Лев Толстой

1

Стаття п. Е. Кросбі про ставлення Шекспіра до робочого люду спонукала мене на думку висловити і мій, давно вистояний, погляд про Шекспірові твори, цілковито супротилежний до того, що склався про нього в усьому європейському світі. Пригадуючи собі всю ту боротьбу, сумніви, нещирі вдавання, зусилля відповідно наладити себе, що їх я навипробувався наслідком моєї повної незгоди з цим усеосяжним поклонінням, і гадаючи, що багато хто переживав і переживає те ж саме, я вважаю, що воно не позбавлено користи — виразно й одверто висловити цей мій незгідний з більшістю погляд, поготів що висновки, яких я дійшов, розглядаючись на причини цієї моєї незгоди з вистояною загальною думкою, як мені видається, не будуть позбавлені цікавости й значення.

Незгода моя з вистояною стосовно Шекспіра думкою не править за наслідок випадкової примхи чи легковажного ставлення до предмету, лише править за результат численних, протягом багатьох років упертих спроб узгіднити свій погляд з установленими стосовно Шекспіра поглядами всіх освічених людей християнського світу.

Пам'ятаю, як мені стало чудно, коли я вперше заходився читати Шекспіра. Я очікував зазнати великої естетичної насолоди. Та прочитавши один по одному його твори, що їх уважають за найкращі: «Короля Ліра», «Ромео та Джульєтту», «Гамлета», «Макбета», я не тільки не зазнав насолоди, а й відчув непоборну огиду, нудоту і був спантеличений нерозумінням, чи то я з'їхав з глузду, що вважаю за нікчемні й просто погані ті твори, що їх увесь освічений світ розцінює як вершину досконалости, а чи не має глузду оте значення, що його цей освічений світ надає Шекспіровим творам. Зчудування моє посилювалося тим, що я завжди живо відчував красу поезії в усіх її формах. Чого ж то визнані всім світом

за геніяльні художні твори Шекспірові витвори не тільки не подобались мені, а й були осоружні? Довго не йняв я собі віри і протягом п'ятдесятьох років по кілька разів запопадався, перевірюючи себе, читати Шекспіра в усіх можливих виглядах: і по-російському, і по-англійському, і по-німецькому в перекладі Шлеґеля, як мені радили, читав кількаразово і драми, і комедії, і хроніки і несхибно відчував усе те ж саме: огиду, нудьгу й непорозуміння. Зараз, перед тим, як узятись писати цю статтю, сімдесятп'ятилітнім дідом, бажавши ще раз перевірити себе, я знову прочитав усього Шекспіра від «Ліра», «Гамлета», «Отелло» аж до хронік Генріхів, «Троїла та Кресіди», «Бурі» й «Цімбеліна», отож іще дужче зазнав того самого почуття, та тільки вже не зчудування, а твердої, безсумнівної переконаности щодо того, що ота незаперечна слава великого геніяльного письменника, з якої користується Шекспір і яка спонукає письменників нашого часу наслідувати його, а читачів та глядачів, спотворюючи своє естетичне й етичне розуміння, відшукувати в ньому неіснуючу вартість, являє собою величезне зло, як і всяка неправда.

Хоч я й знаю, що більшість людей так вірить у велич Шекспіра, що, прочитавши це моє судження, вони не припустять навіть і можливости, воно, мовляв, може бути справедливим, тож і не звернуть на нього ніякої уваги, я все таки заповізьмусь, як умію, появити, чому саме я вважаю, що Шекспіра годі визнати не тільки за великого, геніяльного, а й навіть за найпересічнішого письмака.

Оберу для того одну з найгучніш вихвалюваних драм Шекспірових — «Короля Ліра», щодо якої у захватному воздаванні яси однозгідна більшість критиків.

Трагедію Ліра заслужено підносять серед Шекспірових драм, — каже доктор Джонсон. — *Можливо, немає жодної драми, яка б так потужно приковувала до себе увагу, так дуже хвилювала наші пристрасті й збуджувала нашу цікавість.*

Ми бажали б обійти цю драму й нічого про неї не мовити, — каже Гезліт, — *бо все, що ми висловимо про неї, буде не тільки недостатнє, а й багато нижче від того уявлення, яке склалось у нас стосовно до неї. Намагатися бо дати опис са-*

мої драми або того враження, яке вона справляє на душу, — чиста зухвалість (mere impertinence). А що ми, однак, мусимо таки сказати щось про неї, то, отже, скажемо лише так: це найкращий шекспірівський твір, такий, що його він більш від усіх інших брав собі до серця (he was the most incarnate).

Якби оригінальність вигадки не назначеновувала всі п'єси Шекспіра, — каже Геллем, — *отож визнати один твір за найоригінальніший означало б засудити інші, ми могли б ствердити, мовляв, найвищі сторони Шекспірового генія найяскравіше виявилися в «Лірі». Драма ця відступається більше, ніж «Макбет», «Отелло» і навіть «Гамлет», від правильного взірця трагедії, проте фабулу її краще побудовано, і вона виявляє стільки ж сливе надлюдського надхнення, як і ті.*

«Король Лір» може бути визнаний за найдосконаліший зразок драматичного мистецтва всього світу, — каже Шеллі.

Мені не хотілося б говорити про шекспірівського «Артура», — каже Свінберн. — *Є у світі Шекпірових творів дві або три особи, що для них ніякі слова недостатні. Така особа — Корделія. Місце, яке посідають такі особи в нашій душі й у нашому житті, не може бути висловлене. Місце, призначене для них у криївці нашого серця, непроникненне для світла й гамору всякденного життя. Є каплиці в соборах найвищого людського мистецтва, як і в його внутрішньому житті, не створені для того, щоб бути відкритими для очей та ніг світу. Кохання, смерть, мовчазний спомин зберігають для нас деякі улюблені йменння. Це найвища слава генія, авжеж, диво і найбільший дарунок поезії, що воно може додати до числа цих береженних у нашому серці спогадів нові йменння поетичних витворів.*

Лір це привід для турбот Корделії, — каже Віктор Гюго. — *Материнство дочки супроти батька — така тут доглибна тема. Материнство, найпочесніше з усіх можливих, подивугідне навіть у порівнянні з леґендою про ту римлянку, що годувала, у вземлищі в'язниці, свого старого батька. Юна грудь коло білої бороди — не може бути священнішого видовища. Ця дочірня грудь і є Корделія.*

Вимріявши і знайшовши цю постать, Шекспір створив свою драму... Шекспір, носивши Корделію у думці своїй, створив цю трагедію, немов той бог, який, мавши призначити місце світанню, включив би його в образ усього світу.[1]

У Лірі Шекспір до самого дна зміряв зором вир жахів, і перед цим видовищем душа його не знала ані здригання, ані запаморочення, ані слабкощів, — каже Брандес. — *Щось наче благоговіння охоплює вас на порозі цієї трагедії — почуття, подібне до того, що його ви зазнаєте на порозі Сикстинської каплиці з плафонним живописом Мікель-Анджельо. Різниця лише та, що тут почуття куди більш мучуще, зойк скорботи чутніш і гармонія краси куди різкіше порушується дисонансами розпачу.*

Ось такі судження критиків про цю драму, тим то й вважаю, що я не помиляюсь, обираючи її на зразок найкращих драм Шекспірових. Намагатимусь якомога найменш сторонньче викласти зміст драми і потім показати, чому ця драма не править за вершину досконалости, як ото її визначають учені критики, а править за щось геть інакше.

2

Драма «Король Лір» починається сценою, що зображує розмову поміж двома придворцями, Кентом та Ґлостером. Кент показує на присутнього також при тому молодого чоловіка і питається в Ґлостера, чи то не його син. Ґлостер одрікає, мовляв, йому часто-густо було сором визнавати молодого чоловіка за свого сина, та тепер уже перестало бути сором. Кент каже, що йому годі його збагнути.[2] Тоді Ґлостер го-

---

[1] Цитату з Гюґо Толстой наводить у французькому оригіналі, не супроводжуючи її перекладом, усю ж решту подає тільки в перекладі, своєму або чийомусь.

[2] Місця з Шекспірової трагедії, що їх Толстой не прямо цитує, а переказує своїм підкреслено-учудненим робом, за допомогою максимально логічного спрощення досягаючи враження абсурду, перекладаються за його текстом. Достотні цитати з трагедії подаються за перекладом Барки, курсивом.

ворить у присутності цього сина про його матір: *А мати цього молодика змогла: опісля стала черевата і таки мала сина в колиску швидше, ніж мужа в ліжко. (...) Але я маю сина в законнім ладу...* — веде Ґлостер далі. — *Все ж той не дорожчий для мене: бо хоч цей зайдиголовець прийшов трохи наступцем на світ, раніш, як по нього послано, алеж мати його була красна, то багато втіхи було — вродити його, і синапозашлюбня треба визнати.*

Такий вступ. Уже не кажучи про грубість цих слів, вони ще й не личать в устах особи, що має зображувати шляхетний характер. Не можна погодитися з гадкою деяких критиків, мовляв, ці слова дано Ґлостерові, аби показати зневагу до незаконности, від якої страждає Едмунд. Якби було так, то, поперше, не було б потреби цю зневагу, що її відчувають чоловіки взагалі, давати висловлювати саме б а т ь к о в і, а подруге — Едмунд згадав би такі батькові слова у своєму монолозі про несправедливість тих, що його зневажають із-за його народження. Але цього не стається, тим то ці слова на самому початку п'єси сказано з єдиним наміром повідомити публіку на гумористичний ріб, мовляв, у Ґлостера є один незаконний син і один законний.

Після цього сурмлять у сурми, виходить король Лір із своїми дочками й зятями і ознаймує в промові, що він із-за свого похилого віку хоче позбутися усіх трудів та клопотів, а царство своє розподілити між дочками. Щоб докладно довідатися, скільки б він мав дати кожній дочці, він сповіщає, що найбільше він дасть тій дочці, яка може його запевнити, мовляв, вона його найдужче любить.

Старша дочка Ґонерілья каже, що слова неспроможні висловити весь обсяг її любови, що вона любить батька більше, ніж світло її очей, більше, ніж простір і свободу, любить його так дуже, що їй аж спирає подих.

Король Лір негайно вказує дочці на карті її пай полів, лісів, річок та лук і задає те саме запитання другій дочці. Друга дочка Реґана заявляє, що сестра точнісінько висловлює її власні почуття, тільки що не досить сильно. Вона, Реґана, любить батька так дуже, що їй усе, окрім цієї любови, геть осоружне. Король нагороджує і цю дочку, а тоді запитує наймолодшу, улюбленицю, за яку *беруться в перебій французькі вина й молоко бурґундське,* тобто руки якої просять

король Франції та герцоґ Бурґундії. Він питається і в Корделії, як вона його любить. Корделія, в якій утілені всі чесноти, як в обох старших усі пороки, відповідає цілком недоречно, наче на те, аби роздратувати батька, вона, мовляв, його любить і вдячна йому, однак її любов, скоро вона одружиться, належатиме не самому батькові, а й її дружині.

Почувши такі слова, король втрачає самовладання і проклинає улюблену дочку жахливими чудасійними прокльонами. Він каже, наприклад, що відтепер любитиме свою дочку так мало, як оті люди, які пожирають власних дітей.

(...) Дикий скіф
чи той, хто із своїх дітей готує страву,
аби нажертися, — мені до лона буде
такий близький, зворушний, втішний,
як ти: моя дочка колись!

Придворець Кент захищає Корделію і щоб утихомирити короля, закидає йому несправедливість і вельми розумно говорить про лихо лестощів. Анітрохи тим не заторкнутий, посилає Лір Кента на вигнання під страхом смертної кари, удається до Корделіїних сватачів, герцоґа Бурґундського та короля Франції, і пропонує їм узяти Корделію без посагу. Герцоґ Бурґундський щиро заявляє, що без посагу він Корделії не хоче брати, французький же король таки бере її без посагу і виводить.

По тому старші сестри розмовляють між собою і розвивають задум нашкодити батькові, який їх обдарував. Цим закінчується перша сцена.

Не кажучи про помпезну, позбавлену характеристичного мову короля Ліра, — це та сама мова, якою говорять усі Шекспірові королі, — читачеві чи глядачеві годі зрозуміти, як то може король, хоч і який старий та простакуватий би він був, пойняти віри словам порочних дочок, з якими він прожив усе життя, і не їх, а свою улюблену дочку прокляти й засудити на вигнання. Тим то читач або глядач неспроможний поділяти почуттів осіб, які грають цю сцену.

Друга сцена починається Едмундом, Ґлостеровим незаконним сином, який скаржиться у розмові з самим собою на несправедливість людей, що віддають усі права й усю пошану законному синові, а від незаконного все відбирають. Він вирішує знищити Едґара і посісти його місце. З цією метою він підроблює листа, написаного нібито Едґаром до нього, Едмунда, в якому Едґар висловлює бажання вбити батька. Едмунд дочікується свого батька і показує йому, начебто нехотя, цього листа, і в ту ж мить батько вірить, що його син Едґар, якого він ніжно любить, зичить йому смерти. Батько відходить, виходить Едґар, і Едмунд переконує його, мовляв, батько, не знати чого, запопався його вбити. Едґар так само негайно йому вірить і втікає від свого батька.

Взаємини між Ґлостером та обома синами, як і почуття цих осіб, тим самим робом неприродні, що й Лірові взаємини з дочками, або й ще неприродніші. Через те глядачеві промкнутися в напрям думок Ґлостера та його синів і симпатизувати їм ще важче, ніж у випадку Ліра та його дочок.

У четвертій сцені Кент, перевдягнений так, що Лір його не впізнає, появляє себе королеві, який мешкає вже в Ґонерільї. Лір питається, хто він такий, на що Кент чомусь відповідає аж ніяк не відповідним до його становища способом:

Дуже щиросердний приятель і вбогий, як король. — Коли ти вбогий на підданця, як він — на короля, то ти вбогий удосталь. (...) Скільки віку тобі? — запитує король. — *Не до того молодий, пане, щоб любити жінку за співи, не до того старий, щоб звабитися нею через ніщо. (...)* На те король одрікає: *Як сподобаю не гірше по обіді, вже з тобою не розлучуся.*

Ці речення не випливають ані з становища Ліра, ані з його ставлення до Кента, а вкладено їх в уста Ліра й Кента тільки тому, що авторові вони здаються смішними й дотепними.

З'являється шафар Ґонерільї і поводиться нечемно з королем, за що Кент збиває його з ніг. Король, який усе ще не впізнає Кента, дає йому за це грошей і приймає до себе на службу. Після того приходить блазень, і тоді слідує довга балачка між королем та блазнем, яка повнотою не відповідає глуздові ситуації. Приміром, блазень каже:

Дядечку, дай мені яйце, і я тобі дам дві корони: Король: *Що ж то за дві корони будуть? — Ну,* — одрікає блазень, — *після того, як розітну яйце посередині і виїм поживок, то будуть дві корони з яйця. Коли ти розколов свою корону посередині і віддав обидві половини, то несеш свого осла на спині — через грязюку. Ти мав мало тямку в своїй лисій короні, коли золоту́ геть віддав. Коли кажу подібно, як сам, нехай вибатожать першого, хто це докаже.*

Проваджена цим способом довга розмова викликає у читача або глядача оту незручність, якої звичайно зазнають, коли доводиться слухати недотепні дотепи.

Балачка перебивається виходом Ґонерільї. Вона вимагає від батька зменшити його почет. Він бо повинен удоволитися 50 придворцями замість 100. Така вимога викликає в Ліра дивний і неприродний напад люті, і він запитує:

Чи знаний тут кому? Це вже — не Лір.
Чи так ступає? Каже? Очі де його?
Поняття слабне, чи прозірства
півсмертно снять. А! Днюю? Це — не так.
Котрий сказати б міг: хто я такий?

І так далі.

Тим часом блазень не перестає докидувати своїх недотепних жартів.

Приходить чоловік Ґонерільї і силкується заспокоїти Ліра, проте Лір проклинає Ґонерілью, благає для неї або неплідности, абож того, щоб вона породила потворну дитину, яка б за її материнську турботу відплатилася насміхом та презирством і вготувала їй усі жахи та болі дитячої невдячности.

Ці слова, що висловлюють щирі почуття, могли б захоплювати, якби вони були самі собою. Вони, однак, губляться у довгих, набундючених реченнях, що їх Лір висловлює безугавно й не до речі. Він або накликає бурю і мряку на голову своєї дочки, або благає про те, щоб його прокльон простромив її, або звертається до власних очей:

(...) Очі старчі, в зманстві
оплачете це знов, то вирву вас
і звергну з водами, що ви пустили —
м'якчити глину.

І так далі.

Тоді Лір посилає Кента, якого він усе ще не впізнає, по свою другу дочку, розмовляє, не зважаючи на щойно висловлений розпач, із блазнем і викликає його жарти.

Жарти ці не завдають радости, а спричинюють неприємне почуття, як ото стає завжди сором, коли хтось безуспішно пробує бути дотепним. Вони, крім того, так страшенно розтягнуті, що з них виходить просто нісенітниця. Блазень, приміром, питається в короля, чи може той йому сказати, чому ніс на обличчі сидить саме посередині. Лір каже, що не знає цього.

— А ось: держати очі на обидва боки від свого носа. Це — чого чоловік не здався пронюхати, то міг би підглядіти. (...) А знаєш, як устриця робить свою скойку?

— Ні.

— Я теж — ні. А скажу, нащо равлик має хатку.

— Нащо?

— Ну, втягати голову в її середину. Не віддавати її геть своїм дочкам і не лишати ріжок без накривки.

(...) — Вже коні зготовано?

— Твої осли подались по них. Причина, чому сім зірок Волосожару не більше, ніж сім, — чудова причина.

— Тому, що їх не вісім?

— Еге, дійсно. Ти був би справний блазень.

І так далі.

Після цієї довгої сцени приходить двірцевий і повідомляє, що коні готові. Блазень:

Ота, що дівчина тепер,
і всмішена про мій відхід,
не буде нею вже! — як щось
не покортша наприслід.

Друга частина першої сцени у другій дії починається з того, що негідник Едмунд умовляє свого брата вдати, ніби вони б'ються на мечах, як тільки з'явиться їхній батько.

Едґар погоджується, хоч воно й цілковито незрозуміло, чому він це робить. Батько застає їх у двобої. Едґар утікає, а Едмунд роздряпує собі руку, аби з'явилась кров. Він переконує батька, мовляв, Едґар з метою вбити батька вдався до чародійства й просив його, Едмунда, допомогти йому, проте він, Едмунд, відмовився, отож Едґар, поранивши його, Едмунда, в руку, втік. Ґлостер вірить усьому на слово, проклинає Едгара і передає незаконовродженому Едмундові всі права старшого, законовродженого сина. Коли герцоґ дізнається про те, він своєю чергою нагороджує Едмунда.

У другій сцені новий Лірів слуга, в якому Лір усе ще не впізнає Кента, перед Ґлостеровим палацом обкладає без усякої причини лайкою Освальда, шафаря Ґонерільї. Він обзиває його пройдисвітом, падлюкою, блюдолизом, ницим, пихатим, пустоголовим, попрошайним, рамтяним суцігою, сином і спадкоємцем покручної сучки і так далі. Після цього він витягає меча і вимагає, щоб Освальд з ним бився. Він, мовляв, хоче зробити з нього *яєшню на підливі з місячного світла.*

Ці слова неспроможен пояснити ніякий тлумач. Коли Кента затримують, він і далі виливається в найдивовижніших образливих виразах. Він твердить, що його, Освальда, зробив кравець, але так погано, як не могли б зробити каменотес або маляр, хоч би вони працювали й два роки. Далі він каже, що хоче, аби йому дозволили розмолоти *цього безверхого мугиря* на тинк і вимазати ним стіни клозету.

Так говорить Кент, якого ніхто не впізнає, хоч і король, і герцоґ Корнвол, а й присутній при тому Ґлостер мусіти б його впізнати, і в образі та подобі нового Лірового слуги він лається таким робом доти, поки його нарешті схоплюють і забивають у диби.

Третя сцена відбувається на полі. Едґар, який, тікаючи від переслідувань свого батька, сховався в лісі, повідомляє публіку, мовляв, є такі божевільні-жебраки, що тиняються голими, заганяють собі у тіло тріски й голки, кричать дикими голосами й тим вимушують до себе співчуття. Він вирішує вдавати саме такого божевільного, аби порятуватися від переслідувань. Пояснивши це публіці, він відходить.

Четверта сцена знов перед Ґлостеровим замком. Приходять Лір і блазень. Лір завбачає Кента в колодках і все ще не впізнає. Він лише запалюється гнівом на тих, що насмілили-

ся зневажити його посланця, і кличе по герцоґа й Реґану. Жарти блазня тривають.

Лір насилу втримує себе. Ввіходять герцоґ і Реґана. Лір скаржиться на Ґонерілью, проте Реґана обороняє сестру. Коли Реґана йому каже, він, мовляв, краще б зробив, якби повернувся до сестри, Лір проклинає Ґонерілью. Обурений, він каже: — *Просити, щоб простила?* — і стає навколішки, щоб показати, як би було воно непризвоїто, коли б він у власної дочки покірно, мов милостиню, випрохував їжу та одяг. Він проклинає Ґонерілью найжахливішими прокльонами і запитує, хто забив його слугу в диби. Заки Реґана встигає відповісти, з'являється Ґонерілья. Лір знову роздратовується і знов проклинає Ґонерілью, однак, довідавшися, що це був наказ самого герцоґа, він облишає цю справу, бо якраз у цю мить Реґана повідомляє його, що не може його прийняти і що найкраще було б, якби він повернувся до Ґонерільї. Сама вона хоче прийняти його за один місяць, одначе не з стома слугами, а лише з п'ятдесятьма. Лір проклинає Ґонерілью ще раз і не хоче йти до неї, бо він таки сподівається, що Реґана прийме його з усіма стома слугами. Але Реґана заявляє йому, що візьме його тільки з двадцятьма п'ятьма, після чого Лір вирішує таки повернутись до Ґонерільї, яка зізволяє п'ятдесят слуг. Коли, однак, Ґонерілья висловлює думку, мовляв, і двадцять п'ять забагато, Лір вибухає довгою промовою, в якій наводить докази того, що зайво, а що потрібно. Він каже, що коли людині дозволити тільки те мати, чого вона потребує, то *життя людини вже — як звірове.* До того Лір, або точніше актор, який грає ролю Ліра, ще додає, мовляв, жінці непотрібно ніякої розкішної одежі, якщо вона її не гріє. Він поринає у шалену лють і каже, що зробить щось жахливе, щоб помститись на своїх дочках, але плакати він не буде. З тим він відходить. Починається буря.

Така друга дія. Переповнена неприродними подіями і ще неприроднішими словами, які не випливають з істоти характерів, вона закінчується сценою між Ліром та його дочками. Вона могла б справити враження, якби не була пройнята найневідповіднішими, найбезглуздішими, найнеприроднішими промовами, без будь-якого стосунку до речі вкладеними в уста Лірові. Лірове вагання між пихою, люттю та сподівом, що дочки піддадуться, могло б бути незвичайно захопливим, якби тому не перешкоджали пишномовні нісенітниці, якими він

висловлюється, як от заява про те, що він розлучиться з померлою матір'ю Реґани, коли Реґана не прийме його з радістю, або оті *болотно-виссані тумани,* що їх він накликає на голови своїх дочок, абож коли він кладе на обов'язок небесам захищати старих людей, бо вони самі старі.

Третя дія починається громом, блискавкою і бурею зовсім особливого роду, такою, якої, за словами дійових осіб п'єси, ще ніколи не було. У степу повідомляє один двірцевий Кента, що Лір, вигнаний дочками з їхніх домів, бігає самотою в полі, рве на собі волосся і кидає їх на вітер та що з ним нема нікого, крім блазня. Кент натомість сповіщає двірцевого, що герцоґи посварились і що французьке військо висадилось у Дуврі. Закінчивши своє сповіщення, Кент посилає двірцевого у Дувр зустрінутися там з Корделією і подати їй вістку.

Друга сцена третьої дії відбувається так само у степу, але в іншій частині. Лір бігає степом і мовляє слова, що повинні висловити його розпач. Він вимагає, щоб вітри так сильно дули, аби їм луснули щоки, щоб дощ усе затопив, блискавка спалила його сиву голову, грім розплющив світ і при тому знищив усе сім'я, *що сплоджує людей невдячних.* Блазень висловлює ще нісенітніші слова.

Увіходить Кент. Лір каже, що під час цієї бурі повинні бути чомусь виявлені й викриті усі винуватці. Кент, усе ще не впізнаний Ліром, пробує його умовити пошукати захистку в курені. При цій нагоді блазень звіщає пророцтво, яке не має ніякого відношення до ситуації, і всі відходять.

Третя сцена провадить знов у замок Ґлостера. Ґлостер повідомляє Едмунда, що французький король уже висадився з військом і що він, Ґлостер, має намір допомагати Лірові. Почувши це, Едмунд вирішує оскаржити батька у зраді, щоб самому посісти спадщину.

Четверта сцена відбувається знов у степу — перед куренем. Кент просить Ліра зайти в курінь, проте Лір не бачить ніякої причини ховатись від бурі, він бо її не відчуває, в його грудях лютує буря, викликана невдячністю дочок, і вона, мовляв, видмухає оцю іншу бурю дощенту.

Це щире почуття, висказане простими словами, збудило б симпатію, проте у безнастанному патетичному бушуванні воно вислизає від нас і втрачає значення.

Виявляється, що курінь, в який заводять Ліра, той самий, що його взяв собі за притулок Едґар, перевдягнений на

божевільного, тобто голий. Едґар виходить з куреня, і хоч усі його знали, ніхто його не впізнає, так само, як ніхто не впізнає і Кента. Едґар, Лір і блазень заходжуються мовляти нісенітниці й роблять це, з перервами, протягом багатьох сторінок. Посередині цієї сцени з'являється Ґлостер, який так само не впізнає ані Кента, ані свого сина Едґара, і розповідає, що його син Едґар замислив на його життя.

Ця сцена переривається накоротко сценою в Ґлостеровому палаці, де Едмунд зраджує свого батька. Герцоґ присягається помститись на Ґлостері.

Тоді сцена знов переноситься до Ліра. Кент, Едґар, Ґлостер, Лір і блазень перебувають на рандарні й провадять між собою балачку:

Едґар: *Демон Фратеретто кличе мене і каже: Нерон став рибалкою в озері темряви. (...)* Блазень: *(...) скажи мені, божевільний — це дворянин чи поспільчик?* — Лір, який утратив розум, каже: *Король!* — Блазень: *Ні, він — той поспільчик, що має собі сина дворянином.*

Лір кричить: *Щоб тисячня при червоногарячих кліщах, обидві з свистом їх забрала...* в той час, як Едґар волає, що злий враг кусає його в спину. На те блазень зауважує, мовляв, божевільний це той, *хто сповіряється на смирність вовка, на здоров'я коня, на любов хлопчика або на присягу розтрухи.* Лір уявляє собі, що він судить своїх дочок. *Тут сядьте, судде найзнающіший,* — звертається він до голого Едґара. *Ти,* — до блазня — *мудрий пане, сядь отут. А що, лисиці!* — Едґар докидає: *Гляньте — де той стоїть і витріщується? Хочеш очей на суді, пані?*
Переступай через ручай, Бессі, до мене...

Блазень: *Човенець її протіка;*
не мусить казати ж ніяк —
чому не сміє перейти до тебе.

Едґар провадить далі на власний ріб. Кент пропонує Лірові лягти полежати, однак Лір продовжує своє уявне судочинство:

Раніш я суд спогляну. Дайте їхні свідчення.

До Едґара:
Ти, мантійний суддя, сідай собі.

До блазня:
А ти, супряжник суду,
при нім на лаві.

До Кента:
Ви — присяжний,
також сидіть.

Едґар: *(...) Муррк! Кішка сіра!*

Лір: *Допитаймо її першою. Це Ґонерільї: тут присягаюся перед почесним збором, — вона вихвицнула бідного короля, свого батька.*

Блазень: *Ідіть сюди, сподинько! Чи ваше ім'я — Ґонеріллья?*

Лір: *Не може вона цього заперечити.*

Блазень: *Випрошую прощення: думав, це не ви, а складаний стілець.*

Лір: *Ось друга, косі зори в неї вістять —*
з якої речовини серце втесане. Спинітъ її!..
Оружжя! Меч! Огонь! Бо тут — хабарство:
ти, кривдний судде, їй чого втекти дозволив?

Це шаленіння закінчується тим, що Лір засинає. Тепер Ґлостер переконує Кента, якого він усе ще не впізнає, щоб той завів Ліра до Дувру, і Кент із блазнем виносять короля.

Сцена переноситься у Ґлостерів замок. Самого Ґлостера обвинувачують у зраді, приводять і зв'язують. Герцоґ Корнвол вириває йому око і розтоптує ногами. Реґана каже: *Одно на інше зглумить. Рви і друге!* — Герцоґ хоче вирвати й друге око, але раптом один із слуг чомусь заступається за Ґлостера і ранить герцоґа. Реґана вбиває слугу, який, умираючи, звертається до Ґлостера:

(...) у вас осталось око —
побачити на ньому вразу. О!

Корнвол: *Щоб не згляділо більш, — запобіжім!*

Він вириває друге око в Ґлостера і кидає на землю.

По тому Реґана повідомляє, що саме Едмунд зрадив свого батька, і тепер Ґлостер щойно починає розуміти, що його обманули і що Едґар ніколи не мав наміру його вбивати.

Так закінчується третя дія.

Місце четвертої дії — знову степ. Едґар, усе ще «перевдягнений» на божевільного, у розмові з самим собою пишномовно розбалакує про мінливість щастя і про переваги скромної долі. Тоді випадково, саме в ту частину степу, де перебуває Едґар, дід приводить осліпленого Ґлостера.

Характеристичною шекспірівською мовою, головна властивість якої полягає в тому, що думки в ній зв'язуються або за співзвуком слів, абож за контрастом, Ґлостер говорить так само про несталість щастя. Він просить діда, свого поводиря, залишити його, але дід зауважує, що він, Ґлостер, не може бачити своєї дороги. Ґлостер одрікає, він, мовляв, не має ніякої дороги, тим то йому й не треба очей. Він додає до того, що коли він бачив, то спотикався, і що нестача може часто-густо стати перевагою. *О Едґаре! Мій любий сину,* — каже він ще, — *(...) Якби дожив я — доторком побачити тебе, сказав би: маю очі знов!*

Хоча Едґар, голий і в ролі божевільного, це чує, він усе таки не відкривається батькові. Він стає на місце похилого віком поводиря і звертається до батька з мовою. Цей не впізнає його голосу, а має його за заблуканого божевольця. Ґлостер користується з нагоди, щоб скомпонувати жарт: *Оці часи — напасть, коли сліпих ведуть безумці* — і відпускає, просто з примхи, діда, очевидячки не з причини, яка могла б у цю мить для Ґлостера бути природною, а тільки для того, щоб, бувши наодинці з Едґаром, мати змогу виконати пізнішу сцену з уявним стрибком із скелі.

Не зважаючи на те, що Едґар якраз побачив свого сліпого батька і дізнався, мовляв, той кається, що прирік його на вигнання, він тим не менш удається до непотрібних пояснень, які Шекспір прочитав у книзі Герснета, але з якими Едґар не міг мати ніякої нагоди ознайомитись і повторювати які, насамперед у його теперішньому становищі, аж ніяк неприродно. Він каже: *П'ять бісів було в бідному Хомі зараз: біс любострастя Обідікат, князь німости Гобердіденс, злодійства — Магу, мордерства — Модо, передражнення і малпування — Фліббертіджіббет, хто вже й ґедзить покоївок та горничних.*

Почувши ці слова, Ґлостер дарує йому свій гаманець і каже:

Візьми гаманик: ти, кого карають небеса,
принижений вкінець. Що я бідую, —
ти щасніший від того. Небеса, творіть і далі так!
Нехай надстаточний і жадноситець,
хто ярмить ваш закон, хто бачити не хоче,
бо він не почуває, — вже відчує скоро вашу дужість:
тоді роздача мусить розв'язати лишки —
і кожний має досить!

Проказавши ці чудернацькі слова, Ґлостер вимагає від Едґара, аби той його повів до однієї навислої над морем скелі, і вони відходять.

Друга сцена четвертої дії відбувається перед замком герцога Олбені. Ґонерілья не тільки жорстока, а й порочна. Вона ставиться до свого чоловіка з презирством і відкривається негідникові Едмундові, який успадкував титул свого батька Ґлостера, у коханні. Едмунд відходить, і тоді слідує розмова між Ґонерільєю та її чоловіком. Герцоґ Олбені, єдина дійова особа, що носить у собі людські почуття і вже перед тим був незадоволений з обходження супроти Ліра, стає тепер сміливо на Лірову сторону, проте дає своєму душевному порухові такий словесний вираз, який захитує довір'я до щирости його почуттів. Він каже, що ведмідь лизатиме Лірові руки і що коли небо не пошле видимих духів, аби приборкати цю жорстоку зневагу, то людство, мов потвора, розшматує само себе, і так далі.

Ґонерілья не слухає його, і тоді він заходжується її ганити:

Гляди себе, чортице!
Природний вичвар не такий в нечистій силі
жахний, як в жінці.

О дурню марний! — каже Ґонерілья. Герцоґ одрікає:

Підмінна, вдавана істото, посоромся,
не будь потворою! Коли б мені пристало,
щоб руки ці послухались моєї крови,
то — здатні вивихнути й розірвати
твоє м'ясиво й кості. Та, хоч ти бісиня,
жіночий вид тебе боронить.

Приходить посланець і сповіщає, що герцоґ Корнвол, поранений слугою під час, коли він Ґлостерові виривав очі, по-

мер. Ґонерілья з того врадувана, однак її при тому тривожить і передчуття, мовляв, Реґана, ставши удовою, може відняти від неї Едмунда. Тут закінчується друга сцена.

Третя сцена четвертої дії зображує французький табір. З розмови Кента з двірцевим довідується читач або глядач, що короля Франції нема в таборі і що Корделія отримала від Кента листа і дуже згорьована вістками про свого батька. Двірцевий оповідає, що її обличчя при тому нагадувало водночас сонячний промінь і дощ:

(...) її усмішки й сльози
були — як ліпший взір. Усмішки щасні,
що грали в неї на устах, гляди, не знали,
які то гості в óчах — звідти йшли:
мов з діямантів крапали перлини.

І так далі.

Двірцевий оповідає ще далі, що Корделія після того вимагала побачення з батьком, але Кент одвічає, мовляв, Лір соромиться зустрітися з дочкою, що з нею він так негідно обійшовся.

У четвертій сцені Корделія розмовляє з лікарем. Вона жаліється йому, що Ліра, повнотою божевільного, з вінком із зілля на голові, бачили, як він бігав полем, і що послано солдатів, аби його розшукали, і що вона вельми бажає, щоб з її сліз постали усі таємні цілебні зела, тощо. Її повідомляють, що наближаються збройні сили герцоґа, але вона непокоїться тільки долею свого батька і відходить.

П'ята сцена відбувається у Ґлостеровому замку. Реґана розмовляє з Освальдом, шафарем Ґонерільї, який має передати Ґонерільїного листа Едмундові. Вона сповіщає йому, що й вона любить Едмунда і що вона, бувши удовою, має більше можливостей одружитися з ним, аніж Ґонерілья. Вона просить його, шафаря, переконати в тому її сестру. Далі вона пояснює йому, що воно було дуже нерозумно, осліпивши Ґлостера, залишити його живим, і радить Освальдові, якби він спіткав Ґлостера, вбити його. За це діяння вона обіцяє йому велику нагороду.

У шостій сцені знову з'являється Ґлостер із своїм усе ще не впізнаним сином Едґаром, який (він тепер перебраний за селянина) удає, ніби він його веде до скельної кручі. Ґлостер рухається по рівній землі, проте Едґар переконує його, мовляв, вони з великими труднощами здираються на кручу. Ґлостер йому вірить. Едґар твердить, мовляв, чути шум моря. Ґлостер вірить і цьому. Стоявши на рівній землі, Едґар вмовляє батькові, що той перебуває на скелі і що перед ним розверзається жахлива безодня. Тоді він залишає його самого. Ґлостер удається до богів, волає, що він хоче стрясти своє горе, бо він його не в силі довше зносити, і що він їх, богів, не проклинає. Після того він стрибає на рівному місці і падає, переконаний, що стрибнув з кручі. При цій нагоді Едґар, розмовляючи сам із собою, висловлюється ще заплутаніше:

А все ж не знаю, як уява може красти —
життя скарбницю, раз життя само
крадіжці піддається. Був би там, де думав він,
то вже б минуло й думання.

Він підходить до Ґлостера як ще інша особа і висловлює зачудування з того приводу, що той, упавши з такої страшної висоти, не скалічився. Ґлостер вірить, що він упав, і готується вмерти, тоді, однак, відчуває, що він живий, і тепер його опадає сумнів, чи він справді звалився з такої височини. Едґар переконує його ще раз, що він таки впав із жахливої висоти, і запитує його про ту істоту, яка стояла поруч з ним на вершині кручі. То мусів би бути чорт, бо

(...) очі в нього
були два повні місяці. Мав тисячу носів,
вилися роги й хвилювали, як бунтуще море (...)

Ґлостер усьому вірить і впевнюється, що його розпач був ділом чорта. Тим то він вирішує ніколи відтепер більш не розпачувати, лише спокійно очікувати смерти.

По тому ввіходить Лір, чомусь причепурений польовими квітками. Він божевільний і розмовляє ще дивачніше, ніж до того. Він говорить про монети, дає комусь рекрутські гроші, потім кричить, що бачить мишу, яку він пробує приманити

мер. Ґонерілья з того врадувана, однак її при тому тривожить і передчуття, мовляв, Реґана, ставши удовою, може відняти від неї Едмунда. Тут закінчується друга сцена.

Третя сцена четвертої дії зображує французький табір. З розмови Кента з двірцевим довідується читач або глядач, що короля Франції нема в таборі і що Корделія отримала від Кента листа і дуже згорьована вістками про свого батька. Двірцевий оповідає, що її обличчя при тому нагадувало водночас сонячний промінь і дощ:

(...) її усмішки й сльози
були — як ліпший взір. Усмішки щасні,
що грали в неї на устах, гляди, не знали,
які то гості в óчах — звідти йшли:
мов з діямантів крапали перлини.

І так далі.

Двірцевий оповідає ще далі, що Корделія після того вимагала побачення з батьком, але Кент одвічає, мовляв, Лір соромиться зустрітися з дочкою, що з нею він так негідно обійшовся.

У четвертій сцені Корделія розмовляє з лікарем. Вона жаліється йому, що Ліра, повнотою божевільного, з вінком із зілля на голові, бачили, як він бігав полем, і що послано солдатів, аби його розшукали, і що вона вельми бажає, щоб з її сліз постали усі таємні цілебні зела, тощо. Її повідомляють, що наближаються збройні сили герцоґа, але вона непокоїться тільки долею свого батька і відходить.

П'ята сцена відбувається у Ґлостеровому замку. Реґана розмовляє з Освальдом, шафарем Ґонерільї, який має передати Ґонерільїного листа Едмундові. Вона сповіщає йому, що й вона любить Едмунда і що вона, бувши удовою, має більше можливостей одружитися з ним, аніж Ґонерілья. Вона просить його, шафаря, переконати в тому її сестру. Далі вона пояснює йому, що воно було дуже нерозумно, осліпивши Ґлостера, залишити його живим, і радить Освальдові, якби він спіткав Ґлостера, вбити його. За це діяння вона обіцяє йому велику нагороду.

У шостій сцені знову з'являється Ґлостер із своїм усе ще не впізнаним сином Едґаром, який (він тепер перебраний за селянина) удає, ніби він його веде до скельної кручі. Ґлостер рухається по рівній землі, проте Едґар переконує його, мовляв, вони з великими труднощами здираються на кручу. Ґлостер йому вірить. Едґар твердить, мовляв, чути шум моря. Ґлостер вірить і цьому. Стоявши на рівній землі, Едґар вмовляє батькові, що той перебуває на скелі і що перед ним розверзається жахлива безодня. Тоді він залишає його самого. Ґлостер удається до богів, волає, що він хоче стрясти своє горе, бо він його не в силі довше зносити, і що він їх, богів, не проклинає. Після того він стрибає на рівному місці і падає, переконаний, що стрибнув з кручі. При цій нагоді Едґар, розмовлявши сам із собою, висловлюється ще заплутаніше:

А все ж не знаю, як уява може красти —
життя скарбницю, раз життя само
крадіжці піддається. Був би там, де думав він,
то вже б минуло й думання.

Він підходить до Ґлостера як ще інша особа і висловлює зачудування з того приводу, що той, упавши з такої страшної висоти, не скалічився. Ґлостер вірить, що він упав, і готується вмерти, тоді, однак, відчуває, що він живий, і тепер його опадає сумнів, чи він справді звалився з такої височини. Едґар переконує його ще раз, що він таки впав із жахливої висоти, і запитує його про ту істоту, яка стояла поруч з ним на вершині кручі. То мусів би бути чорт, бо

(...) очі в нього
були два повні місяці. Мав тисячу носів,
вилися роги й хвилювали, як бунтуще море (...)

Ґлостер усьому вірить і впевнюється, що його розпач був ділом чорта. Тим то він вирішує ніколи відтепер більш не розпачувати, лише спокійно очікувати смерти.

По тому вваходить Лір, чомусь причепурений польовими квітками. Він божевільний і розмовляє ще дивачніше, ніж до того. Він говорить про монети, дає комусь рекрутські гроші, потім кричить, що бачить мишу, яку він пробує приманити

куснем сиру. Зненацька він вимагає від Едгарда гасла, і Едгар притьмом відповідає йому словами: *Запашний майоран!* Лір: *Проходь.* — І сліпий Ґлостер, який не впізнавав ні свого сина, ні Кента, впізнає королів голос.

По цих висловах, що не тримаються купи, король починає раптом іронічно ганьбити улесників, які притакують до всього, що він скаже: *(...) «так» і «ні», — це було недобре богослов'є.* Коли він, однак, пішов у бурю і не мав над головою даху, то побачив, що все було неправда. Він каже далі, що все творіння віддалось перелюбові і що Ґлостерів незаконний син краще повівся з своїм батьком, ніж його дочки з ним (хоча Лір, за розвитком драми, аж ніяк не може знати, як Едмунд повівся з Ґлостером). Отож: *Сюди, залазся! Мішма, бо мені солдатів брак.* Він звертається до якоїсь уявної, лицемірно-доброчесної пані, яка вдає святенницю, тим часом як

Ні тхір, ні стадник-жеребець того не творять
з розгульнішим смаком.
Від стану вниз вони центаври,
хоч нагорі жінки цілком.
До пояса лише — вспадковують боги,
внизу ж диявольове все.

При цьому Лір кричить і плюється від огиди.

Цей монолог задуманий очевидячки як звертання актора до публіки і либонь він і має на кону успіх, однак в устах Ліра він аж ніяк не личить, так само, як і його слова *смертністю смердить,* що їх він проказує, коли Ґлостер хоче поцілувати його в руку і він спершу обтирає її. Мова заходить про Ґлостерову сліпоту, і це дає нагоду до гри словами про очі — *сліпий Купідон.* По тому Лір каже до Ґлостера: *Ні очей у лобі, ні грошей у гамані. Твої очі у тяжкому стані, гаман у легкому (...)*

Тоді Лір промовляє ще монолог про нечесність законного суду, що знов таки повнотою не личить в устах божевільного Ліра.

Після того приходить двірцевий із слугами. Він посланий Корделією привести її батька. Лір поводиться й далі як божевільний і втікає. Двірцевий, посланий, щоб його привести, не женеться за ним, а натомість дає Едґарові довгий звіт про становище британської та французької армій.

З'являється Освальд. Уздрівши Ґлостера, він нападає на нього, бо хоче здобути нагороду, обіцяну йому Реґаною. Едґар ударяє його дрючком. Умираючи, Освальд віддає своєму вбивці листа Ґонерільї до Едмунда, за якого, якщо він, Едґар, його передасть, забезпечена нагорода. У цьому листі Ґонерілья обіцяється вбити свого чоловіка і оженитися з Едмундом. Едґар витягає Освальдів труп за ноги[3] з кону, повертається і виводить свого батька.

Сьома сцена четвертої дії має місцем шатро у французькому таборі. Лір спить, лежачи на ліжку. Корделія увіходить з усе ще перевдягненим Кентом. Ліра будять музикою. Побачивши Корделію, він не бере її за живу істоту. Він переконаний, що бачить неземну з'яву, а самого себе має за померлого. Корделія запевняє його, що вона його дочка, і просить її благословити. Він стає перед нею навколішки, благає його простити, погоджується з тим, що він старий і з'їхав з глузду, і висловлює готовність прийняти отруту, яку вона либонь для нього приготувала. Він тієї думки, що вона його повинна ненавидіти *(Бо ті сестри, — каже він, — як згадую, мені вчинили кривду, у тебе є цьому причина, в них же — ні).* Поступово він приходить до пам'яті й перестає бушувати. Дочка пропонує йому прогулятись. Він дає на те згоду. *До мене терпелива мусиш бути, — каже він. — Прошу тепер, забудь і прости. Я — старий і нетямущий.* Вони відходять.

Двірцевий і Кент залишаються на кону і провадять розмову, яка пояснює публіці, що Едмунд очолює військо, а між Ліровими захисниками та його ворогами незабаром має відбутися битва. На тому закінчується четверта дія.

У цій четвертій дії сцена Ліра з його дочкою могла б зворушувати, якби їй не передувало в перебігу попередніх сцен безконечно довге одноманітне Лірове шаленіння і якби, до того ж, такий ось вираз його почуттів був бодай останній у цьому роді. Але він не останній.

---

3 Чи в котромусь із видань, що ними користувався Толстой, була ця пряма вказівка, мовляв, Едґар витягає мертвого Освальда з кону саме за ноги, а чи толстовське речення скомпоновано з метою підсилити учуднення викладу, — не знати. Варт, у всякому разі, тут нагадати, що сценічні ремарки у виданні шекспірівських текстів здебільшого роблено видавцями, і число їх із часом зростало.

У п'ятій дії той самий внутрішньо холодний, патетичний, штучний Лірів шал знову руйнує враження, що його могла б справити попередня сцена.

У першій сцені п'ятої дії бачити на кону Едмунда й Реґану. Ця остання ревнує до сестри і пропонує себе Едмундові. Приходить Ґонерілья з своїм чоловіком та кількома солдатами. Герцоґ Олбені, хоч він і співчуває Лірові, вважає за свій обов'язок битись проти французів, які вдерлися в його країну. Він готується до битви. Ввіходить Едґар, усе ще перевдягнений, і передає герцоґові Олбені листа, якого він одержав від умираючого шафаря Ґонерільї, і вимагає від герцоґа викликати його сурмою на випадок, якщо той виграє битву. Він, мовляв, може виставити бійця, який міг би ствердити у двобої, що написане в листі — правда.

У другій сцені Едґар приводить свого батька Ґлостера, садовить його під деревом і знов відходить. Чути шум битви. Едґар повертається і повідомляє, що битву програно, а Ліра з Корделією взято у бран. Ґлостер знов у розпачі. Едґар, усе ще не даючи себе впізнати, радить і далі терпіти. Ґлостер негайно погоджується.

Третя сцена починається тріумфальним походом переможця Едмунда. Лір і Корделія — бранці. Лір, хоч він уже не божевільний, вимовляє і далі безглузді, непричетні слова. Він каже, наприклад, що хоче у в'язниці з Корделією співати, і якщо вона благатиме його про благословення, то він стане навколішки і буде просити її пробачити йому. Він каже далі, що вони в тюрмі переживуть двірські інтрити і що він і Корделія правлять за жертви, на які боги куритимуть фіміямом, і що ті, які побажають їх розлучити, повинні спершу принести з неба пожежу і викурювати їх, як лисиць, і що він не хоче плакати, а що тих нехай пожере пошесть разом з м'ясом та шкірою, хто захоче їх змусити плакати.

Едмунд наказує завести Ліра та його дочку в тюрму. Віддавши капітанам цей наказ, він відкликує одного з них, говорить йому про службу інакшого робу і запитує, чи той бажає її виконати. Капітан каже, що він не може тягнути гарбу і їсти овес, але якщо ця служба у людських спроможностях, то він її виконає.

Приходить герцоґ Олбені, а з ним Ґонерілья та Реґана. Герцоґ Олбені пробує заступитися за Ліра, але Едмунд не дозволяє йому цього. Сестри беруть участь у розмові й ганять одна одну, бо вони ревнують одна одну до Едмунда.

Тут усе заплутується до такого щабля, що стає важко слідувати за подіями. Герцоґ Олбені хоче заарештувати Едмунда і повідомляє Реґану, що той уже давно має порочні зв'язки з його жінкою. Тим то Реґана повинна зректися своїх претензій на Едмунда, а коли вона хоче одружитися, то мусіла б одружитися з ним, герцоґом Олбені.

Після того, як він це сказав, він кличе Едмунда, велить сурмити у сурму і заявляє при тому, що коли ніхто не з'явиться, то він буде сам з ним битись.

Тієї миті Реґана падає, очевидячки отруєна Ґонерільєю, смертельно хвора на землю.

Сурмить сурма і з'являється Едґар із заборолом на обличчі. Не називаючи свого імени, він викликає Едмунда на бій. Усі образи з боку Едґара Едмунд кидає йому назад. Вони стинаються, і Едмунд падає. Ґонерілья у розпачі. Герцоґ Олбені показує Ґонерільї її листа. Ґонерілья відходить. Умираючий Едмунд відкриває у своєму супротивникові брата. Едґар підіймає заборола і виголошує моральну доповідь, яка має довести, що його батько, породивши незаконного сина, заплатив за свою провину втратою очей. Едґар оповідає герцоґові Олбені про свої пригоди, а також те, що він, якраз перед тим, як вийшов на бій, відкрив усе батькові, і батько, не в силі витримати збудження, помер.

Але Едмунд ще не помер. Він вимагає, щоб йому оповіли все, що сталось. Едґар оповідає, отже, далі, що коли він сидів над своїм померлим батьком, підійшов один чоловік, обійняв його і так дуже при тому кричав, наче хотів зрушити небо: *Кинувся до батька. Сповів найжаліснішу річ про Ліра і про себе* — і коли він оповідав, то *струни життьові вже рвались.* А тоді: *Двічі загукала сурма — і я нестямного зоставив.* І то був Кент.

Ледве Едґар устиг закінчити цю оповідь, як прибігає двірцевий із закривавленим ножем і гукає на поміч. На запитання, кого вбито, двірцевий одрікає, що Ґонерілья вбила сама себе, а перед тим отруїла власну сестру. Вона, мовляв, сама в тому призналась.

Увіходить Кент. У ту ж саму мить приносять трупи Ґонерільї та Реґани. Едмунд повідомляє, що обидві сестри його любили, одна з-за нього отруїла другу, а тоді вбила сама себе.

Разом з тим він признається, що дав наказ убити Ліра у в'язниці, а Корделію там само повісити з тим, щоб подумали, мовляв, вона сама себе позбавила життя. Він хоче, отже, тепер не дати цим ділам здійснитись.

Сказавши це, він умирає, і його виносять.

Приходить Лір, несучи на руках мертву Корделію, не зважаючи на те, що йому вже понад вісімдесят років і що він недужий. Знов починається жахливе шаленіння, від якого відчуваєш сором, як і від невдалих жартів. Лір вимагає, щоб усі волали, і то гадає, що Корделія померла, то вірить, що вона жива:

я, мавши язики і очі ваші, вжив би так,
щоб небозвід розбився.

Він каже, що вбив челядника, який убив її. Потім він каже, що його очі погано бачать, і в ту ж мить він упізнає Кента, якого ввесь час не впізнавав.

Герцог Олбені зрікається влади, доки живе Лір, і нагороджує Едґара, Кента й усіх, які зоставалися вірними Лірові. Приносять звістку, що Едмунд помер.

Лір благає, усе ще в шаленстві, розщібнути йому гудзика — те саме бажання, яке він висловлював, бігавши по степу. Потім він дякує за те, що вволили його бажання, просить усіх подивитись на щось і вмирає.

Тоді герцог Олбені, який пережив інших, каже:[4]

Смиритись мусим при важкій скорботі часу,
казати — що на серці, а не — що належить.
Найстарший переніс найбільш: ми, молоді,
не звідаєм того, не проживем так довго.

Усі відходять під музику погребного маршу. Так закінчується п'ята дія і — драма.

3

Ось така ця славнозвісна драма. Хоч і якою нісенітною вона видається в моєму переказі, що його я намагався зробити якомога несторонньо, скажу сміливо, що у первотворі вона ще набагато нісенітніша. Усякій людині нашого часу, якби вона не перебувала під навіянням того, мовляв, ця драма править за вершину досконалости, вистачало б прочитати її до кінця, будь у неї на те достало терпцю, аби переконатися в тому, що це не тільки не вершина досконалости, але вельми поганий, неохайно укладений витвір, який якщо й міг бути цікавий для когось, для певної публіки, у свій час, то серед нас не може викликати нічого, окрім огиди й нудьги. Точнісінько таке саме враження дістане за нашого часу всякий вільний від навіяння читач і від усіх інших вихвалюваних драм Шекспірових, не кажучи вже про безглузді драматизовані казки «Перікла», «Вечора дурощів, або Чого бажаєте», «Бурі», «Цімбеліна», «Троїла та Кресіди».

Та таких свіжих людей, не наладованих на поклоніння Шекспірові, вже нема за нашого часу в нашому християнському суспільстві. Усякій людині нашого суспільства й часу від найпершої пори її свідомого життя навіяно, мовляв, Шекспір — найгеніяльніший поет і драматург, а всі його твори — вершина досконалости. І через те, хоч і як воно видається мені зайвим, я намагатимусь показати на дібраній мною драмі «Король Лір» усі вади, притаманні й усім іншим драмам та комедіям Шекспіра, наслідком яких вони не тільки не появляють зразків драматичного мистецтва, а й не вдоволяють найперших, визнаних усіма, вимог мистецтва.

Умови всякої драми, за законами, що їх установили ті самі критики, які воздають ясу Шекспірові, полягають у тому, щоб дійові особи, наслідком притаманних їхнім характерам учинків і природного ходу подій, були поставлені у такі становища, за яких, стоявши у противенстві до навколишнього світу, особи ці боролися б із ним і у цій боротьбі виявляли б притаманні їм властивості.

У драмі «Король Лір» дійові особи зовньо й справді стоять у противенстві до навколишнього світу й борються з ним. Але боротьба їхня не випливає з природного ходу подій і з характерів осіб, а цілком свавільно влаштовується автором і тому не може справляти на читача тієї ілюзії, яка править за провідну умову мистецтва. Лірові нема ніякої потреби й приводу зрікатися влади. І так само нема ніякої підстави, проживши усе життя з дочками, вірити словам старших і не вірити правдивій мові молодшої. А тим часом на цьому побудовано всю трагічність його становища.

[4] У Толстого тут помилка: цей текст проказує не Олбені, а Едґар.

Тим самим робом неприродна другорядна й точнісінько така сама зав'язка: взаємин Ґлостера з своїми синами. Становище Ґлостера й Едґара випливає з того, що Ґлостер точнісінько так само, як і Лір, одразу ж вірить найгрубішому обманові й навіть не силкується спитати обманутого сина, чи правда те, що на нього наговорюється, а проклинає і прирікає його на вигнання.

Те, що стосунки Ліра до дочок і Ґлостера до сина зовсім однакові, дає навіть ще дужче відчути, що і те й друге вигадано навмисне і не випливає з характерів та природного ходу подій. Так само неприродне й очевидно вигадане те, що Лір за ввесь час не впізнає старого слугу Кента, і тому стосунки Ліра до Кента не можуть викликати співчуття читача або глядача. Те ж саме, і ще більшою мірою, стосується й до становища ніким не впізнаваного Едґара, який поводарює сліпого батька і запевняє його, мовляв, він стрибнув з кручі, коли Ґлостер стрибає на рівному місці.

Ці становища, що в них цілком свавільно поставлено осіб, такі неприродні, що читач або глядач не може не тільки співчувати їхнім стражданням, але навіть не спроможний цікавитися тим, що він читає або бачить. Оце перше.

Друге те, що всі особи як цієї, так і всіх інших драм Шекспірових живуть, думають, мовляють і чинять зовсім невідповідно до часу й місця. Дія «Короля Ліра» відбувається 800 років перед Христом, а тим часом дійові особи перебувають в умовах, можливих лише за середніх віків: у драмі діють королі, герцоґи, війська і незаконновроджені діти, і джентлмени, і двірцеві, і лікарі, і фермери, і офіцери, і солдати, і лицарі з заборолами, і т. д.

Може бути, що отакі анахронізми, яких повно в усіх драмах Шекспіра, не шкодили спроможності ілюзії у XVI і на початку XVII сторіччя, але за нашого часу вже неможливо з цікавістю стежити за ходом подій, щодо яких знаєш, вони бо не могли відбуватися за тих умов, що їх докладно описує автор.

Вигаданість становищ, які не випливають з природного ходу подій і властивостей характерів, і невідповідність їх до часу й місця посилюється ще й тими грубими прикрасами, що їх раз у раз застосовує Шекспір у тих місцях, які повинні мати особливо трагічний вигляд. Незвичайна буря, під час якої

Лір бігає степом, або трави, що ними він для чогось прибирає собі голову, так само, як Офелія у «Ґамлеті», або те, що, мовляв, носить на собі Едґар або слова блазня, або вихід замаскованого вершника Едґара, — усі ці ефекти не тільки не посилюють враження, а й справляють геть зворотний вплив. *So fühlt man Absicht, und man ist verstimmt,*[5] як каже Ґете. Часто-густо буває навіть таке, що при всіх цих явно зумисних ефектах, як от витягання за ноги трупів півдюжини вбитих, що ним закінчуються всі драми Шекспірові, замість страху та спочуття стає смішно.

4

Та мало того, що дійових осіб Шекспіра поставлено в трагічні становища, неможливі, не слідні з ходу подій, невідповідні ані часові, ані місцю, — особи ці й чинять геть не відповідно до своїх визначених характерів, а цілковито свавільно. Звичайно твердять, мовляв, у драмах Шекспірових особливо гарно відтворено характери, мовляв, характери Шекспіра, попри всю свою яскравість, багатобічні, як характери живих людей, і, крім того, мовляв, виявляючи властивості певної людини, вони виявляють і властивості людини взагалі. Прийнято казати, що Шекспірові характери то вершина досконалости. Твердять це з великою переконаністю, і всі повторюють це як незаперечну істину. Та хоч і як я намагався знайти потвердження цього, у драмах Шекспірових я завжди знаходив щось навпаки тому.

З самого початку, читавши будь-яку драму Шекспіра, я притьмом, повнотою вочевидь, переконувався, що в Шекспіра відсутній головний, якщо не єдиний засіб зображувати характери, «мова», тобто те, аби кожна особа мовляла своєю, притаманною її характерові, мовою. У Шекспіра нема цього. Усі особи Шекспірові розмовляють не своєю, а завжди однією і тією ж самою шекспірівською, викрутасною, неприродною

---

[5] *Тут чути намір, і воно дратує,* слова з драми «Торквато Тассо», точне звучання яких включено в переклад толстовського тексту. В німецькомовному обігу цитата, як крилатий вираз, набула такого вигляду: *Man merkt die Absicht, und man wird verstimmt,* а Толстой до того ж, видно, наводив її з пам'яті, бо в нього не *man merkt,* а *man siekt.*

мовою, якою не тільки не могли розмовляти зображувані дійові особи, а й ніколи ніде не могли розмовляти ніякі живі люди.

Ніякі живі люди не можуть і не могли казати те, що каже Лір, мовляв, він у домовині розлучився б із своєю жінкою, якби Регана не прийняла його, або що небеса прорвуться від крику, що вітри луснуть, або що вітер хоче здмухнути землю в море, або що кучеряві хвилі хочуть залити берег, як то описує двірцевий бурю, або що легше зносити своє горе і душа перестрибує через багато страждань, коли горе має дружбу, і перенесення (горя) — товаришування, що Лір знедітнений, а я знебатькований, як ото каже Едґар, і тому подібні неприродні вирази, яких повно у мові всіх дійових осіб у всіх драмах Шекспіра.

Та мало того, що всі особи розмовляють таким робом, яким ніколи не розмовляли й не могли розмовляти живі люди, вони всі ще страждають на спільне нетримання язика.

Ті, що кохають, ті, що готуються до смерти, ті, що збройно стинаються, ті, що вмирають, балакають надзвичайно багато й несподівано про цілком не стосовні до справи речі, керуючись більше співзвуками, каламбурами, аніж думками.

Балакають же всі геть зовсім однаково. Лір марить точнісінько так само, як, удаючи, марить Едґар. Так само балакають і Кент, і блазень. Мову однієї особи можна вкласти в уста іншої, і з характеру мови аж ніяк не пізнати того, хто мовить. Якщо і є відмінності у мові, якою розмовляють Шекспірові особи, то це тільки відмінні промови, що їх проголошує за своїх осіб Шекспір же, а не його особи.

Отож Шекспір говорить за королів завжди однією і тією ж самою надмуханою, порожньою мовою. Також однією і тією ж самою фальшиво-сантиментальною мовою мовляють його жінки, що мали б бути поетичними, — Джульєтта, Дездемона, Корделія, Імоджена, Марина. І так само геть однаково говорить те саме Шекспір за своїх злочинців: Річарда, Едмунда, Яґо, Макбета, висловлюючи за них ті злостиві почуття, що їх злочинці ніколи не висловлюють. І ще однаковіші промови божевільних із страшними словами і промови блазнів з недотепними дотепами.

Так що мови живих осіб, отієї мови, яка у драмі править за головний засіб відтворювати характери, нема в Шекспіра. (Якщо засобом виразу характерів можуть бути й жести, як от у балеті, то воно лише побічний засіб. Якщо ж особи балакають абищо і абияк, та все однією і тією ж самою мовою, як то має місце в Шекспіра, то втрачається навіть і чинність жестів.) І через те, хоч би що там твердили засліплені вихвалювачі Шекспіра, у Шекспіра нема відтворювання характерів.

Щождо тих осіб, які в його драмах вирізняються саме як характери, то вони суть характери, запозичені ним із попередніх творів, що послужили за основу його драм, і зображені здебільшого не драматичним робом, який полягає в тому, щоб змусити кожну особу мовляти власною мовою, а епічним робом — оповіді одних осіб про властивості інших.

Досконалість, з якою Шекспір відтворює характери, виводиться переважно на ґрунті характерів Ліра, Корделії, Отелло, Дездемони, Фалстафа, Гамлета. Але всі ці характери, так само, як і всі інші, належать не Шекспірові, а він узяв їх з драм, хронік та новел, що передували йому. І всі оті характери не тільки не підсилені в нього, а здебільшого послаблені й зіпсовані. Отак воно разюче й у розглядуваній драмі «Король Лір», що її він узяв з драми «Король Леїр» незнаного автора. Характери цієї драми, як самого Ліра, так і особливо Корделії, Шекспір не тільки не створив, а й разюче послабив і знеособив у порівнянні до старої драми.

У старій драмі Лір зрікається влади тому, що, зоставшись удівцем, він думає тільки про спасіння душі. Дочок же він запитує про їхню любов до нього для того, щоб за допомогою вигаданих ним хитрощів утримати на своєму острові свою улюблену найменшу дочку. Старші дві засватані, молодша ж не хоче шлюбити, не кохавши, ані одного з найближчих сватачів, що їх Лір їй пропонує, тож він і боїться, аби вона не вийшла за котрогось короля оддалеки від нього.

Хитрощі, що їх він вигадав, як він каже двірцевому Періллусові (Кентові в Шекспіра), полягають на тому, що, коли Корделія відповість, вона, мовляв, любить його більш, ніж усіх, або так само, як і старші сестри, то він їй звелить, аби вона на доказ своєї любови пошлюбила принца, якого він вкаже на своєму острові.

Усіх цих мотивів Лірового вчинка нема в Шекспіра.

Потім, коли, за давньою драмою, Лір запитує дочок про любов до нього, і Корделія каже не так, як у Шекспіра, мовляв, вона не всю любов віддає батькові, лише любитиме й

чоловіка, як вийде заміж, що геть зовсім неприродно, а просто каже, мовляв, вона неспроможна словами виявити свою любов, лише сподівається, що діла її доведуть це, Ґонерілья і Реґана закидають їй, мовляв, одвіт Корделії ніякий не одвіт і батькові не можна спокійно знести отаку байдужість. Отож, за давньою драмою є — чого нема в Шекспіра — пояснення Лірового гніву, який кличе за собою те, що він обділює меншу дочку. Лір розсердився, що його хитрощі не повелись, а їдовиті слова старших дочок ще більш роздратовують його. Після розбору королівства поміж двома старшими дочками в давній драмі слідує сцена Корделії з Ґалльським королем, яка змальовує замість знеособленої шекспірівської Корделії вельми виразний і привабливий характер, правдивий, ніжний і самовідданий, меншої дочки.

Під час коли Корделія, не туживши за тим, що її позбавлено наділу в спадщині, розпочавши з того, що втратила батькову любов, намірюється прохарчуватися власним трудом, приходить Ґалльський король, який бажає, в подобі мандрівника, нагледіти собі наречену з-поміж Лірових дочок. Він питається в Корделії, чого вона сумує. Вона оповідає йому про своє горе. Ґалльський король, у подобі мадрівника, зачарований нею, сватає її за Ґалльського короля, проте Корделія каже, що вона піде тільки за того, кого покохає. Тоді мандрівник пропонує їй руку й серце, і Корделія визнається, що покохала мандрівника, тож і погоджується, не зважаючи на на нестатки й злигодні, які очікують її, пошлюбити його. Тоді мадрівник відкривається їй, мовляв, він і є Ґалльський король, і Корделія виходить за нього.

Замість цієї сцени в Шекспіра Лір пропонує двом сватачам Корделії взяти її без посагу, і один брутально відмовляється, другий же, не знати чому, бере її.

Після того у давній драмі, так само, як і в Шекспіра, Лір зазнає образ від Ґонерільї, до якої він переїхав, але переносить він ці образи геть інакше, ніж у Шекспіра: він гадає, що своїм учинком з Корделією він заслугував на таке, і сумирно скоряється.

Так само, як у Шекспіра, в давній драмі двірцевий Періллус-Кент, що заступився за Корделію і за те був приречений на вигнання, приходить до нього, однак не перебраний, а просто як вірний слуга, який не полишає в біді свого короля і запевнює його у своїй любові. Лір каже йому те, що,

за Шекспіром, він каже Корделії в останній сцені, а саме, мовляв, якщо дочки, яким він зробив добро, ненавидять його, то той, кому він не вчинив добра, не може любити його. Але Періллус-Кент переконує короля у своїй любові до нього, тож Лір заспокоюється і йде до Реґани. У давній драмі нема ніяких бур і висмикування сивого волосся, а є прибитий горем, знесилений і сумиренний старий Лір, вигнаний і другою дочкою, яка навіть хоче вбити його. Вигнаний старшими дочками, Лір, за давньою драмою, як до останнього засобу рятунку, виправляється з Періллусом до Корделії. Замість неприродного вигнання Ліра в бурю і його біганини по степу, у давній драмі Лір з Періллусом під час своєї подорожі до Франції дуже природно доходять останнього щабля злиднів, продають свою одіж, аби заплатити переїзд через море, і вбрані рибалками, знеможені холодом та голодом, наближаються до дому Корделії.

І знов таки замість ненатуральної, як у Шекспіра, сукупної маячні Ліра, блазня та Едґара, у давній драмі появлено природну сцену спіткання дочки з батьком. Корделія, яка, попри своє щастя, увесь час сумувала за батьком і просила в Бога простити сестер, що вчинили йому тільки зла, зустрічає батька, знужденнілого до останнього щабля, і притьмом хоче відкритись йому, однак чоловік не радить їй того робити, аби не розхвилювати знесиленого старого. Вона погоджується і, не відкриваючися батькові, бере його до себе і, ним не впізнана, доглядає його. Лір потроху виходжується, і тоді дочка запитує його про те, хто він і як жив перше.[6]

Якби я оповів із самого початку, — каже Лір, — *то заплакала б людина і з кам'яним серцем. Та ти, біднятко, така ніжносердна, що плачеш уже зараз, перш ніж я почав.*

Ні, Бога ради, повідай, — мовляє Корделія, — *і коли ти закінчиш, я повім тобі, чого я плачу перше ще, як почула те, що ти скажеш.*

І Лір оповідає все, що він перетерпів од старших дочок, і каже, мовляв, тепер він хоче знайти притулок у тієї, яка мала б слушність, якби засудила його на смерть.

---

6 Перед тим, як перекласти дві наступні репліки Ліра й Корделії з давнішої драми «King Leir», Толстой наводить їх в англійському оригіналі. Решту цитат із дошекспірівського «Ліра» він подає тільки у своєму перекладі, з якого зроблено тут і український переклад.

Якщо ж вона, — каже він, — *прийме мене любовно, то воно буде Боже і її діло, а не моя заслуга.* На те Корделія мовляє: *О, я напевно знаю, що твоя дочка з любов'ю прийме тебе.* — *Як же ти можеш те знати, не знавши її?* — каже Лір. — *Я знаю тому,* — говорить Корделія, — *що далеко звідси був у мене батько, який повівся зо мною так само недобре, як ти з нею. І все ж, якби я вздріла тільки його сиву голову, то навколішках поповзла б йому навстріч.* — *Ні, того не може бути,* — каже Лір, — *бо нема на світі жорстокіших дітей над моїх.* — *Не осуджуй усіх за гріхи інших,* — каже вона і стає навколішки. — *Ось, дивися, батьку любий,* — каже вона, — *дивись на мене, це я дочка твоя, що любить тебе.* — Батько впізнає її і каже: *Не тобі, а мені треба навколішках просити твого прощення за всі мої гріхи перед тобою.*

Чи є хоч щось подібне до цієї чарівної сцени у драмі Шекспіра?

Хоч і як воно дивно видасться приклонникам Шекспіра, а таки й уся ота стара драма без усякого порівняння з кожного погляду краща за Шекспірову переробку. Краща вона тому, що, поперше, нема в ній цілковито зайвих, таких, що лише відтягають увагу, осіб — злочинця Едмунда й безживних Ґлостера та Едґара. Подруге, тому, що в ній нема геть фальшивих ефектів біганини Ліра по степу, балачок з блазнем і всіх отих неможливих перевдягань і невпізнавань і повальних смертей. Головне ж, тому, що в цій драмі є простий, природний і глибоко зворушливий характер Ліра і ще зворушливіший, визначений і привабливий характер Корделії, чого нема в Шекспіра, і тому, що є у старій драмі, замість розмазаних у Шекспіра сцен спіткання Ліра з Корделією непотрібним убивством Корделії, захватна сцена замирення Ліра з Корделією, що подібної до неї нема ані в одній з усіх драм Шекспірових.

Давня драма закінчується також натуральніше і відповідніше до моральних вимог глядача, ніж у Шекспіра, а саме тим, що король французький перемагає чоловіків старших сестер, і Корделія не гине, а повертає Ліра до його попереднього стану.

Ось так воно у розгляданій драмі Шекспіра, що її Шекспір узяв з драми «Король Леїр». (. . .)

(Лев Толстой. О Шекспире и о драме. 1903)

Віктор Шкловський

На жаль, я не маю зараз навіть Шекспіра в руках, а йти шукати ще не можу, але як відомо, численні книги, як і нижчі тварини, спроможні інколи розмножуватись брунькуванням, без запліднення.

До книг, які розмножуються брунькуванням, належить більшість праць про Шекспіра. Одна книга продукує другу, десять книг продукують одинадцяту, і так до безкінця. Така «книгохвороба», на жаль, типова не тільки для літератури про Шекспіра, — нею недугує вся історія і теорія літератури, нею слабувала донедавна й уся філологія.

Тим то нехай буде мені на заслугу, що, заходившися писати нотатку, я не відтулюю бібліотечних кранів.

Найменш гаразд у «Королі Лірі», на мій погляд, те, що твір цей — трагедія.

Чехов повідомляв свої друзів, мовляв, він написав веселий фарс — «Три сестри». Чехов не вклав сліз у свою п'єсу.

Гоголь наприкінці свого життя вбачав у «Ревізорі» — тільки трагедію.

Атож, «Ревізора» можна сприйняти трагічно, а «Три сестри» виставляти у Смолякова.

Емоції, переживання не правлять за зміст твору.

Теоретик музики Ганслік наводить багато прикладів того, як один і той же самий музичний витвір сприймали хоч як сумний, хоч як веселий і дотепний.

За зміст «Короля Ліра», на мій погляд, повторюю, править не трагедія батька, а ряд становищ, ряд дотепів, ряд засобів, організованих тим робом, що вони утворюють своїми взаєминами нові стилістичні засоби.

Кажучи просто, «Король Лір» — явище стилю.

Так само, як неправильно було б пасти корів на намальованій траві, неправильно й підходити до мистецького твору з соціологічною або психологічною міркою.

Люди, які працюють над творами з такими мірками, раз у раз знаходять у них те, що не суттєве, не основне, — раз у раз знаходять у них т и п .

У «Королі Лірі» вони також вбачають — т и п .

Тип — один з винаходів ненаукової поетики. У мистецтві мистець завжди виходить із засобу, зумовленого матеріялом.

У Шекспіровому театрі таким матеріялом був, окрім сценічної інтриги, ще й каламбур — словесні ігри. Шекспірові не важлива правдоподібність типу, для нього не важливо, чому Лір зараз каже те, а потім друге, чому вдираються в його мову брутальні жарти. Для Шекспіра король Лір актор, як актором є для нього і блазень. Але блазня впроваджено у п'єсу саме як блазня, хоч і як блазня королевого Лірового, що ми не поспіль бачимо в однотипних п'єсах. Король же Лір уведений у твір приватнішим, персональним мотивуванням.

Але Шекспірові п'єси перебувають у тому періоді розвитку засобів творчости (я не гадаю, що засоби заміняють один одний, поліпшуються), коли мотивування було ще цілком формальне.

Ось чому так погано вмотивовано всю зав'язку п'єси, та й увесь її хід, зокрема всі оті незліченні невпізнавання.

Вислови короля Ліра так само слабко пов'язані з ним, як і вислови дон Кіхота про еспанську літературу слабко пов'язані з Альонсом Добрим, який у вільний час виробляв клітки та зубочистки.

Критики, які думають, що можна розглядати поведінку героїв художнього твору не на ґрунті законів мистецтва, звичайно, цікавляться характером божевілля короля Ліра і навіть підшукують до нього медичний термін латинською мовою.

Цікаво б довідатись, на що хворіє шаховий кінь: адже він завжди ходить боком.

Як треба грати «Короля Ліра»?

Грати треба не тип, тип — це нитка, яка зшиває твір докупи, тип — це або панорамник, що показує один краєвид за другим, абож мотивування ефектів.

Грати треба п'єсу, виявляти треба матеріял її, а не знаходити таку фізіономію, яка пояснювала б його змінювання.

Короля Ліра треба грати як каламбурника й ексцентрика.

Дочки його так само умовні, як і кралі у картах. Корделія козир.

Треба бути сліпим, щоб не відчувати у п'єсі умовности казки й розумної руки знавця театру.

(По поводу «Короля Лира». Перекладено за виданням: Виктор Ш к л о в с к и й. Ход коня. Сборник статей. Книгоиздательство «Геликон», Москва — Берлин, 1923)

(...) на питання Толстого, чому Лір не впізнає Кента і Кент Едґара, можна відповісти: тому, що воно потрібне для створення драми, а нереальність турбувала Шекспіра так само мало, як турбує шахіста питання, чому кінь не може ходити прямо.

(Ступенчатое строение и задержание. Перекладено за виданням: Виктор Ш к л о в с к и й. О теории прозы. «Круг», Москва — Ленинград, 1925)

(...) Ґлостер, коли йому викололи очі, хоче кинутися з Дуврських скель у море. Його провадить власний син, що вдає божевільного. Обидва перебувають на дні людської біди, на вершині отієї «піраміди нещастя», як Словацький називав «Короля Ліра». Але на кону тільки два актори. Один грає сліпця, другий грає людину, яка грає безумця. Вони йдуть разом.

ҐЛОСТЕР Коли я вийду на вершок цієї кручі?
ЕДҐАР Вже вибираєтесь. Ідем же трудно, бачте!
ҐЛОСТЕР Здається, ґрунт пологий.
ЕДҐАР Страхітливий прислон.
Тш! Море чуєте?
ҐЛОСТЕР Ні, справді. (IV,6)[1]

Легко собі цю сцену уявити. Текст править тут одночасно за дидаскалії. Едґар підтримує Ґлостера — підносить високо ноги, вдає, ніби підходить до гори. Ґлостер так само підносить ноги, наче б чекав, що наступний щабель буде вищий, — проте, під ступнею в нього лише повітря. Уся ця сцена написана для вельми окресленого ґатунку театру. Це пантоміма.

Пантоміма ця має тільки тоді глузд, коли вона відбувається на пласкому та рівному подіумі.

Едґар удає божевільного, але, вдаючи божевільного, він мусить переймати його жести. У своєму театральному виразі воно являє собою сцену, що в ній безумець провадить сліпця і вмовляє йому неіснуючу гору. За хвилину буде нарисовано краєвид. Шекспір часто створює пейзаж на порожньому кону. Прозоре й лагідне пополудневе світло у театрі «Глобус» трьома словами перетворюється на ніч, вечір або ранок. Але жоден із шекспірівських крайобразів не зроблено так доклад-

[1] Усі цитати з «Короля Ліра» в перекладі Барки.

но, так точно й стисло. Немов на картинах Бройґеля, рясно в ньому людей, подій, речей. Маленький чоловічок збирає зілля, він завис на половині стіни, берегом ідуть рибалки, наче мишенята, корабель змалів до розмірів човника, човник видається кольоровим поплавцем.

Це реалістичне провалля шекспірівської уяви Словацький велів оглядати Кордіянові:[2]

[2] Драма «Кордіян», з якої Котт наводить наступну за тим цитату (тут, у перекладі: *Шекспіре! Духу!*... ітд.), постала 1834 р. у Швайцарії і являє собою новий етап у розвитку революційної — ідейно і формально — концепції Словацького. Наводимо коротко відомості про цей твір з праць українських літературознавців. М. Барановський, старший науковий співробітник Кременецького краєзнавчого музею (стаття «Великий син польського народу», газета «Радянська культура» з 3. вересня 1959):

В драмі поет малює широку картину революційного руху в Польщі. Центральним образом твору є молодий шляхтич, патріот Кордіян, що вирішив вбити царя, думаючи цим самим звільнити Польщу. Але не довівши справу до кінця, він потрапив до рук царської охранки. Ю. Словацький показує в символічному образі Кордіяна безпорадність і боягузтво шляхти, яка верховодила в повстанні, підкреслює, що шляхетська верхівка не спроможна керувати народом.

Григорій Вервес у вступній статті до першого тому видання вибраних творів Словацького в українському перекладі (Юліуш Словацький. Вибрані твори в двох томах. Переклад з польської за редакцією Максима Рильського. Державне видавництво художньої літератури, Київ, 1959):

У драмі поет висміює верхівку польського повстання: Чарториського, Хлопітського, Круковецького — і показує нездатність цих людей до керівництва (...) Таким чином, не слабодухому і нервовому сучасному поколінню шляхти потрібно боротися за велику всенародну справу — такий висновок «Кордіяна». Ідейно спорідненою з «Кордіяном» є драма, що залишилася в уривках, — «Горштинський», в якій, протиставляючи безвольного Щенсного керівникові національно-визвольного повстання 1794 р. на Литві Якубові Ясінському, людині рішучій, повній запалу і революційного вогню, автор знаходить нарешті справжніх героїв, які зуміють боротися за свободу Польщі... (Ст. ст. 18—19)

На шекспірівські літературні переживання Словацького, — поета, чий романтизм був багатошаровий і переходив різні стадії, — варто тут звернути особливу увагу з огляду на антиромантичну, антиілюзіоністичну концепцію Котта. Про впливи Шекспіра на Словацького читаємо в англомовній розвідці українського славіста Костянтина Біди, теперішнього президента українського Шекспірівського товариства (Constantine Bida. Shakespeare in Polish and

Ходім. Це — тут. Спокійно стійте: страшно як
і млосно оком кидати так низько!
Ворони й галки, що повітря в середпутті крилять,
завбільшки ледве — як жуки. На півглибизні
звиса збирач морського кропу: моторошна праця.
Не більший він, гляди, як голова його.

Russian Classicism and Romanticism. „Etudes Slaves et Est-Européennes", Vol. VI, parts 3–4):

Романтичні уявлення, мовляв, від дійсности можна втекти, вдаючися до історичних проблем, щільно підвели слов'янських романтиків до «Юлія Цезаря», «Короля Ліра», «Генрі VI», «Річарда III», «Річарда II», «Генрі IV» та «Генрі V». Саме тому цей напрям знайшов такий потужний вираз у драматичній творчості Юліуша Словацького, найбільшого прихильника Шекспіра не тільки у Польщі, а й у всьому слов'янському світі. Захоплений шекспірівськими трагедіями, він збагачує теми «Міндовга», «Горштинського» та «Ліллі Венеди» мотивами «Короля Ліра», «Річарда III», «Макбета» й «Гамлета». Наслідком свого безпосереднього досвідчення англійського театру в Лондоні й свого довершеного збагачення шекспірівського духу створює він «Баллядину», найдосконаліший вислів шекспірівського мистецтва у слов'янських літературах — польського «Макбета», ущедреного драматичними елементами «Короля Ліра», «Сну літньої ночі», «Ромео та Джульєтти» і «Бурі». (Ст. ст. 193—194)

Виразно появляє Словацького у шекспірівському контексті видатний польський літературознавець Станіслав Гельштинський у ювілейному огляді, вміщеному в східньонімецькому англістичному журналі (Stanisław Helsztyński. Polish Translations of Shakespeare in the Past and Today. „Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik", 12. Jahrgang 1964, Heft 2):

...Юліуш Словацький, наш великий романтичний поет, писав свої драми на шекспірівський ріб. В його «Баллядині» (1834), напр., ми можемо легко простежити теми з «Сну літньої ночі», «Макбета» й «Короля Ліра», тоді як він у своїй трагедії «Горштинський» (1835) наділив героя гамлетівськими рисами й певною мірою відтворив загальний настрій цієї п'єси. Проте, Словацький ніколи не мав наміру перекладати Шекспіра — для такої праці, як сам він мовляв, він не мав властивої кваліфікації. Короткий пасаж із «Макбета» (I, 1 і 2), що він його переклав, не був за його життя ні разу опублікований. Вимоги Словацького у ділянці перекладу і той високий рівень, що його він жадав, ми можемо оцінювати з його іронічного ставлення до одного зухвалого перекладача, першого в історії шекспірівської літератури у Польщі, який пробував перекладати п'єси з англійської мови, володіючи нею зовсім слабенько.

Той, з кого Словацький так кпив, був священик Ігнаци Головінський, канонік київської капітули й пізніший архиепископ Могилева. Під час свого перебування на Україні в році 1837 Головінський піддався намові Юзефа Коженьовського, славетного натоді польського автора романів, співпрацювати з ним над виданням

Рибалки, йдуть на узмор'я —
неначе миші...

Цей веристичний та перспективістичний пейзаж, створений на порожній сцені, не являє собою, однак, декорацію і не заступає неіснуючих декорацій. Словацький прекрасно розумів драматургію цієї сцени:

Шекспіре! Духу! Ти воздвигнув гору,
Ще вищу від гори, що Бог поставив.
Бож ти сліпому про безодню правив...

Краєвид становить далі тільки партитуру пантоміми. Ґлостер та Едґар уже вийшли на вершину. Ляндшафт під ними, долі.

Давайте руку. Ви тепер — на ступінь
від краю самого. Під місяцем ні за що
не скочив би туди.

Шекспірівські лицедії перехилялися либонь через низеньку балюстраду висунутого наперед майданчика, тут таки над головами глядачів у партері. Але тут не йдеться про історичну реконструкцію єлисаветинської вистави. Істотну справу являє тут тільки те, що повинна — ба, доконче — мати місце пантоміма. Шекспір упертий. Ґлостер уже скочив у провалля. Обидва актори вже перебувають при підніжжі неіснуючої стіни. Крайобраз тепер над ними, той самий, тільки вгорі. Пантоміма ж триває далі.

ҐЛОСТЕР Але я впав чи ні?
ЕДҐАР Відтіль, з вершка страшного кручі з крейди.
Поглянь угору. Дзвінкогорлий жайворон аж там —
не чутний і не видний. Та поглянь! (IV, 6)

повного збору творів Шекспіра, що мали бути перекладені з оригінальних текстів. Року 1840 Головінський, під псевдонімом Кефалінський, видав два томи, які містили «Гамлета», «Ромео та Джульєтту», «Сон літньої ночі», «Короля Ліра» та «Бурю».

Вартість цього видання була цілком незначна. (...) Як його сприйнято, найкраще підсумував Словацький, писавши: «Слід пожалкувати, що у перекладах Кефалінського Шекспір повнотою щез». (Ст. ст. 184—185)

Пантоміма створює сценічну просторінь: гору, діл, урвище. Шекспір використовує всі засоби антиілюзіоністичного театру, щоб утворити найреалістичніший і найконкретніший пейзаж. Пейзаж, який являє собою всього лиш оману сліпця. В ньому перспектива і світло, люди й предмети, навіть притишені звуки. Згори моря не чути, але говориться про його шум. Здолу не чути співу жайвора, проте про спів мовиться. У цьому краєвиді звуки присутні на засаді неіснування. Ними виповнено тишу. Так само, як порожню сцену виповнено горою.

Сцена самовбивчого скоку становить також пантоміму. Ґлостер схиляється навколішки для останньої молитви, потім — згідно з традицією англійського театру — перевертається Він уже нанизу. Проте жодної гори не було. Гора була оманою. Ґлостер став навколішки на порожній сцені, перевернувся й підвівся. Цієї миті настає дезілюзія.[3]

Ця неіснуюча гора служить не тільки для обдурювання сліпця. На коротку хвилю повірили й ми у цей краєвид і в цю пантоміму. Це притча, що її глузд — попри всі сповиди — не є однозначний. Проте, цей, власне, тип притчі немисленний поза театром або, радше, поза певним ґатунком театру. В оповідній прозі Едґар міг, звичайно, запровадити сліпця Ґлостера на день дороги від замку, звеліти йому скочити з каменя заввишки у два сажні наниз і вмовити, мовляв, він скочив з вершини. У фільмі й у прозі вибір існує тільки поміж справжнім каменем на піску та таким самим справжнім скоком з крейдяної вершини у море. Шекспірівське самогубство неможливо перенести у фільм, — хібащо фільм показував би театральний спектакль. У театрі натуралістичному чи навіть стилізованому, з намальованим або хоч би проєктованим на екран проваллям — шекспірівська притча гине.

Кін повинен бути порожній. На порожньому кону відіграно самогубство або, радше, відіграно знак самогубства Пантоміма це — відограння знаку. (. . .)

[3] Пор. аналіз цієї сцени у вельми новаторській праці Дж. Вілсона Найта (G. Wilson Knight) про елементи ґротеску в «Королі Лірі», збагненого, щоправда, дещо інакше, ніж у моєму шкіці: «„King Lear" and the Comedy of the Grotesque» у томі: „The Wheel of Fire", London, 1957. — Прим. авт.

(. . .) Шекспір часто кількома лише словами діялогу перетворював висунуту наперед площину, внутрішню сцену або горішню ґалерію на лондонську вулицю, ліс, палац, корабель чи замкову терасу. Але це були завжди реальні місця дії. Городяни купчились перед Тауерською вежею, коханці блукали лісом, Брут на Форумі вбивав Цезаря. Крайобраз білого урвища в Дуврі виконує інакшу функцію. Ґлостер не стрибає ані з вершини скелі, ані з каменя. Один лише раз — і то тільки в «Королі Лірі» — показує Шекспір парадокс чистого театру. (. . .)

(. . .) У натуралістичному театрі можна відограти сцену вбивства і сцену налякання. Постріл може вийти з револьвера або з пугача. Але у пантомімі немає різниці між револьвером та пугачем. У пантонімі нема взагалі ані револьвера, ані пугача. Смерть тут — тільки театр, тільки притча, тільки знак.

Ґлостер, який перекидається на рівних та пласких дошках, грає одну із сцен великого мораліте. Він уже не наближений корони, в якого видерто очі за те, що він виявив співчуття вигнаному королеві. Річ не діється вже ані в єлисаветинській, ані в кельтійській Англії. Ґлостер — герой «Дійства про Кожного». Кін стає середньовічним Світовим Театром. Грають біблійну приповістку про багатія, що став нуждарем, і про людину, що, осліпши, прозріла. «Кожний» відбуває свою мандрівку світом. У середньовічних містеріях самий кін був також порожній, лише углибині стояли чотири «мансіони», чотири брами, які появляли Землю, Чистилище, Небо й Пекло. У шекспірівському «Королі Лірі» кін порожній від початку до кінця, немає нічого, крім безжалісної землі. На ній людина відбуває свої мандри від колиски до гробу. Тема «Короля Ліра» — питання про глузд цих мандрів, про існування або неіснування Неба та Пекла.

Від половини другої дії до кінця четвертої Шекспір піднімається у «Королі Лірі» біблійної тематики. Але ця нова книга Іова і нове дантейське Пекло були написані на схилі Ренесансу. У шекспірівському «Королі Лірі» не тільки нема християнського Неба, а й нема в ньому й того неба, що його заповідали і що в нього вірили гуманісти. «Король Лір» це трагічне глузування з усіх есхатологій, з неба, яке обіцяють на землі, і з Неба, яке обіцяють після смерти, з теодицеї християнської і з теодицеї світської, з космогонії і з розумної

історії, з богів, з доброї природи і з людини, створеної «на образ і подобу». У «Королі Лірі» розбиваються обидва порядки вартостей: середньовічний і ренесансовий. Коли ця гігантська пантоніма закінчується, то залишається сама тільки скривавлена й порожня земля. На цій землі, що нею перейшла буря і зоставила лише каміння, провадять свій шалений діялог Король, Блазень, Сліпець і Божеволець.

Сліпий Ґлостер перевертається на порожній сцені. Його самовбивчий скок — трагічний. Ґлостер перебуває на дні людської біди. На дні людської біди перебуває і його син, який удає божевільного Хому, щоб вилікувати батька. Але пантоміма, що її показали актори на кону, ґротескова. Вона має в собі щось від цирку. Сліпий Ґлостер, який зійшов на неіснуючу гору і перекинувся на рівних дошках, — клоун. Відіграно філософічне блазнювання. Те саме блазнювання, яке знаходимо в сучасному театрі.

(...) За тему «Короля Ліра» править розклад і занепад світу. «Король Лір» починається, як хроніки: поділом держави й зреченням володаря, а й закінчується, як хроніки: проголошенням нового короля. Між прологом та епілогом відбувається громадянська війна. Але на відміну від історичних п'єс і трагедій світ тут, повертаючись, не зростається. Нема в «Королі Лірі» молодого і далекого сумнівів Фортінбраса, який посяде трон Данії, ані холодного Октавія, який стане Авґустом Цезарем, ані шляхетного Макома, який по злочинствах Макбетових «ночам поверне сон, а харч — столам». В епілогах хронік і трагедій новий владар запрошував на коронування. У «Королі Лірі» нової коронації не буде. Едґар не має вже кого на неї запросити. Всіх або вбито, або вони самі вмерли. Здійснилися слова Ґлостера: *...світ великий зведеться так — нінащо.* Ті, хто пережили: Едґар, герцоґ Олбені й Кент, — це, як і Лір, тільки «знівечені верхотвори природи».

З дванадцятьох головних постатей половина справедливих, половина — несправедливих. Половина добрих, половина злих. Поділ рівно послідовний і рівно абстрагований, як у мораліте. Але це мораліте, в якому гинуть усі: шляхетні і нешляхетні, переслідувані й переслідувачі, тортуруючі й тортуровані. Вівісекція триватиме доти, доки сцена не залишиться порожня. Цей розклад і занепад світу буде показаний у двох планах, так, наче на двох різних сценах. Одну з них можна назвати сценою Макбета, другу — сценою Іова.

Сцена Макбета це сцена злочину. Почалося з казки для дітей про двох злих дочок і одну добру. Добра дочка загине, повішена у в'язниці. Лихі дочки згинуть також, але перед тим вони стануть чужоложницями, а одна з них — мужовбивцею і отруйницею. Рвуться усі зв'язки, і зламане буде все, що зветься законом Божим, природним або людським. Розсиплеться увесь суспільний лад — королівство й родина. Нема вже короля й підданих, батьків та дітей, чоловіків та жінок. Є тільки великі ренесансові бестії, що пожирають одна жінок. Є тільки великі ренесансові бестії, що пожирають одна одну взаємно, «мов ті звірі з безодні». Усе згущено, нарисовано грубою лінією, характери лиш ледь-ледь позначені. Історія світу обходиться без психології і без реторики. Є тільки сама дія. Оте, що ґвалтовно слідує одне по одному, — це тільки ілюстрація і приклад, воно виконує функції розділової риски абож чорної реалістичної відбитки для сцени Іова.

Бо сцена Іова — це головний кін. На ньому грають глузливе й блазенське мораліте про людську долю. Але перед тим усі постаті повинні бути вирвані з свого місця, з своєї суспільної ситуації, і вергнуті наділ, аж до остаточного пониження. Вони мусять сягнути дна. Занепад править не тільки за філософічну притчу — як от скок осліпленого Ґлостера у провалля. Тему занепаду Шекспір провадить уперто й послідовно, вона повторюється принаймні чотирикротно. Занепад одночасно фізичний і духовий, тілесний і суспільний.

Напочатку був король, двір, міністри, а потім — уже тільки четверо жебраків, що блукають шляхами серед вихору й дощу. Занепад відбувається повільно або раптово: почет Ліра складається спершу з ста слуг, згодом із п'ятдесятьох, згодом лише з одного, — Кента ж прирікає на вигнання один-єдиний шалений жест короля. Але процес деґрадації завжди один і той же самий. Відпадає все те, що відрізняє: становища, місце в суспільстві, навіть ім'я. Ймення теж непотрібні. Кожен уже тільки тінь самого себе. Тільки — людина.

ЛІР Чи знаний тут кому? Це вже — не Лір.
Чи так ступає? Каже?..
Котрий сказати б міг: хто я такий?
БЛАЗЕНЬ Лірова тінь. (I, 4)

І ще раз те саме запитання і та сама відповідь. Вигнаний Кент повертається перебраний до свого короля.

ЛІР Ну, як? Хто ти такий?
КЕНТ Людина, пане. (I, 4)

Гола людина не має імени. Заки почнеться мораліте, всі повинні стати нагими. Нагими, як хробаки.

Устав Іов, роздер на собі одежу, обстриг волосся, упав до землі, поклонившсь і мовив:
«Нагим вийшов я з материнської утроби, нагим і повернусь туди...» (Книга Іова, I, 20 — 21)[4]

Біблійне образотворення у цій новій книзі Іова не випадкове. Едґар каже: *...з виставною нагістю зустріну вітри і напастенства небозводу.* І цей мотив повертається настирливо, з тією самою послідовністю:

Я вчора з бурі бачив уночі такого,
то й думалося: чоловік — червяк... (IV, I)

Занепад це страждання й тортури. Тортури можуть бути фізичні чи духові — абож фізичні й духові разом. Лір з'їздить з глузду, Кента заб'ють у диби, Ґлостерові виколють очі, і він перейде через акт самогубства. Щоб людина стала голою або, радше, щоб вона стала тільки людиною, не досить відібрати в неї ймення, місце в суспільстві і вирвати з неї характер. Її треба ще скалічити й збасаманувати, морально й фізично. Перетворити, як короля Ліра, у «знівечений верхотвір природи» і щойно аж тоді запитати, хто вона така. Адже новий, ренесансовий Іов має виголосити вирок сцені Макбета.

ЛІР Читай!
ҐЛОСТЕР Що: ямками очей?
. . . . . .
ЛІР Що, ти — навіженый? Чоловік може бачити, як на світі йдеться, і без очей. Подивись вухами... (IV, 6)

Притчі — біблійні. Сліпці ясновидять, безумці вирікають правду. Наприкінці безумцями стають усі.

[4] Переклад о. Івана Хоменка.

Їх щонайменше чотири, — пише Камю, — *один з фаху, другий з власного вибору, двоє — з-за мук, що їх вони перейшли. Чотири розшарпані тіла, чотири невимовні обличчя тієї самої судьби.*[5]

Блазень товаришує Лірові в дорозі крізь холодну ніч безуму, Едґар супроводить сліпого Ґлостера через ґротескове самовбивство. Ліровим взиванням до богів відповідають скатологічні дотепи Блазня, молитвам Ґлостера — блазенська демонологія Едґара:

Демон Фратеретто кличе мене і каже: Нерон став рибалкою в озері темряви. Молися, благенький, і стережись нечистої сили. (...) Мене куса за спину демон! (...) Муррк! Кішка сіра! (III, 6)

Але Едґарова демонологія це лише пародія, травестування сучасних єгипетських сонників і книг про відьом, величезні й брутальні кпини. Кпини з самого себе, з сцени Іова, з Іова, який розмовляє з Богом. Бо над коном Іова у «Королі Лірі» зноситься тільки кін Макбета. На ньому вбивають, ріжуть і тортурують одне одного, паруються, злягають у ліжках і ділять королівства. З перспективи Іова, який перестав розмовляти з Богом, це кін блазнів. Тих блазнів, які ще не знають про себе, що вони блазні.

ЛІР Веселий буду я: ходім, ходім. Я есть король. Це знаєте, панове?
ДВІРЦЕВИЙ Ви — величність, і ми коримося вам.
ЛІР То в цьому ще життя. Ходім, і ви це вхопіть, ви, біжачи, вхопіть! Хоп, хоп, хоп! (IV, 6).

Надійшла година нуль. Лір нарешті збагнув. (...)
(...) Перший блазень — Арлекін. Він має в собі щось від тварини, фавна й дідька. Тим то він і носить чорну маску. Він подвоюється й потроюється в очах, він — трансформіст. Виникає враження, що він не підлягає звичайним законам простору й часу. Він блискавично змінює постать, спромагається бути відразу в кількох місцях. Він — демон руху. В «Слузі

[5] Albert Camus. Le Mythe de Sisyphe. Paris, 1942. — Прим. авт.

двох панів» Ґольдоні, що його виставив був мілянський «Пікколо Театро», Арлекін сідав на березі майданчика з дощок, виривав у себе з голови волосину, видовжував її і скорочував, протягав крізь вуха або ставив собі на носа й утримував сторч у повітрі. Арлекін — фокусник. Цей слугуючий насправді не слугує нікому, а всіх водить за носа. Він кпить із купців і закоханих, з маркізів і з вояків. Він висміює любов і честолюбство, владу й гроші. Він розумніший за своїх панів, хоч і видається тільки спритнішим. Він незалежний, бо зрозумів, що світ це блазнювання.

Пак у «Сні літньої ночі» — англійський народний щезник, Робін «добрий хлопчина». Але він і Арлекін ренесансової «комедія делль'арте». Він трансформіст, фокусник і режисер комедії помилок. Він перемішує пари закоханих і спричинює те, що прекрасна Тітанія пестить ослячу голову. У ґрунті речі він висміює їх усіх: Тітанію і Оберона, Гермію і Лісандра, Гелену і Деметрія. Він появляє блазенства кохання. З нього — провід, доля, випадок. Випадок буває іронічний, але сам він про те не відає. Пак чинить капості. Він не усвідомлює, що вчинив. Тим то й може він на кону коїти вибрики. Як і Арлекін.

Блазнювання це одночасно філософія і професія. Мантачка й Фест[6] — уже фахові блазні. Вони виступають в одягу блазнів, перебувають на службі в князя. Вони, щоправда, не перестали бути Арлекінами і не погорджують пантомімою. Але вони вже не режисерують виставу, не беруть навіть у ній участи, лише її коментують. Через те вони глузливі й гіркотні. Ситуація блазня двозначна й внутрішньо суперечна. Це суперечність між професією та філософією. Фах блазня, подібно, як і фах інтелектуала, полягає в тому, що він — розважає. Його ж філософія — те, що він говорить правду, що він демістифікує. Блазень у «Королі Лірі» не має навіть імени, він тільки блазень, чистий блазень. Але перший блазень, який усвідомлює ситуацію блазня:

БЛАЗЕНЬ ... Благаю, дядечку, пристав учителя, що міг би вчити твого блазня, як брехати. Я б радо навчився.

[6] Мантачка (Touchstone) — штукар з комедії «Як вам довподоби», Фест (Feste) — штукар з комедії «Вечір дурощів, або Чого бажаєте» (заголовок звичайно перекладається як «Дванадцята ніч» — дослівно й у даному випадку безглуздо).

ЛІР Як брехатимеш, шалагане, будеш у нас бичований.
БЛАЗЕНЬ Чудуюся, що за родичі: ти і дочки! Вони хочуть, аби мене батожили, бо кажу правду, ти — аби батожили за брехню. А часом бичують за те, що тримаю рот тихо. Радше був би ким завгодно, ніж блазнем. А все ж не тобою, дядечку. Ти обчикрижив свій глузд із обох боків і не покинув нічого посередині ... (I, 4)

Блазень, який самого себе визнав за блазня, який погодився з тим, що він тільки блазень на службі у князя, перестає бути блазнем. Він повинен тоді погодитися з тим, що світ поділяється на блазнів та не-блазнів і що князь — не блазень. Але за засаду філософії блазня править теза, мовляв, блазнями є всі, а найбільший блазень той, хто не знає, що він блазень: сам князь. Через те блазень мусить робити блазнів з інших. Інакше він не блазень. Блазень підлягає спантеличенням, оскільки він блазень, проте водночас він не може погодитись на спантеличення, усвідомлює його і відкидає. Блазень перебуває у суспільній ситуації байстрюка так, як її багаторазово описував Сартр. Байстрюк доти байстрюк, доки погоджується з своєю байстрючою долею, доки приймає її як доконечність. Байстрюк перестає бути байстрюком, коли сам себе не визнає за байстрюка. Але тоді байстрюк мусить скасувати поділ на байстрюків та законновроджених дітей. Тоді він повстає проти підвалин суспільного ладу або принаймні їх демістифікує. Блазня хочуть обмежити до ролі блазня, приправити йому напостійно блазенську «личину», але він її не приймає. Він безнастанно приправляє ту «личину» іншим:

ЛІР То звеш мене дурнем, хлопче?
БЛАЗЕНЬ Всі інші титули ти роздав, з котрими родився.
КЕНТ Це не цілковита дурниця, пане.
БЛАЗЕНЬ Ні, кажу по честі! Бо лорди і великі люди не дозволять. Якби я вивласнив монополію, вони схотіли б мати з неї часть. І дами теж: не дозволять мені брати всю глупоту на себе. Хапатимуть шматочок ... (I, 4)

Так починається театр блазнів, відіграний на кону Іова. Блазень у першій своїй сцені жертвує свій блазенький ковпак Лірові. Бо блазнювання це не тільки філософія, це також і театр. Той, власне, театр, який у «Королі Лірі» для нас найсу-

часніший. Треба його тільки прочитати й побачити, здерти з «Короля Ліра» весь романтичний та натуралістичний реквізит, оперу й мелодраму про вигнаного дочками старого, який блукає серед бурі простоволосий і який наслідком нещасть і справді позбувся розуму. У цьому бо безумі є — як і в Гамлета — метода. Божевілля у «Королі Лірі» це філософія, перехід на блазенські позиції.

Блазень це той, — пише Лешек Колаковський, — *хто, щоправда, обертається у доброму товаристві, проте до нього не належить і розмовляє з ним зухвало. Той, хто ставить під сумнів усе те, що вважають самозрозумілим. Він не міг би того чинити, якби сам належав до доброго товариства, — на той випадок він міг би бути щонайбільше сальоновим бентежником. Блазень повинен бути зовні доброго товариства, розглядати його збоку, щоб викрити не-самозрозумілість його самозрозумілости і не-остаточність його остаточности. Та разом з тим він мусить обертатися в доброму товаристві, щоб знати його святощі й мати нагоду промовляти до нього зухвало. (. . .) Філософія блазнів, власне, за кожної доби демаскує як сумнівне те, що вважається за найнепорушніше, виявнює суперечності того, що видається наочним і незаперечним, виставляє на посміховисько самозрозумілість глузду і добачає слушність в абсурдах . . .* [7]

БЛАЗЕНЬ . . . Дядечку, дай мені яйце, і я тобі дам дві корони.

ЛІР Що ж то за дві корони будуть?

БЛАЗЕНЬ Ну, після того, як розітну яйце посередині і виїм поживок, то будуть дві корони з яйця. Коли ти розколов свою корону посередині і віддав обидві половини, то несеш свого осла на спині — через грязюку. (. . .) Тепер же — нуль, без числа. Я кращий, ніж ти тепер: я блазень, а ти ніщо . . . (I, 4)

Річард II, коли в нього з голови зірвано корону, зажадав, щоб йому подали дзеркало. Поглянув у нього — та й розбив. Він бо побачив у люстрі тремтячого діда. А, тим часом, то ж було його обличчя. Те саме, коли він був королем. У «Королі Лірі» деґрадація володаря настає поволі, щабель за щаблем, Лір поділив королівство й віддав владу, але бажав і далі зостатися королем. Він вірив, мовляв, король не може перестати бути королем, так, як сонце не може перестати світити. Він вірив у чисту велич, у чисту ідею короля. В історичних драмах знесвячення величі відбувається ударом кинджала або зірванням корони з голови живого владаря. У «Королі Лірі» знесвячення величі здійснює блазень.

Лір і Ґлостер есхатологи, вони судорожно хапаються за існування абсолютів. Вони взивають до богів, вірять у справедливість, покликаються на закони природи. Вони вже впали з кону Макбета, проте й далі вони — його в'язні. Блазень же перебуває так само поза сценою Макбета, як і поза сценою Іова. Він дивиться ззовні і він не ідеолог. Він відкидає всі сповиди: закону, справедливости, морального ладу. Він бачить голе насильство, голу жорстокість і голу жадобу. Він не має ілюзій і не шукає втіхи в існуванні природного або надприродного порядку, в якому зло буде покаране, а добро нагороджене. Король Лір, який уперто тримається фікції величі, для нього смішний. Тим смішний, що він не помічає власної смішности. Але Блазень не полишає свого смішного, деґрадованого короля і товаришує йому в дорозі до безумства. Блазень знає, що єдиний справжній безум — визнати цей світ за розумний. Феодальний лад, тим часом, абсурдний, і його можна описати тільки категоріями абсурду. Світ стоїть на голові.

Як стануть більш священики до слова, ніж до діла;
як броварі п'янизну-солод переводнять зрідка;
. . . . . .
на полі золото лихвар повиміря,
звідня та хвойда стануть мурувати храм:
тоді вже царство Альбіону
в замішаницю прийде повну . . .
Побачать, хто дожив, дива великі:
що люди йти ногами звикли. (III, 2)

Гамлет знаходить прибіжище у божевіллі не тільки для того, щоб обдурити викажчиків і збити з пантелику Клавдія. Безумство правило для нього так само й за філософію, за критику чистого розуму, за великий глузливий обрахунок із

[7] Leszek Kołakowski. Kapłan i błazen. „Twórczość", październik 1959. — Прим. авт.

світом, який зірвався з своїх завіс. Блазень переймає Гамлетову мову з тих сцен, де той удавав запамороченння. В ній не лишилося вже нічого від грецької та римської реторики, що її так охоче вживав Ренесанс, від холодної та гідної байдужости Сенеки супроти неуникненности судьби. Лір, Ґлостер, Кент, герцог Олбені, навіть Едмунд — вони ще ритори. Мова Блазня інакша. В ній повно біблійних травестій і обернених середньовічних притч. У ній чудовий барокковий сюрреалізм, раптові скоки уяви, згущення й скорочення, брутальності, вульґаризми й скатологічні порівняння. Його віршики подібні до лімериків.[8] Блазень уживає абсурдний дотеп, діялектику й парадокс. Мова Блазня — мова суспільного ґротеску. Того, який унаочнює абсурд самозрозумілости та абсурд абсолюту великим і загальним reductio ad absurdum.

ЛІР Мені, о серце, як зриваєшся! Та — годі, вниз.

БЛАЗЕНЬ А накричи на нього, дядечку, як куховарка на в'юнів, коли запікала їх живими в тісто. Вона лускала їх ломачкою по гребниках і кричала: «Наниз, брикунчики, наниз!» А було, брат її, чисто з доброти до свого коня, мастив маслом його сіно. (II, 4)

Блазень з'являється на кону, коли починається занепад Ліра. Зникає ж він під кінець третьої дії. *А я ляжу в постіль уполудень.* Це його останні слова. Більш він не з'явиться. Блазень більш не потрібний. Король Лір перейшов школу блазенської філософії. Коли він востанне спіткає Ґлостера, то розмовлятиме мовою Блазня й дивитиметься на кін Макбета тим робом, яким на нього дивився Блазень: *казали мені, що я був усе чисто; це брехня, я — не замовлений від трясовиці.* (IV, 6)

(Jan Kott. „Król Lear" czyli Końcówka. Szkice o Szekspirze. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1962)

[8] Лімерики (limericks) — англійські п'ятирядкові вірші з ґротесковою пуантою.

Лір — Людвіґ Деврієнт (1784–1832)
Ludwig Devrient, a friend of E. T. A. Hoffmann, as Lear

Людвіґ Деврієнт (1784—1832)

Людвіґ Деврієнт був, згідно з судженням і великої публіки, і знавців та критиків, одним із найвибитніших шекспірівських виконавців новішого часу, щоправда, не всіх Шекспірових героїчних ролів, — для Макбета, Отелло, Коріолана йому бракувало тілесної ставности й зросту, — але Ліра, Річарда III, Меркуцьйо, Яґо, Юберта, Шайлока, Фалстафа він грав аж до краю свого мистецького шляху. Пригадую його з берлінської сцени, отже з пізнішої пори його життя, вельми виразно, пригадую цю середню на зріст, надзвичайно худорляву постать, одуховлене обличчя з горбатим, загостреним носом, ладно окресленим ротом та великими полум'яними очима, своєрідну рухливість його тіла, довгі, тонкі, а вже ж такі виразні руки. Ці руки й могутній зір, поєднані з відповідною мімікою, правили йому за головні засоби, ба чи взагалі не за єдині засоби зображення. Вистаттю й ставою тіла він не міг імпонувати, бо сама тілесність його не була імпозантна. Силою та повнотою голосу він не був спроможний впливати, бо його голос не був милозвучний, багатий на метал, його звучання, хоч і здатне до багатоманітних модуляцій, мало в собі раз у раз щось різке і через те, строго кажучи, легко переходило в різуче, крикуче, верескливе. А з рвучких, нестримних, ґвалтовних рухів тулуба й рамен та ніг він не робив ужитку ніколи, якщо вони не були просто вже неуникненні, — пам'ятаючи, без сумніву, про золоті правила, що їх викладає Гамлет лицедіям. Отож йому залишалися до розпорядження лише ті органи тіла, які немов би безпосередньо стосуються до душі й душевного життя. Тим то його гра була настільки ж одуховленням тілесного, наскільки й утіленням духовного виразу: на цій перевазі, на цій владі й пануванні душевного, духового над чуттєвим явища і покоївся здебільшого чар його мистецької творчости.

Одним із найвизначніших його досягів було через те виконання Ліра — роля, що в ній найвища вага трагічних страж-

дань протиставиться такому незначному вимірові діяння і спротиву, як у жодній іншій драмі, роля, що в ній усе наставлено на те, щоб дати повний вираз цим стражданням, цьому доглибному, стрясаючому, руйнівному болю душі, жертвою якого стає король. Я особливо відзначаю цю ролю, крім того, й тому, що з її розглядом я хочу пов'язати деякі зауваження до першої дії, — експозиції п'єси, — про яку точилося стільки суперечок і яка дає мені нагоду порівняти Деврієнтову гру з грою інших славетних виконавців. Наскільки пригадую, не виявляв Деврієнт при першому виході у зазначеній сцені ані сліду похмурости, понурого настрою, різкої, деспотичної натури. Навпаки, з виразом королівської гідности й повноти влади парувалася риса ласкавости, вдоволення, веселощів. Справді, до вдачі короля мав би таки первісно належати елемент веселого, нахил до жарту й витівки. Це слідує наявно з його стосунків із блазнем, якого він, очевидячки, сливе так само сильно любить, як і той його. У такому настрої, радий, що може позбутись тягаря влади, не маючи жодного уявлення про жахливе майбутнє, яке йому загрожує, він заходжується здійснювати акт, що буде для нього такий фатальний. Вирішення зректись корони і поділити державу поміж трьома своїми дочками в нього давно вже тверде. Це видно з перших слів, що ними відкривається п'єса і що їм Шекспір, безумовно, не без наміру надав такого чільного значення у цілому. Бо на зауваження Кента: *Я думав, що король більше ласкавить до герцога Олбені, ніж Корнвола,* Ґлостер відрікає: *Завжди нам так здавалось. А тепер, на розподілі королівства, нема знаку, котрого з герцогів він цінує краще. Бо рівності так обом виважені, що ні один з них, через допитливий розслід, не може пожадати паю другого.*[1] Розподіл був уже зроблений, було визначено й докладно розміряно, що саме й скільки має одержати кожна з трьох дочок. Король виразно потверджує це, знов таки сливе найпершими словами, що їх він промовляє, кажучи подати собі мапу, на якій уже позначено межі приділених кожній дочці володінь, і розглядаючи її: *Знайте: королівство власне ми розділили натрое (Know we have divided in three our kingdom).* Він додає: *We have this hour a constant will to publish, our daughters' several dowers* itд. Розподіл був, отже,

[1] Цитати з «Короля Ліра» в перекладі статті за версією Барки.

його твердою волею, задовго до того винесеним наполегливим рішенням, яке він либонь лише тому називає твердим, щоб ясно натякнути, мовляв, він його непохитно триматиметься, не зважаючи на застереження й заперечення, які виникли або виникнуть. Його наміром було *зараз* усього лиш виконати давно вже вирішене, передати дочкам та зятям уже поділені волості держави, — ні в якому разі не щойно аж тепер приділити кожній дочці те, що вона заслужила б мірою своєї любови чи, краще сказати, самим запевненням своєї любови. Факт, що королеві все таки загалом дано цей намір, — який, щоправда, слід назвати «дітвацьким», — має свою єдину підставу в вимозі, що її він раптом ставить своїм дочкам:

Скажіть же, дочки
(як заодно тепер ми скинем володарство,
землі маєтство і держави врядування), —
котра із вас, ну, отже, нас найбільше любить?
Щоб ширити могли найкращу щедрість,
де вдача заслужила гідно.

Ця вимога, однак, і особливо останні слова не можуть, очевидячки, мати серйозне значення. Не кажучи вже про те, що вони суперечать згаданим вище фактам, також і Лірова власна поведінка перебуває у явному протиріччі з ними. Безпосередньо бо по тому, як промовила Ґонерілья, але ще перед тим, як висловлюються Реґана та Корделія і визначають ступінь сили їхньої любови, — який адже мав би визначити вимір у розподілі «щедрости», — заявляє він у відповідь на Ґонерільїні слова: *Все: з меж — аж від цієї риси й до тієї, з тінистими лісами* itд. *тобі вручаємо.* Так само й Реґана, без уваги на те, що її вислів любови перевершує сестрин, отримує призначений їй приділ — заки ще Корделія сказала своє слово.

Ціла ця вимога, отже, виникла либонь усього лиш із задуму, що раптово спав Лірові на думку і що його він здійснював, аби заповнити час, поки прийдуть володарі Бурґундії та Франції, по яких він послав Ґлостера. За внутрішній мотив задуму правило напевне бажання, почувши, як дочки прилюдно запевняють його у своїх любові й пошані, перекo-

натися, що зречення трону не таїть у собі ніякої небезпеки для нього. Тож і слова: *Щоб ширити могли найкращу щедрість* ітд. він приточує хібащо в іронічному розумінні, з усміхом на устах, щоб натякнути на щось якраз навпаки і дати вислів своєму переконанню, — яке він, поза сумнівом, плекає, — мовляв, усі його дочки віддані йому в любові й повазі з однаковою силою. Тим то його поготів спантеличує ота сувора, різка серйозність, з якою Корделія, — обурена поведінкою сестер, що жадібно хапаються за нагоду похизуватись у перебільшених виразах своєю лицемірною любов'ю, — говорить про власне ставлення до предмету. Великим дивом здивований, просить він її сказати ще раз, поправитись, і тільки коли вона йому заявляє, мовляв, якщо вона пошлюбиться, то її дружина одержить від неї половину її любови та обов'язку (так ніби любов до батька і любов до чоловіка виключали б одна одну!), опадає його буйність його холеричного темпераменту, і, охоплений вибухлим гнівом, — що його він, як пізніше зауважує Ґонерілья, і за своїх кращих, потужніших років ніколи не вмів приборкати, — позбавляє він Корделію спадщини, відштовхує її і тим і викликає враження, начебто він із самого початку мав серйозний намір розподілити «щедрість» залежно від того, що скажуть дочки. (Мотив цього гніву, як і остаточний ґрунт його вимоги супроти дочок випливають, звичайно, з неправильного уявлення про істоту любови. Та ця для нього самого неусвідомлена причина не перебуває ні в якому зв'язку з питанням, про яке тут ідеться.)

Я не можу з певністю твердити, що Людвіґ Деврієнт розумів цю сцену саме в такому глузді або що він грав її відповідно до такого розуміння. Я не певен, чи не втрутилось у мій спомин тлумачення цієї сцени, яке я тут виклав і якого я дійшов щойно значно пізніше, отож чи не відмінило воно вже зблідлий образ Деврієнтового виконання. Одне лиш, як мені здається, я згадую напевне, саме, що Деврієнт, як сказано, грав початок сцени з виразом приязного, веселого настрою і тоді різко позначав раптовий, безпосередній перехід настрою у свою супротилежність, у нежданий спалах гніву, як то й притаманно саме цьому афектові.

Зате виразніше й з більшою певністю я споминаю інший пункт, в якому виконання Деврієнта рішуче відрізнялось від виконання багатьох новіших славетних акторів і про який я ще хочу тут сказати. Виявити моменти, з яких випливає

помутніння розуму в Ліра і, поширюючись, кидає дедалі глибші тіні на його душу, а тоді появити самий вибух божевілля в усій стрясаючій правді зображення — в цьому з повним правом вбачають головне завдання для актора, який наважується грати Ліра. Від цих сцен, якщо вони поведуться, він сміє сподіватись найбільшого впливу, найвищого успіху своєї гри. Саме тут лежить для лицедія і спокуслива можливість занадто сильно згустити фарби, не тільки натиснути на ґвалтовність афектів, що їм поступово улягає сила королевого духу, а й саме божевілля появити геть-то намацальним способом за допомогою гримасної міміки, звивання тіла, чудернацьких, неприродних поз та рухів. Тим часом, отаке унаочнене божевілля саме з себе повнотою неприродне, неправдиве, воно може справити враження тільки на того, хто ніколи не бачив справжнього божевільного. Щоправда, божевілля не рідко переходить у більш або менш тривале шаленіння, і буйство, звичайно ж, виявляється у поривчастих, часто-густо вельми незвичайних руках. Але шаленіння не надається на те, щоб його виносити на кін, бо його зображування було б абсолютно непоетичним і недраматичним. Тим то Лір не виказує ані тіні шаленства. Лір з'являється тільки як божевільний, і божевільний зовньо, з огляду на поставу, рухи, жести, ні в чому не відрізняється від душевно здорової людини. Поминаючи слова й учинки, т. т. поминаючи думки, погляди, переконання (т. зв. ідеї фікс), які поглинають круг його уявлень і визначають його волю, божевілля знати виключно або принаймні здебільшого тільки з очей, із своєрідного потужного, понурого, спрямованого радше в себе, ніж у зовнішнє зору.

Л. Деврієнтове виконання сцен божевілля не появляло через те геть нічого з неприродних чи незвичайних рухів. Він грав ці сцени сливе самими очима і підкреслював вираз зору тільки відповідною мімікою та питоменно значущими рухами пальців і рук. Що він отими простими засобами досягав аж такого впливу, завдячував він, щоправда, либонь тій обставині, що в нього з природи були великі опуклі очі. Для кожного, хто позбавлений цього дару природи, важко, якщо не неможливо, досягати подібного блискучого успіху. Але з того тільки слідує, що такий виконавець повинен або взагалі не братися за Ліра, абож задовольнитися з менш значного впливу своєї гри. Зрештою, ця роля, крім сцен божевілля, дає до розпорядження ще досить місць, що в них майстерність мистця може себе

випробувати, і якщо вона виявиться, то не забаряться й жадані вияви захоплення з боку публіки. В усякому разі, ні один мистець, який бажає виправдати свою претензію на це ім'я, ніколи не повинен спекулювати на неосвідомленості глядача і гонитися за ефектами через неправдиве виконання, не управнене ані природою речі, ані його власною особистістю. Такої засади треба триматися поготів строгіше, чим рішучіше наш реалістичний час наполягає на натурі й натуральності і силує мистця усувати з його гри всі ідеалістичні елементи. Бо чиста природа тільки тоді мистецька, коли вона виступає в ясній незфальшованій правді, оскільки зерно правди одночасно несе в собі пагін, бодай лише пагін — краси.

(Hermann Ulrici. Ludwig Devrient als König Lear. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben durch Friedrich Bodenstedt. Zweiter Jahrgang. Berlin, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1867)

Петрос Адамян (1849—1891)

«Короля Ліра» звичайно тлумачено як історію батька, обдуреного лукавими й невдячними дочками. Так характеризують шекспірознавці сценічну традицію трагедії в минулому.

Як загальна оцінка, така характеристика, звичайно, правильна, однак навряд чи можна вважати її за вичерпну й поготів наукову, навряд чи можна гадати, мовляв, великі мистці — виконавці ролі Ліра — залишалися в отаких тісних рамцях ідейної інтерпретації образу. Невже не було відхилів, невже ніхто з них не намагався по-новому, по-інакшому розкрити цей образ? Абож — як воно могло статися, що такі видатні актори не прагнули бодай з внутрішнього потягу ширше охопити людські взаємини?

Гадаємо, матеріял ще недостатньо вивчений і, видно, тим і слід пояснити той факт, що всіх виконавців ролі Ліра підведено під одну рису. Ми переконані, що докладний дослід призведе до перегляду цієї точки погляду на виконавців ролі Ліра, звичайно, не всіх, проте принаймні якоїсь їх частини.

Ця думка виникла в нас у процесі досліджування матеріялів про адамянівського Ліра.

Виконання цієї ролі Адамяном правило за сміливий експеримент: відхід від традиційного прочитання ролі, надання їй сучаснішого звучання. Усі сумніви з цього приводу розсіюють відгуки російської преси 80-х років минулого сторіччя про адамянівського Ліра. І як же можна було, не бувши знайомим із цим матеріялом, писати про те, мовляв, один з виконавців ролі Ліра, Певцов, *зробив перший крок, він розтрощив старого Ліра,* тобто постарався показати розвиток Ліра, його еволюцію, перетворення деспота на людину.[1]

---

[1] М. Морозов. Избранные статьи и переводы. 1954. Ст. 63. — Прим. авт. — Певцов грав Ліра у тій виставі МХАТу 2-го, з якої в нашому виданні, на ст. 41, вміщено знятоk Н. Бромлей у ролі Блазня.

Виходить, отже, що існувало традиційне прочитання ролі Ліра, і всі без винятку її виконавці слідували саме отакому тлумаченню, а, мовляв, лише за 20-х років було зроблено перші спроби переглянути цю панівну точку зору.

Такий поквапний висновок таїв у собі й іншу небезпеку. Самохіть чи несамохіть він докорінно від'єднував нове від старого, затирав перехідні риси й замість установити зв'язок та перехід, суттю, призводив до безоглядного протиставлення минулого та сучасного в тлумаченні образу. А це ж бо шлях, який знімає всю складність і призводить до полегшеного розв'язання проблеми. Це хибне й нездорове розуміння проблеми традицій.

Коли заглибитись у зміст адамянівського трактування образу Ліра, то відразу ж з'ясовується, нехай і в загальних рисах, відмінність між традиційною та адамянівською інтерпретацією. Крім того, тут зовсім чітко вимальовуються ті риси тлумачення образу, які пов'язують це виконання з театром нашого часу і наближають його до нового прочитання ролі, що стало здобутком уже радянського театру.

Дослідження адамянівської інтерпретації шекспірівських ролів неминуче призводить до збагнення цілковито подивугідого явища — праця Адамяна над цими ролями справді дуже багатьма своїми сторонами збагачує досяги театру наших днів, інколи сягаючи тих вершин сучасного витлумачення, що їх здобув радянський театр сьогодні. Отелло Остужева й Лір Міхоелса — загальновизнані блискучі досяги нашого театру. Щоправда, такого сценічного рівня не досягла в нас ані одна з численних спроб утілити Гамлета. Та невже ж ота людяність, на якій побудовує Остужев своє виконання ролі Отелло, не спиралась на котрусь традицію? Авжеж, спиралась. Мова, самозрозуміло, не тільки про Адамяна. Але — й про Адамяна. І хіба ж нема підстав гадати, що Міхоелсів Лір у багатьох своїх рисах був передхоплений Адамяном? Адже й головна концепція, і еволюція цього образу в обох акторів зупадають, з тією лише різницею, що виконання цієї ролі двома акторами розділено щось із півсторіччям та всім тим, що привнесли у рішення образу дві відмінні доби.

Звичайно, в радянському театрі Міхоелс не єдиний виконавець ролі Ліра. Перед і після нього були й інші виконавці, інші інтерпретації і, либонь, навіть інтерпретації, супротилежні міхоелсівській. Актор Абжалілов, наприклад, уважав

зо головну рису Лірового характеру добрість, а всю решту — її вислідом. Створюючи образ, він спирався на татарський фольклор, у якому народ опрацював зворушливі сюжети про обдуреного невдячними дочками доброго й довірливого батька.[2] І якщо попередником Абжалілова у сценічному втіленні Ліра може бути визнаний перший виконавець ролі Ліра Бербедж, то чи не Адамяна слід тоді визнати за попередника Міхоелсового?

Авжеж, важко припустити, що Міхоелс знав про адамянівського Ліра. Він прийшов до свого тлумачення цілком незалежно від Адамяна. За тих випадків, коли актори опиняються на правильному шляху в сценічному трактуванні образу, схожість трактувань стає неминучою. Говоривши про Остужева, звичайно згадують інших акторів, і найпершою чергою Адамянового сучасника Ленського. Коли мова заходить про Міхоелса — про попередників чомусь не кажуть. Нам невідомо, чи були інші попередники, проте дослід матеріялу дає підставу твердити, що творчість Міхоелса править за розвиток адамянівських традицій. Те, що у грі Адамяна являє собою лише окремі риси, в Міхоелса досягає цілковитої глибини, філософського узагальнення.

Усе те дає підставу гадати про новаторську природу адамянівського Ліра. Можливо, були й інші актори як у Росії, так і в Европі, що не залишалися в полоні традицій. Не сумніваємося, що дальші досліди доведуть слушність наших припущень, тим часом же воліємо зупинитися бодай на одному факті. Наприкінці 50-х років минулого сторіччя й за наступного десятиліття після Мочалова, Каратигіна та Садовського з'являється в Росії новий виконавець ролі Ліра — Василь Васильович Самойлов. Він, наскільки нам відомо, насамперед намагався відійти від романтичної традиції своїх попередників і наблизитись до такого сценічного втілення образу Ліра, яке відтак характеризувало й гру Адамяна. Щоправда, є й відмінності, причому відмінності посутні. Та є також лінії, риси, які зближують їх. І аж ніяк не дивно, що в Самойлова були свої супротивники. «Северная пчела», приміром, навіть писала, мовляв, він просто не повинен був грати цю ролю. Мав він і шанувальників, захисників, хоч їх було й менше. Сливе та сама картина, що й з Адамяном. Пізніше ми спинимося на

[2] М. Морозов, цит. твір, ст. 84. — Прим. авт.

відмінності й схожості тлумачень Самойлова та Адамяна. Тут же, повертаючись до Адамяна, скажемо, що, як і в усіх інших ролях, так і в цій, гравши Ліра, він відходив від традицій. Значення адамянівського виконання ролі Ліра, яке не мало собі рівних на той час, велике й неоціненне.

Цим і тільки цим слід пояснювати той факт, що за тих років знайшлися люди, які виявляли невдоволення з Адамянової гри. Якщо людина уклала собі думку про той чи той образ, причому часто-густо не за прочитаною п'єсою, а за грою котрогось видатного актора, то з того можна цілком зрозуміти її неприйняття інакшого трактування. Як приклад хочемо тут навести одну з оцінок, даних грі Олдріджа: *Ось світ, ось та ідея, що її ми собі укладаємо, уявляючи Ліра!*[3] Не тільки захват, зовсім зрозумілий, а й категоричне обмеження, найменше порушення якого має бути неодмінно засуджене. І якщо критик і глядач обмежуються вузькими рамцями одного виконання ролі Ліра, то, ясна річ, вони вже будуть неспроможні сприйняти все те, що перебуває поза межами цього їхнього розуміння ролі. А вже й не кажемо про діяметральну супротилежність такого розуміння.

До таких критиків належить і Ширванзаде, який бачив Ліра у виконанні Россі і, бувши цілковито під його впливом, не був спроможний оцінювати сутність адамянівської гри поза порівнянням із Россі. Можливо, образ, створений Россі, збігався з уявленням Ширванзаде про шекспірівського героя.[4] Та невже ж Адамян у ролі Ліра мав настільки блідий вигляд, що людина такого тонкого смаку, як Ширванзаде, відмовляв йому права на інакше прочитання ролі, на відмінну, ніж у нього самого й у Россі, точку погляду. Роки пізніше, робивши спробу внести уточнення в біографічні дані про Адамяна й виправити деякі перекручення, він оголосив, мовляв, Лір Адамяна поступається перед Ліром Россі. За життя ж Адамянового єдине, що він собі дозволив сказати на похвалу, це те, мовляв, удруге той грав краще, ніж уперше. І ще — *хвилююче відограв він в останній сцені, коли Лір виходить з мертвою Корделією на руках.*[5] А по роках він зрікся й цієї своєї позитивної оцінки. Загалом же він вважав, мовляв, *комплекція Адамяна не відповідає ані ролі Отелло, ані, поготів, Ліра.*

Зазначимо, що й Лір і ще більше Отелло славетного Кіна були визнані за виняткове явище. А з Кіна ж не тільки не був атлет, а й, навпаки, була людина дрібної статури. *Я споминаю, мов сьогодні,* — пише Ширванзаде, — *яких неймовірних зусиль докладав актор, як страждав він і пітнів, коли Лір виходив з мертвою Корделією на руках, неначе миршавий хлопчисько, він знемагав під непосильним тягарем.*[6] І коли подумати про час, що відділює перший вислів Ширванзаде від другого, то не можна не чудуватися з того, як то людина на кшталт Ширванзаде, замість скористатися з нагоди й поговорити про Ліра, витрачає всю свою енергію на дрібні й незначні зауваги. У цій статті він обіцяє в майбутньому докладно поговорити про Адамянового Ліра, попереджаючи, що вкаже на *декілька вад у виконанні цієї ролі.*[7] Тридцять років по тому він повторив свою обіцянку, заявивши, мовляв, не тільки зовнішність заважала Адамянові, а *були й інші причини, про які я скажу колись.*[8]

Та й цього разу він не додержав слова. Щождо тієї позитивної оцінки, яку він роки перед тим усе таки спробував дати, бажавши тим самим пом'якшити враження від свого стриманого ставлення, то вона була образливою для Адамяна, бо була продиктована поблажливістю, якої актор аж ніяк не потребував.

---

3 «Северная пчела», 1858, ч. 287. — Прим. авт.

4 З тим, що тут далі говоритиметься про Ернесто Россі в ролі короля Ліра, зокрема, зі слів видатного російського актора Юрія Юр'єва, цікаво порівняти свідчення ще одного очевидця. Теодор Фонтане, який бачив Россі в цій ролі під час ґастролів у Берліні 11. квітня 1881, оповідає у «Vossische Zeitung» з 13-го того ж місяця: *Россі подає Ліра вельми поміркованo, він не шумить і не бушує, навіть і в тих сценах, де вже віддавна існують на те, нібито, всі права. Він ставить наголос на королі й на ніжному, а не на обуреному батькові. Усе найгіркіше горе, якого він зазнає, влучає йому в серце і каламутить розум, проте воно не вдаряє йому в голову.* (Підкр. Фонтане.)

5 «Ардзаґанк« («Луна»), 1886, ч. 45. (Ширванзаде. Полн. собр. соч., т. 9, ст. 67.) — Прим. авт. — У російському перекладі статті Рубена Заряна про Адамяна не сказано, на повне видання творів Ширванзаде якою мовою він посилається, вірменською чи російською.

6 «Мшак» («Трудар»), 1916, ч. 108. (Ширванзаде, т. 9, ст. 466.) — Прим. авт.

7 «Ардзаґанк», 1886, ч. 45. (Ширванзаде, т. 9, ст. 71.) — Прим. авт.

8 «Мшак», 1916, ч. 108. (Ширванзаде, т. 9, ст. 467.) — Прим. авт.

* * *

Сценічна традиція виконання ролі Ліра, як уже було сказано, на той час будувалась на родинній драмі, і за головну проблему правило тут засудження невдячности.

Зазначимо, що довгий час, від останнього десятиліття XVII сторіччя і до середини XIX сторіччя, «Короля Ліра» грали в опрацюванні Найта. У цьому опрацюванні була безліч відхилень від первотвору, до того ж відхилень принципових. Навіть фінал п'єси був цілковито інакший. Лір знову посідав престіл, його злочинні дочки й Едмунд гинули, а Корделія шлюбилася з Едґаром. А кінець кінцем Лір відступав престіл Корделії та Едґарові, сам же віддалявся з Ґлостером, аби прожити решту днів у спокої, у спогадах про прожите життя. Цей варіянт п'єси грав навіть такий актор, як Едмунд Кін, який, щоправда, згодом відмовився від нього й грав власне Шекспіра.[9]

Адамян ставив проблему ширше, ніж воно було прийнято традицією. Сутичка обдуреного батька й невдячних дочок мала для нього чисто сюжетне значення, а проблемам, піднятим у зв'язку з цим сюжетом, він надавав узагальнюючого глузду. Гра його була в той же час сповнена величезного викривального громадянського пафосу. І якщо брати на увагу час, коли таке розуміння Ліра було зовсім природним, то стане ясним і сучасне звучання його Ліра, зв'язок такої інтерпретації з дійсністю 80-років.

Один з російських критиків опублікував статтю про адамянівського Ліра, підписавши її тільки ініціялами. Маючи на увазі суперечки й незгоди навколо адамянівського Ліра, він написав велику статтю, що в ній гру актора освітлено й узято під переконливий захист.

Автор статті від самого ж початку викладає своє власне розуміння образу Ліра. Він пише, мовляв, в образі Ліра є двоїстість: у першій частині — він деспот, у другій — людина. Настроюючи спочатку глядача проти себе, він у процесі трагедії поступово викликає спочуття, зворушує до жалощів.[10]

---

9 И. Минц. Эдмунд Кин. 1957. Ст. 85. — Прим. авт.

10 «Елисаветградский весник», 1888, ч. 17. У подальшому ми не вказуватимемо це джерело, бо будемо раз у раз удаватись до висловів даного автора про адамянівського Ліра, цитуючи абож переповідаючи його. Усі інші джерела, які траплятимуться ходом викладу, будуть наведені. – Прим. авт.

У шекспірознавстві розвивається думка, мовляв, Лір віддає дочкам увесь свій маєток, руханий безмежною батьківською любов'ю. Це добрий Лір. Він увійшов у сценічну традицію,[11] прабатьком якої був Бербедж і одним з останніх представників — Абжалілов. Поміж двома цими постатями стоїть такий титан, як Олдрідж.

Думка Лірова про розподіл королівства, як відомо, вважалася за чудернацьку, неприродну й навіть незвичну. Ґете, наприклад, дотримувався того погляду, мовляв, стрижень трагедії — довільний і необґрунтований. Ця обставина також зумовила труднощі сценічного втілення Лірового образу. Якщо для втілення інших шекспірівських постатей потрібен великий, визначний хист, здатність передати еволюцію образу, то тут, крім усього того, актор повинен ще й уміти пояснити те, що не пояснено у трагедії. І що природніше буде з'ясування Лірових учинків, то переконливіше звучатиме воно у процесі трагедії.

Критики Олдріджа твердять, мовляв, згідно з грою негрського трагіка, у поведінці Ліра нема нічого дивного. *Це не царська примха,* — писав шекспірознавець Баженов по тому, як познайомився з грою трагіка, — *а бажання батька визнати самостійність дорослих дочок, які мають на неї повне право.*[12] Так само гадають і інші. Один з авторів 60-х рр. минулого сторіччя писав: *Хвилини ж запальности, несправедливого гніву й страшних прокльонів виникають у Ліра від високорозвиненого в ньому почуття справедливости й добра. Цю рису вдачі чудово зрозумів Олдрідж.*[13]

На ґрунті цих і подібних даних дослідники сценічної спадщини Олдріджа прийшли до того висновку, мовляв, стрижень, що його Ґете назвав безглуздим, у грі цього актора дістав глибокий глузд. Лір назавжди зрікається престолу — причина у безмежній батьківській любові до дочок.[14] Таке пояснення, поза сумнівом, дає привід до суперечок, хоча в тому, що воно було втілене на кону і протягом сторіч переконувало дуже багатьох, починаючи ще з Бербеджа, не може бути ніякого сумніву.

---

11 У російському перекладі статті Заряна тут явна помилка: замість «традицию» стоїть «трагедию».

12 Н. Н. Баженов. Сочинения. 1869. Т. 1, ст. 181. – Прим. авт.

13 «Русский вестник», 1862, ч. 42. — Прим. авт.

14 С. Дурылин. Айра Олдридж. 1940. Ст. 53. – Прим. авт.

Геть інакше пояснення Лірових учинків дав Россі. Ю. Юр'єв, який бачив Ліра Россі у Москві, каже, що він з нетерплячкою очікував першої появи італійського трагіка на кону, бо сам він добре знав цю трагедію, читав про неї безліч праць і вважав, мовляв, ґрунт трагедії — неправдоподібний. *Справді, важко,* — писав він, — *припустити, щоб людина, бувши при здоровому розумі й твердій пам'яті, могла прокляти й відштовхнути від себе палко люблену дочку не мавши на те, здавалося б, достатньо серйозного приводу.*[15]

Перед Россі у цій ролі Юр'єв бачив Ернста Поссарта, який своєю грою не розсіяв сумнівів російського актора. Він вихопив на кін як величний король. Міцно спершися на важкий свій меч, він тронував з пишною маестатичністю самодержця. На кону був мудрий володар, оточений наближеними — він готовий вирішувати найважливіші державні справи. *Ніщо в його поведінці не віщувало фіналу даної сцени, і в такій інтерпретації наступний вчинок Ліра правив за повну несподіванку,* — пише Юр'єв.[16] Тим то зрозуміле його пристрасне бажання побачити, як же пояснить Лірів учинок Россі.

Ось що він оповідає.

Почалась перша дія. На кону Кент, Ґлостер та Едмунд. Короткий діялог між ними. Глядач слухає неуважно. Усі чекають появи на кону славетного актора. Гуки сурм вістять вихід короля. Врочисто виступає почет, розміщується вколо трону. Короткотривала пауза. Глядач напружено чекає на появу короля, і то короля величного, спокійного, що гордо прямував би до престолу. Та й як же інакше? Адже Лір — король, король *від тімени до п'ят,* як він сам каже про себе. І раптом, зовсім нежданно для всіх. під звуки фанфар виходить Лір, — не виходить, а радше вбігає, постукуючи мечем, мов патерицею, якось нервово збуджений, рвучко посилаючи рукою на всі боки поцілунки, швидкими, проте хиткими кроками збігає по східцях престолу.[17]

З переказаного Юр'євим, — як, утім, і з інших джерел, — можна виснувати, що, за Россі, риси майбутнього помутніння в Ліра знати вже на самому початку трагедії.

[15] Ю. М. Юрьев. Записки. 1948. Ст. 141. – Прим. авт.

[16] Ю. М. Юрьев, цит. тв. – Прим. авт.

[17] Ю. М. Юрьев, цит. тв. – Прим. авт.

Вчинок Ліра інакше пояснює Сальвіні та інші актори. Любив дочок — розподілив державу, а у відповідь — чорна невдячність. І на такому ґрунті глибока душевна драма, сум'яття почуттів, яке доводить обдуреного батька до безуму. Таке витлумачення обмежує зміст трагедії, звужує її, а це таїть у собі й іншу небезпеку, пов'язану з акторським виконанням — мелодраматичні інтонації. Зворушливі акценти впливають на глядача і навіть викликають сльози.

Адамяна не вдовольняв такий підхід. І якщо він спробував побачити образ Ліра з якогось нового, іншого боку, то викликано воно було не бажанням просто відрізнитись від інших, а прагненням по-новому зрозуміти й розкрити Шекспіра. Адамян ніколи не піддавався спокусі грати на нервах глядача й такою ціною досягати успіху. Але як же пояснює Адамян чудний вчинок Ліра? Не любов'ю до дочок, не добрістю, а самовпевненістю, владолюбною бундючністю самодержця абож, як писав один з критиків, самодурством. Це принципова відмінність, що править за вихідну точку для дальшого розвитку Лірового характеру та пов'язаної з ним ідеї.

Треба гадати, що Адамян усвідомлював усю трудність і складність вибраного ним шляху. Зрікаючися думки відограти ніжного і любодайного батька, він не тільки позбавляв себе можливости відограти зворушливу сцену. Перетворюючи любодайного, ласкавого батька на достеменного тирана, здатного до сваволі, як сам він казав — на *жорстокого й норовливого короля Ліра,*[18] актор ставив себе у вельми трудне становище. Нове сценічне прочитання образу могло виявитись не тільки неприйнятним, а й прикрим для глядача, який хотів би взріти любодайного батька, що потім, нехай і з непорозуміння, переживав порив непідробного гніву. І тоді б цей глядач по-старому любив короля й симпатизував йому, тому що добрі його наміри викликали, мовляв, сумні непорозуміння. Адамян усе це прекрасно розумів, та тим не менш цього шляху зрікся. І, слід гадати, зрікся зовсім свідомо.

[18] Сочинення. Ст. 434. — Прим. авт. — Зарян не подає бібліографічних даних про видання творів Адамяна, тим то не можна з усією певністю виснувати, якою мовою вийшло це видання. Позначка «Сочинения» говорила б про російську, проте далі, коли йдеться про Адамянову поезію, сказано, мовляв, її наведено у просторядному перекладі, отже — з вірменської мови.

В основі створеного Самойловим образу, як пишуть сучасники, лежить *безсиле обурення на людей, що не визнають безмежности його влади. Комизливий дід покладав у гадці, мовляв, велич його не в короні, а у власній його особистості.*[19] У цьому пункті позиції Адамяна та Самойлова зупадають. Та далі вони вельми віддаляються один від одного. Про Самойлова кажуть, що його Лір розподілює королівство, бо, постарівшися, він уже не в силі керувати.[20] Дуже шкода, що так удало знайдена вихідна точка у грі Самойлова дістає аж такий суперечливий розвиток. Дослідники вважають це за закономірне, оскільки таке прочитання дає акторові можливість психологічно виправдати вчинки Ліра на початку трагедії.

Збереглося фото Адамяна-Ліра — маєстатичний старий з пишною білою бородою засідає на троні. Здається, що це достеменний король — з порфірою на плечах, з короною на голові, суворий.

Критик називає Ліра-Адамяна не королем, а тираном. І коли Адамян-Лір з якоюсь насолодою заявляв:

Тільки вдержим
свій титул з почестями короля . . .[21]

то ясно, що багатьом воно могло видаватися дивним, бо вони звикли вбачати в цій сцені короля, який з лише йому самому притаманною гордою величчю вимовляв ці слова. Однак, реалістичне мислення Адамяна підказувало йому інакші інтонації — якщо перед нами тиран, очевидячки, захоплений собою, то чи не ясно, що царська велич вносить непотрібну й небажану інтонацію — він бо тиран, і йому до вподоби, що всі схиляються перед ним, йому до вподоби таємний подив, викликаний його рішенням залишитись королем з титулу, королівство ж розподілити поміж дочками.

---

[19] «Северная пчела», 1859, ч. 228. – Прим. авт.

[20] И. Березарк. Василий Васильевич Самойлов. 1948. Ст. 98. – Прим. авт.

[21] Переклад, з якого користувався Адамян, на жаль, не зберігся, принаймні, його досі не виявлено. Тільки один уривочок, точніше – кілька рядків перекладу знаходимо у виданих спогадах перекладача («Тараз», 1916, чч. 4–5). – Прим. авт. – У російському перекладі статті Заряна цитати з «Короля Ліра» наведено в перекладі Бориса Пастернака. Тут їх усі подано за перекладом Барки.

Лір – Петрос Адамян (1849–1891)

Petros Adamian, the great Armenian actor, as Lear

В одній із статтей прямо сказано: *Не було в ньому... тієї царственної величі, яку ми бачили в Мілославського.*[22] *Не було в ньому... тієї потуги, що її виявляли Барнай та Россі.*[23]

В Адамяновому Лірі критик шукав того, чого у ньому й не могло бути. Точніше — не мусіло бути. І це не тому, що, не бувши огрядної комплекції, він не міг видаватись могутнім і величавим. Ті самі физичні дані, як про те свідчать сучасники, на випадок потреби не перешкоджали йому здаватись велетнем навіть у ролі Отелло.[24] Отже, справа тут не в комплекції, як то гадали деякі рецензенти, а в інтерпретації. Те трактування, яке розкривало Лірів характер, його духовий світ, вимагало й геть інакшого зовнього рисунку.

Здається, Адамянові бракувало послідовности піти до кінця, тобто, відмовляючись від традиційного Ліра і прокладаючи нові шляхи у сценічному вирішенні образу, відмінити й зовній вигляд Ліра, відійти від подоби величного короля, що вже стала традиційною. Зазначимо, що Самойлов, у цій ролі далекий від нерівної адамянівської гри, знайшов у собі сили відійти й від традиційного зовнішнього портрету Ліра. Коли він приїхав з ґастролями до Москви й уперше виступив у ролі Ліра, воно було несподіванкою для всіх. *Ось виводять на кін,* — пише критик «Московских ведомостей», — *старого в короні. Публіка чудується. Перед нею знеможений дід, з довгою сивою бородою, ледь живий, перехняблений. Обличчя й хода якогось відлюдника. Та невже ж то Лір? Де мужнє виступання, де велич і влада? Де гордовита свідомість власної могутности?*[25] Це була велика сміливість, поготів на той час.

Адамян не пішов утертою стежкою. Те, що здавалось, мав зробити і не зробив Адамян, багато років пізніше блискуче здійснив Міхоелс. Його Лір не посідає пишної традиційної бороди, нема в нього й вусів — голомозий, мізерний дідок. Знається, що щось таку зовнішність мав би посідати й адамянівський Лір. Ні твердого кроку, ні маєстатичної постави, ані сповнених гідности рухів. Міхоелсів Лір, як описують

[22] «Одесский листок», 1887, ч. 321. – Прим. авт.
[23] Там само. – Прим. авт.
[24] «Тараз», 1916, чч. 4–5. – Прим. авт.
[25] Через друкарський недогляд у російському перекладі статті Заряна у цьому місці, хоч у тексті й зроблено посилання на фусноту, проте сама фуснота відсутня. Можна гадати, що джерелом тут служить цитований вище твір І. Березарка про Самойлова.

єврейського актора, *з'являється тихо, непримітно, по-старечому скоцюбившися, з утомленими погаслими очима, з приязною усмішкою на плюсклому, поморхлому обличчі.*[26]

Якщо Адамян грав тирана, то він міг би мати цілком відмінну від міхоелсівської зовнішність — бути гордим, зарозумілим, наганяти страх, як він фактично й видається. Та в нас є всі підстави гадати, що Адамян уявляв собі Ліра зовсім інакше, і воно виявлялось і в його грі. У відношенні до сцени Ліра з Ґонерільєю в одній із статтей говорилося, що, дивившись на адамянівського Ліра, забуваєш про його старечу нужденність. Це дає привід гадати, що Адамян, зберігавши традиційний зовній рисунок образу, тим не менш робив спробу підкреслити в першій картині, мовляв, його Лір не величний король, а знеможений, знівечений старий. Це питання потребує ще досліду.

* * *

У грі Адамяна — мова про першу сцену — не чути особливої ніжности супроти дочок. Багато хто з того був незадоволений. Та чи ж мусіла ота ніжність бути? На кону навіжений дід, засліплений своєю всемогутністю, який якщо й думає про розподіл свого королівства, то знов таки лише тому, що це сваволя навіженої людини. Тож про яку ніжність може йтись, коли він, сп'янілий загальною підлесливістю, з гордовитою бундючністю чекає на знаки уваги, що лестять його марнославство? І коли він усміхається у відповідь на слова Ґонерільї та Реґани, то це всміхається не любодайний батько, добра й чарівна людина, а самовпевнений тиран, що відчуває вдоволення самолюбства. І коли його розгнівала поведінка Корделії, то тільки тому, що він не почув того ж самого й від неї. *Лір-Адамян,* — каже критик, — *не ображений батько, який сумнівається в любові дочок, а деспот.* Зазначимо, між іншим, що задовго до Адамяна так грав Ліра й Кін. Кажуть, що *у сцені, коли він зрікається Корделії, це був не розгнівaний батько, який відмовляється від непокірної доньки, а роздратований володар.*[27]

Та повернімось до Адамяна.

[26] Я. Гринвальд. Михоэлс. 1948. Ст. 57. – Прим. авт.
[27] И. Минц, цит. тв., ст. 84. – Прим. авт.

Вельми суттєва обставина. Нема короля. Нема й батька. Є тиран, хирлявий дід, неспроможний замиритися з думкою, мовляв, його воля може бути не виконана. Отже, не батьківські сумніви й гіркоти — любить чи не любить його Корделія, — а гнів, обурення, непримиренність: як то воно могло так статися, що хтось насмілюється не послухатись його, не виконати його волі й бажання, його — навіженого й знавіснілого, хирлявого діда з непогамовною вдачею, яка вже не підлягає розсудкові.

Тим робом, Адамян збагнув, що Лір, постійно оточуючи себе лестощами та плазуванням, із часом так звик до того всього, усе те стало до такого щабля його внутрішньою потребою, що він утратив здатність розуміти реальний глузд такого ставлення до себе, і лестощі, викликані його королівським становищем, уже сприймав як природний прояв людських взаємин.

Не можемо не згадати тут Добролюбова, який влучно зауважив, мовляв, усе це зрозуміло в людині, що *звикла вважати себе джерелом усяких радощів та горя, початком та кінцем усякого життя в його царстві...*[28] Актор розумів, що Лір не знає свого оточення і не здогадується, яку хижацьку психологію породжує в людині суспільство, де ґрунтом — готівка. За Адамяном, Лір не знайомий з життям, що перебуває поза стінами його палацу, як не знає й того, що реальність дійсности зводиться для нього до його королівської слави. І він оту зовню врочистість бере за істинну дійсність, гадаючи, мовляв, він може залишитись королем навіть без королівства. Ця його переконаність, як зазначив Добролюбов, *пов'язана з тим, що він повен гордовитої свідомости, мовляв, він сам, сам із себе великий, а не з влади, яку тримає у своїх руках...*[29]

* * *

Сцену прокляття Ґонерільї Адамян побудовує теж інакше, ніж інші актори. Ті глядачі, смаки яких формувались на грі цих акторів, природно, не могли помиритися з таким виконанням Адамяна. Вони вважали, що актор перебільшує, що коли

[28] Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3 томах. ГИХЛ, М., 1952. Т. 2. — Прим. авт.

[29] Н. А. Добролюбов, цит. тв. — Прим. авт.

ця сцена побудована на пориві, то як же поводитиметься актор при зустрічі з Реґаною? Король, каже глядач, який звик завжди повелівати, не повинен підвищувати голосу, втрачати самоопанування ітд. Однак, критик, на статтю якого ми посилалися, дотримується прямо протилежної думки. Він просто й вельми переконливо каже про те, що у сцені з Ґонерільєю Лір мусить бути саме таким. І далі додає — тільки таким, інакшим він бути не може. Та й не тільки критик тримається цієї думки. Так гадала більшість людей театру, що як говориться в одній статті тих років, зустрічала цю сцену оплесками.[30]

І ось чому.

Критик нагадує: Лір-Адамян це людина, яка не звикла до заперечень. І раптом йому не тільки заперечують, а й розмовляють із ним зухвало. І хто ж? Дочка, ота сама дочка, що їй він віддав половину свого статку. Він розлютований, його шал доходить межі. І якщо у першій картині Лір — знемożений старий, то тепер, у хвилину страшного гніву, усе те забуто, він стоїть перед глядачем, мов лев, що рикає з болю й безпорадности.

Таким був Адамян.

Ми сказали, що у сцені розподілу королівства він грає старуха, зарозумілого й бундючного, грає самовдоволеного деспота. Тут нема короля. Король може дозволити собі поводитись і не по-королівському. Зараз же усе прямо супротилежне тому — він король. Лір згадує, що він король, голова держави, владар. І якщо у гніві своїм він — лев, якщо він гордий, хоч і розлючений, то це лише тому, що він повертає собі королівство, знов намагається увійти в ролю короля, почувати себе по-старому наймогутнішою людиною, якою він був у ті хвилини, коли, сидівши на троні, жартома грався з вогнем і гадав, мовляв, його могуття триватиме так само довго, як і його власне життя.

Таке тлумачення, звичайно, було нежданне і, правду казавши, нема нічого дивного в тому, що воно когось відляку-

[30] Ця сцена притягнула увагу в вірменській пресі. *Найдосконалішою була сповнена драматизму гра в тій сцені другої дії, де він проклинає невдячну дочку.* («Нор дар», 1886, ч. 191.) *Адамян був чудовий, особливо ж у тій сцені, де він навколішках благає і проклинає двох своїх дочок.* («Нор дар», 1886, ч. 209.) — Прим. авт.

вало. Та разом з тим були й такі люди, які визнавали й цінували це трактування, причому їх було куди більше. *Повторюю,* — каже критик, — *сцена прокляття Ґонерільї відограна так, що кращого й не бажати.* І якщо глядач зустрічав цю сцену оплесками, то воно було викликане не самою Адамяновою акторською майстерністю, а й тим новим витлумаченням, що його артист пропонував у цій сцені. Глядацька громадськість, а поготів молодь, можливо, не піднялася ще рівня, на якому критик збагнув виставу, проте вона відчувала слушність Адамянової інтерпретації і розуміла, що всяка інша людина пережила б ті самі хвилини люті й гніву, як і король давньої Брітанії.

Викликала заперечення й сцена зустрічі з Реґаною. Тут уже роблено закиди, супротилежні попереднім. Реґана, як відомо, зліша за Ґонерілью. Звиклий до традиції глядач очікував, що у цій сцені Лірів гнів сягне найвищої кульмінації. Тим то він і не мириться з вибухом гніву Ліра-Адамяна у попередній картині. Король, звичайно ж, мусів гніватись, проте ледь-ледь менше, щоб тут, у цій сцені, обвалити весь свій гнів на другу дочку. І глядач дивувався, бачивши щось геть інакше й навіть супротилежне тому, на що чекав. Він бачив Барная, бачив Россі, порив яких у цій сцені був просто виверженням вулкану. Адамян же у цій сцені хоч і гнівався, однак акцентовано тут інше. Головна проблема, яка клопотала Адамяна-Ліра, не гнів, а щось геть інакше. У сцені з Ґонерільєю він розлютований, тому що його стрясло нежданне, він цілковито розгублений. Тут же він уперше відчув сумнів — чи не допустився він помилки, великої та фатальної помилки, і тому слово Адамяна будується не стільки на інтонації гніву, — хоча й це теж, звичайно, є, однак воно другорядне, на відміну від попередньої картини, — скільки на інтонації гіркоти й відчаю. Це вже новий аспект, нове прочитання образу Ліра. Не можна було будувати всю цю сцену на пориві пристрасти, бо невдячність дочки змушує імпульсивно й напружено працювати Лірову думку, а звідси починається й його душевний перелом.

Важко припустити сумнів щодо того величезного враження, яке у цій сцені справляла на глядача гра Лірів, сповнена лютого обурення й ненависти. Це бо цілком можливе трактування. Перший вияв невдячности розсердив його, другий —

довів до люті. Одне слово, поступова еволюція. Повторюємо, допущенна і така гра.

У сценічній історії трагедії була безліч Лірів. Кожен із них може посідати власний характер і відповідно до того виявляти себе. І то не тільки тому, індивідуальність актора неминуче кладе відбиток на його гру. Воно залежить насамперед від того, як розуміє актор розвиток образу.

Цікаво тут згадати про Россі. Юр'єв пише, мовляв, Россі в обох сценах грає здивування, ображення, гнів, каяття, лють ітд., що їх викликала байдужість невдячних дочок. Цікавою стороною його гри було те, що для таких психологічних станів він знаходить різноманітні засоби й форми виразу. Що й казати, воно вимагає дуже великої майстерности. *Тут мало самого природного хисту, сценічного досвіду й майстерности актора, тут крім розуму та культури потрібен особливий дар — дар промкнення у глибини людської душі...* — завершує Юр'єв.[31]

Звичайно так грати можна. Це й інші тлумачення, які передували Адамяновому, хоч і які б вони допущенні й закономірні були, тим не менш ставлять і вирішують цю проблему вшир. Адамянова інтерпретація, здається нам, така ж цікава і ще переконливіша, поготів, що вона надає можливости вирішувати ту саму сценічну проблему не вшир, а вглиб.

Якщо у Лірі підкреслено думку, яка поступово має перетворитись на мудрість, то адамянівська інтерпретація повинна бути визнана коли не єдино правильною, то в усякому разі такою, що має серйозні переваги супроти попередніх. Якщо вони пропонували у двох цих сценах подібні переживання — обурення, тривогу, — лише на різних щаблях, то Адамян пропонує у двох подібних сценах два відмінних переживання: в одному випадкові — гнів, у другому — гіркоту, розчарування. Обидва вони дають привід для роздумів. Воно зрозуміло й природно — крайня розгніваність, що вже доходить до люті, бо сталося те, чого він не очікував, що було для нього нежданим. І перша реакція — підвищення голосу, спалах гніву. А потім — біль, розчарування, яке породжує роздум, непокоїть думку, шукає розгадку незбагненних, загадкових речей. Така інтерпретація має переконливий вигляд і особливо у плані загаль-

---

31 Ю. М. Юрьев, цит. тв. – Прим. авт.

ного розвитку образу — гнів, розчарування, і на цьому ґрунті — тривожна напруга думки.

Лір каже:

Заплачу? — думаєш.
Ні, не заплачу.
Хоч повний призвід плакати, проте — це серце
розіб'ється в сто тисяч часток —
раніш плачу мого. О блазню, я збезумлюсь!

Чи ж тут про гнів і лють мова? Звичайно, ні. Це сповнене непокою здивування, зойк душі, глухий стогін, як ото, коли збираєш останні сили, аби витримати глибокий сумнів і розчарування.

Критик Адамяна наводить щойно процитовані рядки й каже, мовляв, *Лір збагнув, ким був він, і це усвідомлення чути в закликові Адамяна.* Отже, Лір збагнув, ким він був і ким став. І ось на такому гіркому усвідомленні будує Адамян усю свою гру в цій сцені. А критик, який найуважнішим робом стежить за Адамяновою грою, каже, що він зовсім згоден з таким вирішенням сцени з Реґаною.

* * *

Тепер про третю дію.

Тут пускає пагони те зерно, що його актор у сцені з Реґаною «передав землі». Нема тут ані деспотичної самовпевненості Ліра, ані гніву його чи люті. Перед глядачем стоїть зневажений усіма жалюгідний старий. Це вже інша людина, інший світ. Замість себелюбця, який нічого не бачить, крім своїх примх, — добрий дідусь, замість бундючного Ліра — людина, задивлена на оточення широко розплющеними очима, людина, що спізнає життя.

Лір-Адамян на шляху до мудрости й просвітління.

Якби сцену з Реґаною він грав з лютим озлобленням, воно було б не тільки вживанням тих самих фарб удруге, а й аж ніяк не підготувало б цю сцену. Лють це вияв пориву пристрасти. А тим часом перед цією сценою Лірова думка мусіла ж хоч на мить спинитись на становищі короля, на тому, що з ним сталося, щоб потім, у наступній сцені, можна було б його привести до роздумів.

Вигнаний і безпритульний, блукає він, немов останній жебрак. Це дні доглибного страждання. Воно допомагає йому взріти, збагнути не тільки невблаганні закони життя, а й долю жертв тих законів — бездомних, упосліджених, нещасних людей, що тиняються усе своє життя, як тиняється зараз він сам.

Тут, у цій сцені, у сцені бурі, Адамянова гра набуває громадського викривального глузду. Забувши про особисте, піднявшись над усією своєю бідою, він переживає тут з глибоким болем трагедію упосліджених, як і він сам, людей, повстає з палючою ненавистю проти життєвої несправедливости.

Сердеги вбогі — голі, де б ви не пристали,
що терпите напасть нещадної грози, —
як може голови недомні й схлялі боки
діряве й рване рамтя захистити
від негодей, як тут? О, я колись
про вас так мало дбав! Прийми, згірдливий, ліки;
віддайсь — терпіти, що й злиденні люди;
ти б міг надстаток свій подати їм
і справедливішими показати небеса.

Що посутнє у шекспірівському Лірі, а також і в образі, створеному Адамяном? Це — те, що нове життя розкриває світлі сторони Лірової душі, показує, що йому властива великодушність, ніжність, співчуття, усі людські доброчинності. Сила розвитку образу не тільки в тому, що він проклинає своїх дочок, а й в усвідомленні своєї провини супроти Корделії. Це самовизначення, яке приносить мудрість.

Можна уявити собі, як стрясав актор глядача, коли він, забувши про те, хто такий Лір, не тільки про його минуле, а й про теперішнє, думав про прожите життя, про ті злидні, що їх терпіла російська людина, а разом з нею і вірменин, єврей, українець, — він страждає, нидіє. Гнітюча турба в думках, чесна лють у грудях, а в очах — сподів.

Сучасники твердять, мовляв, Адамянове мистецтво звучало напрочуд сучасно. Воно завжди й неуникненно владно пов'язувало те, що відбувалось на кону, з думками, які хвилювали глядача.

Якщо Адамян спромігся показати своєю грою, наслідком якого потворного життя в минулому були примхи й сваволя

Лірові, а потім спромігся обернути глядачівське ставлення до такого щабля, що цей глядач починав відчувати до колишнього короля не тільки співжаль, а й інколи навіть любов, якщо він спромігся зробити його сьогоднішнім захисником страждденної людини, спромігся змусити зненавидіти всією душею, як казав Добролюбов, оте нелюдське існування,[32] яке засуджує людину на знедолення, — то це й справді велико мистецтво, усіма своїми нитками пов'язане з добою, з дійсністю.

---

[32] Н. А. Добролюбов, цит. тв.

Між іншим, зазначмо таке. У статті «Адамян и Добролюбов», надрукованій у журналі «Театр» (1959, ч. 9), Л. Самвелян вбачає спорідненість між висловленими Добролюбовим думками про Ліра та тією інтерпретацією, яка була в трагіка. Нам це припущення видається правильним, і воно нове.

Дві зауваги і одне доповнення.

Розбіжності поміж рецензентами щодо вистави «Король Лір» автор називає «дуеллю рецензентів». Воно дотепно й слушно. Однак автор статті помиляється, твердивши, мовляв, *скрізь критика бувала одностайна у високий оцінці його сценічних витворів. І тільки Лір викликав отакі суперечні погляди...* Оце вже аж ніяк не слушно. Розбіжності в думках цього роду були й навколо Гамлета, як і навколо Арбеніна і, нарешті, Отелло. Такі ж суперечні погляди виникали й у відношенні до Уріеля Акости. Це явище слід уважати природним, бо Адамян, як відзначають сливе всі сучасники, інтерпретував свої ролі зовсім самобутньо. Приписувати це самому Лірові означає мимовільно применшувати новаторську вартість усіх інших граних ним ролів.

Далі у статті говориться, мовляв, Адамян мав Ліра за свою найкращу ролю. Це теж неслушно. Для такого твердження, наскільки нам відомо, нема ніяких підстав. В одній з розмов Адамян сказав: *Лір — одна з найблискучіших моїх перемог.* Правда полягає саме в цьому, і Л. Самвелян так і завершує свою статтю.

Одне доповнення. Згадані зауваги мають у прикінцевому рахункові другорядне значення в порівнянні з цікавою, вельми близькою до істини гіпотезою, що її висловив автор статті, — про спорідненість поглядів на образ Ліра у великого російського критика та вірменського трагіка. Бажаючи довести, мовляв, Адамян був знайомий з цією думкою Добролюбова і під її впливом грав свого Ліра, автор статті наводить цілу низку переконливих даних. Саме у цьому зв'язку й бажано зробити доповнення. «Короля Ліра» переклав Сенекерім Арцруні. Він же переклав і «Гамлета» для Адамяна. Під час праці над роллю Гамлета перекладач, як він сам оповідає, познайомив Адамяна з великою статтею Белінського про Шекспірового «Гамлета» й про виконання цієї ролі Мочаловим. Тим то можна гадати, — і воно дуже ймовірно, — що той самий Арцруні, людина, вихована на російській культурі, за часу праці актора над роллю Ліра познайомив його і з висловами Добролюбова у статті «Темне царство», добре відомій кожному столичному інтеліґентові, який дістав російську освіту. — Прим. авт.

* * *

І несучи на собі увесь тягар злого та доброго, перевантажений важкими роздумами, Лір доходить до божевілля. Його несамовита скорбота повинна бути в акторському розумінні віддана так тонко, з такими психологічними нюансами, щоб воно було повнотою природно й переконливо.

Як актор до цього приходить — ми не знаємо. Відомостей про те не збереглось. Та те, що він досяг своєї мети, незаперечно. Це стверджує критик, тим разом, на жаль, лише свідчивши, а не наводивши опису деталів.

Якщо до третьої дії, — пише критик, — *ви були ще спроможні докоряти, вбачати у завданих Лірові образах заслужену кару, то страждалець Лір у третій дії тільки замирює нас із ним, жалощі ж іще побільшуються, коли славетний трагік, немов би підготовлюючи глядача до четвертої дії, починає мімікою обличчя і рухами свого слухняного голосу виявляти зародки розумового розладу.*

В Адамяна є вірш, написаний 1887, що в ньому він появляє Ліра.

Серед узгір'їв скелястих
Нависла хмара загрозливо,
Гомін грімкий лунає
З її грудей, блискавок сповнених.

Ревівши вітер нагально,
Валить великі дерева,
А блискавиці, дзвонивши,
Глухо самі ж відлунюють.

Битви стихій спостережник
На вибоях скельної кручі,
Ветхий деньми мандрівець
Крізь сльози сіє прокльони.

Шматтям його одежа,
Борода й волос — біле сум'яття,
Їх розметлює подихом вітру,
Мов прапор його безталання.

Годі бо вже розрізнити,
В чому тут більше жаху —
У блискавиць отих видзвоні
А чи в риданні старого.

Кожен зрид його слізний
Луною повторюють хмари,
Чий вже вогонь неспроможний
Сльози його сушити.[33]

Можна собі уявити Ліра-Адамяна вечірньої пори у степу. Буря, спалахує блискавка. Понурий жах навколо. А він стоїть та й дивиться, неначе все те бачить уперше — пильний погляд, суворе обличчя, розвіювана вітром сивина. Однією рукою прислонив він оголені груди, а другою, здавалося б, хоче спинити життя, час, що біжить удалину, — на мить лише, аби спитати й одержати відповідь.

Нема короля. Нема й деспота. Є людина, якої раніш не було. Є людина, не схожа на Ґонерілью, Реґану, але схожа на Корделію. Більш того, це людина, яка скуштувала всіх людських бід, людина великого серця.

Дорога страждань, що її пройшов Лір, розчарований і зневірений, принесла спізнання життя, ясність думки, духове відродження — важка дорога, яка очищує і звисочує людину.

[33] Твори, ст. 261. Прочитання «Короля Ліра», судивши з Адамянової поезії, написаної з позицій традиційного розуміння, суперечить сценічному образові Адамяна-Ліра. Тут акцентовано невдячність лихих дочок могутнього короля. Остання частина поезії має дещо релігійного забарвлення. Та важливе не це. Важлива явна суперечність. То не перший випадок, як у житті Адамяна, так і в житті інших акторів та мистців. Незрідка концепція актора чи письменника, втілена у творчості, охоплює дійсність ширше, ніж така ж концепція у чистій умоглядності. Так, наприклад, Адамян у своїй праці про «Гамлета» каже, що *Гамлет народжений не для боротьби* (Твори, ст. 465), тим часом як на кону він грав Гамлета-борця. Те ж саме можна сказати й про Отелло у виконанні Ернесто Россі – воно цілком відмінне, ба супротилежне тій інтерпретації, що явна з його листів, де він з'ясовує основну проблему трагедії в образі Отелло. – Прим. авт. – Українську версію Адамянової поезії зроблено за наведеним у російському перекладі статті просторядом.

* * *

Безумство Ліра, повернення до життя і, нарешті, смерть відограно блискуче. Про те свідчить критик, вискази якого ми наводимо досить часто. За його ж словами, навіть ті, хто не приймали адамянівського Ліра або ставились до нього стримано і з застереженнями, були у захваті, бо були переконані, що в цих сценах актор сягає істинних висот мистецтва. Зазначимо між іншим, що ці сцени задовольнили навіть Ширванзаде, який визнавав адамянівського Ліра лише з застереженнями.[34] Однак, не це головне. Повернімось до російського критика, якому ми зобов'язані тим, що подробиці адамянівського виконання ролі Ліра збереглись.

Я обіцяв вам, — звертається він до читача наприкінці статті, — *повний розгляд Адамянової гри, але воно б означало виписати всю його ролю і за кожним реченням повторювати — ось таке місце артист провів чудово, тут ще краще і т д.* І тут таки додає: *Треба було бачити гру Адамяна у ролі «Короля Ліра».* На жаль, критик не утруднив себе описом цієї сцени, а відзначив лише таке: як от кажуть про Ліра, він, мовляв, був королем від тімени до п'ят, так і про Адамянового Ліра можна сказати, що в цій сцені він був божевольцем від тімени до п'ят. Він не знаходить слів для виразу свого захоплення. Сказати, мовляв, з нього талановитий мистець, означало б повторити те, що тисячу разів уже сказано, і він робить спробу зобразити, який вигляд мала сцена просвітління Лірового. Воно було поєднано з чималими труднощами, що їх критик і не намагався приховати від читача. *Мені важко добрати слова,* — пише він, — *... більше, куди більше, ніж прекрасно.* І розуміючи, що нема таких слів, в яких можна б висловити це стрясальне враження, цей, як видно, досвідчений журналіст удається до вельми цікавого засобу — описує зал, його ставлення до гри актора.

Та якщо до того часу, — пише він, — *ще були глядачі, що їх Адамянова гра не вдовольняла, то у четвертій дії,*[35]

[34] «Ардзаґанк», 1886, ч. 45. – Прим. авт.

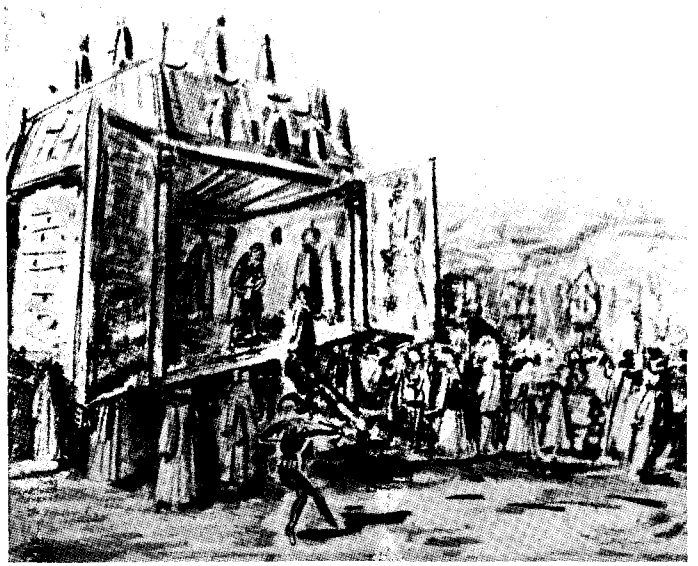
[35] Тут помилка або автора, або коректора російського перекладу. Ця сцена, як відомо, має місце не у четвертій, а у п'ятій, останній дії трагедії.

після сцени над трупом улюбленої Корделії, весь театр немов би перетворився на одного-єдиного глядача. Над трупом доньки Адамян перевершив сам себе.

Отже, гру скінчено. Ми хочемо повернутись до думки про те, що в перших картинах Адамян грає не короля, а химерного й неврівноваженого діда, а в наступних картинах, де він уже не король, а тільки жалюгідний старий, Адамян грає короля. В одному випадкові замість короля — нісенітний і навіжений дід, у другому замість навіженого діда — король. Бути б йому королем, аби міг він помститися! Заради примхи старий знімає з голови короля корону. Лір є Лір, навіть без корони. Так гадав старий. І в тому й виявилась його химерність, його навіженість. А корона?.. Коли не стало корони, не стало й володарства, не стало загальної і покірливої слухняности, трепетання і лестощів з боку підвладних — усього того, що він брав за непідробне визнання й шанобу. Він збагнув усе те щойно після того, як опинився перед зачиненими дверима — їх затріснули перед ним рідні дочки. Тепер він уже обурений з того діда, з того пришелепуватого, що довів його до такого стану. Щоправда, нема вже корони, нема порфіри, нема й престолу, на якому він міг би тронувати й повелівати. Але є людина, цар природи й життя, бездомний і неприкаяний, проте гордий. Знедолений, проте звисочений і очищений. Тернистий був то шлях, важкий, повний перепон, та він провадив до правди. Лір збагнув цю правду — правду останніх днів життя.

То була перемога Ліра-Адамяна, його найбільший дарунок глядачеві.

(Ռուբեն Զարյան, Ադամյանի Շեքսպիրը, Երևան, 1964: з цієї двотомової праці видатного вірменського театрознавця перекладено російською мовою розділ про шекспірівські ролі Адамяна, з якого зроблено український витяг про Адамянового Ліра: Рубен З а р я н. Шекспир Адамяна. Перевел с армянского А. П. Григорян. Айпетрат, Ереван, 1964)



Начерк до «Короля Ліра» Олександра Тишлера. Державний еврейський театр, Москва, 1935

A design for „King Lear" by Alexander Tischler. The Jewish Theatre, Moscow, 1935

Лір — Соломон Міхоелс.
Державний єврейський театр, Москва, 1935

Solomon Michoëls as Lear.
The Jewish Theatre, Moscow, 1935

Соломон Міхоелс (1935)

Я повинен декілька слів сказати про мою тему. Це, звичайно, не буде науковою доповіддю у строгому розумінні цього слова, як от доповіді, що їх роблять шекспірологи. Я тим не хочу зняти з себе відповідальність за ті слова, за ті думки, що їх тут викладатиму. Та я хочу відтінити значення цієї теми. Я говоритиму про проблему, яка стоїть перед театром, про акторські розв'язання цієї проблеми, отож підложжям того, про що я казатиму, будуть моменти не тільки чисто теоретичні, а й так само акторський досвід, причому тему ми поділимо на дві частини: шекспірівська проблематика у відношенні до театру і засоби, якими озброєний актор для того, щоб розв'язати шекспірівські проблеми на кону.

Той факт, що Шекспір виявився безсмертним у повному розумінні цього слова, прожив уже понад триста років і, очевидячки, йому судилося завжди бути живим, таким, який надихає і звертається до нас своїми безсмертними образами, будь то Отелло, Гамлет, Лір, Річард III, — цей факт показує нам, що Шекспір не міг ці триста років бути статичним, тобто бути супротилежністю до того, що ми розуміємо під життям. Шекспір за ці триста років неодноразово змінювався, розквітав, загасав і знову відроджувався. Кожна доба розкривала його на свій ріб, і зовсім природно, що коли було покладено новий вододіл, коли відбувся незвичайний зворот у всесвітній історії, коли залунали фатальні для старого світу удари, коли ми нашими легенями вдихнули на повні груди грозову атмосферу Великої Жовтневої соціялістичної революції, то Шекспір мусів з'явитись у новій властивості.

(...) Я говоритиму про те, що мені найзнайоміше, — про «Короля Ліра», хоча торкнусь і інших його витворів.

Історія тлумачення Ліра. «Король Лір» — сюжетно не оригінальний винахід Шекспірів. Поперше, ми знаємо славетну англійську народну казку, старовинну й вельми просту. Казка повідає про те, що жив колись король. У короля було три дочки. Одного разу він прикликав дочок та й попросив їх, щоб

вони йому сказали, як вони його люблять. Одна дочка догодила компліментом, друга дочка догодила пристрасною промовою, а третя дочка просто сказала: «Люблю тебе, як сіль.» Король розлютувався й прогнав цю дочку.

Далі в народній казці говориться про те, що настав соляний голод, і щойно тоді король здогадався, наскільки молодша дочка любила його.

Це дуже проста казка, в ній нема ніякої особливої поезії, в ній народ намагався висловити певну мудрість, емпіричну й неглибоку, проте вартісну.

З цього сюжету скористувались драматурги. «Королю Ліровi» передував і інший твір — «Ґорбодук». Він був побудований на дещо новій сюжетній канві (там королівство розподілювано поміж двома синами) — п'єса містила повчання королям, як керувати державою. То був твір політико-дидактичного характеру.

З Шекспіра, отже, не був у цьому розумінні новатор, сюжет уже був знаний.

З акторського погляду Шекспір відкрив у ньому неймовірні можливості. І справді, лицедії любили минулі часи, далекі й близькі нам, — оту примхливу мову, що піднімається, здирається вгору, неначе спіраль. Вони любили отой розгін пристрастей людських, могутні суперечності, неймовірні конфлікти, загострені інтриги, безвихідні становища. Шекспір був з цього погляду вельми гострим письменником.

Та коли ви глянете, що саме грали в минулому, ви помітите, як актор із щабля на щабель піднімався вгору на те, аби розкрити зміст шекспірівського образу.

Найперше, що звичайно грав актор, була трагедія обдуреного батька, трагедія дочірнього віроломства. Інакше кажучи, король на схилі віку забажав відпочити, зібрав дочок на врочисті родинні збори, повідомив їх про свій намір віддати їм королівство, зажадавши — можливо, лише для формальности, просто так, аби втішити своє старе батьківське серце, — щоб дочки йому сказали, як вони його люблять. Дві старші дочки розмалювали свою любов до батька — це влаштувало старого. Молодша дочка відповіла стримано і, либонь, роздратовано, бо не зрозуміла цих батьківських пустощів, — що вона його любить лише стільки, скільки їй велить дочірній обов'язок, і що коли вона вийде заміж, то половина любови

буде віддана чоловікові. Король розлютувався й прогнав дочку.

З цієї хвилини починається неймовірне. Дочки, які визнались у любови, знущаються з батька, виганяють його, а приречена на вигнання дочка бере батька під захист і платить за те ціною свого власного життя: Корделія, молодша, гине.

Що грали тут? Грали родинну трагедію — трагедію обдуреного батька.

Я хочу зробити невеличку примітку. Це не означає, що Ґаррік, який потрясаюче грав Ліра, сьогодні береться під сумнів. Ґаррік — один з найгеніяльніших лицедіїв — прокладав нові шляхи. Сальвіні — могутній патріярхальний Лір — грав кінець кінцем ту ж саму тему — тему обдуреного батька.

Та тут виникали великої міри труднощі: бачити, Лір з'їхав з глузду — приходить старий і знічев'я, рік, може, два перед смертю, бере та й ділить королівство. Навіщо? Якщо тільки на те, щоб можна було розвинути трагедію, — воно не може служити поясненням з погляду побудови художнього твору.

І справді, найтрудніше вирішувана сцена для акторів — перша сцена. Її розв'язували по-різному. Німецький актор Бассерман розв'язував її приблизно так. На ношах виносили цілковито розслабленого, здитинілого діда. Виносять його, і час до часу, скоро він промовить кілька слів слабким голосом, він западає у дрімоту. Одне слово, людина на порозі смерти, домовини. Йому будь-що-будь треба зректися тягаря влади, для того аби спокійно дійти до могили.

Приблизно так і сказано в Шекспіра. У нього Лір каже:

Тим часом скритий намір наш розгорнем.
Подайте карту. Знайте: королівство власне
ми розділили натрое. Наш загад —
всі клопоти і справи скинути з свого доліття,
їх сповіряючи на міць молодшу, та тоді
до смерти легкома хилити.[1]

Перед нами сливе клінічний образ загасання й умирання. Як же то ця людина наприкінці трагедії, за ремаркою Шекспі-

---

1 Тут і в іншому місці, отже поза випадками, коли Міхоелс цитує російські переклади або сам переказує шекспірівський текст, цитати з «Короля Ліра» наведено за перекладом Барки.

ра, виносить на своїх руках Корделію? Як провадить вона боротьбу, в якому розумінні вона — герой? А становище героя багато до чого зобов'язує. Герой поза боротьбою, поза найдужчими зударами — не герой. Герой, що знає тільки оголювати свої болі й страждання, — не герой. Герой це той, хто кидає виклик, хто стинається в боротьбі, але трагічно й правдиво гине.

Цього цілковито розслабленого, здитинілого старого, який щохвилини поринає у дрімоту, підняти через одну картину до звисоченого героїзму — непослідовно і неможливо.

(...) Коли мені довелося зустрітись уперше з шекспірівською трагедією «Король Лір», дехто висловлював сумнів, чи спроможна буде трагедія Ліра сьогодні схвилювати глядачівський зал. Теж мені, мовляв, страждання: старого не пошанували!.. Ось подивіться, мовляв, як їздять у трамваї: частогусто молода людина сидить, а старі жінки стоять, і нічого в тому особливого нема.

Звичайно, це дуже елементарно збагнене почуття страждання, хоч доля правди в тому, ясна річ, є. Формула: молодим дорога, старим пошана — теж порушена тут у паралелі: якраз старим і не вийшло шани. Та якщо тільки удаватись до таких почуттів короля, ми з трагедією не впораємось.

Нарешті, про «Короля Ліра» висловив своє судження Толстой. У своїй славетній статті «Про Шекспіра і про драму», ґрунтованій якраз на аналізі трагедії «Король Лір», Толстой висловлює вголос ось такі, вельми ризиковані судження. Толстой — я нагадую аудиторії — приблизно каже таке:

Тричі я читав усього Шекспіра, від дошки до дошки. Уперше — у зрілому віці, і вже тоді в мене виникла думка, яку я не наважився висловити вголос. Удруге — після деякого, досить тривалого часу знов прочитав Шекспіра. Зміцнився у цій думці, проте не наважився висловити. І, нарешті, зараз (а писав Толстой приблизно, якщо я не помилюсь, у віці 70—75 років), нарешті, зараз, прочитавши втрете, я наважуюся сказати: захоплення Шекспіром уважаю за непорозуміння. Геніальність Шекспіра — легенда. Не вірю я Шекспірові ані в чому. Люди неприродні, мова неприродна, пристрасті в них чисто театральні, сльози гліцеринові.

І прикладом для розкриття цього твердження, що його я переказую власними словами, він аналізує ту ж саму першу

сцену «Ліра». Він уважає за неприродний розподіл королівства. Він не знаходить для нього ніяких пояснень: це всього лиш викрут, трюк драматурга для того, аби зладнати п'єсу. Аналізуючи потім становище за становищем, переходивши від однієї ситуації до другої, він доводить, — і досить таки переконливо доводить! — що все це вигадано, неприродно, як неприродна, приміром, біганина короля Ліра степом з ненакритою головою, зустріч з вигнаним Едґаром. Усе це неприродно, нереально, нежиттьово, неправдоподібно.

Це писав Толстой, бувши всього лиш на кілька років молодшим від самого короля Ліра. Та коли Толстому стукнуло стільки ж, скільки королеві Лірові, він учинив щось, що багато в чому нагадує вчинок короля Ліра: Толстой 82 років полишив Ясну Поляну, в якій протекло майже все його творче життя. Толстой зробив на перший погляд вельми парадоксальний крок, до якого він, однак, очевидячки готувався все життя. Але віривши собі самому, Толстой не повірив ні Шекспірові, ні Лірові.

Думаю, що своєю помилкою супроти короля Ліра й Шекспіра Толстой наблизив проблему нового розкриття шекспірівського трагічного образу. Якщо підійти до образу короля Ліра, обмежуючи сферу діяння цього героя родинною чи політичною трагедією, якщо дивитись на вияв пристрастей людських та й тільки, — тоді ми справді спустимося лише на першу глибину Шекспіра, за якою йдуть нові шари, нові глибини, проте либонь водолазного спорядження для того, щоб спускатись нижче, в нас не буде.

А що, коли король Лір, який керував державою, треба гадати, більш як півсторіччя, — що, коли навіть на троні він виявився усе ж таки своєрідним мудрецем? Буває, що трон не позбавляє мудрости. Що, коли ритм його переживань збігається з ритмом переживань справжнього мудреця? Що, коли Лір виходить перед усіма не розслабленим, здитинілим дідом, а людиною, яка пронесла через життя якусь думку, що її здійснити у вельми зухвалому експерименті він наважився, нарешті, на краю могили, так само як Толстой? Що, коли не скинути Ліра з височини Толстого, а піднести його до височини ось такого мудреця? Інакше кажучи, що коли у плані Шекспіра слідом за психологічною трагедією, слідом за родинною трагедією, слідом за політичною трагедією розкрити філософську трагедію образу? Чи дає Шекспір таку можливість? Най-

перший аналіз переконує в цьому, стверджує це, дає можливість на цьому ґрунтуватись.

На превеликий жаль, працювавши над Шекспіром, я був позбавлений одного важливого знаряддя праці. Я не знаю англійської мови. Довелось працювати за перекладами, але порівняння перекладів різних перекладачів відкривало деякі нюанси. У старому перекладі Дружиніна — він перше речення, в яке, очевидячки, вкладено основний глузд, перекладає так: *Мы же, между тем, передадим наш замысел давнишний.*

Отже, ми маємо справу з задумом. Отже, треба гадати, король прийшов не просто так, а з давнішнім задумом.

Щоправда, інший перекладач, куди пізніший, небіжчик Кузьмін, це переклав інакше і переклав так, що відразу зник цей глузд: *Мы ж огласим сокрытое желанье.* У старому перекладі Соколовського ви знаходите це речення в такому звучанні: *Мы ж покамест объявим всем обдуманный в тиши наш тайный замысел.*

У примітці Соколовський пише: «У первотворі Лір, кажучи про свій намір, уживає вираз *our darker purpose,* тобто достотно: *наш темный умысел,* проте, самозрозуміло, що Лір хотів цими словами сказати тільки те, що він обдумав цей задум сам із собою, в тиші. Поняття: *темный умысел* — має в російській мові інакший відтінок.»

Отож у самому англійському тексті сказано: «Ми вам ознаймимо наш задум найтемніший», тобто найскритіший, найсхованіший задум.

Тож слідуючи самому цьому реченню, ви можете наблизитись до розуміння того, що не просто одного разу вийшов коверзливий король, прикликав до себе дочок та й ось так по-простому повідомив їх: «Так от, кохані мої, натомився я від влади, зморився з усього. Розподілю королівство, роздам кожній по частині, а ви лише скажіть мені, якою мірою ви мене любите.» Справа, як виявляється, складніша. Людина вийшла з дверей, і, нарешті, настала врочиста хвилина: він зараз розкриє свій найскритіший, «найтемніший» намір чи задум. Навкруги люди знизували плечима, коли довідалися, що король ділить королівство, всім було годі збагнути, чому воно так відбувається. А король вийшов і виніс оцей величезний зміст колись ним здобутої мудрости. У дальшому ми намагатимемося вловити, а в чому ж саме ця мудрість полягала, що

хотів довести Лір, чому він кинув виклик, за віщо він хотів постраждати.

Продовжімо аналіз. Ось виступає перша дочка й каже: «Люблю я вас більше, ніж світло моїх очей...» Чи повірив Лір цьому? Судивши з його вчинків, ніби й повірив, тому що він одразу віддав Ґонерільї частину свого королівства.

Друга дочка сказала: «Ми з сестрою Ґонерільєю з одного металу. До її слів я можу тільки додати, що з усіх радощів на землі знаю одну лише радість — це любов до вашої величности.»

Чи повірив Лір? Бачити, повірив: він дав і цій дочці частину королівства.

До третьої дочки звернувся: «Ну, а ти що скажеш?» І вона відповіла: «Нічого.» Король тільки й спромігся відректи: «З нічого не вийде нічого.»

З практики можу вам сказати, що одного разу довелось мені грати короля Ліра на периферії, перед військовою частиною. Була величезна кількість людей, що не розуміли мови (моя рідна мова еврейська). Тим не менш командир цієї частини встиг ознайомитись приблизно з змістом, був так захвачений грою, що, коли побачив, як король нагороджує Ґонерілью і Реґану, а Корделію проганяє, скрикнув на весь зал: «Отакий дурень!» *(Сміх.)*

Оповідаю це для того, аби показати, що поведінка короля стає загадкова: дитина у глядачівському залі може відразу зробити оцінку на око й побачити, що Ґонерілья з Реґаною — чистісіньке стерво, Корделія ж шляхетна й правдива.

То що ж, дід з глузду з'їхав, справді дурнем виявився? А коли він аж такий дурень, то хіба може він потім викликати спочуття до себе за ті муки й страждання, що їх він зазнав за вчинену ним дурість?

Либонь таки справа не така проста. Думаю, що й Шекспір це розумів. Розумів, що з першої хвилини розподіл сил ясний, і Лір свідомо нагородив зло й покарав добро. Лір вийшов з викликом, хитро приховуючи основні свої задуми: «Ми вам відкриємо наш намір найтемнішний, скритий, давнішній. А нум скажіть-но, як ви мене любите?» Він знає, що людська природа нікчемна, він вихований у свідомості повного підлягання людської волі його владі. Що таке честь, що таке право, радощі, правда, брехня? Усе суєта суєт і всіляка суєта.

Цю еклезіястичну мудрість, цей усезаперечувальний нігілізм він розповсюджує на все, крім одного — своєї особи. Лір в осередку феодального ладу, він — вибрана особистість, яка нагромадила всю мудрість. Усі решта — черв'яки. У середині стояв він.

Та він подумав: а може, мене на цю мудрість тільки влада коронувала? Так ось, кидаю виклик. Я знаю ціну всьому. Нехай розпалюються найсліпіші сили, нехай найтемніші сили зударяться. Мудрість моя все виправдає. Тим то, коли молода Корделія, найулюбленіша дочка, наважилася стати проти нього, висловити свою волю, він вирішив покарати її, приректи на вигнання.

Щоправда, чудово знаючись на палацових інтригах, він відав, що на Корделію чекають уже двоє сватачів: бургундський герцог і французький король. (Бургундський герцог — несосвітенний йолоп, французький король — поет.) Він знав, що, ймовірно, перевагу буде віддано французькому королеві, і Корделія не опиниться просто ось так собі на вигнанні.

Улюбленою була його дочка Корделія. Ґонерільї він каже: «Ґонеріллє, ти старша, слово за тобою.» Реґані він каже: «Що повідає нам друга дочка, Реґана люба, жінка Корнволова?» А Корделії він каже так: «Ну, а тепер ти, наша радосте, молодша, хоч і не менш укохана, що скажеш мені ти? Адже за тебе давно воюються французькі вина з бургундським молоком. Що скажеш ти, аби одержати найліпшу частину королівства?» Він знімає корону і підносить їй. Для Корделії він знайшов найніжніші слова. Та Корделія зреклася цього, і він відчув, що вона повстає проти нього, наче б заявляючи, мовляв, є найвища вартість на землі — правда. А він же гадав: де вона може бути, ота правда, коли він бачив стільки людського приниження й рабського підкорення його волі? Усе суєта сует і всіляка суєта.

Ось його виклик, ось його експеримент.

Наступний розвиток дії — це трагедія збанкротілої ідеології. У дальшому розвивається трагедія того, як обвалилася фальшива, невідповідна до об'єктивної дійсности ідеологія. І тут ми з вами приходимо до ультрасучасної теми.

Ми ж бо знаємо, що таке ідеологія, що таке правильно, несхибно спрямований погляд, ми ж бо з вами вже знаємо, що ось оця пара очей зіткана з тієї самої тканини, що й мозок,

що людина втуплює очі, оті шматки мозку, у світ для того, аби його усвідомити, і знаємо, яка то трагічна загибель, коли тьмяніє погляд і коли ці шматочки мозку, як у кривому дзеркалі, уявляють собі ввесь світ, — людина наштовхується на мур і розбиває собі голову.

Ось вона — філософська концепція! І тут виникають зовсім нові акторські завдання. Так, приміром, коли ви знайомитеся з працею великих трагіків, то довідуєтеся, що одне з найважчих завдань — те, яке зветься гірським перевалом у трагедії, найнапруженіша сцена — це сцена божевілля Ліра (третя дія, сцена друга), де Лір гасає на кону, гуркоче буря, і Лір волає: «Злостися, вітре, дмухай, аж поки луснуть щоки!»

Друга сцена у степу (III, 4) теж навіжена. Вершина його безумства на фермі біля замку (III, 6) — уявлюваний суд над дочками... Як усе те тлумачити, в чому полягає глузд оцього божевілля?

Хтось із великих акторів минулого пояснював це так: розумієте, старий потрапив у степ, простоволосий, у холоднечу, в бурю, застудився, в нього підвищилась температура *(сміх)* — це не смішно, це правда, що існує таке тлумачення, — от і вийшло з того маячіння.

Я це розповідаю не для того, щоб зірвати ореол з великих виконавців. Я думаю, що ми ще не вміємо сьогодні вирішувати великі проблеми, які стоять перед нами, а вже до майстерности, до поетичного злету Сальвіні й Россі ми, напевне, не доросли ще, — та не про те мова. Мова про те, як у минулому акторський світогляд намічав розв'язання проблем, а світогляд обмежувався умовами часу. Справді бо, що таке божевілля короля Ліра? Чому він зненацька у потрібну для драматурга хвилину взяв та й збожеволів? Застудився, чи бачите...

Та з погляду тієї нової концепції, про яку я говорив, — філософської концепції, — безумство Ліра це розпад старих підвалин його ідеології і становлення перших зблисків нової ідеології, нового світовідчуття. Коли ви читаєте текст, вам здається: Лір, власне, нічого божевільного не говорить, він говорить досить такі здорові речі, тільки що говорить їх не до місця.

У Шолом-Алейхема є оповідання про те, як єврейський хлопчик іспитувався у гімназію і провалився на літері «ять». І ось він і каже: «Розумієте, він не поставив літеру *ять*, тобто він її поставив, але не там, де їм хочеться.» *(Сміх.)*

Він промовляє абсолютно правильні речі, але за таких обставин, що вони якось не стосуються до справи. Він говорить про право, про справедливість. Лір пригадує «голих, нещасних бідаків» і те, як мало він думав про них. Лір зненацька вигукує: «Людина без прикрас — усього лиш бідна двонога гола тварина . . .» Низка досить таки правильних думок, тільки що обставини невідповідні: дощ, буря, він гасає степом.

Що ж воно таке, оте шаленство? То хаос руйнування старих поглядів на життя і вихор становлення якихось нових уявлень про життя.

З погляду цієї концепції Лір перебуває у трансі, викликаному величезними внутрішніми катастрофами, що в них світ завалюється і світ постає знову . . .

Або як відограти смерть Ліра? Мушу сказати, що на те, аби відограти смерть, справді були, що називається, митці актори. Я вам оповім, як ще недавно, років з п'ятнадцять тому, один славетний італійський актор, Цакконі, грав смерть Ліра.

Як вам відомо, Ліра грали з величезною бородою — воно сприяє створенню патріярхального образу. Деякі шекспірознавці твердять, мовляв, за тих часів люди не голились. Та це нібито не відповідає дійсності. Професор М. М. Морозов, з яким я радився, твердить, мовляв, таки є дані, що люди голились. Але питання про те взагалі несерйозне, неістотне, — це перукарське питання.

Отож Цакконі за традицією грав у величезній бороді. Йде сцена смерти. Останні слова прозвучали, починається хрипіння і повнотою клінічна картина загасання. Той, хто спостерігав таку картину, знає, що в ній загалом дуже мало втішного — це загасання людське. Потім хрипіння завмерло, а зал сидить, мов заворожений, прикутий. І раптом зметнулась угору його борода. Зал здригнувся: невже так помре? І тоді борода почала повільно опускатись наниз. За цим рухом бороди зал стежив із цілковито затаєним, сливе спиненим подихом, і тієї хвилини, коли вона впала й перестала рухатись, усім було зрозуміло, що поставлено останню точку.

Звичайно, це дуже спритний, дуже цікавий засіб, причому, я гадаю, що якби Цакконі викреслив усе це хрипіння й клінічну картину, а дав би тільки оце, було б зовсім достатньо. Та все ж є заперечення проти такого засобу: перед-

дававши чудесний ритм відходу на спокій, воно нічого не розкриває з погляду філософського. Це смерть — як смерть.

А мені видається — причому, повторюю, це не у плані критики старого, це тільки у боротьбі за те, що здається правильним, — мені видається, що останні слова Ліра ось які. Він виносить на руках мертву Корделію. Це жахлива трагедія: Лір, перейшовши трагічні іспити, нарешті дістав справжнє, істинне уявлення про людину. Лір спочатку поглумився з волі людини, поставив в осередок тільки себе. Лір пройшов через бурю і тоді він твердив, мовляв, людина то двонога тварина, тобто прийшов до висновку, що людина — тільки плоть і кров, вельми звичайна, принижена, жалюгідна істота. Лір, нарешті приходить до Корделії, збагнувши, що це найкрасивіша плоть, найчистіша кров. І велич людини постала перед ним в образі Корделії. Він віднайшов розуміння людини, проте страшною ціною, — ціною своєї Корделії, ціною самої людини.

Якою ж може бути смерть? Ось він стоїть, схилився над прахом Корделії. Як же воно так: собака, кінь, миша — усі дихають і живуть, а ти, людино, не рухаєшся?

І, нарешті, останні його слова, коли сили більш не витримують цієї розлуки з Корделією, коли занадто пізно прийшло усвідомлення істини, він вигукує: «Дивіться ж . . . її уста! . . Дивіться . . .»

Спитати б, чому ж Лір згадав про уста в цій останній сцені? Невже можна вимовити «Уста!», по тому захрипіти й опустити бороду?

Тут є щось інакше. Він тому згадав про ці уста перед тим як піти з життя, бо уста ці вперше вимовили те, з-за чого виникла вся трагедія, ці уста вперше вирішили виректи йому в очі істину! Ці уста висловили виклик йому, вони й породили всю трагедію.

Щоправда, дорогою ціною, проте його очі нарешті розкрились. І Лір умирає з Корделією, так наче й сам лягає в труну поруч неї. Йому більш нема чого робити на цій землі. Він заплатив за істину найдорожчою ціною, він героїчно здобув спізнання цієї істини.[2]

---

[2] Три роки перед тим Міхоелс опублікував у першому варіянті своє тлумачення ролі короля Ліра (С. М и х о э л с. Об образе вообще и Лире в частности. «Театр», № 6, сентябрь 1937. Москва, изда-

Тим робом ми з вами зараз торкнулись проблематики «Ліра» з погляду сучасного її розкриття. У другій половині бесіди ми з вами говоритимемо про акторські засоби, для того аби це виконати. *(Оплески.)*

* * *

Друга частина нашої бесіди торкається вже безпосередньо кухні акторської праці. Мало намітити завдання, треба набути засобів виразу, методів вирішення.

Нещодавно відбувались великі суперечки щодо перекладів із Шекспіра, була спеціяльна конференція. Питання справді дуже серйозне, дуже значне, для акторів вельми важливе. Так, наприклад, слововимова Шекспіра править за величезне завдання. Вирішували це завдання по-різному. Була так звана італійська школа читання, наспівна школа, школа, яка потім перекочувала у Францію, а звідти до нас, школа підвищено деклямаційна (проте це не порожня деклямація), з вельми широкими голосовими переливами. За таких засобів дуже багато вирішувало дихання, акторське дихання.

Дихання — то не тільки техніка. Можна з'явитись на лекцію дихання і проробити певну вправу *тд, дк* ітд. Таке нічого не дає. Дихання вельми емоційна річ. І ми маємо можливість спостерігати зблиски ось такого вирішення шекспірівського читання. Щоправда, воно застаріло лише частково. В нас є справдешні шекспірівські солов'ї, що співають його текст, як музику. Блискучий представник такої школи — Остужев. Це бо соловей, покликаний співати Шекспіра.[3]

Ми маємо навіть можливість слухати читання в стилі італійських виконавців, італійської клясики, причому треба нам знати, що в Італії покоління акторів утворювали сливе колективний образ: те, що промовляв Сальвіні, накопичувалось довгими акторськими ґенераціями. Гра полягала в тому, щоб батько досконалив те, що знайдено було дідом, і щоб онук довжив цю лінію вдосконалювання. І коли ви сьогодні дивитесь Папазяна, то ви бачите відбиток цього італійського читання.[4] Про тих італійців, про їхні відвідини тут, у Москві, ходило багато різних оповідань.

Оповідають, щоправда, не про італійця, а про славетного негра Айру Олдріджа, який багато запозичив у цієї визначної школи читання. Про неї можна судити й з гри Папазяна. Ось колинебудь зацікавтесь, прислухайтесь до течії його мови, до дихання. Приблизно воно звучить так ... Щоправда, мови я не знаю, та приблизно я можу передати ритм і музику читання. *(Показує.)*

Тут окремі слова, окремі думки дуже рідко доходили, радше доходила брила слів, вилита в такому музичному читанні.

Нам для сучасних завдань цього недосить. Щоб розкрити філософські проблеми, які містяться у шекспірівській драматургії, потрібні інакші засоби.

Для того, аби вас трошки ознайомити з оцим, бо воно — ділянка спеціяльна, акторська, отож аби вам стало дещо зрозуміло в нашій праці, насамперед познайомлю вас із манерою читання. Мова не про те, як читати вголос, — тут у мене лежить записка с проханням, щоб я прочитав монологи Ліра.

тельство «Искусство»). Про сценічну інтерпретацію смерти Ліра в його виконанні там сказано, зокрема:

Що таке смерть Ліра, якщо слідувати викладеній щойно концепції? Це, за власним визнанням Ліра, усвідомлення ним своєї помилки. Життя добило його за припущений ним страшний заблуд у сприйнятті цього самого життя та його законів. Тим то Лір помирає не просто.

Я б сказав, що він помер активно, ліг у труну живим, він ще дихав, ще рухався, проте ліг поруч Корделії, приречений і засуджений. Це — осередня думка сцени смерти Ліра, і питання про її фізіологічний показ, природно, відпадає. Акторські засоби, потрібні для її розкриття, мусіли бути зовсім інакші.

Трагедія починається і закінчується тим самим маленьким, дрібним смішком. Усі ляйтмотиви, усі супровідні мелодії, що, як у симфонії, проходили протягом усієї трагедії, повинні бути «зав'язані» в цьому її останньому вузлі. Лір тягнеться до уст Корделії, хоче поцілувати її, але не може. Тоді він доторкується її уст рукою, підносить цю руку до своїх губів, і на цьому останньому поцілунку тричі змахує головою і вмирає.

[3] Цей актор особливо прославився своїм виконанням ролі Отелло у виставі московського Малого театру (поставленій, як і вистава «Короля Ліра» у Московському державному єврейському театрі, в тому самому 1935 році й тим самим режисером Сергієм Радловим). Слід при тому знати, що він страждав на сливе повну глухоту і реаґував на слова партнерів лише з рухів їхніх губів.

[4] Ваґрам Папазян, відомий вірменський актор, який замолоду пройшов школу італійського театру. Російська його вимова була позначена сильним акцентом, по-російському він зважувався грати лише «іноземця» Отелло, тоді як складнішу з текстового погляду ролю Гамлета він волів виконувати по-французькому.

Я розумію вас, товариші, соловей бо піснями не ситий, але не це править за моє завдання сьогодні. Згодом ми проведемо разом час денебудь, і я вам прочитаю що завгодно. *(Сміх.)* Та тепер моє завдання полягає в іншому: якою мірою ми підготовані вирішувати ось таку акторську проблему у зв'язку з Шекспіром. Тим то я кажу не про усне читання, не про слововимову, а про прочитання твору.

(...) У Шекспіра треба дуже багато прочитати, треба засвоїти те, що він написав. Що воно таке, приміром, рівнобіжна лінія Ґлостера? Ґлостер охоче вірить, що зрадник Едмунд його вірний син, а вірний Едґар — зрадник. І вірить він доти, доки він нам видається нормальним, зрячим і т д. А коли Ґлостерові викололи очі і коли через муки й страждання він дістав внутрішній зір, утративши зовнішній, він довідався, що Едмунд — зрадник, а Едґар — вірний син. І тут уперше поставив Шекспір під сумнів наші сповидно правдоподібні висновки на ґрунті чисто емпіричного сприйняття дійсности.

Коли король Лір бранцем, із зв'язаними руками прип'ятий до Корделії, то на ньому вже нема ні королівської мантії, ані корони, але він віднайшов Корделію. Хоч вони обоє і зв'язані, та коли їх ведуть у тюрму, він вільніший, ніж тоді, коли він ходив на волі. Корделія, страхавшися, чи витримає старий король ув'язнення, запитує його, мовляв, може, їй варт звернутись до сестер, але Лір одрікає: *Ні, ні, ні, ні! Ходім, геть — у тюрму. Ми вдвох співатимем, як птиці в клітці (...) молитись будем і співати, і вести казки (...) і переживем в тюрмі камінній каверзи та секти величинних...*

І тим робом, із зв'язаними руками він зазнає не печалі, не скорботи, а радощів, бо — віднайдено істину.

Отже, насамперед правильне читання — форте і піяно, мажор і мінор розподіляються по-новому, залежно від правильно збагненої ситуації.

Друге. Коли миготить далекий майбутній образ ролі, — ти тільки прочитав ролю, і, як я вам казав, роля це вельми нав'язлива і прилиплива хвороба, — коли ти поставив собі мету, як тільки ти вголос сказав, що гратимеш ось таку ролю, — від неї і справді годі відв'язатись: вона переслідує, вона заповнює достотно всю людину.

Інколи за нинішніх мешканевих умов, коли не зовсім зручно буває вдома відбувати проби *(сміх)*, звичайно випробовуєш, хоч і як воно дивно, на вулиці. *(Сміх.)* Під гомін трамваю, під стукотіння колес витворюється звукова заслона. У цьому гаморі ти максимально сам, тому що, крім тебе, мабуть більш ніхто не відбуває пробу. *(Сміх.)* Щоправда, у зв'язку з цим мене кілька разів забирали до міліції. *(Сміх.)* Це не анекдот, а факт. Я мусів довго дихати, щоб довести, що я аж нічого не випив. *(Сміх.)*

Та цей приклад я навів лише на те, аби довести, що воно — справді величезна сила. Образу нема, воно неначе майбутня будова маячить лише у плані. І ось навколо майбутнього образу зводиться риштування. Це риштування править за образові асоціяції. Без них на образ не здертися, без цього риштування будову звести годі.

І ось один із перших засобів праці актора — обсотування майбутнього образу цілим лісом образових асоціяцій. Щодо Ліра можу вам їх точно вказати.

Перше — Еклезіяст, образ Еклезіяста. Друге — Андерсенова казка «Нові королівські шати». Оце друге було те іронічне, що внесено в образ. Третє — це Іов, що на його голову накинулось усе море нещасть і на ньому було піддана іспитові сила витривалости його світорозуміння. Четверте — це те враження, що його вельми образово описав Фльобер, як він собі уявив картину божевілля.

Воно не означає, що кожен образ, знаний вам з літератури, ви можете породичати з майбутнім образом. Вони повинні бути єдині кров'ю, думкою. Сходивши на ці щаблі, ви поступово розкриваєте єство образу.

Ви діете методом від знаного до незнаного. Звідси акторські засоби. Вибір цих середників уже відбувається залежно від визначеної вами проблеми. Не було б тієї проблеми, що її ми з вами у першій частині розкопали і що потім відкривалася з дедалі більшими й більшими обріями, ви не були б спроможні дібрати доконечний матеріял для оцього риштування.

Як вони сприяють, оті допоміжні моменти, вирішенню певних сценічних моментів? Ось, приміром, візьмемо вихід короля. Я вам оповідав, як виносили славетного актора Бассермана на ношах ... А тут вам допоможе Еклезіяст: усе суєта суєт і всіляка суєта. Це визначає стан, в якому виходить на кін Лір на початку трагедії.

Звичайно, я вам можу продемонструвати й труднощі. Ви самі розумієте, що ні в мене, ані в родині моїй ніколи королівського досвіду не було. *(Сміх.)* Щоправда, один тезко мій,

кажуть, був царем, — Соломон, — та коли вже йти лінією покревности, то, в усякому разі, про нього більш відомо, який з нього був мудрець, аніж який з нього був король.

Крім того, між нами кажучи, оскільки ми тут сам на сам: у самій моїй постаті (таж таланить ось так деяким моїм колегам-акторам!), у моїй постаті королівського нічого нема. *(Сміх.)* Може б, зробити так, як писав Барнай? Він описував, як йому виходити й відходити: «Він пішов. Відходить з гордо піднесеною головою.» А в мене підносъ чи не підносъ — усеодно нічого не виходить. *(Сміх.)*

Тут довелося йти від зворотного. Прийняти ті дані — і зріст, і можливості, і деякі недоладності «структури». *(Сміх.)* Вихід Еклезіяста. Чоловік під вісімдесят. Зовнішній парад зберігся: музика, двірські дами, кавалери, реверанси. Вийшла Ґонерілья, вийшла Корделія, вийшов блазень. (При тому за традицією, хоч скільки ви побачили б шекспірівських вистав, — де лише в наявності блазень, а короля ще немає, — блазень неодмінно лізе на трон. Ну, ось і тут так само не уникнули цієї подробиці.) І нараз уся ота пишнота завмерла. Нема й музики, тільки у самому суцільному реверансі застигли дами. І виходить чоловічок маленький, старий, ну ніякого знаку — ні влади, ні величі, анічогісінько. Поглянув, перерахував: Корделії нема. Звелів усім сісти, сам сів, сидячи перерахував: нема Корделії. Корделія десь там заховалася за троном.

Навіщо воно було потрібне? Якщо ви його виведете в усій королівський величі, у повному орнаті, підкреслите його маєстатичність, його зовнішню репрезентативність, навряд чи відразу буде появлений король, а вже напевне зникне мудрець. Найважливіше тут підкреслити думку... От у якому розумінні оте допоміжне риштування сприяє і вказує на добір засобів. Таких прикладів я міг би навести силу-силенну.

Другий засіб акторського озброєння — це система супутників. Взагалі, доцільно акторський образ порівняти з планетою. Питання про те, чи є життя на Марсі, вирішується, як вам відомо, іншою проблемою: чи є атмосферна оболонка навколо Марса? Перша умова для життя — атмосфера, дихання. Якщо нема можливости для дихання, то, отже, і життя не може бути. І актора, який виходить на кін, дуже добре порівняти з планетою. Він ще й слова не вимовив, він вийшов перед вами, а ви вже можете судити: чи буде життя на цій планеті, а чи ні, чи виніс він із собою атмосферу, яка спонукає

дихати, а чи навколо цієї планети, окрім вулканічної кори, більш нічого нема.

У живих планет, у справжніх, — а їх усе ж не так то й багато, — при будуванні образу з'являються й супутники — місяці, що супроводжують образ. Це другий період праці. Місяці оті у «Лірі» — я кажу на ґрунті мого досвіду й моєї мандрівки шекспірівським світом, країною короля Ліра, — ці місяці являють собою ось що.

Перше. Була в короля корона. Він твердо йшов до своєї мети. Дратувавши Корделію, він зняв корону й мечем розколов її навпіл: половину віддав Ґонерільї, половину Реґані. Король зостався без корони. Про корону більш нема ані слова ніде. Та чи можна гадати, мовляв, він корону зняв, мов рукавички, і скинув. 50 років, 60 років він проніс корону на голові... Не може бути...

І от у певні хвилини рука шукає цю корону. Якась уперта думка заходжується стукати в голову: ануж, усі ці мудрощі трималисъ і видавалисъ дійсними лише тому, що не мозок їх визначав, а сила влади й корона? Щезла влада, щезла корона, і завалюється ґрунт за ґрунтом цього світогляду.

Звідси з'являється перший супутник короля в його трагедії: відсутня корона. Будь то у хвилину, коли його проганяє Ґонерілья, будь то у степу, будь то при зустрічі з осліпленим Ґлостером, — скоро назріває якесь нове непорозуміння, рука тягнеться до корони, та він зостається з розкритою долонею...

Ось мовити б, один з акторських супутників, коли ми розв'язуємо цю проблему. Я появляю приклад пластичного вирішування.

Другий супутник. Король заплакав уперше, коли Ґонерілья виганяє його з замку. Король заплакав. Чи слід гадати, що король часто плакав? Мені здається, що король заплакав либонь уперше за вісімдесят років. І ці сльози — незвичайні сльози, нестерпні сльози банкротства, перший сиґнал банкротства. Король ще не піддається, а очі вже заплакані.

Тим то перші слова — чи не помітив, бува, хтось отих сліз? Тут ще один супутник цього світу. І в якусь хвилину, коли король Лір опинився між Реґаною та Ґонерільєю, коли він зненацька вигукнув: «Боги!.. Дайте мені знести спокійно оце... Зброї жінок не давайте ганьбити щік чоловіка...», — він глянув: «Гадаєте, я плачу? Я не плачу.» Показує — нічого нема.

Ось вони, ці сльози, пластично зроблені. Ці сльози — один із супутників.

Тож слідом за риштуванням, тобто за першою лінією укріплення, йде ще друга, оборонна лінія. Це — супутники. Супутники, свідки того, що на планеті зароджується життя. Як бачите, джерело цих супутників, добір цих середників раз у раз іде у супрузі, у згоді з загальним стратегічним планом — з проблематикою трагедії.

Один лиш подих могутньої річки, яка тече ввесь час, мало може дати, її недосить. Вона чудова, та слідом за нею повинні йти ще якісь знаряддя, що її підтримують.

Далі, слідом за тими засобами, на які я вказав, починається основне. Це вирішення проблеми характеру. Ми звикли судити так: що таке характер? Як правило, ми його визначаємо: добрий, лихий, скнарий, розумний, дурний і т. д. Це, ясна річ, не характер. І взагалі грати характер не можна. Можна грати поведінку людини, появити її поведінку. Через поведінку ми здогадуємось про її вдачу. Людина, приміром, удається до телефону, каже: «Дайте, будь-ласка, ось такий номер.» Скажімо, телефоністка перепитала: «Що?» І тоді гримить: «Дайте ось такий номер!» — Отже, ясно: характер запальний. *(Сміх.)*

Та ми здогадуємося про те з поведінки людини. Ми не можемо заздалегідь грати запальну людину. Ми граємо поведінку. Ми вивчаємо поведінку і встановлюємо характер. Глядач судить про вдачу, коли актор появляє її у розвиткові поведінки.

Мушу, однак, сказати, що за минулої історії акторського мистецтва дуже багато уваги приділювано саме тому, щоб грати характер. З першої ж хвилини з'являлося щось величне, з першої ж хвилини негайно відчувались якісь сили, м'язи, величезна могутня пристрасть, що кипіла. Відповідно до тих завдань, які я собі ставив, мені це видавалося, звичайно, неправильним.

Зараз я перейду до останнього прикладу, бо час пізній . . .

Я хочу сказати кілька слів про бороду. Мені за бороду в «Лірі» дуже перепало. Багато хто були обурені з того, що я порушив традицію і відграв Ліра без бороди. Схрещувано шпади з цього приводу, доводжувано, що без бороди неможна, та потім знайшлися деякі втішники, які твердили, мовляв, за тих часів уже голились.

Але для мене це не було тільки питання гриму. Щодо гриму, то, самозрозуміло, борода вельми невигідна: борода затуляє половину обличчя, а основні ж бо мімічні центри групуються не тільки навколо очей, а й навколо рота. Йти лише за тим, що тоді, мовляв, носили бороди, і тому грати з бородою, — воно, ясна річ, недоцільно з погляду мистецького. Щоправда, я вам оповідав, як Цакконі надзвичайно талановито використав бороду. Та тут питання інакше.

Я запитую так. Жив король, прожив сімдесят дев'ять років. Якби він помер сімдесят дев'ятьох років, ми б не знали про Ліра, і Лір сам би не довідався, що за світ і що за спромоги жили в ньому. Чи йшов Лір до могили, коли розпочалась трагедія? Він був недалеко від могили, проте він відходив від неї, відходив у саму гущавину боротьби й життя. Що ж — до старости йшов Лір? Ні, до юности, до оновленого світопогляду, до нових основ здоровішого, правдивішого світорозуміння. Тим то Лір від дії до дії міцнішає, а не втрачає сили. Тим то смерть Ліра це банкротство укладеної ідеології, він поліг на полі битви, а не виснажився, бо, мовляв, старий. Тож шлях Ліра — від старости через гоніння до здоровшого й молодшого.

Ось чому мені здавалося, що ця рослинність тут заважатиме точно встановити Лірів вік. Не треба цього. Досить, що в нього сиві патли. Та наприкінці він зміцнюється так, що 80-річний дід на руках виносить Корделію, і найдорожче й найбільше, що може він віддати Корделії, — це самого себе.

Отож і питання бороди то не питання самого лише гриму, а того ж самого філософсько-акторського розуміння боротьби.

Я з вами сьогодні, звичайно, не говорив про найголовніше. Шолом-Алейхем (вельми премудра людина була з нього!) сказав так: усе воно добре, та до всього того все ж таки треба мати ще хист. А хист, сказав Шолом-Алейхем, те саме, що й гроші: хто їх має — має, хто не має — не має. *(Сміх.)* Усі ці розважання можуть мати глузд, ясна річ, за наявности одного. Хай це зватиметься хистом, я б це назвав поетичним обдаруванням, даром поетичного бачення, даром поетично думати, талантом до спізнання через образ. Ось оцього матеріялу в нас, поклавши руку на серце (я можу сказати це про себе), інколи бракує. Це бо дефіцитний крам.

Але росте молодь, перед палаючим зором якої стоять назначені проблеми, а з боку старшого покоління акторів уже вистачає й того, що вони співзвучно з сучасністю, якщо

Лоренс Олів'є в „Олд Вік" (1946)

За п'ятнадцять років я мав нагоду бачити в Парижі цю п'єсу, що має репутацію неігрової, «Короля Ліра» — тричі. Уперше в Театрі Єлисейських полів, і «Ліра» давали по-італійському, трупою Ермете Цакконі. Партер і ґалерія мілянсько-неаполітанська: фашистські ляйтенанти, гуртопродавці колоніяльних товарів, торгівці макаронами й муляри сиділи чемно, поклавши на коліна чорні фетрові капелюхи. Трупа була, звичайно, препогана, нахапана виключно з статистів — за винятком першої ролі. Бож посходились не для того, щоб побачити Реґану, Корделію чи й самого Шекспіра, а тільки для того, щоб уздріти «земляка» Цакконі, — так само, як раніше ходили не на «Федру», а на Сару Бернар, яка з ревнивою турботою пильнувала пересічности своїх Арісії та Іпполіта. Речитатив. І я можу сказати, що «земляк» не розчарував нічиїх сподіванок. Він виправдав їх. Він грав не короля Ліра, а подвійну ролю: Цакконі у королі Лірі. Стрясення перебігло залом, коли його побачили, як він здирався на скелясте узбережжя Дувру, в одязі вудяра, з дірявим солом'яним капелюхом на голові, вимахуючи довгою палицею, на кінці якої була прикріплена паперова риба. Чулися крики: «Як це робиться?» (...)

Удруге було воно на площі Шатле, у Дюллена, одного травневого вечора. Щось із сорок осіб у партері, а на кону викаблучує вічно юний абсурдний дід по скелястому березі, увінчаний усіма можливими весняними квітками. На той час — ба, вже й з годину перед тим, — сорок глядачів у партері, за винятком двох або трьох, перестали дивитись на оті дитячі забавки, а вдались до серйозних речей: у півтемряві читали вони «Франс Суар» абож поглядали на кешенькові годинники, щоб, бува, не пропустити останнє метро.

Та нарешті я був присутній на торжестві «Ліра», на якому я наново відкрив Театр Єлисейських полів — завдяки театрові «Олд Вік», що діяв там, і завдяки, нехай ледь-ледь, новій

публіці, яка сюди натовпилась і яка сама влаштувала виставу, гідну нашої уваги на цілі години. Можливо, це й є видовище, з якого треба було почати. Я вважаю його навряд чи менш цікавим, ніж те, що на сцені. Не кожного дня натрапляють у Парижі на англійця, якого либонь марно шукати у Лондоні (...) Спектакль залу був би подивугідний — якби наші зори не притягнув спектакль сцени. Факт, і проти нього нічого не можна вдіяти, що ніяка трупа у світі неспроможна так грати Шекспіра, як «Олд Вік». Він на те призначений, і нема більш нікого, хто б з ним зрівнявся. (...) Шекспір знайшов свій Байройт. Як і в Байройті, коли там під гру незримого оркестру відбувається мовчазна культова служба, аплодувати й тут було б злочинною непристойністю — аж до останнього падіння завіси. «Олд Вік» навчив нас багато чого, і найперше того, що в театрі треба слухати й не переривати сцен оплесками. Друге — що Шекспір не зносить, щоб його обтинали чи припасовували. Це те, що досі ігноровано. Ґадали, мовляв, у Шекспіра є довготи, повільності, неперекладні або застарілі місця. Цей дурнуватний погляд мав силу закону. Але, здається, це справа французького генія: він допасовує до себе всі інші генії. Спершу Дюсі,[1] потім — Обе й Жід. Уже не можна буде переживати такі скандали, як от ті, що їх прикривав авторитет Барро.[2] З їхньої вини ніхто у Франції не уявляв собі ритму й розвитку шекспірівської трагедії: ніхто не конфронтував їх з їхнім справдешнім часом. (...) Якщо бажають грати Шекспіра, треба бути учнем від слова до слова. Та, може, тепер таки вагатимуться грати Шекспіра.

Коли на кону «Олд Вік» Ґонерілья хизується перед батьком, коли несуть отруєну Реґану, коли дитинна дружина Корделія з'являється на руках у старого, — та що я кажу! — коли останній вартовий, що його ім'я не згадано й у програмі, піднімає корону, яку чудернацький дід у нападі люті жбурнув на землю, виникає тривожне питання до всіх: скільки років треба було цим акторам, аби вивчити свої ролі? Років з двад-

---

1 Жан Франсуа Дюсі (1733—1816) віддавав Шекспіра олександрійським віршем і достосовував його до класицистичних правил єдности часу й місця.

2 Саме перед тим, як Лоренс Олів'є із своїм «Олд Вік» ґастролював у Парижі, Жан Люї Барро інсценував «Гамлета» в перекладі Андре Жіда.

цять, либонь, якщо їм взагалі не було доручено цю місію з колиски — бути створеним і посланим у світ грати в «Королі Лірі» ролю німого вартового. Бо тут усе продумано заздалегідь, нічого не полишено на випадок. Було доконечно податись у подорож навколо світу, відвідати всі музеї, питати поради в усіх нічних духів: запізнатися з Мемлінґом, Бройґелем, Єронімом Босхом, Рембрандтом, ознайомити електротехніка з малярством, а статистів з мистецтвом рисунку. Тим часом, ми знаємо точно, що минулого року, в цей самий час, Лоренс Олів'є ще не знав, що спонукає свою трупу грати «Короля Ліра». Ми знаємо точно, що він опрацював цю ролю протягом місяця, між двома виставами Шоу і Вайлда. (...)

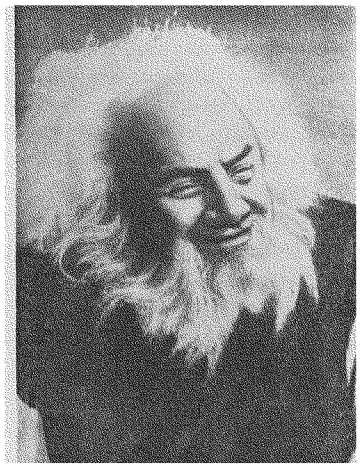
Перша година пополуночі, і гру скінчено. На пішоходах Авеню Монтень лондонське джентрі серафічним мурмотінням підкликає таксі, що злодійкувато сновигають. І раптом ми усвідомлюємо: ми помилились, розкішно помилились — Лоренс Олів'є придав королеві Лірові пишний костюм, Дюллен же показував нам його голим. (...)

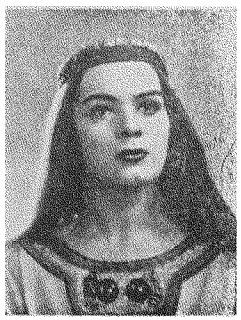
Та тепер про те, в чому актори неохоче признаються, про що, однак, треба сказати: роля мученика-батька — золота роля. Це роля абсурдної особи, у ній щось відчайдушне. Цакконі, Ґітрі, а й навіть сам Лоренс Олів'є — він теж заповізьметься перерити її як ролю старого божевільного. Поминімо Цакконі з його «смійся, паяце, ха-ха-ха-ха!» і придивімось до того, чого хотів Лоренс Олів'є. Він хотів відтворити християнина, християнина у рембрандтівському роді. Це стає явно у сцені на скелястому березі, де й Ґлостер стає християнином, ведений бідним Хомою, що перебрався на Іоанна Христителя у біблійному плащі й з гарбузовою філіжанкою на плечах. Звичайно, тут є і квітки, оті проклятущі квітки, що їх Шекспір у надмірі накидав на свою головну особу, бо Лір у цю мить утратив усе, навіть свою старість, і став голим символом: ось так, меланхолійно і щоб ближче дотриматися тексту, зображує його Лоренс Олів'є, тим часом як об його спину б'ється всього лиш кілька жалюгідних квіточок кульбаби. Та воно вже не обмане: у ту мить ми розгадали, чого прагнув Шекспір: розгадали цю неміренно абсурдну, скривлену в усмішці поему розпачу. (...)

(...) Невимірними засобами, що з них не всі матеріяльної натури, стер «Олд Вік» сліди тих спроб, що їх малоумна критика могла лаяти як хотіла. Він запропонував нам ґрандіозний

образ Ліра, який врізався в нас назавжди, хоч це й не *його* образ. Поза сумнівом, дарма мріяти про пов'язання цього багатства й цієї бідности, про неможливу появу *справжнього* Ліра, такого, яким його збагнув одного вечора француз у декораціях «Олд Вік». Це й не було б бажано. Нема сумніву, що й старий король не хоче дати впійматися в нашу сітку. Саме він, осміхнувшися востанне, вислизає з досконалої в'язниці, в яку ми хотіли його посадити, стрибає ґномом і, невловний, щезає у глупу ніч. До речі, останні пані знайшли таксі, і вулицями ще повні тільки джентлменами у високих капелюхах. Час іти додому — для тих, хто спроможні спати.

(Morvan Lebesque. Devant Lear. „Le Magazin du Spectacle", Paris, 7 Déc. 1946)





«Король Лір» у Київському театрі ім. Івана Франка, 1959. Угорі: Лір — Мар'ян Крушельницький, Корделія — А. Ролик. Нанизу: Гонеріля — Катерина Литвиненко, Регана — Ольга Кусенко, Блазень — Дмитро Мілютенко

„King Lear", Kiev, 1959 (Ukrainian), directed by Volodymyr Ogholblin. Above: Marian Kroushelnitsky (Lear), A. Rolyk (Cordelia). Below: Kateryna Lytvynenko (Goneril), Olga Kousenko (Regan), Dmytro Miliutenko (the Fool)

Photo: P. Yourtchenko

Київська вистава (1959)

Після великої перерви театр знову звернувся до творчости Шекспіра, поставивши собі за мету втілити на українській сцені одну з перлин його драматургії — глибоко гуманістичну трагедію «Король Лір» в перекладі М. Рильського.

(Гнат Юра. Місце в строю. «Радянська культура», Київ, 11. вересня 1958)

Днями[1] Київський театр ім. Ів. Франка познайомить глядачів з новою значною роботою — постановкою трагедії В. Шекспіра «Король Лір». (...)

Постановку «Короля Ліра» здійснив режисер В. Оглоблін, виконавці центральний ролей — народний артист СРСР М. Крушельцький (король Лір), народний артист УРСР Д. Мілютенко (блазень) та інші. Спеціяльно для постановки франківців здійснив нову редакцію свого перекладу трагедії поет-академік М. Рильський. Музику до вистави написав заслужений діяч мистецтв УРСР Г. Майборода, художнє оформлення створив заслужений діяч мистецтв УРСР В. Меллер. Цікаві ескізи костюмів підготувала І. Майер.

(Ю. Б. Зустріч з Шекспіром. «Радянська культура», Київ, 1. березня, 1959)

---

[1] Точна дата прем'єри з доступної преси невідома. У хронікальній замітці «Літературної газети» з 20. березня 1959, либонь найближчої щодо часу до дня першої вистави, сказано тільки: *В Державному ордена Леніна академічному українському драматичному театрі імени Ів. Франка відбулась прем'єра трагедії Шекспіра «Король Лір».*

У театральному житті Радянської України сталася радісна, хвилююча подія. Столичний театр імени Івана Франка показав глядачам геніяльну трагедію Шекспіра «Король Лір», вперше поставлену на українській сцені.[2] Скажемо відразу: здійсненню постановки значною мірою сприяло те, що з'явився нарешті гідний оригіналу переклад, зроблений таким майстром слова, як Максим Рильський. (. . .)

Крушельницький відомий як актор надзвичайно широкого діяпазону. Скільки блискучих і зовсім різних ролей створив цей чудовий мистець — від Івана Непокритого до Тев'є-Молочника або від Галушки до Єгора Буличова! І ось перед ним стало нове завдання, виконання якого дорівнює творчому подвигові. І Крушельницький зробив цей подвиг! (. . .)

Надзвичайно тонко відшліфували режисер і виконавець складні психологічні моменти, коли обдурений король перебуває на грані безумства. З одного боку його — хворого, знедоленого кличуть у невідоме якісь неземні хорали, які вчуваються йому, з другого ж — своїм незвичайним, цупким розумом він чіпляється за життя, за рештки свідомости, передбачаючи те лихо, яке його жде. Як легко тут впасти в фальш, мелодраму, і як тактовно та розумно впорався з відповідальним завданням блискучий мистець!

Дуже складною є роля блазня, яку виконує Дмитро Мілютенко. Крім всього іншого, ця роля вимагає гнучкости, рухливости, великої затрати не тільки духових, але й фізичних сил. Досвідчений і вимогливий актор знайшов у собі ці сили. Глядачі симпатизують йому від першої картини, де він грає без слів (у Шекспіра блазень не бере участи в цій картині, його сміливо і доречно ввів сюди режисер), і уважно стежать за ним протягом всього спектаклю, намагаючись не пропустити

[2] Київська вистава 1959 не була першою українською інсценізацією трагедії (це помилкове твердження знаходиться й в інших рецензентів). На початку включеної в наш монтаж рецензії В. Суходольського повідомляється, що *на сцені українського радянського театру і взагалі на українській сцені «Король Лір» був поставлений до цього часу лише в Ровенському музично-драматичному театрі наприкінці 1956 року.* Те саме потверджує фото, вміщене в огляді О. Тереха «Українська Шекспіріяна» («Всесвіт», 4, квітень 1964, ст. 72) і репродуковане в нашому виданні на ст. 21.

жодної його сентенції. Цей образ у виконанні Д. Мілютенка прикрашає виставу й запам'ятовується надовго.

(Любомир Дмитерко. Творча перемога франківців. «Король Лір» В. Шекспіра в Київському театрі ім. Ів. Франка. «Радянська Україна», Київ, 25. березня 1959)

В першій картині Лір — Крушельницький — свавільний, примхливий правитель, що не терпить заперечень. Але з розвитком дії характер Ліра змінюється під впливом зіткнень з тим звірячим оточенням, якого він до самої старости не знав, бо як феодальний володар завжди був відокремлений своїм королівським становищем від життя. Король Лір ніколи не замислювався над життям, не придивлявся до людей, що жили поруч, ніколи не спускався, так би мовити, на землю з висоти свого трону. Оточений улесниками, які лицемірно вихваляли його мудрість, Лір сліпо повірив, що він «король з голови до ніг». (. . .) І, вирішивши зректися трону, він спокійно дивиться у майбутнє, певний, що і далі його оточуватимуть любов і шана. Але Лір-король помилився: віддавши корону та королівську мантію своїм дочкам, він став, за висловом блазня, «порожнім стручком гороху». І ті самі, дочки, які запевняли його у своїй відданості, забравши корону, розкрили своє звіряче нутро, невідоме досі батькові. Отже, трагедія Ліра і є трагедія пізнання жорстокої дійсности, яка для нього виявляється в сімейних зіткненнях. (. . .)

Образ блазня посідає в трагедії майже таке ж місце, як і образ Ліра. Мудра людина з народу, прямий, чесний, людяний, він краще за всіх розуміє ті обставини, що привели короля до тяжких випробувань, допомагає Лірові пізнати дійсність. Виконавець цієї ролі Д. Мілютенко створює образ «гіркого блазня», що глибоко страждає за Ліра і гнівно ненавидить королівську родину, якій сміливо кидає в обличчя гірку істину. (. . .)

Можна з певністю сказати, що нова вистава «Король Лір» буде етапною в історії театру ім. Ів. Франка.

(В. Хорол. Надбання української радянської сцени. «Король Лір» у столичному театрі ім. Івана Франка. «Радянська культура», Київ, 29. березня 1959)

Насторожує вже перша картина: тронний зал в палаці короля Ліра. Де трон? Де пишнота королівського палацу? Чому простоволосою бачимо голову старенького короля? Де, чорт забирай, корона і мантія? Чому не лунають фанфари? Чому не зустрічають короля трубадури? Адже саме такою є традиційна, ще за часів Гарріка, Россі і Сальвіні, постановка «Ліра». Такою вона була, по суті, і в радянському театрі (Ленінградський театр імени Горького — Ю. Юр'ев) і навіть у «Госеті» (Міхоелс).

Певно, завжди, коли думаємо про короля Ліра, уявляємо величних стариків, патріярхів, — щось на зразок репінського «Короля з голови до ніг». І от на тобі! В спектаклі театру Франка «зухвало» порушується цей високий традиційний ранжир. М. Крушельницький в ролі Ліра наче навмисне підкреслює свою невиключність, він цілком відмовився від біблейської імпозантности і патріярхальної пишноти. Навіть нема ані традиційно-величної бороди до колін, ані благородних сивих кучерів до плечей. Так собі — якийсь дитячий білий пушок німбом осяює лису голову короля.

Що це? Прагнення режисера-постановника В. Оглобліна і виконавця ролі короля Ліра М. Крушельницького бути будь-що оригінальними чи по-новому прочитана трагедія Шекспіра? (...)

Уникаючи будь-якої патетики, навіть припускаючи деяке комедійне забарвлення, Крушельницький складну ролю свого героя веде у трагіко-комедійному плані.

Лір не тільки переживає горе і обурення, роблячи глядачів інтимними свідками виявлених почуттів, а й водночас роздумує, мислить і своїми думками ділиться з глядачем. Він мислить напружено, безупинно і одержимо. Від початку і до

кінця Лір у виконанні Крушельницького неповторний, своєрідний і надзвичайно цікавий. Таким же неповторним і своєрідним у цьому спектаклі є і блазень (Д. Мілютенко).

Де й коли бачили такого блазня? Де вже там стрибати і підскакувати йому, подзвонюючи своїми бубонцями, коли іноді трудно поперек розігнути! Чому, справді, у короля такий старий блазень? Стало трюїзмом твердити, що блазень в «Королі Лірі» є виразником народної мудрости. Ну, а коли так, то чи виправдано робити, як це було до нього, «виразником народної мудрости» молодого блазня, який, підстрибуючи і кривляючись, виголошував би цю саму народну мудрість?..

Проте не з цих, звичайно, міркувань виходив театр, показавши блазня, такого ж старого, як і його король. Цього вимагала основна філософська концепція всієї вистави.

Згадаємо четверту сцену другої дії. Перед піднятим мостом і замкненою брамою до замку Ґлостера сидять, по-сирітськи притулившись один до одного, двоє старих: Лір і його вірний блазень. Вони наче на одне лице — сиві, стомлені, похилі, нужденні. Наче два рідних брати-близнюки, зворушливі в своєму сирітстві і безпритульності.

Художній образ цієї німої сцени настільки виразний, що мимоволі виникає думка про цілковиту спорідненість короля і блазня. Чи не є блазень часткою душі свого короля? Його совістю? Сперечаючись з блазнем, чи не сперечається король сам з собою? І чи не тому в деяких мізансценах король говорить як блазень, а блазень — як король?.. Згадаємо: у Шекспіра блазень зникає після сцени удаваного суду над дочками (сцена в кошарі на фермі). Зникає блазень безслідно, невідомо чому і куди. Ніхто про нього не говорить, ніхто про нього не згадує, неначе його й не було зовсім, наче зникла якась тінь... Чия тінь? Звичайно, тінь короля Ліра, який зараз, в нещасті, у вигнанні, досяг душевної гармонії. Ліра не роздирають тепер внутрішні протиріччя. У нього нема тепер душевного роздвоєння, він прийшов до згоди із самим собою. Блазню нема вже чого робити біля Ліра, — блазень зникає.

Король і блазень настільки несподівані і своєрідні в спектаклі франківців, що з цілковитою підставою можна говорити про нове прочитання театром п'єси Шекспіра, про нове, цікаве трактування «Короля Ліра».

(...) Вистава «Король Лір» у театрі імени Франка, в чудовому перекладі на українську мову М. Рильського, є круп-

ним і безперечним здобутком українського театрального мистецтва.

Хоч і наприкінці, але неодмінно треба сказати про виключну роботу художника по освітленню В. Дехтяренка і постановника «шумів» К. Лісинського, які зобразили на сцені таку бурю і зливу, що, здавалось, справжня буря бушує і гримить за стінами театру.

(Володимир Суходольський. Втілення класики. Шекспірівський спектакль в театрі імени Франка. «Літературна газета», Київ, 3. квітня 1959)

Звиклі до багатьох попередніх постановок славетної трагедії, ми чекаємо розкоші оформлення, золота, пишноти, грому зброї, бряжчання шпор — усього того, чим по традиції віддавна супроводилися постановки «Короля Ліра». Але розкривається театральна завіса — і нічого цього немає. Півтемна сцена, безладно накидані на грубо збитий стіл хутра... І ми згадуємо бачені в Англії старовинні палаци — так, уже ця перша з декорацій до «Короля Ліра», створена художником В. Меллером, відповідає духові доби, вона правдиво відтворює середньовічний побут, коли рицарі й королі розривали руками шматки смаженого м'яса, а кістки кидали під стіл собакам, коли безнастанні війни й походи виховували людей суворими, невибагливими і грубими.

Оця реалістичність, правдивість у показі історичного побуту середньовічної Англії характерна не лише для прекрасного оформлення, а й для всього стилю постановки «Короля Ліра». Режисер В. Оглоблін — представник порівняно молодого покоління українських режисерів, який зростає від постановки до постановки, відкинув умовну пишноту й помпезність, «традиційні» для шекспірівських п'єс, свідомо прагнучи показати в переживаннях короля Ліра звичайні пристрасті й почуття людини — хоч би й був Лір королем всієї Британії.

(...) Спектакль «Король Лір», як він здійснений на сцені театру ім. І. Франка — близький і співзвучний нашій добі і нашому світоглядові. Він повно і переконливо розкриває основну ідею п'єси про те, що щастя людини — в єднанні з іншими людьми.

(О. Полторацький. Політ лебедя. «Україна», ч. 9, Київ, травень 1959)

Вистава породжує суперечки. Вона нетрадиційна, а тому й незвична для ока. І занадто самобутня, аби подобатись усім. Та й Лір, яким його грає М. Крушельницький, анічим не схожий на очікуваного. Головатий, маленький, квадратовий, в оболоці білого волосся, що росте з маківки, він з'являється нам не у тронному залі, а в темному приміщенні, де стирчить потворна, неоковирної роботи, колона і сушаться шкури. Серед мисливських трофеїв — рудих, плямистих, чорних, з розпластаними головами й лапами, смакує Лір те, що має відбутись, безбожно тягне павзу, потішаючися з потерпання знемоглих у чеканні людей. Він не квапиться оголосити рішення, йому подобається затіяна гра. Тиша — пронизлива, аж до дзвеніння. Втім, дзенькання, подзвякування чути й справді. То гримить бубонцями блазень, перекочуючися з місця на місце. У Шекспіра, як відомо, блазень вступає у дію пізніше. Тут же, у виставі, він з'явився від початку. Режисер зробив його самовидцем переговорювання Ліра з дочками, свідком того, що сталося. Блазень усе бачить і чує, проте не має права розтулити рота — тим часом він персонаж без слів. У режисера В. Оглобліна в цій його інсценізації усе настає ледь раніше, аніж у тексті. Блазень увійшов у виставу *раніше*, ніж його сподівалися. Реґана поглянула на небо, здригнувшись від холодної краплі, *раніше*, ніж, згідно з ремаркою, линув дощ. Едмунд милується з пазурястої лапи лева на королівському гербі, заздривши «хватці» і навіть пробуючи передражнити, повторити її, — *раніше*, ніж викриється його жорстокість. Це «раніше» — не без заміру. Режисер шукає гирла думок і пристрастей, початкову точку подій, найперший момент їх зародження. Він проти театральної раптовости. І ось тягнуться, не розриваючись, ланцюги й ланцюжки подій та вчинків, сповнені одне з одним. Рухається цілий потік, не вщухаючи і не зникаючи, то ховаючись углиб, то вириваючись назовні. Тим то так цікаво ловити схрещені зори людей у виставі, застукувати їх зненацька, підслуховувати думки, розгадувати глузд кинутих побіжно фраз, причину надхненних слів абож сповидного холоду.

У кожній добрій виставі панують власні закони. Першим таким законом київського «Ліра» буде дія — напірна, стрімка, що полягає аж ніяк не у зовнішніх переміщеннях і сценічній метушні. Вона у скритому — і різному до того ж — темпераменті зіткнених людей, в активності їхніх бажань, у супе-

речності вдач, у відсутності нейтральних сцен, у конкретності. Тут не розсиджуються, не перекидаються словами «взагалі», не чинять «отак собі», не ходять гусячим кроком з лаштунка в лаштунок. Та головне — мов вогню, страхаються звички підкреслювати добро й зло жирною рисою. З'явись лишень жирна риса у спектаклі — ні про що вже буде розмовляти й сперечатися, край усякій дії, finita.

Тим то Лір Крушельницького й тягне павзу, перше ніж розкрити свої наміри. Тим то так старанно, без фальшивої нотки визнається у дочірніх почуттях Ґонерілья — К. Литвиненко. І ще старанніше, з трагедією в голосі (що вже наполохав її Лір своєю павзою!) присягається в любові до батька Реґана — О. Кусенко. Її несе надхнення, вона й сама готова вірити у свою любов до батька — аж так бо дуже знадобилось їй півцарства. Поруч з такими сестрами у виставі, де одне випливає з другого, не може бути традиційної Корделії, білявого стражденного янгола. І справді, молодша донька Ліра — її грає чи не найюніша акторка театру А. Ролик — виявилася земною, веселою дівчиною, в якої сміються очі, а уста повзуть в усмішку, коли сестри змагаються у красномовстві. В Корделії чути волю й характер, у ній бунтує дух супереки, замість очікуваної покірности. Щоправда, поетичного ореолу їй явно невистачає. Як і дівчина з шекспірівського сонета, Корделія «ступає по землі», а віршованим рядкам її мови заважає злетіти тверезa, побутова інтонація. Очевидячки, акторці бракує досвіду, який дозволив би звисочити буденне до рангу поезії. А сам із себе хід через конкретну побутову правду відкриває нові можливості ролі, — поготів, що вистава «Король Лір» засадничо будується на побутовому ґрунті. (...)

Слова «побут» і «проза життя» часто-густо вживаються за випадків, коли йдеться про марудний побутопис, про занудну достотність і колекцію дрібничок, наштрикнутих на шпильку.

До «Ліра» усе те не має стосунку, бо побутова основа — перший, а не прикінцевий щабель у виставі, і потрібен він не сам із себе, а як засіб досягнути філософських та поетичних узвиш. Режисура В. Оглобліна й оформлення мистця В. Меллера спираються на побутову правду, на конкретність, проте дібрану з таким художнім розрахунком, що у наслідку виникає образ. Шкури, що сохнуть у тронному залі, який нагадує печеру, правлять за реальну подробицю з життєпису Ліра, — зазначимо, Ліра, відіграного М. Крушельницьким. Та це

ще й образ — образ життя, заснованого на взаємних пастках, сваволі й звірячій жорстокості. У виставі немає вигаданих, мертвих символів, нема в ній і нічого випадкового, що існувало б без пуття. Гадюча луска кольчуг, яка обтікає ставні постаті валькірій-сестричок; мідяно-руде пряме волосся, що не змістилось під шоломом і горить на сонці, розвіване вітром; зелене, мов трава, скло похідного ліхтаря; жовте лисяче хутро, недбало забуте Едмундом і жадібно підхоплене Реґаною, яка не розлучиться з ним як із пам'яткою про коротке своє щастя; ці й інші деталі неодмінно щось доскажуть нам, вони — то епітет, то метафора, то порівняння, — якщо дозволенне отаке зближення сцени з літературою. Для вистави характеристичне своє власне кольорове вирішення — сірі, барнаві, жовтожарі й трав'янисто-зелені тони. Вони повторюються в ній, як повторюються й мотиви оформлення — вузькі, неначе щілини, вікна й арки, прорубані у брилі позеленілого від вологости каменя, прямовисні головокружні східці, що з них дивись от-от зірвешся. Оті вікна, арки й сходи не просто «обжиті» у виставі, — вони стали тут частиною цілого, неодмінними умовами великих та малих подій.

Як правило, режисер лаконічний, проте є картини, де він стає докладним. Для нього, приміром, важливо, розповісти про той перший день, коли Лір — уже не король — наштовхнувся на протидію, спіткнувся з життям без захисного панцеря. І ось постає ціла панорама. У Шекспіра позначено: кімната у палаці герцоґа Олбені. У виставі дія відбувається у дворі, під відкритим небом. Башта, ворітця, зубчастий мур з грубого каменю, висока, хистка ґалерія, кам'яна криниця, зігнуте хирляве деревце посеред двору. Вузьким виступом фортечного муру врівень з його зубцями проходить Лір із почтом, волочивши вбитого вовка на товстій палиці. Табір розташовується біля криниці, і починаються брутальні, первозданні веселощі. Мисливці гигочуть, горлають пісні, з вереском ловлять служниць — одне слово, роблять усе, щоб довести Ґонерілью до нестями. Сам Лір у довгій халамиді, підперезаній і підіткнутій, мов баб'яча спідниця, чинить неподобства більш за всіх. А Ґонерілья носиться фурією — змінюючи пункти спостереження. Вона літає по закутках і переходах, виникаючи раз тут, раз там — на ґалерії, на самому гребні муру.

Режисер цитує тут «життьову прозу» щедро й ґрунтовно. Він розгортає цілу картину перепочинку мисливців не з-за

самої любови до жанрового живопису, але заради Ліра. У суті справи це рідна стихія Лірова, і сам він ось такий без корони, — не король уже більше, проте ще й не людина. Склавши з себе вагар влади, він став просто старим бешкетником, що повен сил, буйства, шалапутства, баламутства. Був би він у короні, такого не тільки б терпіли, а й пошановували. А тепер женуть геть проти ночі.

Покищо його тільки шкода, цього маленького, вельми ображеного дідка, білого, як молоко. Та до трагедії ще далеко. Передвістям її буде спіткання Ліра з другою дочкою перед ворітьми з засувами та ланцюгами. Лірові стає так страшно від її ввічливо-жорстоких слів, що він силкується їх не помітити, пустити повз вуха, наче б їх і не було... Сцена бурі напочатку сприймається як добрий кінокадр: людина — і небо, нічого більш. Лір рухається з глибини на нас, то вихоплений з темряви блискавкою, то стаючи силуетом. Глядач аплодує, йому подобається малярське вирішення, проте внутрішньо він спокійний. Потім стане зрозуміло, що велично подана патетика природи занапастила Лірів монолог, аж ніяк не патетичний у Крушельницького, а тому й такий, що вимагав би *інакшої* бурі, *інакшого* неба, *інакших* — менш замашних, але прозаїчніших барв. Саме — прозаїчних, вони бо й були тут найпотрібніші.

Адже Лір Крушельницького геть не схильний перекричати бурю й шаленіти в монолозі. В нього сливе розмовний тон і легкі втомлені ноти в голосі. І трагічний він не тоді, коли виголошує істини, а в ту мить, коли він лише намацує їх, вивуджуючи з Едґара та блазня потвердження породженим думкам. Трагічний він і у своїй незахищеності. Маленький, стрімкий, тикається він з боку в бік, крутиться на місці або раптом сміється самими блакитними своїми очима.

Істини, набувані Ліром у блуканнях по мокрому степу, звучать у нього страшенно просто, наче б мовилося про такі конкретні речі, як хліб і вода. Воно не означає, що Лір дрібнить, зводить усе до вузько-домашнього кола. Він має на увазі й життя як таке, але ж і про життя як таке можна говорити по-різному! І якщо Пушкін вбачав одну з притаманностей шекспірівського письма «в його вільному й широкому зображенні характерів», то саме так трактує і грає Ліра Крушельницький.

Йому повелося — не він один у київській виставі прокладає шлях до трагедії через життьову прозу. З ним заодне і блазень — Д. Мілютенко, їдкий, іронічний, відзвичаєний сміятись і смішити; Кент — О. Давиденко, який не тратить доброго гумору навіть і в колодках, а тільки влаштовується в них по змозі «з комфортом» — мовляв, у житті і таке буває; Едмунд — В. Цимбалист, Ґлостер — А. Ґашинський, та все ж найбільшою мірою — Реґана та Ґонерілья.

О. Кусенко в образі Реґани несподівана для тих, хто звикли бачити її на кону ліричною та ніжною. Починаючи з першого монологу, який перевернув наше уявлення про можливості й межі ролі, вона відчиняє такі потаємні дверцята характеру, що з середульшої дочки Лірової стає один із шкіців до леді Макбет. Тільки що замість честолюбства її спопеляють інакші пристрасті, не менш егоїстичні й погубні. Акторка оселила в душі зібраної, гречної Реґани приглушену спрагу пестощів, хитку надію на кохання і через прозаїчне, покарбоване прикрощами, ревнощами та відчаєм баб'яче існування кинулась у той трагічний сліпий кут, що завершує ролю.

Можна, звичайно, говорити про те, що друга частина вистави, де режисер повторює себе, не дорівнює першій. Можна побачити прорахунки й у високоталановитій грі Крушельницького. Проте київський «Король Лір», перша на Україні інсценізація цієї шекспірівської трагедії, досконало перекладеної М. Рильским, став подією весни 1959 року.

(О. Дзюбинская. Высокая проза. «Король Лир» в театре им. Ив. Франко. «Театр», 7, Москва, июль 1959)

Стретфордська вистава Пітера Брука (1962)

Шекспір сучасник Котта, Котт сучасник Шекспіра — він говорить про нього просто, з першої руки, і його книга позначена свіжістю, наче б він свідчив як очевидець із театру «Глобус», і безпосередністю, з якою пише критик про щойно демонстрований фільм. Для наукового світу це вартісний внесок, для театрального ж — цей внесок неоціненний. Наша найбільша проблема в Англії, де ми адже маємо ніби найкращі передумови появляти нашого найбільшого поета, полягає в тому, щоб пов'язати його твори з нашим життям. Наші актори досвідчені й здатні до вчування, проте вони полохаються далекосяжних питань. Ці молоді лицедії, що здають собі повнотою справу з смертельних небезпек нашої сучасности, дуже легко лякаються Шекспіра. Нічого випадкового в тому, що наші актори на пробах вважають інтриги, битви й бурхливі фінали сцен «легкими», — для таких ситуацій, що не викликають у них сумніву, вони мають напоготові кліше, — але їх глибоко пантеличать проблеми мови й стилю. Ці, надзвичайно суттєві, питання можуть набрати щойно тоді справжнього значення, коли спонука засвоїти слово та образ відповідає життєвому досвідові.

Коли Англія стала вікторіянською, вона розгубила сливе всі свої елисаветинські властивості. Сьогодні вона править за характеристичну мішанку з вікторіянського та елисаветинського світу: воно дає нам нову можливість збагнути Шекспіра поруч із старою тенденцією, яка його вуалює та романтизує.

Зате Польща нашого часу ввійшла у щільний стосунок із заворушеннями, небезпеками, напруженням, потужністю фантазії, щоденними труднощами соціяльного процесу, з усім тим, що елисаветинцеві робило життя таким жорстоким, нервовим та екстатичним. Тим то зовсім природно, що це стало справою поляка — показати нам шлях.

(Peter Brook. A foreword to Jan Kott's Shakespeare essays)

Гідне уваги в цьому розділі про «Короля Ліра» те, що крізь лицеву сторону тут пробивається неуникненна Біблія. З'ясовується, що саме має на увазі Котт, називавши Шекспіра нашим сучасником. Книга Іова, «Король Лір» і Беккетова «Прикінцева гра» поєднуються одне з одним, як і король, блазень та божеволець, які в одній і тій самій бурі спізнають себе й нічний кошмар всесвіту. Я вважаю таке рівняння саме в собі за цілком правомірне і абсолютно доконечне, щоб орієнтуватись у сукупності наших драматичних вартостей. Якби Котт не зробив нічого іншого, то все-одно це була б найважливіша критична праця про драму з-поміж усіх опублікованих за нашого часу.

(Radio Talk in the BBC Third Programme, written and read by Roy Walker, April 23, 1965)

Брук — це відомо — прочитав книгу поляка Яна Котта про Шекспіра і — це бачити — зробив з неї висновки. Якщо варшавський професор літератури інтерпретує у своєму показовому творі, — що вже перекладений по-англійському й по-французькому і незабаром з'явиться й німецькою мовою, — Семюела Беккета з духу Шекспіра, то Брук чинить якраз навпаки: він бачить Шекспіра з погляду Беккета.

(Günter Grack. Theater in Berlin. Der „König" stirbt. Gastspiel der Royal Shakespeare Company mit „King Lear". „Christ und Welt", Stuttgart, 28. Februar 1964)

Королівський Шекспірівський театр спинився у своїй ґастрольній подорожі столицями Европи на два дні у Берлінському театрі ім. Шіллера. Славу, що передувала «Королеві Лірові» в інсценізації Пітера Брука, — у Паризькому Театрі націй виставу премійовано як найкращу поточного року, — святкова публіка підтвердила у повному об'ємі. (...)

Пітер Брук іде у своїй інценізації слідами Семюела Беккета. Порівняння й справді має в собі щось підкупаюче: «Король Лір» як трагедія безсердя, що вливається у безутішність.

О знівечений верхотвір природи! Тож і світ великий зведеться так — нінащо,[1] каже Ґлостер до короля. Це поступове зведення нінащо знаходить тут зримий вираз. Так, як дедалі більше зношуються строї, облуплюється щоразу й декоративна розкіш, аж поки не лишається нічого, крім голого простору між білими стінами. Мерців прибирають. Ті, що залишилися в живих, скрадаються геть з кону. Лише один ще, Едґар, вистоює, загублений, промовляючи коротке слово про довге страждання. «Прикінцева гра».

(Florian Kienzl. „König Lear" aus London. „Stuttgarter Zeitung", 21. Februar 1964)

Відкрита сцена, ніякої завіси, голі підмостки, на них абстрактна, змінна споруда з балок, і звисають три величезні пересувні металеві щити.

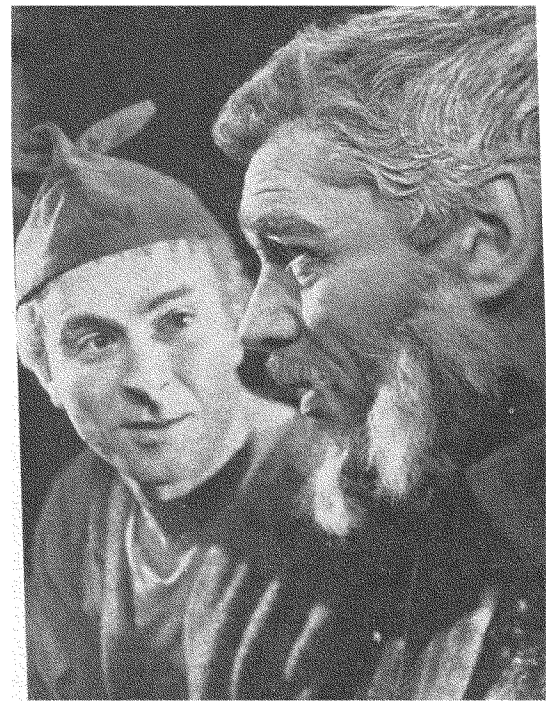
Сцена в степу без найменшого сліду природи: металеві щити стрясаються так, що простір видається наповненим бурею, грозою та вивергом хмар. Наче підстьобувані стихіями, метушаться там пантомімічно виконавці.

Подібно й сцена битви. На порожньому кону сидить осліплений Ґлостер, зоривши у публіку ямками очей — знов стугоніння металевих щитів, що репродукує акустику всіх битв, усіх битв від Марафону до Сталінграду. Жахіття і — жертва.

Сам Лір — анічого від демонічного чи міфологічного діда. Анічогісінько від надлюдини. Його впертість, нічим не прикрашена, це продукт уявленої гідности. Закоцюблий у своїй величі, цей король так звик до мови того, хто возсідає на троні, що його дух притупився і його вдача склерозувалась. А й гравши вже вигнанця, у степу, в безумі, Пол Скофілд нічого не відмінює у цій впертості. Додалось лише спізнання: коли з нього злетіла помпа, він усвідомив своє блазнівство. А блазень, якого грає Мек Коуен, говорить неприкритою мовою Беккета.

Та на що спроможне слово, коли воно має висловити невисловне, звучить незабутньо, коли спогадується картина, де Лір з'являється з задушеною Корделією на руках. Його чути вже задовго перед тим, як він виходить: завиваючи, як герой античної трагедії, співає він жалобні звуки, що вивершуються

[1] Переклад Барки.



Блазень — Алек Мек Коуен, Лір — Пол Скофілд.
Вистава Пітера Брука в Королівському Шекспірівському театрі, Стретфорд, 1962

Alec McCowen as the Fool, Paul Scofield as Lear.
The Royal Shakespeare Company production, staged by Peter Brook, Stratford, 1962

у славетному п'ятикратному *ніколи вже, ніколи вже, ніколи, ніколи, ніколи* (V, 3). Нарешті він з'являється з глибини кону, образ повільно наближається — Pietà, появлена навпаки.

Тут не було вже різниці між Шекспіром та Есхілом: «Уся твар пасеться під ляскання божого бича.» І де тут взагалі було ще минуле? То була сучасність, наша сучасність.

(Siegfried Melchinger. Shakespeare auf dem modernen Welttheater. Möglichkeiten, Forderungen, Beispiele. Buchreihe „Theater heute", Band 12, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover, 1964)

(...) Нетерплячка поготів посилювалася, що шекспірівське слово того дня повинно було зазвучати у первотворі — у виконанні славетного колективу Королівського Шекспірівського театру і в інсценізації видатного режисера Пітера Брука, вже знаного москвичам та ленінградцям з гастролів 1955 року. Тоді він наново відкрив для сучасного глядача всю непроминальну мудрість і велике страждання Гамлета. А нині — як він прочитає «хрестоматійного» Ліра? (...)

Лір-безумець не викликає жалощів, бо «безумство» його споріднене радше з внутрішнім прозрінням, пророцтвом. Він увесь відкрився людям, і найнікчемніший божевільний-жебрак, що ним бридиться навіть блазень, для нього цікавий і неуникненний — «філософ мудрий». Пол Скофілд «реабілітує» Ліра, якого вперто й раз у раз грубо зображували пришелепуватим: адже це королеві придворці взяли його духове відродження за недугу, вони бо звикли бачити його інакшим — владолюбним, себелюбним, неприступним, — і така разюча зміна видається їм на безумство.

Таке трактування трагедії робить її по-справжньому сучасною і викликає глибокий відгук у серцях глядачів. Високо оцінували вони тонке філософічне омислення спектаклю Пітером Бруком, ювелірне опрацювання ролів, незалежно від того, чи провідна вона, а чи тільки друторядна. Не можна не згадати тут ще декількох імен: Алек Мек Коуен, Том Флемінґ,

Єн Річардсон, Кліффорд Роуз, Дайяна Ріґ... А втім, важко когось вирізнити в цьому розкішному ансамблі.

(Т. Афанасьева. Снова шекспировский театр. «Комсомольская правда», Москва, 7 апреля 1964 г.)

Після свого вразливого дебюту в «Людині на всі пори року» два роки тому на Бродвеї Пол Скофілд повернувся до Англії, щоб підготувати мистецький образ, який належав до його найчестолюбніших задумів — короля Ліра. Тепер, відогравши з Королівським Шекспірівським театром трагічного монарха, починаючи з листопада 1962, на всьому просторі від Стретфорду над Ейвоном та Лондону до Ленінграду й Москви, виступатиме він тут з 18. травня у Нью-Йоркському державному театрі Лінколнівського центру. «Ліра» виконуватимуть протягом трьохтижневого перебування на переміну з «Комедією помилок».

(„The New York Times Magazine", April 19, 1964)

(...) Фатальна щербина, яка псує Ліра, граного Полом Скофілдом: він перебуває на відстані від своєї ролі. У сценічному варіянті п'єси, здійсненому Королівським Шекспірівським театром, створюється враження, ніби Скофілд прозирає крізь натуру Ліра і розважає над його судьбою, замість самому її вистраждати. Адже Лір, як і Едіп, неспроможний сам себе бачити, бо інакше не буде трагедії. Він грозиться вчинити такі речі, які «вжахнуть землю», тим часом, як його жорстока доля вчиняє це над ним самим. Його розтягнуто на світовій дибі, немов поганського Іова, без надії на спасіння.

Точнісінько, як і сама дія переселюється з королівського палацу в голий степ, де гуляє буря, так і Лір з людини, яка гадає, вона, мовляв, посідає все, перетворюється в істоту, створену на те, щоб спізнати саму себе як «непристосовану людину», як «бідолашну, нагу, проштрикнуту тварину», яка не посідає геть нічого. Це подвійне падіння і подвійна втрата. Втрата володінь прибиває Ліра сливе фізично. Але те, що кидає його розум у вир безуму, це — втрата ладу в людських взаєминах і в космічній схемі речей. Його роздавлює те, що

бгається під ним: порядок рангів та авторитетів, порядок відданости з боку нащадків і Божий порядок, за чий відбиток адже мав би надійно правити цей земний порядок речей. Шекспіром, однак, не водила надія, коли він писав «Ліра», — тут бо має місце його найпохмуріше і найсумніше видиво людського існування. Він силує свого трагічного героя зорити чистий жах, ґротескний, абсурдний, не нанесений на мапу простір безглуздя.

Вимагати від актора, аби він передав сліпучу безутішність цього видива, це те саме, що й доручати людині подвигнутись на Божий твір. Лихо Скофілдового виконання в тому, що він покладається на техніку, яка має тут йому служити за пристрасть. (...)

(„Time", New York, May 29, 1964)

В усіх відгуках у радянській пресі на постановку «Короля Ліра» можна знайти слово «аскетизм». Це поняття невипадково 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. (...)

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 випливає 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 участи. 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 Ґонерільї тривога пробуджується

в його загальмованій свідомості. Лір повертається до дійсности, він раптом вперше почуває себе «не королем». Ніщо вже не захищає його від людської злости, 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, заколисаної 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 невмолимо 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 дійсности. 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 невмолимо триває, світло нової свідомости осяває останні години його життя. До Корделії приносять у кріслі напівмертвого Ліра — це, знов таки, лише оболонка, але це вже оболонка людини. (...)

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 відсутности 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» «Короля Ліра» призводить іноді і до проникнення на сцену непотрібних натуралістичних елемен-

тів. Темна полоса на шиї задушеної мотузкою Корделії і передсмертні корчі пробитого мечем Едмунда — цілком зайві сценічні аргументи. Актори Королівського Шекспірівського театру і без них досягли б належного впливу на глядача.

(...) Крім прекрасного Ліра Пола Скофілда, варт згадати Алека Мек Коуена, який економно, тонко і, знов таки, розумно грає блазня. (...) Особливо своєрідною є сценічна трактовка Ґлостера (арт. Кліффорд 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 невдалого самогубства Ґлостера, якого Едґар 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 звучання.

(В. Гаккебуш. Друга зустріч. «Всесвіт», ч. 12, Київ, грудень 1964)

Львівська вистава (1969)

Завтра прем'єрою трагедії «Король Лір» заньківчани розкриють перед глядачами Львова третю сторінку своєї Шекспіріяни.

Перша сторінка («Отелло») була вписана в неї 43 роки тому. Подія ця в українському культурному житті була глибоко символічною. (...)

Символічне й те, що режисером-постановником спектаклю був славетний театральний діяч Панас Карпович Саксаганський, який сам переклав трагедію «Отелло» ще задовго до революції і десятками років виношував мрію грати в п'єсах В. Шекспіра.

Задум великого актора випало щастя здійснити молодим заньківчанам, і про це зворушливо пише він у своєму зверненні до них: *«Театральний костюм» для самого Отелло, на жаль, ні разу не був вжитий мною. Коли я був молодий, мені не було де надіти цей виготовлений мною «костюм», а коли прийшла змога ставити «Отелло» українською мовою, я мусів, як розумний чоловік, віддати цю свою любиму роль іншому акторові — Романицькому, значно молодшому за мене.*

Згодом Б. В. Романицький, пам'ятаючи пораду П. К. Саксаганського «частіше звертатись до Шекспіра», неодноразово повертав колектив театру ім. М. Заньковецької, яким керував, до праці над Шекспіром. Трагедію «Отелло» ставили заньківчани знову в 1932 і 1936 роках.

Друга трагедія В. Шекспіра — «Гамлет» — ожила на сцені заньківчан у 1957 році. (...)

Є всі підстави сподіватись, що й постановка «Короля Ліра» стане значною культурною подією. Перш за все, колектив заньківчан має вже багатий досвід творчого освоєння спадщини В. Шекспіра. Подруге, в театрі є артист, який вникнув у філософську глибінь образу головного героя — короля Ліра. Це — народний артист СРСР, лауреат Державної премії Василь Сергійович Яременко.

Виступ його у шекспірівській ролі далеко не перший. Ще в 1926 році в трагедії «Отелло» він створив незабутній образ Яго, надзвичайно високо оцінений театральною громадськістю. Двадцять три роки тому В. С. Яременко власноручно переписав ролю Ліра і виношував її у серці, збагачуючи роздумами і досвідом 50-річної сценічної діяльности. (. . .)

Постановник трагедії головний режисер театру Михайло Гіляровський. Він теж має досвід роботи над п'єсами В. Шекспіра. Постановка трагедії «Ромео і Джульєтта» свого часу принесла йому широке визнання. (. . .)

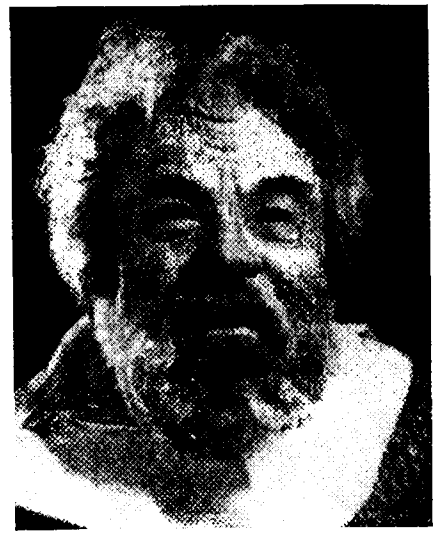
(Богдан З а в а д к а. Третя сторінка Шекспіріяни. «Вільна Україна», Львів, 26. лютого 1969)

(. . .) Вже в першій сцені характер Ліра визначають батьківська любов і людяність. Це відчувається і в лагідних інтонаціях його промов, і в підкресленому бажанні почути іншу відповідь Корделії, і, зрештою, у жесті — пориві благословити свою непокірну дочку та французького короля. У всій першій сцені Лір, звиклий до улесливости, не стільки гнівається, скільки болісно вражений відвертістю Корделії. (. . .)

Найбільшої сили трагізму та глибини проникнення в шекспірівський характер досягає В. Яременко у другій частині вистави, де виступає знесилений боротьбою із злом Лір, який дійшов гіркої правди про дійсність, про сутність людини, знайшов свою Корделію і, тепер уже назавжди, втратив її. (. . .)

Вражає спектакль заньківчан оригінальною постановкою (режисер М. Гіляровський), яка відповідає манері шекспірівського театру.

У п'єсах Шекспіра немає строгої єдности дії, головна сюжетна лінія в них розірвана численними побічними епізодами, паралельними сюжетними лініями. Сценічне втілення такої п'єси вимагає безперервности вистави, цілковитої свободи руху, швидкої зміни картин. Сам Шекспір не ділив своїх п'єс на акти і не передбачав ніякого складного предметно-реалістичного оформлення спектаклю.



Лір — Василь Яременко. Вистава Львівського театру ім. Марії Заньковецької, 1969

Wassyl Yaremenko as Lear. Lvov, 1969 (Ukrainian)

Відмовився від такого оформлення і режисер заньківчан. Вся вистава «Короля Ліра» відбувається на фоні рухомого металевого диска під освітленням, на якому в ході спектаклю зникають і з'являються кадри, що не стільки зображають місце й обстановку дії, скільки викликають їх ілюзію,[1] розбуджують уяву глядача. Таким оформленням (художник засл діяч мистецтв УРСР М. Кипріян) забезпечується послідовність сцен і динамічність вистави. (...)

Вистава «Король Лір» дає велике естетичне задоволення і духово збагачує людину, успіх її у глядачів зростає з кожним днем.

(М. Шаповалова. «Король Лір». «Вільна Україна», Львів, 2. квітня 1969)

Вистава «Король Лір» на сцені Львівського драматичного театру імени М. Заньковецької починається незвично, а саме — з виходу Ґлостера, який проголошує один з пізніших своїх монологів: *Оті затемнення сонця й місяця, що були недавно, не віщують нам добра. (...) Любов холоне, дружба ламається, брати не хочуть знатись, по містах — заколоти, по селах — розбрат, у палацах панує зрада, розірвано зв'язок між батьком і сином. (...) Підступи, ошуканство, зрада й руйнація, розбиваючи наш спокій, товаришують нам у дорозі до могили.*[2] Після цього Ґлостер сповіщає про наближення королівського почту, й на сцену виходить король з дочками та придворними. Дія починається. Проте глядач, який сподівався побачити славетну трагедію в традиційному сценічному втіленні, до певної міри шокований початком. Та вистава зразу ж, без попереднього вступу й «переходу», захоплює в полон його думки й емоції, б'є силою шекспірівського слова й тривоги за діло людини. І вже до кінця спектаклю зал з напругою стежитиме за розвитком подій, ловитиме кожне слово, хоч перипетії долі старого короля, над яким познущалися дочки, йому давно відомі.

[1] Тут, мабуть, треба не «ілюзію», а «асоціяцію».

[2] Переклад Рильського. Рецензентка (як і інші) цитує місце неточно. Тут подано його згідно з текстом у київському виданні вибраного Шекспіра, «Дніпро», 1964, т. 3, ст. ст. 32–33.

Застосування режисером одного з елементів «епічного», розповідного театру виявилося тим своєрідним фокусом, який прикував увагу глядача. Справді, винісши монолог Ґлостера на початок дії, режисер не лише підкреслив залежність трагедії Ліра від умов, на які натякає монолог, вказуючи тим самим на її узагальнюючий, а не «приватний» характер, але й одразу ж підкреслив філософський зміст п'єси. (...)

У виявленні процесу оновлення Ліра В. Яременко залишається переконливим і глибоким, однак цілковитою відмовою мати справу з Ліром-деспотом актор наче свідомо наближається до трохи ідеальної «моделі» героя. «Добрим королем з казки» окреслив Ліра — Яременка дехто з публіки. (...)

Роля блазня самим своїм характером підпорядкована головній тенденції вистави, і заслужений артист УРСР В. Аркушенко майстерно виконує її в дусі традицій народного гумору й сатири. (...) Дуже цікаво подала ролю найменшої дочки Ліра Корделії молода артистка Л. Кадирова. Цю трохи ідеальну героїню вона зуміла зробити життєво реальною та непідкупно правдивою, надавши їй рис войовничого гуманізму, чим наближає її до таких історичних постатей, як Жанна д'Арк.

(Марія Вальо. Спроба філософської вистави. «Літературна Україна», Київ, 23. травня 1969)

Після громадського перегляду, що відбувся напередодні прем'єри, Б. В. Романицький у розмові зо мною сказав, що він по-хорошому заздрить Василеві Яременкові, якому випав талан відіграти короля Ліра. Адже Лір — то й його давнішня мрія. Романицький нагадав підготову до цієї вистави й перші бесіди про Ліра з народним артистом УРСР Б. Тягном. Ми не знаємо, яким був задум Б. Тягна (можна гадати, що його інсценізація увійшла б в історію українського театрального мистецтва, як і виставлений ним «Гамлет»). Режисерові не пощастило здійснити свої наміри. Та на зміну йому прийшло молоде покоління, яке знає берегти заповіти старших, — яке думає, наважується. Це стало доброю передумовою створити вразливу, оригінальну виставу. І в тому величезна заслуга двох молодих майстрів мистецтва — режисера М. Гіляровського й просторового мистця М. Кипріяна. (...)

В осередкові вистави — сповнений трагізму образ Ліра. В. Яременкові, який грає цю ролю, нарік мине 75 років, і рівно стільки, скільки існує театр ім. М. Заньковецької, він працює в ньому. Це бо — ціла доба, жива історія театру! Великий майстер сцени не прагне підходити до образу Ліра з звичних позицій, коли можна так висловитися, «шекспірівським догм», а на свій ріб прочитав його. Найголовніше у грі цього розкішного актора, як нам здається, — створена ним на сцені Людина.

Його обличчя, що світиться добротою та дитинною наївністю, вражає глядача, воно спонукає замислитись над долею людини, яка спізнала не тільки всю мінливість долі, а й прозріла перед смертю, людини, яка відчула спільне горе всіх нужденних, знедолених.

І неначе відгомоном Ліра у виставі проходить образ блазня. У виконанні В. Аркушенка блазень стає першим поводатарем Ліра крутою дорогою соціяльного збагнення дійсности. Блазень куди глибше розуміє і відчуває всю трагедійність становища свого господаря, він силкується розкрити Лірові очі, змушує його глибоко роздуматись над тяжким життям зневажених та принижених. (...)

Вистава «Король Лір» вступила в період свого розквіту. Актори дедалі зживаються з ролями, знаходять нові риси, цікаві нюанси у розкритті образів. Поступово починають уводитись у виставу актори другого складу. Акторка Т. Литвиненко вже відограла Корделію, В. Глухий — блазня, Т. Перепелицина — Ґонерілью, В. Максименко — Кента, О. Гринько — короля Ліра.

(Л. Мельничук-Лучко. О мастерстве и вдохновении. «Львовская правда», 25 мая 1969 г.)

«Король Лір» — спалахує назва трагедії Шекспіра на сріблястому диску, і тієї ж миті, наче перекреслюючи її своєю важкою тінню, величезний ланцюг падає згори до рампи. (...)

Не раз протягом вистави обернеться диск — незвичайний, напрочуд виразний декоративний фон вистави. А втім, не фон — своєрідне дзеркало, або, точніше, — збільшувальне скло. (...)

І недарма так часто спиняє свій рух сяючий диск — завмирає, розрізаючи навпіл сцену, розділивши персонажів на два

табори. Не існує угод між вірністю і лицемірством, любов'ю і зрадою. Нема компромісу там, де в непримиренному двобої зустрілися самовідданість і егоїзм, безкорисливість і користолюбство. Барви, використані режисером і артистами для характеристики дійових осіб, часом можуть здатися надто контрастними. Вони підкреслено різкі і в костюмах, оформленні, навіть у світлі — червоне, чорне, біле. А «підтекст» цих вражаючих і зір, і уяву контрастних сполучень все той же: жодні «переходи», напівтони, найменша непевність, невизначеність недопустимі там, де йдеться про обов'язок і честь, де вирішується, що візьме гору — деспотизм чи людяність.

(...) На перший погляд, «мирним», надто врівноваженим грає свого Ліра В. Яременко — навіть у кульмінаційних моментах немає вибуху пристрастей, спалахів темпераменту. Стриманість ця — свідома, спрямована до чіткої мети. Не стихійну лють, нестяму чи розпач — тверду непохитність підкреслює в образі героя видатний майстер сцени. Навіть божевільний, не втрачає внутрішньої зосередженості його Лір. (...)

(...) Окреме місце у втіленні провідної теми належить Едґару (Ф. Стригун) і блазню (В. Глухий). Сумний і саркастичний, ніжний і грізний, блазень — уособлення мудрого народного життєствердження. У свою чергу, Едґар — не просто месник-одинак, не тільки суддя негідника-брата, це типовий борець за всіх, хто стогне від кривди на зрошеній кров'ю землі. (...)

(Л. Вірина. Маштабність пошуку. «Радянська Україна», Київ, 10. червня 1969)

Велика золота монета символізує собою світ користолюбства, в якому панує лицемірство, жорстокість і владолюбство. Час від часу на неї проєктуються зображення конкретного місця дії, і тоді монета сприймається як своєрідний фон життя, що освітлює своїм блиском хід історії людства з його постійними війнами, чварами, суперечностями, боротьбою суперечностей. Монета обертається навколо своєї осі то сама, а то й зусиллями героїв трагедії, для яких у владі і користолюбстві смисл життя. Ця золота монета може сприйматись і як дві сторони медалі людського життя з його мінли-

вістю, постійною зміною щастя нещастям, одвічною боротьбою добра і зла.

Залізний ланцюг — символ часу. Саме за його допомогою піднімається міст середньовічного замку, ним приковують в'язнів, він скріплює колодки, в які закутий Кент, він є й деталлю середньовічного одягу. (...)

У виставі два виконавці цієї ролі і два різних характери. Ліру В. Яременка більше притаманне визначення — людина, Ліру О. Гринька — король.

Лір В. Яременка передусім людина добра. Він ділить королівство між дочками, гадаючи, що чинить добру справу; в їх відданості він впевнений. (...) Лір звик жити за законом, давно встановленим людством, і першим їх[3] порушенням є те, що король французький бере Корделію без посагу. Весь напружившись, подавшись вперед, пильно вдивляється в обох Лір — Яременко, проводжаючи майбутнє подружжя очима. Для нього це перша загадка.

Лір О. Гринька — король, повний сил, мудрий, зосереджений і суворий. Його звернення до дочок при розподілі королівства, *щоб потім суперечок не було*,[4] звучить як грізне застереження. Він гордий і звик до покірливости підлеглих, тому так обурюють його слова Корделії і виступ на її захист Кента. Гнівом спалахнуло його обличчя, а рука рвучко виймає меч.

В Лірі В. Яременка домінує гуманне начало. Скоро він зрозуміє помилковість свого вчинку і з сумом буде говорити про те. Образа, якої завдає йому Ґонерілья, вражає його не тільки як батька, скривдженого дочкою, — вона сприймається і як перше страшне розчарування в людині. Отже, трагедія Ліра — це в певній мірі і трагедія втраченого довір'я. Він боїться втратити віру в благородство людини до кінця, тому так тихо, наче потай, розповідає Реґані про підступність Ґонерільї. Але ще удар — і тоді туманиться мозок, бо не сила йому збагнути всю глибину підлоти і зради. Лір Яременка не може жити без віри в людину! (...)

У О. Гринька малюнок ролі більш лаконічний. Його Лір суворіший і стриманіший. Там, де в розмові з дочками у Ліра — Яременка звучать ноти прохання, заклик до їх совісти і серця, у О. Гринька — часто погроза, докір. Це людина, що, втративши владу, не позбулася звичок володаря. Переконливо

[3] Так в оригіналі. Поза сумнівом, треба «його» (закону).
[4] Переклад Рильського.

і темпераментно проводить актор сцену божевілля. Йому віриш — так, Лір може бути й таким. Але образу, створеному О. Гриньком, ще бракує витончености й емоціонального багатства.

Проте вистава Львівського театру ім. М. Заньковецької — це оповідь не тільки про трагічну долю короля Британії. В свій час Іван Франко, оцінюючи трагедію «Король Лір», зазначав, що Шекспір *дав нам не сімейну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на сімейному тлі*. Сила шекспірівського генія в тому і полягає, що під його пером стародавня трагедія про могутнього короля переросла у велику соціяльну трагедію. (...)

У виставі виразно окреслені стосунки обох сестер між собою, з батьком, чоловіками, Освальдом, що його цікаво грає Б. Кох, створюючи образ продажної людини, для якої не існує нічого, крім власної вигоди, і, нарешті, з Едмундом. Цей образ, створений Б. Ступкою, є яскравим втіленням цинічної філософії індивідуалізму, за якою всі засоби хороші для досягнення поставленої мети.

За існуючою сценічною традицією Едмунд — красень, що своєю зовнішністю полонить обох сестер. У виконанні Б. Ступки Едмунд набагато складніший. Не тільки зовнішність приваблює до нього обох жінок, а й спільність їх натур і мети в житті. (...)

В спектаклі чимало цікавих і виразних мізансцен, які розкривають стосунки між героями, їх внутрішній стан. Згадаймо епізод в замку Ґлостера, де зустрічаються Ґонерілья, Реґана, Лір. Збентежений Лір, що не може до кінця збагнути жорстокого віроломства своїх дочок, сідає на колодки, з яких щойно звільнили Кента, а обидві його дочки перед його обличчям простягають і тиснуть одна одній руки на знак солідарности.

І далі. Дочки говорять до Ліра одночасно, і їх голоси зливаються в запаленому мозку короля в хаотичний лемент, і тоді настає божевілля.

Едґар обіймає знесиленого Ліра і сліпого Ґлостера, він — та сила, що захистить їх від «моря бід».

Цікаво, в графічному малюнку, розв'язується трикутник — Ґонерілья, Едмунд, Реґана.

(І. Ваніна. Шлях до Шекспіра. «Культура і життя», Київ, 19. червня 1969)