

ЕКСКЛЮЗИВ: КОРОЛЬ ЛІР КУРБАСА – МІХОЕЛСА

(до проблеми небезпечних «ігор» сучасних методологій)

Корнієнко Неллі Миколаївна,

доктор мистецтвознавства,

академік НАМ України,

гендиректор Національного центру театрального мистецтва

ім. Леся Курбаса, вул. Володимирська, 23-В,

Київ, Україна, 01034

[*kornienko.nelly@gmail.com*](mailto:kornienko.nelly@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6894-6308

Мета статті – довести, що реальним тлумачем образу (підкреслюю – тільки центрального образу) Ліра у виставі «Король Лір» Сергія Радлова є Леся Курбас у співавторстві з Міхоелсом.

Наукова новизна. Уперше в театрознавчу науку введено унікальний феномен інтерпретації провідної ролі світової шекспіріани – Короля Ліра, втілений Соломоном Міхоелсом в режисурі Леся Курбаса.

Хочу сказати відразу, що заявлена автором гіпотеза в міру дослідження знайшла ту систему доказів, коли це визначення відпало само собою. Автор реконструював події на основі кількох **методів**: свідчень академіка Миколи Бажана про останні московські події, Олени Гогоберидзе, у якої в московський період жив Курбас, соратника і директора студії Міхоелса проф. М. Беленького, родини Соломона Михайловича, а також на основі залучення методу контент-аналізу для дослідження текстів Міхоелса, іконографічного методу тощо. Першу публікацію на цю тему було здійснено ще на початку 1990-х (Театральная жизнь №10, 1993), потім було успішне тестування концепції на конгресах і в громадах єврейських інтелектуалів (зокрема, в Ізраїлі). Сьогодні її визнали провідні театрознавці Росії.

Ключові слова: методології, джерело у міфологізованому просторі, Лесь Курбас, Шекспір, «Король Лір».

Ітиметься про шедевр, який приніс славу радянській і світовій шекспіріані.

Звістку про розправу над Курбасом у жовтні 1933 року і позбавлення його театру «Березіль» (як сказали б тепер – авторського) театральна громадськість сприйняла як сигнал лиха. Курбасу відразу надходить дві пропозиції з Москви – від Амаглобелі з Малого театру і від Міхоелса.

Для своєї останньої репетиції Театру майбутнього¹ Курбас обрав Міхоелса. Вірніше, вони обрали один одного.

Міхоелсу імпонувало бажання Курбаса поставити «Короля Ліра»: це був і його таємний задум, роль Ліра він виношував ще з часів навчання в реальному училищі в Ризі. Бажання роз'ятрили гастролі Державного Єврейського театру по Україні з «Веніаміном Третім».

Відома й любов Міхоелса до українського театру, де першу скрипку грав «Березіль» Курбаса. Він особливо цінував його акторів, цих «розумних Арлекінів» (формула Курбаса), інтелектуальних П'єро сцени. Улюбленцями були Мар'ян Крушельницький, Бучма, Гірняк.

Захоплення не було виключно даниною їхньої досконалості. Міхоелс не раз підкреслював свою художню і духовну близькість до пошуків Курбаса. Не секрет, хвилювали його – про що він неодноразово говорив – і проблеми національних особливостей акторських шкіл, їх етична і духовна база.

Бачив Міхоелс і програмний «Народний Малахій», після якого Крушельницький та Гірняк прокинулися знаменитими. Саме тоді, після

¹Автор дав назву одній зі своїх монографій про українського режисера: «Лесь Курбас: репетиція майбутнього». – Київ: Либідь, 2007.

перегляду вистави, Міхоелс обійняв Курбаса і сказав незабутні слова: «Ви робите в театрі те, що зробив Кюв'є з мамонтом – по крихті відновлюєте ціле – дух часу поміщається в жест, в одне перетворення!».

А чим, як не спорідненістю художніх завдань можна пояснити появу сценічних побратимів: Малахія і Веніаміна Третього – «людини повітря»? Саме тоді і сталася реальна, естетико-духовна зустріч цих двох майстрів. Практично одночасно, в 1927 році, вони ставлять спектаклі про двох маленьких людей, двох Дон Кіхотів, один з яких – Народний Малахій, живе на вулиці Міщанській, а другий – Веніамін мешкає в Тунеядівці. Двоє містечкових мрійників вийшли в пошуках щастя назустріч один одному, наче створюючи етюд на тему майбутньої зустрічі двох інших Дон Кіхотів – їхніх сценічних творців.

Міхоелс тяжів до трагедії з тих пір, як у 1930-му зіграв Глухого. Тісні межі драми вже не могли приборкати його монументального духу. Переживши низку гірких втрат, Міхоелс був близьким до того, щоб покинути театр назавжди. Емоційний «реквізит» шекспірівської трагедії якнайкраще вписувався зараз в душевні сюжети актора. За визнанням Міхоелса, він не знав іншого режисера, який був би таким близьким до суті цього великого жанру, як Курбас. Тим більше, що для українського художника не існувало мовної перешкоди – серед 9 інших мов він знав ідиш, і міг репетирувати і одночасно викладати в студії єврейського театру.

Курбас і Міхоелс разом із художником О. Тишлером взялися до роботи.

Задум Курбаса був абсолютно унікальним.

У міру звершення відкриттів про себе, про світ і долю норовистість Ліра втихомирювалась новим досвідом, він немов змивав із себе старість і колишнє життя – і ... молодшав. Режисерський акт уяви апелював до іншого, не календарного, не лінійного, не класичного часу, – а часу «внутрішньої

людини» (Сковорода). До метафізики внутрішнього. Вкрай несподіваної. Очищення-омолодження, здатність свідомості до повернення і перетворення, сплутаність і змішання причин і наслідків – своєрідне порушення законів фізики під впливом осяяння – ось що таке, по Курбасу, досвід Ліра. Оновлення – як постійно поновлювана людська цілісність. Як трагічна в своїй основі потреба гармонії.

Курбас (ніби) упереджував сучасні відкриття фізики про несподівані, парадоксальні рухи часу по всіх напрямках, зокрема – до часу регресивного, що йде назад. Він «відміняв» детермінації класичного часу. Режисер ніби надавав художні аргументи до теорії відносності Айнштейна. Зрештою, до сучасної квантової фізики. Тінь Макса Планка явно витала над цією театральною лабораторією.

Висока чуйність Курбаса підказує його Ліру бути без гриму і традиційної бороди – адже зараз його можна зустріти на Хрещатику або Сумській, він так само доречний тут, як і перед замком Глостера: повітря історії не вичерпалося на середньовічних перехрестях. І банкрутство ідеї є однаково трагічним як у Британії, так і на Ямайці. Тому – ніяких романтичних атрибутів – хіба що в костюмах іронії. Залишившись в лахмітті, цей філософ-скептик ішов до свого духовного Евересту, щоб одного разу знайти істину. Гірке прозріння ставало катарсисом.

Витоки притчі про трагічне пізнання у версії Курбаса і Міхоелса встановлювали спадкоємність з глибоким диханням древніх гекзаметрів.

Із поезією, що спустилася на землю. Маленькі люди – зіграні Міхоелсом містечкові мрійники і парадоксальні Дон Кіхоти – надавали плоть і ґрунт його королю Ліру. Вихідною точкою мандрівництва Ліра стала та давня площа, звідки всі ми родом. З площі наших загальних прабатьків вийшов прочанин, щоб пройти крізь міста й села, мешканців яких він добре

знав. Схоластичність утопій, фантастичні мрії жителів бідних халуп жили скепсис майбутнього короля. Трагедійний Лір віддавав Курбасовим Народним Малахієм.

Режисер запропонував Міхоелсу зіграти тему трагічної провини за право на експеримент, яким Лір скористався. Експериментом над людьми і над собою. Прозріння вінчала сцена, де Лір в безсиллі вив, як собака – під бездонним небом посеред безкрайнього степу. На самому краю Ойкумени ... На межі можливостей свідомості.

Курбас був у захваті від точності, з якою Міхоелс ділився філософією свого старого і нового Ліра: «Король Лір ніколи б не підставив лівої щоки, якби його вдарили по правій. Його *Я* типово феодальне «я». Це мудрість, але мудрість не героїчна, а радше екклезіастична (Екклезіястова), біблійна: «все суєта суєт, тільки я єсмь» (Міхоелс, 1965, с.101-102).

Це – егоцентризм, зведений в принцип. Так Лір починав. Що він помилявся, Лір зрозумів тільки тоді, коли відкрив для себе цінність іншого – Корделії – і відразу її втратив. У фіналі п'єси, після внутрішньої бурі, після загибелі всіх підвалин своєї життєвої філософії, він, нарешті, досяг маленького острівця порятунку – «еврика, знайшов людину, людина існує!...» (Міхоелс, 1965, с.104). Але цю мудрість, це уявлення про цінність людини він здобув занадто пізно...

Модуси трагічного виникали і в силу незгоди і конфлікту художників з сучасним світом, в якому «вінець природи» – людина – виявлялася нездатною виконувати своє призначення – місію гуманності.

Чи не випадково на шляху до Ліра Курбас устами і долею Падура з «Маклени Граси» Куліша вже висловив свою тривогу з приводу «кризи свідомості» у нас, європейців, які не запобігли настанню фашизму? І тут, в «Лірі», він пам'ятав насамперед про благо і шляхетність людяності.

Епос мандрівництва надихав Ліра Міхоелса, що ніс на собі печатку приналежності до конфліктів різних епох: адже тільки вистраждавши їх, кращий стає пророком. Виправдання трагічного відчаю і потрясінь – у перетворенні. У поверненні внутрішнього Часу історії. Дух і думка здатні трансформувати Простір і Час (Концепцію реконструйовано за бесідами з академіком Миколою Бажаном, Київ, 1968-69; Москва, осінь, 1974; за фокусованими інтерв'ю з А. Потоцкою-Міхоелс – Москва: осінь 1966, 1967, а також методами опосередкованої реконструкції за даними пізніших дослідників Міхоелса як виконавця Короля Ліра) – ще одна репліка-відкриття з квантової фізики.

Вже наш сучасник, вчений Джо Діспенза, нейробіолог і нейрофізіолог, успішно доводить реалізацію ідеї про *вплив на реальність нашої свідомості...*

Таким задумав виставу Лесь Курбас. З Міхоелсом у нього не було розбіжностей. Все обіцяло перемогу.

І тут в детективному шарі історії театру намічається методологічний розлом. І стосується він надзвичайно важливої, а сьогодні і особливо актуалізованої ***проблеми джерела в міфологізованому просторі.***

10 лютого 1935 відбулася прем'єра «Короля Ліра» в Державному Єврейському театрі. Афішу підписав режисер Сергій Радлов. Помилки не було.

Багаторічні дослідження феномену Міхоелса-Ліра привели автора цих рядків до гіпотези, яка ставить під сумнів повноту режисерського авторства спектаклю Радлова. Є підстави вважати, що значну частину концептуального внеску в «Короля Ліра» зробив Лесь Курбас. Зокрема, ***концепція образу Короля Ліра належить цілком і виключно йому.***

Цей факт – гіпотеза була вперше висунута автором ще в 1991-1992 рр – і до сьогодні, до 2020-х років, на жаль, не увійшла до наукової системи театрознавства.

Як режисерів називають ще імена Волконського і Піскатора.

Зупинюся тільки на двох аспектах: емпіричному і побічно (через обмеженість місця) – методологічному. Перший пов'язаний з відтворенням загальнокультурного і соціально-політичного контексту епохи.

На час зустрічі – нагадаю – обидва художники були вже сформованими особистостями. Про Курбаса свідчили його шедеври – «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса» Куліша, засвідчуючи факт народження на українській сцені театру філософського. Він – визнаний лідер театрального процесу поряд із Станіславським, Мейєрхольдом, Вахтанговим. Одним із перших, поряд із Заньковецькою та Мейєрхольдом, Курбас отримав найвище на той час звання Народного артиста Республіки. Приніс радянському театру Золоту театральну медаль Парижа (1925). Його запрошують до Мюнхена, Москви, до Канади. Розвиваючи модерний національний театр, Курбас здійснив одну з найбільш привабливих світових ідей, над якою працював Гордон Крег, – створив своєрідну театральну Академію.

До 1933-го Лесь Курбас, втілюючи *упереджувальну стратегію* національного театрального руху, досяг неабиякого успіху. Художник і його театр стають хвилюючим прикладом самостояння і художнього опору в контексті наближення тоталітаризму, про який недвозначно говорять інтерпретації останніх вистав. Курбас входить у вирішальну стадію конфлікту за формулою «художник – влада».

Фізично всі мости були спалені. Після громадського аутодафе 5 жовтня 1933 залишалася лише смерть. У цей короткий проміжок, буквально – в передсмертний час – і відбулася ця, як прийнято тепер говорити, доленосна

зустріч двох видатних художників, один із яких, Лесь Курбас, був приречений уже, а другий, Міхоелс, – не був приречений поки що. Життя плело фатальний сюжет – перед майбутнім вбивством 1948-го року був зроблений попереджувальний постріл. Міхоелсу залишалося ще 15 років.

На жовтень 1933-го Міхоелс вже чотири роки керував Єврейським театром. Його акторський талант отримав перше, але надзвичайно яскраве визнання. В царині ж режисури поки що особливого досвіду не було – дві здійснені ним постановки і критика, і колеги, і сам Міхоелс справедливо вважали невдалими (Йдеться про спектаклі «Спец» І. Добрушина і І. Нусинова і про «Міру строгості» Д. Бергельсона).

Так було на момент зустрічі...

Соціологу і культурологу відомо, що посмертна доля і життя художніх ідей в ілюзорному або міфологізованому просторі, яким в значній мірі і досьогодні залишається наше духовне середовище, – продовжує відтворювати матриці, сюжети, лінії поведінки все того ж ілюзорного спрямування. За типом фантомного болю – болить відрізана нога або видалений зуб. Наша наука перш за все має справу з гуманітарним об'єктом, який більше за інших підлягає впливу цього фантомного синдрому.

...Отже, автор цих рядків – повторюю – наполягає на тому, що *реальним тлумачем образу* (підкреслюю – тільки центрального образу) *Ліра – є Лесь Курбас у співавторстві з Міхоелсом*.

На чому ґрунтується це твердження? Чому ми ставимо під сумнів повноту авторства спектаклю, під яким стоїть прізвище такого поважного режисера, як Сергій Радлов?

Із 1965 року видаються праці та дослідження про Міхоелса, які, здавалося б, здатні відновити втрачену з відомих причин істину. Але прямих письмових свідчень, наприклад, у збірниках спогадів про С. Міхоелса щодо

участі Курбаса в роботі над «Ліром» – жодного слова. Чому? Цілком логічно виникає сакраментальне питання: а чи був хлопчик? Але якщо його не було, і Курбас не мав стосунку до міхоелсівського «Короля Ліра», то чому тоді Микола Бажан, свідок Курбасового перебування в Москві в той останній трагічний період, який щоденно зустрічався з ним аж до арешту Курбаса 26 грудня 1933, стверджує, що Курбас практично щодня репетирував з Міхоелсом Ліра (Бажан, 1983)? Чому Анна Бегічева, березилівка-москвичка свідчила про те ж саме? Чому на цьому наполягає канадський театрознавець і близький до Курбаса дослідник Валеріан Ревуцький?

Виникає парадокс. Учасники вистави «Король Лір» мовчать: нічого не пише про це в своїх спогадах Тишлер, не заперечує, але й не стверджує нічого проф. М. Беленький, згодом громадянин Ізраїлю, а тоді – чи не найближча до Міхоелса людина, директор Єврейської театральної студії (це він супроводжував з Мінська до Москви тіло вбитого друга).

Не знали? Боялися? Продовжую шукати.

Справу дещо прояснює показання ще одного дослідника, який добре знав і Курбаса, і Міхоелса, і Тишлера – Олександра Дейча: «Лесь Курбас дружив з Тишлером і навіть жартома називав його Лесь Тишлер. Вони починали працювати над «Ліром», і Олександр Григорович вважав, що Курбас причетний до задуму вистави більше, ніж Волконський і Піскатор, і, можливо, більше, ніж Радлов, який так до кінця і не зрозумів Міхоелса ... / ... / В загальному, я думаю, що трагікомізм Міхоелса, біблійне розуміння Ліра, руйнування старої світобудови – все це Курбасу було дуже близьке» (із листа О.Дейча Л. Танюку від 20.05.1962 г. – Архів мій).

Мої бесіди з вдовою Міхоелса Анастасією Павлівною Потоцькою-Міхоелс у 1960-х роках підтверджують, що Курбас обговорював задум й індивідуально репетирував з Міхоелсом, і багато в концепції Ліра їм

вдалося знайти і *завершити*. Але робити це доводилося не афішуючи, поза розкладом, оскільки за Курбасом і в Москві ходили агенти, і це накладало на ГОСЕТ певні «зобов'язання». Можливо, ця необхідність конспірації дещо прояснює. Потоцька розповіла, що Міхоелс вів щоденник цих репетицій, фіксував для себе Курбасові тексти і установки, і зберігав їх аж до початку війни, незважаючи на політичний галас навколо «ворога народу» Курбаса; і тільки через небезпеку вилучення йому довелося щоденник спалити.

Отже, перед нами – протистояння або, вірніше, неузгодженість інформацій. Ми знову потрапляємо в фантомний синдром: Курбас умовно реабілітований в 1957 (але з химерною формулюванням секретаря ЦК КПУ Д. Скаби: «Ми реабілітували людей, а не їхні ідеї»), проте культурний простір продовжував клонувати алгоритми попередньої поведінки. Страх у міфологізованій системі (суспільстві) володіє більш інтенсивною енергією і присутній в ній триваліше, ніж в суспільстві з пріоритетом норм.

Однак повернемося до Міхоелса. Яку інформацію про факт, що нас цікавить, ми можемо отримати з джерел кола Міхоелса, не забуваючи при цьому, що інформація перебуває в «оптично викривленому» просторі?

Є нескінченне число свідчень, які вказують на «окремішність», «автономність», незалежність концепції Міхоелсового Ліра від концепції вистави Радлова в цілому. Ключ тут.

Дослідник творчості Міхоелса, відомий історик театру К. Рудницький, наполягає на тому, що рішення Ліра не належить Радлову (Рудницький, 1965, с.5-63). Сучасна виставі критика зафіксувала ніби наявність двох вистав в одній. Лір-Міхоелс був відверто з іншої вистави. Рудницький пише, що «Король Лір» постав «всупереч Радлову, силою трьох потужних талантів – Міхоелса, Зускіна і Тишлера». Міхоелс «разом з Тишлером *став по суті*

фактичним постановником (курсив мій – Н.К.) «Короля Ліра» і, врешті-решт, повів Радлова за собою – в цьому немає сумніву» (Рудницький, 1965, с.).

Архів зберіг і матеріальне, епістолярне підтвердження відмінностей між актором і режисером в тлумаченні образу Ліра. Після виступу Міхоелса в Комуністичної Академії з викладом свого кута зору на Ліра, Міхоелс отримав від Радлова лист з остаточною відмовою працювати з ним, аргументи показові: «Відчуваю, що ми розходимося настільки глибоко і ти виступаєш настільки самостійно, що мені не доведеться, очевидно, працювати» (Міхоелс, 1965, с. 98). Радлов дав Міхоелсу повну свободу, припинивши з ним репетиції, так, по суті, їх і не розпочавши.

Показовим є і той факт, що Міхоелс залишив докладний опис того, як компонувалася концепція образу Ліра і дав багато додаткових свідчень (чи не у всіх своїх статтях і виступах). Уважний аналіз цих текстів і частотності в них окремих смислових вузлів, частотності окремих деталей, аналіз внутрішніх контекстів, в яких занадто наполегливо звучить тема опонування цієї ролі спектаклю в цілому, своєрідного дисидентства ролі щодо загального задуму вистави – при всій повазі до Радлова і безсумнівній етичній бездоганності Міхоелса – змушує зробити висновок, що така знаково-смілова надмірність виникла не випадково. Контент-аналіз всіх текстів Міхоелса, присвячених «Ліру», не залишає сумнівів в тому, що конфлікт з Радловим відбувся на фундаментальному – філософському рівні (Міхоелс, 1965, с. 94-134).

Ступінь надмірності (надлишковості) та її підкреслена наполегливість змушують припустити, що імпульсом до цього слугувало не тільки природне бажання залишити досліднику або нащадкові свій задум Ліра.

Гадаю, ми маємо справу зі своєрідним явищем *етичної компенсації* в умовах міфологізованого буття – неможливість відразу ж після арешту

Курбаса, «ворога народу», «націоналіста», «фашиста», вказати на джерело тлумачення. У логіці цієї ж компенсації – і спалення Міхоелсом щоденника в період найбільшої небезпеки.

І тут ми стикаємося з дуже потужним і цікавим феноменом – *виштовхуванням з ілюзорного простору надважливої інформації, і збереженням її у формах «архаїчних» або «езопових», причому езопове мислиться в суспільній свідомості, зокрема, й експертній, теж нерідко в тих же архаїчних формах.*

Цей феномен добре відомий соціальним психологам і синергетикам.

Ідемо далі.

Якщо своєрідним дороговказом для пошуку в текстах самого Міхоелса була їхня надмірність, то в текстах дослідників ми раз у раз натрапляємо на прямо протилежне явище – недомовки, двозначності, інформаційну недостатність, іноді з відсиланням до квазі-джерела (хочу особливо підкреслити, що мова йде про об'єктивний факт тексту, а не про суб'єктивний мотив автора). Теоретик театру Б. Зінгерман, який запропонував реконструкцію концепції Ліра-Міхоелса, об'єктивно зрушує всю художню інформацію до одного джерела – Міхоелса. Актор виступає єдиним автором тлумачення. Зінгерман увесь час користується такими виразами, як «Міхоелс був свідомо парадоксальним в своїх ... вихідних задумах», або: «обміркувавши свою роль як філософ, побудувавши її як деспотичний режисер» (Зингерман, 1965, с. 428) тощо.

Реконструкція концепції образу Ліра, зроблена Зінгерманом, містить в собі думку-натяк на те, що Міхоелс працював без режисера. Ця дивина у настільки педантичного аналітика, як наш автор, – явище вельми змістовне. Вона зі свого боку теж об'єктивно підтверджує автономність концепції Ліра, якою вона увійшла в спектакль Радлова. На мій погляд, ця автономність не

рівнозначна акторському авторству Міхоелса, або, кажучи м'якше, не може бути до нього зведена. За всієї глибокої поваги до таланту майстра, на цьому етапі його життєдіяльності з очевидністю неможливо пояснити народження концепції, яка є конгеніальною Шекспіру, прозрінням навіть такого блискучого актора, як Міхоелс.

В цьому випадку відбулася своєрідна аберація – успіх в Лірі, коли Міхоелс прокинувся знаменитим, і його подальші успіхи – автоматично «накидаються» етапу попередньому, заміщуються, інтегруючись в нього. *Постлірівській* Міхоелс автоматично сприймається як *передлірівський* (*протолірівський*). Однак для цієї рокировки немає достатніх підстав.

Курбас, який почав свою діяльність за чверть століття до 1933 року, вже мав досвід постановок Шекспіра: він двічі ставив «Макбета», здійснив «Ромео і Джульєтту» (спектакль не вийшов до глядача), задумав «Ліра» і «Тимона Афінівського», в той час, як Міхоелс з 1919 року до 1929-го виступав виключно і тільки як актор. Перед нами просто об'єктивно різнонасичений творчий і художньо-смысловий досвід (хоча за віком Міхоелс молодший Курбаса всього на три роки).

Соломон Михайлович Міхоелс на момент зустрічі з Курбасом був актором двох популярних ролей – Веніаміна III і Шимеле Сорокера. Ще не було Ліра, який підніс актора на вершини слави. Ще не було Тев'є. Що стосується режисерського досвіду, то як самостійний постановник Міхоелс – нагадаємо – встиг заявити про себе лише двічі, і, на жаль, невдало. Закоханий в Міхоелса Тишлер з гіркотою пише про ці вистави: Міхоелс «завалив їх», вони «наївні і безпорадні» (Йдеться про вистави «Спец» І. Добрушина і І. Нусинова та про «Міру строгості» Д. Бергельсона).

Ще тільки належало вийти на підмостки знаменитим виставам Міхоелса-режисера – «Фрейлехс» і «Блукаючі зірки».

Інакше кажучи, це був час, коли Міхоелс тільки ставав популярним актором і поки був невідомий як режисер. Він лише засвоював абетку професії, прийнявши під свою руку Єврейський Театр. Михаїл Левідов, якого ніяк не можна запідозрити в необ'єктивності, пише: «До Ліра Міхоелса мало знали як актора» (Левідов, 1965, с. 424).

Зайве говорити, що все сказане аж ніяк не применшує Міхоелса, швидше принизливим для актора було б приписати йому бутафорські лаври. Сказане знадобилося для того, щоб ми коректніше і відповідальніше ставилися до джерел, спиралися на сучасні методології і не модернізували історію, так само, як і не множили ілюзорного простору.

Численні свідчення, аналіз іконографічного матеріалу підтверджують нашу гіпотезу. Як один із аргументів останнього пропоную просто покласти поруч ескізи Тишлера до Ліра, портретні кадри зі зйомки спектаклю – і фотографії зовсім іншого героя, який народжувався у Курбаса паралельно з мріями про постановку «Ліра», – я маю на увазі його Падура у виконанні Крушельницького з останньої вистави «Маклена Граса». Вони не просто схожі. Вони – двійники!

Немов віщуючи Ліра, Курбас у цьому спектаклі долею Падура «прожив» драму Ліра. Я нагадаю. Прообразом Падура був для драматурга Куліша всесвітньо відомий музикант і композитор, свого часу прем'єр-міністр Польщі Падеревський.

У виставі Курбаса Падур постає в пошарпаному, зотлілому фракту, вірніше в тому, що від нього залишилося, в білій манишці. Лоб Сократа, з величезними записинами під екзотичною гривою дикобраза, голову закинута назад, ніби він говорить із небом. Свої «трансцендентальні» монологи біля собачої буди, тепер єдиного його притулку, тут, на звалищі, він, колись видатний музикант, володар дум, вимовляє – і про що б ви думали? – про

останню після християнства ілюзію людства – про соціалізм. Про марність ідеології.

Втративши музику і країну, він прозріває тут, на краю світу, як і Лір – хоч вий на місяць разом з Кунделем, який милосердно відступив йому половину своєї будки, – або повільно, як Лір у степу, божеволій.

Падур живописує тринадцятирічній Маклені (чи не тінь Корделі?) романтичні картини, де дерева – «як на героїчних пейзажах Пуссена». І де, можливо, інакше дихається. Падур, який відмовився співати осанну диктатору, за що його було викинуто на смітник історії. Він прозрів задовго до своєї «бурі в степу» – тепер він пророк без корони і надій на майбутнє. Але він є. Гола людина на голій Землі. Лець прикритий тінню фрака – ще один, на цей раз гостро іронічний парафраз з Андерсена, на якого Міхоелс спирався в пошуках внутрішнього сюжету для свого «голого короля», що став Королем істинним: «Коли я зустрівся з Ліром – одна з важливих і зворушливих зустрічей в моєму житті, – у мене було вже зведено величезну кількість лісів навколо цього образу. «Лір і Пророк», «Нове вбрання короля» Андерсена» (Михоэлс, 1965, с. 217).

Курбас і цього разу підтвердив славу театрального Кюв'є – закладені ним «штрихи» оживили мамонта...

І на обличчі Ліра-Міхоелса беззахисно проступала гірко-іронічна посмішка його побратима по експерименту – філософа-скептика Падура. І було очевидно, що на Лірових черевиках клубочиться пил не лише доріг Британії, а й далеких від неї степів і рівнин, де пролягла стежка ще одного філософа, який не переставав вірити, що немає нічого більш ціннішого, ніж душа людини, «внутрішня людина».

Ідея безбородого Ліра, яка належить Курбасу, – важливий факт інтимізації образу – міцно пов'язувала філософську трагедію з епохою чи не

найвищої в історії трагедії людини, коли пелені з очей тільки належало впасти, а щаслива доля прозрілого ще й тінню не бовваніла на горизонті культури. Такий Лір був подвійно трагічним і вдвічі ближчим глядачеві. Спонтанний жест Ліра, який намацував відсутню на голові корону, і другий – рух долоні вздовж обличчя, що знімає пелену з очей – з'єднуються в акті сприйняття в один смислообраз. Образ звільнення від суєтних цінностей (корона) і вивільнення від ілюзій. Виникає оте, еклезіястове. Лір Міхоелса йшов углиб себе. Лір, який колись давно задумав експеримент над життям (а на цьому особливо наполягав Міхоелс), – в акті цього експерименту, втративши все, віднаходить в собі «внутрішню людину» (за Сковородою) – єдино істинний дар творця. Втративши віру в свою обраність, він став обраним.

Ідея шляху до себе «внутрішнього» була однією з головних у філософському театрі Курбаса. Падур, «двійник» Ліра, – один із його шифрів.

Експеримент над життям, здійснений Розумником-Ліром, був переможений самим життям. Абстрактні ідеї і уявлення, бранцем яких був до пори Лір, – помстилися йому, залишивши відчуття трагічної провини. Провіденціальний сенс експерименту вів Ліра до оновлення, воскресіння, перетворення. Він відкрив очі во істину. Істиною стала Корделія. Далі було просвітлення.

Благоговійно торкнувшись уст Корделії, які ніколи не лукавили, і знявши кінчиками пальців з вуст мертвої дочки, як пилок, щось нематеріальне, Лір посилав в зал – нам, світу – цю останню, чисту, легку звістку про істину². Смерть Ліра-Міхоелса, який «упокоєнно» ліг біля ніг

² Цікаво, що виконавець ролі Ліра у виставі С. Данченка – Богдан Ступка відтворив цю сцену цитатно; він підтвердив мені, що цей культурний жест було здійснено згідно моєї реконструкції, з якою я його ознайомила. Режисер прийняв підказку актора. Так маленький шедевр увійшов культурною цитатою від Курбаса – Міхоелса – через Богдана Ступку – у сучасний театральний контекст. У світовий контекст.

мертвої Корделії, стала невагомим дотиком до вічності. Акорд-катарсис. Перспективою образу Ліра постає образ Пророка. Скорботного і світлого.

Ось чому не Радлов, для якого ідея пророка виявилася чужою. Ось чому не Волконський, з його язичницьким тлумаченням «Ліра». Ось чому не Піскатор, обтяжений політизованою естетикою. Ось чому Курбас – король українського театру, позбавлений королівства. Він поніс свій трагічний досвід туди, де в ньому ще була потреба. Курбас ішов до Ліра від свого Едіпа через Народного Малахія, напівбожевільного реформатора і пророка, і через вигнаного з життя диктатурою, що невпинно насувалася, – Падура. Його Лір – це Лір під час чуми, Лір часів геноциду. Чумою був штучний голодомор 1932-33 рр.

Міхоелс грав Ліра про самого себе. Курбас ставив Ліра теж про себе. І глибоко символічно, що обидва художника передчували свій кінець. Доля кожного з них була долею його народу. І над ними вже було занесено дамоклів меч.

Художники возз'єдналися.

І у міхоелсівського Ліра несподівано виявилось чисто курбасівське відчуття провини і подиву перед недосконалістю світу, від чого шекспірівське «немає в світі винуватих» знайшло додаткові точки опори і почало стриміти в нескінченність, немов не мало лінії горизонту...

Список посилань

Бажан, М. (1983). Под знаком Леся Курбаса. *Вопросы литературы*, 9, 128-170.

Зингерман, Б. (1965). Михоэлс – Лир. *Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе* (427-441). Москва: Искусство.

- Левидов, М. (1965). Мысль и страсть. *Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе* (405-426). Москва: Искусство.
- Михоэлс, С. (1965). Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира. *Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе* (94-133). Москва: Искусство.
- Михоэлс, С. (1965). Роль и место режиссера в советском театре. *Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе* (201-218). Москва: Искусство.
- Рудницкий, К. (1965). Михоэлс – мысли и образы. *Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе* (5-63). Москва: Искусство.

References (translated and transliterated)

- Bazhan, M. (1983). Pod znakom Lesya Kurbasa [Under the sign of Les Kurbas]. *Voprosy literatury [Questions of Literature]*, 9, 128-170 [in Russian].
- Levidov, M. (1965). Mysl i strast [Thought and passion]. *Mikhoels. Stati, besedy, rechi. Vospominaniya o Mikhoelse [Mikhoels. Articles, conversations, speeches. Memories of Mikhoels]*. (405-426). Moscow: Isskusstvo [in Russian].
- Mikhoels, S. (1965). Moya rabota nad «Korolem Lirom» Shekspira [My work on Shakespeare's King Lear]. *Mikhoels. Stati, besedy, rechi. Vospominaniya o Mikhoelse [Mikhoels. Articles, conversations, speeches. Memories of Mikhoels]*. (94-133). Moscow: Isskusstvo [in Russian].
- Mikhoels, S. (1965). Rol i mesto rezhissera v sovetskom teatre [The role and place of the director in the Soviet theater]. *Mikhoels. Stati, besedy, rechi. Vospominaniya o Mikhoelse [Mikhoels. Articles, conversations, speeches. Memories of Mikhoels]*. (201-218). Moscow: Isskusstvo [in Russian].
- Rudnitskiy, K. (1965). Mikhoels – mysli i obrazy [Mikhoels - thoughts and images]. *Mikhoels. Stati, besedy, rechi. Vospominaniya o Mikhoelse [Mikhoels. Articles, conversations, speeches. Memories of Mikhoels]*. (5-63). Moscow: Isskusstvo [in Russian].
- Zingerman, B. (1965). Mikhoels – Lir [Mikhoels – Lear]. *Mikhoels. Stati, besedy, rechi. Vospominaniya o Mikhoelse [Mikhoels. Articles, conversations, speeches. Memories of Mikhoels]*. (427-441). Moscow: Isskusstvo [in Russian].

THE PHENOMENON OF «TOPOS OF REDUNDANCY» IN ART CULTURE

Nelly Kornienko,

Doctor of Arts,

Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine,

The Les' Kurbas National Centre for Theatre Arts,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to prove that the real interpreter of the image (I emphasize - only the central image) of Lear in the play "King Lear" by Serhiy Radlov is Les Kurbas in co-authorship with Mikhoels.

Scientific novelty. For the first time in theater studies the unique phenomenon of interpretation of the leading role of the world's Shakespeare – King Lear in the incarnation of Solomon Mikhoels in the production of Les Kurbas.

I want to say right away that the hypothesis stated by the author in the course of research found a system of evidence when this definition fell away by itself. The author reconstructed the events on the basis of several **methods**: the testimony of academician Mykola Bazhan about the latest events in Moscow, Olena Gogoberidze, with whom Kurbas lived during the Moscow period, associate and studio director of Mikhoels, prof. M. Belenky, the family of Solomon Mykhailovych, as well as on the basis of the involvement of the content analysis method for the study of Mikhoels' texts, the iconographic method, etc. The first publication on this topic was carried out in the early 1990s (Teatralnaya zhizn №10, 1993), then there was a successful testing of the concept at congresses and communities of Jewish intellectuals (in particular, in Israel). Today, it was recognized by the leading theater experts of Russia.

Conclusions. Mikhoels played Lear about himself. Kurbas made Lear also about himself. And it is deeply symbolic that both artists foresaw their end. The fate of each of them was the fate of his people. And the sword of Damocles was already brought over them.

The artists reunited.

And Mikhoels' Lear unexpectedly revealed a purely Kurbas' sense of guilt and wonder at the imperfection of the world, due to which Shakespeare's "there is no one to blame in the world" found additional points of support and began to hold back into infinity, as if there was no horizon line.

Keywords: methodologies, source in mythologized space, Les Kurbas, Shakespeare, "King Lear".