

ШЕКСПІР

НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ



Тріумфальною ходою іде Шекспір з епохи в епоху, з країни в країну, від одного народу до другого. І скрізь і завжди його сприймають як рівного, свого, близького. Його натхненне слово вселяє віру в торжество миру, дружби і справедливості, його принадно могутні художні образи, зачіпаючи потаємні струни душі і серця людей усіх епох, настроюють їх на героїчний лад, очищають від скверни обивательщини і дрібязковості, розкривають перед їх духов-

ним зором світозарне царство вічно молоді сонцеликої краси.

Про тріумфальну ходу шекспірівського слова поетичного по сценах театрів України і розповідається в монографії І. Ваніної «Українська шекспіріана», що вийшла у видавництві «Мистецтво».

Від початку XIX століття до наших днів простежує автор сценічну історію шекспірівської драматургії на Україні. Помилково тільки в книзі стверджується, що «на Україні ім'я Шекспіра стало відомим на початку XIX ст.» Ім'я Шекспіра було відоме на Україні далеко раніше. Ще за життя Шекспіра в Києві ставилися його п'єси, про що ми знаємо хоча б із польських і французьких джерел.

Та ця, хоча й прикра, помилка автора «Української шекспіріани» не знижує її значної цінності дослідження, яке І. Ваніна про-

вела над подальшим розвитком сценічного втілення шекспірівської драматургії на сценах українських театрів. Особливо виділяється ґрунтовний аналіз радянського періоду в розвитку українського театру.

І. Ваніна дослідила як шляхи все більшого і глибшого входження в репертуар театрів України п'єс Шекспіра, так і сценічну майстерність, з якою митці української сцени розкривають філософські глибини творів ейвонського чарівника поетичного театру. І. Ваніна показала себе не лише дослідником-істориком театрального мистецтва, але й теоретиком, що вміє проаналізувати художність сценічного образу, майстерно розкрити «таємниці» акторської гри. Це, насамперед, стосується аналізу гри Н. Ужвій, Ю. Шумського, Д. Мілютенка, О. Сердюка, Д. Антоновича, В. Добровольського, О. Кусенко.

Переконливо проаналізувала І. Ваніна постановку Львівським українським драматичним театром ім. Заньковецької трагедії «Гамлет», а також постановку трагедії «Ромео і Джульєтта» Дрогобицьким музично-драматичним театром. Вдало проаналізовано образ Беатріче з «Багато галасу даремно», створений визначним митцем сучасності Наталею Ужвій.

А от в аналізі образу короля Ліра в інтерпретації Крушельницького, авторка механічно пішла за деякою частиною поверхових театральних критиків. Тому й вийшло, що «у артиста не відчувалося тієї грізної і могутньої величі, яка повинна потрясати, а не просто хвилювати. Бракувало йому глибини й значимості і в сценах, де король перетворювався на викривача соціальної несправедливості сучасного йому суспільства. У виконанні Крушельницького соціальне спрямування образу заступала трагедія ображеного батька».

Все це закидали М. Крушельницькому ті критики, які звикли до шаблону, коли актор стає в «театральну» позу і декламує репродуктороподібним голосом «викривальні» монологи. У М. Крушельницького пафос викриття був закладений у природному, справді могутньому психологізмі. Його зловісний шепіт у сценах, де король перетворювався на викривача соціальної несправедливості, навічно увійшов у душу і серце глядача.

Якщо доти короля Ліра грали як вищу істоту «не від світу цього», як помазаника божого, то М. Крушельницький вивів на сцену звичайну людину і показав, як ця людина поводить себе, коли невідповідно до її мудрості наділяється найвищою владою, коли вона стає людиною без влади, але гадає, що її поважають як природженого можновладця, і тоді,

коли вона розуміє, що, втративши владу, втратила повагу до себе, коли вона усвідомлює, що, як людина, — нічого не варта в світі, побудованому на вовчих законах. Крушельницький блискуче показав, що Лір стає викривачем соціальної несправедливості не в силу якихось вищих проявів свого характеру. Ні. Через звичайну трагедію ображеного батька він пізнає соціальну трагедію. А виходячи з цього, актор будовав образ короля Ліра не в плані грізної і могутньої величі порфіроносця, не в зовнішніх, хоча, часом, як показали великі митці світу, глибоких і значимих ефектах, а на безперервному сценічному виявленні внутрішньої сили психологічного динамізму, що химерно міняється в залежності від химерної зміни обставин дійсності, породженої культом деспотизму.

Саме цим потрясав М. Крушельницький, саме в цьому полягало його новаторське трактування образу короля Ліра. І це повинні науковим аналізом розкрити саме ми, сучасники, які бачили чудову гру М. Крушельницького.

Значно краще авторка вгледумачила образ Блазня, створений Д. Мілютенком. Вона правильно підкреслила, що «оригінально вирішив образ Блазня артист Д. Мілютенко». Але саме тут і потрібен був отой порівняльний аналіз, який І. Ваніна вміло застосовувала в окремих місцях своєї книги. А без співставлення мілютенківського Блазня з образами, створеними кращими митцями світу, не можна з повнотою показати оригінальність образу Блазня, яку явив нам талант радянського актора Д. Мілютенка. Він створив такої великої сили образ, що про нього можна написати цілу монографію.

В зв'язку з цим само собою випливає питання про загальне відставання нашої театральної критики, яка не вміє самостійно правильно оцінити акторську гру в процесі розвитку театрального мистецтва, а цим самим активно сприяти і подальшому розвитку цього мистецтва, і вихованню високих естетичних смаків глядача. Часом тільки після смерті митця, коли сам народ своїм тисячоголоссям утверджує славу актора, критика приєднується до цього голосу. Так було з драматичними і оперними акторами Мар'яненком, Бучмою, Петрусенко, великим кінорежисером і письменником Довженком та ін. Це біда критики, яка йде в хвості подій, рівняючись на вже визначені часом і дослідниками авторитети, не вміючи сама розібратися в сучасному явищі, в поточному процесі розвитку театрального мистецтва. А оцінка сучасника — це першоджерело. На ньому будується аналіз дослідника. Від правильності і повноцінності першоджерела залежить якість наступних досліджень і точність оцінок.

Тому дослідник, що аналізує гру сучасних йому акторів, яку він бачив власними очима, повинен взяти на себе і роль критика. Він не має права забувати те, що його оцінки стануть першоджерельними для наступних поколінь.

Даремно авторка «Української шекспіріани» так безапеляційно ганить переклада шекспірівських п'єс, здійснені П. Кулішем. І. Ваніна посилається навіть на авторитет Ів. Франка, хоч, як відомо, Франко пізніше змінив своє негативне ставлення до перекладів П. Куліша, викликане особистою неприязню до перекладача. Тим більше, що є й інші авторитетні свідчення про ці

переклади. Нагадаємо хоча б думку професора Флорентійського і Римського університетів, всесвітньовідомого лінгвіста і дослідника світової літератури Анжело де Губернатіса. Українська мова, писав Анжело де Губернатіс, «дуже багата, здатна, щоб з силою і красою висловити будь-яку найвищу думку, це довів нещодавно П. Куліш своїми перекладами Шекспірових драм, такими експресивними, що проти них навіть гарний переклад на німецьку мову Шлегеля втрачає деякі свої великі вартості. Проста українська мова досягає в цих віршах високого рівня літературної мови». Не забуваймо, що це сказано великим знавцем староанглійської, німецької і української мов. Отже, він міг порівнювати всі тонкощі перекладу.

Аж ніяк не можна погодитися з автором «Української шекспіріани» в оцінці режисерської діяльності Леся Курбаса на ниві шекспірівського театру. Авторка дещо піддалася отій догматичній критиці, яка свого часу задавала тон. Сектантськи догматична критика намагалася принизити талант Курбаса до свого рівня, тобто до рівня сірої посередності. А цим самим принижувалися творчі сили епохи соціалістичної революції, художнім виразником яких був цей

видатний діяч театрального мистецтва.

Леся Курбас, виходячи з вимог соціалістичного мистецтва, що служило справі комуністично піднесеної творчості народних мас, повернув шекспірівській драматургії її ж величний пафос життєствердження, який був загублений постановщиками-примітивістами. Вони зводили Шекспіра до звичайності, до буденності, до безбарвного натуралізму.⁴

На шляху шукань визначного художника Леся Курбаса, звичайно, траплялися й формалістичні заскоки, як були вони і в другого такого ж масштабу художника того часу — Мейерхольда. Але не вони визначали творчий почерк цих велетнів сценічного мистецтва.

До речі, московське видавництво «Наука» вже видало дві великі монографії про Мейерхольда і Брехта. В анотації до роботи про Мейерхольда говориться: «Ця книжка перше велике дослідження про Мейерхольда — видатного режисера-новатора, одного з перетворювачів світового сценічного мистецтва нашого століття». В анотації до книги «Бертольт-Брехт. Путь и метод» написано: «Книжка — перше в Радянському Союзі дослідження творчого шляху видатного німецького

письменника, новатора й перетворювача сучасного сценічного мистецтва». Бракує лише третьої монографії з подібними анотаціями — про Леся Курбаса. Та це справа дослідників українського театру, справа українських видавництв. Приклад Москви — завжди великий приклад, і його варто наслідувати!

Заслужовує на всіляке схвалення те, що І. Ваніна намагається аналізувати постановку тієї чи іншої п'єси Шекспіра різними театрами в співставленні. Такому вдалому порівняльному аналізу піддає автор, наприклад, постановки комедії «Дванадцята ніч» трьома театрами республіки. Шкода тільки, що І. Ваніна мало місця приділила аналізу гри К. Осмяловської в ролі Віоли. А образ Віоли, створений К. Осмяловською, заслуговує на всебічне і глибоке дослідження.

І. Ваніна знайшла багато нових, ще не відомих матеріалів і зуміла вдало використати їх у своєму потрібному для нашої культури дослідженні. Особливо це стосується блискучих режисерських розробок Саксаганського, які можуть стати школою для радянського театрального мистецтва.

Андрій ТРИПІЛЬСЬКИЙ