

# Реферат на тему: "Курбас, Куліш, Крушельницький - коло друзів-творців"

## Тематично-літературні реферати

Реферат на тему:

Курбас, Куліш, Крушельницький -  
коло друзів-творців

Мистецтво як творчий феномен, а процес творення як духовний стан залежні від багатьох чинників. Від таланту, особистісної волі, працездатності, інтелектуального рівня, мистецького оточення; від конкретних фактів, загальних тенденцій, моральних і художніх стереотипів, писаних і неписаних канонів, характеру мистецьких традицій, суб'єктивного настрою; навіть від побутових особливостей, індивідуальних звичок, несподіваних і непередбачених життєвих моментів.

Мистецтво і процес творення є складною векторною величиною, в якій духовно й психологічно сконденсовано взаємодіалог, взаємоперебіг десятків, сотень помітних і малопомітних (на перший погляд) деталей, штрихів, аспектів.

Мистецтво, процес творення мають й ознаки ситуативного явища, тому що можуть залежати навіть від... зустрічей.

Історія культури неодноразово переконує в тому, що знайомство художників здатно не лише створювати непересічні умови для розвитку й розквіту мистецтва, але й сприяти формуванню самого мистецтва в усій його величі й нетлінності.

Так, як це було з Лесем Курбасом і Миколою Кулішем.

Вони зустрілись у 1925 році. Л.Курбас, тоді вже знаменитий і досвідчений режисер, творець театрів і самобутньої сценічної школи, та М.Куліш - драматург, перша п'еса якого, недавно поставлена у Харкові, принесла йому всеукраїнську популярність.

Юрій Смолич, котрий добре знав обох митців, рецензійно розглядав як Кулішеві твори, так і Курбасові постановки, неодноразово мав нагоду спостерігати їх удвох, разом, у мемуарному есе "Розповідь про неспокій" (1968) залишив такий їхній порівняльний портрет:

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

Їхня виразна несхожість, зовнішня контрастність була цілком зрозумілою. Представники фактично одного покоління, Лесь Курбас і Микола Куліш формувалися за різних регіональних, етносоціальних, загальнокультурних умов, мали різний життєвий досвід і йшли до мистецтва, театру різними шляхами.

Курбас народжується в давно оцивілізованій, орієнтованій на західну стилістику,

ментальність Галичини – Куліш у не так давно заселений, до кінця не окультурений степовій Таврії.

Курбас розвивається в родині акторів, мандрує з батьками, живе їх сценічними турботами, секретами, акторським клопотом – Куліш росте в родині сільських бідняків, де панують злидні й конфлікти, зазнає приниження, побоїв, поневірянь.

Курбас здобуває освіту за європейськими мірками, студіюючи дисципліни у Львівському та Віденському університетах, – Куліш навчається у церковно-парафіяльній (народній) школі рідного села, Чаплинки, після чого пішки вирушає до провінційних Олешок, де його зараховують до міського училища.

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

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

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

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

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

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

Лесь Курбас понад усе поцінював неординарність людини, її індивідуальну й мистецьку яскравість. Один з провідних принципів його мистецько-театральної педагогіки полягав у тому, щоб словом, спеціальними заняттями, створенням необхідних умов формувати талановитих, "зоряних" майстрів сцени. Це в нього було від Йосипа Стадника, галицького актора й режисера, який, за словами В.Русанова, "шанував і по-батьківському плекав молоді таланти", який "дав путівку у велике мистецтво Лесю Курбасові, Амвросію Бучмі" та іншим українським художникам.

У театрі "Березіль" Курбас зібрав і сприяв саморозкриттю таких постатей, як А.Бучма, В.Чистякова, Й.Гірняк, Л.Гаккебуш, О.Сердюк, Ф.Лопатинський, Н.Ужвій, Я.Бортник, В.Василько, Г.Бабіївна, С.Шагайда, П.Береза-Кудрицький та ін. Невипадково тодішня преса називала Курбаса "знавцем талантів".

Основоположник "Березоля" не лише розвивав природний потенціал особистостей, використовуючи багатий арсенал засобів театральної педагогіки, підіймаючи своїх вихованців до непересічного акторського й режисерського рівня, за що його називали "мистецьким поводителем", але й відчував потребу в такому митцеві-однодумцеві, який би стояв на одному художньо-інтелектуальному рівні з ним, став стимулом і для його особистісного розвитку.

Особливу потребу Лесь Курбас відчував у потужних сучасних драматургах. Він поважливо ставився до світової драматичної класики, постійно виставляв її на березільській сцені.

Але вона не могла замінити йому драматургію сучасності, оригінальних драматичних творів 20 - 30-х років, які б тонко відбивали специфіку національного буття, враховували не лише психологічні підвалини мистецтва, але й модернові формотворчі здобутки. Йому бракувало сучасної драматургії, що виходила з таких же, що й Курбас, уявлень про театральне мистецтво як про умовно-фантазмагорійне дійство, яке протистоїть натурально-побутовій школі й передбачає каскад феєричних трюків, умовностей, фантазійний політ режисерської думки та акторської імпровізації.

Л.Курбас почував себе незавершено, до кінця не реалізовано без такої національної драматургії, яка б органічно вписувалася у реформаторський пафос, програмну декларацію "Березоля", що її було взято з поезії норвезького митця Б'єрнсона "Я вибираю березіль":

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

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

Микола Куліш від природи потребував оточення, натхненників, які б власними ідеями, оригінальними гаслами, критичними міркуваннями сприяли його творчому розвою. Він відчував потребу в могутній діяльній постаті, на яку міг би орієнтуватися у своїй творчості. Кулішеві бракувало режисера, який би підтримував і поглиблював його драматургічні пошуки, узагальнення, відкриття. Поруч з ним мала знаходитися людина-концепція. Одна або декілька. Ними й стали Лесь Курбас та Микола Хвильовий.

Зустріч Л.Курбаса й М.Куліша стала значно більшою подією, ніж знайомством двох митців. Це була зустріч двох блискучих талантів, що переймалися проблемами сцени, художніх інновацій, динамічного мистецтва й представляли два полюси (драматург – режисер) єдиного мистецького цілого – феєричного театального дійства.

Ця зустріч мала неабияке значення і для них обох, і для українського освіченого суспільства (Г.Семенюк). Вона стала початком їх дружніх стосунків і творчих контактів, що продовжувалися близько восьми років (Ю.Смолич). Вона сприяла піднесенню рівня українського театру, в якому на той час домінувала агітаційно-плакатна тема й стилістика (Н.Кузякіна). Їхня зустріч виявилася однією з тих сил, що допомогла національній свідомості глибше пізнати, осмислити й відобразити себе (В.Ревуцький).

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

Треба зазначити, що формальні вихідні позиції в мистецтві у Курбаса й Куліша на момент їхнього знайомства 1925 року ще залишалися різними.

Л.Курбас орієнтувався на модерновий тип мистецько-образного мислення, репрезентований таким різновидом, як синтез конструктивізму й фантазмагорійності. У своїй режисерській та театральній практиці він широко використовував ходи, прийоми, не тільки не властиві традиційному українському театру М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого, М.Старицького, М.Садовського, П.Саксаганського, але й не сумісні з ним. Курбас застосовував акробатичні вправи, циркову техніку, пантоміму, буфонадно-гротескну й пародійно-епатажну манеру гри, наполягаючи на експериментальному стилі поведінки й синтезуючих функціях актора на українській

сцені (В.Русанов).

М.Куліш періоду 1924 - 1925-го років тримався усталених побутово-реалістичних художніх принципів, що знайшли своє вираження у перших редакціях п'єс "97", "Комуна в степах" та "Отак загинув Гуска". Навіть у наступних редакціях цих творів, уже маючи досвід написання модернової, фантазмагорійної драми "Народний Малахій", Куліш зберігає принцип реалістичної характерографії перших п'єс.

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

Вихований у психологічній манері Станіславського і на зразках української драматичної класики XIX-го століття, М.Крушельницький мріяв грати на сцені "Березоля" й приїхав до Києва, в театр, на запросини Л.Курбаса. Проте перші враження від побаченого різко відрізнялися від інтуїтивно-романтичних мрій. Вони (ці перші враження) були шокуючими. В.Русанов так передав діапазон несподіваних емоцій актора:

"З головним режисером зустрічі поки що не відбулося. Курбаса нема в Києві. Тим часом Крушельницький знайомиться з театральним життям "Березоля", його репертуаром, творчими принципами, манерою гри. Коли побував на кількох репетиціях та на акробатичних тренажах, не тільки здивувався, а й розгубився. Такого театального "дива" він не чекав. Актори тренуються на трапеціях, як циркові акробати, а режисери перелицьовують як кому заманеться українські класичні п'єси на естрадно-циркове дійство".

Тривалий час актор принципово, у досить різкій манері не міг погодитися з експериментальною режисурою Курбаса.

Одержавши роль Кукси з п'єси Кропивницького "Пошились у дурні", яку було запропоновано зіграти у "невластивій йому буфонадно-цирковій манері" (В.Русанов), М.Крушельницький не витримав такої міри свободи в сценічній інтерпретації класичного тексту й прийняв радикальне рішення. Про це у збірці спогадів і статей "Мар'ян Крушельницький" (1969) детально розповіла його дружина, Є.Петрова-Крушельницька:

"Незадовго до прем'єри знову по театру пронеслася новина: актор Крушельницький втік! Бачили його вже на вокзалі з чемоданом... Причина втечі - принципове непогодження його з конструктивістсько-цирковим методом театру. Він не розуміє і не бачить сенсу у старих п'єсах, які грають на "новий" лад. Він поїде шукати театр реалістичний, де його мистецтво може принести більшу користь людям. Вмовляли, доводили, сперечались, але нізачо Крушельницький не хотів повертатись, а Курбас -

відпустити актора, на якого покладав великі надії. І тільки натхненна промова Курбаса... примусила Мар'яна Михайловича повернутися до "Березоля".

В Куліша таких вагань не було. З досвіду одеського періоду він уже мав уявлення про модернові форми в літературі й мистецтві. Немає підстав стверджувати, що драматург одразу їх сприйняв, проте категорично він їх й не відкинув. Його первинне ставлення до виявів модернізму в українській художній культурі можна схарактеризувати як стримане, помірковане у своїй зацікавленості.

Прочитавши перший номер альманаху "Гарт" (а М.Куліш тоді входив до числа одеських гартованців), де було видруковано низку модернових творів М.Хвильового, М.Йогансена, І.Дніпровського, він у червні 1924-го зазначив, що приємне враження на нього справила новела "Я (Романтика)", і критично оцінив поезії Дніпровського та Йогансена. Критерії ставлення до авангардових віршів цих поетів відбито у таких Кулішевих рядках: "Я-то їх прочитав, прочитає ще з десятків людей, а маса... маса переступить через них або омине. Не для масового читача вони". І вивершив свою позицію таким образним узагальненням: "Хоч і запашне вино, а попиту на його мало".

5-го серпня того ж року М.Куліш уже більш категорично відгукнувся про поезію В.Поліщука "Пуанкаре-війна". Назвавши цей вірш "чудакуватим", драматург у листі до І.Дніпровського фактично повторив свою попередню думку: "Хай же знає Поліщук, що його "Пуанкаре-війна" читатимуть тільки бібліографи та ще, може, один, двоє таких, як я або ти. Твір для "немногих", щоб і вони, прочитавши його, через півгодини забули". Зрозуміло, що Куліш виходив з цілком традиційного уявлення про мистецтво як про сферу, що існує для загальнонародного сприйняття.

Проте буквально за кілька днів, 12-го серпня, у черговому листі до Івана Дніпровського він зовсім по-іншому підійшов до оцінки модернового мистецтва. Йшлося про відвідини театру, заснованого на авангардових принципах. Куліш з притаманною йому образністю, легкою іронією, розмовною дотепністю писав:

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

Ці думки є важливими для розуміння майбутніх змін у Кулішевій художній свідомості, де поєднуються вагома поліфункціональність слова, набутки психологізму й формотворчі пошуки у царині драми ("Народний Малахій", "Патетична соната", "Вічний бунт", "Маклена Граса"). У цитованому висловлюванні вже звучить відверте зацікавлення художньо-образними струменями, можливостями модернових форм. Це врешті й зблизило Миколу Куліша з експериментаторською театральною стилістикою Леся Курбаса.

У зближенні драматурга й режисера важливу роль зіграв психологічний чинник –

притаманність їм однорідних почуттєвих, моральних і духовних домінант. Попри зовнішню відмінність, констатовану й описану сучасниками, внутрішньо вони були не тільки спорідненими, але й камертонними натурами. Те, що в глибинах душі, наодинці з собою відчував Лесь Курбас, часто переживав і Микола Куліш, і навпаки – Кулішеві психологічні стани були добре знайомими, органічними Курбасові.

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

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

Обом була притаманна романтична тональність душі, і надихалися вони в драматургічній та сценічній діяльності романтичним пафосом творіння.

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

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

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

Обоє, пересвідчившись у своєму призначенні й осягнувши свій хист, були переконані в тому, що їхнє призначення в мистецтві – беззастережна сміливість і послідовність самотності, наполегливість пошуку і подолання шаблонності.

Обидва за природою натури, душевних поривів, характером підсвідомості належали до нонконформістів і протестантів. Для них сутність творчості полягала в сукупності мотивів утвердження власних моральних та художніх імперативів та протесту проти стереотипності й псевдокультури.

Обидва розуміли мистецьке значення одне одного і своє значення для одне одного.

Микола Куліш вважав Леся Курбаса видатним режисером і мислителем, одним з центрів національної духовності 20 – 30-их роки ХХ століття. Його вражала сфера Курбасових мистецьких виявів. В.Русанов, характеризуючи розмаїтість особистісних

амплуа Л.Курбаса, відзначав: "Важко навіть перелічити коло його творчих захоплень: ставить кінофільми, спектаклі, читає лекції, викладає акторську майстерність в інституті, виступає в пресі, керує театром, перекладає п'єси, пише сценарії..." Це була та постать-сонце, що випромінювала інтелектуальну енергію, життєдайну для розквіту драматургічного таланту Куліша.

М.Куліш поцінював Курбаса як аналітика мистецтва й літератури, як людину енциклопедичних знань, як теоретика української художньої культури. Л.Курбас задля М.Куліша був не просто митцем, котрий давав сценічне життя його творам (п'єси Миколи Куліша ставили й інші режисери), а органічним режисером, що робив це надзвичайно талановито й своєрідно. Куліш розумів, що Курбас не прагнув "підігнати" його п'єси під свої режисерські смаки, погляди, а суголосно своїм концепціям неперевержено розкриває в них те, що намагався сказати він, драматург. М.Куліш бачив, що саме Л.Курбас з особливим інтересом стежить за його творчістю уважає її лідерною, провідною в українській літературі.

Жодного драматурга в "Березолі" не ставили так часто, як Миколу Куліша. Безпосередньо Лесь Курбас поставив п'єси "Народний Малахій", "Мина Мазайло", "Маклена Граса"; під його керівництвом режисери театру здійснили постановки "Комуни в степах" і "97"; у драматичну композицію Курбаса "Жовтневий огляд" увійшли етюди М.Куліша "Легенда про Леніна" та "Колонії" (Ю.Бобошко).

Не всі вистави на березільській сцені, здійснені за Кулішевими творами, набували широкого розголосу. Характерно, що ті п'єси, режисерським осмисленням і розробкою яких переймався Л.Курбас, ставали подією року. Його інтерпретації "Народного Малахія", "Мини Мазайла", "Маклени Граса" викликали широкий глядацький інтерес, пристрасну й максималістську полеміку, активне обговорення у пресі, театральній критиці. Масштаб режисера дорівнював масштабів драматурга. Спектаклі, поставлені іншими режисерами "Березоля", не мали значного сценічного успіху й не сприяли розкриттю самотності драматургії Куліша.

У театрі Курбаса збиралися дати сценічне життя й іншим Кулішевим творам – комедіям "Отак загинув Гуска", "Хулій Хурина", драмам "Зона", "Закут", "Вічний бунт", "Патетична соната". Окремо треба виділити історію зі саркастичною п'єсою "Хулій Хурина".

Це один з шедеврів Кулішевого генія, де класично втілилися різючість слова, репліки, викінченість "чорного гумору" й художня самоцінність численних діалогів, стислих і лаконічних сцен. Комедію не тільки було заявлено до постановки в "Березолі", але й розпочато роботу над створенням спектаклю. Л.Танюк записав зі слів М.Крушельницького, якому у виставі відводилася центральна роль – номенклатурного працівника Хоми Божого, згадку про емоційний ефект, що його викликали репетиції "Хулія Хурини": "На проби збігалися всі цехи, регіт стояв такий, що й не пройти; акторів, не зайнятих у виставі, ми не пускали, вистава мала стати для них сюрпризом. Декорацій майже не було, ліпили з якихось кубів, що на них рясніли тогочасні "ліворучійні" гасла". Кулішева комедія являла собою вдячний образний та сценічний



матеріал для театральної трупі "Березоля", притаманній їй розкутості у сценічному вирішенні сюжетних колізій та гротескно-епатуючих мізансцен. У ній відкривався простір для режисерської фантазії та акторської імпровізації, без яких була немислимою успішна робота березильців.

Посилаючись на сучасників цієї постановки, Л.Танюк зазначав, що, "крім власне Курбаса, до режисури долучалися Я.Бортник та Б.Балабан (режисери Курбасової школи – Я.Г.)". Спектакль, як і сам комедійний текст, вирізнялися соціальною гостротою в гоголівському дусі. Березильську виставу "було показано на закритому перегляді харківським режисерам, а потім заборонено" (Л.Танюк).

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

Про те, якої ваги Л.Курбас надавав творам М.Куліша, свідчить той факт, що до їх постановки було залучено провідних й найбільш обдарованих акторів "Березоля" – М.Крушельницького, В.Чистякову, А.Бучму, Й.Гірняка, Н.Ужвій, О.Сердюка, Г.Бабіївну.

Найчастіше з усіх акторів "Березоля" виконання ролей у виставах за п'єсами М.Куліша доручалося М.Крушельницькому. Він грав у всіх спектаклях, що ставилися Лесем Курбасом або під його орудою режисерами-лаборантами.

У "Комуні в степах" Крушельницький виконував роль Чухала (персонажа з першої редакції драми), у "Народному Малахіїві" – центральну партію, Малахія Стаканчика, у "97" – роль Гирі, у "Мині Мазайлі" зіграв дядька Тараса і в "Маклені Грасі" – роль музиканта-інтелектуала Падуро. Доречно нагадати, що в останній з своїх п'єс, поставлений у "Березолі", Куліш виписував образ Падуро, розраховуючи на те, що роль Ігнація Падуро передбачається саме для М.Крушельницького. Це був образ, що створювався під конкретного актора та його мистецький потенціал.

Це все були різнохарактерні образи, що вимагали актуалізації різних граней акторського таланту М.Крушельницького – психологічної заглибленості, комедійно-пародійної техніки, філософської масштабності в інтонаційному узагальненні, трагікомедійного хисту.

При постановці Кулішевих п'єс Лесь Курбас не міг обійтися без М.Крушельницького, якому були підвладні всі сценічні амплуа. Незамінним у манері його гри слід визнати вміння опановувати контрастні, протилежні акторські іпостасі. Ю.Завадський зазначав, що "Крушельницький умів бути глибоко комедійним і глибоко трагедійним актором". С.Федорцева, підкреслюючи, що кожен роль він грав на рівні граничної глибини, говорила: "... На відміну від багатьох наших березильців Крушельницький, як ніхто інший, мав здатність передавати життя людського духу". Він тонко вгадував задум драматурга, специфіку режисерської інтерпретації й талановито, у річищі мистецького мислення Куліша і Курбаса, відтворював специфіку їх інтелектуально-образних реалій.

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

Остап Вишня залишив спогад про стиль гри Мар'яна Крушельницького, що дає можливість говорити про майстерність втілення актором провідних засад театру Куліша й Курбаса. Він писав, що "коли Крушельницький на сцені і коли на нього направляють прожектори", то "стикаються два снопи з проміння й утворюють на кону бунт із світла, із слів, із рухів, із найтонших світло-мовно-рухово-мімічних нюансів". Утворювався, власне, ефект синтезу, єднання літератури, режисури, акторської культури, якого в драматичному тексті й сценічно-театральному дійстві так прагнули разом Микола Куліш і Леся Курбас.

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

Аналізуючи стосунки цих визначних осіб – М.Куліша й Л.Курбаса, варто відзначити, що вони не склалися просто.

Враження Л.Курбаса від першої п'єси М.Куліша було не дуже добрим. Значною мірою тому, що прем'єрну постановку в харківському театрі ім.І.Франка здійснив Гнат Юра, побутово-реалістичні принципи якого Курбас не поділяв, з яким і на сцені, і у теоретичних виступах наполегливо полемізував. Як стверджує Н.Кузякіна у монографії "П'єси Миколи Куліша" (1970), наприкінці березня 1925 року Леся Курбас різко й однозначно розмірковував, розставляючи такі акценти:

"97" у Харкові – це справжній побутовий театр старого часу.., це театр побутовий, дореволюційний, як і сама техніка гри, трактування типів, з тією поправкою, що це театр довоєнний, епігонського типу". Ця досить різка характеристика стосувалася не лише режисерської інтерпретації, акторської роботи, але й самої п'єси, написаної в традиції української побутової драми. Курбасові – митцеві з модерновим естетичним світоглядом, європейсту, вишуканому естету, розкутому інтелектуалу — подібна художня форма, якість подібного театрального мислення у середині 20-х років ХХ століття, коли у Європі домінував авангардизм у різних своїх мистецьких модифікаціях, здавалися незрозумілими, рудиментними.

Але як проникливий режисер незабаром він переглянув деякі свої негативні оцінки й висловив нові думки щодо драми "97" та прихильно поставився до її автора. 22-го липня того ж року на засіданні режисерського штабу "Березоля" Леся Курбас відзначає, що "97" – це "нова п'єса по композиції, по характеру", говорить про те, що "у деякому відношенні це совершенна п'єса, надзвичайна п'єса", оскільки в ній "дуже гарно зроблене виявлення позитивних типів сучасності". Головною у виступі Л.Курбаса стала думка: М.Куліш – непересічний митець, з творами якого потрібно поводитися

поважливо й обачливо, не змінювати його тексти й концепції (Н.Кузякіна).

Л.Курбас вважав М.Куліша провідним українським драматургом і неодноразово говорив про це у численних виступах, статтях, диспутах. Курбас був серед найбільш глибоких і тонких аналітиків Кулішевої творчості й залишив чимало цінних спостережень щодо його п'єс. На думку визначного режисера, у Кулішеві втілювався один з полюсів сучасної української драматургії. Відзначаючи особливість художньої манери М.Куліша, Л.Курбас акцентував увагу на тому, що вона "романтична в реалістичному".

З п'яти Кулішевих п'єс, що виставлялися на сцені "Березоля", Лесь Курбас, як уже відзначалося, поставив три. Особливе значення для режисера, для мистецького об'єднання "Березіль" мав спектакль "Народний Малахій". Це була перша для Л.Курбаса п'єса сучасного українського драматурга, постановку якої він сам здійснив у своєму знаменитому (вже й на той час) театрі (Ю.Бобошко). Сталося це на шостому році існування "Березоля".

Нотатки, спостереження, враження сучасників дозволяють зробити висновок, що "Народний Малахій" – одне з найвищих досягнень театру й творчого методу Л.Курбаса. Класичність режисерської роботи, відточеність акторських партій, неповторність сценічного оформлення, оригінальність художнього тексту, філософічність в інтерпретації універсальної для всіх епох проблеми месіанства, метафоричність текстових й сценічних образів, експресивність сюжетних поворотів, реплік, мізансцен, виразність музичного оформлення – все це складало грані успіху Курбасового театру в постановці фантасмагорійної п'єси, на яку так чекали у Європі та яка з'явилася в Україні.

Приголомшені театрознавці, критики, навіть з тих, хто упереджено ставився до мистецьких експериментів Л.Курбаса й не сприймали психологічних заглиблень М.Куліша, висловлювали думку, що "Народний Малахій" є апогеєм творчої динаміки Л.Курбаса, М.Куліша, М.Крушельницького, "Березоля" й українського театру 20-х років. Одна з березільських акторок, С.Федорцева, згадувала, що вистава приголомшила не тільки освічену громадськість, але й мистецьку еліту. Вона писала, що "Олександр Довженко, він тоді починав працювати в кіно, після прем'єри ("Народного Малахія" – Я.Г.) прийшов до нас за лаштунки і настільки був схвилюваний, збуджений, що не міг спокійно говорити".

Феномен вистави був би неможливим без феномену художніх особливостей самого твору. Це розумів Лесь Курбас. Він надзвичайно високо цінував "Народного Малахія", вважав її витвором Кулішевої геніальності й зараховував п'єсу до найвизначніших творів сучасної світової літератури, сам же образ Малахія Стаканчика – лейтмотивного героя – відносив до категорії "вічних". Доречно нагадати, що українська критика другої половини 20-х років співвідносила Кулішевого Малахія з Дон-Кіхотом М.Сервантеса.

Наталя Кузякіна, яка одна з перших серед науковців здійснила переконливу естетичну інтерпретацію фантасмадрами "Народний Малахій", висунула не позбавлену сенсу версію стосовно неабиякого значення цього твору для Л.Курбаса. На її погляд,

тип Малахія – Дон-Кіхота був органічно близьким Лесю Курбасу, оскільки видатному режисерові були властиві "донкіхотство" й "малахіанство" як стиль життєдіяльності та спосіб мислення.

Розвиваючи такий підхід, доречно додати, що і в характері, особливостях світолюбства Миколи Куліша також неважко знайти риси Дон-Кіхота Ламанцького й Малахія Стаканчика. Характери митців і специфіка знаменитих образів перехрещувалися. Як і в п'єсі "Народний Малахій", у реальному житті грані між умовним й реальним стиралися.

Зв'язок "драматург – режисер" був двостороннім.

Твори М.Куліша сприяли еволюції сценічної естетики Л.Курбаса, збагаченню його фундаментальних режисерських принципів, виявленню того арсеналу художньо-композиційних, образно-інтонаційних можливостей, яким володів тодішній динамічний театр. Глибоке розуміння Курбасом законів сцени, драматургії, аналітичне сприйняття художніх творів відбивалися й на Кулішеві. Драматург вносив уточнення до своїх п'єс, що бралися до постановки "Березолем", шліфував їх мовні та побудовчі аспекти (Ю.Бобошко). Він творчо інтерпретував, розвивав Курбасові ідеї щодо композиції, сюжетики й ритмомелодійної специфіки сучасного драматичного твору.

Значною мірою творча гармонія М.Куліша й Л.Курбаса стала можливою завдяки особливостям вдачі творця "Березоля". Він був тією енергійною і чарівливою людиною, що вміла згуртовувати навколо себе однодумців й опонентів, надихати їх на співтворчість, захоплювати ідеями, образами, намірами. Повертаючись до ситуації з уходженням у березільську театральну труп М.Крушельницького, треба зазначити, що саме непересічна аура Курбаса як промовця і логіка посприяла тому, що актор залишився у театрі. Завдячуючи Курбасовій театральній концепції, "наприкінці двадцятих років... його (актора – Я.Г.) ім'я не сходить зі сторінок газет, мистецьких журналів, драматурги пишуть п'єси для Крушельницького, у головній ролі, його запрошують на комедійні ролі в кіно, на циркову арену, на естраду" (В.Русанов).

Курбас був наділений беззаперечним художнім смаком і ефектним ораторським талантом. Він умів переконувати, впливати, доводити. Він формулював стратегічні мистецькі завдання, цілі. Він виховував красою свого інтелекту й розумінням реальності того, що на перший погляд у мистецтві видається неможливим. Власною постаттю, оцінками, діяльністю Лесь Курбас впливав і на письменників, і на літературний процес, і на весь культурно-мистецький час.

Найбільш проникливі з сучасників добре усвідомлювали значення творчого союзу Куліша й Курбаса і пишалися ним. За спогадами Володимира Куліша, сина драматурга, коли обох митців – Лесь Курбаса й Миколу Куліша – "викликали на сцену й підносили квіти, стриманий звичайно Хвильовий стояв і щосили бив браво, весь час гукаючи:

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

Мистецька органіка "Куліш – Курбас – Крушельницький — "Березіль" – це було пов'язано воедино, як життя і рух, як творчість і пошук, як слово і вічність. Це був один з найбільш знаменитих, найбільш плідних квартетів в історії української культури.

Куліш самореалізувався певною мірою тому, що поряд з ним знаходився Курбас. "Березіль" мав славу театру, що з постановок п'єс "Народний Малахій" та "Мина Мазайло" створив події всеукраїнського значення. Крушельницький зіграв найскладніші свої партії — Малахія Стаканчика й Ігнація Падура, що повною мірою виявили безмежність його парадоксальних акторських перевтілень. Для Курбаса сценічна інтерпретація Кулішевих творів стала вершиною його мистецької популярності й режисерської концептуології.

Спільність радощів – спільність болю.

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

В умовах соціально-духовних тенденцій кінця 20-х – початку 30-х років, спрямованих на офіціалізацію й нівелювання художнього процесу, мистецької особистості, написання й постановка фантасмагорійно-абсурдистської п'єси "Народний Малахій", національної комедії "Мина Мазайло", психологічної алюзії "Маклена Граса" стало приводом для різноманітних звинувачень і переслідувань режисера й драматурга.

Миколі Кулішеві закидали, що він скептично тлумачить сучасність, зводить наклеп на радянську дійсність, настійно підкреслювали, що у цих та інших п'єсах містяться значні ідеологічні вади, які зумовлювали "творчу поразку" драматурга, що він схибив з "дороги пролетарської літератури" на ворожі стежки й манівці. Навіть дослідники й письменники, які інколи високо оцінювали драматичний талант Куліша як трагедійного художника й комедіографа, почали ушаблонено критикувати його за те, що він "мінє талановите перо гартованця-драматурга на опозиційний пензль троцькізму" (І.Микитенко). Нарешті на першому всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934) відбулося офіційне закріплення за Миколою Кулішем статусу буржуазно-націоналістичного письменника, "більшість п'єс якого відверто націоналістичні й ворожі нам", як сформульовано у доповіді І.Кулика.

Леся Курбаса звинувачували у тому, що "Березіль" вдався до правого ухилу, що він пропагує ідейно хибні твори у той час, як загострюється боротьба з ворогом, що його постановки здійснені в антиреалістичному дусі й суперечать принципам соціалістичного мистецтва. Йому приписували свідоме здійснення "антипартійної лінії" шляхом вистави крамольних, "ідеологічно не витриманих" п'єс.

Тиск був занадто сильним, і обидва митці почали визнавати свою провину. Провину, котрої не було.

Л.Курбас на першому засіданні партчистки у 1931 році говорить, що постановки "Народного Малахія" й "Мини Мазайла" "на сьогодні ми розцінюємо як неприпустимі", хоча й намагається відстоювати право свого театрального колективу на ці твори. М.Куліш двічі перероблює "Народного Малахія", на межі 20-х – 30-х років пише нові редакції драм "97" і "Комуни в степах". У грудні 1933 року в листі до Івана

Дніпровського він стверджує, що останні сім років "перебував на антипартійних позиціях і ходив шляхами місцевого націоналізму".

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

З мистецького тріумвірату, що помітно впливав на якість і розвиток української художньої культури другої половини 20-х – початку 30-х років ХХ століття, залишився тільки Мар'ян Крушельницький. Того мистецького значення, що в Курбасовому "Березолі" та Кулішевих п'єсах, його постать уже не мала, хоча митця старанно відзначали різноманітними державними відзнаками, званнями. Певною мірою це був інший Крушельницький, який виконував ролі у творах світової класики ("Тев'є-молочник" Шолом-Алейхема, "Єгор Буличов та інші" Горького, "Король Лір" Шекспіра) та п'єсах О.Корнійчука ("Правда", "Фронт", "Над Дніпром").

Пам'ять про "Березіль", Л.Курбаса й М.Куліша актор і режисер М.Крушельницький наполегливо зберігав. Протягом майже чверті століття він чекав, коли громадська та художня свідомість знову повернеться до них.

На початку 60-х років він здійснював художнє керівництво київським Театром-студією, який узяв до постановки раніше маловідомі або заборонені п'єси Куліша. Так, у цьому театрі вперше на українській сцені було поставлено комедію М.Куліша "Отак загинув Гуска" (Л.Танюк).

М.Крушельницький кілька десятиліть переховув у себе примірник п'єси "Зона?", про яку навіть ретельно обізнана Н.Кузякіна 1970 року писала, що "текст "Зони" не зберігся". Проте ще в 1962 році, незадовго до смерті, примірник цієї драми Крушельницький передав у спадок режисерові свого Театру-студії Л.Танюку, який видрукував повний текст драми "Зона" 1988 року. У своєму архіві актор мав й один з примірників ліричної драми "Патетична соната", твору зі складною текстовою та сценічною долею. Саме за цим збереженням примірником протягом 1961 – 1963 років у київському Театрі-студії під концептуальним керівництвом Крушельницького йшла робота над опальною Кулішевою п'єсою. Своїми мистецькими діями, духовними вчинками М.Крушельницький сприяв реставрації образу Леся Курбаса, Миколи Куліша та їхньої нетлінної дружби.

"Їх взаємна любов – Куліша і Курбаса – була ніжна і пристрасна: так люблять закохані навечно; так люблять друга, коли вірять, що йому готовано на майбутнє

вчинити щось видатне.

Думаю, що це була любов двох талантів, що знайшлися: Куліш був талант для Курбаса, Курбас – талант для Куліша", – писав про них на схилі літ Ю.Смолич.

Є зустрічі, що мають велику духовну цінність. І хто зна, можливо, прийде час, коли ми будемо відзначати ювілей їхньої зустрічі – Леся Курбаса і Миколи Куліша. А поки я нагадую: вони зустрілися 1925 року. Митець з Митцем. Драматург і Режисер. Кулішу було 32, Курбасу – 38. І попереду в них було – Життя.