

„ОТЕЛЛО“

на сцені Київського оперного театру

„Отелло“ Джузеппе Верді вінчає довгий і славний шлях композитора, що вів до створення музикальної трагедії. Характерно, що Верді намагався здійснити це своє завдання на матеріалі найвидатніших творів світової літератури. Шіллер („Розбійники“, „Луїза Міллер“, „Дон Карлос“), Байрон („Корсар“ і „Два Фоскарі“), Віктор Гюго („Ернані“, „Король Ба-сар“ і „Два Фоскарі“), Жюль Верн („Ернані“, „Король Ба-сар“) — ось з ким він ішов цим шляхом. Переборюючи плакатність своїх ранніх, ще незрілих творів, Верді прагнув утвердитись на позиціях психологічної музикальної драми. Ясна реалістична свідомість композитора, глибокий, справжній демократизм, нерозривний зв'язок з народом (Верді — син селянина) обумовили успішне розв'язання цього завдання. Творчість Верді пройнята здоров'ям. Містицизм і еротика, що виразно забарвлюють творчість його антипода — Вагнера, чужі Верді. Якщо Вагнер закінчив своє творче життя створенням містерії, то італійський композитор, залишаючи світ, заповів людству дзвінкий сміх „Фальстафа“. Вагнер схилився коло розп'ятого, стиснувши в руці томик Кальдерона. Верді розкрив обійми світові, зберігаючи в серці образи Шекспіра.

Крім трьох опер, написаних на теми великого драматурга, геніальний композитор, як ми знаємо, працював ще над музикальними втіленнями „Короля Ліра“, мріяв про „Бурю“ і „Гамлета“. Шекспіризм Верді виразився, однак, не тільки в цьому. Розкриття світу в усій його контрастності і багатогранності, психологічна правда, незрівнянна життєвість образів, висока філософська думка, втілена в яскраву художню форму, — ось що приваблювало композитора (за його словами) в Шекспірі. „Це мій любий письменник. Я з ним ніколи не розлучаюсь“ — писав якось Верді. Якщо вибрати з листування композитора всі згадування імені драматурга, то могла б скластись невелика, але надзвичайно цікава книжка на тему про зв'язок літератури і музики. Верді не першим втілює у музиці образ Отелло. У нього був попередник — Россіні, який виступив у 1816 р. з однойменною оперою. Лібретист Россіні — маркіз де Бейро звів планування трагедії до двох дій. По суті, від англійського оригіналу лишилось дуже небагато. Лібретист в більшій мірі спирався на потворну переробку п'єси Шекспіра, зроблену у XVIII столітті Джосіфом, ніж на текст трагедії. Бранціо перетворений в Ельміро, Родріго — в сина дожа. У списку дійових осіб Яго характеризується як „petite os-culto“ (таємний ворог) Отелло. Емілія з служниці Дездемони перетворилась в її подругу. Опера починається яскравою пишною увертюрою. Після невеликої інтродукції вступає радіючий хор народу, що зібрався на площі святого Марка і вітає прибуття Отелло — переможця турків. Герой появляється під звуки урочистого військового маршу. Арія Отелло розкриває його „гордість і презирство до ворога“. „А тим часом, — як справедливо зауважує з цього приводу Стендаль, — думку про гордість Отелло треба було б насамперед прогнати з нашого розуму“. Мавр просить в нагороду за його подвиги визнати його повноправним сином Адріатики. Як виявляється з дальшого ходу дії, Отелло таємно звичаний з Дездемоною, але не сміє відкритися її батькові. Син дожа Родріго добивається кохання Дездемони (її руки) і, підозрюючи в Отелло суперника, намагається його знищити. Яго береться йому в цьому допомогти. Дездемона чекає приходу Отелло, але серце її тривожне: її лист, направлений до коханого, потрапив до рук батька, а від нього — до Яго, що має намір використати його, щоб викликати ревності мавра: лист не має адреси. Ельміро примушує Дездемону згодитися на шлюб з Родріго. Вона опирається. Отелло бачить готування до майбутнього весілля і, зустрівши свою кохану дружину, кидає її в обличчя: „Зрадниця!“ Дездемона відкриває все батькові і уходить до мавра. Яго передає листа Дездемони Отелло, розпалює його ревності. Дездемона сумує. Під вікном її опочивальні пропливає гондольєр, що співає романс на текст фрагменту п'ятої пісні „Пекла“ Данте:

„Нет худшей горести, чем в дни несчастья
О счастье прошлом вспоминать“.

Щоб розвіяти сум, Дездемона співає, в супроводі арфи, пісню: „Ізора сиділа під івою“. Через потайні двері входить Отелло. Гуркіт грому і спалах блискавки. Дездемона, прокидаючись, бачить чоловіка. Отелло заколює Дездемону. Вхо-

дить дождь і повідомляє, що Яго помер, зізнавшись в усіх своїх злочинах, що Отелло, раніш вигнаний сенатом, прощений і дістав право назвати Дездемону своєю дружиною. Отелло, зрозумівши фатальну помилку, проколює собі груди кинджалом. Шекспірівського в лібретто лишилось дуже мало — навіть хід дії і мотивація вчинків героїв інша, ніж у геніальній трагедії. Россіні, який знав п'єсу з італійського, досить точного, перекладу Фетоні, неохоче згодився на текст, видуманий лібретистом. Всі „грубості“ оригіналу значно пом'якшені і облагороджені. Теоретики класицизму завжди обурювалися тим, що зв'язка „Отелло“ основана на... загубленні хусточки. Томас Реймер писав (XVIII століття): „Мораль п'єси, проте, дуже корисна для домашніх господарок, тому що привчає їх добре доглядати білизну“. Не випадково в опері Россіні замість хусточки появляється „лист“ (прийм, використаний у багатьох трагедіях). Отелло не душить Дездемону, але убиває її кинджалом, що є, безперечно, більш витонченим видом смерті, ніж вульгарне задушення. Коли публіка, яка почула оперу, обурилась її трагічним фіналом і це могло загрожувати дальшій долі твору, Россіні перебудував зв'язку: дождь появлявся на хвилину раніше і „врятовував“ життя Дездемони. Дуєт щасливих закоханих завершував оперу в цій редакції.

Не можна, виходячи тільки з анекдотичного лібретто, визнати оперу Россіні творчою невдачею. Багато в чому музика виявилась гідною першоджерела. З великою майстерністю передає Россіні примхливу зміну настрою своїх героїв, досягаючи іноді високого драматизму. Однак, композитор найсильніший у ліричних епізодах. Пісня гондольєра, безперечно, одна з кращих сторінок опери. Фортепіанна транскрипція Ф. Ліста перенесла „пісню“ на концертну естраду. Характерно, що в місцях патетичних, які потребують великої сили, композитор удається „по допомогу“ до Генделя. Такі, зокрема, секвенціоподібні ходи в арії Родріго (II акт), що беруть свій початок від вступного хору ораторії „Іуда Маккавей“ Генделя. Найбільший недолік першої спроби втілити в музиці образ Отелло — це відсутність симфонізму, музикально-драматургічної основи всієї дії. Оркестрові в опері належить явно службова роль. Часто-густо музика різко суперечить сценічній ситуації (несподівано виникаючі в передсмертній арії Дездемони колоратурні прикраси можуть бути прикладом цього).

Друга спроба втілити „Отелло“ в музиці була зроблена не в опері, а в балеті Вігано (1819). По суті вона була ще більш далека від першоджерела, ніж опера Россіні. Симфонічне втілення трагедії дав чеський композитор Зденко Фібіх.

Пародійну оперету „Отеллочка“ („Othellerl“) поставив у 1828 р. віденський композитор Адам Мюллер. Друга — однак актна оперета появилася в Парижі, через багато років, — „Un Othello“ Ісідора Легуї (1863). Деякою популярністю користувалась увертюра „Отелло“ Арнольда Круга (1883). Оперу „Отелло“ збирався в 70-х роках писати Чайковський.

Таким чином, коли Верді виступив із своєю оперою, сюжет шекспірівської п'єси уже був не раз використаний композиторами. Правда, нічого рівноцінного трагедії створено не було.

Верді підійшов до розв'язання завдання у всеозброєнні блискучої майстерності. Шекспіризм композитора живився не тільки читанням творів великого поета, але і враженням від бачених спектаклів. В драматичному театрі Італії 70—80-х років Шекспір займав видатне місце. Аделаїда Рісторі, Маджі, Томмазо Сальвіні, Ернесто Россі внесли в сценічну історію трагедії Шекспіра одну з найяскравіших сторінок. Джузеппе Верді був присяжним відвідувачем спектаклів з участю Сальвіні (кращою роллю останнього вважалась роль Отелло). Безперечно, трактування цього образу Верді було навіяне виконанням Сальвіні.

Джузеппе Верді розумів глибоку різницю між драматичним і оперним театром. Тому завдання втілення трагедії Шекспіра музичними засобами він розв'язав, виходячи із законів музикальної драми. Його помічник — автор лібретто Арріго Бойто, видатний письменник і композитор, зрозумів своє завдання і здійснив його успішно. Верді і Бойто не намагались зберегти жодної частини шекспірівського тексту і перебудували загальну конструкцію п'єси, залишивши тільки міцний дійовий каркас. Місткість драматичного слова і слова оперного — не однакова. Слово співається довше, ніж вимовляється. Отже, в лібретто

текст повинен бути максимально стислий. Це неминуче відбивається і на загальній кількості дійових осіб, яка неодмінно скорочується. Пауз, що мисляться в драмі, в оперному творі бути не може; звучача пауза іноді промовляє більше, ніж може виразити слово. Скупість у тексті, мала кількість дійових осіб, нестримний, навалний розвиток дії, звільнення від усього побічного, що заважає магістральній лінії, — такі неписані закони, якими керується оперне лібретто. Якщо сценічний час має дозуватися на аптекарських терезах, то опера потребує особливо старанного дозування.

Чим яскравіший і значіший літературний твір, тим важче він піддається перетворенню в лібретто. Чи не тому з кількох сот оперних трактувань трагедій Шекспіра майже немає вдалих? Барб'є і Карре перетворили Гамлета у веселого гульвісу з Латинського кварталу, який віддає перевагу „красуням“ і „пляшці“ перед книгою. Вони ж надали оперним Ромео і Джульєтти — сентиментальності, а Семеладі перетворив короля Ліра у водевільного, п'яного старичка, що заблукав у степу, і т. д. Арріго Бойто зрозумів, що успіх оперного лібретто покликані вирішувати не максимальна кількість шекспірівських слів, а таке транспонування трагедії, яке дозволить якнайповніше виразити в музиці її зміст. Тому в опері зовсім не відображений перший акт трагедії (крім стислого викладу початкового діалогу Родріго — Яго і відгуків оповідання Отелло в сенаті — в любовному дуеті — перший акт опери), та й далі загальна конструкція була стиснена, було відрізано все, що заслоняє і затемнює основну дію. Випали з дійових осіб Бранбанціо і його брат Граціано, Б'янка, блазень, дож венеціанський і т. д. Оповідання Отелло в сенаті — безперечно найцінніша перлина трагедії. Але в опері воно відчувалося би як прикра завада. Герої музикальної драми не повинні мати ораторського таланту. Вони з природи своєї звичайно недорікуваті, але зате повно і яскраво промовляють їхні почуття. Тому не пасивне оповідання про небезпеки, на які наражався Отелло, і жертвна любов Дездемони, виражені в знаменитих рядках —

*"She loved me for the dangers I had past,
And I loved her that she did pity them".*

хвилюють композитора, але дійове розкриття небезпек і кохання. Опера починається з геніальної симфонічно-хорової картини грози. В ній дано звукове втілення бур, що випробували мужність Отелло і любов Дездемони. З цієї бурі виникає і образ самого героя. Так музика домальовує недосказане словом. Завдяки цьому все, що втрачено при перекладі Шекспіра на мову лібретто, компенсується музикою.

Простежимо, як будується перший акт опери, і ми зрозуміємо особливості драматургії Верді. Перша ремарка композитора: „Вечір. Блискавка. Буря. Ураган“. Грізний удар оркестру обрушується як шквал. Верді ніде не сходить до рівня натуралістичного звуконаслідування. Картина бушуючої стихії цікавить композитора не сама по собі, але як засіб розкриття дії. Коли гроза досягає кульмінації, і хвилювання тих, що чекають Отелло, який бореться з хвилями, переходить у страх,—

Нар. арт. УРСР
Ю. С. Кіпоренко-
Доманський у ролі
Отелло.

Фото А. Вашку-
лата і А. Злато-
любського.



настає злам. Поступово стихає, вірніше — віддаляється гроза, і корабель хороброго полководця пристає до берега. Буря винесла Отелло на гребені хвилі; в його переможних репліках: „Так, радійте! Ми у хвилях поховали всю силу мусульман“ — чути відгуки шаленої бурі. Радісний спокій Отелло вгамував люті урагану. І коли герой іде в палац, назустріч коханій Дездемоні, буря знов вступає в свої права. Але якщо раніше вона була основною, активною, формуючою силою, то тепер гроза перетворилася у фон. Родріго і Яго, охоплені ненавистю до Отелло і Кассіо, вирішують об'єднати свої сили проти ворогів. Так починається гулянка, під час якої, інспірована Яго, виникає сварка Кассіо з Родріго, а потім з Монтано; вона переходить у скандал, який припиняє лише поява Отелло. Стихають відгуки сварки. Отелло з Дездемоною залишаються самі. Пристрасне, нестямне кохання їх виливається в дуеті, сповненому душевної теплоти і ніжності. Від бурі прийшов Отелло до кохання. Так перша дія втілює уже цитовані рядки:

*Она полюбила меня за испытанные мною опасности.
Я полюбил ее за сочувствие ко мне.*

Оповідання Отелло в сенаті ми не почули, але побачили і почули те, що було закладено в цьому оповіданні. В першому акті ми бачили Отелло і Яго — кожного окремо, ще не в сутичці. Дездемона пройшла перед нами легкою тінню. У другій дії невиразні контури цього образу стануть більш визначеними і вперше лише в лице зіткнуться Яго і Отелло.

Образ Яго трохи змінений лібреттистом і композитором. Бойто, як це видно з його творів і листування, був людиною мізантропічного складу, саркастичним спостерігачем людської пошлості. Його скепсис знайшов вираження і в його творчості. В опері „Мефістофель“ головна увага була віддана не Фаустові, але духові зла, що підкреслено самим заголовком. Так само, за думкою Бойто, головним героєм у трагедії Шекспіра „Отелло“ є Яго, який втілює філософію смерті, руйнування і заперечення. В цьому відношенні особливо характерна арія Яго, якою починається друга дія:

*„Для чего родился, не понимаю...
С часа зачатия его проклятья
Я ощущаю!
Взяв из земли и в землю вновь пойду!
Верить иначе не могу!
Верю от всей души,
Как верить может вдовица, молясь со слезой,
Что все это зло, что из меня исходит,
Навеяно судьбою.
Верю, что праведник — обманщик горделивый
И лицом и душой;
Обманчивы лобзанья, речи, взгляды лживы,
Совість, честь — звук пустой.
Верю, что смертный, злою судьбою гонимый
От самого рожденья —
Таким и в гроб сойдет.“*

Нар. арт. УРСР
З. М. Гайдай у
ролі Дездемони.

Фото А. Вашку-
лата і А. Злато-
любського.





Засл. арт. УРСР
Н. О. Захарченко
в ролі Дездемони.

Фото А. Вашку-
лата і А. Злато-
любського.

І нарешті —
Приходить смерть неумолима.
Потом?

Смерть и пустота (la morte è il nulla) —
И вот что всех нас ждет*.

Якщо Яго Шекспіра заздрний, мстивий, честолюбний, то його тезка в лібретто несе загибель усім, хто з ним зустрічається, тільки тому, що його душа є невичерпним джерелом зла. Він волів би краще, замість боротьби з одним Отелло, — знищити все людство. Це абсолютне втілення зла. В його образі є щось демонічне. Верді не прийняв цілком трактування свого лібретиста, але все ж в основному з ним згодився. Він, правда, трохи відсунув на другий план фігуру Яго, що загрожував зайняти всю сцену, але залишив за „alfiere“ (прапорщиком) керівну роль.

З усіх трактувань образу Отелло Верді спинився на тому, яке найяскравіше було втілене у виконанні Сальвіні — бурхлива, негамовна душа, яка не знає меж ні в коханні, ні в ненависті, цілком людина, що визнає єдине рішення, що підкоряється тільки почуттю. Це — мужність, благородство, безкорисливість, сліпа віра в людей. Коли отрута брехливих слів Яго проникає в душу Отелло, все світле, що там було, згоргається, умирає. Ображене довіря, принижена людська гідність, сумна свідомість своєї нерівності („Я — чорний“) — ось що приводить Отелло до вбивства. Верді розкриває трагедію свого героя в усій її багатогранності і глибині. Актор Муне-Сюллі, якого бачив Верді в ролі Отелло, справив на композитора різко негативне враження, хоч і грав прекрасно, але, з точки зору Верді, невірнo. Один сучасник так писав про трактування ролі мавра французьким актором: „За основу тлумачення (Муне-Сюллі) взята сцена роздумування над світильником. Якщо я погашу світильник, — я можу знов його засвітити; якщо я погашу світильник духу, я не можу цього зробити. Якщо це так і думка дійшла до такого висновку, а почуття до таких мінорних акордів — тоді йди, хай Дездемона спить, хоч би дихання її було повне пороку. Але коли Муне-Сюллі вимовляє ці слова, ви чудово розумієте логічний зв'язок його дій. Хай це так, але закон говорить інше: „La loi est stricte“. Винна дружина мусить бути убита, хоч би цим убивством він умертвив своє серце. Зате він не зрадив традицій. Він ішов по слідах дідівських і батьківських переказів і робив те, що йому наказував кодекс лицарства у відношенні до невірної дружини, бо невірну дружину належить убити... Найбільше страждання Отелло — це необхідність задущити чудесне створіння, яке він не тільки шалено кохає, але й дуже жаліє. Однак, хай станеться правосуддя! І зате потім, коли Отелло переконується в помилці, в безвинності Дездемони, як легко, як просто покінчити життя ударом кривої шаблі*.

Верді зняв в останній дії опери монолог Отелло з світильником. Горе, що переповнює серце Отелло, убиває мову. Він може тільки з безконечним стражданням дивитись на сплячу Дездемону. Розпач приводить Отелло до ложа Дездемони.

Убиваючи кохану, він убиває себе. Верді в сутичці мавра і Яго протиставляє макіавеллізм венеціанської аристократії — простодушності і щирості „сина природи“.

В опері Верді все віддано одному основному завданню — розкриттю образів героїв. Все в „Отелло“ приведено в гармонію, ідеально погоджено, об'єднано у вищій єдності. Основний засіб організації звучущого матеріалу — симфонізм. Композитор переборює властиву старій опері статичність, розпадання на ряд закінчених номерів. Музикальна тканина безперервна у своєму дійшовому розгортанні. Окремі арії і ансамблі — тільки складові елементи цілого, тоді як в старій опері дія припинялась всякий раз, як починалась арія. Перший-ліпший фрагмент в „Отелло“ без зв'язку з цілим незрозумілий, бо не існує ізольовано. Звідси — нечасте проникнення на концертну естраду окремих арій з „Отелло“.

Верді і в ранніх своїх операх виступав як художник цільного музикального мислення. У зв'язку з виконанням пісеньки герцога („Ріголетто“) на концертах він писав у листі: „Я не розумію, як можна розривати живий організм, тягти на публіку уривок без початку і кінця, незрозумілий і нікому не потрібний. У мене в опері герцог співає свою пісеньку і в ній звучить його безсердечність, пустота, жорстокість. Якщо вирвати її з дії, вона втратить сенс і може викликати докір по адресу композитора, що вдається до komponування таких банальних мелодій“.

В „Отелло“ Верді немає самостійних симфонічних картин, музикальна конструкція опери відрізняється граничною стислістю, сконцентрованістю матеріалу, навалістю драматичного руху, економією виразних засобів. Музика гнучко йде за ситуацією, розкриває духовний світ героїв. Оркестр в „Отелло“ безконечно виразний, але ніде не відіграє самостійної ролі. Він ніби створює „атмосферу“, в якій живуть персонажі. Традиційне твердження, нібито опера писалась під впливом Вагнера, здається дуже сумнівним. Музична драматургія обох композиторів цілком протилежна своїми методами. Ні про якій збіг чи подібність прийомів не може бути й мови. Концепція „Отелло“ народилась не під зіркою „Трістана і Ізольди“, але в результаті природної еволюції оперної системи Верді. В центрі уваги композитора — людина. Тоді як Вагнер доручає оркестрові „досказати“ те, що безсилий висловити герой, Верді довіряє голосові інтимні переживання людей. Досить згадати сумно-безнадійну пісню Дездемони про йу (IV акт), яка виражає її покірність долі і передчуття загибелі, згадати приголомшуючий по силі трагізму і розпачу крик Дездемони: „Ах, Емілія, прощай“.

З геніальною майстерністю „зіткнув“ Верді в ансамблях характери і емоціональний стан (квартет другої дії, септет з хором у третій дії). Кожний голос веде свою вокальну лінію, не розчиняючись у загальному звучанні, і все разом створює дивний своєю цільністю ансамбль. Важко у світовій оперній літературі знайти більш досконалі зразки майстерності, зігрітої натхненням, ніж ансамблі „Отелло“. Можливо, тільки ансамблі

Засл. арт. УРСР
А. Г. Азрікан у
ролі Отелло.

Фото А. Вашку-
лата і А. Злато-
любського.





Сцена з I акту опери
„Отелло“. Постановка
нар. арт. УРСР Н. В. Смо-
лича, декорації художн.
В. В. Дмитрієва.

Фото А. Вашкулата і
А. Златолюбського.

„Фальстафа“ того ж Верді гідні стати з ним поруч. „Отелло“ — геніальна музикальна трагедія, яка стоїть в одному ряду з „Кармен“ Бізе і „Піковою дамою“ П. Чайковського. Після цього величного і патетичного твору італійське оперне мистецтво здатне було створити тільки блискучі театральні мелодрами Джакомо Пуччіні.

„Отелло“ — твір безмірно важкий. Повне оволодіння цією оперою доступне тільки першокласному творчому колективу, — тим радісніша значна перемога, досягнута Київським ордена Леніна театром опери і балету ім. Шевченка. Театр з честю справився з своїм завданням. Спектакль, народжений в результаті величезної наполегливої праці, зігрітої справжнім натхненням, хвилює глядача, залишає в його свідомості міцний слід.

На шляху успішного сценічного розв'язання „Отелло“ лежала небезпека захоплення видовищністю і помпезністю (в стилі „Великої опери“ були поставлені спектаклі „Отелло“, здійснені останнім часом), тоді як немає більшої протилежності між „Отелло“ і, скажемо, „Гугенотами“. Народний артист УРСР Н. В. Смолич успішно подолав цю небезпеку. Він розкрив інтимність драми, що відбувається, але уникнув у спектаклі непотрібної камерності. Трагедія зберегла властиву їй монументальність і благородство. Режисер вірно відчув, що в „Отелло“ успіх спектаклю вирішує не святковість і розкіш декоративного оформлення чи кількість маси, але поглиблене розкриття артистами образів Отелло, Дездемони, Яго. Праця режисера увінчалася багато в чому повною перемогою.

На всьому спектаклі лежить ознака суворого благородства і допитливості, шукаючої думки. Трагедія Отелло розкривається в усіх її глибинах.

Успіхові постановки дуже сприяє талановите оформлення художника В. В. Дмитрієва, який об'ямував весь спектакль в архітектурно-живописну рамку — портал палацу. Режисер і художник вірно відчули неможливість вести, наприклад, першу або третю дію в одній декорації. Верді вказує в ремарці I акту: „Таверніа з альтанкою. Склі. В глибині море“. В такій обстановці природно може статись прибуття корабля, можливо гулянка, але не побачення Отелло і Дездемони. З другого боку, дроблення акту на картини привело б до розриву музикальної тканини. Постановщик і художник розв'язали завдання успішно, добившись безперервності дії і непомітної зміни задника. Можливо, вони відштовхувались від влаштування шекспірівської сцени, де ар'єсцена відокремлювалась від першого плану завіскою? Введення другої бархатної завіси, що ділить іноді площадку на дві частини, дає змогу безшумно і непомітно міняти декорації, а також „вичленяти“ сцени, що вимагають концентрації уваги глядачів на невеликій групі учасників. Приймаючи другу завісу, не можна в той же час не визнати, що не завжди вона виконує потрібну функцію. Перехід другої сцени в третю (I дія) відбувається таким чином, що початок сварки Кассіо з Монтано припадає на рух завіси, який неминуче відвертає увагу глядачів.

Прекрасне оформлення другого акту: берег моря, блакитне небо, прозоре, напоєне сонцем повітря. Ремарка композитора порушена (у Верді дія відбувається в палацовому, склепінчастому залі), але від перенесення дії в іншу обстановку опера тільки виграла. Ніжність і чистота фарб нагадують картини венеціанських майстрів. Хай кіпрський пейзаж і не зовсім відповідає топографії місцевості, він цілком відповідає духові опери, а це набагато важливіше. Такий же вдалий зал третього акту. Можна, правда, висловити здивування, чому Отелло, який знаходиться на Кіпрі, приймає послів Венеції у палаці дожив, розташованому у... Венеції. Можна було б навіть закинути художникові те, що він перемістив плафон Паоло Веронезе „Тріумф Венеції“ з стелі на бокову стіну. Але яка рація в цих докорах? Все те, що зроблено, служить емоціонально вражаючому завданню. Тільки успішність його розв'язання є критерієм. Тому художник має рацію. Менш вдалим є оформлення останньої дії. Кімната Дездемони надмірно велика і пустинна. У дружини Отелло навіть немає туалетного столика. Більш того, дзеркало її звичайно знаходиться в скрині і виймається звідти лише в разі крайньої потреби. Незатишна обстановка опочивальні. Чи Отелло тут ніколи не бував, а це попросту темниця, в якій томиться нещасна Дездемона?

Зовсім уже дивне враження залишає ложе, на якому засипає Дездемона. Очевидно, театр задумав розкрити через це ложе образ ешафоту. Але якщо так, то це надумано. Ложе Дездемони — ложе кохання. Вся обстановка останньої дії повинна говорити про щастя, яке було і зникло. Тут же щастя немає місця.

Прекрасні фарби костюмів.

Музикальне керівництво спектаклем успішно здійснює засл. арт. УРСР В. Пірадов. Диригент добився повної злагодженості всіх музикальних елементів. Зрівноваженість звучності оркестру була досягнута в результаті поглибленого вивчення закладених у музиці конструктивних завдань. Прекрасно провів диригент картину бурі (початок), чудово акомпануючи співакам. Від спектаклю до спектаклю робота оркестру дедалі удосконалюється, набуває все більшої струнності і суворості. Купюри, зроблені в опері, можна прийняти, крім відрізання більшої частини геніального септету третьої дії; правда, це ансамбль майже непереборної складності.

Трудність виконання всіх партій „Отелло“ збільшується тим, що Верді вимагає від артиста не тільки вокальної, але і сценічної майстерності. Тут подають один одному руку геніальний драматург і геніальний композитор. В „Отелло“ Верді є пряма мова і є система *à part* (у Отелло і Яго) — форма і засоби її подачі різні. Тут недосить тільки відвернути шию від партнера.

Народний артист УРСР Ю. Кіпоренко-Доманський — безперечно один з кращих виконавців ролі Отелло в Радянському Союзі. Вокальна майстерність цього видатного співака вражає своїм блиском. Без усякого напруження, переборює артист вели-

чезні труднощі партії. Сценічно роль розв'язана дуже яскраво. Ю. Кіпоренко-Доманський створює героїчний, вольовий образ. Його Отелло — сильна індивідуальність. Ревнощі підкошують душевну цільність героя, і він гине. Це трактування проведене дуже переконливо і цілісно. З великим хвилюючим драматизмом проводить артист третій і четвертий акти.

Інше трактування, інший образ Отелло у засл. арт. УРСР А. Г. Азрікана. В його виконанні підкреслюється ліризм натури Отелло. З другого боку, артистичній індивідуальності Азрікана взагалі властиві елементи „надриву“; тому не дивно, що і в образі Отелло появляється якась надломленість. Навіть у хвилини найвищого раювання (фінал першого акту — дуєт) на обличчі у Отелло майже страждання. Мавр не вірить у міцність свого щастя („Чорний я“), він легко вразливий. Коли перша огруена стріла Яго попадає в ціль, Отелло вже загинув. Велика щирість, теплота і справжнє хвилювання, вкладені артистом в його виконання, не могли не заразити глядачів.

Приймного тембру, сильний і рівний в усіх регістрах голос А. Г. Азрікана „почуває“ себе вільно в партії Отелло.

Прекрасна нар. арт. УРСР З. М. Гайдай в ролі Дездемони. Ця ясноволоса венеціанка, що згинається під вагою своїх кіс, живе в атмосфері кохання. Коли Отелло перестав їй вірити, зникає повітря, яким вона дихала, і Дездемона гине. Виконання З. М. Гайдай, як завжди, радує і хвилює високою єдністю вокальної і сценічної майстерності. Образ Дездемони — ліричний, трепетний, чистий — надовго залишається в пам'яті.

Легка і чарівна Дездемона — засл. арт. УРСР Н. М. Захарченко.

Яго — М. Гришко (засл. арт. УРСР) цікавіший вокально, ніж сценічно. Артист позує, милується собою. Дуже вже самозадоволений і тупуватий цей Яго, щоб з такою легкістю перемогти Отелло.

На дуже високому рівні — звучання хору (хормейстер М. Тараканов).

І. РАДОВСЬКА

„ЗИКОВИ“

Спектакль у Київському театрі російської драми

„Я в світ прийшов, щоб не згоджуватися“ — тільки цю фразу і запам'ятав Максим Горький з свого першого, знищеного ним твору — поеми „Піснь старого дуба“. І він справді не згоджувався — не згоджувався з насильством, з силою власності, що калічить людину, з брудом життя, з обманом, з лицемірством. І боровся з ними все своє велике життя. Боротьба Горького завжди була боротьбою всього передового людства. Глава Радянського уряду В. М. Молотов висловив думку всіх народів нашої неосяжної вітчизни, думку всіх кращих людей світу — в своїй промові над прахом Горького, — назвавши цього великого письменника натхненником трудящих мас у боротьбі за краще майбутнє.

Видаючи в 1916 році збірник статей, М. Горький так оцінив свою діяльність: „Суть двадцятирічної громадської роботи моєї, як я її розумію, зводиться до палкого мого бажання викликати в людях діяльне ставлення до життя“. Цей великий справі вирошування людей-борців служили, звичайно, не тільки статті великого Буревісника, але і його оповідання, романи і поеми. З шістнадцяти п'єс, написаних Горьким (шістнадцять, бо варіанти п'єси „Васса Железнова“ являють собою, по суті, дві п'єси), „Зикови“ — одна з найцікавіших, найскладніших і найглибших. І тим приємніше, що саме цю п'єсу, незаслужено ігноровану театрами, взявся ставити Київський театр російської драми і що здійснив цю постановку культурний і тонкий майстер К. П. Хохлов.

Лісопромисловець Антипа Іванович Зиков — людина великих прагнень, великих пристрастей, людина величезної сили. Зиков палко любить життя, розуміючи його як боротьбу, як творіння: „Ось вона, рука, якою я життя своє будував, — це моя рука!“ — „Я — людина здорова, до діла жадібна...“ — „Я діло люблю, я люблю роботу!“.

І справді — Зиков багато і запально працює, „назбирав добра на тисячу чоловік“, але капітали, робота не заповнюють його життя. Він шукає добра, він прагне справжніх людських взаємовідносин. І не на небі, ні — саме тут, на цій гірщині і неспокійній землі хоче Антипа Зиков створити світле, радісне життя. Антипа зрячий — його гроші, його становище не засліпили його, і він бачить злість, одчай, заздрощі, насильство, горе і кривду, якими сповнений світ.

Але не впадати в одчай, а боротись треба із злом: „Нічого не зробиш, відійшовши від зла, нічого... Ні, ти йди в саме ось зло, в серце йому бий, вали на землю, топчи, знищ, а не піддавайся йому, не давай подолати тебе — ось як треба!“

П'єса написана Горьким у 1915 році, через п'ять років після смерті Льва Толстого. Але історичний спір з толстовщиною ще не був закінчений, бо поруч з геніальними і безсмертними творами Л. Толстого продовжувало ще жити і відігравати шкідливу роль його врівнення — „наймерзніша попівщина“ (Ленін). Горький виставив Антипи Зикова двічі виголосити одвертий вирок носіїв ідеї непротивлення злу — Тараканову — і палкими словами про необхідність боротьби

із злом, і жартом: знайомлячи Павлу з майбутнім її домом, Антипа Зиков так говорить про Тараканова: „В давні часи його б блазнем домашнім зробили“. Вступаючи в літературу після Достоевського і в часи Льва Толстого, Горький і публіцистикою своєю, і художніми творами боровся проти їх вчення про необхідність страждання, покори, про необхідність обмеження своїх потреб: „Усі повинні бути багаті, — каже Антипа, — усі повинні в силі бути, щоб один одному не служити, не кланятись... Будуть люди жити незалежно, без заздрощів — хороші будуть...“ Великим в Антипі є прагнення світлого, доброго, прагнення до справжнього, туга за хорошою людиною. Тому такий діяльний він Михайлові, коли той каже йому про свою любов і гордість за батька: Антипа радіє, знайшовши в своєму пропачому синові світлу, хорошу рису. Тому і сподобалась Антипі Павла, що в ній він побачив чистоту і правду, яких так прагне його душа. Повіривши в Павлу, одружившись з нею, Антипа мріє про світлі, радісні дні, в ньому розцвітає надія на душевний відпочинок. Так довго ждав він його, — все своє важке життя! І тим жахливішим для нього був удар, тим боліснішим було розчарування. Він готовий убити Павлу, убити сина. Він вирішує кинути всі справи, піти „на прощу“, він вибитий з життя. Але душевна розгубленість Антипи триває недовго. Біль лінився, рана кровоточить, але ж треба жити. А життя — це боротьба. „Давай жити, — каже він сестрі, — давай сперечатись. Ех, почну ж я тепер ділами ворочати — земля похитнеться...“

Людина з народу, людина праці і палкого серця, Антипа є представником активного начала в п'єсі. Тому він і не любить свого сина, що той — нероба, що син живе на чужі гроші, що син не продовжуватиме праці його. Слабкість сина викликає в здоровому, енергійному Антипі обурення, протест, огиду. І правда на його боці, коли він каже: „Чи винен я, що нікудишніх людей не жаль мені?“ Ці слова й можна було б поставити епіграфом до всієї п'єси. Це все теж горьківське — „треба поважати людину! Не жаліти... не принижувати її жалістю... поважати треба!“

Втілюючи в образі Антипи улюблену свою думку, Горький в образі Павли викриває „утішництво“, показує шкідливість жалощів, показує, якою огидною може здаватись правда, якщо вона відірвана від життя, від боротьби, від живих людей. Образ Павли доповнює, розвиває і поглиблює образ Луки, один з найяскравіших образів п'єси „На дні“.

Лука накладає словесний пластир на поранену життям душу кожному з мешканців нічліжки, людей дна, втішаючи їх, придумуючи для них красиву неправду, примиряючи їх з життям. І цим він назавжди залишає їх на дні, бо для того, щоб випливати нагору, треба боротись, треба бути зрячим і ніяк не можна придумати собі втіху, — адже вона розматінує, ослабляє. Павла не бреше, вона завжди каже правду. Та її

¹ М. Горький, „На дні“.