

Епілог, він же Пролог. Частина I. Репетиція остання

Йдеться про зустріч двох великих митців, що започаткували шедевр, який приніс славу як театру радянському, так і світовій шекспіріані.

Звістку про зняття Курбаса театральна громадськість сприйняла як сигнал біди.

Курбас одержав запрошення від Амаглобелі, директора Малого театру. Там репетирував свого "Дона Карлоса" Марджанішвілі. У Малому давно не ставили Шекспіра, то чи не взявся б Лесь Курбас за "Отелло"? То була шляхетна й дружня спроба витягти його з Харкова.

Надійшла й телеграма від Міхоелса. З його театром Курбаса давно єднала взаємоповага до двох потужних культур — української та єврейської. Головне ж, Міхоелсові імпонувало бажання Курбаса поставити "Короля Ліра": то був і його потаємний задум, він виношував роль Ліра ще з часів навчання у реальному училищі в Ризі. Це бажання роз'ятрили гастролі Державного Єврейського театру по Україні з "Веніаміном Третім". Тоді після перегляду "Народного Малахія" Міхоелс обняв Курбаса й сказав незабутні слова: "Ви робите в театрі те, що зробив Кюв'є з мамонтом — по крихті відновлюєте ціле — дух часу вміщується в жест, в одне перетворення!".

Чим, як не спорідненістю художніх завдань можна пояснити появу сценічних побратимів: Малахія та Веніаміна Третього (або "людини повітря")? Вони здавалися двійниками, які лише жили в різних містах. Міхоелс тяжів до трагедії ще відтоді, як 1930 року зіграв Глухого. Тісні межі драми вже не могли приборкати його монументального духу. Переживши низку гірких втрат, Міхоелс був близький до того, щоб залишити театр назавжди. Емоційний "реквізит" шекспірівської трагедії якнайкраще вписувався зараз у душевні сюжети актора. Міхоелс не знав іншого режисера, котрий був би такий близький до сутності цього великого жанру, як Курбас. Тим більше, що для українського митця не існувало мовної перепони, тому він водночас зміг і викладати у студії єврейського театру.

Отож для Міхоелса питання було вирішеним. Політичні моменти він проігнорував. Телеграма пішла до Харкова. Міхоелс чекав на Курбаса.

Почалися репетиції з Міхоелсом. Відразу ж, після перших

розмов — порозуміння; ніби вони все своє попереднє життя лише й мріяли про ці проби у Столешниковому провулку.

Сучасна радянська п'єса з її шкідниками й кар'єристами, рожевощоким селом і передовими інтелігентами плюс "р-революційні" маси й червоні прапори віддавала фальшем і неспроможністю дати яскравий характер і правдивий конфлікт. Це стало однією з причин того, що сценою 30-х років, зокрема, московською, потужно оволодів Шекспір.

Олексій Попов ставив "Ромео та Джульєтту" з Бабановою й Астанговим, Остужев готувався до "Отелло", Таїров планував "Єгипетські ночі", Каверін репетирував "Венеціанського купця"; теоретиків театру гостро хвилювали загадки великого англійця, класики сучасної драми закликали вчитися у Шекспіра. Проте режисери нерідко впадали перед Шекспіром у зайве смирення. Саме обережність стала причиною невдач деяких постановок. Вона ж (обережність) не вберегла й критику від нападок на "Гамлета" у постановці Акімова; режисера було звинувачено у формалізмі, у надто великому ухилі від трагедії до комедії; доба експерименту явно йшла на спад.

Курбас і Міхоелс разом з художником О.Тишлером розпочали роботу.

Курбасів задум був і простий і водночас складніший за смислообразом. Лір по мірі звершення відкрить про себе, про світ, про долю ніби змивав з себе старість — він молодів. Це — принципове відкриття іншого Часу, часу "внутрішньої людини". Ще ніколи так несподівано до Ліра не підходили. "Очищення" досвідом як омолодження, здатність до повернення, взаємозамінність причин і наслідків, порушення законів фізики під впливом осяяння — ось що таке за Курбасом досвід Ліра.

Лір взагалі має бути без гриму, вважав Курбас. Ліра сьогодні можна зустріти на Тверській, він так само доречний тут, як і перед замком Глостера: повітря історії не вичерпалося на середньовічних перехрестях. І банкрутство ідеї — однаково трагедійне у Британії, як на Ямайці. Тому — жодних романтичних атрибутів; якщо вони потрібні, то лише в строях іронії. Цей філософ-скептик, який ішов до свого духовного Євересту, залишившись у дранті, одного чудового дня здобуде великий скарб — голу істину про себе й про світ. Гірке прозріння стане очищенням.

З самого початку Курбас бачив Ліра дуже "інтимно" — він

для нього був схожий на Міхоелса, — через те і міг бути без традиційної бороди. Міхоелс був такої ж думки: "Крім того, борода ховає половину акторського обличчя й нічого йому не додає. Вона лише заважає грати. Обов'язкова для володаря Альбіону борода — гальмуюча традиція"³⁸⁸.

Притча про трагічне пізнання у рішенні Курбаса й Міхоелса брала свій початок у широких ритмах древньої поезії. Поезії, що спустилася на землю. Маленькі люди — містечкові мрійники й парадоксальні Дон-Кіхоти з натовпу, ці зіграні Міхоелсом герої, — давали плоть і ґрунт його королеві Ліру, який прийшов із стародавньої площі крізь усі ці містечка, мешканців котрих він добре знав, перше ніж стати королем. Схоластичність утопій, фантастичні мріяння жителів бідних халуп живили скепсис майбутнього короля. Трагедійний Лір віддавав Малахієм.

Курбас запропонував Міхоелсові зіграти тему трагічної вини за право на експеримент, котрим Лір скористався. Експеримент над людьми і над собою. Прозріння вінчала сцена, коли Лір вив, наче пес, під бездонним небом у степу...

Курбас прийшов у захват від точності, з якою Міхоелс розкривав філософію старого й нового Ліра: "Король Лір ніколи б не підставив лівої щоки, якби його вдарили у праву. Його "я" — типowo феодальне "я". Це мудрість, але мудрість не героїчна, а швидше екклезіастична: "все суєта суєт, тільки я єсмь". Це — егоцентризм, піднесений до принципу. З цього Лір починає. Що він помилявся, Лір, нарешті, зрозумів, лише тоді, коли прийшов до переконання у справедливості й цінності світовідчуття іншого — Корделії — і відразу ж її втратив. У фіналі п'єси, після внутрішньої бурі, після загибелі всіх підвалин його власної життєвої філософії, він нарешті, досяг маленького острівця порятунку — "еврика, знайшов людину, людина існує!.." Але цю мудрість, це уявлення про ціну людини він набув надто пізно..."

Лір Курбаса й Міхоелса мав стати трагічним ще й у силу своєї незгоди й конфлікту зі світом сьогоднішнім, в якому "вінець природи" людина раптом виявилась неспроможною виконувати своє призначення — місію гуманності.

³⁸⁸ Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. Воспоминания о Михоэлсе. М. 1965. С.

Чи не випадково на шляху до Ліра Курбас устами Падура вже висловлював свою тривогу з приводу "кризи свідомості" у нас, європейців, які не відвернули наступу фашизму? Він і тут, у "Лірі", пам'ятав передусім про благо й шляхетність людяності. Був і дещо інтимніший мотив для екстремального відчуття цієї трагедії: як величний і зuboжілий старець Шекспіра, Майстер щодалі більше відчував і бачив ті суперечності, котрі розвели мости між його мрією про театр — і реальністю, не готовою сприйняти його "версії" театру. Реальністю, що відштовхнула, відкинула його...

Лір Міхоелса був мандрівником, котрий ніс на собі печатку приналежності до конфліктів різних епох. Адже лише вистраждавши їх, найкращий стає пророком, вірніше, може ним стати. Пророком відкриття. Крізь трагічний відчай і потрясіння — до катарсису, до перетворення. До повернення Часу. Дух трансформував тут Простір і Час. (Концепцію реконструйовано за бесідами з Миколою Бажаном — Київ: 1968-69, Москва: осінь, 1974 р..., А. Потоцькою-Міхоелс — Москва: осінь 1966, 1967, а також методами опосередкованої реконструкції за даними пізніших дослідників Міхоелса як виконавця Короля Ліра).

Таким замислив виставу Курбас. З Міхоелсом у нього не було розходжень. Все обіцяло перемогу.

Гіпотеза про істину, або Проблема джерела у зміфологізованому просторі

10 лютого 1935 року відбулася прем'єра "Короля Ліра" в Державному Єврейському театрі. Афішу підписав режисер Сергій Радлович. Помилки не було.

Багаторічні дослідження феномену Міхоелса-Ліра привели автора цих рядків до гіпотези, яка піддає сумніву повноту режисерського авторства вистави — є підстави вважати, що значну частину концептуального внеску у "Короля Ліра" зробив Лесь Курбас, що **концепція образу Короля Ліра належить йому**. Цей факт — гіпотезу було вперше висунуто автором у 1991-1992 рр. — досі не увійшов у наукову систему театрознавства. Здебільшого називають ще імена Волконського, Піскатора.

Спинюся лише на двох аспектах: емпіричному та методологічному. Перший пов'язаний з відтворенням загальнокультурного і соціально-політичного контексту доби.

На час зустрічі — нагадаю необхідну інформацію — обидва митці були вже сформовані як особистості. Курбас, засновник нового українського національного театру, вже поставив свої шедеври — "Народного Малахія", "Мину Мазайла", "Маклену Грасу" Миколи Куліша, відбивши тим сам факт народження на українській сцені — театру філософського. Він — визнаний лідер театрального процесу поряд із Станіславським, Мейєрхольдом, Вахтанговим. Він одним з перших, поруч із Мейєрхольдом і Заньковецькою, одержав найвище на той час звання Народного артиста Республіки. Першим у радянському театрі приніс йому Золоту театральну медаль Парижу (1925). Розбудовуючи модерний національний театр, Курбас здійснив одну з найпривабливіших світових ідей, над якою працював Гордон Крег, — створив своєрідну театральну Академію, з театрами всіх різновидів, з експериментальною майстернею, з цирком та естрадою, з науково-дослідним центром по вивченню театрального мистецтва, з штабом підготовки молодшої зміни у всіх галузях театральної діяльності.

1933 року Лесь Курбас, втілюючи випереджаючу стратегію національного театрального руху, досяг непересічного успіху й увійшов у вирішальну стадію конфлікту за формулою "митець-влада".

Фізично всі мости було спалено. Після громадського аутода-

фе 5 жовтня 1933 року залишалася лише смерть. В цей короткий проміжок, дослівно — у передсмертну годину — і відбулася зустріч двох видатних митців, один із яких, Лесь Курбас, був приречений **вже**, а другий, Міхоелс, не був приречений **поки що**.

Життя об'єктивно створювало парадоксальний сюжет — ніби перед убивством, що мало відбутися лише у 1948 році, воно давало попереджуючий постріл. Міхоелсові лишалося ще 15 років.

На жовтень 1933 року Міхоелс уже чотири роки керував Єврейським театром. Його акторський талант одержав перше, але надзвичайно яскраве визнання. В царині режисури поки що особливого досвіду не було — дві здійснені ним постанови і критика, і колеги, і сам Міхоелс справедливо визнали за невдалі. (Йдеться про вистави "Спец" І. Добрушина й І. Нусинова, "Міра суворості" Д. Бергельсона).

Була своя логіка в тому, що саме Міхоелс став одним з тих двох людей (другим був Амаглобелі), хто простягнув руку допомоги першому з опальних радянських режисерів. Міхоелс і Амаглобелі належали до інонаціональних культур і могли краще зрозуміти й оцінити критику на адресу Курбаса, яка носила не тільки загальнополітичний, а й антиукраїнський характер.

Відомо, що Міхоелс дуже любив український театр, де першу скрипку грав "Березіль" Курбаса. Він особливо цінував його акторів, цих "розумних арлекінів", інтелектуальних П'єро сцени. Улюбленцями його були Мар'ян Крушельницький, Бучма, Гірняк³⁸⁹. (Про останнього говорити було не прийнято аж до нашого часу).

Захоплення цими акторами не було винятково даниною їхньої досконалості. Міхоелс не раз підкреслював свою художню і духовну близькість до пошуків Курбаса. Бачив Міхоелс і славетну виставу Курбаса "Народний Малахій", де гриміла слава Крушельницького і Гірняка. Саме тоді і відбулася реальна, естетико-духовна зустріч цих двох майстрів. Практично одночасно, 1927 року, вони ставлять спектаклі про двох маленьких людей, двох Дон-кіхотів, один з яких — Народний Малахій, живе на вулиці Міщанській, а другий — Веніамін, живе у Тунеядівці. Двоє містечкових мрійників вийшли у пошуках щастя назустріч один одному, ніби творячи етюд

³⁸⁹ Див.: А. Потоцкая-Михоэлс. О Михоэлсе богатом и старшем. — в кн.: Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М. 1965.

на тему майбутньої зустрічі двох Дон-Кіхотів — їхніх сценічних творців.

Посмертна доля, посмертне життя художніх ідей в ілюзорному чи зміфологізованому просторі, яким значною мірою і досі залишається наш духовний обшир, — продовжує відтворювати матриці, сюжети, лінії поведінки все того ж таки ілюзорного штибу. Це відбувається за типом так званого фантомного болю — болить відрізана нога чи давно видалений зуб. Наука, надто та, що має справу з гуманітарним об'єктом, більш за інших підлягає цьому фантомному синдрому. Так, театрознавство продовжує вважати коректною майже винятково письмову вербальну інформацію — помилка перша, складова синдрому.

Помилка друга — коректність для тих, що поділяють цю точку зору, не залежить від джерела інформації, важливо, що таке джерело існує.

Помилка третя — якщо автор дослідження не володіє, скажімо, методами контент-аналізу соціо-лінгвістики, соціальної психології чи психології експериментальної тощо, вичерпним він вважає будь-який емпіричний набір фактів чи подій, поза їхнім ключем, поза їхнім "кодом".

Помилка четверта (не остання, але розумно достатня для "чистоти" роздумів на запропоновану тему) — якщо протягом певного часу не з'явилося фактів, що радикально впливають на підхід до досліджуваного явища, не з'явилося сенсації, — наш дослідник, зігнорувавши закони цієї нової, триваючої реальності, котрі можуть значною мірою розходитися з тими, що діяли за часів побутування об'єкта дослідження в минулому, — продовжує наполягати на старій концепції, що склалася за умов неповного знання, і тоді будь-який документ лише зміцнює стару фантомну будову.

У системі — читай у театрознавстві — посилюється хаос, а, отже, й інформаційна ентропія.

Мусимо на це зважати, якщо хочемо вийти за межі цього ілюзорного квадрату.

Отже, гіпотеза полягає в тому, що реальний тлумач образу (підкреслюю — самого лише центрального образу) Ліра — є Лесь Курбас у співавторстві з Міхоелсом. На чому вона ґрунтується? Чому ми піддаємо сумніву повноту авторства вистави, під якою стоїть прізвище такого шанованого режисера як Сергій Радлов?

З 1965 року виходять друком праці й розвідки про Міхоелса, які, здавалося б, мусли відновити втрачену з відомих причин істину. Але прямих письмових свідочств, наприклад, у збірках спогадів про С. Міхоелса стосовно участі Курбаса в роботі над "Ліром" – ані слова. Чому? Цілком логічно виникає сакраментальне: а чи був хлопчик? Але якщо його не було, і Курбас непричетний до міхоелсівського "Короля Ліра", чому тоді Микола Бажан, свідок курбасівського перебування у Москві у той останній трагічний період, геть аж до арешту Курбаса 26 грудня 1933 року, стверджує, що Курбас практично щодня репетирував з Міхоелсом Ліра³⁹⁰? Чому Ганна Бегічева, березілівка-москвичка свідчила про те ж? Чому на цьому наполягає канадський театрознавець Валеріан Ревуцький?

Виникає майже детективний сюжет. Учасники вистави "Король Лір" мовчать: нічого не пише про це в спогадах Тишлер, не заперечує, але й не стверджує нічого проф. М. Беленький, сьогодні громадянин держави Ізраїль, а тоді – чи не найближча до Міхоелса людина, директор Єврейської театральної студії. Не знали? Боялися аж до сьогодні? Продовжую шукати.

Дещо прояснює свідочтво ще одного дослідника, який добре знав і Курбаса, і Міхоелса, – Олександра Дейча: "Леся Курбас дружив з Тишлером і навіть жартома називав його Леся Тишлер. Вони починали робити "Ліра" і Олександр Григорович вважав, що Курбас причетний до задуму вистави більше, ніж Волконський і Піскатор. І, можливо, більш, ніж Радлов, який так до кінця і не зрозумів Міхоелса". І далі – цитую: "Курбас хотів ставити "Короля Ліра" з Бучмою. Уявляєте, як це могло б бути цікаво? У Курбаса для Бучми був особливий задум, зовсім не схожий на той, що він запропонував Міхоелсові. Загалом, я гадаю, що міхоелсовський трагікомізм, біблійне розуміння Ліра, руйнація старої світобудови – все це Курбасові було дуже близьке"³⁹¹.

Мої розмови з вдовою Міхоелса Анастасією Павлівною Потоцькою-Міхоелс у 60-х роках підтверджують, що Курбас обговорював задум і індивідуально репетирував з Міхоелсом, і багато що в концепції Ліра їм вдалося знайти й завершити. Але робити це до-

³⁹⁰ М. Бажан. Под знаком Леся Курбаса. // Вопросы литературы., № 9, 1983.

³⁹¹ Лист О. Дейча до Л. Ташока від 20.05.1962 р. (рос. мовою. Архів мій – Н.К.).

водилось не афішуючи, поза розкладом, оскільки за Курбасом і в Москві ходили агенти, і це накладало на ГОСЕТ певні труднощі. Можливо, ця потреба конспірації дещо прояснює. Потоцька розповіла, що Міхоелс вів щоденник цих репетицій, нотував для себе Курбасові тексти й настанови і зберігав ці нотатки аж до початку війни, незважаючи на політичний галас довкола "ворога народу" Курбаса; і лише з огляду на небезпеку вилучення йому довелося той щоденник спалити.

Отже, маємо протистояння інформацій. На мою думку, тут ми потрапляємо знову в середину фантомного синдрому: Курбаса умовно реабілітовано 1957 року (але з химерною формулою секретаря ЦК КПУ Д. Скаби: "Ми реабілітували людей, а не їхні ідеї"), культурний простір продовжував алгоритми попередньої поведінки, попереднього періоду. Страх у посилено міфологізованій системі (читай – суспільстві) носить інтенсивнішу й тривалішу форму, аніж у суспільстві з пріоритетом норм.

Однак вернімося до Міхоелса. Яку інформацію про факт, що нас цікавить, ми можемо одержати з джерел кола Міхоелса, не забуваючи, вся ця інформація перебуває в "оптично викривленому" просторі?

Є безконечне число свідчень, що показують на "окремішність", незалежність концепції міхоелсівського 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 Радлову³⁹². Сучасна виставі критика зафіксувала ніби наявність двох вистав в одній. Лір-Міхоелс був одверто з іншої вистави. Рудницький пише, що "Король Лір" поставлено "всупереч Радлову, силою трьох могутніх талантів – Міхоелса, Зускіна й Тишлера". Міхоелс "разом з Тишлером став **по суті фактичним постановником** (курсив мій – Н.К.) "Короля Ліра" і зрештою повів Радлова за собою – в цьому нема сумніву"³⁹³.

Архів зберіг і матеріальне, епістолярне підтвердження розходжень між актором і режисером у тлумаченні образу Ліра. Після

³⁹² К. Рудницький, Міхоелс – мысли и образы. – в кн. Міхоелс. Статті, беседи, речи. СС. 5–63.

³⁹³ Там само. с. 42.

виступу Міхоелса в Комуністичній Академії з викладом свого кута зору на Ліра Міхоелс одержав від Радлова листа з остаточною відмовою працювати з Міхоелсом, аргументи показові: "Відчуваю, що ми розходимося так глибоко і ти виступаєш настільки самостійно, що мені, очевидно, не доведеться працювати"³⁹⁴. Радлов дав Міхоелсові повну свободу, припинивши з ним репетиції, так, по суті, їх і не розпочавши.

Показовий і той факт, що Міхоелс залишив найдетальніший опис того, як компонувалася концепція образу Ліра і багато додаткових свідчень (чи не у всіх статтях і виступах). Уважний огляд цих текстів, аналіз частотності окремих змістових вузлів, частотності окремих деталей, аналіз внутрішніх контекстів, в яких майже настирливо звучить тема опанування цією роллю виставі в цілому, своєрідного дисиденства ролі відносно загального задуму вистави, — спектаклю в цілому, при всій повазі до Радлова і безсумнівній етичній бездоганності Міхоелса, — примушує зробити висновок, що така суттєво-змістовна надлишковість не є випадкова. Дослідження всіх текстів Міхоелса, присвячених "Ліру", не залишає сумнівів у тому, що конфлікт з Радловим відбувся на глибинному філософському рівні³⁹⁵.

Міра надлишковості і її підкреслена наполегливість примушує зробити припущення, що імпульсом до цього було не лише природне бажання залишити дослідникові чи нащадкові свій задум Ліра. Гадаю, перед нами своєрідне явище етичної компенсації за умов міфологізованого буття — неможливість зразу ж після арешту Курбаса, "ворога народу", "націоналіста", "фашиста", вказати на джерело тлумачення. За логікою цієї ж компенсації — і спалення щоденника в період найбільшої небезпеки. Тут ми натрапляємо на дуже потужний і цікавий феномен — **виштовхування з ілюзорного простору інформації найважливішого змісту і збереження її у формах більш "архаїчних" або "езопових", при чому езопове мислиться у суспільній свідомості еліти теж часто в тих самих архаїчних формах.**

Якщо своєрідним дороговказом для пошуку у текстах самого Міхоелса була їхня надлишковість, то в текстах дослідників ми

394 С. Михоелс. Моя работа над "Королем Лиром" Шекспира — там само, с. 98.

395 Там само, с.с. 94–134.

раз-у-раз зустрічаємося з прямо протилежним явищем – недомовками, інформаційною недостатністю, іноді з фальшивим вказівником, з відсиленням до квазі-джерела (хочу особливо підкреслити, що йдеться про об'єктивний факт тексту, а не про суб'єктивний мотив автора). Теоретик театру Б. Зінгерман, що запропонував реконструкцію концепції Ліра-Міхоелса, об'єктивно зсуває всю художню інформацію до одного джерела – Міхоелса. Актор виступає єдиним автором тлумачення. Зінгерман користується весь час такими виразами, як "Міхоелс був розраховано парадоксальним у своїх... вихідних задумках", чи: "обдумавши свою роль як філософ, побудувавши її як деспотичний режисер" тощо³⁹⁶.

Реконструкція концепції образу Ліра, що її зробив Зінгерман, містить в собі думку-натяк на те, що ніби-то Міхоелс працював без режисера. Ця дивина у такого педантичного аналітика, як наш автор, – явище суто змістовне. Вона зі свого боку теж об'єктивно підтверджує автономність концепції Ліра, який ввійшов у виставу Радлова. На мій погляд, ця автономність не рівнозначна акторському авторству Міхоелса, чи, кажучи м'якше, не може бути до нього зведена. При всій нашій глибокій повазі до таланту цього майстра, на даному етапі його життя і діяльності очевидно неможливо віднести концепцію, що є конгеніальною Шекспіру, прозрінню навіть такого блискучого актора, як Міхоелс.

У даному випадку відбувається своєрідна аберація – успіх в Лірі, коли Міхоелс прокинувся знаменитим, і його подальші успіхи автоматично накладаються попередньому етапу. **Постліровський** Міхоелс автоматично стає **передліровським**. Однак для цієї рокировки немає достатніх підстав.

Насправді Курбас, що розпочав свою діяльність за чверть віку до 1933 року, вже мав досвід постанов Шекспіра: він двічі ставив "Макбета", поставив "Ромео і Джульєту" (вистава не вийшла до глядача), задумав "Ліра" і "Тимона Афінського", у той час, як Міхоелс з 1919 року до 1929-го виступав винятково і тільки як актор. Перед нами просто об'єктивно різнонасичений творчий досвід, хоча за віком Міхоелс молодший лише на три роки.

Соломон Михайлович Міхоелс на момент зустрічі з Курбасом був актором двох популярних ролей – Веніаміна-III і Шимеле Со-

³⁹⁶ Б. Зінгерман. Міхоелс – Лир. – в кн.: Міхоелс, с. 428.

рокера. Ще не було Ліра, що зніс актора на вершини слави. Ще не було Тев'є. Що ж до режисерської діяльності, то як самостійний постановник Міхоелс — згадайте — встиг виступити лише двічі, і то невдало. Закоханий у Міхоелса Тишлер з гіркотою пише про ці вистави, що Міхоелс "завалив їх", що вони "наївні і безпорадні". Ще попереду були знамениті вистави Міхоелса-режисера "Фрей-лехс" та "Блукаючі зірки".

Інакше кажучи, це був час, коли Міхоелс тільки-но ставав популярним актором і поки що був невідомий як режисер. Він лише засвоював абетку режисури, прийнявши під свою руку Єврейський Театр. Михайло Левидов, котрого аж ніяк не можна запідозрити в необ'єктивності, пише: «До Ліра Міхоелса мало знали як актора»³⁹⁷.

Зайве й казати, що все щойно сказане аж ніяк не применшує Міхоелса, скоріше принизливим для нього було б приписати йому бутафорські лаври. Мовлене знадобилося для того, щоб ми не модернізували історію і не множили ілюзорного простору.

Численні свідчення, аналіз іконографічного матеріалу у дивовижний спосіб потверджують нашу гіпотезу. Пропоную просто покласти поруч ескізи Тишлера до Ліра, портретні кадри зі зйомки спектаклю — і фотографії зовсім іншого героя, котрий народжувався у Курбаса паралельно з мріями про поставу "Ліра", — я маю на увазі його Падур у виконанні Крушельницького із останньої вистави "Маклена Граса". Вони не просто подібні, ці герої. Вони — двійники!

Ніби провіщаючи Ліра, Курбас у цій виставі долею Падура "прожив" драму Ліра. Я нагадаю — вибачте за повтор — тут це потрібно. Прообразом Падура був для драматурга Куліша всесвітньо-відомий музикант і композитор, один час прем'єр-міністр Польщі Падеревський. У виставі Курбаса Падур постає у пошарпаному фраку, вірніше у тому, що від нього лишилось, в білій маніжці. Чоло Сократа з величезними залісинами під екзотичною гривою дикобраза, голову закинута назад, ніби він промовляє до неба. Свої "трансцендентальні" монологи біля собачої буди, тепер єдиного його прихистку, тут, на смітнику, він, колись видатний музикант, володар дум, виголошує не про абищо, а про останню після християнст-

³⁹⁷ Мих. Левидов. Мысль и страсть. — Там само — с. 424.

ва ілюзію людства – соціалізм. Про марність ідеології. Втративши музику і державу, він прозирає тут, на край світу, на краю ойкумени, хоч вий на місяць разом із собакою Кунделем, який відступив йому половину своєї буди, або поволі, як Лір у степу, божеволій. Падур змальовує тринадцятирічній Маклені (чи не тінь Корделії?) романтичні картини, де дерева, "як на героїчних пейзажах Пуссена". І де, можливо, інакше дихається. Падура, що відмовився співати осанну диктаторові, було викинуто на смітник. Він прозрів іще до своєї "бурі в степу" – тепер він пророк без корони і надій на майбутнє. Але він є. Гола людина на голій землі. Ледве прикритий тінню від фрака – ще один, цього разу гостро іронічний парафраз з Андерсена, що на нього спирався Міхоелс у пошуках внутрішнього сюжету свого "голого короля", який став Королем: "Коли я зустрівся з Ліром – одна з важливих і зворушливих зустрічей в моєму житті, у мене була вже зведена величезна кількість риштувань навколо цього образу. "Лір і Пророк", "Нове плаття короля" Андерсена"³⁹⁸.

Курбас і цього разу підтвердив свою славу театрального Кюв'є – закладені ним "штрихи" відновили мамонта. І на обличчі Ліра-Міхоелса беззахисно проступала іронічна й гірка усмішка його побратима по експерименту – філософа-скептика Падура. І було очевидно, що на Лірових черевиках був пил не лише шляхів Британії, а й далеких від неї степів і рівнин, по яких пролягла стежка ще одного філософа, котрий не втомлювався вірити, що немає нічого ціннішого, ніж душа людини, "внутрішня людина".

Ідея, яка сколихнула всю театральну традицію, ідея безбородого Ліра, належала Курбасові, але якщо навіть ця ідея обом митцям прийшла одночасно, то така єдність відчуття та естетичних рішень тим більш показова. Справа не в ломці традицій, тут йдеться про нову суть Ліра. Художньо і життєво важливий факт **інтимізації** образу Ліра міцно пов'язував філософську трагедію з добою чи не найвищою в історії трагедії людини, коли полуда з очей тільки мала впасти, а щаслива доля прозрілого ще й тінню не бовваніла на обрії культури. Такий Лір був трагічний удвічі, й удвічі близький глядачеві. Спонтанний жест Ліра, що намацує відсутню на голові

³⁹⁸ Міхоелс. Роль и место режиссера в советском театре. – Там само. с. 217.

корону, і другий — рух вздовж обличчя, який знімає полуду з очей єднаються в акті сприйняття в один смислообраз (термін Г. Гачева). Образ звільнення від суєтних цінностей (корона) і звільнення від ілюзій. Лір Міхоелса йшов углиб самого себе. Лір, що колись давно, до бурі в степу замислив експеримент над життям (а на цьому особливо наполягав Міхоелс), в акті цього експерименту, втративши все, знайшов "внутрішню людину" (за Сковородою) — єдино істинний дарунок творця. Втративши віру в свою вибраність, він став вибраним.

Ідея шляху до себе "внутрішнього" була одною з головних у філософському театрі Курбаса. Падур, "двійник" Ліра, — один з його шифрів.

Експеримент над життям, здійснений розумником-Ліром, був переможений самим життям. Абстрактні ідеї і уявлення, бранцем яких був до певного часу Лір, — помстилися на ньому, залишивши йому почуття трагічної провини. Це відчуття воз'єднало його з Едіпом, якого знову ж таки першим на радянській сцені поставив Курбас. Провіденціальний смисл експерименту вів Ліра до оновлення, воскресіння, перетворення. Він відкрив очі во істину. Істиною стала Корделія. Далі було просвітлення.

Благоговійно торкнувшись вуст Корделії, які ніколи не лукавили, знявши пучками пальців з вуст мертвої дочки, наче пилок, щось нематеріальне, Лір цілував свої пальці і посилав прозорий прощальний цілунок. Він завершував притчу-трагедію. Лір передавав останню чисту, легку істину — нам, світові. Смерть Ліра-Міхоелса, що упокоєно ліг біля мертвої Корделії — легкий доторк до вічності.

Просвітлюючий акорд-катарсис. Істина, котру знайшов Лір, полегшувала ношу, яка гнула короля до землі — до королівства, корони, ілюзії. Лір молодів по мірі духовного прозріння. Метафора прозріння-омолодження, якою стала вся вистава (найхарактерніша ознака курбасівської теорії образного перетворення), була філософським-аргументом на користь мудрості про те, що пророк не потребує земного королівства. Божевільний Лір, з бурею в душі, а не в степу, був наближений обома митцями до образу Пророка. Скорботного і світлого.

Ось чому не Радлов, для якого ідея пророка виявилась чужою. Ось чому не Волконський з його язичницьким тлумаченням

"Ліра". Ось чому не Піскатор з його політизованою естетикою. Ось чому Курбас — король українського театру, якого було позбавлено королівства. Він поніс свій трагічний досвід туди, де в ньому ще була потреба. Курбас, який ішов до Ліра від Едіпа через народного Малахія, напівбожевільного реформатора і пророка. Його Лір — це Лір під час чуми, Лір доби геноциду. Чумою був штучний голодомор 1932-33 рр.

Міхоелс грав Ліра про самого себе. Курбас ставив Ліра теж про самого себе. І глибоко символічно, що обидва митці передчували власне розп'яття. Доля кожного з них була долею його народу. І над ними вже було занесено сокиру.

Митці возз'єднались.

У міхоелсівського Ліра виявилось чисто курбасівське почуття вини й здивування перед недосконалістю світу, і від того Шекспірове "немає в світі винних" діставало додаткове опертя у трагедії й стриміло до безконечності, ніби не мало лінії обр'ю...

Сьогодні я вже маю багато додаткових підтверджень на користь зняття слова "гіпотеза". Поняття "шедевр Леся Курбаса і Соломона Міхоелса — король Лір" має ввійти у науковий контекст.