

ТРАГЕДІЯ МАКБЕТА

Найдавніший відомий нам опис вистави «Макбета» зробив денежкий Саймон Формен у своїй «Книзі ігрищ»¹⁾. Опис має такий перебіг:

У «Макбеті» в «Глобусі», 1610 (т. т. 1611), 20. квітня в суботу можна було бачити, як Макбет і Банко, 2 шляхтичів із Шотляндії, італи верхи лісом, і от з'явилися перед ними 3 жінки, чарівниці чи то німфи, і привітали Макбета, тричі до нього мовивши «Нехай живе Макбет, король Кодону (Codon) — ти бо станеш королем, хоча й не породити ніяких королів», ітд. Тоді мовив Банко: «Чого ж ви все до Макбета, а до мене нічого?» — «Атож», промовили німфи, «нехай живе й Банко, ти бо породити королів, та сам королем не станеш.» Отож вони розійшлися з ними та й подалися до двору шотляндського, до Дункіна (Dunkin), короля Шотляндії, а діялося тєє за днів Едварда Сповідника. І Данкін прийняв обох приязно й зробив Макбета далі принцем Норземберлендським, виславши його додому до його власного замку, аби заопікувався всім потрібним, він бо бажав з ним наступного дня разом вечеряти, і так і вчинив. А Макбетові спало на думку вбити Дункіна, тож, переконаний від своєї жони подружньої, вбив він тої ночі короля у своєму власному замкові, коли той гостював у нього. Сталося багато жалливого тої ночі, а також день перед тим. Коли ж то Макбет (Mack Beth) забив короля, аж ніяк неможливо було стерти кров з його рук, теж і з рук його жони, яка орудувала кривавими кинджалами, товавши їх, огож обоє були вельми стурбовані й прикижені (they became both moch amazed & Affronted). Коли стало відомо про вбивство, втекли Дункінові 2 синів — один до Англії, другий до Велзу, аби себе врятувати. А коли втекли вони, то на них подумали, що то вони винні у батьковбивстві, хоч воно й не було так. Тоді ж Макбета вінчано на царство, а по тому, боявшися Банко, свого старого побратима, що він породить королів, хоч сам і не стане королем, зажадав він смерти для Банко й зробив так, що його вбито під час коли той їдав конем. Наступного вечора, коли то він бенкетував со своїми шляхтичами, що їх запросив був на пир, куди й Банко прибути мав, заходився він говорити про благородного Банко, висловлювавши бажання, аби й той тут присутнив. Та коли він робив тєє, ще й устав з місця за його здоров'я вихилити, з'явився дух Банко та й сів собі на крісло за його спиною. Тож коли він обернувся, щоб знову сісти, вздрів він духа Банко, який так йому дошкулив, що він з перестрахи та люті дістав великі муки, тож і багатьма словами про тєє

¹⁾ Simon Forman's «Booke of Plaies». Переклад зроблено за виданням: A Short Life of Shakespeare with the Sources. Abridged by Charles Williams from Sir Edmund Chambers's William Shakespeare: A Study of Facts and Problems. Oxford. At The Clarendon Press. First Edition 1933. Reprinted 1946, 1950.

вбивство обмовився, через віщо, коли почули, мовляв, Банко вбито, впала підозра на Макбета.

Оттоді Макдаф (MacDuff) втік до Англії до королівського сина, і тоді вони збрали військ та й подалися до Шотляндії, де під Данстон Анайзом перемогли Макбета. У міжчасі ж, під час коли Макдаф (Macdouee) перебував в Англії, Макбет замордував був Макдафову заміжно жону ще й дітей, отож по тому в бою Макдаф убив Макбета.

Ще можна було побачити, як Макбетова королева підвелася вночі уві сні та й почала ходити й говорити, в усьому признавшись, а доктор занотував її тії слова.

«Макбета» грали часто й охоче, в усіляких опрацюваннях, у різноманітному трактуванні. За Реставрації сер Вільям Давенант зробив з нього феєричне видовище. Томас Беттертон, своєю чергою, зберіг живим багато з «Глобусу»: він виступив уперше на сцені (в театрі Друрілен) 1659, і саме того року помер, у вісімдесяттирічному віці, Джон Лов'н, останній актор бербеджівсько-шекспірівської трупи²⁾. Леді Макбет була панна Сендерсон, майбутня дружина Беттертонова.

У XVIII сторіччі виконанням заголовної ролі вславилися Меклін, Геррік, Джон Філіп Кембл, Чарлз Кембл (сестра якого Сара Сіддонз, одна з найбільших виконавиць леді Макбет, грала цю роль від 1786 по 1817).

У першій половині XIX сторіччя знаменними Макбетами були Едмунд Кін (1814) та Макреді (1837). За сенсацію правили вистави сера Генрі Ірвінга 1875, 1888 (театр «Лісеум»), 1895 (Еллен Террі, мати Гордона Крега, друга Ірвінгова дружина, грала тут леді Макбет).

У Німеччині, «другій батьківщині Шекспіра», річ виставлено вперше 1771. 1800 Гете інсценізував шіллерівську переробку, якої тримався ще й 1834 Карл Іммерман у Дюссельдорфі. У Дюссельдорфі ж на порозі війни (липень 1914) Райнське об'єднання імени Гете влаштувало виставу з Павлем Вегенером та Марією Файн у головних ролях. З іншою леді Макбет, Герміною Кернер, грав Вегенер два роки пізніше на берлінській сцені Райнгардта.

1891 мала місце вистава у мюнхенському «Шекспірівському театрі». 1922 у Берліні здійснив експериментальну інсценізацію Леопольд Еснер з Фріцом Кортнером у заголовній ролі.

«Макбет» зазнав також музичного озвучення: він — одна з трьох шекспірівських опер Верді (1847). Опера й досі числиться в репертуарі світових сцен, і за наших часів, серед інших, партію леді Макбет виконує українська співачка Іра Маланюк.

Знайшов «Макбет» стежку й до кіна. Екранізацію у фантастичному пляні втілюв Орсон Велз. Пізніше з'явився фільм, де осіб та події передягнено в сучасний нам одяг.

²⁾ Про засвоєння Беттертоном глобусівської традиції і про Лов'на (різні написання прізвища: Lowin, Lowine, Lowen, Lowyn) як посередничу творчу ланку між двома епохами англійського театру свідчить Джозеф Н а й т (Joseph Knight) в акторовому життєписі у виданні: Dictionary of National Biography. Edited by Sidney Lee. London: «— — Lowin might have been the first Henry VIII. Downes states in the 'Roscius Anglicanus' that Betterton was 'instructed in it by Sir William (Давенант. — I. K.), who had it from old Mr. Lowen, that had his instructions from Mr. Shakespeare himself' (Roscius Anglicanus, 1st ed. p. 24).»



*Леди Макбет у сновидній сцені — Сара Сіддонс
(1755—1831)*

Sarah Siddons as Lady Macbeth in the Sleep-walker scene

Докладніше варт спинитися на трьох видатних новочасних виставах, одній російській та двох українських. З довжелезної ретроспективної статті Юрія Юр'єва³⁾ роблю мірою змоги найстисліший монтаж:

Сім вистав «Едіпа» поспіль відбулися в циркові Чінізеллі у травні 1918 при перепоповненій залі — так чи так, шлях до дальшого було пробито: перший камінь цоколя для задуманого мною Театру трагедії закладено, — і за яких часів закладено — у розпалі революційних подій, що охопили країну...

— Вистави «Едіпа» мали великий успіх. Від зборів було відраховано понад 10 000 прибутків, — на ті часи досить велика сума. Ці 10 000 і ті 15 000, які очистилися від відбутого невдовзі перед тим (25. лютого 1917) мого ювілейного спектаклю — прем'єри «Маскарад» в Олександринському театрі, — утворювали матеріальну базу, що на ній можна було вже фундувати Театр трагедії.

Вистави задуманого театру вирішено було відкрити в тому ж таки циркові Чінізеллі, приміщення якого більш відповідало завданням народних видовищ, вистав грандіозних вимірів, аніж звичайна сценаскрип'я, а потім уже ми сподівалися побудувати власку будівлю. Для початку я задумав виставити шекспірівського «Макбета».

— М. В. Добужинський узяв близько до серця мій проект вистави «Макбета». Його захопила перспектива оформити шекспірівську трагедію не в умовах традиційної сцени, а в умовах незвичайних, що давали, на його думку, великий простір творчій уяві мистця.

Але що для такої вистави потрібне було не тільки малярське, а й архітектурне оформлення, то Добужинський і рекомендував мені притягнути до співпраці також і архітекта, який міг би зацікавитись ідеєю створення такого спектаклю.

Наш вибір спинився на академікові Олександрові Івановичеві Таманову (Таманьянцові), видатному архітекторові, який пізніше так багато зробив для будівництва Єревану як столиці радянської Вірменії.

Невдовзі перед тим я нераз зустрічався з О. І. Тамановим на зборах столичної мистецької інтелігенції, які відбувалися в приміщенні Академії мистецтв.

— Як і слід було сподіватись, О. І. Таманов з незвичайною готовістю відгукнувся на нашу пропозицію і з притаманною йому здатністю захоплюватися заходився вкупі з Добужинським, Грановським та мною опрацьовувати інсценізаційний план.

— У серпні 1918 наші проби перенесено на арену цирку, де поступово будовано два середньовічних замки — Донсіан та Інвернес.

Не за горами були й генеральні: наближався час прем'єри, призначений на останні числа серпня.

— Ось і остання генеральна проба. Тих, що бажали продістатися на неї, з'явилося стільки, що якби пустити всіх, то навряд чи в циркові лишилося б багато вільних місць.

Та дістали доступ тільки «тати й мамі» та ще заповзяті театралі, постійні бувальці лаштунків. Вони колись то самочинно причислили

³⁾ Ю. Юр'єв, народный артист Союза ССР. «Макбет». Журнал «Звезда», 11, Ленинград, ноябрь 1947.

себе до друзів театру та акторів, отож, завдяки зворушливому й безкорисному ставленню, дістали серед них славу своїх людей. Вони завжди були в курсі того, що коїлося в театрі чи навколо нього, повз них не переходила жадна театральна подія...

Початок генеральної проби децю затягнувся: в таких випадках завжди чогось бракує, — а за умов того часу й поготів...

Нарешті починають пускати глядачів.

Цирк постав перед публікою в невпізнанному вигляді: ввесь декорований, увесь, мовити б, наново загримований, від попередніх зовнішніх обрисів не лишилося й сліду.

Усі відразу відчували подих середньовіччя.

Бар'єри циркового амфітеатру згори й донизу було прикрито декорациєю, яка появляла начебто сіре гранітне каміння. На місці колишньої царської ложі, а також наспроти неї, де під час циркових вистав звичайно містилась оркестра, було здвигнуто, мало не в натуральній величині, два понурих середньовічних замки з широкими перед ними площинами у вигляді терас. Від них по боках ішли наниз на арену масивні сходи. Те все було призначено для ходу трагедійної дії й являло діло рук О. І. Таманова.

— Ми розпочали не відразу, а спершу дали час публіці засвоїти обставу оточення та причащене ним перше враження. По тому, після певної витримки, залунали фанфари, слідом за ними — музичний вступ, що його написав композитор Б. В. Асаф'єв.

Скоро залунали звуки музики, то світло було вилучено, і ввесь цирк, за винятком осередку арени, де височів скелястий пагорб, поринув в абсолютну темряву.

Спочатку, завдяки особливостям освітлення, важко було роздивитися, що відбувається на тому пагорбі, але потім, вдивившись, ви помічали, що крізь наче пригашені різноколіорові промені, які раз-у-раз слизали пагорбом і нагадували барвне зіставлення веселки, повзають звивні, немов гадюки, потворні істоти якогось огидного вигляду, — і ось поступово до вас починали долимати звуки, спочатку нечленоподібні, схожі на звуки гадів, що копирсаються в багницьі, а потім вони переходили в явну людську мову: це перші репліки трьох віщих сестер-відьом — початок трагедії «Макбет».

— Спочатку всі вони, розпластавшись, припали тілом до землі і, щільно притиснувшись одна до одної, появляли собою наче б суцільну масу, яка ледь помітно рухалася, нагадуючи скорченого спрута. Та поволі-волі починали вирисовуватися й окремі обриси кожної з них. Ось зап'ястя, зігнуті пальці в вигляді мацальців, щось від гижого птаха, — передсмак жертви. Слідом з тим відьма випростовується на повний зріст, і перед вами в сірому латмітті висхла гидка баба з довгими космами, що безладно стирчать на всі боки. І на додаток до всього — борода.

— Макбета грав я, а в ролі Банко виступав тоді ще зовсім молодий, початкуючий актор Г. М. Мічурин. — Я, не зважаючи на його молодість, наважився довірити йому таку відповідальну роль, і він повною мірою виправдав мої сподівання.

Троє відьом перепиняють шлях Макбетові й Банко і на запитання враженого їх виглядом Макбета (цитати з «красивенького» перекладу, в якому йшла вистава, зберігаю недоторкано в їхньому російському звучанні, щоб читач мав змогу порівняти з відповідними місцями

українського перекладу даного видання — І. К.): «Кто вы, скажите? ..», — вітають його як Кавдорського тана й короля в майбутньому.

Макбет доглибно зачудований: таж іще живий Кавдорський тан, та й король Дункан живий, і бути йому царем, як і бути Кавдорським таном, — «вне тех пределов вероятий»...

Макбет занурився у роздуми.

Тоді то й Банко жадає віщих передсказів. Відьми передрікають йому бути родоначальником королів.

Збентежені (озадаченні), обидва заходжуються заклинати відьом, вимагаючи, щоб вони повідали їм більше та відкрили, звідки походять їхні чудесні пророцтва.

Та замість відповісти на їхні заклинання, відьми зникають. Макбет та Банко залишаються самі.

— Знизу при вийсті до замку з'являється Макбет.

Угледівши його, леді Макбет, при тому як вона сходить донизу, на другий виступ тераси, тоді як він сходить сходами їй назустріч, бурно віснє його.

Великий Глэмис! Доблестный Кавдор!
И более, чем Глэмис и Кавдор...

Далі відбувається діалог поміж мною та М. Ф. Андреевою, діалог вельми короткий, проте багатозначний і надзвичайно складний для виконавців. Тут у небагатьох реченнях треба показати все, що таїться в їхніх душах, усе, що вони не домовляють одне одному, а найголовніше треба виявити те, що лежить під текстом та між текстом. Тут вириває й дає пагоми зерно майбутніх злочинних їхніх дій. Уся відповідалність у даному випадкові лягає виключно на інтонації та міміку виконавців, зобов'язаних точно відбити підспіддя внутрішнього стану героїв трагедії.

«Друг, Дункан приедет нынче...» — нерішуче й боязко, немов би ще намагаючи ґрунт, каже Макбет. Та ці слова треба розуміти не простолінійно. Ними він шукає підтриму в дружини для своїх затаєних думок — вирішення долі Дункана: жити йому чи не жити?..

Так і сприймає леді Макбет його слова і, бажаючи переконатись однодумності з ним, не пускаючи з нього допитливого зору, задає питання: «А когда уедет?..» Макбет, добре збагнувши значення запиту, не відразу відповідає: «Предполагает завтра», і, зустрівшись з її владними, гіпнотизуючими очима, нерішуче й збентежено, зникаючись, додає: «Так он предполагал» — і тим повнотою виказує себе.

Тоді, з'ясувавши для себе, що коїться в душі Макбетовій, і відчувши його вагання, леді Макбет бажає вплинути на нього, отож рішуче й владно викикує:

О, никогда
Такого завтра не увидит солнце!

Бачивши, що в Макбета ще не цілком визріла рішучість, вона перебирає всю ініціативу на себе:

Ты дело этой ночи,
Великое, одной мне предоставишь!..

Оно, и только лишь оно одно,
Дарует нашим дням, ночам грядущим
Величье, славу, царственную власть!..

Макбет наче б між двох вогнів. У ньому змагаються два начала: добре й лихе. З природи він не злочинець, але марнославство панує над ним. Не мав би він біля себе злого генія в особі його дружини — леді Макбет, можливо, що доля повела б його зовсім інакшим шляхом. Його страхає енергійний натиск дружини, і він, як струсь перед небезпекою, яка йому загрожує, товпає голову і на відповідь її словам мовить: «Об этом после будем говорить.»

На тому закінчується сцена. Настає темрява. Чути музику, і скоро знову включено світло, — той же замок Макбета, але вже з освітленою ареною.

Сурми вістять наближення Дункана.

— — Глянувши на свої скривавлені руки, Макбет до решти втрачає самоопанування. Безпорадно розгублений, він вимовляє: «Какой печальный вид!» — і поринає в цілковитий розпач, пригадуючи докладно всі щойно пережиті ним жахи, які його мало не доводять до божевілля.

Розпач такий великий, що навіть леді Макбет розгублюється, спостерігавши, який він стрясений. Йй залишається одне — відвести його якнайшвидше геть відсіля, щоб хтось не побачив його в такому стані.

Леді Макбет соромить чоловіка за слабодухість.

Стукіт у браму. Обое насторожуються:

У входа южного стучат!.. Скорей!..
Мы в комнату к себе уйдем. Воды
Немного, — и мы чисты в этом деле!

Стукіт повторюється. Макбет безсило падає на ступінки сходів. Леді Макбет допомагає йому підвестись і веде його до кімнати:

Чу!
Стучат сильнее. Да скорей наденем
Ночное платье! Позовут нас, верно...
Они подумают даже не должны,
Что мы еще не спали...

По тих словах Макбет, без усякого приводу, переляканий сажнувся в бік. Він ніби вчув чийсь кроки... Леді Макбет заспокоює чоловіка:

... Да не стой
Таким несчастным, утонувшим в думках!

Знову стукіт у браму, і вони обое поспішають сховатися за дверима.

На тому закінчується найважча сцена трагедії.

— — У Шекспіра раз-у-раз сцени жахів змінюються сценами комедійного кшталту. — — Воротар, добре тильнувшись з решток учорашнього королівського бенкету, довго не з'являється на той стукіт.

Нарешті, хитаючися, з словами: «Вон, як стучат!.. Вот, если б быть привратником в аду — пришлось бы повертеть ключом!..» незачмарено підходить до ґратів, стає при них і виконує свої природні потреби, резонуючи далі: «Стучи, стучи, стучи!.. Кто там, во имя Вельзевула?» ітд. Нарешті стукіт у браму стає несамовитим. Ворота відчиняє двері: виходять Макдаф та Ленокс.

— Бенкетний стіл накрито. Він стоїть діагоналею. На невеличкому підвищенні, ліворуч від публіки, окремо королівські місця: два високі фотелі. Круг столу — місця для гостей.

— Знизу на сходах з'являється понура постать убивці. Макбет бачить його, проте й далі силє люб'язні фрази своїм гостям. Сам він внутрішньо стримить до того, що ввійшов. Нарешті йому щастить упритул наблизитися до нього.

Макбет стає на авансцені так, щоб загородити собою від тих, хто бенкетують, убивцю, який увійшов і стоїть біля нього на сходах.

Світло, що падало на учасників бенкету, виключено, залишається лише промінь, який освітлює Макбета й убивцю.

Затаємним, сповненим тривоги шепотінням провадять вони свій короткий діалог. Макбет у розпачі, що Флінсові пощастило оминати приготувану йому долю:

...Змей большой
Раздавлен, а червяк, что скрылся ловко,
Хотя со временем накопит яда,
Теперь еще беззуб!..

І з словами: «Ступай, мы завтра опять послушаем тебя...» Макбет відпускає убивцю й повертається до учасників бенкету. Макбет уже опанував себе: він знову гостинний господар.

Ленокс запрошує Макбета виявити шану придворцям і сісти до столу біля них. Макбет, озирнувшись на всіх сидячих, мовить: «Все заняты места.» Ленокс, вказуючи на фотель, який стоїть перед столом посередині, високим бильцем до публіки: «Но вот для вас оставлено здесь место!»

Макбет прямує до вказаного фотелю. Не встигає він ще покласти руку на бильце крісла, як просто перед ним, з-за того бильця, віч на віч, виростає постать духа Банко.

Бліде, зловісне, скривавлене, з гарячково блискучими очима обличчя Банко, поймає мертвотно-фосфоричним світлом (досяг такого мага-чарівника, як професор С. О. Майзель), було незвичайно враливе. У мене самого в цій сцені бігали мурашки по спині.

Привид наближав до мене обличчя впритул. Я стояв перед ним заціпенілий. Довга павза, після якої, не відриваючи зору від моторошного привида, ввесь внутрішньо страшений, проте на сповидному зовнішньому спокої, тито, на одній нозі з максимальною простотою я промовляв, ніби поза власною свідомістю: «Из вас кто это сделал?..»

Слідє запитання Леноксове: «Что, наш добрый лорд?..»

Запитання проходить неначе проз мене, проте рефлексивно переключує мене на найдужчу навіженість.

Сахаючися, охоплений жахом, від привида всім корпусом, кричу:

...Не можешь ты сказать,
Что это сделал я!.. Ты не кивай
Так на меня кровавой головой своей!..

Загальне замішання. Леді Макбет, розгублена, розуміє, проте, справжню причину душевного стану чоловіка, тож намагається заспокоїти зібраних, пояснюючи все хворобою, її нападами, які переслідують його від дитинства.

— — Маком, який утік до Англії, приймає Макдафа, що з'являється перед ним і намовляє його очолити рух незадоволених проти Макбета, повалити його й самому посісти належний йому правом народження престіл Шотляндії.

Маком, гадавши, що Макдафа підіслав до нього лукавий Макбет, усіляко утиляється, говоривши Макдафові, мовляв, він слабкий душею й повен усіх можливих вад та пороків, тож не надається для такого діяння. Та, переконавшись, що перед ним насправді ворог Макбетів, він відкриває Макдафові, що все те він удавав, і дає згоду на його пропозицію.

Б. Болконський та Я. Малютин грали цю важку сцену щиро, сильно та стильно, і в їхньому виконанні на неї дивилися з непослабленою цікавістю. Образ Макома вийшов у Б. Болконського гарячий, повний шляхетних поривань та юного темпераменту. — —

— — Коротка сцена лікаря та двірської пані передувала славетній сцені леді Макбет із світичем.

Ця осередня сцена, як відомо, править за пробний камінь усієї ролі: з неї судять про силу виконавських здібностей акторки, що грає ролю леді Макбет.

М. Ф. Андреева вельми тонко продумала всі психологічні деталі цього відтинка своєї ролі й справила надзвичайно сильне враження.

— — І, нарешті, остання сцена Макбета — передсмертний бій.

У ролі Макбета мені пощастило бачити одного з найбільших трагіків — Ернесто Россі, який особливо сподобався мені у цій сцені.

Макбет — не найкраща роля в його репертуарі. Мені здається, вона не зовсім для даних славетного італійського трагіка. Суворий, понурий стиль варварської доби з її жорстокими звичаями навряд чи близький хистові Россі, що його відмітною рисою слід уважати ліризм, м'якість та файність форми. Його Макбет не був титанічною постаттю, в ньому не було монументальності, яку неможливо заступити раптовими вибухами пристрасного темпераменту або самою енергією почуттів.

Россі такий мистець, до якого ставлять особливі вимоги: кому багато дано, з того багато й спитують. Та, samozрозуміло, він грав Макбета добре, — він не міг грати погано. Можливо, не без закиду, проте грав він як великий мистець, мірою змоги подолаючи труднощі.

Поодинокі сцени вражали артистичністю, — і це стосується, зокрема, до обох сцен останньої дії.

Перша — звернення до воєнків, після того як вістун повідомляє Макбета, мовляв, рушив Бірнамський ліс. Слова оті звучали в Россі з різкою силою та експресією — тут і навіженість, і відчай людини, яка наважилася поставити на карту всю свою долю. Россі вимовляв тираду з мечем у руках, блискавично обертаючися то в бік воєнків, то в бік поля битви, дедалі рвучко просуюючися до лаштунків. Грім захватних оплесків покривав його відхід.

Щодо передсмертного бою Макбета з Макдафом, то він належить до найбільших досягів мистця. Цей бій гривав неймовірно довго. Россі щастило викривати в ньому такі найтонші психологічні подробиці й

так захоплююче віддавати всю сцену, що глядач із затаєним подихом стежив за всіма фазами внутрішніх переживань Макбета протягом усього того бою. Його рухи, міміка, придихання, паузи — це ніщо інше, як природне подовження шекспірівського тексту, втіленого генієм мистця.

Інакшого ставлення, на мій погляд, до всього того бути не могло. Ось чому, виконувавши роль Макбета, я й поставився до цієї мімічної сцени Россі як до текстової сторони, намагавшись бути в ній точним, як завжди буваю точним у тексті кожного твору, а поготів, коли йдеться про Шекспіра.

Звичайно, в даному випадкові я слідував тільки інтерпретації Россі, вважаючи ту інтерпретацію за вичерпну та ідеальну. Я наважився на цей крок не з зухвалою думкою точно відтворити виконання Россі. Гадаю, що в мене вистало б для того достатньо скромності. А для мене важило не «як», а «що». Не до точного наслідування стримів я, а до пересмисленості. Пересмисленістю ж ми не повинні нехтувати в нашій справі.

Дозволю собі нагадати, як Россі провадив сцену.

Бились вони довгими, важкими мечами. Макбетові нема чого полатися, він бо знає, що народжений жінкою неспроможен його здолати. І Россі напочатку б'ється з повною відвагою й мужністю, з твердим переконанням своєї непереможності.

«Напрасный труд!» вигукне Макбет, перериваючи бій:

Твоим мечом скорее
Ты даже воздух невредимый ранишь,
Чем каплю из моей крови добудешь!..
...Я зачарован весь, и не добить
Меня тому, кто женщиной рожден!

Відповідь Макдафа звучить загрозливо:

Кляни ж в отчаяньи твои все чары,
Макдуфф из чрева матери был вырван!

Зненацька здригнувшись від тих слів, Макбет — Россі застигав на якусь мить заціпенілий, не пускаючи з Макдафа сповнених жаху очей. Тоді з вигуком: «А! Проклят твой язык за это слово», — з поновною енергією кидався на свого ворога, проте енергії вистачало не надовго, — попередня впевненість полишала його, і бачити було, як він поступово знесилювався, втрачав сили. Втома брала гору, він спинався, відходив набік і обтирав піт з обличчя.

Потім, після паузи, раптом вигукував: «С тобой я не дерусь!»

І готовий був кинути меч.

Тоді Макдаф пропонував йому піддатися, змальовуючи весь жах його ганьби.

Не сдамся я... Последнее пытаю.
Бросаю щит мой верный! Защищайся,
Макдуфф! Пусть будет проклят тот навеки,
Кто первый закричит: довольно, стой!

Россі, розлючений, знову кидався в бій. Та сили вже не ті. Захищено ґрунт під ногами, немає певности перемоги... Дедалі більш і більш брала своє слабкість, чути було тяжке переривчасте дихання, він уже не спробувався тримати меч однією рукою, брався його обома... Раптові, проте нечасті спалати ще більше зморювали його... Дедалі рідшими ставали змачи його важкого меча, — можна було вичути, що він дощерця знемігся, і, тим робом, змаганці віддалялися за лаштунки, звідки деякий час ще долинав брязкіт їхньої зброї.

Враження з того бою залишалося стрясаюче. Був то шедевр сценічного мистецтва не самими технічними засобами, а й розкриттям змінних відчуттів, що їх переживав Макбет протягом сцени двобою.

Усю оту гаму почуттів, усю оту складну партитуру я й намагався відтворити у своєму виконанні заключної сцени з Макдафом, турбуючись переважно, як я вже згадував, не про те, «як» робив це Россі, лише про те, «що» він бажав висловити.

Фінал трагедії розпочинався на арені сценою Макома, Сіварда-батька, Росса та інших.

Після повних благородства, скорботних слів батька, який, діставши звістку про смерть сина — молодого Сіварда, запитує лише про одне: чи вмер його сингідно, як вояк? — виходить з тріумфом Макдаф, несучи на списі скривавлену голову Макбетову.

Загальна радість.

Усі сходять сходами до замку, де на верхній площині Макома проголошують королем Шотляндії.

Генеральну пробу закінчено, — можна сказати, виставу відіграно.

Свідчення вартісне не тільки тому, що режисери майбутніх українських вистав знайдуть у ньому технічні подробиці, так щодо самої широко задуманої юр'євської вистави, як і, зокрема, щодо гри Ернесто Россі, одного з найвизначніших тієї пори, коли європейські трагіки ходили переважно «одинцями». Опис важливий ще й тим, що він нам дає реставрувати одну можливість.

Маю на увазі, поруч з фаховим, різке наївне: «гарячий, повний шляхетних поривань» Маком, «повні благородства, скорботні слова» Сіварда-батька ітд. Можна, отже, впровадити невеличкий силігізм.

Преміса перша: коли йдеться про присуд, про «ідеологію», тут, у ХХ сторіччі, масмо сливе те саме, що й в описі з ХVІІ сторіччя, який наведено напочатку. Преміса друга: хто бачив на власні очі Юр'єва та його оточення на сцені, хто практично знайомий з мистецтвом цього «найдекоративнішого», як його називали, актора російської модерної сцени, знає, що «шляхетне» й «благородне» означало не штамп, а завжди конкретну справу стилю.

Висновок був би той, що й акторське мистецтво шекспірівського кону було «сильне та стильне» і що сучасник просто не знався технічно вхопити його та описати.

Стиль Юр'єва був, поза всяким сумнівом, сильний. Вистава була епохальна. Тим більше вона — і взагалі факт існування Шекспіра — обурювали тих, хто переживали революцію в іншому «семантичному ряді». Так звані «комфуті» узалежнювали життя нового мистецтва

прямо пропорційно від скасування «клясики». Олександр Мгебров⁴⁾ спогадував про реакцію Маяковського (обидві наступні цитати, для більшої виразності — в оригіналі):

— Я вспоминаю классический разговор между мною и им в Москве уже в революционные дни. Мы встретились на Кузнецком мосту. «Маяковский, — сказал я ему, — дайте мне какую-нибудь новую пьесу.» — «Я же написал пьесу. Ставьте!» — густым басом бросил он мне в ответ, подражая «Мистерии-Буфф». «Да, но она уже поставлена», — робко пробормотал я. — «Что же из этого? — еще более трубным голосом прокричал Маяковский. — Вы же играете Шекспира миллион раз, играйте и меня...» — и Маяковский величественно уплыл в пространство...

У Маяковського воно утворило цілий комплекс. В автобіографії⁵⁾ міститься таке:

25 ОКТЯБРЯ 18 Г.

Окончил мистерию. Читал. Говорят много. Поставил Мейерхольд с К. Малевичем. Ревели вокруг страшно. Особенно коммунистическая интеллигенция. Андреева чего чего не делала. Чтоб мешать. 3 раза поставили — потом раскололи. И пошли макбеты.

Та незабаром виявилось, що революційні ряди можуть і суміщатися. Місія судилась українському театрові.

Місце курбасівської прем'єри «Макбета» дослідники подають по-різному. І. Ваніна⁶⁾:

— Хронологічно першою шекспірівською виставою була трагедія «Макбет» у мандрівній філії Київського драматичного театру в Білій Церкві (1920 рік, режисер Л. Курбас). Цю виставу, що могла правити за приклад формалістичного експериментування Л. Курбаса, було розв'язано, як казав сам режисер, у пляні трактування жесту «як динамічної ритмічної цінності». —

В. Ревуцький⁷⁾:

— Хронологічно першою з них (шекспірівських вистав. — І. К.) стала вистава «Макбета» 1920 року, виставлена в місті Умані Київським Драматичним Театром. Керівник його, режисер вистави й виконавець ролі Макбета — Лесь Курбас давав історичний початок життю Шекспіра на українській сцені. —

Стиль цієї вистави В. Ревуцький називає «клясичним експресіонізмом».

⁴⁾ А. А. Мгебров. Жизнь в театре. II. Старинный театр. Театральная критика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт. Комментарии Э. А. Старка. «Academia», Москва — Ленинград, 1932.

⁵⁾ Вл. Маяковский. Я сам. 255 страниц Маяковского. Книга I. Государственное издательство, Москва — Петроград, 1923.

⁶⁾ І. Ваніна. Шекспір на українській сцені. Нарис. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, Київ, 1958.

⁷⁾ Валеріян Ревуцький. До історії українського «Гамлета». У виданні: Юрій Клен. Твори. 4 том. За редакцією Євгена Маланюка. Технічний редактор В. Вуртгардт. Фондація імені Юрія Клена, Торонто, Канада, 1960.

Від часу заснування імперії історія послідовно примушувала українську культуру відставати від російської на п'ятдесят — сто років. Коли настала короткочасна можливість наздогнати, за один рік доводилося робити п'ять — десять років. Але український «Макбет» наздогнав (до речі й перегнав!) російського всього лише, як бачимо, за два роки.

Зрозуміла й підозра до такої подивугідної здатності ходити семимильними кроками. Догана на адресу здійсненого по тому чотири роки березільського варіанту «Макбета» — одностайна. Ваніна:

— 1924 року в Києві, у театрі «Березіль» було поставлено трагедію «Макбет». Та бажаючи створити актуальну виставу, режисер не пішов по лінії максимального розкриття змісту твору, а заходився переробляти авторський текст: зробив великі купюри, дописав нові сцени (езуїти, присяга воїнів, таємниця коронування), вставив інтермедії, ввів нову ролю блазня, він же — блазень-воротар, блазень-кардинал, — що виголошував зі сцени істини на зразок таких: хтось, мовляв, з акторів оце поготився; театрові надано приміщення лазні абощо. Основний сюжет Шекспіра, дуже змінений і понівечений, загубився в цих сценах.

Закінчувалась вистава цирково-фарсовою сценою «четарда королів», яка викликала захоплення прихильників мистецтва так званого «лівого фронту»: після загибелі Макбета і перемоги Сіварда й Малькольма (правовпис імень зберігаю авторчин. — І. К.) кожен з присутніх на сцені вельмож по черзі сідав на трон і йому тут же стинав голову воїн, що стояв біля трону. Зміст фіналу полягав в осудженні монархії і висміюванні двірцевих інтриг та змов.

Королівську владу у виставі було навмисне окарикатурено, Дункана представлено в образі діда, що майже втратив розум. Таке тлумачення образу знижувало ідейний зміст трагедії, бо, знищивши божевільного короля, Макбет зробив би скоріше справедливе діло, а не злочин. Між тим у Шекспіра Дункан благородний і мудрий. І тим тяжчий злочин Макбета, який приходить до влади і править шляхом насильства, тиранії.

Оформлення вистави було розв'язано в сухих (художник В. Меллер). На задратіровану чорним сцену за рухом стрілки годинника один по одному опускалися великі щити з кольоровими написами, що означали місце дії: «Поле», «Замок Макбета» тощо. Час від часу на грубих віршовках опускався станок зеленого кольору. Завіса по закінченні картини чи дії не закривалася.

Костюми виконавців являли собою суміш сучасного робочого вбрання з деталями середньовічного одягу. Макбет був одягнений в довгу блузу з мішковини, солдатські штани і черевики з обмотками. На голові в нього був полотняний шолом, при боці — шпага. Іноді цей костюм доповнювався темним плащем з білою каймою. Відьми мали сіро-сині костюми, широкі штани, руді перуки з чубчиками. Убивці Банко носили звичайні робочі костюми і тільки маленькі чорні накидки відрізняли їх від глядачів. Виконавці ролей другорядних дійових осіб були одягнуті в робочий одяг, до якого пришивалися кольорові клаптики.

Ролі виконували талановиті актори: І. Мар'яненко — Макбет, Л. Гаккебуш — леді Макбет, В. Василько — Банко, О. Сердюк — Макдуф, П. Няtko — леді Макдуф, А. Бучма — блазень.

Затиснуті в рамки вимог режисера-диктатора, вони повинні були заучувати неприродні пози й жести, міміку й інтонації, відтворювати невиправдані мізансцени, плазувати, робити ексцентричні рухи і пасивно, підкреслено деклямаційно проголошувати текст. Отже, говорити про створення будь-яких характерів тут не доводиться.

Акторам важко було грати у створеній для них обстановці, їм ближчим було мистецтво життєвої правди, і вони не відмовлялися від нього, оскільки це було можливо в умовах формалістичної вистави. Чому глядачі супроводжували оплесками гру А. Бучми в ролі блазня? Не тому, що в його уста було вкладено банальні дотепи. Глядачів захоплював живий, що йшов від життя, від народу, гумор актора, його повнокровний темперамент.

Рецензент газети «Вісті» відзначав, що «Мар'яненко — Макбет... часом глибоко захоплює трагедією безвольного, підвладного злочинця. Але це буває в нього кожного разу, коли він забуває, що йому треба стилізувати роль, і грає просто, надхненно, вживаючи звичайну експресію актора-трагіка. Та незабаром актор пригадує, що він у театрі Курбаса, і починає „стильно деклямувати“, на театр лягає нудьга... Прикро дивитись, як насилують талановитих акторів».

У фусноті авторка подає до цитати бібліографію газети: «Вісті», 30. травня 1924, ч. 121.

Не знаю, хто від кого переписував і хто на кого рівнявся, але в І. Піскуна⁹⁾ знаходимо скорочений варіант тієї самої негатиї, з дослівними збігами в описі:

У виставі «Макбет» таким чином «осучаснювались» події й образи великої трагедії: по порожній сцені, без будь-якого художнього оформлення, навіть без задників і бокових куліс ходив Макбет, одягнений у солдатські штани й черевики з обмотками. Костюми убивць Банко скидалися на звичайний одяг робітників і тільки невеликі плащі-накидки нагадували, що то на сцені персонажі з п'єси. Решта акторів була одягнута в якусь чудернацьку уніформу. Замість якогось, хоча б умовного оформлення (з афіші глядачі знали, що «конструкції і костюми худ. Меллера»), на сцену в різних її місцях спускалися щити з написами «заля» (Піскун пише «зал», але в Курбаса було напевне «заля».—І. К.), «поле», «під Бірманським лісом» (у Піскуна «бірманським», ще й малою літерою.—І. К.), «ворота замку» і т. ін. Твір Шекспіра доповнювався цілою низкою «інтермедій» і «сцен», як церемонія коронації Макбета, трюкові сцени блазня-кардинала, в носі якого запалювались вогнишки. Електризовані були костюми відьм. Деякі епізоди розв'язувались у містично-символічному пляні, деякі — як буфонадні і спотворено-гротескові. В окремих місцях вистави актори не ходили, а повзали по-пластунськи. Інтонація й жести були підкреслено нежиттєві, нарочито патологічні, не сумісні з характерами дійових осіб і обставинами подій. І все це виправдувалось боротьбою з «побутовізмом» і «академізмом» дожовтневого театру.

Усе це виправдовувалося законним бажанням вивести український театр на той рівень, на якому він був би вже спроможний перейти від

⁹⁾ І. Піскун. Український радянський театр. Нарис. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, Київ, 1957.

«життєвих» проблем до стилістичних. Наскільки рішучим був Курбасів крок, можна вичути навіть крізь вульгарно-принизливі, антикультурні характеристики сучасних дослідників. Хвалити Бога, ми маємо до розпоряджності свідчення й з другого боку: від Наталі Пилипенко, виконавиці ролі відьми у виставі. Її спогад⁹⁾ відтворює правдиву атмосферу спектаклю:

«Нові принципи театральної вистави випробовуються на класичному й романтичному репертуарі — „Макбет“ Шекспіра в постанові Л. Курбаса.»

Так лаконічно сказано на сторінці 857 першого тому «Енциклопедії українознавства», виданої від Наукового товариства ім. Шевченка, про одну з найзнаменніших вистав «Березоля» першого періоду, що є одночасно однією з перших шекспірівських вистав на українській сцені. Я, яка працювала під керівництвом Курбаса від 1920 р., від часу заснування «МОБ» (Мистецьке об'єднання «Березіль»), аж до 1934 р., до арешту майстра, мала щастя грати в цій виставі роллю 2-ї Відьми. Кажу «мала щастя», тому що для нас, початкуючих акторів, кожен контакт з цим великим мистцем був справжньою творчою радістю, і праці ми віддавалися з усією посвятою, повнотою жертвуючи особистими зацікавленнями. Мірою сил, наскільки це можливо по більш як тридцятьох роках, я спробую тут відновити бодай у головних рисах цю епохальну виставу, як вона залишилася в моїй пам'яті як безпосередньої учасниці.

Вистава «Макбет» справляла різке враження насамперед своєю величиною. Це був період шукань Курбасом монументальних форм, який він дещо пізніше сам характеризував такими словами (цитую із скороченої стенограми доповіді на театральному виступі в Харкові 28. 3. — 16. 4. 1927, за ч. 3 журналу «ВАПЛІТЕ», на яке я випадково потрапила в Національній книгозбірні в Парижі):

«Всяка еволюція напрямків є закон, обов'язковий для всякого мистця, — закон, якого уникнути не можна. Не перетравивши футуристичного здвигу, наприклад, не можна стати нашому сучасникові конструктивістом. Не переживши конструктивізму у своїй творчій роботі — не можна думати про справжню завітність художнього продукту.»

Шекспірівська вистава якраз і була отим «завітним продуктом», являвши собою певну синтезу попередніх шукань. Її позначав уже повнотою характеристичний курбасівський ритм, ритм наростання, що став однією з головних прикмет індивідуального курбасівського стилю. Монументального звучання вистави він особливо досягав у масових сценах, де кожен учасник мав своє обличчя, своє життя, а водночас вони були скомпоновані як одне ціле, діяли як розгорнена фреска на широкій стіні.

У повній гармонії з режисерським задумом співграло просторове оформлення Вадима Меллера. Праця цього мистця в «Макбеті» заслуговує на окреме дослідження. Про Меллера і взагалі про мистця-оформлювача в праці «Березоля» Курбас (у тій же цитованій вище доповіді) висловився так:

⁹⁾ У монтажі матеріалів про Леся Курбаса. Журнал «Україна і Світ», зошит вісімнадцятий. Ганновер, 1958.

«Особливе місце в справах матеріального оформлення театру займає Вадим Меллер: прийшовши в театр пізніше, він провів на сцені „Березоля” всі ті етапи формально-експериментального процесу, що одночасно відбувалися на всіх європейських сценах. Цей першорядний майстер — великий актив ще й тим, що він дав українській сцені до двох десятків учнів, серед яких такі, як Шкляїв, придбали собі вже тепер певне місце доброю школою, вдумливістю, принциповістю і талановитістю розв'язування повсякчасних завдань. У цілому ділянка художньо-матеріального оформлення спектаклю у нас найпомітніша. — Але ж найважливіше те, що ця ділянка забезпечена людьми і що культурою своєю вона стоїть на європейському рівні.»

В оформлення «Макбета» Меллер вніс засаду будівничого конструктивізму. Було виготовлено різні формою, то ширші, то довші, щити: натягнуте на дерев'яні рами сіре полотно. Їх розташування надавало кожній сцені свого характеру. Ці щити злітали догори, спускалися на долівку, закривали або відкривали певну сцену. Усе це було зафіксовано в певному ритмотемпі, узгоднено з ритмом самої вистави. Оформлення відігравало роль складової частини драматичної дії.

Освітлення провадив інженер-електрик Федір Позняків, який умів робити просто чудеса на сцені. Для кожної сцени він також знаходив окремий її характер. Освітлення, яким горіли будинки, світлове оформлення сцени бурі з її спалахами й тінями — це були зразки майстерності позняківської світляної партитури. Винахідливість його була безмежна.

Роль Макбета виконував найкращий наш трагедійний актор Іван Олександрович Мар'яненко. На той час він перебував у розквіті своїх мистецьких можливостей. Для нас, молодших, він являв собою взірць дисциплінованості, витримки, сценічної культури. Від природи він мав чудові зовнішні дані, особливо ж голос — сильний, звучний, баритонального тембру. Володів цим голосом з неймовірною технікою. У патетичних сценах, у сценах високого напруження всім нам здавалося, що від цього голосу стіни розсуються і у просторі клекоче, бушує, грає на всіх можливих регістрах буря. Такої внутрішньої сили голосу, такої його зовнішньої чистоти й гнучкості я не стрічала більше ні в кого.

Помимо чисто фізичних властивостей голосу, отже діапазону й тембру, Мар'яненко був незрівнянний технік дикції. До того ж він володів бездоганною літературною мовою. Голосовим і мовним даним цілковито відповідали й дані його тілесної постави. Він володів чітким класичним рухом.

Ми любили цього актора надзвичайно. Часто стежили ми за деталями його гри, вражені якимось особливим виявом душевного напруження чи просто чисто технічно довершеним жестом, завжди зміло знайденим і точно зафіксованим. Тільки з'явившись на сцені, він уже повнотою опановував глядача. І так було й у заголовній ролі вистави «Макбет».

Мар'яненків Макбет був трагічним героєм у повному розумінні цього слова — героєм високого звучання й немірної сили. Здавалося, що цю неймовірну потугу взагалі неможливо побороти.

Силу героя ще більше підкреслювало те, що виконавиця ролі леді Макбет — Любов Гаккебуш — створювала образ м'якої, тендітної, в деяких сценах навіть сліве безвольної жінки. Це трактування йшло врозтіч із звичайною інтерпретацією леді Макбет як титанічної зв'язиці, у владі якої цілковито перебуває її слабший чоловік. Тут було навпаки: Гаккебуш грала неначе інтимне, ліричне тло, на якому героїчна постать самого Макбета вирисовувалася ще опукліше. Її стримані рухи вміло контрастували з його широкими, монументальними жестами. Особливо цей контраст був яскравим у сцені вбивства короля: Макбет повертався на сцену як, так би мовити, неподільний господар справи, в якій його дружина грала лише підрядну роллю. У цій славетній сцені він діяв як той, хто такий жахливий чин виконує свідомо й упевнено як свого роду необхідність.

Тим то незабутнє враження справляла апотеоза наприкінці вистави, коли на кін виходив Макдаф з головою Макбета на держакі, і його оточувало з усіх боків військо. Саме в цій фінальній сцені розкривався сенс усієї трагедії як перемоги над такою безмежною могутньою постаттю ще могутнішою у своїй справедливості долі. Тут вистава сягала справжньої шекспірівської височини: перемога над темною силою ставала тим світлішою, чим потужнішою й до останнього моменту неподоланною була ця темна сила. І так класика жила на сцені повним сучасним життям.

Окреме блискуче місце посідав у виставі Америкосій Максиміліанович Бучма, який виконував дві ролі Кардинала і Блазня.

Бучма-Блазень діяв з особливою віртуозністю, що їй міг би позаздрити перший-ліпший циркач. Це був якийсь гумовий м'ячик, який літав по сцені як він хотів. Здавалося, що він не мав ваги, що він був спроможний піднятися на велику височину, аж до стелі. Він провалювався в безодню під сцену і знову вилітав звідти через люк. У цій виставі Бучма виявив себе як майстер з колосальними можливостями перевтілення.

Якби театральна культура України розвивалась безперервно й пересмно, не було б потреби вихвалювати виставу одного пляну коштом вистави іншого пляну. Театрознавці нормальної — і нормативної — кваліфікації розглядали б різні стилістичні аспекти не з погляду «наближення до життя», а так, як це повсюдно робиться в людей. І. Ваніній, однак, без порівняння симпатичніша вистава «Макбета», яка знайшла втілення наприкінці 30 рр. в Донецьку (кол. Юзівці, потім «Сталіні»), і то симпатичніша, самозрозуміла, далеко не з мистецтвознавчих ґрунтів.

Не мавши, на превеликий жаль, ніяких фаховіших матеріалів до вистави, я змушений дати цій авторці тут ще раз — досить просторо — заговорити. Силую себе до об'єктивності аж тієї міри, що залишаю Ваніній її цитати з Белінського, під знаком чийого неподільного авторитету вона майструє свій розгляд. Хай, втім, цитати говорять самі за себе:

Кажучи словами В. Г. Белінського, «Макбет» — «один з найколосальніших і разом з тим найважливіших творів Шекспіра, де, з одного боку, відбилась уся велетенська сила творчого його генія, а з другого, все варварство віку, в якому він жив». («Шекспірознавче» варня-

кання Белінського Ваніна старанно підбудовує посиленням на бібліографію відповідного його опусу, якої я таки не наводжу, бо, їйбогу ж. у нашому виданні вона ні до чого. Вірно авторці на слово! — І. К.)

Постановку «Макбета» здійснив Сталінський театр у 1938 році.

Твір цей привернув увагу колективу не лише своєю високою художністю, а й філософською проблематикою, розв'язанням питання про взаємини влади й народу. Влада, яка втратила підтримку народу, приречена на загибель. Така основна думка трагедії. Працюючи над виставою, режисер В. Василько прагнув розкрити цю думку і, показуючи «варварство віку», розширити рамки трагедії, дати можливість відчувати глядачеві, що це варварство і досі панує в капіталістичному світі, хоч воно й прибрало іншої форми.

Аналізуючи твір, режисер розкрив перед акторами страшну картину горя і страждань народу під владою жорстокого тирана. Скрізь шпiонаж, доноси, зрада. Шотландія — не мати для своїх дітей, а могила. Але тиранія, страшення народне лихо, не вічна — цю думку Василько намагався утверджувати всією виставою.

Проти тирана, що силою захопив владу, обманув народ, піднімається вся Шотландія. Заколоти і бунти охоплюють верхи і низи населення. Війська Макбета переходять на бік повсталих. Країна поміщається за горе і страждання, знищує Макбета.

При загальному вірному розв'язанні трагедії Василько, з метою її скорочення, вилучив дві сцени (дуже короткі, до речі), які могли б сприяти повнішому показу зростаючого в країні невдоволення кривавою тиранією Макбета. Це IV і VI картини II дії. Перша з них показує негативне ставлення шотландських вельмож Россе (написання ймень знов залишаю «оригінальне». — І. К.) і Макдуфа до нового короля і свавлення ними дій народу в особі старика, словами якого закінчується сцена:

Благословення Боже (в оригіналі малою літерою. —
І. К.) вам обом,

Хай буде ворог другом, зло добром¹⁰).

Це, по суті, початок змови проти Макбета. Ця ж тема продовжується у другій вилученій сцені, в діалозі Ленокса і лорда, з якого ми дізнаємося про дальший розвиток змови, про підтримку її вельможам, що залишилися в палаці Макбета.

У процесі роботи над виставою театр зустрівся з труднощами у розв'язанні проблеми фантастичного, що завжди викликала багато суперечок. Відносно цього історики і практики театру створювали цілі теорії — то, як Гордон Креґ, доводячи містичність трагедії, то як Гервікус, вбачаючи у відьмах «втілення внутрішньої спокуси». Проте єдино вірне пояснення цієї проблеми дав В. Г. Белінський (! — І. К.). Він писав: «Багато міркували і сперечались про значення відьом, що відіграють у „Макбеті“ таку важливу роллю: одні хотіли бачити в них просто відьом, інші — втілення честолюбних пристрастей Макбета, що глухо лютували на дні душі його; треті — поетичні алегорії. Справедлива лише перша з цих думок. Шекспір — був сином свого часу, того варварського віку, коли розум людський тільки по починав прокидатись від тисячелітнього сну, коли в Європі тисячами палили чаклунів і коли ніхто не мав сумніву в можливості

10) Переклад Ю. Корецького. — Прим. авторки.

прямих стосунків людини з нечистою силою. Шекспірові не була чужа сліпота свого часу, і вводячи відьом у свою велику трагедію, він ніскільки не думав робити з них філософські втілення і поетичні аллегорії.»

Відповідно і В. Василько прагнув підпорядкувати фантастичний елемент трагедії єдиному реалістичному розв'язанню вистави, трактуючи відьом як фолклорні образи (фолклорне трактування — «реалістичне»? — І. К.). Адже недарма Шекспір вклав у їхні уста цілком реальні фрази, не позбавлені гумору (гумор — конче «реалістична» властивість? — І. К.).

«Макбет» — це трагедія сильних характерів, великих пристрастей. «Щось суворо-величаво-грандіозно-трагічне (! — І. К.) відбулося на цих особах і їхніх долях; — писав В. Г. Белінський, — здається, маєш справу не з людьми, а з титанами, і яка глибина думки, скільки оголених таємниць людської природи, скільки розв'язаних великих питань, який страшний і повчальний урок!..» (більше «уроків» з Белінського в цитаті, на щастя, не буде. — І. К.).

Ці слова великого російського критика стосуються насамперед двох основних образів трагедії — Макбета і його злочинної дружини. Макбет у виконанні В. Добровольського був високим і ставним, з широким жестом і дещо важкуватою походою, мав сильний, звучний голос. Його вольове, мужнє обличчя обрамлювало чорне пряме волосся з легкою сивиною. В образі Макбета артист вбачав не тільки лиходія, тирана, а й людину, що знає і сумніви, і невпевненість, і звичайні почуття страждання. Макбет сміливий, сильний, відважний воїн. Він не боїться труднощів у боротьбі за свою державу, але він честолюбний і хотів би досягти власної величі. Ці приховані прагнення приводять його до загибелі. Актор переконував правдою почуттів, ясністю і логікою думки.

Та все ж йому іноді бракувало фарб для зображення складних переживань героя. Образ вийшов дещо одноманітним. Так, з першої появи на сцені Макбет — Добровольський ніс на собі печать приреченості. В його похмурому обличчі відчувалася неминучість кривавого злочину. Це розходилося із задумом самого Шекспіра, у якого Макбет з'являється в трагедії з тріумфом переможця. В хороброму поединку він знищив ватажка заколотників Макдональда і приніс перемогу Шотландії. Він втомлений битвою, але щасливий. У нього й гадки нема захоплювати владу вбивством. Навіть тоді, коли відьми торкаються своїм пророцтвом його глибоко прихованих честолюбних бажань, сама думка про кривавий і нечесний шлях, що пролягла в Макбета, примушує його здригнутись від жуту. Він покладається на волю долі. А в Макбеті — Добровольському віщі слова відьом зразу утверджували віру в те, що злочин звершиться. Звідси й похмурий вигляд Макбета, його озлобленість. Проте далі образ, створений артистом, міцнішав, збагачувався новими барвами.

У V сцені I дії перед глядачем вперше постає надхненник Макбета на вбивство — леді Макбет. Л. Гаккебуш створила цей образ з граничною чіткістю і чудовою технічною обробкою до найдрібніших деталей. Це допомогло артистці яскравіше і повніше донести до глядача внутрішню суть героїні. А суть ця страшна. Якщо честолюбство Макбета поєднується в його характері з чесністю, то в леді Макбет

роздує честолюбство живитья жорстокістю, лютістю, рішучістю і холодним егоїзмом.

Прочитавши листа Макбета, в якому згадувалось про пророцтво відьом, леді Макбет — Гаккебуш зразу ж приймає рішення вбити



*Леді Макбет — Любов Гаккебуш, Макбет — В. Добровольський.
Український театр у Донецьку (кол. Юзівка), 1938*

*Lubow Hackebush as Lady Macbeth, W. Dobrowolsky as Macbeth.
The Ukrainian Theatre, Donetsk (fo m. Youzowka), 1938*

Дункана руками свого чоловіка. Для здійснення цього жорстокого задуму їй треба не лише напружити всю силу і волю, а й використати весь свій вплив на чоловіка, оскільки вона знає, що він може не погодитись бути її співучасником. Момент першої зустрічі леді Макбет з Макбетом Гаккебуш і Добровольський проводили психологічно тонко і майстерно. Леді Макбет зустрічала чоловіка словами «майбутній король», і, не вагаючись, впевнено і твердо говорила про вбивство, немов би переконуючи його в тому, що це вже вирішено і так буде. Ця думка визріла і в Макбета, але він не висловлював її.

Макбет був замкнутим і мовчазним. Лише його остання фраза: «Поговоримо потім», — свідчила про те, що він не відкидав пляну своєї дружини, і викликала у леді Макбет впевненість в успішному здійсненні її пляну. У невеличкій VI сцені, зустрічаючи Дункана, вона була щедрою на лестощі і ласкаві слова. Гаккебуш підкреслювала тут ще одну рису характеру леді Макбет — лицемірство, як одну з ланок ланцюга, що веде до здійснення підступного задуму: чим ласкавішою вона буде з гостем, тим менше підозри впаде на господарів після здійснення вбивства.

VII сцена цікава тим, що тут показано перехід Макбета від вагання до твердого рішення здійснити вбивство. Завдання леді Макбет у цій сцені — всіма засобами домогтись від чоловіка цього рішення. Макбета — Добровольського мучили сумніви і докори совісти. З його втомленого, блілого обличчя було видно, що боротьба почуттів, тривожні і суперечливі думки давно вже не покидали його і ось, нарешті, вилилися в монолозі. Він, здавалося, твердо вирішував відмовитись від злочину. Але тут леді Макбет, яка одразу це помічала і, не давши думці Макбета утвердитися, гостро, навіть грубо обвинувачувала його, відсажного воїна, в боягузстві, говорила, що не вірить в його любов до неї, ображала його, докоряючи в легковажності, з якою він нібито кидає слова на вітер. Леді Макбет була певна, що це справить потрібне враження. Адже ніхто краще від неї не знав характеру чоловіка, ніхто не змів так грати на чутливих струнах його серця. Справді, тепер Макбет був готовий на все.

У II сцені II дії, після вбивства Дункана, леді Макбет — Гаккебуш виявляла величезну витримку, виступаючи як справжній геній литодійства. Обвинувачуючи Макбета в слабкості, вона йшла на місце злочину і довершувала зроблене чоловіком, сама вимащувала руки в крові.

Один злочин неминуче тягнув за собою інший. Вбивши Дункана, Макбету вже легко було дати розпорядження про страту Банко. Але сцена розмови з убивцями не була продумана до кінця. Макбет — Добровольський просто наказував їм вбити Банко, не враховуючи при тому, що це не професійна вбивці, а селяни, готові на злочин лише в ім'я помсти загноблення і знущання, у яких вони викуватять Банко.

Одну з найскладніших у трагедії сцен — появу духа Банко (сцена IV, дія III) — артист проводив схвильовано і на досить високому рівні акторської майстерності. Він передавав весь жах Макбета при появі страшного привида і разом з тим розуміння необхідності володіти собою в присутності вельмож, запрошених на бенкет. Поява духа Банко примушувала його забути про все. З жахом викрикуючи незрозумілі для присутніх слова, він відступав від привида, піднявши

перед собою руки, наче обороняючись. Тільки леді Макбет розуміла стан чоловіка і, зберігаючи твердість, намагалася повернути йому самовладання гострим словом і докором. Макбет трохи заспокоювався, але поява привида знову виводила його з рівноваги.

Макбет — Добровольський, ставши кривавим тираном, не втрачав рис сильної і мужньої людини. Артист вірно підкреслював їх у важкі хвилини життя. Тільки на мить, здавалося, мужність покидала його і поступалася місцем страху. Це тоді, коли він бачив, що замок оточують повстанці. Але Макбет швидко опановував себе і сам кидався в бій. Він не схилив голови і в останній зустрічі з Макдуфом. Знаючи, що смерть неминуча, він приймав її у сміливому поединку. У виставі Сталінського театру загибель Макбета була загибеллю могутнього характеру, що втілював у собі реакційні сили своєї епохи (! — І. К.).

Леді Макбет у фіналі вистави Гаккебуш показувала як жінку, зломлену тягарем злочинів. Коли мету її честолюбних планів було, здавалося, досягнуто, воля покидала її, гостре нервово напруження змінювалося занепадом, холодний і тверезий розум втрачав ясність. У сцені сочнябулізму (тут Ваніна у фусоті пояснює, що таке сомнамбулізм. — І. К.), одній з найважчих у трагедії, глядач бачив, які різні зміни сталися з нею, колись такою гордою і владною. Квола і слабка, з каламутним поглядом невидючих очей, вона блукала із світильником по замку, марно намагаючись стерти зі своїх рук криваві плями, що їх малювала її твороблива уява. Артистка вірно акцентувала основну тему образу — злочин вбиває не тільки того, проти кого він спрямований, а й того, хто його задумав і вчинив.

Отже, основні ролі у виставі було зіграно вірно і цікаво. Проте, режисер не приділив належної уваги розкриттю інших образів, і деякі з них неповністю або й невірно витлумачено було виконавцями.

Король Дункан, наприклад (артист Н. Орловський), був мирним і лагідним старичком. Артист грав ролю у побутовій манері, навіть з відтінком комізму, тут зовсім зайвого. При такому трактуванні образ нічим не нагадував шекспірівського сміливого, вольового і справедливого короля. Навіть більше, знижувалося значення злочину Макбета, який вбив лагідного діда, а не розумного і доброго правителя (це, здається, у Ваніної взагалі нав'язлива ідея: Макбет убиває, мовляв, неправильного Дункана! — І. К.).

Не розкрив суті образу Банко і артист Г. Чайка. У Шекспіра Банко і Макбет — бойові друзі із спільними інтересами. Навіть пророцтва відьом не сіють між ними ворожнечі. А у виконанні Чайки Банко одразу підозріло і неприязно ставився до Макбета.

Не пощастило також повністю втілити задум постановника, за яким поруч із сильними негативними персонажами мав виступати табір позитивних, тих, хто на собі відчує жах тиранії Макбета і не бажав миритися з'нею. Це Малькольм, Макдуф, Россе, Ленокс. Особливо слабкий був образ Макдуфа, тоді як саме Макдуф, що не бажав міняти «старий каптан на новий», поставив державні інтереси вище за свої особисті, став одним з відважних полководців армії визволителів і, нарешті, вбив Макбета у хороброму поединку.

Оформлення вистави (художник Б. Ердман) було підпорядковано загальному ідейному задуму — викриттю тиранії. У ньому відчува-

лась сувора, але виразна простота. Кімнати замку пригнічували своєю похмурістю. Стіни було складено з великих кам'яних брил зеленкувато-бурого кольору, грубої кладки, висічені з каменю стоди вели у верхні кімнати замку. Важке склепіння підпирали незграбні колони.

Ось оформлення сцени вбивства Банко: посередині старе сухе дерево з розлогим гіллям, ліворуч від глядача — похмурий силует замкової вежі. Темно. Тільки десь на обрії відсвічує багряна смуга, наче символізуючи криваві діла Макбета.

Житло відомо було оформлено як велику печеру, порослу мохом і виткими рослинами. Вона освітлювалась нерівним, з мінливим забарвленням світлом багаття, на якому варилось чарівне зілля.

У роботі над «Макбетом» і режисер, і художник, і артист йшли по зовсім неходженій дорозі. Адже якщо не враховувати вистави театру «Березіль», «Макбет» у Сталінському театрі був першою постановкою трагедії на Україні. Дуже рідко звертався до цього твору і російський радянський театр. Тим більшого значення набирає вистава, здійснена Сталінським театром, у якій знайшов своє утвердження метод соціалістичного реалізму в театральному мистецтві.

✱

Отже маємо ряд описів, що з них останній, ілюструючи фальш тези про самоходний прогрес культури, має вигляд ще найвішнього, ніж опис XVII сторіччя, з якого я розпочав свій монтаж різних креацій «Макбета» на сцені.

Дві вистави «Макбета» на Заході, вистави великого режисерського дихання й акторської майстерності, — заслуговують бодай на згадку.

20. липня 1954 у Палському палаці в Авіньйоні, під час VIII фестивалю відбулась вистава французького Національно-Народного театру під керівництвом Жана Віляра. Інценізатор грав і заголовну роль. Марія Казарес була леді Макбет.

1955 у Шекспірівському Пропамятному театрі у Стретфордї над Евоном виставлено «Макбета» за участю Лоренса Олів'є та Вівієн Лі.

✱

Описана напочатку вистава 1611 не була прапрем'єрою «Макбета». Зіставлення ваговитих даних дозволяє заключити, що перша вистава у «Глобусі», а тоді для королівського двору в Гемптон Корті, з нагоди відвідин короля Данського Христіяна у свого швагра Якова I мала місце в липні або серпні 1606.

Постання трагедії найавторитетніші шекспірознавці датують досить узгоджено: Гаррісон¹¹⁾ уміщує його між 1606 та 1609, Чемберз¹²⁾ та Кітредж¹³⁾ — стисліше, між 1605 та 1606. Надруковано її вперше у фоліо 1623, і досі невідоме жадне передшекспірівське опрацювання матеріалу, як от у випадку «Приборканої гострухи», «Річарда III» або «Короля Ліра».

11) G. B. Harrison. *Introducing Shakespeare*. Penguin Books, Melbourne — London — Baltimore. First published 1939. Reprinted 1941, 1948. Revised and reprinted 1954.

12) Цит. вид. Чемберза — Вільямза.

13) Подаю за виданням: Jean Paris. *William Shakespeare*. Edition du Seuil, Paris.

У «Макбеті» вбачають натяки на деякі актуальні події: на так звану «Порохову змову» (5. листопада 1605), на процес патера Гарнета (28. березня 1606) тощо. Проте, головний каркас того, що стається на кону, знаходимо в заокругленій формі у Голіншедовій хроніці¹⁴).

Подаю за Голіншедом¹⁵) невеличкий монтаж:

Після битви шотляндці дякують Богові, що зіслав їм такий гарний день переваги над ворогами (so faire a day ouer their enimies). Коли Макбет з Банко насамоті, без супроводу, мчать до Форесу, перед ними з'являються постаті жіночої статі чудернацького й дикого вигляду, схожі на створіння давнішого світу (of the elder world). Вітання на адресу Макбета Шекспір перебрав сливе дослівно в Голіншеда, де троє відьом по черзі вигукують: „All haile, Makbeth, thane of Glamis!“ — „Haile, Makbeth, thane of Cawder!“ — „All haile, Makbeth, that heereafter shalt be king of Scotland!“ Пророцтво для Банко звучить: «ти бо, противно, жадним робом не володарюватимеш, та натомисть від тебе вроджений буде, хто управлятиме Шотляндським королівством.» У Голіншеда Банко спільнить Макбетові в усуненні Дункана. Деякі подробиці самого вбивства Шекспір запозичив з Голіншедового оповідання про замордування короля Даффа. Убивцю Донволда надихає на кривавий чин дружина. Вона ж напоює обох вартових при королі. Щоправда, в Голіншеда душогубець має аж чотирьох помічників, і мерця заховують надзвичайно дбайливо: втоплюють у відведеному потоці. По тому вбивця вдирається до кімнати — і, уздрівши він кров, що запеклася (cakes of bloud) на ліжкові та навкруги нього на долівці, притьмом забив покойових, неначе б то вони були винні того огидного мордерства. Неприродні явища, виниклі у тваринному світі у зв'язку з убивством короля, що про них у Шекспіра повідає дід (II, iv), у Голіншеда подано як чутки, що курсували в народі. Про наступне передречення Макбетові в Голіншеда говориться: одна собі відьма, яка була в нього у великому довір'ї, повідала, мовляв, нігди не буде він забитий через чоловіка, породженого жінкою, ані не zostanie переможений, аж поки Бірнамський ліс (the wood of Bernape) не рушить на Донсінанський замок. На Макдафів замок у хроніці Макбет нападає особисто. Розмова Макдаф — Маком має ті ж самі ускладнення, і в наслідку короленко так само приємно розчаровує співбесідника: «Утішся (Be of good Comfort), Макдафе, в мене бо нема отих пороків!» Бірнамський ліс у Голіншеда вирушає таким робом: Маком розказав кожному взяти в руку по галузці з котрогось дерева того лісу, по так великій, як тільки міг нести, і з отим вирушати вперед. Наприкінці виявляється й таємниця Макдафового народження, що його вирізано з тіла матері.

Бачимо, отже, звичайне в Шекспіра явище: залежність від не ним вигаданої фабули.

14) Raphael Holinshed's «Chronicles of England, Scotlande, and Irland», 1577, поширене видання 1587. Джерелом Голіншедові служила, зокрема, історія Шотляндії гуманіста Гектора Боеціуса (Hector Boethius), видана латинською мовою 1526.

15) Переклад цитат і правопис оригінально наведених місць за виданням: Shakespeare's Holinshed. Edited by W. G. Boswell-Stone. 1896, repr. 1907.

Конче треба з'ясувати, що таке фабула і що таке сюжет. Фабула — даність події в її, мовити б, нейтральній послідовності: що по чому відбувало, що що викликало. Грунтом може бути і вигадана пригода, і пригода, яка сталася в дійсності, — байдуже.

Сюжет же це не послідовність, а відбіги від послідовності. Сюжетне опрацювання полягає в тому, що кусні фабули переставляють місцями, перекроюють, ущільнюють або розтягають час, впроваджують нові сцени, по-новому омислюють мотивування. Маємо справу з активним, т. т. мистецьким втручанням у матеріал. Сюжет неможливо взяти з «дійсності», його можна тільки вигадати.

Звичайно, взаємини між фабулою та сюжетом раз-у-раз бувають відносними. П'явтові «Близнята» являють собою майстерну сюжетну побудову, але супроти Шекспірової «Комедії помилок» вони вже перебувають у становищі закам'єнілої фабули. Так само кожен попередній «Амфітріон» править за фабулу для кожного наступного. Воно, зрештою, не така вже й мудрувата для зрозуміння справа.

Обмежмось одним-єдиним прикладом того, як стосується шекспірівська побудова до завданої фабули.

Ми бачили, що голіншедівський матеріал давав охочій до сильних видовищ тодішній сцені багато чого показати при вбивстві короля. Всупереч усім правилам елісаветинсько-якобінського театру Шекспір переніс самий факт за лаштунки, а для глядача лишив тільки граней двома персонажами контекст.

Реальний час фабули, потрібний для виконання вчинку в усьому його перебігові, перетворено на час імажинарний. Уявний же час на кону править за певного роду фермат, що в нього автор може — за мінімуму мізансцен — вміщувати монологи й діалоги першої-ліпшої довжини. Обкраючи себе в одному, він дістає вільне поле для іншого.

Зречення річ творча сама з себе. Відмовляючись від зовнішнього ефекту, усуваючи його з обсягу зору, автор переключається на показ події не прямими, а опосередкованими засобами. Тим він стягає собі благодать особливого гатунку.

Ясна річ, кожна здобута свобода має тоді лише глузд, якщо вона тут же накладає сама на себе нові кайдани обов'язку. У даному разі, коли Макбет з дружиною виступають перед публікою як вістунки вчиненого за сценою злочину, обов'язком стає межева пластичність мови. Шекспірові рідко щастило — та й рідко хотілося — бути трагіком античного робу. Тут один з рідких випадків.

Спеціально про мовний момент, однак, пізніше.

Загально щодо будови речі, — а при цій нагоді й щодо її жанру. Жанром «Макбет», samozрозуміло, трагедія, і то найчистішого вигляду. Катастрофа її вилонюється з трагічної провини, а кращого для трагедії й не бажати.

Звертаю, проте, увагу на одну — несподівано цікаву — сторону питання. Ігор Качуровський¹⁶⁾ на прикладі «Венеційського купця» (якого він, щоправда, несправедливо називає трагедією і неправиль-

¹⁶⁾ Ігор Качуровський. Новела як жанр. Науково-популярна довідка. Видавництво «Перемога», Буенос-Айрес, 1958.

но титулує «Шейлок») твердить, мовляв, «з новелі побудувати трагедію — не можна». Тим часом, саме Качуровський подав найточніше з відомих мені визначень новелі, у тій же коротенькій розвідці:

Новеля — це короткий сюжетний твір (переважно з однострижневим і одновіршинним сюжетом), розв'язка якого не витікає логічно з його попереднього змісту — твір з несподіваною пунтою.

Ніде так наочно не доводиться, що з новелі теж можна виростити трагедію, як саме на «Макбеті». Він однострижневий і одновіршинний, у ньому рідкісна для Шекспіра єдність дії. Він також напрочуд компактний (усього 2108 рядків в оригіналі!). А щодо його пюанти наводжу авторитетний коментар Шкловського¹⁷⁾:

На суперечності засновано й мотив фальшивої неможливості. При «передказі» маємо суперечність намірів дійових осіб, що прагнуть уникнути пророцтва, воно ж саме через те й здійснюється (мотив Едіпа). У мотиві фальшивої неможливості передказ, з якого відчувається неспроможність здійснення, таки здійснюється, але неначе б калямбурно. Приклади: відьомська обіцянка Макбетові, мовляв, його подолають не раніше, ніж на нього піде ліс, і його, мовляв, нездатен убити «вроджений жінкою». Наступавши на замок Макбетів, вояки, щоб замаскувати своє число, беруть до рук галузки, вбивцю ж Макбета не народжено, а вирізано з лона.

«Макбет» ніщо інше, як поширена до меж ціловечірньої театральної вистави новеля — новеля канонічна, зразкова.

✱

На ритовині Шерборна, яка зображує стретфордське погруддя вкупі з гербом, факсимілію відтворює Шекспірів власноручний підпис і комбінує децю з його епітафії¹⁸⁾, найбільшим шрифтом виставлено титули. Вони стоять у такому порядку: «Poeta, Philosophus, Actor».

Отож, філософ, та ще й — перед актором!

За європейської Просвіти філософію та театр розрізняли дуже туманно. Не більше розрізняли й за часів усеможливого позитивізму. Поетам та акторам, мистцям дозволяли творити «нутром», тобто творити погано, але бути «громадянами», бути «філософами» ставили їм в обов'язок. Щойно найновішим часом можна зафіксувати здоровіші голоси.

Айвор Бравн, автор багато в чому слушної монографії¹⁹⁾, оскільки він виходить не з ідеологічних спекуляцій, а з реального факту театального побуту (а театр — значить і підприємство, і «соціальне замовлення»!), прилюдно показав, що він теж співвинен за «пошесне» розростання шекспірівської літератури по книгозбірнях. Література, мовляв, клопочеться Шекспіровими знаннями в ділянках права, бо-

17) Виктор Шкловский. О теории прозы. «Круг», Москва—Ленинград, 1925.

18) Ілюстрацію я знайшов у німецькому перекладі монографії Айвора Брауна про Шекспіра: Ivor Brown. Shakespeare. Der Mensch. Der Dichter. Seine Zeit. Alleinherrschende deutsche Bearbeitung von Ernst E. Stein. Copyright 1950 by Manesse Verlag, Zürich.

19) Ivor Brown. Shakespeare. Collins, St. James's Place, London, 1949.

таніки й зоології, приклонники мають справу «з Шекспіром як мислителем», у той час як «Шекспір бо був також і підприємцем».

В іншому місці монографії:

Т. С. Еліот зауважив, либонь слушно (I think justly), мовляв, Данте надав ясному філософічному світоглядові найвищого поетичного оформлення, тоді як Шекспір учинив те саме з світоглядом переплутаним (muddled).

Еліотове зауваження міститься в його есеї «Шекспір та стоїцизм Сенеки» (1927) і звучить достотно так²⁰:

— — ні Шекспір, ні Данте не виконали якоїсь справжньої праці думки — не в тому полягав їхній клопіт (that was not their job); і відносна вартість існуючого на їхній час мислення, накинута кожньому з них матеріал як засіб висловлювати почуття, не має значення.
— — Коли Данте каже

la sua voluntate è nostra pace

(його нам воля править справу миру)

то це велика поезія, і за нею стоїть велика філософія. Коли Шекспір каже

As flies to wanton boys, are we to the gods;

They kill us for their sport.

(Що мухи пустунам, те ми богам:

Задля розваги нас вони вбивають)

то це так само велика поезія, хоч філософія, що за нею стоїть, не велика. — —

Такого тверезого твердження, до речі, бракує ще й досі в нашому українському випадкові, і я тут просто не в силах не зробити відступу.

Ще більшим, ніж у шекспірознавстві, бичем служить притягання «філософії» у шевченкознавстві. Посьогодні це домена просвіт'янина (абстрагуючися, звичайно, від політичних негідників усіх таборів та напрямів). Тим то так радісно вразив мене один голос у стосовній ділянці, що його я тут процитую як — ясна річ, умовно — pendant до зроненого Еліотом золотого слова.

Голос — не з еміграції, де нібито існують усі умови для постанови мистецтвознавчої критики. Автор з України²¹. Він, щоправда, величав Шевченка «Кобзарем» (воно, мабуть, взагалі неуникненне), але тим не менш

Все йде, все минає, — і краю немає...

Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?

20) Shakespeare and the Stoicism of Seneca. In: T. S. Eliot. Selected Essays (1917 — 1932). First published in MCMXXII by Faber and Faber Limited, 24 Russell Square, London W. C. 1. Second edition revised and enlarged October MCMXXXIV. Reprinted September MCMXLI, April MCMXLIV, May MCMXLV, June MCMXLVI, June MCMXLVIII and March MCMXLIX. Переклад уривка подаю в ревізованому вигляді супроти видання «На горі»: Вибраний Т. С. Еліот. Поезія. Драма. Есей. Упорядкував Ігор Костецький. Мюнхен, 1955.

21) Іван Світличний. Поезія і філософія. «Літературна газета» з 19 вересня 1958, Київ.

*І дурень і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... Одно зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло...*

То таки правда, що наведені слова не належать ні Яремі, ні Оксані, ні Залізнякаві, ні Гонті. То таки авторські слова, слова самого Т. Г. Шевченка. І висловив він у них свої думки і почуття, своє світосприйняття. Що правда, то правда.

Але послухаємо, як коментують ці слова Т. Г. Шевченка наші філософи. «Таким чином, — пише І. Д. Назаренко, автор загалом цікавої і змістовної книги «Світогляд Т. Г. Шевченка» (К., Держлітвидав, 1957), — поет розумів, що світ безмежний у своєму розвитку, що в ньому нічого нема постійного, незмінного, що в житті завжди іде боротьба нового з старим, того, що народжується, з тим, що відживає свій вік» (стор. 176).

Дивна річ! Як можна в даному випадку так прямо говорити про «боротьбу нового з старим, того, що народжується, з тим, що відживає свій вік»?

За таким методом аналізу не важко знайти в Т. Г. Шевченка не лише ідею розвитку чи найвищі закони діалектики, а й багато чого іншого, навіть зовсім протилежного матеріалізму та діалектиці. Скажімо, підійдіть з чисто «філософською» міркою до слів: «І дурень і мудрий нічого не знає». Адже таким чином звідси легко вивести чистісінький агностицизм Т. Г. Шевченка. Або прочитаймо цей же уривок далі:

*Як небо блакитне — нема йому краю,
Так душі почину і краю немає.*

Хіба це, якщо тут бачити «чисту» філософію, не ідеалізм? Хіба тут не говориться про безмежність душі, про її безсмертя?

Ця легкість і простота, з якими в поета можна знаходити як матеріалізм, так і ідеалізм, як діалектику, так і метафізику, — пояснюється тим, що насправді ні того, ні іншого, ні третього, ні десятого — в чисто філософському розумінні — у цьому творі Т. Г. Шевченка немає. Великий Кобзар не вирішував тут поняття про матерію і свідомість, не відкривав високих законів діалектики, бо писав зовсім не філософський трактат. —

Палко бажано, щоб цитата з Світличного зробила школу.

Та вертаймося до Шекспіра.

У коментарях до свого перекладу Шекспірових сонетів²²⁾ я показав — на прикладі ідеалу красною, — що йдеться не про систему, а про поетичне опрацювання щонайменше трьох різних, взаємно суперечних систем. Те саме стосується й інших, пригорщами розкиданих «ідей». За них — приміром, за ідею перехідності земного, — відповідають не Шекспірові п'єси, а відповідає Марк Аврелій, відповідає Сенека, відповідає Еклезіаст чи, про мене, аж давньоєгипетська «Розмова розчарованого з своєю душею».

За що відповідає Шекспір? За дуже багато: за театральне рішення.

²²⁾ У виданні «На горі»: Шекспірові сонети. В перекладі Ігоря Костецького. Мюнхен, 1958.

Спосіб театрального рішення дуже гарно можна простежити саме на справі, яку — з цілковито антитеатральних позицій — ставлять звичайно, коли мова про «Макбета», в осередок уваги. Справа стосується відьом.

Тут варт подати деякі дані, що мали б з'ясувати характер «соціального замовлення».

Відьомська психоза дістала новий поштовх із вступом на престіл Якова (1603). Газардовий amator відьом і один з найзападливіших їх переслідувачів, король Джеймс, бувши ще Яковом VI Шотландським, скомпонував і видав 1597 в Единбурзі свою програмову «Демонологію».

Відбувається, отже, свого роду переоцінка цінностей. Жіноче божество Місяця — Люна, Цінтія, незмінний синонім королевої Єлисавети за її життя, — стає тепер відьмою Місяця. Теката яacobітської сцени — повелителька темних сил.

Театральний глядач, як воно завжди водиться, зорієнтувався у справах негайно і найкращим робом. Шекспір, подававши ремарку до чаклунських співів (III, v та IV, i; у перекладі Осьмачки: «Вилитай, вилитай» і «Чорні думи», з кожноразовою позначкою «ітд.», як це стоїть і у первотворі), потребував зазначити лише самі оті початки.

Повні тексти знаходимо, до речі, у драмі Мідлтона «Відьма». Для першого випадку:

*Come away, come away;
Heccat, Heccat, come away!*

HECCAT *I come, I come
With all the speed I may.*

Для другого:

*Black spiritts and white: Red spiritts and gray;
Mingle, mingle, mingle, you that mingle may.
Round, around, around, about;
All ill come running in, all good keepe out²³).*

Стільки, отже, до фактажу.

Фактами, однак, послуговуються здебільшого для стукання не в ті двері. Питання — з театрального погляду, абсолютно безглуздо — стоїть так: чи вірив сам Шекспір у нечисту силу?

Один з найновіших німецьких дослідників, Вальтер Ф. Шірмер²⁴), не моргнувши вусом:

23) Тексти, що їх Шекспір і Мідлтон могли незалежно один від одного використати, містяться у виданні: Reginald Scott's «Discovery of Witchcraft», 1584.

24) Shakespeare, Macbeth. Englisch und Deutsch. In der Übersetzung von Schlegel und Tieck herausgegeben von L. L. Schücking. Mit einem Essay «Zum Verständnis des Werkes» und einer Bibliographie von Walter F. Schirmer. Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft. Veröffentlichung im Juli 1958. Mit Genehmigung des Tempel-Verlages GmbH., Berlin und Darmstadt.

— Шекспір вірив у відьомські з'яви і засуджував відьом як вістунку пекла, згідно з віруваннями в чаклунок, що були притаманні всій його добі.

З другого боку, це й офіційна сьогоднішня концепція советської шекспірології. Для сповиду об'єктивності Шекспірові великодушно залишають дільничку для «забобонів свого часу». Ми бачили вище, з якою побожністю цитувала Белінського в даній царині українська авторка (І. Ваніна). Додамо ще голос російського автора, М. Морозова²⁵):

Немає підстав заперечувати реальність відьом у «Макбеті», що їх Шекспір показує окремо ще перед появою інших осіб. В існуванні чаклунок навряд чи сумнівалося більш як двос-трос людей з-поміж глядачів «Глобусу», включивши й найосвіченіших. Чи вірив сам Шекспір у відьом? Про те ми нічого не знаємо. Та Шекспір писав для глядачів свого часу. —

Усе воно так, і все воно — не так.

Реальність Шекспірових відьом не залежить ні від яких забобонів. Значення їх також і не символічне, як гадають «рафінованіші» витлумачники. Секрет лежить деінде.

✱

Секрет життя фантастичних персонажів полягає в тому, що вони, як і всі інші в Шекспіра, — *сценічні персонажі*.

Взаємини театрального діяча з «соціальним замовленням» полягають, з одного боку, в умінні з власного запасу задумів витягти на світло денне саме той, який може під сучасну пору зацікавити глядача. А з другого, — і тут маємо вирішальний момент, — у вмінні зробити вигляд для сучасного й майбутнього, мовляв, ініціатива належить цілковито авторові. І вся справа розв'язується виключно тим, наскільки авторові щастить зробити такий вигляд.

Ось що розповідає довідник²⁶) про створення опери «Макбет»:

Коли влітку 1846 Верді отримав від Лянарі замовлення написати оперу для Фльоренції, його обходили одночасно аж три матеріали: Шіллерові «Розбійники», «Праматір» Грільпарцера та Шекспірів «Макбет». Для обох перших на головного виконавця потрібен був тенор такого ґатунку, якого Лянарі якраз тоді не мав до розпорядимости. Отож Верді зробив рішення на користь «Макбета».

Глядачі й слухачі опери, як правило, не знають, що все залежало від компромісової розв'язки справи з «тенором». Вони сидять у залі, навіжені музичним «страхом та співчуттям», навіжені залежно від щабля й характеру сприймання. Вони подивляють уміння композитора промкнути в «душевні глибини» й подібне.

25) М. Морозов. Шекспир. Жизнь замечательных людей. Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1947.

26) Rudolf Klobier. Taschenbuch der Oper. Gustav Bosse Verlag, Regensburg (1954).

Віками триває вивчення «душевних глибин» Гамлета. Віками точиться суперечка про те, чи з нього «споглядальний» герой, а чи «активний». А питання, тим часом, вирішується в одну мить. Автор-актор дстав замовлення на такого героя, який спроможен би був промовляти щось таке, що міститься, наприклад, в інтимних листах графа Ессекса, а з другого боку — який умів би вправно фехтувати. Непосднання Шекспір поєднав тим простим робом, що взяв та й сполучив два різнородних джерела: стару п'єсу, де був дух батька й помста за нього, і, як то говориться, «глибокі роздуми в душі доби».

Ішлося про «тенора». У даному випадкові — про двох. Бо Гамлет, який убиває Полонія й короля, це таки не той Гамлет, який виголошує монологи²⁷).

Навіть у «Тітові Андронікові», де, здається, нема ані одного вчинка, який не був би безглуздий, замовлення виконано так, що відповідний глядач був цілковито й надовго задоволений. Він був задоволений саме з того, що автор для безглуздя піднайшов і підставу безглузду, — скажімо так: гіньоль як самоціль²⁸).

Річ ясна, спосіб виконувати завдане у Верді й у Шекспіра, їхній «реалізм» утілення — різних плянів. Для тих, кому рішення не здається можливим «в одну мить», але хто щиро хотіли б до нього підступити впритул, пропоную екскурс із кількома прикладами.



Мова тут про те, про що завжди буває мова, коли звертаються до Шекспіра: про «різнобічність», про «контрастивість» його сценічних характерів. Беру слова в лапки тільки для того, щоб підкреслити їхню важливість — важливість щоразового конкретного визначення предмету, на відміну від випадків, коли предмет називають, щоправда, без лапок, але зате й без фахового вчування.

1598 видавець Казберт Барбі урядово зареєстрував Шекспірову комедію «Венеційський купець». Відповідний запис має такий вигляд:

Презнаменита історія Венеційського Купця. Включно з винятковою жорстокістю жиди Шайлока супроти вищепойменованого Купця, з якого він бажає вирізати цілий фунт м'яса, та з спритністю Порції при виборі між трьома шкатулками. Як її за різних нагод грали Слузи Лорда Покойового. Написано від Вільяма Шекспіра.

Замовлення зформульовано найточніше. Маємо те, що найбільше подобається публіці, і те, що публіка вважає за доцільне бачити на сцені.

27) Мені розповідали, як чутку, що за останнього періоду діяльності Меєрхольд планував виставу «Гамлета», де заголовну роль було б розкладено аж на три характери, отже й на три акторські ролі. «Романтичного» Гамлета мала грати Зінаїда Райх, «містичного» або «експресіоністичного» Михайло Чехов, для легального повернення якого з-за кордону Меєрхольд нібито вживав заходи, і «побутового» комік Ігор Іллінський. Ото й усе, що я знаю про чутку. Але хоч як би там було, вона зайвий раз свідчить про абсолютну театральну інтуїцію геніального режисера.

28) Щоправда, і з преси, і з листовних свідчень мені відомо, що сер Лоренс Олів'є зробив з цієї безладної мішанини театральне чудо, яке захоплювало найвибагливіших знавців. Але то вже інша сторона справи. Існує закон, за яким, моваля Вактангов, талановитий режисер може інсценізувати «навіть куховарську книгу».

Подобається напружена — сьогодні сказали б: кримінальна — інтрига. Ярмарковими фокусами з шкатулками Порція виконує завдання майстерно. А доцільне? Доцільним є сценічне ствердження існуючого порядку речей.

У даному випадкові до цього останнього належить ствердження урядової, ба й побутової антисемітичної настанови. «Жид» — ворог Христа, т. т., беручи конкретно — того на три чверті варварського укладу життя, що його ще й сьогодні дехто утотожнює з християнським ідеалом.

Питаються при тому: як ставився сам Шекспір до юдейства? На думку автора цих рядків, ніяк — ні позитивно, ні негативно. Як і його попередник Крістофер Марло, автор «Мальтійського жида», в екзотичній постаті юдея наш автор просто вбачав привід розгорнути, згідно з смаком пересічного «християнського» глядача, ефектовний образ театрального злочинця. Проте, як і творець Варави, творець Шайлока впроваджував у сценічний характер суперечну звичці рачію існування.

Звичайно, в обґрунтованих філіпіках Варави проти християн і в несподіваному твердженні з уст Шайлока, мовляв, жид теж людина, можна простежити відгомін толерантного ставлення в інтернаціональному середовищі середньовічної інтелігенції. Роля єврейських учених у будівництві світогляду X — XIII сторіч — Ісаака Ізраелі, Ібн Гебіроля (Авенцеброля), Мойсея Маймоніда й учених при сичілійському дворі цісаря Фрідріха II — незаперечна. Їхні імена перебували в одному ряді з такими авторитетами, як Арістотель та Авіценна. Та, думається, для Шекспіра не цей момент був вирішальний.

Шекспіра цікавило межеве уоб'ємнення акторської ролі. Едвард Аллен, провідний лицедій конкурентної компанії, грав Вараву загримованим страхотливо, з обмальованими червоною фарбою очима. Для Шекспіра таке було вже трошечки пласко. У ролі Шайлока протагоніст шекспірівської компанії Річард Бербедж мав куди більше контрастів для обігрування. Вивід на сцену світлотіні був мистецькою революцією того самого роду, що й «психологічна усмішка» Мони Лізи у відношенні до «генеральної усмішки» на обличчях готичних статуй.

З того зрозуміло, що «Венеційського купця» можна грати як антисемітичну виставу. Воно й мало місце в гітлерівській імперії. Але зрозуміло також, чому Шайлока з такою посвятою грали видатні актори єврейського походження — Рудольф Шільдкравт, Альберт Бассерман і, зовсім найновішим часом, Ернст Дойч.

Інший приклад — із Джеком Кедом. Він виступає вождем соціальних низів у другій частині «Генрі VI». Незалежно від того, чи мислив Шекспір «аристократично», а чи «буржуазно», уявлення його про цього парубка покривалося з конвенційним уявленням про нього як про носія безглуздої руїницької стихії. Він нищить людей тільки за те, що вони знають грамоти (2, IV, ii). І все ж, у тій самій сцені, автор дає йому сказати таке:

— Бо ваш отаман хоробрий і він присягається поробити зміни. Сім півпенсових перепічок (loaves) продаватимуть в Англії по одному пенні. Тримірковий кужоль буде побільшений на десятимірковий. Я проголошу переступством пити нікчемне пиво. Усе в державі повин-

но бути спільним. — — Грошей не буде. Усі їстимуть і питимуть на мій рахунок. Я зодягну всіх в одну ліvreю, щоб жили у згоді, як брати — —

У наявності, отже, чітке розуміння — незалежно від погодження чи непогодження з ними — комуністичних засад.

Нарешті, близький нам до теми «чаклунський» приклад. За одну з найяскравіших Шекспірових відьом править Іванна д'Арк. Такою вона виступає в першій частині «Генрі VI», і трактування знову ж відповідає загальноанглійському уявленню, що тривало чи не до часів Просвіти. Але й її, «Діву» (La Pucelle), автор підмальовує контрастом. У I, V, iii він не вагається мети її звертання до нечистих («врагів» — Fiends) надати патріотичного змісту:

Допоможіть мені, щоб Франція перемогла.

*

Шекспіра прийнято називати великим гуманістом. З назвою можна погодитись, якщо усвідомити при тому, що підвищений інтерес до людського не обов'язково означає співчуття, або, інакшими словами, що гуманізм не завжди тотожний з гуманністю.

Та все ж таки реабілітуємо Шекспіра бодай від нещирого толстовського обвинувачення в аморальності.

Вольфганг Гец, біограф Вернера Кравса, розповідає про великого актора так²⁹):

— Коли його одного разу запитали, чому він став актором, він відрік: «Щоб не бути Я.» Це точнісінька протилежність підстави, з якої, на жаль, його численні колеги прагнуть вийти на підмостки: вони бо прагнуть роздуть власне Я, бажають прославитись у світі, володіти препишними автами ще й смакувати сумнівні солодощі слави. Жвавіше й м'якше висловився він у тому ж дусі: «Воно бо так чудово — діяти, немов би воно тільки так собі було³⁰). При тому можемо припустити, що він нічого не знає про підвалини філософії Ганса Файнгера³¹). — —

29) Wolfgang Goetz. Werner Krauß. Copyright 1954 by Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg. Вернерові Кравсові слова в достотному звучанні: «Um nicht Ich zu sein» і «Es ist so schön, zu tun, als ob.»

30) Про оте «немов би», «als ob» як чисту підставу Шекспірових ігор з їхніми вдаваними ситуаціями, що діють як дійсні, вибором свободних можливостей, взаємообмінно личин і тд., не тільки в комічних сюжетах, а й у драматичних, див. у вступній розвідці до «Генрі IV». Темі, до речі, присвятив швейцарський дослідник д-р Макс Люті (Max Lüthi) доповідь під назвою «Влада недійсного у Шекспірових ігрищах» («Die Macht des Nichtwirklichen in Shakespeares Spielen»), яку він прочитав 23. квітня 1961 у Бохумі під час річних зборів Німецького Шекспірівського товариства. Доповідач зібрав велику кількість цікавих помічень, проте, як на мене, загальна метода хибувала. Театр, звичайно, можна виводити й з метафізичних начал. Та оскільки ці начала недослідимі, а тим і позадискусійні, то й звернення до них таїть у собі загрозу втратити живе відчуття жаги імпровізувати, декламувати, вимовляти слова грімки й слова ніжні, передягатися, малюватися, битися на рапірах, т. т. вправлятися в тих речах, які, могою думкою, єдино спроможні пояснити Шекспірів феномен.

31) Файнгер (Hans Vaihinger, 1852 — 1933) твердив у «Philosophie des Als Ob», мовляв, ідеальні вартості, оскільки вони перебувають у цілковитій залежності від мисленнєвих процесів, являють собою речі уявні, які стоять далеко не завжди у згоді з речами доволіишньої дійсності.

Але, нівроку, «аморалістичне» пояснення такого роду нахилові дає й Честертонів духовний аматор-детектив патер Браун. На запит американського співрозмовника про таємницю своїх розкриттів він відповідає щось, що можна б назвати парадоксом, якби воно не було ще чимсь сильнішим³²):

— Таємниця полягає — —

Він спинився, неначе б був нездатний вести далі. Тоді він почав з початку й мовив:

— Бачите, усіх тих людей повбивав я сам.

— Що? — сказав американець тихим голосом, який звучав з глибини, здаля.

— Авжеж, я вбив їх усіх сам, — терпляче пояснив патер Браун. — Тим то я, звичайно, й знав хід подій.

Тут і лежить увесь секрет. Грішне воно, засуду гідне? Тоді б треба було засудити не тільки Шекспіра, а взагалі інститут театру, стихію гри.

Толстой, пробувавши теоретизувати, справді анатемував те, що без жадних вагань, з ясною душею називав янголічний патер Браун притаманним ім'ям. Шукання правди на власний, — а, водночас, надзвичайно типовий, — ріб штовхало російського письменника послідовно утотожнювати поняття мистецтва з поняттям брехні, і театального, самозрозуміло, насамперед. Непослідовним тут було лише те, що Толстой таки й сам писав для театру.

Толстой писав, як йому здавалось, моральні п'єси. Він вірив, що не тільки глядачі стануть кращими від його п'єс, а й актори, які їх виконують. Не врахував він тільки того факту (або заплічував на нього очі), що й в його театральних творах негативних персонажів лицедії грають з тією самою насолодою «не бути Я», «діяти, немов би воно тільки так собі було».



Але п'єси Толстого, які ще гірші навіть за п'єси Чехова, не утримались по репертуарах, і для справжнього театру вони взагалі не лічать³³). Змагання з Шекспіром він програв тотально й безповоротно.

Він програв змагання з Шекспіром тому, що «правда життя, як вона є» має без порівняння менші шанси в мистецтві, ніж правда отого «немов би воно ось так собі». Факт доводиться на багатьох аспектах зіставлення, зокрема ж на мові театральних творів обох родів.

Розгляд принципів шекспірівської сценічної мови збільшив би мою розвідку принаймні в чотири рази. Обмежмося на абсолютному мінімумі.

Два зразки з перекладу нашого видання. Один:

*Я заклинаю вашим чародійством,
Хоч би ви як його дійшли, — кажіте...
Вітри спустіте із припону, тай
Ударять з ревом на церкви, нехай*

32) Gilbert Keith Chesterton. The Secret of Father Brown.

33) У «Живому мерці», щоправда, грав Моїссі, і з Моїссі був актор справжній. Проте, нагадаймо тут знову про Вахтангова та «кухарську книгу».

Розгойдані завийють хвилі в піні
 І все поглинуть корабельство в морі,
 Хай вилочать пристиглий хліб у полі
 І дерева з корінням вивернуть
 З землі, нехай підхмарні замки
 На голови впадуть свої сторожі,
 І піраміди, і палаци хай хитнуть
 Верхи униз до підмурів'я, хай
 Природа зародки свої великі
 Розвіє по світах і згине
 Сама — мені однаково! Кажіть
 За те, що я питаю.

Це так Макбет говорить до відьом (IV, 1). А ось як він подібну ж «тітанічну» тему формулює в розмові з дружиною (I, 7):

— — робити смію все я,
 Що насміти може чоловік,
 А хто насміє більше — нелюд він.

Здається, навіть невідготованим оком можна помітити, що в обох випадках ідеться про «красне слівце». Тож звертаю увагу не на самий факт, а на його техніку.

Мова барокко — мова немірального розмаху. Розмах, однак, не міг би здійснитись, якби підставою йому служило кількісне накопичування — або, інакше казавши, словоблуддя. Барокковий автор одночасно знав секрет несподіваних скорочень.

За скорочення в даному разі править уміння те, що в одному випадкові наставлене на засадничу безконечність («хай» першого прикладу можна збільшувати довільно, і засада не постраждає), в іншому випадкові (другий приклад) звести до прикінцевості афоризму. Афоризм це щось, що продовжити неможливо.

Незагальмоване нашаровування словесної кількості одночасно підбудовується округлим каркасом афоризму. Сполучення того й того якраз і дає якість, для якої шекспірологія винаходить усі оті «тітанічність», «могутність», «надлюдськість» ітд.

Тут ми ще раз зустрічаємося з «філософією» Шекспіра, але тим разом уже у чисто мовному розумінні.

Я прошу прийняти мій термін «форма думки» на відрізнєння від просто «думка». Думка являє собою щось, що (виходжу з твердження Памфила Юркевича) напочатку невідривне від «загального почуття душі». Зрозуміла річ, ми не можемо взаємнитися думками, не надавши їм хоч якоїсь, бодай найпримітивнішої форми, наприклад — форми вигуку. Але скоро форма з'явилась, вона вже не є самою думкою, лише становить якість для себе.

На перший погляд, Гамлетове роздумування над шляхом Олександрового тіла до замазки (loam) для пивного барила (beer-barrel, V, 1) править просто за ілюстрацію філософічної думки про перехідність земного. Насправді воно і не ілюстрація, і не сама думка, а одноразовий вислів. Одноразовість полягає у спеціальному викладі за допомогою коротких, сливе ділових речень, що сліднують одне по одному швидко й ударно («Олександр помер, Олександра поховано, Олександр обернувся прахом» ітд.).

Маємо справу з сценічною мовою. Філософ, про мене, може цитувати місце, але сам він не може вдатися до такого викладу. Гамлетову форму думки треба брати поза будь-яким нетеатральним контекстом.

Тут, отже, теж барокко, проте барокко не засобу, а результату. Раптовий розмах досягається компактною, цілковито безобразовою мовою.

Ще один приклад — з-поміж тих, до речі, нерідких випадків, коли Шекспір для свого остаточного вислову стартом бере більш-менш пересічний вислів з іншого театрального твору. У старшій «Правдивій трагедії Річарда Третього» (вид. 1594) під час фінальної сцени бою король викрикує просто³⁴):

A horse, a horse, a fresh horse.

Форма думки тут примітивна чи, скажімо, нейтральна. Образ у ній відсутній.

Шекспір із того робить своє преславне:

A horse! a horse! my kingdom for a horse!

У властивому розумінні образ тут теж відсутній. Маємо якесь середнє між афоризмом та гіперболою, але гіперболою, що лише краєчком черкається об оболонку словесної форми. Зате перед нами найяскравіший зразок праці самотворного слова, ба — вразливе оголення засобу. Засіб дає сливе фізично відчутти, як розмах досягається скороченням³⁵).

Навіть у ділянці так званої індивідуалізованої мови натуралістичний театр програє супроти барокового. Зокрема — коли йдеться про вживання діалектів чи й взагалі неправильної, каліченої мови. У першому випадкові автор наслідує. У другому — витворює.

Мовою, що її Гавптман, наприклад, старанно копіював у першій версії «Ткачів», дійсні люди розмовлятимуть ще дуже довго. Але в театрі вона дедалі втрачатиме актуальність, тому що випадок — нетеатральний.

Мовою доктора Каюса та сера Г'ю Івенса, велзького священика, у «Віндзорських веселухах» або отамана Флюеллена у «Генрі V» давно вже ніхто не розмовляє (якщо взагалі будь-коли розмовляли!). Але мову поставлено на такі чудесні котурни, у ній зіставлено такі видовжено-скорочені відстані, що вона житиме — також і в безмежних можливостях перекладу — поки живе театр як театр.

34) Цитується за виданням: The True Tragedy of Richard the Third. To which is appended the Latin Play of Richardus Tertius, by Dr. Thomas Legge. Both anterior to Shakespeare's drama. With an introduction and notes by Barron Field, Esq. London, Printed for The Shakespeare Society. 1844.

35) Неможливо при цій нагоді не звернути увагу на засадничу спорідненість із феноменом української мови. Поруч з нашою славнозвісною широкомовністю ми маємо органічний нахил утворювати мірою змоги економічні словопоняття й словосполучки. Прощу порівняти для прикладу рос. „пятиться раком“ — наше „рачкувати“, рос. „в прошлом году“ — наше „торік“, рос. „вместо того, чтобы“ — наше просто „замість“, або новіші утвори, як от рос. „судостроительная верфь“, у кращому випадкові складане „судоверфь“ — наше однорodne „корабельня“, рос. „доменная печь“ — наше „домна“, рос. „литейный цех“ — наше „ливарня“, рос. „кирпичный завод“ — наше „цегельня“, рос. „сахарный завод“ — наше складане, проте знову ж таки ошадніше супроти відповідника: „цукроварня“, або ще „науковець“ („научный работник“), „ступенування“ („возведение в степень“), „корінування“ („излечение

✱

І тому ще раз про чортівню, про «надприродне» у «Макбеті». Навівши слова Макбета про «нелюда», В. Ф. Шірмер³⁶⁾ висловує:

Макбет поставив себе поза загальнолюдськими царинами. Цей вивис з людської сфери відрізняє його від інших злочинців, як от Яго або Едмунд. — —

Макбет справді відрізняється від згаданих колег у лихих ділах. Він, проте, відрізняється не тим, що «поставив себе поза», лише тим, що, навпаки, до нього включено театральних персонажів іншого гатунку. Інакші ситуації, інакші ритми дії та мови. Але реальність суцільна і в «Макбеті», і в «Отелло», і в «Королі Лірі», — реальність сценічної гри.

Я намагався весь час показати, як здійснюється реальність сценічної гри. Відьми з'являються в напружених ситуаціях, виголошують ефектовні теревені — того цілком досить, щоб життя їх дістало виправдання й довічне забезпечення.

Театральні люди беззастережно вірили в шекспірівських духів, тому що вони підходили до них не як мислителі, а по-фаховому.

Сер Вільям Давенант, режисер і драматор, за легендою був незаконним сином Шекспіровим. Але за родом діяльності — найзаконнішим. 1671 він встановив для пізнього барокко часів Реставрації «дивертисментний» канон «Макбета». Важливою складовою частиною вистави були «літальні прилади для відьом (machines as flyings for the witches), з усіма, хто при тому співають і танцюють — — як то лежить у природі опери».

З неменшим пієтетом до театального чаклунства попереджала публіку афіша трупи Змієвського³⁷⁾, яка 1816, в одній з найранніших вистав «Гамлета» на Україні, обіцяла серед іншого й такі сцени:

Крыльцо перед дворцом, где является дух. — — Кладбище, где дух по разговоре с Гамлетом пропадает в земли.

Макбетові відьми зберігають чинність для всіх епох, суєвірних і несуетірних, тому що автор зробив їх театально об'ємними.

✱

Перед появою друком першої версії Осьмаччиного перекладу³⁸⁾ з'явилися були два українські переклади — Осипа Юрія Федьковича та Пантелеймона Куліша, — а після неї переклад Юрія Корецького³⁹⁾. Федьковичів переклад, вкупі з його ж перекладом «Гамлета» (обидва зроблено з німецької мови на гуцульську говірку), вишов у Львові 1902 за редакцією Франка. Так само за редакцією Франка по-

корня"), „кисень“ (скл. „кислород“), або й таке, як „вужчий“ („более узкий“), тощо, тощо.

36) Цит. вид.

37) Уривки з неї в І. Ваніної (цит. вид.), при чому авторка посидається на джерело: Архів Державного музею театального мистецтва УРСР. Інв. ч. 280 10. В. Ревуцький (цит. вид.) спирається на те саме джерело, але подає інакше число інвентаря, саме 28.100, призвище транскрибує як «Змієвський», зазначає, що ім'я його було Антон і що він походив зі Львова.

38) Вільям Шекспір. Макбет. Трагедія на п'ять актів. Переклад з англійської Т. Осьмачки. Державне Видавництво України, Харків-Київ, 1930.

39) У цьому перекладі йшла, як ми бачили вище, вистава в Донецьку 1938.

бачив світ і Кулішів переклад у серії десятих його перекладів, виданий там же 1899 — 1902.

На моє прохання п. Осьмачка розповів у листі (з 8. лютого 1959) історію постанови першої версії:

Я був почав учити англійську мову ще в Києві... Мене вабила Байронова лірика і казки про Шекспіра, які розповідали грамотніші від мене люди. А тоді вже Підмогильний перекладав Анатолія Франса і вже пристойно володів французькою мовою. І він не раз мені казав, що треба вчити мову тільки перекладаючи щось на свою рідну мову. А він же був у добрих стосунках з академіками, між якими кружляли розмови що у нас Шекспіра власне немає, бо Кулішева мова не доходить до уваги слухача безпосередньо. То, мовляв, точ би мова його поновішала, то і то добре було б. І ось там, в Академії, через Підмогильного дійшли переконання, щоб мені дати в роботу «Макбета». Бо моя літературна мова вважалася за дуже потужну. Я взявся працювати коло «Макбета», але не для того, щоб підновити мову, а для того, щоб за допомогою рідних і чужих перекладачів і за допомогою оригіналу мати оригінальний переклад... Я це зробив.

Що спонукало його виготовити другу версію, — вже на еміграції, — перекладач розповів в одному радіоінтерв'ю⁴⁰):

Я недавно другий раз переклав Шекспірові п'єси: «Макбет» та «Генрі IV». Бо перші переклади мене не вдовольняли ні точністю, ні потрібною емоціональністю. —

Думається, однак, що справа тут, у другій версії, не тільки в точності (бо це річ релятивна) і не тільки в емоціональності (бо це річ так чи так неунікненна), а й у ще чомусь.

Перша версія була залежна від попередньої літературної традиції. Другу поет-перекладач узяв у цілковито іншому плані слова. Справа не стільки навіть у зовнішньому моменті, як от систематичне порушення правильного розміру, скільки у намаганні, будь-що уникаючи звичних «красовитостей», засвоїти твір в українській мові за допомогою граничної конкретності щоразової словесної побудови. У такому аспекті витримано тепер переклад від початку до кінця⁴¹).

За спорідненою засадою зробив нещодавно переклад Софоклових «Трахінянок» Езра Павнд. Автор розвідки, вміщеної у виданні перекладу, С. В. Янковський⁴²), вдається до промовистого зіставлення його з попередніми, конвенційнішими. Подаю зіставлення в оригіналі:

The Oxford translation of 1871:

*Go now, my son, for even he that is late in doing
well, yet, 'when he learns his duty, procures gain.*

40) «Свобода», з 20. червня 1959.

41) Про засади перекладу другої версії «Генрі IV» див. у вступній статті до цієї п'єси.

42) S. V. Jankowski. Ezra Pound's Translation of Sophokles. In: Sophokles. Women of Trachis. A version by Ezra Pound. New York, New Directions. Copyright 1957 by Ezra Pound. New Directions Books are published by James Laughlin. New York office: 333 Sixth Avenue, New York (14).

Lewis Campbell:

*Go then, my son; though late to learn and do
What wisdom bids, hath certainty of gain.*

Gilbert Murray:

*Go then, my son. To have done the right, though late
The knowledge came, must needs be fortunate.*

*Daianeira's sententious remark sounds almost common-place. Pound
gets a kick out of it:*

"Well, get going. A bit late, but a good job's worth a bonus."

Переклад Павида викликав ряд грімких скандалів серед філологів і побожний острах серед рецензентів, що обговорювали вистави даної версії «Трахинянок». Наші філологи не настільки організовані, щоб утворювати спільний фронт. Театральних же рецензентів взагалі бракуватиме, бо не знати, хто й коли інсценізує Осьмаччиного «Макбета».

Але якщо його видання стане предметом хоч кількох в'їдливих реплік з боку звичайних ігнорантів, які ходять у критиках, то й у тому була б уже нагорода перекладачеві за довершений до кінця труд.

✱

Щодо імень власних.

У транскрипції їх не додержано єдності. Деякі, ті, що в нас не звичні для язика, віддано по змозі фонетично, так, як вони вимовляються по-англійському (Макдаф, Маком тощо). Але ті, що стали вже у нас традиційними, полишено у традиції без змін: Дункан — і передусім сам Макбет.

Ігор Костецький