

Наталья ЕРМАКОВА

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ «НАРОДНОГО МАЛАХИЯ» МИКОЛЫ КУЛИША И ЛЕСЯ КУРБАСА

*Поставленный Л. Курбасом в 1928 году «Народный Малахий» М. Кулиша начинает отсчет новой эры театра «Березиль» (1926–1933), даже больше – всего украинского театра XX века. С общественной реакцией, которую вызвало это сценическое произведение, не сравнится никакая другая за всю новейшую (а возможно, не только новейшую) историю национальной сцены. Сразу после премьеры Ю. Смолич<sup>1</sup> очень точно определил место спектакля в судьбе его постановщика: «Мы говорим – “Березиль”, подразумевая под этим творческую эволюцию режиссуры Леся Курбаса, поскольку “Березиль” – всего лишь один из ее этапов. Ведь “Молодой театр”<sup>2</sup> – это теза курбасовской творческой физиономии; первые важнейшие работы “Березиля” – “Макбет”, “Газ”, “Джимми Хиггинс” – антитеза; “Золотое чрево” и “Народный Малахий” – синтез. Вот откуда огромный диапазон выразительных средств в “Золотом чреве” и “Народном Малахии”, вот откуда философичность этих спектаклей, вот откуда совершенная палитра красок и максимум идейного охвата темы»<sup>3</sup>.*

Эстетическое содержание «Народного Малахия» – разнообразие фактур, подтекстов, стиливых пластов – впечатляло даже откровенных недоброжелателей театра. Но наибольшие толки возбуждали идейные мотивы. Бесконечные дебаты по этому поводу в свое время раскололи украинскую критику. Автор и режиссер сразу ввязались в публичные споры, а то, что М. Кулиш отдал Л. Курбасу исключительное право на постановку пьесы, лишь накаляло обстановку. Но драматург и не думал скрывать своих мотивов: «Скажу, что мне как автору много дал и дает “Березиль” (мог ли бы это же сделать театр Франко?)»<sup>4</sup>.

Вскоре после премьеры театр захлестывают волны идеологических обвинений: досталось спектаклю, авторам, художественному направлению, в котором они оба лидировали. Их совместные работы мгновенно обнаружили способность вызывать у властей крайнюю сте-

пень раздражения, нараставшую год от года. Поэтому «Народному Малахию» был отпущен слишком короткий срок и три редакции, пока его окончательно не запретили по идейным соображениям.

Знакомство «Березиля» с пьесой произошло в 1927 году, в Одессе, где труппа отдыхала и готовилась к новому сезону. Л. Курбас репетировал «Войцека» Г. Бюхнера в собственном переводе. Но довести спектакль до премьеры ему не дали, и режиссер, преодолевая стресс первого серьезного столкновения с властью, увлеченно работал над пьесой М. Кулиша. 31 марта 1928 года состоялась премьера «Малахия», но к следующему сезону драматург и театр вынуждены были готовить другой вариант. Чиновный «заказчик» остался недоволен результатами переделки, и авторы с ходу берутся за третью редакцию. Ее разрешают к показу на киевских гастролях 1929 года. В таком виде она включается и в гастрольный план лета следующего,

<sup>1</sup> Смолич Ю.К. (1900–1976) – украинский писатель, театральный критик.

<sup>2</sup> Молодой театр (1917–1919) – первый украинский студийный театр, организованный и руководимый Л. Курбасом.

<sup>3</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року // Життя й революція. 1928. Кн. IX. С. 119. Здесь и далее перевод Н. Ермаковой.

<sup>4</sup> Кулиш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 467.



М. Кулиш

Л. Курбас

1930 года. Однако осенью, после возобновления работы на стационаре, многострадального «Малахия» снимают с афиши окончательно.

На театральном диспуте 1929 года, когда уже два спектакля «Березиля» по произведениям М. Кулиша попадают под шквал зубодробительной критики, М. Хвылевой<sup>5</sup>, защищая спектакли, определит место пьес украинского драматурга рядом с произведениями Грибоедова и Гоголя: «Только эпохальные пьесы вызывают дискуссии, подобные тем, которые спровоцировали “Народный Малахий” и “Мина Мазайло”. Только ограниченные люди не понимают, что именно такие пьесы и делают в театре эпоху»<sup>6</sup>. «Мине Мазайло» будет уготована столь же драматичная судьба, что и «Народному Малахию», но режиссера и драматурга это не остановит. Их союз будет крепнуть и станет самым успешным творческим тандемом в национальной сценической культуре XX века.

Подлинное взаимопонимание у них сложилось практически сразу. Для драматурга, тяжело

переживавшего обострение критики ВАПЛИТЕ<sup>7</sup>, к которому он и М. Хвылевой принадлежали, работа с «Березилем» становится настоящей отдушиной<sup>8</sup>. Связь «Березиля» с ВАПЛИТЕ и М. Кулишом имела принципиальный характер, и это лучше всех объяснил В. Петров<sup>9</sup>: «Достаточно среди прочих ваплитян вспомнить одного лишь Мыколу Кулиша, чтобы со всей ясностью осознать, что значила для украинской литературы эта группа, и сколь страшный удар нанес большевизм украинской литературе ликвидацией “ВАПЛИТЕ”. Кулиш как драматург – это звездный пафос нового украинского театра. Пьесы Кулиша (“97”, “Народный Малахий”, “Мина Мазайло”, “Патетическая соната”) обозначают вершинное достижение украинской драматургии за последнее десятилетие. Чем был в сфере театра “Березиль”, созданный Лесем Курбасом, тем в сфере драматургии был Мыкола Кулиш. В лице Кулиша “Березиль” нашел своего драматурга, и Кулиш в “Березиле” – свой театр. Курбас и Кулиш объединились, чтобы

<sup>5</sup> Хвылевой Н.Г. (1893–1933) – украинский писатель, публицист.

<sup>6</sup> См.: Выступление М. Хвылевого на театральном диспуте в Харькове // Радяньский театр. 1929, №1. С. 95.

<sup>7</sup> ВАПЛИТЕ (Вільна академія пролетарської літератури) – писательская организация в Харькове в 1926–1928 годах.

<sup>8</sup> За три месяца до общественного просмотра спектакля Н. Хвылевого исключают из этой литературной организации, а бразды правления передают М. Кулишу. Но вскоре, после жесточайшей политической травли, ВАПЛИТЕ принуждают самоликвидироваться.

<sup>9</sup> Петров В. П. (1894–1969) – украинский писатель, историк, культуролог.

обозначить пути модернистского украинского театрального искусства. М. Кулиш двигался в русле того же литературного творческого стиля, что и Мыкола Хвиевой. Хаотичный и неуравновешенный лиризм, патетика, соединенная с порывистостью и исполненная какой-то хоральной полноты звучания, спазм напряженного и оборванного чувства, импрессионистическая разбросанность, обобщенная реалистичность символики, глубоко субъективной и одновременно вознесенной на уровень проблемы и принципа, — эти качества определяют причину успеха всех пьес М. Кулиша, начиная с «97» <...> По своему содержанию идеологически пьесы Кулиша, целиком принадлежавшие хвиевизму, были криком оскорбленного чувства украинца, брошенным им в лицо большевизму и выразившим растерянность перед ужасом диктатуры пролетариата, которая уничтожала село. Органы диктатуры р а з д а в и л и писателя, но осталась боль, и осталось искусство, воплотившее боль и протест раздавленного человека»<sup>10</sup>.

То, что встреча «Березиля» с М. Кулишом была судьбоносной, первыми осознали актеры труппы: «После прослушивания «Народного Малахия» всем нам стало ясно, что появление этого драматурга заставит украинский театр, в особенности театр Леся Курбаса, пересмотреть многое в своем прошлом и изменить привычные подходы на новый лад. Самому художественному руководителю пришлось признать, что верховенство режиссера раздвоилось: рядом с ним встал драматург. Пальму первенства, как оказалось, пришлось разделить на двоих»<sup>11</sup>.

О влиянии Л. Курбаса на М. Кулиша всегда говорили достаточно много. Но только в наши дни Ю. Шерех<sup>12</sup>



предложил оригинальное истолкование природы художественного единения драматурга и режиссера: «Полагаю, что Кулиш на несколько лет определил творческую деятельность Курбаса самим фактом своего существования, наличием своих произведений. Курбас увидел гениального драматурга, отличного от него самого. Чтобы взрастить новый талант, его надо было оградить от ошеломляющего воздействия собственных вкусов, своей, как тогда говорили, творческой методы. Курбас себя взнузда, чтобы создать надлежащие театральные условия для новой фигуры в мировой драматургии. Первоочередной задачей им выдвигается театрально адекватное донесение образов Кулиша».

<sup>10</sup> Петров В. Діячі української культури (1920–1940 рр.) жертви більшовицького терору. Київ, 1992. С. 48.

<sup>11</sup> Грняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 284.

<sup>12</sup> Шерех Ю. (Шевелев Ю.В.) (1908–2002) — языковед, литературовед, культуролог, профессор Гарвардского и Колумбийского университетов.

## „Народный Малахий“ („Березіль“)



Чистякова — Дочь Малахия. Крушовицький — Малахий. Гурьян — Кум. Бабинава.

Плакат к спектаклю

До встречи с М. Кулишом, утверждает автор, искусством Л. Курбаса был «<...> экспрессионистичный рационализм (или, если перевернуть, – рационализированный экспрессионизм). В этом проявлялась самобытность Курбаса в сравнении с его современниками. <...> Но это не совпало с сутью творческой методы Кулиша», который «шел от бытописательства <...> к мольеровскому фейерверку условной театральности»<sup>13</sup>.

Правоту Ю. Шереха косвенно подтверждали уже первые репетиции, когда Л. Курбас попытался лишь обозначить эстетические параметры будущего спектакля, озадачивая исполнителей непомерностью стилового спектра. На

первый взгляд могло показаться, что режиссер «на ощупь» подбирает верные подходы и «регистры»: «Не относитесь к своим интонациям, своим поступкам как к реалистическим, психологическим; рефлексологии здесь нет». Он делал замечание исполнителю, который свою роль «мирировал как реалистическую, тогда как пьеса ставится не в реалистическом плане, а, так сказать, символически». Одновременно Л. Курбас призывал сохранять «нечто реалистическое в каждом персонаже, как вот в этой бабе, в ее бытовой окраске». В спектакле должны были дать о себе знать «все элементы гротеска <...> Тут еще есть момент романтики»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Шерех Ю. Друге народження «Народного Малахія» // Микола Куліш. Твори: В 2 т. Київ, 1990. Т. 2. С. 50–51.

<sup>14</sup> Курбас Л. Замечания к постановке пьесы Кулиша «Народный Малахий». Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т.Рильского НАН Украины. Ф. 42. Ед. хр. 49.

Было очевидно: режиссер ищет верный тон сценического повествования, а в расширении стиливого диапазона видит путь к эстетическому освоению драматургии М. Кулиша. Программность такого подхода обнаружится лишь со временем.

Правда, уже после первых показов от внимательного рецензентского взгляда не ускользнула определенная стиливая коррекция пьесы театром: «Зритель, ведомый уверенной режиссерской рукой, перескакивает из мягкого гротескового плана в острый шарж. Примечательно, что подобное режиссерское смещение планов вовсе не зависит от эклектических изломов пьесы, наоборот, каждый раз им противостоит, имея совершенно иное происхождение. Оно вполне осознанно – режиссер здесь превосходит драматурга. Трактую пьесу, он жонглирует разными планами и достигает этим исключительно эффектных результатов, оттеняющих материал»<sup>15</sup>. Схожие суждения находим и у другого критика, обратившего внимание на соседство изысканного ритмического рисунка с «тяжелым экспрессионистичным нагнетанием и обычным психологическим реализмом разговорного театра», наконец, с «мягкими импрессионистическими «бликами»<sup>16</sup>. Повсеместный интерес к стиливому аспекту спектакля был вполне оправдан. Но для части критиков он оказался «испытанием» сродни «культурному шоку», повлекшему за собой обвинения театра в стиливой непоследовательности. Сегодня очевидно: такая «абберация» зрения могла отражать кризис восприятия «Березиля» времен его активного обновления, когда

смелые формальные эксперименты не находили адекватного отклика даже у квалифицированных зрителей.

«Народный Малахий» – фокус трансформирующейся березильской программы, эстетический сдвиг большой тектонической силы. Удивив неожиданностью сюжета, загадочностью пафоса, интеллектуального содержания, спектакль многих застал врасплох. Не потому ли рецензенты частенько ограничивались лишь констатацией мастерской работы режиссера, художника, актеров? Аналитические подходы случались редко. Обращает на себя внимание и разброс мнений в оценке образных систем спектакля. Исключением была разве что повсеместно восторженная реакция на I действие. Оно будоражило воображение яркой театральной подачей, остроумным использованием канонов традиционного украинского театра, воссоздаваемых с артистическим блеском. Бытовой срез, пусть даже гротескно заостренный, радовал зрителей узнаваемыми чертами. Герои казались знакомыми, а сюжет (особенно на первых порах) вроде и не требовал для понимания серьезного умственного напряжения.

В I действии царила стихия комического. Она возникла на грани, отделяющей народное искусство от массового (современным языком – китча). Излучала пародийную энергию высокого градуса, заставляя вспоминать образчики базарно-олеографической продукции. Фокус заключался в том, что режиссер и художник В. Меллер с блеском трансформировали ее в утонченную театральную материю. Первое визуальное впечатление создавалось графикой черно-белых плоскостей,

<sup>15</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року // Життя й революція. 1928. Кн. IX. С. 151.

<sup>16</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. 1928, №5. С. 129.



Сцена из спектакля,  
I действие, 1928

ритм которых выстраивал почти правильную геометрическую перспективу, поддержанную системой белых кулис. Чтобы эта геометрия не казалась нарочитой, некоторые плоскости сдвигались в сторону и вверх. Композиция, состоящая из прямоугольников, дополнялась элементами в форме круга, большого диска солнца в зените, и его уменьшенных копий, подсолнечников. Заметное место принадлежало часам – «упрощенному» варианту солнца и подсолнечников (хотя, конечно, циферблат походил на них, как рентгеновский снимок на портрет). В самую отдаленную точку графической перспективы, в самый ее центр художник поместил веселый лубочный украинский пейзаж с центральным объектом – ветряной мельницей. Она навевала мысли о герое бессмертного романа Сервантеса. (Недаром отождествление Малахия с Дон Кихотом часто встречается в откликах на спектакль.) Ближе к авансцене

В. Меллер расположил выразительный, но скупой интерьер: стол с самоваром, клетку с канарейкой, стулья, икону, фисгармонию в углу. Общую картину дополняло окно, задернутое белой занавеской.

События – побег хозяина из родного дома, отчаянные попытки его задержать – исчерпывали сюжет I действия. Ситуация разворачивалась почти в водевильном плане, хорошо укорененном в украинской сценической традиции, но могла напоминать и некоторые мольеровские сюжеты. (Вместе с тем, «исход» Малахия из своего «королевства», попытки младшей дочери его вернуть, ее гибель, во многом спровоцированная отцовским бездушием, безумие, настигшее героя в «бурях» социальной жизни, другие авторские подсказки позволяют увидеть в «Народном Малахии» иронически переосмысленного шекспировского «Короля Лира».) Тень грусти и сострадания падала в I действии лишь на Малахия



Сцена из спектакля

(М. Крушельницкий), слегка оттеняя фигуру младшей дочери Любины (В. Чистякова). Страдания же мадам Стаканчихи (Л. Кривицкая) казались, скорее, пародийными, недаром свой «ритуальный плач» она перемежала вполне банальными распоряжениям сниженно-бытового плана.

В начале спектакля тяжело расплывшаяся на стуле Стаканчиха (Л. Кривицкая) образовывала вокруг себя «композицию» из прочих персонажей. Все присутствующие вынуждены были старательно «обтекать» весьма дородную супругу Малахия. Даже беспорядочно спящие по дому дочери героя ни в малейшей мере не нарушали исходной пространственной ситуации. Соседи, певчие – комментаторы и болельщики – добавляли красок этой фресковой картине. Здесь угадывалась режиссерская самопародия, отсылающая к постановке «Царя Эдипа» Софокла в Молодом театре (1918). Впрочем,

она могла быть отнесена и на счет спектакля Л. Курбаса «Гайдамаки» по Т. Шевченко (1920), в котором комментатором происходившего были так называемые Десять Слов поэта. Во всяком случае, хоровой аккомпанемент свидетелей событий в доме местечкового почтальона Малахия Стаканчика целиком соответствовал функциям Слов в «Гайдамаках», но теперь хор звучал в ином регистре и жанре. Главную роль Первого Слова поэта брал на себя в «Народном Малахии» Кум (И. Гирняк).

Их с Малахией отношения, определявшие динамику I действия, сложились с первой совместной репетиции: «Когда я встретился с партнером, мне (И. Гирняку. – **Н.Е.**) посчастливилось сымпровизировать характеристический тон звучания речи Кума, которого ранее не удавалось добиться в стадии индивидуальной подготовки роли, без физического контакта с Малахией. Так впервые глянув Малахию в

глаза, Кум убедительно прижимал собеседника “вопросами” к стене... Мы оба забыли, что наша дискуссия происходит на репетиции, – и словно кони, которым вожжи попали под хвост, понеслись во весь опор, веря в непрерываемую правоту своих аргументов»<sup>17</sup>.

В этом эпизоде впервые давал о себе знать один из важнейших содержательных мотивов спектакля. Он возникал в ту минуту, когда очевидной становилась диалектическая парность героев. Это же определение следует отнести и на счет Кума и Агапии (А. Бабиивна). По их поводу В. Хмурий<sup>18</sup> в свое время высказался коротко и жестко: «Есть два слова в украинском языке, в национальном происхождении которых можно быть совершенно уверенным – Ярмо и Гальмо»<sup>19</sup>. Первое, безусловно, может быть эпитетом к Агапии, хотя я бы его отнес ко всему “Народному Малахию”. На второе – все права и привилегии имеет Кум Гирняка»<sup>20</sup>. Это всеукраинское «Гальмо» получило в лице Малахия Стаканчика незаурядного оппонента: «Гальмо» столкнулось с экзальтированной «Мечтой».

Сам долгожданный главный герой, приходу которого предшествовало целое «представление» в умелой режиссуре Кума–Гирняка, с первого мгновения вызывал недоуменно-издевательский смех зала. Внешний вид персонажа был крайне банален – соломенная шляпа, पोшенок, старые белые мешковатые штаны и такая же старая вылинялая форменная тужурка. Штаны – слишком большие, тужурка – слишком маленькая. Давно обесцененная (во всех смыслах), она, казалось, слишком сильно сдавливала хлипкую фигуру Малахия, а измятые просторные штаны диссонировали с



Л. Кривицкая – жена Малахия

верхом. Вместе с тем, силуэт, характер пропорций мог вызывать ассоциации с костюмом-маской Чарли Чаплина, искусство которого признавалось березильцами важнейшим творческим ориентиром.

Малахий М. Крушельницкого был шокирующе неприметен: маленький, с чуть склоненной набок седой головой, колени полусогнутые, шаг какой-то неуверенный. «Во всей фигуре – жалкая покорность, мягкость человека, который привык уступать дорогу, а в воспаленном взгляде – упрямство маньяка, решительность энтузиаста»<sup>21</sup>. Особое внимание приковывала его спина, ибо она «не только наклонялась, сгибалась, стусевывалась, выпрастовывалась, а всякий раз была по-своему лирична, сентиментальна, мечтательна,... и всегда несла на себе тень грусти украинской. Эту тень положил актер на все физическое существо своего героя, едва показавшись зрителям на глаза, и с ней прошел сквозь всю пьесу, прямо к финалу трагедии

<sup>17</sup> Гирняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 291.

<sup>18</sup> Хмурий В. – искусствовед, публицист.

<sup>19</sup> Гальмо – в переводе с украинского «тармаз».

<sup>20</sup> Хмурий В., Дивнич Ю. Блакитний Є. В масках епохи. Йосип Гирняк. Мюнхен, 1948. С. 31.

<sup>21</sup> Іволгін В. «Народний Малахій» // Всесвіт. 1928. №16. С. 14–15.



## Pro memoria

психического естества Малахия»<sup>22</sup>. Редкостная пластическая выразительность позволяла актеру добиваться фокусирования зрительского внимания не то что на спине – на определенной ее части: «С того момента, когда являет он Малахия зрителям, приходит на сцену тень печали украинской, сентиментального лиризма и мечтательности. На сутулых плечах приносит их Малахий... Лирическая линия сутулящихся плечей Малахия – тот центр, из которого идет одновременно и сентиментальная лирика, и революционный экстаз»<sup>23</sup>.

Первое появление персонажа М. Крушельницкого заставляло усомниться в предсказуемости его поведения. Оно было не то чтобы непоследовательным, скорее – маниакальным. Роль, таким образом, сразу начинала звучать в двух, совершенно разных регистрах: в бытовом – безупречно достоверно, эмоциональном – неожиданно патетически. Резкость переходов настораживала. В них угадывалась взрывоопасная психическая энергия, которую подпитывали «патогенные» идеи героя, собравшегося идти в столицу, к «социальным вождем» с требованием немедленных декретов «переделки человека».

Вот он стоит на пороге собственного дома – озаренный, нездешний: «Если бы вы знали – словно музыку слышу и, правда, вижу голубую даль. Какой восторг! Иду!». И без перехода, буднично: «Между прочим, погасите лампадки!»<sup>24</sup>. Или, к примеру, он с пафосом разглагольствует о своих проектах и в том же высоком стиле, который, похоже, в него въелся, требует: «Дайте мне в дорогу сорочку и подштанники!.. Сорочку и подштанники!»<sup>25</sup>. Актер тонко воссоздавал «публичное

одинокое» Малахия, «распознающего» родных для себя существ вовсе не среди членов собственной семьи. Короткая сцена с канарейкой превращалась у него в эффектную «трехчастную мелодраму», когда М. Крушельницкий сначала нежно приникал к клетке, лаская ее, затем подносил к окну и, наконец, срываясь, почти истерически кричал: «Вот и я сидел так же в клетке жизни свои лучшие годы. (Идет к окну и выпускает канарейку.) Лети, птичка, и ты в голубую даль. (Повернулся ко всем.) Прощайте!»<sup>26</sup>. При том, что герой страдал вполне искренне, страдания его не казались «изматывающими», ибо какой-то частичей своего «я» Малахий был уже далеко. От прошлого оставалась только податливость к очарованию музыкой. Со звуками «Милости мира...» Дехтярева он тяжело опускался на стул, охватив голову руками, замирал. Минутная слабость «разрешалась» страстной речью, в которой трудно было не слышать интонации Откровений Иоанна Богослова. «Вот смотрите – подходит к старенькому богу кто-то в красном, лица не видно и бросает гранату. Слышите гром? Огонь и гром на цветущих степях украинских... Крушится, смотрите, падает разбитое небо, вон сорок мучеников вниз головой, Христос и Магомет, Адам и Апокалипсис раком летят... И созвездие Рака и Козерога в пух и прах... (Поет во весь голос.) "Чуеш, Сурмы заграли..."<sup>27</sup>. Сурмы революции слышу. Вижу даль голубого социализма. Иду!»<sup>28</sup>.

Здесь впервые в спектакле возник симбиоз религиозного и революционного экстаза, возник образ Сурмы-Трубы, звуками которой замыкался последний эпизод

<sup>22</sup> Хмурий В. Мар'ян Крушельницький: Етюд. Харьков, 1931. С. 35.

<sup>23</sup> Там же. С. 42.

<sup>24</sup> Куліш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 19.

<sup>25</sup> Там же. С. 20.

<sup>26</sup> Там же. С. 23.

<sup>27</sup> Сурма – на украинском языке «труба». Пропетая героем строка – фраза «Интернационала» в украинском переводе Н. Вороного. В русском переводе в этом месте звучат слова: «Это есть наш последний...».

<sup>28</sup> Куліш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 25.

## Европа и Россия

«Народного Малахия». Только в финале Труба оказывалась примитивной дудкой, а несчастный герой издавал с ее помощью дикий диссонансный вопль. Вначале же Труба Ангела, созывающая к Страшному Суду, и труба революции играли для Малахия одну мелодию. Это становится ключевым моментом всего сценического произведения Кулиша–Курбаса–Меллера. С первых сцен постепенно складывалась особая система, дающая о себе знать иконами, ладаном, хоральным пением, бесконечными упоминаниями церкви и веры. Образная структура спектакля, сценические события неуклонно разворачивались в направлении своей эстетической первопричины – мистерии.

Сюжет исхода, «хождения по мукам», страданий во имя утверждения в жизни вероучения, вместе с темой мессианства, духовного мученичества, идеей борьбы за обращение неправедных – все это ясно очерчивало «житие» бывшего почтальона Малахия Стаканчика. Сначала он – «неофит», обрешивший себя на двухлетнее заточение в «катакомбах» чулана и чтение большевистских брошюр, затем – вооруженный учением «мессия». Предложенная диспозиция от сцены к сцене насыщалась образами, которые вызвали ассоциации с мистерией.

Взять для начала ритуальность происходящих событий. Собственно, спектакль начинался с ритуальных «плачей» Стаканчихи. Обрядовым было и выпускание на волю птицы, и «жертвоприношение» курицы, и исполнение певчими «Милости миру жертву хваления». На Малахия «воздействовали» лампадкой, ладаном, божницей, крашанками, рассказом Любуни

о молитве в церкви. Сам герой, очень чувствительный к подобным приемам, тут же вспоминал о счастливых детских грезах, которые в устах М. Крушельницкого звучали особенно нежно. Так говорил он о Боге – дедушке в белых одеждах, кадящем «на жито, на цветы, на всю Украину». Все I действие до краев было насыщено упоминаниями о церковной службе, религиозных чувствах и переживаниях.

Не чем иным, как мистериальным влиянием, было продиктовано появление в I действии настоящего «церемониймейстера», который на глазах у зрителей создавал свой «спектакль». В нем, в соответствии с известной традицией, этот распорядитель-режиссер участвовал сам, не забывая о своей основной миссии – показывать всем участникам, что и когда им надлежит делать. Такой персоной на березильской сцене был Кум Й. Гирняка. «Режиссура» Кума впечатляла разнообразием подходов, а уверенность, с которой он исполнял свою роль, говорила о неплохом знакомстве с объектом влияния. Ответственность за судьбу Малахия, за правильный порядок вещей заставляла героя Й. Гирняка действовать изобретательно и споро. Сила его убеждений тоже была впечатляющей, хотя и без признаков манияльности. Кум в спектакле Л. Курбаса – личность идейная. Именно таким (осведомленным, посвященным, опытным и религиозно «грамотным») должен был быть мистериальный церемониймейстер. Недаром все требования Кума участниками событий беспрекословно выполнялись.

Важнейшее место в I действии принадлежало диспуту Кума и Малахия. Все здесь происходило

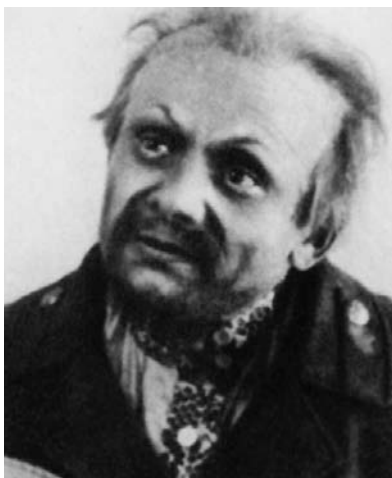
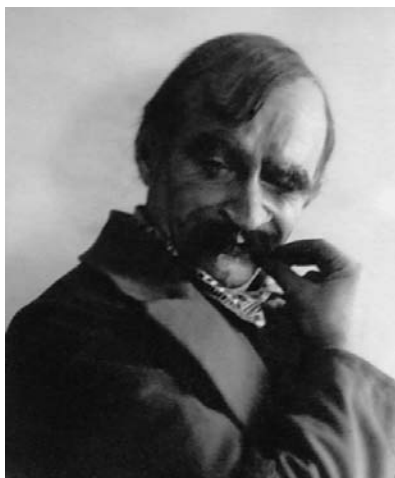
сообразно с известными канонами теологических диспутов – диалогов о природе вещей, любых иных принципиальных проблемах мироустройства. Такие диспуты – одна из самых распространенных ранних форм театрализации религиозных служб. Первые украинские драмы, как правило, создавались в виде подобных диалогов. Заинтересованность создателей «Народного Малахия» в эстетическом опыте литургического театра и здесь не вызвала сомнений. Что же касается содержания «идейных споров» Кума и Малахия, то оно было абсолютно профанным. Герои забрасывали друг друга вопросами разного смыслового уровня, не заботясь об их сопоставимости. Мир в эти моменты терял какие-либо координаты, а спорщики – критерии. Зато расчищался путь к всеобщему

хаосу. Так в спектакле становилось очевидным, что порядок отсутствует не только в голове Малахия М. Крушельницкого. «Идейный» поединок героев камертонно определял смысл **I действия**, сценического произведения в целом.

Художественная ткань спектакля, образовавшаяся в ходе репетиций, по мнению Й. Гирняка, была обязана своим происхождением авторскому чтению пьесы, особой музыке текста. «Чтение "Народного Малахия" не было чтением. Мыкола Гурович провозглашал, выпевал, выговаривал на собственных мелодичных голосовых струнах – многотемную симфонию всеукраинской трагедии. С первых звуков похоронного плача Стаканчихи Тарасовны, которым начиналась эта необыкновенная музыка украинской мовы, которой автор-чтец

Микола Кулиш читает пьесу





Й. Гирняк – Кум

М. Крушельницкий – Малахий

зачаровывал слух и внимание безрельцев, мы были не в состоянии освободиться из плена мастерского слова, интонации, мысли, драматической коллизии и действия»<sup>29</sup>.

Ритм озвученного автором текста, его характерная интонационно-стилистическая «транскрипция» складывалась в оригинальную образную материю, имевшую чрезвычайное влияние на актеров и режиссуру. Й. Гирняк называет это явление феноменом «авторской музыки». Но музыки особенной – способной почти буквально, физически организовать сценическое действие. Ничего подобного в практике «Березиля» ранее не наблюдалось. Й. Гирняк специально это выделял: «Моей задачей, скорее всего, стало усвоение интонационной партии слова и речи Кума, которая не должна была выпасть из ритма и мелодии звукового плана. Малейшее отклонение от музыкального звучания было бы диссонансом, разрушающим симфоническую партитуру действия. Физическое нахождение в образе и действие (жест и движение) должны были исходить из музыкальной интонации слова или продолжать

ее в ключе всей мелодики картины. Каждый персонаж обязан был звучать как отдельный инструмент симфонического оркестра. Его слово, вся речь, интонация, жест, движение создавали звуковую и зрительную гармонию, которая бы разрушилась при малейшем отклонении от режиссерской партитуры. Задача актера состояла в преодолении и достраивании своих внешних и внутренних данных до музыки всего спектакля. Слушая персонажей, я вспоминал точную интонацию и мелодию чтения Кулишом этого редкостного произведения. Опираясь на слово Кулиша, его интонации и эскизы звукового образа, режиссер (на этот раз и композитор) создавали неповторимую симфонию языка, звучания речи и духа украинского человека. Все это было органично связано с движением, внутренним и внешним состоянием каждого персонажа»<sup>30</sup>.

Мистерия резонировала в «Народном Малахии» и пафосно-экстатически, и профанно. Соседи, певчие, почти вся родня Стаканчика принадлежали второй категории, которая олицетворяла мещанский

<sup>29</sup> Гирняк Й. Спомини. Нью-Йорк, 1982. С. 248.

<sup>30</sup> Там же. С. 289.

мир со всеми его добродетелями. Одновременно они вызывали в памяти образы персонажей вертепа. Смысл их участия в действии отвечал и вертепной, и мистериальной традиции – углублять пропасть между сакральным и профанным.

Зримый ряд «Народного Малахия» I действия часто называли наивным, нарочито примитивизированным. Однако его плоскостной характер, фресковый принцип фронтального мизансценирования не только не исключали возможности развития мистериального действия, но и создавали для него целиком адекватный фон. Мистерия в спектакле Л. Курбаса вызревала из профанной стихии; сакральное же давало о себе знать со временем. Оно проявлялось в ритуальности происходящего, тематической специфике вещного мира, наконец – позиционировании главного героя. То, что Малахий и окружавшая его среда взаимно отражают друг друга, было отмечено еще в бытность спектакля. Сначала на это указал Д. Чукин<sup>31</sup>. Он считал эту опосредованность выражением пространственного «модуля» спектакля: «Главным в “Народном Малахии” является столкновение психологии этого уездного Кандида, мечтателя с реальностью. Первое действие посвящено обнаружению его мировоззрения. Все, что находится подле Малахия Стаканчика, отражает его видение мира. В. Меллер тщательно отобрал (*предметный ряд.* – **Н.Е.**), сделал его изобразительной параллелью образа Малахия»<sup>32</sup>. Этот принцип получил свое дальнейшее развитие в сцене в сумасшедшем доме. Визуальные особенности тамошней среды

продолжали «корректироваться» внутренним зрением главного героя. Центральное событие его жизни – осуществление проекта реформирования человека – происходило тут же, в месте, где никакое мироощущение уже не выражает себя адекватно. Понимал ли это Малахий М. Крушельницкого в момент перехода мечты о чуде к ее непосредственному сотворению? Скорее всего, нет.

Рядом с мистерией в спектакле Л. Курбаса давали о себе знать миракль и моралите. Главная цель миракля, чудо наконец свершалось к вящей радости героя М. Крушельницкого, правда, происходило это там, где давно утрачена грань между реальностью и миражом. Да и само это чудо оказалось слишком причудливым, но жаждущий его герой чувствовал себя вознагражденным. Чудо являло себя в виде фантастической машины для переработки людей. Это гигантское сооружение (три метра в высоту и четыре – в ширину) состояло из колес и колесиков, различных железок (вплоть до сельскохозяйственного инвентаря). Впечатляющая гора металла гудела, клацала, шипела, пропуская сквозь свое механическое нутро людей, чтобы на выходе они выпархивали буквально и фигурально окрыленными и «реформированными»<sup>33</sup>.

Трудно было не разглядеть в огромном металлическом монстре поверженный «конструктивистский» Фавор. Вернее, то, во что выродились его еще недавно актуальные четкие, логичные формы. Хаотическим нагромождением обломков высилось механическое чудовище, сотворяя велением безумца столь же безумную

<sup>31</sup> Чукин Д. (*годы жизни неизвестны*) – автор неопубликованной статьи «Художники в “Березиле”» (1932).

<sup>32</sup> Чукин Д. «Художники у «Березолі». Інститут искусствознавства, фольклористики і етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Ф. 42. Ед.хр. 15.

<sup>33</sup> У драматурга в этом эпизоде никакой машины не было. Малахий сам производил над каждым человеком магические действия, выпуская в мир уже «реформированных» людей.

«продукцию». Критика заметила в этом эпизоде лишь удивительную осведомленность авторов в тонкостях психиатрии: «Опираясь на научные данные – причем, душевнобольных того же типа, что и Малахий, – В. Меллер из элементов изобразительной фантазии маляков-параноиков организовал исключительно эффектное оформление этой картины»<sup>34</sup>. Но знаменитая машина выражала куда более сложный комплекс идей. В ней угадывалось пародийное надгробие конструктивизму. Вернее, некой его ветви, продуцирующей идеалистически-футуристические образы «светлой советской социалистической действительности». Известно, что подлинная правда жизни весьма отличалась от картины, создаваемой некоторыми адептами направления. Действительность просто-напросто не выдерживала логики и ясности предложенного конструктивистического образа. Чудо «нового человека» так и не свершалось. Констатировать крах этой идеи и была призвана фантастическая машина эпизода «Сон Малахия». И это обретало в спектакле «Березиля» вид одновременно саркастический и скорбный. Сам «агрегат» был обречен на неизбежную технологическую деструкцию, разлад механизмов. Из его недр выталкивались лишь смешные человекоподобные недоразумения. Именно тогда из уст героя М. Крушельницкого звучал клич, в котором привлекало внимание слово, известное как самоназвание одного из самых страстных мечтателей эпохи В. Хлебникова – «Будимир».

Место последней остановки мечты социального прожектера Малахия, «помазавшего» себя

в наркомы, запускавшего в мир краснокрылых человекоподобных, оказывалось в «Березиле» слишком говорящим и знаково детерминированным. То, что центральный эпизод «конструктивистского миракля» разыгрывался в спектакле Л. Курбаса в сумасшедшем доме, *argiori* компрометировало и миракль, и конструктивизм. Здесь победное шествие социального оптимизма – особенно ряженого в новейшие технологические уборы – пресекалось самым недвусмысленным образом. Но окончательный крах конструктивистской логики наступал в последнем действии, в сцене в борделе. Именно здесь завершалась его (конструктивизма) окончательная «погибель». Он был задушен шторами, занавесками, скатертями, разным тряпьем, заполонившим все обозримое пространство.

По существу, «моление о чуде» в спектакле «Березиля» отнюдь не было прерогативой Малахия. (Иное дело, что он единственный это чудо «сотворял».) Поисками пути к собственному чуду – дороге на Иерусалим – была одержима и Агапия. А. Бабиивна изображала ее маниакальное упорство, решительность и настойчивость, ни в чем не уступающие Малахияевым. Их многое объединяло (недаром в мечтаниях каждого обязательно высилась гора Фавор). Но героиня А. Бабиивны, в отличие от Малахия М. Крушельницкого, искала дорогу только к собственному счастью, которое у нее ассоциировалось со смертью. «Вакулиха умерла, вот и я хочу так же. Вы не поверите, товарищи, даже снилось уже. Иду, словно плыву в воздухе мимо моря теплого, и тропиночка в красных цветах, а

<sup>34</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року // *Життя й революція*. 1928. Кн. IX. С. 150.

*Pro memoria*

где-то за морем сияние до небес, как, вот, зоря бывает летом»<sup>35</sup>.

Фанатично преданная идее «прекрасной смерти», Агапия (Добрая) замыкала спектакль, прежде всего, в его ритуальной части. В финале «сцена погружалась в темноту. Только в глубине видится скорбная женская фигура. Это старая Агапия, бормоча заупокойные молитвы, склонилась над телом Любины»<sup>36</sup>. Поминальный плач Стаканчихи–Л. Криницкой и заупокойная молитва Агапии – А. Бабиивны обрамляли спектакль Л. Курбаса. Тяжелую раскормленную Стаканчиху первой сцены в финале замещала сухая, почерневшая от горя, одетая в черное Агапия-старуха, одержимая мечтой о «прекрасной смерти» и оставленная автором при смерти – при повесившейся Любине. Свеча переходила из рук героини А. Бабиивны в руки героини В. Чистяковой – старшая сопровождала младшую в прекрасный мир своей мечты, поскольку мечта молодой не осуществлялась: чудо возвращения отца в родной дом не случилось. Своего «миракля» Любина дождаться не сумела. Автору было чрезвычайно важно констатировать сиротство дочерей Малахия – Веры, Надежды, Любви, чьи имена принадлежат ряду, пожалуй, самых популярных персонажей моралите. Для постановщика это обстоятельство относилось к наиважнейшим и, соответственно, программным аспектам спектакля.

Литургический театр присутствовал в постановке Л. Курбаса принципиально и многосложно. В этой связи обращает на себя внимание тот факт, что после единственной поездки режиссера за границу летом 1927 года (предыдущие

относятся ко времени учебы в Венском университете в 1907–1908 годах), он сам особо отмечал посещение как раз литургического спектакля. Л. Курбас выделил его из сорока постановок разнообразнейших типов и жанров. Сюда он включил и те, что были осуществлены лидерами авангардного театра, к которому он себя причислял. «Из всех театров наиболее меня впечатлили несколько спектаклей: “Миракль” (“Чудо”) – пьеса Фальмелера и Гофмансталя в постановке Рейнгаардта. Собственно это – средневековый миракль, стилизованный по-современному»<sup>37</sup>. То, что Л. Курбас был увлечен жанром, мало созвучным советской конъюнктуре, то, что уже в ближайшей работе он прямо апеллировал к этому жанру, свидетельствовало о принципиальном характере его творческих устремлений. Именно поэтому, при очевидной трансформации мистерии, миракля, моралите, формообразующие особенности этих жанров оказались вполне различимы в поставленном Л. Курбасом «Народном Малахии».

Тема чуда в березильском спектакле доминировала постоянно. Она многое определяла в трактовке образа санитарки Оли (Н. Доценко) и была связующей нитью в ее отношениях с Малахией. Их начало было положено событиями в сумасшедшем доме, когда тема безумия достигала своего апогея. Все, что там окружало героев, несло на себе печать угроз мысли и духу человека. В месте, определенном П. Рулиным как «поздний казенный амфир», экстатические мечтания и поступки героя принимали вид острого трагического гротеска. Решетка, стена, забор вместе с «заумным»

<sup>35</sup> Куліш М. Твори: В 2 т., Киев, 1990. Т. 2. С. 77.

<sup>36</sup> Черкашин Р., Фомина Ю. Ми – березильці. Театральні спогади – роздуми. Харків. 2008. С. 81.

<sup>37</sup> Курбас Л. Про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. 1927, 8 июня.



деревом создавали атмосферу, не совместимую с представлениями о свободе и человечности. Геометрия архитектурной среды только обостряла это ощущение. Так же, как сиротская койка у глухого забора, что создавала «лучший образ западни для человека и его мыслей»<sup>38</sup>. Как химерное дерево с кроной в виде закрученной проволоки, которое здесь тоже находилось, похоже, против своей воли; единственное дерево на четыре урбанистических действия, от второго до пятого включительно. В сравнении с пышным гаем на олеографической картинке начала спектакля это «железное» дерево тоже казалось жертвой грандиозной патогенной катастрофы.

После двух первых действий, построенных на неглубоких симметричных мизансценах, третье – в сумасшедшем доме – было организовано совершенно иначе. Чтобы

сценически передать ощущение хаоса, режиссер придумал сложную по геометрии мизансцену, ритмический рисунок которой задавало броуновское движение отдельных больных. Разорванность сознания, рассредоточенность мышления передавались сложным ритмическим рисунком. Один из критиков заметил, что в этом эпизоде всех впечатлило, как мастерски Л. Курбас соединил «хорошо выстроенную Малахией для Оли сказочку, с чрезвычайно тонкой ритмической организацией всех сцен, в сочетании с тяжелым экспрессионистическим натиском»<sup>39</sup>. Примечательно, что ощутимой фресковой линейности мизансцен, о которой писали некоторые критики, после сцен в сумасшедшем доме уже не будет. Зато хаос начнет энергично распространяться, вызывая разнообразнейшие смысловые, пространственные деформации.

Сцена из спектакля

<sup>38</sup> Кузякина Н. П'єси Миколи Куліша. Київ. 1970. С. 236.

<sup>39</sup> Шевченко Й. До підсумків театрального сезону в Харкові // Критика. 1928, №5. С. 129.





М. Крушельницкий –  
Малахий и  
Н. Доценко – Оля

То, что критик назвал «сказочкой», – один из наиболее выразительных феноменов спектакля. А если учесть сближения «Народного Малахия» с «Войцеком», на которое указывал А. Мацкин (свидетель тех событий, собеседник Л. Курбаса, оставивший об их встречах замечательные воспоминания), можно по аналогии с местом «сказочки» в «Войцеке» рассматривать и место «сказочки» у М. Кулиша. Во всяком случае, ее значение для «Народного Малахия» ничуть не меньше. М. Крушельницкий и Н. Доценко играли в этом эпизоде на грани своих профессиональных возможностей. Молодой исполнительнице было не просто партнерствовать с признанным мастером, хотя критики и отмечали ее искренность и уверенность. Что касается М. Крушельницкого, то именно в этой сцене актер достигал кульминации роли. По сути, в III действии выделялись две наивысшие точки. Первая – «Сон Малахия», сцена, в создании которой пальма первенства, вне сомнений, принадлежала режиссеру и художнику. Вторая – это, конечно, «сказочка»,

где М. Крушельницкий демонстративно выставлял высочайший уровень мастерства, огромные возможности березильской актерской школы.

В III действии герой окончательно терял связь с реальностью. «С момента появления Малахия в первом действии, где очень тонко и прицельно режиссер раскрывает мотивы последующих безумных поступков Малахия, и до конца фабульного развития все отчетливо выстроено: на глазах у зрителя совершается (детально проработанный и мастерски исполненный) процесс усиления и прогрессирования безумия. Надо быть специалистом в психиатрии, чтобы адекватно оценить колоссальную и исключительно тонкую работу режиссера в этом плане – искусству критики это недоступно. Оно способно лишь констатировать блестящие результаты работы – безумие Малахия; безумие его идей раскрыто логично и убедительно, «линия» безумия выдержана тонко и рельефно. Разработка же отдельных ситуаций (Малахий в сумасшедшем доме – в особенности), несомненно, стоит выше всех

## Европа и Россия

известных нам в искусстве театра и литературы попыток воссоздать состояние безумия»<sup>40</sup>.

Знаменательно, что Остап Вишня, создавая литературный портрет М. Крушельницкого, также выделяет из спектакля эпизод с Олей, чтобы очертить главные особенности дарования актера:

«Какой актер Крушельницкий? Техничный или нутряной?

Техничный!

Ну, хорошо! А как же, например, вы техникой передадите ту картину с Олей, когда:

А в степи гул. А кони: цок – цок! Цок – цок!

А Оля выходит и говорит:

Здравствуй, здравствуй, милый мой,

Пожалуй у хату.

Нарисуете вы все это одной только техникой? Чтобы без “сердца”, чтобы без “души”?

Попробуйте!»<sup>41</sup>.

В этом эпизоде М. Крушельницкий, стоя за спиной у девушки, рассказывал ей историю вполне фольклорного содержания, постепенно как бы входя вместе с ней в «транс». Расположенные фронтально к линии рампы актеры на глазах у публики «попадали в резонанс» с сюжетом, лексикой, эмоциональным регистром «сказочки». И когда Малахий с огромной душевной силой навевал Оле поэтические картины (Н. Кузякина заметила, что Оля их видела, словно на киноэкране), то, завораживая ее, он с не меньшей силой влиял и на зрителей, сподвигая «вспоминать» образы ожидания любимого из похода, качания колыбели, счастливые мгновения возвращения суженого в метель. Вся эта тропика принадлежит украинскому песенному фольклору, в чьи сладостные

волны персонажи (и не только они) постепенно погружались. Особенную щемящую нежность этому рассказу придавали звуковые резонансы, которые добавляла «сказочке» очарованная Оля. Она подхватывала рассказ, «подсказывая» Малахию отдельные слова, примерно так же, как подпевает солисту втора, – бесчисленные наивные и короткие, как всхлипывания, все эти «гуп-гуп, гугу, хлип-хлип, рип-рип, тупу-тупу».

Песенно-поэтический дуэт героев М. Крушельницкого и Н. Доценко, кроме всего прочего, был важнейшим духовным противовесом машине-монстру, ассоциирующемуся с разрушением и безумием. «Сказочка» – момент, когда Малахий в последний раз переживает единение с жизнеутверждающими началами бытия. Правда, эта жизнь была жизнью поэтической, и Малахий прямо на сцене собирал из образов, генетически принадлежащих народному гению, подлинный миф. Артистизм, с которым герой сочинял его на глазах у публики, был исключителен. «И когда он рассказывает Оле сказочку, грустью всеукраинской льется она, тоской по счастью витает над ним и склоненной Олей, горе материнское морем разливается в песне. И внутренним взором видит он свою сказочку, как поэт химерные плоды своего воображения <...> Она вся в обертонах интонаций, вибрациях голоса, в отблеске каждого слова, каким-то совсем новым смыслом, приданным ему артикуляцией, она в пальцах, которыми он довершает флуоресценцию слова, где не достает артикуляционно-тональных приемов, и в глазах его»<sup>42</sup>. Прощание с реальной действительностью у героя

<sup>40</sup> Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927–1928 року// *Життя й революція*, 1928, кн., IX. С. 149.

<sup>41</sup> Остап Вишня. *Мар'ян Крушельницький*. Твори: В 5 тт. Київ. 1975. Т. 3. С. 95.

<sup>42</sup> Хмурий В. *Мар'ян Крушельницький*: Етюд. Харків. 1931. С. 46.

М. Крушельницкого происходило в категориях не социальных и не политических, а поэтических, духовных. Именно поэтому акт прощания с последними проявлениями цельной личности в спектакле Л. Курбаса был столь пронзительным и трагичным.

То, что в этой сцене надежды Оли на чудо воплощались в фольклорных образах, не просто поэтически окрашивало события. Девушка под влиянием Малахия отождествляла себя с героиней баллады, но это лишь подталкивало ее к разрыву с реальностью. Поэтическое «чудо» баллады не могло спасти ее Олю, песня не могла прагматически корректировать действительность, более того, высокий лиризм рассказа только углублял пропасть между явью и мечтой. Поэтический мир народа здесь резонировал своими трагедийными философскими гранями. Мощнейший лирический ток, пронизавший всю эту сцену, сыграл огромную роль в развитии еще одной темы спектакля – национальной.

Принципиальное отношение к данному аспекту спектакля начинается складываться лишь в 1960-е годы, когда Ю. Шерех достаточно категорично высказался по этому поводу: «Национальный вопрос не играет никакой роли в "Народном Малахия"!»<sup>43</sup>. С этим утверждением трудно согласиться. Сама песня, прямые и косвенные свидетельства рецензентов березильской постановки убеждают в обратном. Национальное вовсе не было отеснено на периферию авторского внимания. Подобно аспекту мистериальному, национальный резонировал во множестве обертонов, звучал в различных регистрах, часто – умышленно диссонансно.

Особенно важным был фольклорный план. Но эпизодом с Олей он не ограничивался, хотя и выделялся на общем фоне возвышенной поэтичностью и наивным лиризмом. К подобному плану тяготели и сентенции Малахия из I действия, когда возникал образ Бога в (характерном для национальной традиции) образе старенького доброго деда: «Такой себе дед седенький в белой одежде, а очи грустные»<sup>44</sup>. Схожими чертами обладали и грезы Агапии: «Иду, словно плыву в воздухе мимо моря теплого, и тропиночка в красных цветах, а там за морем сияние до неба, как, вот, зоря летом бывает...»<sup>45</sup>. И целиком в народном духе звучали в устах Малахия образы краха мира: «Огонь и гром на цветущих степях украинских... Крошится, смотрите, падает разбитое небо»<sup>46</sup>. Подобные интонации окрашивали все пророчества главного героя. Их речевая, стилистическая природа обнаруживала истинно украинское происхождение. Наконец, все, чем был местечковый почтальон со своей мечтательностью, проповедями, наконец, реформами переделки человека, – все выказывало в персонаже определенный ментальный тип.

Уровень провокационной остротности национальной проблемы в спектакле «Березиля» был для своего времени беспрецедентным. «Соплеменники» и современники автора, хотя и признавали присутствие «малахианства» в собственном окружении и решительно его осуждали, но, ясное дело, отказывались принять на свой счет любые обвинения в подобной «крамоле». В наши дни на эту особенность произведения М. Кулиша – Л. Курбаса первой обратила внимание Н. Кузякина:

<sup>43</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Микола Куліш. Твори: В 2 тт., Киев. 1990. Т. 2. С. 338.

<sup>44</sup> Куліш М. Твори: В 2 тт., Киев. 1990. Т. 2. С. 24.

<sup>45</sup> Там же. С. 77.

<sup>46</sup> Там же. С. 25.

## Европа и Россия

«Бессмертный Народный Малахий в образе седого Скрипника<sup>47</sup> стоял за кафедрой и доказывал, что все уже перевоспитаны и задержка за малым, за всеобщей реформой человека! Творцы "Народного Малахия" считали "малахианство" национальной болезнью». Н. Кузякина разглядела в знаменитом спектакле также очевидное выражение авторской самоиронии: «В "Народном Малахии" давние иллюзии Курбаса были жестко осмеяны и Кулишом, и самим Курбасом»<sup>48</sup>. Исследователь, пожалуй, наиболее адекватно определила место национальной проблемы в судьбе этого сценического шедевра: «Две темы "Народного Малахия" звучали в спектакле как откровенно политические, весомые и раздражительные для каждого современника, – тема Украины и тема человечности при социализме. Режиссер здесь был однодумцем драматурга, и вместе они поднимали громаду пьесы на наибольшую общественную высоту»<sup>49</sup>. Трудно с этим не согласиться.

Национальный вопрос предстал в спектакле в продуманной иерархии смыслов, тропики и не терял своей остроты до самого финала. Авторам спектакля удалось им закольцевать начало и конец сценического повествования. Первая его ипостась была локальной и выражалась в яркой лубочно-профанной форме. Она забавляла зрителей сочными олеографическими красками, толпой героев – родных братьев и сестер интермедийных вертепных персонажей. Национальная определенность в обрисовке гротесковых фигур, приближенных к вертепным героям, по ходу действия как бы истончалась. У

Л. Курбаса в эпизодах на заводе и в сумасшедшем доме ее признаки почти не угадывались. Наконец, в заключительной сцене в борделе она получала наиболее парадоксальное свое разрешение. Синтез сакральных, лубочных, мифологических планов в обрисовке национальной темы вызывал изумление своей смелостью и изысканностью.

Особенность трактовки национальной проблемы в финальных эпизодах «Народного Малахия» определялась резонансом ранее прозвучавших мотивов. Визуально она (эта сцена) казалась совершенно выпавшей из урбанистической структуры предыдущих действий. Даже больше – мягкие «гнездышки» борделя («несколько затянутых занавесками кабинок, словно стойла для животных, жалкий столик с напитками и едой – обломок "шикарной" жизни»<sup>50</sup>) выглядели пространственной насмешкой над конструктивистским апломбом архитектурного образа красной столицы. Исключительную резкость пространственных оппозиций еще больше обострял образ среды I действия. Столь радикального противопоставления требовало как раз развитие национальной темы. Притом что пространства первого и последнего действий отражали мещанский дух царящих там порядков, эпизод провинциальной жизни на Мещанской улице, №37 все же радовал глаз ярчайшими красками, колористической щедростью, наивностью мировидения.

Кроме прочего, весьма банальный интерьер дома Стаканчиков, облагораживался живописностью украинской народной картинки. Он составлял с ней органическое целое, совсем не изысканное, но,

<sup>47</sup> Скрипник Н.Г (1972–1933) – партийный, политический деятель. Застрелился во время партийных «чисток».

<sup>48</sup> Кузякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 1930-х г.г.). Л. 1984. С.58.

<sup>49</sup> Кузякина Н. П'єси Миколи Куліша. Киев. 1970. С. 201.

<sup>50</sup> Куліш М. Твори: В. 2 тт., Киев. 1990. Т.2. С. 137.

*Pro memoria*

несомненно, чистое и светлое. Даже «антагонизм» олеографии и авангардно-схематического солнца содержанием, характером сценического действия чудесным образом превозмогался. Это все было Украиной. В «веселом» же доме царил хаос безнационального. Удручающее ощущение пространственного тупика определяло характер последнего прибежища центральных героев. Взгляд из зрительного зала, в I действии вольно и радостно устремлявшийся в выстроенную художником даль, – этот взгляд в последнем действии словно спотыкался о жалкие кабинки для спаривания, запутывался в прибитых пылью портьерах, угасал.

В последнем акте зрителям предлагались сценические ситуации, отчасти ассоциирующиеся с событиями начала спектакля. Вновь сцену заполняла галдящая орава разномастного люда, но теперь она была лишена выразительных национальных примет, которые говорили сами за себя в I действии. Эту стихию в борделе теснили совсем иные силы и приоритеты. Парадоксальным образом роль зачина здесь отводилась стихотворению С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу». Его без усталости цитировал один из клиентов заведения, время от времени прерывая поэтический текст репликами гастрономически-галантерейного пошиба. Этот пример парадоксального параллелизма обращал память зрителей к эпизоду сборов Малахия в дорогу, когда свою патетическую речь герой прерывал репликами о сорочке и подштанниках. Но тогда комический пафос помогал выделить Малахия из окружения как существо особенное, неповторимое.

Иное дело перебивки есенинского текста в пьяном бордельном застолье. Они опускали поэтическое слово до пошлейшего уровня, делая его частью ряда: девочки, клиенты, выпивка и жратва. В подобных манипуляциях стихотворение утрачивало свое поэтическое содержание, становилось иллюстрацией к обесцененно-мещанской, безнациональной и безличностной жизни. Авторы усиливали этот мотив, оттеняя искаженного С. Есенина «жалостной» песней проститутки. Интонационная подача стихотворения С. Есенина и немудрящего «Колечка» существенно различались. В первом случае доминировал сарказм, позволяющий интерпретировать ситуацию, как остро сатирическую. Во втором – калечный язык и убогий текст создавали парадоксальный фон для подлинно драматичного высказывания. Именно калечный язык, суржик, наилучшим образом выражал национальное самоунижение и моральное оскудение. В финале спектакля национальная стихия совершенно вырождалась в безнациональную опустошенность. Связь первого и последнего эпизода спектакля держалась на противопоставления не только первых реплик пьесы – ритуального плача Стаканчихи и финального шепота-бормотания Агапии над умершей Любиной, – но еще и на тоскливом «Колечке». Именно «Колечко» музыкально предшествовало гундосящему, по определению М. Кулиша, завыванию дудки. В «Березиле» «голубая симфония» обновления человека, нации решалась не только звуками жалкой дудки, но и убогого «Колечка».

Кроме замечаний, касающихся национального вопроса, Ю. Шерех



М. Крушельницкий –  
Малахий

предъявил спектаклю «Народный Малахий» еще несколько существенных претензий. Среди них – упрек в нераспознавании Л. Курбасом одной из важнейших, по мнению Ю. Шереха, особенностей пьесы. Он считал, что «аспекты критики советского режима» были у М. Кулиша «лишь побочными по отношению к центральной теме несправедливости всякого общества <...> Если, таким образом, в «Малахии» были элементы критики советского общества, они были там потому, что это было общество, а не

потому, что оно было советское»<sup>51</sup>. Последний тезис был небезосновательным. Пьеса, действительно, не укладывается в рамки банальной критики режима, обращаясь к более универсальным проблемам. Недаром автор тут же упоминает о резонансах образа Дон Кихота в спектакле Л. Курбаса и – шире – гуманистическом пафосе «Народного Малахия», так раздражавшем эту власть. Ю. Шерех утверждал: «Подлинно значащим Кулиш был без политики. И потому советский режим его уничтожил»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і докруги). Т.1. В Україні. Харків – Нью-Йорк. 2001. С. 149–150.

<sup>52</sup> Там же. С. 339.

Здесь у Ю. Шереха, пожалуй, резюнов значительно меньше: такого рода критика вовсе не исключала внимания к «руководящей роли Советской власти» и последствиям такого руководства.

В целом, Ю. Шерех долгое время считал спектакль Л. Курбаса неудачей. Согласно его представлениям, «Березиль» пребывал в тот момент на «пути от театра массовой динамики к театру актерских образов». И эта ситуация эстетического «промежутка» сказывалась-де на художественном результате. Но его слова тонут в хоре многообразных высказываний противоположного смысла. К примеру, А. Довженко на диспуте о «Народном Малахии» говорил: «Игра Крушельницкого и Гирняка гениальна. Порой даже кажется, что так работать уже опасно для психики актеров»<sup>53</sup>. Ему вторил Н. Шифрин. В письмах к жене он в превосходных степенях отзывался о спектакле в целом. И среди прочих особенно выделял М. Крушельницкого, ставя его рядом с Михоэлсом<sup>54</sup>. Подобных свидетельств существует немало. Сам Л. Курбас в этот период жизни был особенно внимателен к вопросам обновления художественного языка и к развитию сценической культуры театра, полагая, что драматургия М. Кулиша оказывает на эти процессы позитивное воздействие.

С периодом работы над «Народным Малахием» совпадает программное выступление режиссера на страницах журнала «Новое мистецтво», где обретенные художественные ориентиры квалифицируются им как «экспрессивный реализм». Первая часть предложенной формулы указывала

на художественные предпочтения «Березиля» предыдущих лет. Смысл второй – Л. Курбас счел нужным пояснить так: «Этот принцип в основе своей диаметрально противоположен тому, что у нас понимают под “реализмом” (натуралистически-бытовая и психологическая форма). Выражаясь в гротеске или торжественно монументальном виде, этот принцип остается, и в нашем времени, он единственный может устоять против стабилизаторских тенденций искусства»<sup>55</sup>. Позднее режиссер будет еще более расширительно трактовать вопрос обновление эстетического спектра. Сведение стиливой ситуации к какой-то единой формуле для него неприемлемо, поскольку, «сегодня она столь же романтическая, как и реалистическая, так же определяется методом конструктивистическим, как и методом экспрессионистическим». А в итоге вся эта проблема для него сводилась к тому, что в украинском театре «заварилось большое дело, из которого неизвестно какая образуется форма»<sup>56</sup>.

В тесном сотрудничестве с М. Кулишом творческие искания Л. Курбаса становились более интенсивным. В «Народном Малахии» мастерски переплавлялись различные художественные энергии; в спектакле социально-психологический гротеск «опирался на бытовую достоверность и логическую проверяемость, но при этом вполне игнорировал “натуралистическую” форму отображения быта. Бытовое превращалось в социально и философски обобщенное, становилось символическим по своей многозначности. На сцене возникали небывалые по красочности социальные типы,

<sup>53</sup> См.: Материалы диспута о «Народном Малахии» // Вечерний Киев, 1929, 8 июня.

<sup>54</sup> Шифрин Н. «Живу под знаком сплошного вопроса»; из писем к М.Г. Генке-Шифриной // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М. 2008. С. 567–576.

<sup>55</sup> Курбас Л. Наш сезон 1927–1928 // Новое мистецтво. 1928. № 18. С. 6.

<sup>56</sup> Курбас Л. Треба перемінити окуляри // Радянський театр. 1929, №2–3. С. 14.

## Европа и Россия

близкие к вершинным достижениям украинского классического театра, но в формах театрально обостренных. Искусство переживания, которое в минувшие годы временами отбрасывалось режиссером как ненужное или, во всяком случае, теоретически не дозволенное, в гротесковой объемности образов показало свою непреходящую ценность»<sup>57</sup>.

Природа избранного режиссером жанра (на афише значилась «трагическая комедия»), а драматургом определенного как «трагедийное», фокусировалась для Л. Курбаса, главным образом, на проблеме кризиса человечности. Больше того – в «Народном Малахии» гуманистическое содержание советской действительности бралось им под сомнение. Трагедийным оказывался мир, в котором господствовали силы, причастные к появлению на свет Малахия и «малахианства». Недаром центральная фигура спектакля отсвечивала гранями широкого смыслового диапазона, впечатляла парадоксальностью и, вместе с тем, последовательностью сценического воссоздания.

Что касается проблемы трагической вины героя, то она должна была бы занять не последнее место в рецензентских откликах. Но в конце 1920-х годов ее вытеснила проблема социальной вины Малахия. Критики упирали на политическую враждебность местечкового почтальона советской власти. Широко обсуждался вопрос: воплощал ли малахольный критикан советской действительности личную позицию авторов? Проблема трагической вины героя возникает в критической литературе значительно позже, в работах Н. Кузьякиной, Ю. Шереха,

Н. Корниенко, хотя шлейф сравнений с Дон Кихотом и Гамлетом тянется с конца 1920-х годов.

Н. Кузьякина, к примеру, называла определяющей идею разрыва героем связей с реальной действительностью: «Трагедия Малахия и людей, поверивших ему, – это поражение фанатизма. От того, что этот фанатизм прикрывается волюнтаристской верой в “указы” и призывами к голубой дали “немедленного социализма”, он не становится более человеческим»<sup>58</sup>. Сквозь призму такого видения она рассматривала и жанровую трансформацию пьесы М. Кулиша в спектакле Л. Курбаса, считая смену жанрового регистра в спектакле результатом преодоления режиссером собственной чрезвычайно специфической иллюзии: «И если в 1927 году дух времени, “дух индустриализации, рационализма, коллективизма” воспринимался Курбасом еще только со знаком плюс, то саркастические сцены “Народного Малахия” в его постановке уже обнажали реальные несоответствия между идеями индустриализма и человечности. Отсюда и поворот спектакля: если для Кулиша пьеса – “трагедийное”, то для Курбаса – “комическая трагедия”»<sup>59</sup>.

В подходах Ю. Шереха к данному вопросу вообще отсутствует отсылка к спектаклю Л. Курбаса. Рассматривать проблему трагического героя исследователь предпочитает лишь в связи с драматическим произведением. Для него особенно важно, что «свою трагедийную пьесу Кулиш написал о вырождении революции»<sup>60</sup>. Поэтому вопрос о трагическом герое должен был отразить именно такое понимание драмы: «В пьесе Кулиша нет активного трагического

<sup>57</sup> Кузьякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920 – начало 1930-х гг.). Л. 1984. С. 61.

<sup>58</sup> Кузьякина Н. П'єси Миколи Куліша. Київ. 1970. С. 215.

<sup>59</sup> Кузьякина Н. Становление украинской советской режиссуры (1920–30-х гг.). С. 59.

<sup>60</sup> Шевельов Ю. Друге народження «Народного Малахія» // Юрій Шевельов. Вибрані праці у 2-х кн., Київ. 2008. Кн. II. С. 360.



героя, нет деятеля. Есть только обреченные. Малахий, хотя и спровоцировал своим поведением трагический финал, по сути дела тоже остается лишь обреченным болтуном. Эта пьеса глубокой тоски, трагического отчаяния (и прибавим: на примере этой пьесы отчетливо видно, что пессимизм в искусстве может быть творческим возбудителем!), пьеса несвершившихся надежд на революцию и на становление новой, действительно новой Украины через революцию. И потому это не трагедия, а «трагедийное». Ведь у трагедии есть активный герой и борьба. А «Народный Малахий» – соната обреченных»<sup>61</sup>. Продолжая отказывать Малахию в чертах трагического героя, Ю. Шерех находил их у другого персонажа: «мотив Малахия Стаканчика – трагедийный. Но эта трагедия не является результатом его активной деятельности, она известна наперед, Малахий идет ей навстречу только потому, что он фантазер и ограниченный человек. Потому его тема – не трагедия, а только «трагедийное»... Малахий трагикомичен, поскольку не знает, что делать. Он не имеет своей трагической вины. Любуня имеет свою трагическую вину <...> Трагическая вина Любуни в том, что она бросила мир, который ее воспитал и дал ей возможность найти себя. Ее путь на Голгофу – добровольный и осознанный»<sup>62</sup>.

На самом деле, ответ на вопрос о трагической вине главного героя содержится в тексте пьесы. Драматург его прямо обозначает словами самого Малахия, интерпретирующего известие о смерти дочери. Говоря, что Любина «не повесилась, а потонула в море... Точнее – голубом море»<sup>63</sup>, море его

социальных иллюзий и прожектов, он тем самым признает собственную вину. У этого признания есть и вторая фаза. Далее Малахий говорит об унижении моря месяцем, который в него мочится. Надругательство над морем – знаком, замещавшим его идею, а значит, надругательство над всем, что он проповедовал, – должно было означать и для авторов спектакля особую форму прозрения героя. Прежде чем раствориться безумии, Малахий М. Крушельницкого не только признавал свою вину, но и прямо ее называл.

Последние фразы героя и «дикий диссонанс гнусавого гудения»<sup>64</sup> дудочки завершали окончательный разрыв персонажа с жизнью, последовавший сразу после самообвинения и прозрения. А еще за миг до этого – одинокая фигура несчастного «пророка» окончательно растворялась во мраке темного провала сцены.

Обращает на себя внимание такой существенный момент. Текстуальный образ ночи и месяца, возникающий на последней странице пьесы, составляет с декорацией I действия выразительную и многозначительную систему. (С таким важным объектом, как солнце, которое «множилось» подсолнечниками и часами.) Солнце в самом начале спектакля не просто визуальное доминировало, оно являло себя в разных объектах, рассыпаясь по всему Божьему миру. Его формы и знаковую природу постановщики усиленно подчеркивали. В конце спектакля художник и режиссер, отталкиваясь от последних реплик героя, как бы, достраивали литературный образ образом сценическим, визуальным, возводя

<sup>61</sup> Там же. С. 366.

<sup>62</sup> Шерех Ю. Шоста симфонія Микола Куліша // Микола Куліш. Твори: В 2-х т., Киев. 1990. Т.2. С. 29–330.

<sup>63</sup> Куліш М. Твори: В 2 т., Киев. 1990. Т. 2 С. 83.

<sup>64</sup> Там же.

на сценических подмостках еще одну систему – космогоническую. (Тут вновь напрашивается аналогия с космогоническим аспектом сказочки из «Войцека» Г. Бюхнера.) Диалектикой пространства спектакля уточнялись и обогащались смысловые планы пьесы М. Кулиша. Такое насыщение было очень важным для содержания спектакля.

Космогонический аспект, возникший в процессе работы драматурга и театра, позволяет более предметно говорить о роли народного мировидения в философии произведения М. Кулиша. Сам драматург позиционировал свое творчество как неотъемлемую часть этого мировидения. И то, что в постановке Л. Курбаса такая особенность авторской речи нашла прямое подтверждение, сыграло исключительную роль в судьбе спектакля, «Березиля» и украинского театра в целом. Мечта о гармоничном мироустройстве, объединяла автора «Народного Малахия» с Г. Сковородой, Т. Шевченко, П. Тычиной. «Это то царство сладкого и человеческого равновесия, которому отпел отходную Мыкола Кулиш в «Народном Малахии», воплотив его в гениальный образ мира, где сам Бог находится в сердцевине, где, следовательно, ежедневное и вроде бы незначительное в своей обязательной ритуальности еще не оторвалось от высокого и божеского, где святое еще не поднялось в небеса, а тут же пребывает, достаточно только сделать несколько шагов за порог хаты и двора»<sup>65</sup>. Авторский взгляд определил пафос пьесы – пафос, вне всякого сомнения, внятный для Л. Курбаса, который упорно искал и находил выразительные сред-

ства, способные передать также и позитивные характеристики мироощущения автора драмы.

«Народный Малахий» стал для «Березиля» не только первым примером разгрома по идейным, политическим мотивам, но и примером отчаянных попыток театра сберечь спектакль. До окончательного краха, случившегося в 1933 году, режиссер еще поставит «Мину Мазайло» и «Маклену Грасу» М. Кулиша. Он будет бороться за право осуществить его «Патетическую сонату». И все эти недолгие шесть лет пройдут в «Березиле» под знаком М. Кулиша.

В свое время, выведя на подмостки Малахия, М. Кулиш и Л. Курбас явили миру, пожалуй, самого противоречивого и эмблематичного «героя советского времени». Чудовищная мешанина идей, беспрецедентная социальная инфантильность, дремучесть странным образом разбуженного сознания, мечтательность и фанатизм слились в их Малахии в нерасторжимое целое. Не менее фантастичной, чем фантастическая машина из III действия, оказалась изумляющая живучесть и острая актуальность этой феноменологической личности. Воистину провидческий «Народный Малахий» дал жизнь творческому союзу М. Кулиша и Л. Курбаса – союзу, который был и остается главным триумфом украинской национальной сцены XX века. В нем себя выразила ее наиважнейшая и лучшая черта – способность с исключительным бесстрашием и художественно совершенно говорить о самых острых и больших вопросах времени.

<sup>65</sup> Шерех Ю. Поезія ясно вишневого вечора («Батько й син» Василя Барки) // Юрій Шерех. Пороги і Запоріжжя: В 3 т., Харків. 1998. Т. 1. С. 290.