Про дальші роки внутрішнього формування і духового росту героя розкаже повість «Віктор і Ляля», яку автор саме готує до друку.

При відтворюванні переживань та внутрішнього і зовнішнього світу свого героя автор не пішов утертими слідами конвенційної прози, в якій дія розвивається хронологічно; він застосував модерні композиційні й стилістичні засоби, що полягають головне у вживанні різних часових площин розповіді, пов'язаних між собою асоціяцією думок. Ці композиційно-стилістичні засоби були введені свого часу в літературу французьким письменником Марселем Прустом, у його «В шуканні втраченого часу» і мали великий вплив на розвиток модерної повісти і роману світової літератури.

Немов майстер-ювелір автор вицизелював стиль і мову. Небуденна лексика, черпнута із живої мови прерізних соціяльних прошарків, приголомшує читача своїм багатством. Постаті батьків, бабусі, брата, Дуньки та інших осіб врисовуються в пам'ять читача своїми теплими, індивідуальними рисами.

Кожному, хто вміє сприймати поетичну прозу і чия душа ще не зчерствіла та спроможна до пошуків «втраченого часу», «Ранок» стане великою насолодою і дасть безпосередній образ краси української землі й її чудових людей.

А. Г. Г-ч

ОГЛЯДИ, НОТАТКИ

ШЕКСПІРІВСЬКІ ВИСТАВИ У ВІСБАДЕНІ

(Власна кореспонденція «Сучасности»)

(ік) У рамах Міжнародного травневого фестивалю у Вісбадені 1964 мали місце шекспірівські вистави, привезені театрами з Англії та Франції. Тим самим славетна курортна місцевість над Райном сплатила іншомовну данину шекспірівському рокові.

Брістольський «Олд Вік» приїхав з двома речами: ранньою комедією «Любощі намарно» і хронікою «Король Генрі V». Замовити квитки на цю останню Вашому кореспондентові не вистачило духу. Йому завжди журно слухати про смерть Фалстафа і прикро дивитись, як ображають розкішного фалстафівського дурня Пістола. Крім того, Ваш кореспондент не любить принца Генрі (який у цій хроніці діє вже як король), вважає його за негідного лицеміра, і він, наприклад, дуже радів, що у стретфордській виставі першої частини «Генрі IV» принц Генрі вбиває Персі у двобої підступом, а не перевагою вояцького вміння. Отже, від цієї вистави довелося відмовитись. Але зате — «Любощі намарно»!

Історія театру «Олд Вік» у Брістолі в коротких словах така. Наприкінці 40-х рр. цей театр був заснований Лондонським «Олд Вік». Захід ужито, щоб уберегти приміщення одного з найстарших англійських театрів — брістольський «Сіейтер Ройял». І дитина виправдала батьківські сподівання. Керівництво перебрав талановитий, обдарований упертою фантазією Вал Мей. Напровесні 1962 р. театр спромігся на першу сенсацію: виставлений на кону толстовський роман «Війна і мир» в опрацюванні Ервіна Піскатора. Слідували ібсенівські «Бранд» і «Боротьба за престіл», п'єса Дж. Б. Прістлі «Віднята голова» (за новелею Айріса Мардоча). Деякі з інсценізацій перекочовували потім на лондонські підмостки, і успіх був такий, що, наприклад, м'юзикел «Недосвідчена молодість» своїми 2 282 виставами побив рекорд славетної «Моєї прекрасної леді». Коли Лондонський «Олд Вік» був ліквідований і в його приміщенні тимчасово оселився новий Національний театр, брістольський престолонаступник не без підстав проголосив себе за про-

довжувача традиції.

«Любощі намарно» це те, що в російському перекладі називається незграбно «Бесплодные усилия любви», а в українському (який ще не існує) цитується відповідно як «Марні зусилля кохання». За півтора сторіччя безперервної німецької шекспірології комедія була засуджена на наличку несценічної. У ній нема властивої фабули — і що для німців найстрашніше — нема «ідеї». Насправді це річ препишно театральна.

Щоб переконати німців, що це так, треба було, отже, показати їм комедію у виконанні оригінальному, у виконанні англійському. Шок був в основному благодайний. Це був, звичайно, тільки шок, тобто — спричинений стрясенням стан, за якого людина ще немов заморожена, ще не знає, чи їй болить, а чи їй приємно. В усякому разі, вісбаденські рецензенти прилюдно визнали, мовляв, перед тим вони нічого не знали про театральність «Любощів намарно», а тепер охоче видають комедії посвідку на сценічність, на спроможність тримати глядача у напруженні протягом цілого вечора.

Треба, зрештою, бути справедливим і визнати, що й лави німецького філологічного шекспірознавства останніми роками здригнулися. Дуже повільно, а проте все таки множаться голоси, які відкривають на німецькому ґрунті давно вже деінде усвідомлену істину, саме: загадку шекспірівського генія можна куди точніше розгадати, звертавшися не стільки до питання, як далеко був Шекспір обізнаний з творами Монтеня, скільки до питання, якого роду конкретних акторів, своїх колеґ, мав він на увазі, імпровізувавши сценічні образи. У цьому дусі, наприклад, робить хай і не позначену особливою сміливістю, але таки цілком слушну спробу відомий шекспіролог Рудольф Штамм (у програмовому зшиточкові, випущеному до вісбаденської вистави «Любощі намарно»): спробу на кількох зразках за шекспірівським текстом прознати жест, міміку. А те, що написала одна німецька авторка (Гільда Шпіль у «Франкфуртер Альґемайне Цайтунґ» з 25. квітня 1964) про ігрову основу англійського національного характеру, варт навіть навести тут цитатно:

Тихий, вихований, рибокровний, флегматичний англієць, що його світ вважає за архетип острів'янина, — це личина, яка йому, стала, звичайно ж, за другу натуру. Він її скидає, коли він, нібито костюмований, убраний в одяг своїх єлисаветинських, якобітських чи ґеорґіянських предків, виходить на кін. Тоді спадкоємець тих вікторіянців, що їх пізнє дев'ятнадцяте сторіччя запакувало у гамівну сорочку, вдягається у шати людей часів Ренесансу, барокко й Регентства, які йому куди більше личать. Подивитися тільки, як інакше, наскільки вільніше, невимушеніше й самозрозуміліше рухається він потойбіч рампи, ніж в англійському будні, який зробив з нього таку кислятину!

Цитату треба було навести не тільки як свідоцтво зрушення у німецькій шекспірознавчій ментальності. Вона влучна ще й тому, що, написана без усякого зв'язку з обговорюваною нами виставою брістольців, вона якнайкраще дає уявлення про всю її атмосферу. Король Наварський (Девід Додімед) чудово носить єлисаветинську борідку, — але, здається, у цьому пункті йому маскуватись особливо не доводиться, бо такого роду борідка модна сьогодні й у житті, не тільки на сцені. Троє придворців злегка вклоняються, коли він виходить. Поклін удаваний, вони насправді — четверо друзів, четверо молодих людей, які з надміру здоров'я й розпирані душевними силами, вирішили себе погамувати. Вони врочисто зрікаються кохання і віддаються езотеричним наукам та високій поезії. Тоді при дворі з'являються гості: принцеса Французька (Ізн Данн) із трьома своїми дамами-подругами. І, ясна річ, починається казнащо. Починається взаємне підстежування друзів одного за одним: чи не порушили вони, бува, обітницю і чи не пишуть любовні сонети. Виявляється: так, порушили і пишуть.

digitized by ukrbiblioteka.org

Так званий високий плян нерозривно переплітається з так званим низьким. Неуявленно довгим налигачем витягає сторожовий Лобуряка на сцену блазня Головешку (імена провізорично, оскільки, як сказано, українського перекладу комедії ще нема). Він його арештував за порушення королівського закону про заборону кохатися. Кохався ж він із Жакенеттою, і ось вона з'являється теж, пречарівний екземпляр наївної еротики (Дженні Вудфорд), що за ним зідхає й «химерний еспанець», один з найґротесковіших персонажів Шекспірових, дон Адріяно де Армадо (Крістофер Бенджамін). Ґротескову групу доповнює вчитель Голоферн (лясни його по плечі, і так і здійметься з нього курява шкільної крейди) і відданий приклонник його вчености сер Натаніел, сільський священик. Єдність дії полягає у тому, що під кінець заходжуються блазнювати всі без розбору — без уваги на стан і клясову приналежність. Відбувається спроба колективного сватання під виглядом так званої «маски» — інтермедії з перевдяганням. Друзі перебираються на бояр, на справжніх кремлівських бояр, тобто на таких, якими вони запам'яталися в Англії з часу, коли туди прибуло посольство Івана Грозного женихатись до однієї родички Єлисавети.

Ці «москалі» ґрандіозні. Спершу двоє здоровенних турків вдаряють у ґонґи, і то вдаряють так, що майже скрикуєш від страху за міцноту стін глядачівської залі й власних барабанних перетинок. А тоді починається врочисте шестя чотирьох дідів-морозів з білющими бородами й у хвацьких червоних ковпаках. Вони наближаються до дам, тримаючи обидві руки за пазухою каптанів. Вимовивши положені за ролею слова, вони раптом вихоплюють руки, в кожній з яких виявляється по тамбуринові, тамбуринами вчиняють чемне бренчання, хвицають у повітрі мудруватим реверансом і тоді застигають у відданому поклоні. (Тобто, вони знаменитою єлисаветинською котляревщиною наочно появляють те, як собі в загальних рисах виображує «російську душу» ще й сьогодні пересічний західняк. Пор. ті коники, що їх нещодавно викидала Марлена Дітріх у Москві.)

Просто фізично неможливо не покохати таких милих москалів. Усі чотири чорнобриві цього вечора природою речі, отже, готові капітулювати. Але... Але любощі таки намарно. Кур'єр з Франції привозить сумну звістку про смерть короля, принцесиного батька. Закохані повинні розлучитися на цілий рік. Двірська вистава про героїв, що її, озброєні триметровими мечами й непробивно-бляшаними щитами, так вразливо грали дон Адріяно, Голоферн, сер Натаніел і Головешка, закінчується не очікуваним бадьорим епілогом, а багатомовним міном. Одну з двох фінальних пісеньок, про Зиму, співає тут старенький сер Натаніел (Френк Мідлмас). Із санґвістичного сміхуна він перетворюється раптом на наладованого вантажем віку мудреця, і спів його надтріснутим голоском поготів проймає, що в ньому нема й натяку на сльозу. Але пісенька про Весну в виконанні Жакенетти звучить теж меланхолійно. І це дуже добре. Дуже добре буває в таку округлу бочку щирого сміху влити бодай невеличку ложечку так само щирої журби, бо воно, як то кажуть, ушляхетнює. Високолетний дон Адріяно, чиї особливим робом вишукані вирази так надавалися б на переклад покійного Володимира Державина, розчарований у своїй дульсінеолюбній мрії, віддаляється у блакитну безвість, кругленька Жакенетта доброзичливо киває йому на прощання, — і це справді вельми гарний, вельми по-ренесансовому приємний смуток.

Центральну чоловічу ролю «високого ряду», молодого придворця Бірона грав Річард Паско. Це актор значною мірою видатний. Він брав участь уже у славетній виставі «Тамерлана Великого» Марло, режисерованій Тайроном Ґазрі та Доналдом Волфітом, прем'єра якої відбулася 24. вересня 1951 у Лондонському «Олд Вік». Сьогодні Паско — зірка брістольського ансамблю. У «Генрі V» він грає заголовну ролю. У «Любощах намарно» йому, щоправда, бракувало суверенної партнерки у

словесних боях (Розаліна у виконанні Барбари Лей-Гант промайнула на сцені занадто швидко, не спромігшися затримати на собі належної уваги, так що не можна було розсмакувати як слід ані одного дотепу). Проте, сам він настільки королював на кону, що коли по виставі вийшов наперед і від імени товаришів подякував публіці за сердечне прийняття, то рецензент однієї вісбаденської газети вирішив, мовляв, він і грав самого короля Наварського (і так другого дня й стояло у часописі).

Елегійний фінал вистави був, крім того, добрий ще й тому, що органічну потребу журбу обіймати з радістю він появив і як плідну пропозицію до розгадки, знову ж таки, шекспірівської проблеми взагалі. Автора монологів, назнаменованих світовою скорботою, дослідники шукають конче у котромусь замаскованому аристократі єлисаветинсько-якобітських часів, бо воно їм ніяк не в'яжеться з реальним образом задокументованого актора Шекспіра, який набував будинки й, здається, був не чужий лихварства. Але ось із вистави брістольців стає так же ясно: переповнена життьовою снагою людина мусить, самою силою діялектики явища, вряди-годи зробити перерву в щоденних клопотах, мусить піти посидіти трошки на цвинтарі, подумати над минущістю земного і скомпонувати щось на цю тему.

На превеликий жаль, такої самозрозумілости бракувало інсценізації Театру Франції, який приїхав до Вісбадену з тією шекспірівською річчю, де проблема стоїть, як то говориться, руба. Вистава «Гамлета» у цьому театрі — одне велике й суцільне розчарування.

Жан Люї Барро — величина загальновизнана. Ні в кого, в тому числі й в автора цих рядків, немає найменшого сумніву, що це один з найбільших акторів сторіччя. Усі ми бачили його у фільмах, від осередньої ролі у «Дітях раю» до епізодичної ролі в екранізації п'єси Бернаноса «Діялоги кармеліток». Багато з нас бачили його живого у театрі, у творах Маріво, Кльоделя, модерних. Гамлета грає він уже близько п'ятнадцять років, починаючи з Театру Маріньї. У костюмі цієї ролі він рухається так, ніби був у ньому народжений, її легенями він дихає, наче б то були власні його легені. Вона, можливо, мала б стати ролею його життя. І от же ж!

Насамперед, — і це видно навіть людині з не надто гострим зором, — Барро втомлений. Він утомлений, поперше, тому, що він директор театру. При тому він не просто директор театру, його посада вища за посаду пересічного народного артиста республіки, навіть народного артиста Радянського Союзу. Він урядовець цілої нації, керівник її модою і завідувач її смаків. У сьогоднішній Франції це настільки трудна річ, що навіть вулична простота одягу, нормальний атрибут людини з відповідальними завданнями, не врівноважує його образу в житті. Коли по закінченні спектаклю він виходить у передпокій, де його оточують ловці автограм, він здається не самим собою. Окремо цей піджачок паризького ґамена минулого сторіччя і окремо встромлений у так звані незнані обрії зір, що в ньому несхибно знати щось наче примусовий асортимент самоприсилування до того, що в нас називається робити з себе Івана Івановича.

Але такий зір в адміністратора ще півбіди. Тут він небезпечний на повну міру, тому що це зір і Барро-актора. У ньому слідно, що традиційний лицедій грав у міжчасі «абсурдний театр», а таке дурно не минається. Репрезентант не часткового, а цілого, він повинен робити не тільки те, що подобається йому з усього серця, а й те, що подобається тільки розумом. Тим то в нього так зумисне не підстрижена потилиця. Зумисність особливо впадає в око, якщо знати, що Барро вже за п'ятдесят. І це подруге.

Небіжчик Кокто так писав колись про нього в цій ролі:

... Принц Данський це для нього можливість виразу власних здібностей.

Він їх використовує з подивугідною мудрістю і робить головному творові Шекспіра прислугу, яку навряд чи був би спроможний зро-

digitized by ukrbiblioteka.org

бити присяжний виконавець героїв. Справді, він — не знижуючи ролю — позбавляє її того фальшивого звучання, якого їй надають великі «герої» і до якого публіка, на жаль, має фатальний нахил, саме його вимагаючи від виконавця.

Можливо, що воно дійсно так було напочатку, бо дуже важко припустити, щоб Кокто чогось не додивився. В усякому разі, те, що є сьогодні, у році 1964, це напрочуд механічна мішанина з кількох місць, позначених, авжеж, «подивугідною мудрістю», і місць, звучання яких не то що «фальшиве», а взагалі нестерпне. Мішанина ця непрощенна, навіть коли взяти до уваги залізні вікові закони вимовляння французьких силаб, ба навіть і коли усвідомити той незаперечний факт, що в самого Шекспіра роля Гамлета складається щонайменше з двох відмінних одна від одної роль.

Барро дуже маленький, дуже чорнявий і туже темношкірий. Чому й ні! Гамлета грали і чоловіки тевтонської статури, і найрафінованіші жінки — Сара Бернар і Аста Нільсен. Коли Барро грає у власній фактурі, коли він діє у згоді з отим згаданим, зроду до нього приростим костюмом, тоді все на місці. На місці, тому що Гамлета можна грати по-всякому: від і до. Не можна його грати тільки тоді, коли ти не знаєш, що саме ти хочеш грати.

Гамлет, занурений у читання книжки, лякається, коли раптове звертання Полонія вириває його з кругу читання. Це дуже добра знахідка. «Де пароль, де пароль, де пароль», відповідає він на наступний запит Полонія (так чарівно неперекладно звучить це світової слави речення у перекладі Андре Жіда), і тоді підкидає книгу високо вгору, і вона зникає за стіною півзадника. У це теж дуже добра знахідка. Їх, добрих знахідок, є багато в поодиноких репліках, у поодиноких жестах, зворотах тіла, усміхах, у цілих відтинках діялогу, особливо ж тут, у цій сцені з Полонієм. Добродушний цинізм, раптова різкість виразу обличчя, раптовий журний погляд — зарисовується цікава експозиція, увага глядача напружується у чеканні, у передчутті, що ж то буде, мовляв, коли настануть справжні кульмінації.

Вони не настають. Коли Гамлет сам або коли він переходить до істотної драми, тон міняється без усякого переходу, без усякого виправдання, — виправдання не тільки психологічного, а й чисто театрального, — і має місце тільки псевдоклясична поза і надмухана порожнявою деклямація, в якій домінує одноплановий, безнюансовий крик. Знов таки — чому ні! Можна, і треба грати дві, три і так далі душі Гамлета. Але за умову править, щоб воно було зроблено, а не просто зшито.

Грубе шитво згущується інколи аж до вузла несмаку. У сцені на кладовищі Барро ничтоже сумняшеся прикладає череп Йорика до власного обличчя. О, це зовсім не те, що було у фільмі Лоренса Олів'є, коли тінь Гамлета лягала на череп, який перебував на землі, так, що череп якраз зміщувався у тінь голови. Виходивши з монологом про буття та небуття, Барро — жах! — тримає у руці кинджала. Жах не у кинджалі (в Олів'є він теж був у руці в цій сцені), а у тому, як він його тримає. Він тримає його так, як тримають пальця у відомому пародіюванні арії Ленського: «паду ли я стрелой пронзенный», — і тикають пальцем у груди, — «иль мимо пролетит она?» — і тикають пальцем повз себе. Дослівно.

Досвідчений режисер, Барро, ясна річ, знав, що мусить розв'язати в інсценізуванні і проблему подвійної дії інакшого роду: дії «дійсних» персонажів трагедії і дії «акторів», що перед дійсними грають уявне. Але якщо крайньою гранню його власної гри була умовна деклямація найшаблюновішого ґатунку, то щоб відмежуванням окреслити сцену на сцені, йому залишався єдиний можливий вихід: уявну гру відбути вже у площині цілковитого примітивізму. І справді інтермедія виконується такими засобами, що їх посоромилися б навіть наші ярмаркові штукарі. Як відомо, глузд дійства про отруєння Гонзаґо полягає в тому, щоб ним перевірити реакцію короля Клавдія і довідатися, вбивця він чи ні. У Барро цей

глузд втрачається безслідно, бо його лицедійна королева, приспавши старого чоловіка, притьмом закликає отруйника вчинити його чорне діло. Робить вона це такими жестами, дійові особи говорять і рухаються тут таким робом, що все воно вкупі служить найкращою ілюстрацією того, як не треба грати, — принаймні як не треба грати, якщо взяти за норму вказівки Гамлета акторам за самим шекспірівським текстом. Не дивина, отже, що ці вказівки Барро скоротив наполовину, а залишену решту слів протарабанив сливе дадаїстичною дикцією.

На кого, якщо так собі подумати, може бути розрахований такий солом'яний вертеп? Театрально підкутий єлисаветинський глядач закидав би його гнилими яблуками, горіхами або чим там ще. За наших просвічених часів належалося б освистання. Відсутність освистання на вісбаденській виставі свідчила лише про невхильний поступ просвіченості наперед.

За одну з найважливіших рис п'єси «Гамлет» править те, що серед її дійових осіб немає ані однієї неталановитої людини. Король Клавдій такий же життєрадісний гострослов, як і блазень-гробокоп. Талановитий Полоній, талановитий навіть Озрік, а вже й не казати про Розенкранца з Гільденстерном — адже просто неможливо уявити собі, щоб Гамлет на університетській лаві потоваришував з балбесами.

Якщо абстрагуватися від П'єра Бертена, який грає Полонія добре, але грає у так званому побутовому пляні, що випадає з цієї вистави, то вся решта виконавців грає суцільних балбесів. Гільденстерн і Розенкранц навіть не примітивні хитрунишпигуни, як їх звичайно зображують. Вони тільки стоять на сцені, й більш нічого. Так само Горацію. Так само Фортінбрас. Озрік при першому виході пробує підстрибнути, вдати з себе щось таке, що «без компліментів і до маминої цицьки не бралося» (слова Гамлета). Але в нього це не виходить смішно, тому що він здоровецький парубійко з ляжками гладіятора (Андре Батіс), і оскільки режисер навіть не спробував вирізьбити з цього матеріялу щось цікавіше, Озрік майже відразу по тому стушковується і стає в ряд інших тьмутороканських болванів, які становлять людський потенціял цієї наскрізь беззвучної інсценізації.

Беззвучної, бо той надривний крик, яким кричать офіцери, зустрівшися з духовидом Гамлетового батька, звучить тільки у вухах, але ні в якому разі не в серцях глядача. Сам дух набирається духу, а тоді й собі заходжується кричати. Кричить Гамлет у розмові з ним. Кричить Лаерт, вдираючись до королівських покоїв. Кричить король у королівських покоях. Він (Жан Дезайї) при тому безконечно плутається у своєму довжелезному балахоні, що походить не з якоїсь певної епохи, а з понадчасного ґардеробу провінційних халабуд. Такий самий балахон у Полонія.

Жінки у виставі взагалі не існують. Королева (Марі-Елен Дасте) — не існує. Офелія (Сімона Валер) — не існує. Офелія поводиться на сцені так: скажуть їй кричати — кричить, скажуть падати на підлогу — падає, а не скажуть, мовляв, те, що говорить їй Гамлет перед тим як сісти біля її ніг при початку інтермедії, являє собою непристойність, — вона й сидить маком, наче нічого не сталося. У сцені божевілля вона розкидає квіти так некваліфіковано, що далі, при зміні місця дії, виконавці не знають, що з тими квітами вдіяти. Куди ж воно годиться така робота?

Гробокоп викидає лопатою землю таким неймовірним робом, що він без найменшого сумніву провалився б на вступному іспиті до театральної школи Станіславського. Справа, звичайно, не у дотриманні системи Станіславського в усьому її об'ємі. Натуралістичне розв'язання це тільки одне з можливих розв'язань, і далеко не кожен театральний стиль вимагає детальних етюдів «на афективну пам'ять», роздрібних анкет на тему, що дана дійова особа робила сьогодні вранці, як умивалась, яку пісню співала при вмиванні і т.д. Вистави різних ритмів дозволяють різні можливості скорочення шляху. Але ні в одному з існуючих стилів

digitized by ukrbiblioteka.org

не може бути так, щоб актор тільки вимовляв приписану йому кількість слів і тільки значив виміряну йому кількість кроків. Дійова особа, навколо якої нема елементів її біографії бодай у вигляді мінімуму приналежного тільки їй одній сценічного повітря, — не дійова особа, а особа бездіяльна, особа беззвучна. Кокто назвав був Гамлета Барро «каріятидним Гамлетом», «Гамлетом, який має вигляд носія будови». Якщо це справді так, то інші гадані носії цієї вкрай безстильної будови — чисті архітектурні мінуси.

Але інсценізація не тільки безстильна. Є в ній речі й гетьто недозволені. У великій сцені з Офелією Гамлет раптом помічає, що за ними стежать. Цього нема у тексті, але так звичайно грають, і воно стало за традицію. У виставі Барро король і Полоній ніби ненароком сіпають завісу, за якою вони сховані. Сіпання це безконечне. Вже давно помітив не тільки Гамлет, а й найнеуважніший глядач, мовляв, за завісою хтось є, вже давно усім усе ясно, — а вони сіпають та й сіпають. Таку просту річ і аж так присутнім втовкмачувати! Несамохіть виринає думка про самонедовіру як про режисерський цоколь цієї вистави. І про самонедовіру як про ґрунт недовіри до глядача.

Ну й, самозрозуміло, глядачеві таки трудно пройнятися вірою супроти режисера. Як можна повірити, наприклад, отому придворцеві, який у фінальній розгрі на наказ Гамлета біжить «зачинити двері», біжить, порушуючи рисунок мізансцени, біжить незроблено, невиписано у раму, біжить, як в ігрищі препоганого драмгуртка.

Музика Онеґґера обурлива. Обурливо, що це музика Артюра Онеґґера. Нема музичного задуму вистави, нема взагалі нічого, крім звукових клаптів, яких даремно вичікуєш там, де їм сам Бог велів бути, і які без усякої потреби раптом дають про себе знати тоді, коли їх вичікувати давно вже забуваєш. Нерішуча спроба прозвучати наприкінці жалобним маршем тільки підкреслює відсутність цілости. Це на сто голів нижче від знаменного музичного оформлення, що його створив для «Гамлета» Шостакович, ба й від Лисенкової музики, яку він уклав для київської приватної вистави Старицького року 1873.

Така ця безрадісна інсценізація. Безрадісна, тому що на неї не падає й відблиск тих великих радощів праці, які неуникненні, коли трагедію майструють з одного великого й перспективного пляну. П'ятнадцятиріч-ний свій здобуток Жан Люї Барро звів до чогось, що тримається з останніх сил і що вкрите лише абияк плетивом з удаваних спалахів колишнього та найодвертішої аматорщини сучасного.

«Гамлета» глядачі оплескували такою ж мірою, як і «Любощі намарно». Можливо, навіть ще дужче. Але вивчення смаків у модерного глядача належить до спеціяльних ділянок.

У Вісбадені ґастролювали ще Берлінський Шіллерівський театр із «Приборканою гострухою» і Мюнхенський Камерний театр з «Отелло». Ряд шекспірівських речей грав і місцевий вісбаденський театр. Цих вистав Ваш кореспондент не бачив.