



В. ГАККЕБУШ

Король Лір у виконанні Пола Скофілда.

ДРУГА ЗУСТРІЧ

У дні, коли весь світ відзначав 400-ліття з дня народження великого Шекспіра, до Радянського Союзу вдруге приїхав англійський Шекспірівський театр.

Від нашої першої зустрічі з цим колективом минає шостий рік. За цей час багато чого змінилося в його житті, з'явилась навіть нова назва. В 1958 році до нас приїздив Шекспірівський меморіальний театр, цього року ми вітали Шекспірівський Королівський.

Під час перших гастролей театр існував, як «фестивальний» колектив, який грав виключно п'єси Шекспіра протягом літніх місяців в ушлявленому ним Стратфордї. Тепер театр має постійну трупу і другу сцену в Лондонї, на якій протягом року ставлять п'єси й інших авторів. (Нещодавно там була здійснена постанова «Вишневого саду» Чехова).

У 1958 році колектив очолював видатний англій-

ський режисер Глен Байем Шоу, зараз ним керує представник молодшого покоління Пітер Холл. Тут працюють також відомі режисери Мішель Сен-Дені і Пітер Брук, який показував в Радянському Союзі в 1955 р. свою цікаву постановку «Гамлета», за участю талановитого актора Пола Скофілда.

Показані на перших гастроліях постановки Глена Байема Шоу «Ромео і Джульєтта» і «Гамлет» виразно свідчили про намагання театру повернути сучасному глядачеві людяного, простого і зрозумілого Шекспіра, відродити на сцені правду його безсмертного гуманізму і простоту його демократичного мистецтва.

І в «Ромео і Джульєтті», і в «Гамлеті» виразно відчувалися пошуки, так би мовити, демократичної форми для шекспірівської вистави, намагання звільнити її від помпезної театральності, показної величчї історичного

«костюмного» видовища, певної трафаретної оперності.

Про такі наміри свідчили і фрагментарне образне оформлення обох вистав, і «скромні» костюми, і в першу чергу проста і щира манера акторської гри. Досвід світового реалістичного театру ХХ століття, театру Ібсена і Шоу, Чехова і Горького розумно брався колективом до уваги. Театр намагався знайти нову сучасну інтерпретацію шедеврів великого поета, Шекспір мусив заговорити сценічною мовою наших днів.

Слід сказати, що під проводом Шоу колектив не досяг повного успіху в цих своїх благородних пошуках. В ході цієї, так би мовити, «деромантизації» він не лише звільнив постановки ушлявлених п'єс Шекспіра від застарілих прийомів театру ХІХ віку, а й водночас істотно послабив вираз бунтарського духу їх великого автора. Полемічний запал

постановників призвів до проникнення на сцену жанрово занижених, а часом, і побутових засобів впливу на глядача. Щасливо уникнувши мелодрами, театр, втім, не завжди сягав висот справжньої трагедії

Показаний в 1964 р. на сцені Шекспірівського Королівського театру «Король Лір» (режисер і художник Пітер Брук) перш за все свідчить про свідоме продовження згаданої тенденції «деромантизації». Ця вистава вже й зовсім не має оформлення, а ті «мікроскопічні» його фрагменти, які «прориваються» на сцену, не відповідають звичному розумінню цього слова. Це або простий дерев'яний троп, або ламана лінія якоїсь примітивної огорожі, або грубі, дерев'яні лави і стіл, на якому стоять важкі металеві кубки. Фон сцени — три умовні «нерозшифровані» сірі площини, перед якими висять кілька чотирикутних шматків іржавого заліза. Немає не лише мальованих декорацій і задників, а й взагалі відсутні будь-які яскраві кольори. Костюми дійових осіб зроблені з шкіри, пластикатів і невибіленого селянського полотна. Так відтворюються на сцені зовнішні ознаки епохи раннього середньовіччя.

Де золото, оксамити, парча і горностаєві мантиї «королівської» п'єси? Де тонкі різнокольорові трико, які підкреслюють грацію пажів і м'яку ходу придворних? Де їх уклони і церемонні манери? Де аристократичний естетизм дворянського театру минулого століття?

Режисура не лише повертає обстановку «Короля Ліра» в точно визначений історичний період. Бідність матеріальної частини вистави підкреслює багатство образного мислення її постановників. Замість демонстрації мальовничих декора-

цій Пітер Брук вдається до образного збудження уяви глядача.

В усіх відгуках у радянській пресі на постановку «Короля Ліра» можна знайти слово «аскетизм». Це поняття не випадково потрапило на сторінки всіх газет, воно найбільш точно характеризує основні якості вистави. Цей аскетизм знаходить свій вираз не лише в оформленні, костюмах і рівному незмінному світлі на сцені. Робота Пітера Брука-художника є лише частиною загальної роботи Пітера Брука-режисера.

Спробуємо згадати, як виглядає в його «Королі Лірі» ушлявлена картина бурі. На сцені, як уже говорилося, немає спеціальної декорації, світло, знов-таки, ні на хвилину не змінюється, блискавки не блимають на заднику, сховані вентилятори не розвівають волосся акторів. До того ж і музика не грає ні в оркестрі, ні за кулісами. Лише записані на плівку гуркіт грому та шум дощу й вітру допомагають виконавцям, які «грають» на сцені бурю без підтримки будь-яких засобів театральної бутафорії. Уявний



Сцена з вистави «Король Лір». Король Лір — Пол Скофілд, Корделія — Дайана Рігг.

«вихор» валить їх з ніг, наштовхує одне на одного, кидає на велику відстань, перериває дихання, примушує напружувати голос.

Ця сцена виразно свідчить, що «деромантизація», проголошена колективом, межує вже й з «детеатралізацією». Театр ніби втрачає синтетичність засобів свого впливу, починає, по суті, заперечувати якісь свої основи. На щастя, виконавці «Короля Ліра» в Шекспірівському Королівському театрі вміють зіграти на сцені не лише ту бурю, яка шаленіє над Британськими островами. Вони вміють відтворити й бурю в душі своїх героїв, вихор їх почуттів і блискавки думок. І так само, як режисеру Пітеру Бруку непотрібні електричні ефекти і дощ на тюлі, так його акторам непотрібна псевдоромантична форма виразу — крик і патетичні жести, декламаційне піднесення і «величний» тон. «Детеатралізація» вистави торкнулася й мистецтва трагедійного актора. З неї виникає своєрідне розуміння трагедії, особлива форма її сценічного втілення.

Блискучий актор Пол Скофілд показує на початку вистави короля Ліра згаслою, стомленою людиною. Це володар, якого виснажила одноманітність абсолютної влади. Він говорить завжди спокійно й рівно, бо йому ніхто не наважиться заперечити, рухається повільно й упевнено, бо йому нема куди поспішати, не дуже уважно слухає підвладних, бо наперед знає, що вони йому скажуть. Вся поведінка Ліра впливає з багатолітньої звички наказувати, кожний його рух — такий самий символ царственности, як корона і скипетр. Це дійсно «король від голови до ніг».

Але урочиста постать Ліра овіяна ледь помітним серпанком смутку. Старий

король наперед знає, що може ще трапитись в його володіннях. Йому нудно і нецікаво жити далі. Він ніби глядач в театрі, який спостерігає події, не беручи в них безпосередньої участі. І чи не ця відсутність інтересу до майбутнього, нудьга і втома примушують Ліра зректися влади і розділити королівство між доньками?

Та ось нарешті Ліру дають зрозуміти, що таке король, який зрікся влади. В сцені у Гонерілі тривога пробуджується в його загальмованій свідомості. Лір повертається до дійсності, він раптом вперше почуває себе «не королем». Ніщо вже не захищає його від людської злості, зневаги, його можуть висміяти, принизити, вигнати, він сам дав іншим владу над собою. Дикий гнівний рух, яким Лір перекидає стіл, свідчить про те, що згасання психіки, заколисані десятиліттями спокою, припинилося. Хай перший рух протесту — це ще реакція деспота, якому хтось несподівано насмілився стати на перешкоді, але стареча королівська «нірвана» скінчилася. Починається болісний процес пробудження людини, яку давно «приспала» ефемерна надлюдська велич.

Найжорстокіші випробування долі ніби відроджують Ліра. Психіка не завжди витримує, свідомість іноді затьмарюється, але невимовно іде духовне і навіть фізичне омолодження короля. Обірваний жебрак Лір більше король, ніж був ним у замку на троні. Бо там сиділа лише велична «оболонка» короля.

В муках народжується нове розуміння дійсності. Король пізнає на собі долю голих, голодних і бездомних, опускається на тогочасне суспільне дно, випиває всю гірку чашу страждань найзлиденніших прошарків свого народу. Лір втратив

державу, владу, військо, дочок, дах над головою, їжу, одяг, але здобув світогляд людини з народу. І хоч фізичне згасання невимовно триває, світло нової свідомості осяває останні години його життя. До Корделії приносять у кріслі напівмертвого Ліра — це, знов-таки, лише оболонка, але це вже оболонка людини.

Величну тему другого духовного народження людини Пол Скофілд втілює на сцені легко й невимушено, без будь-якої афектації, за допомогою тонкої гами психологічних нюансів. Як і годиться в «деромантизованій» виставі, він ніколи не вдається до пафосу, до самоцільних емоціональних акцентів, до найменшого «тиску» на свідомість глядача. І все ж образ Ліра справляє незабутнє враження.

Звідки ж береться виключне багатство сценічного мистецтва Пола Скофілда? І чому «детеатралізація» вистави не шкодить її загальній ідейній спрямованості і жанровій природі? Де ж та сила, яка дозволяє при постановці шекспірівської трагедії безкарно нехтувати перевіреними прийомами звичної театральності?

Відповідь на ці запитання може бути лише одна: цією силою є сам Шекспір. На виставі Пітера Брука думка Шекспіра, вкладена в уста його героя, органічно стає думкою і актора, і глядача, який, може, не завжди розуміє слова, проголошені зі сцени (вистава йде без перекладу по радіо). Перед нами особливий різновид інтелектуального театру, в якому образне втілення думки стає першоосновою сценічної форми.

З невичерпного шекспірівського гуманізму виникає і специфічна ліричність цієї особливої вистави. Як не парадоксально це на перший погляд, але її суха стримана епічна форма ще більше

підкреслює ліризм центрального образу. Шекспірова любов до людини і віра в неї насичує цей образ теплом і привабливістю. Суворі п'єси «без кохання» перетворюються на заспів про вічну красу людяності. Похмура трагедія стає світлим ствердженням величчя людського духу.

В цілому постановка Пітера Брука є успішним продовженням шукань Глема Байема Шоу у виставах 1958 року. Задуми режисера старшого покоління пощастило завершити його молодшому колезі. Пітер Брук без сумніву скористався з досвіду сучасного передового реалістичного театру, зокрема з багатьох надбань «епічного театру» Бертольта Брехта.

Хотілося б, проте, відзначити певну специфічність постановки Королівського театру. Загалом «інтелектуалізму» Пітера Брука бракує гніву й запалу. Він зраджує певний об'єктивізм, деяку споглядальність загальних філософських підвалин вистави. З відсутності достатнього «накалу» протесту і виникає, часом, надмірне приглушення емоціонального звучання деяких сцен. Адже в історії радянського театру був незабутній король Лір Міхоелса, сила емоціонального впливу якого аж ніяк не шкодила глибині філософської концепції. Була і прекрасна пристрасна поезія Отелло Остужева. Може тому постановка Пітера Брука і виконання Пола Скофілда декому з радянських критиків здалися сухуватими.

«Деромантизація» «Король Ліра» призводить іноді і до проникнення на сцену непотрібних натуралістичних елементів. Темна полоса на шиї задушеної мотузкою Корделії і передсмертні корчі пробитого мечем Едмонда — цілком зайві сценічні аргументи. Актори Королів-

ського Шекспірівського театру і без них досягли б належного впливу на глядача.

Постановка «Король Ліра» в цілому радує злагодженим ансамблем виконавців. Крім прекрасного Ліра Пола Скофілда, варт згадати Алека Мак-Коуена, який економно, тонко і, знов-таки, розумно грає Блазня. Ян Річардсон точними, різними засобами, без будь-якого натяку на мелодраматичну підкресленість, розкриває дрібний і огидний внутрішній світ Едмонда. Том Флемінг приваблює в ролі Кента «добротністю», переконливістю суворого мужнього образу. Цікаві деталі є в грі Айрін Уорт, яка грізну жорстокість Гонерілі іноді зміло відтіняє людськими душевними порухами. Особливо своєрідною є сценічна трактовка Глостера (арт. Кліффорд Роуз Роуз), який на сцені не дублює Кента (як це часто трапляється в мало продуманих постановках), а має своє місце в композиції образів вистави. До числа найцікавіших конкретних режисерських розв'язань Пітера

Брука належить сцена невіддаленого самогубства сліпого Глостера, якого Едгар виводить на край уявної прірви. Цей сценічно «ризикований» епізод, який при найменшій режисерській невправності міг би викликати навіть сміх у залі, анітрохи не втрачає свого трагедійного характеру.

На превеликий жаль, друга вистава Шекспірівського Королівського театру — «Комедія помилок» (режисер Кліффорд Уїльямс) аж ніяк не досягає мистецького рівня першої. Поряд з «Королем Ліром» вона має на гастроліх вигляд скромного «антуража».

Якщо «Король Лір» — безперечно нове слово в інтерпретації трагедії, то «Комедія помилок» є лише переспівом цієї інтерпретації, пристосованим до комедії. Може, театр свідомо обрав єдиний «ключ» для одночасної постановки цих двох п'єс, перевіряючи в такий спосіб якісь свої ширші задуми? Ці задуми, в усякому разі, не виправдали себе в постановці веселої шекспірівської комедії-фарса.



Сцена з вистави «Комедія помилок».

Перш за все «аскетизм» — загальна сценічна скупість вистави — не виправдується в постановці «Комедії помилок» багатством змісту п'єси. Якщо багатогранні характери «Короля Ліра» допускають певну продуману сценічну схематизацію, то в цій комедії Шекспіра вони в достатній мірі схематизовані вже самим автором. Мабуть, більш виправданим для осучаснення п'єси був би протилежний шлях сценічного ускладнення і психологічного збагачення її умовних характеристик. Наперед заданий «інтелектуалізм» при постановці «Комедії помилок» не впливає з інтелектуальної глибини драматургічного матеріалу. Приваблива, весела і легка комедійність п'єси лише збіднюється подібним проблематичним «перетлумаченням».

Іноді, щоправда, і в «Комедії помилок» ми знаходимо зразки своєрідної театральності, які не можуть викликати будь-яких заперечень. Це стосується, наприклад, сцени, в якій Дроміо Сіракузький малює пальцем в повітрі двері, і перед цими «дверима» актори дотепно і переконливо грають кілька веселих епізодів. Уявний принцип бурі в «Королі Лірі» дістав тут своє винахідливе комедійне застосування.

Взагалі ж вистава позна-



Адріана («Комедія помилок») у виконанні Дайяни Рігг.

чена надмірною претензійністю, яка суперечить здоровій народній природі п'єси. Чи не було б правильніше шукати шлях до осучаснення шекспірівської комедії саме в цій її привабливій народності? Справді ж бо, коли театр досить непослідовно звертається до прийомів старовинного англійського балагану (епізод «лікування» Антіфола Ефеського лікарем Пінчем), перед нами розгортається блискавична й дотепна сцена. Але, на жаль, цей епізод сприймається лише як «самотня»

стилізація «під народність» в засушеній атмосфері вистави. А чи не в ньому слід було б шукати ключ до інтерпретації всієї п'єси в цілому?

Щоправда, в «Комедії помилок» є якісь елементи прийомів «комедії дель арте». Маски Брігелли, Панталоне та ін. іноді з'являються на сцені в пантомімічних інтермедіях. Але це лише стилізована віньєтка, не пов'язана з суттю п'єси.

Іноді трапляється у виставі і безсмак. Натуралістичні деталі викликали заперечення і в «Королі Лірі», що ж до «Комедії помилок», то тут вони набирають ще й вельми непривабливого еротичного присмаку.

Це, в свою чергу, призводить і до певної примітивізації акторської гри. Актриса Дайяна Рігг, чие скромне, тактовне виконання ролі Корделії, так сподобалося глядачеві, часто дратує його награною «комедійністю» в ролі Адріани.

Отже, «Комедію помилок» в Шекспірівському Королівському театрі навряд чи можна визнати новою віхою в шуканнях сучасної сценічної інтерпретації Шекспіра. Зате такою віхою є, безперечно, «Король Лір». Ця робота театру є новим мистецьким словом, сказаним на батьківщині великого поета в час його всесвітнього ювілею.