

в глибині стримуваних переживань, затамованого горя. Шляхетний драматизм Гаккебуш був тут цілком доречний, стримані жести та інтелігентність виявлення емоцій надавали її героїням особливої привабливості. За ці роки Гаккебуш не зіграла жодної ролі в побутовій «селянській» п'єсі, — крайнощі «європеїзації» давалися взнаки і в репертуарі театрів, і в смаках самої артистки. Хоча було тут, либонь, і дуже точне відчуття природних меж, поставлених талантові обставинами його формування, — найсильнішою, звичайно, Гаккебуш була в ролях інтелігентних героїнь, жінок сильних і похмуро-пристрасних. Тому «коронною роллю» першого періоду її роботи вважалась роль Ріти в п'єсі Винниченка «Чорна пантера і білий ведмідь», зроблена під керівництвом Курбаса. Зіграла вона в ті роки і деякі ролі широкого комедійного звучання, звертаючись у майбутньому до комедійних та навіть сатиричних образів протягом усього життя. (В списку її ролей можна знайти і панну Мару Винниченка, і анархістку Феньку з «Республіки на колесах» Я. Мамонтова, і місіс Педж з «Віндзорських кумоньок» Шекспіра, і Гурмижську з «Лісу» Островського та ін.).

Але, мабуть, найцікавішою Гаккебуш виявилась саме в трагедійному репертуарі, це було її основне амплуа, її справжнє покликання, в цій сфері вона зробила для українського театру найбільше, і творчий досвід її не може бути закреслений чи забутий. Артистка вбачала головне завдання своєї сценічної діяльності в створенні образів героїчних жінок, жінок-борців, протестантів. Здається, проте, не стільки героїчна, скільки трагічна жінка стоїть у центрі її уваги і становить найістотнішу частку її роботи.

Почесне місце тут належить образів леді Макбет, — Любов Гаккебуш була на українській сцені першою виконавицею цієї найскладнішої ролі трагедійного жіночого репертуару, яка вимагає великого таланту і сценічної техніки. Молода артистка набувала цю техніку під керівництвом Леся Курбаса, разом з колективом «Кийдрамте» перебуваючи важку добу голоду в Білій Церкві та Умані (1920—1921 рр.).

Звернення Курбаса до «Макбета»

визначалось загальною увагою мистецтва часів революції і громадянської війни до трагедій Шіллера та Шекспіра, бажанням щедро використати їх для створення величких картин і образів, проіннятих антидеспотичними тенденціями, палким засудженням усіх видів та форм тиранії. У власне мистецьких шуканнях Курбаса Шекспіру тоді теж належить чимала роль, він прагне досягнути міру дієвості, необхідну для його сприймання найширшою аудиторією. Спостерігаючи реакцію сільського глядача, який часом уперше приходив до театру, Курбас нотує собі: «Але реагують перш за все на рух. Рух, рух і рух! Щира драматична, ще більше — трагічна інтонація заставляє залу завмирати цілком. Більше, ніж коли-небудь, вірю в успіх Шекспіра на селі»¹.

Саме ця віра в геній Шекспіра та духовну спроможність нового глядача зрозуміти його визначає сенс звернення режисера до трагедії «Макбет». Вистава, що йшла в трохи важкому, анахронічному перекладі П. Куліша, не виходила загалом за межі традиційної інтерпретації. Трагедія Макбета, якого грав сам Курбас, була трагедією пристрасної і сильної людини, охопленої честолюбством і жаданням влади. Курбас розумів честолюбство як могутню і водночас небезпечну пристрасть, яка руйнує людську особистість і викликає ненависть народу.

З особливою переконливістю ця думка розкривалася в еволюції образу леді Макбет, створеного Гаккебуш. Жінка в розквіті краси та жадань повноти щастя, леді Макбет-Гаккебуш безтямно кохала свого чоловіка. Бажання бачити його королем, прикрасити найбільшими земними почестями впливало з цього надміру любові. Любов народжувала злочин і сама вмирала в ньому. Уся захоплена пристрастю честолюбства, леді йшла на злочин сміливіше, зухваліше, ніж Макбет, — вона бодбала не про себе, а про коханого, і ніяка жертва не була б для неї завелика. Та шал честолюбних пристрастей потроху спадає, жіночий недалекоглядний розум не спромігся відразу досягнути ту міру всеохоплюючого тотального злочинства, яке по-

¹ Фонди ІМФЕ ім. Рильського АН УРСР, фонд 42/49.

тягло за собою одне тільки вбивство короля Дункана. Криваве марево охоплює розум леді Макбет, а проте навіть у хворих галюцинаціях вона прагне підтримати чоловіка, заспокоїти його. Велична і страшна жертва пристрасті до власного чоловіка — такою була леді Макбет у виконанні Гаккебуш у першій, не позбавленій романтичних акцентів постановці Курбаса.

Удруге Лесь Курбас звернувся до «Макбета» вже в Києві в «Березолі», трагедія Шекспіра була передостанньою прем'єрою сезону 1923—1924 рр. Це були роки, коли в «Березолі» експериментували захоплено й одчайдушно, коли театр був школою шукань і набуття сценічного досвіду. «Макбет» з цього погляду не становив винятку, це також була спроба, як пояснював сам Курбас, перевірити, чи можна використати стару п'єсу для політичних інтересів сучасності, не наражаючись на естетичний опір сучасників. Вистава Курбаса справді зустріла відчутний опір, хоча реакція глядачів та критики не була одноставною. Г. Хоткевич, скажімо, писав, що «...суті нового Курбас тут не дав. Або ж творчий апарат його притомився, або не доріс він до Шекспіра, або Шекспір зовсім не надається для стилізації в стилі ідей конструктивізму». І. Туркельтауб вважав, що конструктивізму в «Макбеті» вже дуже мало, «зате перешкоджає «стилізація», що метляється, як дармовіс». Та він був упевнений, що «загине й вона». І. Уразов, оцінюючи виставу позитивно, розглядав її як вдалий дослід, в якому «більше Шекспіра, ніж у спробах рабськи відтворити його».

«Макбет», показаний Курбасом у Києві та Харкові, був цілком неподібний до «Макбета» 1920 р., нову і давню вистави пов'язувала тільки одна артистка — Любов Гаккебуш, виконавиця ролі леді Макбет. Проте і вона різко змінилася, відповідно до нової концепції режисера. У «Макбеті» 1924 р. Курбас ставив не Шекспіра, а скоріше виставу «за Шекспіром», намагався очима сучасника, людини післяжовтневих часів, поглянути на далеке середньовіччя. Не руйнуючи Шекспіровий текст, режисер включив у виставу інтермедії, які прекрасно виконував А. Бучма — блазень, та зробив новий фі-

нал — саркастично-гротескную сцену перманентної коронації.

Полемічно спрямована проти важких «постановочних», «костюмних» вистав трагедій Шекспіра, в яких грали декорації, костюми та історичний реквізит, робота Курбаса була свідомо антивидовищною, антимальовничою. Уся вона мала в собі невловимий присмак сарказму, режисер ніби не дуже наполягав на тому, щоб глядач йому вірив чи емоційно захопився героями. Він апелював до розуму глядачів, розгортаючи перед ними майже притчу про шляхи здобуття влади в суспільстві. Гротесково-саркастичний фінал продовжував цю середньовічну історію в часі і просторі безмежно, єпископ у гримі блазня (обидві ролі виконував Бучма, змінюючи тільки одяг, а не грим), іронічно скрививши широкий придуркуватий рот, коронував нових королів. Кожний з них виштовхував попереднього, і комедія коронації могла продовжуватись без кінця. Така форма осучаснення Шекспіра була цілком оригінальна, і не мав рації Г. Хоткевич, коли закидав Курбасові брак нової концепції. Її можна було не сприймати, але вона була, — ясна й чітка до наочності притчі, безпосередньо передуючи подібним театральним шуканням Б. Брехта.

Варто відзначити, що саме в сезон 1923—1924 рр. Б. Брехт також збирався ставити «Макбета», — це мала бути його перша режисерська робота на сцені Мюнхенського камерного театру. Задум Брехта народжувався від бажання зняти з твору Шекспіра той намул театральщини, який був так до вподоби міщанству. Новий «Макбет» мав бути виставою про зубожілих дворян, бідних духом і розумом, з непомірними претензіями та жадібним тяжінням до влади. Спільним у задумах Курбаса і Брехта був нахил до деромантизації трагедії, до оголення її рушійних соціальних конфліктів.

У «Макбеті» «Березоля» на сцені було глухе, суворе й жорстоке середньовіччя, відтворене не декораціями (їх не було, вистава йшла на тлі цегляної задньої стіни театру, а написи на щитах пояснювали місце дії), не костюмами (максимально простими), а бідністю душ, природною жорстокістю повітря, яким вони дихають. Суворий і досить еле-

ментарний Макбет, в якому просто-та і прямолінійна жорстокість середньовіччя панували, а сумнівні стривоженої совісті були просто виявом страху, у виконанні О. Мар'яненка не видавався ні величним, ні значним. Після вбивства короля він навіть кидався на дружину з тим самим ножом, його перестрашеній душі потрібна була розрядка, необхідно було негайно знайти винних,— і він знаходив винуватця. І Макбет, і леді виглядали ординарними і не дуже розумними, в міру жорстокими і в міру боягузливими людьми, які розраховували на те, що більшість не дізнається про їх злочин, а меншість — налякано промовчить.

Цілком послідовною в цьому задумі режисера була і Гаккебуш — леді Макбет. Вона була ще суворішою за Макбета. І коли згадати відомі суперечки критиків з приводу того, чи були в леді діти (Шекспір тут ніби непослідовний, бо Макбет радить дружині народжувати синів, і дітей наче в неї нема, а водночас сама леді, замисливши злочин, хоче, щоб молоко в її грудях перетворилося на жовч, отже, вона годує дитину), то слід визнати, що в леді Макбет-Гаккебуш не було дітей. І все честолобство, яке інші жінки вкладають у дітей, в цієї пішло іншим шляхом. Навіть до чоловіка в неї не залишилось (а може, і не було) ніяких почуттів, він тільки драгував її своєю боягузливістю. Висока негарна жінка з різкими рисами обличчя (чи не єдиний раз за все своє творче життя Гаккебуш у цій ролі вдалася до спеціального гриму з наклейками) і такими ж різкими, експресивними рухами любила тільки себе і владу для себе. Посилаючи Макбета на вбивство, йшла за ним, тримаючи кинджал професійним жестом, як досвідчений вбивця,— вона сама була здатна вчинити цей злочин.

Була тільки єдина сцена, в якій леді Макбет, уособлення жорстокого і примітивного владолюбства, несподівано розкривалася в своєму жіночому естві — це сцена нічних галюцинацій. Артистка з'являлась у ній вже смертельно хворою жінкою. Негарний одяг, в якому вона була протягом вистави (біла хустка на голові, підтримувана залізним обручем, темна одежина на довгій білій, у складку сорочці), нарешті скину-

то. Гаккебуш виходила на сцену в білій сорочці, з розпущеним довгим волоссям, простягнена вперед рука тримала світильник. Важко хвора леді Макбет присіла на край лави, ухопилась за серце, але налякана, якимсь новим видом, піднялась, заточилась, упала, тремтливо-застережливо піднесла вгору руку — не бийте, змилюйтесь!

Хвороба ніби знімала з душі леді Макбет страшний намул владолюбства, і вона розкривалася в зворушливій беззахисності жінки. І була такою несподіваною, контрастно ніжною — біла пляма на чорно-сірому тлі вистави, втілення жіночності, скаліченої жорстокістю часу і обставин, вбитої жадобою влади. Можливо, цей контраст був аж надто різкий, але він ніс у собі зерна справжньої трагедії. І, додамо, справжнього гуманізму, бо у виставі прямолінійно, саркастично антитиранічній і антицаристській все-таки не загубилась людина, нехай і виявлена тільки в стані клінічно хворої.

За чотирирічне перебування в «Березолі» (1922—1926) Гаккебуш зіграла порівняно небагато, бо режисерські шукання Курбаса і репертуар театру саме в ці роки було віддано проблемам, у розв'язанні яких жіночі ролі не могли бути провідними. Крім леді Макбет, хіба що роль Жінки в п'єсі Е. Толлера «Людина-маса» відповідала масштабам обдаровання актриси, але в даному випадку справу вирішила цілковита невдача постановки. Хоч як це дивно, але в «Березолі» Гаккебуш грала переважно комедійні ролі: вона створила умовну постать Франції і ексцентричну багату американку Еллен у «Джیمмі Гігінсі», ще більш ексцентричну американську журналістку Руф Арнольд у «Секретарі профспілки» і гостро гротесковий характерний образ Ефрозі в комедії «За двома зайцями». Не була провідна і роль Химки в драмі М. Куліша «Комуна в степах». Але це була перша оригінальна українська радянська п'єса на сцені «Березоля», і виставу піднімали найкращі його актори (А. Бучма, Л. Гаккебуш, Р. Нецадименко, В. Чистякова, М. Крушельницький та ін.).

Роль наймички Химки, що її називали «серцем» комуни, виконували в чергу В. Чистякова та Л. Гаккебуш, для обох ця роль становила значні