

І. ВАНІНА



нарис

Державне видавництво
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ УРСР
Київ—1958



Творчість Вільяма Шекспіра є однією з найвизначніших сторінок в історії класичної драматургії минулих віків. Його п'єси ідуть у більшості театрів світу, приносячи велику творчу і естетичну насолоду майстрам сцени і глядачам.

У чому ж причина безсмертя Шекспіра? Чому ось уже протягом трьох століть твори англійського драматурга хвилюють серця читачів і глядачів?

Шекспір належить до тих людей епохи Відродження, про яких Ф. Енгельс писав, що «вони майже всі живуть у самій гущі інтересів свого часу, беруть жваву участь у практичній боротьбі, стають на бік тієї чи іншої партії і борються хто словом і пером, хто мечем, а хто тим і другим разом. Звідси та повнота й сила характеру, які роблять їх цільними людьми»¹.

Драматург жив і творив у короткий, але надзвичайно цікавий і складний історичний період, коли людина, звільнившись від кайданів феодального рабства і ще не зазнавши на собі гніту суворих законів капіталістичного суспільства, відчула, що вона — основа життя, сповнилась великої енергії, стала творцем наукових і культурних цінностей у суспільстві.

Шекспір, як справжній гуманіст, у центрі своєї творчості поставив людину, проголосивши її «красою світу», «вінцем усього живого».

¹ Ф. Енгельс. Діалектика природи. Українське видавництво політичної літератури, К., 1949, стор. 6.

Він одверто засудив феодалізм з його родовими чварами, косними, жорстокими законами, експлуатацією людини людиною і не пошкодував похмурих фарб, зображуючи в історичних хроніках міжусобиці, сваволю, вбивства — цих обов'язкових супутників середньовіччя. З великою пристрасстю і талантом створив драматург образ Річарда III, людини великої волі і розуму, але безмежно жорстокої, чий девіз: «Кулак нам совість, а закон нам меч» — викривав суть феодального ладу.

Шекспір, спостерігаючи життя поглядом художника-реаліста, бачив, що суспільні відносини нової буржуазної епохи, яка прийшла на зміну феодалізму, не відповідали гуманістичним ідеалам початку століття. І драматург, який вітав прихід нової ери — Відродження, починає з великою силою викривати його недоліки, переконливо доводить, що в ту епоху мірилом усіх чеснот стали гроші, золото. Уже юний Ромео розумів згубний вплив грошей на людину, а вислів короля Ліра про те, що коли б одягти гріх у золотий панцир, то від нього відскочила б найгостріша сокира, пережив століття і цілком підтверджується життям у капіталістичних країнах навіть у наш час.

Викриваючи соціальне зло своєї епохи, Шекспір завжди стверджував право людини на вільне і незалежне існування, оспівував велич її розуму. Його герої здебільшого чисті, сильні і рішучі люди. Ніжна, прекрасна Дездемона («Отелло») в боротьбі за своє щастя не боїться проклять батька і сміливо, без вагань залишає його дім, щоб зв'язати свою долю з мавром. Юна, тендітна Джульєтта («Ромео і Джульєтта»), підіймаючись до вершин героїчного подвигу, воліє краще вмерти, ніж назавжди розлучитися з коханим, одружившись з нелюбом. Високий гуманізм, віра у велич людини — лейтмотив усієї драматургічної спадщини Шекспіра.

Ми вправі говорити про глибоку народність творчості англійського драматурга. І не лише тому, що у словах його персонажів багато народної мудрості, а самі твори часто ґрунтуються на фольклорному матеріалі. Головне полягає в тому, що Шекспір відбив загальнолюдські прагнення до вільного, кращого життя.

Критикуючи негативні сторони феодального суспіль-

ства та епохи Відродження, драматург стверджував віру в перемогу ідеалів правди і справедливості над насильством і злом. Цей оптимізм — невід'ємна частина шекспірівського гуманізму, його животворне джерело. Саме тому твори Шекспіра на різних історичних етапах надихали кращих представників передової, прогресивної громадської думки, піднімали їх на боротьбу за світлі ідеали людства.

К. Маркс і Ф. Енгельс вважали Шекспіра великим драматичним генієм. Енгельс у листі до Лассаля ставив вимогу, «щоб за ідеальним не забувати реалістичного, за Шіллером — Шекспіра»¹. Класики марксизму підкреслювали, що цінність творів Шекспіра полягає в умінні автора, об'єктивно і вільно відображаючи дійсність, розкривати соціальне ество того чи іншого суспільства, на основі якогось невеликого кола подій малювати широку картину історичного руху.

Аналізуючи трагедії Корнеля і Рассіна, Пушкін протиставляв їм Шекспіра, відзначаючи народність і реалізм його драматургії. «Для нашого театру,— писав він,— прийнятні народні закони драми Шекспірової, а не придворний звичай трагедій Рассіна». «Читайте Шекспіра»,— закликав великий російський поет, захоплюючись різноманітністю, життєвістю і глибиною створюваних класиком англійської драматургії характерів.

Російські революціонери-демократи вважали Шекспіра найвеличнішим з усіх геніїв у сфері поезії, справедливо відносили його творчість до скарбниці світової культури. У галузі нового мистецтва, за висловом Белінського, він був «яскравою зорею і урочистим світанком»; Герцен знаходив у Шекспіра «сміливе наслідування життя»; Чернишевський відзначав «правдивість і зіркість його творчості».

І вже значно пізніше великий пролетарський письменник Горький, звертаючись до молодих радянських драматургів, закликав їх учитися «в старих, неперевершених майстрів цієї літературної форми, і найбільше — у Шекспіра».

¹ Збірник «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». «Искусство», М., 1957, т. I, стор. 31.

Минули роки, змінилися епохи, а сценічна історія творів Шекспіра поповнюється все новими і новими сторінками.

Радянського читача і глядача англійський драматург захоплює великою життєвою правдою, високими гуманістичними ідеалами. Ми любимо його героїв, вольових, мужніх, цілеспрямованих і допитливих. Нам близький шекспірівський оптимізм, тверда віра драматурга в перемогу прогресивного, світлого життєвого начала, в торжество ідеалів правди і справедливості.

Твори Шекспіра перекладено на мови всіх народів СРСР, вони — в діючому репертуарі багатьох театрів союзних республік, їх читають і дивляться на сцені широкі народні маси.

Справдилися слова відомого російського письменника Тургенева, сказані ним 1864 року на ювілейному урочистому засіданні, присвяченому 300-річчю з дня народження Шекспіра: «Для нас Шекспір не тільки звучне, яскраве ім'я, якому вклоняються лише зрідка і здалеку: він став нашим надбанням, він увійшов у нашу плоть і кров».

1

Ім'я Шекспіра стало відомим на Україні на початку XIX ст., причому знайомство з його творчістю відбувалося головним чином по лінії літератури, в якій намітився тоді ряд нових прогресивних тенденцій. Письменники прагнули глибше пізнавати життя народу, знайомитися з його творчістю, відображати у своїх творах його думки і почуття. Вивчення життя пов'язувалося з критичним ставленням письменників до суспільно-політичного ладу. Це призвело до розвитку нового напрямку — критичного реалізму. Початок утвердження його в українській літературі поклав великий український поет-демократ Т. Г. Шевченко.

Саме у цей період посилюється інтерес до Шекспіра, ідейне спрямування творчості якого багато в чому відповідало настроям, що панували в колі прогресивної інтелігенції.

На Україні поширюються перші переклади творів Шекспіра російською мовою, зроблені Карамзіним, Гне-

дичем, Вронченком, Польовим, Кетчером. Ці переклади були добре знайомі діячам української культури, студентству, прогресивній інтелігенції. Їх читали Т. Шевченко, П. Мирний, Леся Українка, М. Кропивницький, І. Тобілевич. З великою увагою стежили вони також за боротьбою, що розгорнулася в російській пресі за визнання і пропаганду творчості Шекспіра.

Ім'я англійського драматурга набуло великої ваги і значення після появи популярних тоді статей Кюхельбеккера і Бестужева, а особливо — після статті В. Белінського «Гамлет», драма Шекспіра. Мочалов у ролі Гамлета», яку по праву можна вважати вершиною критичної думки того часу. Значну роль у цьому відіграло і ставлення до Шекспіра великого російського поета Пушкіна, який перший в історії російської шекспіріани відчув у ньому народного поета, підійшов до його творів з точки зору театру, а не літератури.

Відомості про перші шекспірівські вистави на Україні відносяться до початку XIX ст. Але говорити про повноцінне сценічне втілення творів Шекспіра на той час не можна, оскільки професіональний театр тоді ще тільки зароджувався і поряд з кріпосними лише почали з'являтися перші професіональні трупи.

У 1808—1810 роках у Харкові в бенефіс одного з акторів мандрівної трупи в перекладі самого бенефіціанта було здійснено постановку «Гамлета». Надзвичайно строкатий репертуар трупи (до нього крім п'єс російської і зарубіжної класики входило багато примітивних, бездумних водевілів), на якому виховувалися актори, спричинився до різностильності в їхній грі, що не могло не позначитися на шекспірівській виставі. Актори трупи, здебільшого не росіяни, говорили з акцентом, майже не вміли грати. Внаслідок цього «Гамлета» було показано глядачам з великими викривленнями.

Збереглося дві афіші київських труп, — польської Зміовського (1816 р.) та польсько-української Ленкавського (20-і роки XIX ст.), — що свідчать про постановки у них шекспірівських трагедій.

Зокрема цікава афіша трупи Зміовського, в якій повідомляється про те, що в бенефіс актора Протевського «представлена будет с англицкого на немецкий, а с того

на польский переведенная, г-ном Шекспиром сочиненная любимая Великая Трагедия в 5-ти действиях под названием «Гамлет — наследный принц Датский»¹.

Важко встановити, що саме залишилося від геніальної трагедії Шекспіра в результаті цього подвійного перекладу, але загальний тон афіші і особливо звернення бенефіціанта до публіки свідчать про повагу, з якою він ставився до англійського драматурга:

«Почтенная публика! Автор, которого сочинения избрал я на свой бенефис, довольно вам известен по прекрасным мыслям своим, хорошем вкусе и великолепным интригам, сопровождающим его театральные труды. Нет Шаксперова сочинения, которое бы во всех европейских театрах с восторгом принято не было»².

Афіша детально повідомляла, що буде показано в кожній дії п'єси:

«I действие — Крыльцо перед дворцом, где является дух. — Зал во дворце.

II действие — Крыльцо. — Комната в замке Ольденгольма.

— Кладбище, где дух по разговоре с Гамлетом пропадает в земли.

III действие — Кабинет в Замке.

IV действие — Зал, в котором дано будет зрелище для королевской фамилии, — после Кабинет королевский.

V действие — Зал, королевская»³.

Отже у постановці трупи Зміовського п'єса була дуже скорочена й зазнала значної переробки. Випали окремі сцени, що мають велике значення для розвитку дії і характеристики Гамлета. Зокрема — сцена розмови принца з могильщиками (V дія), в якій розкривається матеріалістичний світогляд Гамлета, та власне й самого Шекспіра.

Подібне явище у театральній практиці I половини XIX ст. було не поодиноким і стосувалося не тільки п'єс

¹ Афіша вистави трупи Зміовського, 1816 р. Архів Державного музею театального мистецтва УРСР. Інв. № 28010.

² Там же.

³ Там же.

Шекспіра, але й взагалі творів класичної спадщини, які перекроювалися залежно від ступеня культури та смаків антрепренера і акторів тієї чи іншої трупи. А загальний культурний рівень та рівень акторської майстерності в окремих трупах і відповідно — їх значення в мистецькому житті України були на той час зовсім невисокі.

На початку ХІХ ст. однією з найбільш солідних у провінції була трупа Штейна, що грала переважно у Харкові. До її репертуару входило чимало п'єс російських драматургів-класиків, а також зарубіжних — Шекспіра, Шіллера, Гюго, Мольєра. Штейн запрошував до своєї трупи кращі акторські сили, відомі далеко за межами України. Тут грали перший комік Угаров, талановитий актор К. Т. Соленик, тут же протягом п'яти років працював основоположник реалізму в акторському мистецтві М. С. Щепкін і починала свій творчий шлях відома актриса провінціальної сцени Л. І. Млотковська.

Саме у творчості цих авторів слід шукати риси найбільш вдумливого тлумачення творів Шекспіра.

У списку ролей Соленика зустрічається декілька із шекспірівського репертуару, а саме: блазень Ліра («Король Лір»), сенатор Граціано («Отелло»), лорд Гастінгс і Джеймс Тірель («Життя і смерть Річарда ІІІ»). Грав він і в «Коріолані», але яку саме роль — невідомо.

Соленик завжди прагнув правильно прочитати і витлумачити створюваний ним образ. Розуміючи всю складність і глибину шекспірівської драматургії, він навіть у тих випадках, коли виставу доводилося готувати протягом короткого часу, серйозно і вдумливо працював над своєю роллю, домагаючись при цьому гармонії у внутрішній і зовнішній характеристиці персонажів, наділяючи їх цікавими, лише їм притаманними рисами. Актор уміло поєднував у своїй грі комедійні елементи з драматичними. Граючи, наприклад, блазня у «Королі Лірі», Соленик створював своєрідний образ дотепної і проникливої людини, яка користується ковпаком з дзвіночками, щоб мати право говорити правду у вічі владі ймущим. Граціано, лорд Гастінгс або Джеймс Тірель у виконанні Соленика різнилися один від одного як зовнішніми, так і внутрішніми якостями. Робота над шекспірівськими ролями, так само як і над ролями з творів російської кла-

сики, допомагала Соленику вдосконалювати свою майстерність, боротися за утвердження реалізму на сцені.

1833 року Штейн закрив свій театр і залишив Харків. У цьому ж році в місті почала працювати нова трупа під керівництвом колишнього актора трупи Штейна Л. Ю. Млотковського, що складалася з талановитих акторів і вважалася одною з кращих у провінції. У різноманітному і досить строкатому репертуарі трупи значне місце посідали п'єси Шекспіра, зокрема — «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Коріолан». Саме в шекспірівському репертуарі з особливою силою проявилось велике обдаровання провідної артистки цього театру Л. І. Млотковської.

Л. Млотковська виховувалася в сім'ї вчителя народного училища Колосова і мала змогу принести на сцену не лише свій талант, а й освіченість, культуру — досить рідке явище у провінціальному театрі того часу. Її гра відзначалася великою правдою і простотою, багатством емоційальних барв і щирістю почуттів. Усі ці якості безумовно допомагали артистці створювати глибоко правдиві, живі характери шекспірівських героїнь. Протягом свого творчого життя Млотковська зіграла Офелію і Гертруду («Гамлет»), Гонерілю («Король Лір») та інші ролі. Тогочасна критика справедливо називала її «шекспірівською актрисою».

Найулюбленішою роллю Млотковської, яка принесла їй великий успіх, була Офелія. Артистка підкреслювала в її образі чистоту, ніжність, щирість і відвертість, які поєднувалися з душевною слабкістю. Офелія — Млотковська щиро кохала Гамлета, але не могла протиставити кохання батьківській волі, і в цьому полягала її трагедія. Неспроможна подолати душевний розлад, Офелія божеволіє. У цих сценах Млотковська вражала силою пристрасті, правдивим відтворенням розпачу тендітної, подитячому наївної дівчини.

У 1838 році Млотковський запросив на гастролі геніального російського актора П. С. Мочалова. Глядач Києва, Харкова та інших міст України на все життя зберіг у своїй пам'яті почуття захоплення його грою. Особливо майстерним було виконання Мочаловим ролі Гамлета, образу якого актор надавав нового для того часу

звучання. Мочалов підкреслював конфлікт героя з дійсністю. На трактуванні ним ролі позначилися революційні настрої, що панували серед прогресивних кіл інтелігенції Росії у післядекабристську епоху. Як зазначав у своїй статті В. Белінський, у Гамлеті Мочалова було мало «суму і меланхолії», але зате багато «сили і енергії». Гідною партнеркою російського актора була Л. Млотковська.

У своїх рецензіях на вистави за участю П. С. Мочалова поруч з іменами великого російського трагіка часто згадувались імена Л. І. Млотковської та М. Х. Рибаківа.

Молодий актор трупи Млотковського, виконавець основних ролей героїчного репертуару Рибаків брав участь майже в усіх гастрольних виставах Мочалова. У «Гамлеті» він виконував роль Гільденстерна, в «Отелло» — Кассіо. Мочалов звернув увагу на неабияке обдаровання актора і сам репетирував з ним роль Кассіо. М. Х. Рибаків органічно сприйняв поради Мочалова і в подальшій творчості послідовно продовжував його мистецькі традиції.

Пізніше, коли Рибаків виступав у п'єсах російського та західноєвропейського класичного репертуару, створював образи Гамлета, Ліра, Макбета, Отелло, Шейлока у величних трагедіях Шекспіра, його виконанню завжди були притаманні глибока правда і щирість почуттів, полум'яна пристрасність, справжній громадський пафос.

Гастролі Мочалова, а пізніше Ленського, Южина, Савіної та інших майстрів у провінції і зокрема на Україні мали дуже велике значення для розвитку української театральної культури. Усе творче життя цих артистів російської столичної сцени було прикладом свідомого, серйозного служіння мистецтвом народові. Кожен з них вдумливо працював над роллю і своєю грою захоплював глядачів. Висока майстерність їхнього виконання сприяла утвердженню принципів реалістичного мистецтва на сцені провінціальних театрів. П. С. Мочалов відіграв особливо значну роль у цій великій справі. Він був першим з тих акторів, що своїм мистецтвом доносили до мас не тільки правду життя, а й передові ідеї часу,

втілювали в образах соціальний протест проти рабства і гніту.

Поруч із кращими майстрами російської сцени на Україні часто гастролювали іноземні актори і навіть цілі трупи, які ставили в основному трагедії Шекспіра. На сценах Києва, Харкова, Одеси та інших міст виступали Олдрідж, Сальвіні, Россі, Поссарт, Барнай, Сара Бернар, Дузе — виконавці ролей Отелло, Гамлета, Короля Ліра, Макбета, Річарда III, Ромео, Джульєтти.

У своїй грі більшість з них поєднувала глибоке проникнення у психологію створюваного образу з прекрасною технікою виконання. Нерідко вони виступали з власною інтерпретацією того чи іншого шекспірівського образу. Так Сальвіні у трактуванні Отелло підкреслював ревності мавра, а Россі — його чуттєвість, довірливість. Але кожен з них прагнув відтворити на сцені живу людину, з її горем і радощами. Глядач здебільшого не розумів мови іноземних артистів, але гра їхня відзначалася такою виразністю і пластичністю, емоціональністю і пристрасністю, що захоплювала і хвилювала, була зрозумілою без слів.

Одним з перших з іноземних акторів, якому належить значна роль у справі пропаганди шекспірівської драматургії, побував у Росії і на Україні відомий негритянський трагік Айра Олдрідж.

З Шекспіром тісно пов'язана уся творчість Олдріджа. Він не просто любив драматурга, а вбачав у ньому великого мислителя, що вболіває за долю людства. Створюючи на сцені величні характери шекспірівських героїв, Олдрідж завжди підкреслював їхню волелюбність, шукання справедливості, протест проти тих соціальних законів і умовностей, які сковували людський розум і волю.

Гастролі негритянського трагіка в Росії — це був відкритий публічний виступ на захист прав людини, сміливий протест проти насильства і гніту. Гра Олдріджа сприяла пробудженню в народі свідомості власної гідності, а тому її захоплено зустріли демократично настроєні глядачі.

Реакційна частина тогочасного суспільства всіляко прагнула засудити мистецтво Олдріджа. Вона намагалась заборонити постановку «Макбета», обвинувачувала

актора в грубому натуралізмі. Вищий світ був шокований його «по-справжньому чорною» шкірою, обурений «його лютою фізіономією».

У газеті «День» за вересень 1862 року, № 39 письменниця Кохановська вмістила листа, в якому висловила свою відразу до гри артиста, до ви́п'ячування ним «дикої плоти», що нібито суперечило естетичним почуттям глядачів. У столиці і в провінції поширювались безглузді чутки про те, що Олдрідж убиває акторів і душить актрис.

Проте популярність його все зростала. Про негритянського трагіка говорили уже в далеких кутках неосязної Росії.

Під час перебування в Петербурзі гру великого артиста побачив Т. Г. Шевченко. Художник Мікешин, який був свідком зустрічі Шевченка і Олдріджа після однієї з вистав, згадував: «Ось сиджу я раз в Маріїнському театрі ні живий, ні мертвий. Олдрідж зображав короля Ліра і кінчив. Театр мовчав від величезного враження. Не пам'ятаючи себе від жалю, який здавив мені серце і горло, не знаючи як, опинився я на сцені за кулісами і відчинив двері вбиральні трагіка. Мене вразила така картина: у широкому кріслі, розвалившись від втоми, напівлежав король Лір, а на ньому, буквально на ньому знаходився Тарас Григорович, і сльози градом сипалися з його очей. Уривчасті палкі слова лайки і ласки стиснутим голосом, шепотом вимовляв він, вкриваючи поцілунками вкрите олійною фарбою обличчя, руки і плечі великого актора»¹.

Така схвилюваність поета пояснюється тим, що в емоційному виконанні негритянського трагіка перед Шевченком ожили в усій своїй реальності образи шекспірівських героїв, давно ним продумані і відчуті. Вони були саме такими, якими вимальовувалися колись в уяві поета: сильними, мужніми людьми, що глибоко страждають, відчуваючи неправду.

Твори великого англійського драматурга давно привертали увагу Шевченка. Він познайомився з ними, так

¹ М. Йосипенко та О. Борщагівський. Шевченко і театр. «Мистецтво», К., 1941, стор. 15.

само як і з творчістю Гюго, Шіллера та Гомера, ще під час навчання у Петербурзькій академії художеств, коли працював над своєю самоосвітою і користувався бібліотекою Брюллова.

Шекспір привабив Шевченка широтою і різноманітністю зображуваних характерів, мотивами волелюбності, високою драматургічною майстерністю.

Широкий історичний фон у поемах Шевченка, глибокий драматизм його віршів, уміння ліпити багатогранні характери, сміливо поєднуючи трагічне з комічним, і створювати життєво-правдиві твори — усе це свідчить про те, що поряд з опануванням поетичної народної спадщини, вивченням літератури і мистецтва, поет засвоював традиції народного театру, російської і зарубіжної класичної драматургії, а отже і творчості Шекспіра.

У липні 1847 року Шевченка було заарештовано і заслано в далекі оренбурзькі степи, в Орську фортецю. А в грудні того ж року він писав уже, очевидно, вдруге до А. Лизогуба: «Просив я В. Н., щоб мені книжечок деяких прислала, а тепер і вас прошу, бо опріче біблії нема і однії літери. Якщо найдете в Одесі Шекспіра, переклад Кетчера, або «Одиссею», переклад Жуковського, то пришліть...»¹.

У листі, датованому травнем 1848 року, Тарас Григорович повідомляв того ж А. Лизогуба, що в нього був обшук, але все залишилося цілим, головне — Шекспір і папери.

Після звільнення із заслання ці твори Шекспіра, мабуть, загубилися, бо Шевченко 12 січня 1858 року писав з Нижнього Новгорода в Петербург до Лазаревського: «А ти, мій друже єдиний, купи мені Шекспіра, переклад Кетчера, і пісні Беранже, Курочкіна. Та як успієш, то оддай і переплести Шекспіра»².

Любов до класика драматургії Шевченко проніс через усе життя. Вона стала однією з тих ланок, що об'єднували думки й почуття українського поета і негритянського актора.

¹ Т. Шевченко. Повна збірка творів в трьох томах. Т. III, Держлітвидав, К., 1949, стор. 294.

² Там же, стор. 396.



Портрет Айри Олдріджа роботи Т. Г. Шевченка



Айра Олдрідж — король Лір

З Айрою Олдріджем Шевченко познайомився в Петербурзі, у домі Толстих, і це знайомство скоро переросло в міцну дружбу.

«Бувало увійде Олдрідж своєю широкою, енергійною ходю,— згадувала дочка Толстого,— і зараз же спитає:— А де ж артист? — так він називав Шевченка, бо всіяке намагання вимовити це ім'я кінчалось тим, що він, заходячись від сміху над своїми марними зусиллями, повторював: «Ох, ці важкі російські прізвища!»

Крім подібних характерів, ці люди мали багато спільного, що викликало в них глибоке співчуття один до одного. Перший у молодості був кріпаком, другий належав до раси, яку зневажали, і зазнав у житті багато гіркого та образливого. Обидва палко любили свій знедолений народ.

Пам'ятаю, як обидва вони були зворушені, коли я розповіла Олдріджу історію Шевченка, а останньому переклала зі слів Олдріджа історію життя цього трагіка... Вони напрочуд добре розуміли один одного і обидва були художниками, а значить спостережливими, в обох були виразні обличчя, а Олдрідж жестами і мімікою просто показував усе, що хотів сказати»¹.

Шевченко малював портрет артиста і, щоб легше було позувати, останній співав рідних негритянських пісень. Ось чому обличчя Олдріджа, якому Шевченко приділив основну увагу, вийшло таким одухотвореним, а очі — вдумливими і палкими. Його погляд спрямований далеко вперед, а в усьому образі відчувається поривання й натхнення.

Олдрідж гастролював по Росії протягом дев'яти років. У період між 1861 і 1866 роками він кілька разів приїздив на Україну.

В історії нашої країни це був досить складний період, що охоплював події за кілька місяців до скасування кріпацтва і найближчі роки після цього, коли невдоволення царським урядом усе зростало, бо довгождана реформа не принесла полегшення народові.

Хвиля селянських повстань протекла по всій Ро-

¹ С. Д у р ы л и н. Айра Олдрідж. «Искусство», М.—Л., 1940, стор. 38.

сії, набравши великої сили на Україні. Посилився революційно-демократичний рух. Слова «воля», «свобода» стали священними. Народ жадібно ловив кожне волюбне слово.

У цей напружений час виступи негритянського трагіка в шекспірівському репертуарі сприймалися з особливим хвилюванням і гостротою.

Олдрідж відвідав Київ, Харків, Одесу, Житомир, Єлисаветград та інші міста, і скрізь його супроводжував великий успіх.

У 1861 році він приїхав до Києва і 25 серпня уперше виступив в «Отелло».

«Своєю грою,— згадувала Л. М. Кучинська¹,— він викликав здивування і радість київської публіки, студенти не знали, як висловити йому своє захоплення. Не дивлячись на те, що Олдрідж грав з поганими акторами, що сам він говорив англійською мовою, глядачі побачили, що означає великий талант у поєднанні з освітою».

У своїй інтерпретації образу Олдрідж підкреслював безмежну довірливість венеціанського мавра. Він грав швидше боротьбу проти ревнощів, ніж ревності. Отелло — Олдрідж своїм розвитком був не нижчим, а мабуть вищим від венеціанців, що оточували його, чистішим і кращим за них. Йому чужі були лицемірство, брехня і підступність. Ось чому він так легко вірив Яго. Отелло любив Дездемону великою і чистою любов'ю, і саме в ній втілювалася його віра в людину. Коли ж він, як йому здавалося, переконувався в порочності дружини, не тваринна пристрасть викликала бурю в його душі, а почуття гіркої образи за обмануте довір'я.

Олдрідж виступив у Києві і в ролі Ліра. Створений ним образ короля зазнавав складної еволюції. Живучи в золотій шкаралупі своєї величі, Лір не бачив навколишнього життя, людей. Та ось він більше не король, а тільки слабка, безпомічна людина, викинута у світ. У мандрах йому довелося зіткнутись із злигоднями й горем, і він почав розуміти людські страждання. У Лірі — Олдріджі вмирав король і пробуджувалася людина.

¹ Дружина М. П. Драгоманова. Ж. «Театр», 1940, № 9, стор. 15.

Того ж 1861 року Олдрідж гастролував в Одесі. Театри міста ставили на той час в основному низькопробні розважальні п'єси. Класику відтворювали на низькому художньому рівні, а Шекспіра, як свідчив місцевий критик Де-Рібас, до приїзду Олдріджа в Одесі не грав ніхто. Тож приїзд артиста був справжнім святом для любителів театру.

Зберігся опис виконання Олдріджем ролі Отелло, зроблений вищезгаданим критиком:

«Чергування англійської мови з російською в перші моменти перешкоджало глядачам, але сила таланту Олдріджева була така велика, що вже після першої вистави «Гамлета» публіка при звичаїлася скупчувати свою увагу виключно на гастролерові і почала розуміти його не з його слів, а з його гри. У кого з живих одеситів, що були на виставах чорного трагіка, не залишився у вухах той звірячий рик, виття, яким Олдрідж сповнював театр в останній дії «Отелло», коли ревнивий мавр довідується про невинність замученої ним Дездемони? Це виття здійснювалося до неба, сягало до землі, до людей, до публіки, що сиділа в партері і стояла на галереї, взагалі до всіх на світі, як прокляття тому, що тільки-но було заподіяно і, на лихо, було непоправне. Олдрідж кидався по сцені, рвав на собі волосся, одяг і шукав руками в повітрі способів розтрити самого себе. Дивитись на нього було й жалко й моторошно. Публіка, наче одна людина, вщухла, прицілила дихання, мучилася й почувала необхідність у негайному якомусь і несподіваному розв'язанні цих мук, цього виття, цієї трагедії. І раптом виття Олдріджа припинилося,— Отелло знайшов чим заспокоїти свою душу. Він випростався і на мить перетворився в колишнього дійсного слугу Венеції. Свою славетну промову Олдрідж виголосив швидко, уривчасто, затримуючись, без ефектів і, закінчивши її, одним розмахом ножа перетяв собі горло... Публіка закричала, немов божевільна, і схопилася з своїх крісел, але трагедія ще не кінчилася: Олдрідж ще корчився в судорогах, хрипів і якось усім наче корпусом тягся до алькова з відкритим запиналом, де весь час на очах у публіки лежала задуже на Дездемона. Терпіти більше у глядачів не стало сили. Багато людей кинулося виходити з залу; лише

коли Отелло помер і завісу опустили, весь театр зітхнув одним спільним зітханням, а далі загримів вибухом оплесків»¹.

Був Олдрідж і в Харкові. Уперше він провів там майже місяць (листопад 1862 р.), виступивши п'ятнадцять разів у ролях Отелло, Ліра, Макбета, Шейлока. Потім, відвідавши Харків 1865 року, він зіграв ще й роль Річарда III.

Завершив він свої гастролі по Україні в Одесі у 1866 році. Олдрідж показав українським глядачам «живого Шекспіра» (Шевченко), якого доти вони ще не знали. Він довів акторам і глядачам, чого можна домогтися, володіючи не лише талантом, а й великою працьовитістю, глибоко, вдумливо вивчаючи характери своїх героїв. Ті, хто бачив Олдріджа, на все життя запам'ятали створені ним образи.

Коли по дорозі до Одеси Олдрідж виступив у Єлисаветграді, звістка про це блискавкою облетіла весь край. Іван Карпович Тобілевич — пізніше видатний український драматург Карпенко-Карий, — який жив тоді у Бобринці, пішки пройшов 60 верстов, щоб подивитися гру великого артиста.

Олдрідж справив на нього незабутнє враження. Як згадували близькі драматурга, навіть через 30 років він міг передати незрозумілі йому полум'яні уривчасті звуки англійської мови з усіма її переходами — від ніжності до громових вибухів гніву. «Тут я вперше у своєму житті спізнав солодкість «отрути», що зберегла свою силу до кінця моїх днів, — згадував І. К. Тобілевич. — Своїми оповіданнями про великого «негра» я мимоволі отруював тією ж отрутою полум'яні, прагнучі душі моїх молодших братів. І пам'ятаю, як Панас (П. К. Саксаганський. — І. В.), будучи ще школярем, вслухався в кожне слово про великого «негра», що стояв перед моїми очима, як той пророк, про якого писав Пушкін»².

Розповідаючи про талант Олдріджа, Іван Карпович мимоволі вселяв у серця своїх братів і любов до Шекспі-

¹ Ж. «Театр», 1937, № 5—6, стор. 28.

² В. Чаговець. Саксаганський. «Мистецтво». К., 1951, стор. 20.

ра, якого так талановито, правдиво відтворював великий артист.

Сам Тобілевич за молодих років багато читав Шіллера і Шекспіра. Він вивчав напам'ять ролі Гамлета, Отелло, короля Ліра, Франца Моора, любив розмовляти про Шекспіра з молоддю. Його дружина Софія Віталіївна говорила, що твори Островського і Грибєєдова, які особливо цінував драматург, разом із п'єсами Шекспіра «були йому проводирями в світі мистецтва, в шуканні правди сценічної в глибинах душі і життя людського». І іншим разом: «Шекспір і Островський зробились його другою евангелією»¹. А його брат, український актор П. К. Саксаганський писав: «Я завжди захоплювався Островським та Шекспіром і вже в ранній молодості вивчав їх побожно»². Він не тільки виучував напам'ять «численні сторінки великого Шекспіра», а й засвоював його театральні погляди, знаходячи в них багато співзвучного із своїм творчим кредо.

У листах і записках І. Тобілевича, П. Саксаганського, М. Заньковецької ми знаходимо рядки, сповнені великої любові до Шекспіра, визнання його ролі як учителя і порадирика у творчій праці. Усі вони мріяли про постановку його п'єс на українській сцені, але складні умови соціального життя України другої половини ХІХ ст. заважали здійсненню цих заповітних мрій.

Це був період, коли царське самодержавство, боячись зростання національної свідомості покріпаченого народу, жорстоко переслідувало українську культуру. Особливо важко було працювати в галузі театру, бо царські прислужники встановили за ним нагляд як за установою, що може стати ареною ідеологічної боротьби. Один за одним видавались укази, що гальмували розвиток театральної справи на Україні.

За циркуляром царського міністра Валуєва про заборону друкувати книги українською мовою, в 1876 році вийшов так званий «Емський указ», підписаний Олександром ІІ, що забороняв «різні сценічні вистави і читан-

¹ С. В. Тобілевич. Життя Івана Тобілевича. «Мистецтво», К., 1945, стор. 201—202.

² П. Саксаганський. До театральної молоді. Ж. «Театр», № 9, 1941, стор. 28.

ня на малоросійському наріччі, а також і друкування на такому ж текстів до музичних нот».

Було заборонено до постанови «Назара Стодолю» Шевченка і «Наталку Полтавку» Котляревського. І якщо раніше п'єси рідною мовою хоч раз чи двічі на місяць з'являлися на сценах російсько-українських труп, то тепер вони зовсім зникли з репертуару.

Забороні підлягали не тільки твори національної драматургії, а й переклади з російської та іноземних мов. Таким чином наш театр був позбавлений можливості ставити кращі п'єси російської і зарубіжної класики.

Боротьба за право українського театру на існування привела у 1881 році до нового, «пом'якшеного» указу, який дозволив вистав полишав на розсуд місцевого начальства і водночас забороняв організацію спеціально українських труп. А добитися дозволу місцевого начальства було не так легко. Київський генерал-губернатор Дрентельн, наприклад, зовсім заборонив українським трупам грати у «ввіреному йому» краї (Київська, Полтавська, Чернігівська, Подільська і Волинська губернії), і сферу діяльності театру було обмежено Харківською та Одеською.

Для всієї історії українського дореволюційного театру характерна постійна боротьба його передових діячів проти цензури, проти всіляких обмежень, за повноправне, легальне його існування, за ідейний і художній репертуар, за право бачити на сцені поряд з п'єсами національної драматургії твори Гоголя й Островського, Грибєдова і Пушкіна, Шіллера і Шекспіра у перекладі на рідну мову.

Заньковецька, Карпенко-Карий, Садовський і Саксаганський ставили це питання на I Всеросійському з'їзді сценічних діячів у Москві в 1897 році, вимагаючи пом'якшення цензурних утисків, що гальмували загальний розвиток нашого театру.

М. К. Заньковецька, відзначаючи велику роль, яку відіграє театр у вихованні народу, у своєму виступі спеціально зупинялася на цензурних обмеженнях. «Для сцени безумовно заборонено: а) переклади на малоросійську мову драматичних творів з інших мов, б) п'єси з життя інтелігенції, в) п'єси з минулого життя Малоросії,—го-

ворила вона.— Таке насильне скорочення малоруського репертуару позначається дуже шкідливо на діяльності малоруських труп, штучно скорочуючи їх репертуар і вводячи в нього несприятливу для справи одноманітність»¹.

Такий стан справ цілковито пояснює той факт, що в репертуарі українського театру бракувало творів Шекспіра. Але історія зберегла для нас відомості про те, як провідні діячі робили все можливе, аби тільки познайомити українського глядача з кращими п'єсами великого англійського драматурга, розкрити перед ним багатства шекспірівської творчості. З цією метою використовувались насамперед аматорські гуртки, що були дуже поширені на Україні.

Такий гурток, наприклад, І. К. Тобілевич організував у місті Єлисаветграді. За повідомленням «Єлисаветградського городского листка», 6 лютого 1875 року гуртківці влаштували виставу на допомогу учням ремісничо-грамотного училища і показали сцени з трагедії В. Шекспіра «Король Лір» російською мовою.

Узимку 1873 року в Києві в аматорському гуртку «Громада» було здійснено виставу «Гамлет» у перекладі на українську мову одного з основоположників національного професіонального театру на Україні М. П. Старицького. Музику написав відомий композитор М. В. Лисенко. Вистава відбулась на Хрещатику, в домі Мозера і вдруге — у А. Кониського, на Бібіковському бульварі (тепер бульвар Т. Г. Шевченка). Як свідчить очевидець, було поставлено не всю трагедію, а лише уривки: сцени Гамлета з матір'ю, божевілья Офелії, Полонія з Лаертом і Офелією (дія I, сцена III) і монолог Гамлета «Бути чи не бути?» Організатори вистави подбали і про те, щоб оформлення відповідало духові епохи. Ролі виконували: Гамлет — М. Старицький, Офелія — О. Лисенко, Полоній — М. Лисенко, королева — О. Щітковська. Звичайно, аматори, які брали участь у виставі, не змогли розкрити всю глибину філософського змісту шекспірівської трагедії. Проте сам факт постановки заслуговує на увагу.

Корифеї нашого театру шукали шляхів для здійснення

¹ Вінок спогадів про Заньковецьку. «Мистецтво», К., 1950, стор. 206.

шекспірівських вистав і на професіональній сцені. Відомий актор, режисер і драматург М. Л. Кропивницький познайомився з п'єсами Шекспіра ще під час своєї роботи в російсько-українських трупах, де, як згадував він, протягом п'яти років зіграв понад 500 ролей, починаючи від «Півчих птахів» до «Отелло». Не маючи змоги працювати над Шекспіром у театрі Наддніпрянської України, він звернувся до театральних діячів Галичини з пропозицією здійснити постановку кількох п'єс англійського драматурга. У своїх листах митець осуджував розважальний, бездумний репертуар і протиставляв йому твори Шекспіра.

1883 року Кропивницький писав до В. Лукича: «...Невже у вашім театрі не користуються Шекспіром у переробці Куліша? А як би я хотів поставити «Отелло» або «Комедію помилок». У нас тутечка не дозволяють, а вам зручно. Чи не приїхати мені до вас та чи не потрудитися над шекспірівськими творами? Чи вже й досі у вас грають: «Дзвони Корневіля», «Чайна квітка», «Півчі птахи»? Невже оте все потрібне тому народові, для якого існує ваш театр? І те сказати: я не знаю вашого народу, не знаю його розвою і ступеня його цивілізації, але мені здається, що такі глибокі твори як Шекспіра, ні на яким кону не будуть зайві»¹.

І далі, очевидно, відповідаючи на невідомий нам лист В. Лукича, М. Кропивницький писав з хутора Сашино 18 вересня 1893 року:

«...Я приїхав би в Галичину місяців на три, взявши з собою трьох-чотирьох мужчин і трьох жінок задля виконання вкупі з вашими артистами нашого репертуару і спробував би поставити дві шекспірівські трагедії: «Отелло», «Гамлета» і хоч «Шейлока»... Ви думаєте, що я тут не поставив би Шекспіра на нашій мові, давно б поставив, коли б цензурний дозвіл»².

Кропивницькому не пощастило здійснити свої плани, але він не втрачав надії і взявся до перекладу п'єс Шекс-

¹ Лист М. Кропивницького до В. Лукича від 14 липня 1893 р. Інститут літератури Академії наук УРСР. Архів В. Лукича, 61, ш. 660.

² Лист М. Кропивницького до В. Лукича від 18 жовтня 1893 р. Інститут літератури АН УРСР. Архів В. Лукича, 61, ш. 663.

піра на українську мову. В листі до М. Ф. Комарова від 2 жовтня 1906 року він писав:

«...Зараз почав перелицьовувати декотрі твори Шекспіра на наську мову, звичайно, з російської, бо чужоземних мов не втну. Вже перелицював «Отелло»... приймаюсь за «Шейлока»¹.

Кропивницький послав переклад «Отелло» в Цензурний комітет, але звідти надійшла відповідь: «К представлению считать неудобным». З великими труднощами вдалося драматургові одержати кінець кінцем дозвіл.

24 січня 1908 року з хутора Затишок він повідомляв відомого українського актора О. З. Суслова: «Я давно перевів на нашу мову «Отелло» і маю дозвіл цензури. Якщо ти довго думаєш пробути в столиці і хотів би поставити «Отелло», я дав би тобі і сам приїхав би заграть Бранбанціо...»². Але не одержавши, очевидно, позитивної відповіді, Кропивницький спробував домовитися про постановку «Отелло» в трупі Сабініна:

«Вельмишановний Лев Родіонович! — писав він, — посилаю вам «Отелло». Накажіть переписати, не давайте, будь ласка, примірника суфлерові: суфлери страшенно нищать цензурні примірники. До того ж я не бажав би, щоб хтось інший, крім вас, поставив «Отелло»³.

М. Л. Кропивницький хотів надрукувати свій переклад і звертався з цим проханням до полтавського видавця Г. І. Маркевича: «Я писав до вас, чи не візьметесь видати мій переклад «Отелло», але ви промовчали. Дуже хотілося б видати, і є чимало людей, зацікавлених перекладом»⁴.

І одержавши, очевидно, позитивну відповідь, повідомляв Г. І. Маркевича пізніше: «Отелло» пришло вам»⁵.

¹ Т. Слабченко. З листування М. Л. Кропивницького, ДВУ, 1927, стор. 80.

² Там же, стор. 88.

³ Лист М. Кропивницького до Л. Сабініна від 28 лютого 1908 р. Архів Державного музею театрального мистецтва УРСР, інв. № 34339.

⁴ Лист М. Кропивницького до Г. Маркевича від 11 серпня 1909 р. Інститут літератури Академії наук УРСР.

⁵ Лист М. Кропивницького до Г. Маркевича від 27 січня 1910 р. Інститут літератури Академії наук УРСР.

Але 22 квітня 1910 року М. Л. Кропивницького не стало. Переклад так і не було видано. Текст його, на жаль, не зберігся.

Переклав «Отелло» і П. К. Саксаганський. Він зробив режисерські нотатки до п'єси, написав характеристики дійових осіб, навіть почав працювати над образом мавра, роль якого збирався грати. Але до революції його мрія залишилася нездійсненою.

Лише за Радянської влади, у 1925 році, Державний український драматичний театр ім. Заньковецької поставив «Отелло» під керівництвом і в перекладі П. К. Саксаганського. Але роль мавра довелося передати вже іншому виконавцю, новій зміні — Б. В. Романицькому.

1882 рік ознаменувався значною подією — М. П. Старицький, переборовши цензурні перепони, вперше на Наддніпрянщині видав свій переклад «Гамлета».

З роботи над перекладом видно, наскільки серйозно поставився Старицький до творчості Шекспіра. У передмові він писав: «Я поклав собі метою в перекладі не відступати ні на йоту від первотвору, а з душевним тремтінням вдаючися в боротьбу з найхудожнішим твором найвищого генія, зберігаючи вповні навіть зверхню його форму, тобто і прозу, і білі і римовані вірші, і навіть розміри»¹.

Проте, незважаючи на цей добрий намір, переклад вийшов вільним. У ньому не збережено форми шекспірівського вірша: перекладач замінив п'ятистопний ямб оригіналу п'ятистопним хореем. Цей розмір був ближчий Старицькому, що незадовго перед тим працював над перекладом «Сербських дум». Римовані закінчення монологів у шекспірівському тексті Старицький переклав прозою. В цілому він дещо обважнив трагедію, яка вийшла на третину довшою від оригіналу. Наприклад, розмова Гамлета з духом у Шекспіра займає 109 рядків, а в Старицького — 138, монолог «Бути чи не бути» в оригіналі — 60, а в Старицького — 78 рядків і т. д.

Справжнім достоїнством перекладу була хороша, добірна мова.

¹ Шекспір. Гамлет. Передмова. УРВС, Львів, 1899, стор. XIX.

Передові діячі української культури відзначили появу «Гамлета» в перекладі М. П. Старицького, як велику подію. І. Франко, ознайомившись з перекладом, констатував дещо вільне поводження з текстом оригіналу, розтягнутість, але водночас відмітив легкість і простоту мовних зворотів та й загалом глибоке знання автором усіх особливостей української мови.

Переклад трагедії Шекспіра, що відіграв значну роль у справі популяризації її на Україні, викликав хвилю обурення в реакційному таборі. Старицький і раніше зазнавав цькування реакційної преси за переклади творів Гоголя, «Казок» Андерсена і «Сербських дум», а після виходу в світ «Гамлета» воно продовжувалося ще з більшою силою.

Як бачимо, «Гамлет» був єдиним твором Шекспіра, що побачив світ до революції в перекладі на українську мову.

Трохи легше було щодо цього на Наддніпрянщині. Щоправда, і там австрійські та польські правлячі кола вороже ставились до будь-яких проявів національної самосвідомості, театральна справа занепала, а більшість труп, не маючи свого приміщення, приречена була на безкінечні поневіряння. Але на Галичину, розуміється, не поширювались укази царської цензури, які фактично обезкровлювали український театр на Наддніпрянщині. Ось чому саме в Галичині з'являються перші друковані переклади західноєвропейської класики і серед них твори Шекспіра. Значну роль у цій справі відіграв видатний діяч української культури, поет-революціонер Іван Франко. У себе на батьківщині, у Львові він проводив велику видавничу роботу, багато зробивши на цій ниві для єднання братніх російської і української культур, для зв'язку культури Наддніпрянської України та Галичини. У журналах, які він видавав і редагував, друкувалися Коцюбинський і Леся Українка, Нечуй-Левицький і Панаас Мирний. Франко редагував також майже всі переклади творів Шекспіра на українську мову, що виходили в той час у Львові.

Після звернення газети «Слово» у січні 1865 р. до українських драматургів із закликом сміливіше братися до перекладів кращих творів світової класики, того ж року

в журналі «Нива» було надруковано перший акт трагедії «Гамлет» під назвою «Гамлет, данський королевич» і за підписом Павло Свій (Павлин Свенцицький).

Перша спроба не була вдалою. Франко дав негативну оцінку перекладу, вважаючи, що у віршах нема ні рими, ні поезії. Але початок роботи в цій галузі було покладено.

Через кілька років, в період з 1872 по 1874 рік, Ю. Федькович переклав дві трагедії Шекспіра — «Гамлет» і «Макбет». 1902 року їх було видано у Львові з передмовою Франка. Федькович довго і ретельно працював над ними. Серед його автографів (переклади вийшли в світ уже після смерті письменника) було знайдено три різних варіанти українського тексту «Макбета», з яких видно, що письменник намагався, зробити його якнайпростішим і якнайзрозумілішим. В останньому, третьому рукописі «Макбета» закреслено деякі діалектизми, діалог перекладено краще і простіше.

Переклад «Гамлета» все ж перевантажений гуцульським діалектом, що значно зменшило можливість поширення його серед читачів усієї України.

Федькович не знав англійської мови і перекладав з німецької, до того ж досить вільно. В окремих місцях, особливо в монологів, де важко було відтворити авторський текст, збереглись лише думки Шекспіра.

Констатуючи відступи від оригіналу і недосконалість мови, Франко все ж відзначив уміння Федьковича користуватись багатством лексики і мелодичністю гуцульської говірки.

Крім передмови до перекладів Ю. Федьковича і власного — «Венеціанського купця», перу І. Франка належить десять передмов до перекладів, зроблених П. Кулішем.

І том своїх перекладів Шекспіра, до якого увійшли «Отелло», «Троїл і Кресіда» і «Комедія помилок», П. Куліш видав 1881 року у Львові. Звістка про це збудила радісні надії в середовищі національної інтелігенції, і один з українських діячів (прізвище його невідоме) виділив Кулішеві 6000 крб. для продовження роботи. Проте Куліш не дотримав свого слова і витратив гроші на щось інше. Невдовзі після того він залишив Україну

і виїхав до Австрії, покинувши решту своїх перекладів невиданими в одного поляка, де вони пролежали десять років. Після його смерті їх було передано бібліотеці Наукового товариства ім. Шевченка, а в період з 1899 по 1902 рік — видано за редакцією І. Франка.

Як писав сам Франко у статті про роботу Шекспірівського фонду у Львові, друзі з Наддніпрянської України переслали йому з Києва копії автографів усіх десяти драм Шекспіра, перекладених Кулішем. Один з багатих українських діячів виділив кошти. Київські друзі доручили І. Франкові доповнити видання.

Як редактор, Франко звірив переклади з оригіналами і так оцінив працю Куліша:

«Куліш був як в історіографії, так і в чужих мовах самоуком; він опановував багато мов для потреби, але жодною не володів досконало, і зовсім не доріс до такого визначного майстра мови, яким був Шекспір. До того ж у Куліша був цілковитий брак гумору і свого рода штивна, розпливчаста мовна манера... Вийшло таке, що він перекладав Шекспіра, послуговуючись справді оригіналом, однак переважно — з російських перекладів і виявив себе зовсім безпорадним при перекладі численних шекспірових дотепів, словесних каламбурів і натяків, тонкі звороти передавав загалом незугарно, до того ж послуговувався при своїй праці зманерованою стародавньою мовою, від чого читання його перекладів ставало тяжким, часто навіть неприємним»¹.

Переклади Куліша мають ряд ще й інших істотних хиб. Мова у них обтяжена архаїзмами. Зовсім не відтворено побут і звичаї Англії XIV—XVII століть, не збережено мовну характеристику героїв. Часто зустрічаються вирази на зразок таких: «Граф Нортумберляндський гетьман англійських військ». Слово «captains» Куліш завжди віддає як «гетьман». Макбет так звертається в перекладі до свого друга: «Козаче, гей!» Замість «поручик» або «лейтенант» Куліш вживає «хорунжий», «наказний». Українізовано і назви одягу, предметів побуту, матеріальної культури. Зокрема у «Приборканні норавливої»

¹ І. Франко. Шекспір в українців. «Літературна газета» від 18 квітня 1941 р.

Куліш, чомусь перейменувавши Сляя в Ніцака, наділив його характерною українською народною мовою. Ніцак говорить: «Чорт їх бери, нехай грають. Чи се таке, як на святках з козою, чи, може, які викрутаси, чи вихиляси?» Перероблено на український лад і імена дійових осіб. Сиварденко, Стецько, Дамко, Омелько, Мадам Маруся, Мадам Оксана та ін., — зустрічаються в перекладах раз по раз. Та попри всі ці серйозні хиби, Куліш, точніше ніж його попередники, відтворює шекспірівський текст, мова його різноманітніша.

Особливий же інтерес у цьому виданні становлять для нас передмови, що характеризують Франка як першого шекспірознавця в історії української культури. Крім його праць на Наддніпрянській Україні кінця ХІХ — початку ХХ ст., не з'явилося жодної статті про Шекспіра — адже вистави його п'єс українською мовою було заборонено.

Захоплення Франка творчістю Шекспіра сягає значно далі простого читання творів великого драматурга. І. Франко вивчав їх глибоко і всебічно. Свої спостереження і висновки, свої аналізи шекспірівських творів він публікував у пресі¹, роблячи їх надбанням широких мас.

Франка приваблювали величезні масштаби творчості Шекспіра, що всебічно охоплювала життя в різні історичні періоди — від античності до епохи, сучасної драматургові. Франко відзначав широчінь тем шекспірівських п'єс. Він писав про глибоку правду життя, якою пройнято всю творчість драматурга, про його героїв, сильних, пристрасних, допитливих, що бачать мету життя у боротьбі за свободу людської особи і сміливо рвуть пута морального рабства, станових передсудів. У Шекспірі Франка вражала глибина розробки характерів дійових осіб, в яких талант драматурга «сяє безсмертним блиском».

Франко стежив за розвитком критичної думки в Росії. Він із захопленням говорив про Белінського, Герцена, Чернишевського. Він знав про постановки п'єс Шекспіра в Росії, про Мочалова — Гамлета, читав статті про Шекс-

¹ Крім передмов до перекладів, виконаних Ю. Федьковичем, П. Кулішем та ним самим, і статті про роботу Шекспірівського фонду у Львові, Франко написав статтю «Шекспір у русинів» і переклав кілька його сонетів.

піра Белінського і Пушкіна. Він хотів, щоб і Україна познайомилась із спадщиною англійського драматурга.

Насамперед слід сказати, що кожен із досліджуваних творів Шекспіра Франко розглядав як явище історичне, широко висвітлюючи політичну обстановку в країні в період написання тієї чи іншої п'єси, а крім того пов'язував її з життям, діяльністю і світоглядом самого драматурга. Так, наприклад, він вважав, що створення комедії «Багато галасу даремно» пов'язане з щасливим часом у житті самого Шекспіра, «коли його геній широко розпускав крила, а його світогляд був іще ясний, погідний, коли навіть горе відскакувало, мов м'яч, від еластичної поверхні його душі, не раничи її глибоко»¹.

Зупиняючись на питанні походження сюжетів, Франко давав дуже докладний опис усіх можливих, на його думку, першоджерел, зазначаючи, де і коли ці твори було опубліковано. Він вважав, приміром, що джерелом трагедії «Гамлет» є оповідання Саксона Граматика, вперше видане у Парижі 1514 року, а вдруге — у Бразилії 1834 року. Подаючи ці відомості, Франко докладно розповідав історію принца Амлета. В образах Беатріче і Бенедикта Франко вбачав витвори шекспірівської фантазії, а історію виникнення сюжету Геро, Клавдіо і Дон-Жуана вів від італійського новеліста Маттео Банделльо (1480—1562). У широких примітках до «Коріолана» та «Антонія і Клеопатри» Франко робив порівняння і проводив паралелі між хроніками Плутарха і творами Шекспіра.

Змалювавши широкий історичний фон, пов'язаний з подіями того чи іншого твору, докладно розповівши передісторію виникнення сюжету, Франко переходив до аналізу самої п'єси. Він був високої думки про Шекспіра, як майстра композиції, вважаючи, що логічність і стрункість у розвитку дії та побудові його п'єс, зокрема трагедій, ставлять драматурга значно вище за всіх його попередників. «Будова драми проста і прозора,— писав Франко у передмові до трагедії «Коріолан»,— експозиція ясна від першої сцени, характери дійових осіб проведені

¹ Іван Франко. Передмова до «Багато галасу даремно». Твори, т. XVIII, Держлітвидав, К., 1953, стор. 367.

рукою великого майстра. Дія розвивається просто і широко; автор, певний усюди своєї руки, не спішить до кінця, бо знає, що всюди зуміє зацікавити, захопити вас. Він звертає особливу увагу на вирисування характерів...»¹.

Вказівку на глибоке опрацювання Шекспіром характерів своїх героїв ми знаходимо майже в кожній передмові до п'єс великого драматурга. Для Франка Шекспір був великим серцезнавцем, який умів зазирнути в найпотаємніші куточки людської душі і правдиво розповісти про радощі і страждання. Франко особливо акцентує цю думку, розглядаючи трагедії «Гамлет», «Король Лір», «Отелло», «Коріолан», «Антоній і Клеопатра».

Великої цінності набуває для нас визначення ним ідейного і соціального змісту п'єс Шекспіра. Тут критик підносить часом до справді марксистського аналізу, дуже вірно зосереджуючи увагу на актуальних для свого часу питаннях, роблячи глибокі соціальні узагальнення.

«Найвеличнішою» і «найзрозумілішою трагедією Шекспіра» Франко вважав трагедію «Король Лір». Він наголошував при цьому, що Шекспір показав тут не окремий випадок, «дав нам не фамілійну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на фамілійнім тлі»².

Блазень Ліра, на думку Франка, є тією розумною людиною, яка стає першим провідником короля «на тісній стежці соціального розуміння королівських постанов та законів»³. Блазень — носій життєвої, народної мудрості, — у даному випадку є учителем короля, його проводирем у житті.

Франко критикує моральні підвалини буржуазного суспільства. Революціонер-демократ, він зумів побачити у творчості Шекспіра те цінне, що принесло йому світову славу і любов усього передового людства.

Проте не в усіх своїх висловлюваннях критик мав цілковиту рацію. Зокрема це стосується думки Франка про

¹ Іван Франко. Передмова до «Коріолана». Твори, т. XVIII. Держлітвидав, К., 1953, стор. 339.

² Іван Франко. Передмова до «Короля Ліра». Твори, т. XVIII. Держлітвидав, К., 1953, стор. 387.

³ Там же, стор. 389.



М. Іванов-Козельський -- Гамлет

ставлення Шекспіра до народу, як до сліпої, темної маси, що ґрунтується на твердженні, ніби драматург був слугою короля, дуже мало знав про життя «юрби» і не співчував їй. Помилковість цього твердження очевидна. Адже у творах Шекспіра народ діє навіть тоді, коли представники його на сцені відсутні, а життя героїв тісно пов'язане з життям суспільства. Недарма Пушкін відзначив, що людина і народ у Шекспіра — одне ціле, що в цьому, власне, і полягає велич драматурга. Характерно, що носіями народної мудрості, гострого розуму і гумору у п'єсах Шекспіра завжди виступають блазні. Вони бачать і знають більше за своїх панів. Цього не заперечував і сам Франко, аналізуючи образ блазня короля Ліра. Нарешті, найповнішу відповідь на питання про ставлення Шекспіра до народу дають його історичні хроніки, на яких Франко, на жаль, майже не зупинявся. Тут особливо яскраво проведено думку, що королі зберігають владу доти, доки їх підтримує народ, а втративши цю підтримку, вони виявляються приреченими на загибель, як Макбет і Річард III. Шекспір вважав, що справжньою владою є лише та, яка відбиває народні інтереси. Ось чому свої симпатії він віддав Генріху V. Звичайно, Шекспір не вбачав у народі революційно-перетворюючого начала, але вся його творчість тісно пов'язана з народом, з його інтересами і прагненнями, і є всі підстави назвати її народною.

І. Франко віддавав багато сил та енергії справі боротьби за передову українську культуру, за народний національний театр. З метою розширення репертуару цього театру і піднесення загального культурного рівня народу він і займався популяризацією творів російської і світової класичної драматургії всіх народів і всіх епох, а найбільше — Шекспіра.

На рубежі XIX—XX ст., коли в Галичині прокотилася хвиля захоплення декадентством і прихильники цієї течії гостро негативно зустріли вихід у світ перекладів творів видатного драматурга-реаліста, Франко писав:

«Охота комусь друкувати такого старого дурня, як Шекспір, тепер, коли ми маємо в руках твори Пшибишевського!» — Так відгукнулися реакційні кола тодішнього суспільства на появу перекладу «Гамлета». Та я надіюсь,

що він (Шекспір.— І. В.) таки піде. Його твори, обчислені не на однодневну моду, будуть і в українській мові робити свій вплив повільно, але певно»¹.

Великий український літератор, критик і громадський діяч організував у Львові Шекспірівський фонд, який мав стати центром видань перекладів іноземних авторів на українську мову. Він звернувся до земляків «... з усіх частин України» з пропозицією підтримувати Шекспірівський фонд, знаходити письменників, які працюють над перекладами творів англійського та інших зарубіжних класиків і допомагати їм пересилати ці переклади у Львів.

У період з 1899 по 1902 рік Шекспірівський фонд видав десять п'єс Шекспіра. Ціни на книги були дуже низькі, приступні для кожної, навіть малозабезпеченої людини.

Таким чином, на початку ХХ ст. на Україні було опубліковано вже ряд перекладів Шекспіра українською мовою, але в театрах як Галичини, так і Наддніпрянської України до Великої Жовтневої соціалістичної революції жодного з них не було використано. Лише значно пізніше, 1923 року, коли народ Наддніпрянської України вже будував нове життя у дружній сім'ї республік Радянського Союзу, в місті Львові вперше на українській сцені було поставлено трагедію В. Шекспіра «Отелло» у перекладі професора М. Рудницького. Він же зробив спеціальну доповідь для акторів: «Як виглядав шекспірівський театр». Здійснив постановку вихованець Московського Художнього театру, талановитий режисер О. Загаров. Людина великої культури, прекрасно обізнаний з творчістю драматурга, О. Загаров прагнув створити глибокозмистовну, цілісну виставу, домагаючись від виконавців міцного ансамблю, правди почуттів. Проте, це вдалося йому не повністю, хоч колектив виконавців працював над п'єсою з великим творчим піднесенням.

Не всі актори грали однаково добре.

Привабливою, безмежно люблячою була Дездемона у виконанні Рубчаківни. Проте сам О. Загаров, який ви-

¹ І. Франко. Шекспірівський фонд. Шекспір. Міра за міру. УРВС, Львів, 1902, стор. XXII.

конував роль Отелло, намагаючись з великою пристрастю передати душевну боротьбу венеціанського мавра, вдався часом до перебільшення. Як свідчив рецензент «Громадського вісника», моменти найбільших психічних мук виявляв він «скаженістю». Ображеним, трохи придуркуватим хлопцем із завжди здивованими очима виглядав Родріго — Крушельницький. Не все було гаразд і з костюмами. Так, Отелло був чомусь одягнений у тісне червоне трико. Вистава вийшла занадто розтягнутою, вона тривала протягом шести з половиною годин.

Але незважаючи на це, глядач виявляв таку зацікавленість, що зал театру не міг вмістити всіх бажаних подивитись виставу. Біля кас стояли величезні натовпи. Цей факт є красномовним свідченням того, що народ любив Шекспіра, цікавився його творчістю і щиро бажав бачити шекспірівські постановки на сцені українських театрів.

* * *

Значна роль у справі ознайомлення глядача з творчістю Шекспіра належить російським театрам на Україні, на які не поширювались укази 1876 і 1881 років. Вони могли ставити Островського і Гоголя, Салтиков-Шедріна і Чехова, Шіллера і Шекспіра, хоч царське самодержавство, звичайно, тримало під постійним контролем їхню роботу, старанно «очищаючи» репертуар від «непевних» п'єс.

У російських театрах на Україні п'єси Шекспіра були представлені досить широко, хоч, звичайно, далеко не всі вони могли іти на сцені — царською цензурою протягом довгого часу було заборонено до постанови «Макбета», «Річарда III», «Юлія Цезаря», а також історичну хроніку «Генріх IV».

Твори англійського драматурга посідали значне місце в репертуарі двох найбільших на Україні антреприз — М. М. Соловцова у Києві (кінець XIX і початок XX ст.) та М. М. Синельникова у Харкові (початок XX ст.). Досить сказати, що в театрі Соловцова, який здебільшого ставив російську класику, жоден сезон не обходився без шекспірівської вистави. Включалися вони і до про-

грамі «ранків», що влаштовувалися з метою ширшого ознайомлення молоді з кращими творами російської і зарубіжної драматургії. Поряд з «Ревізором» і «Одруженням», «Доходним місцем», «Лісом» і «Без вини винуватими» театр показував «Гамлета», «Отелло», «Приборкання норовливої» і «Зимову казку».

Соловцов був безумовно передовою людиною свого часу, діяльним антрепренером, хорошим режисером і актором. Він сам грав ролі Гамлета і Отелло. Вистава «Гамлет», що відбулася в бенефіс Соловцова 1891 року, готувалася вдумливо, уважно. Рецензенти відзначали у ній «прекрасні мізансцени, розкішну костюміровку, ретельну зрепетитираність»¹. Але філософської суті трагедії не було розкрито, від чого вистава багато в чому втратила свою цінність. Це зокрема стосується Соловцова, який надзвичайно старанно працював над образом датського принца, вивчав досвід своїх попередників, — акторів російської і зарубіжної сцени Мочалова і Сальвіні, — а проте не зумів донести до глядача психологічну глибину характеру Гамлета.

Кращі шекспірівські постановки в театрі Соловцова пов'язані з періодом перебування в трупі провідних провінціальних акторів. Так, з великим успіхом ішли вистави «Король Лір» і «Отелло» за участю в головних ролях І. М. Шувалова. У них на повну силу прозвучав гуманізм Шекспіра. Трагедію «Король Лір» театр трактував не як сімейну драму, а як соціальну трагедію, що викривала феодальну деспотію.

Значний інтерес становить також робота над драматургією Шекспіра відомого режисера провінційної сцени М. М. Синельникова. У своїй мистецькій практиці він, так само як і Соловцов, завжди боровся за реалістичне, правдиве мистецтво, вільне від дешевої театральності і фальші — обов'язкових супутників у роботі більшості театрів провінції.

Робота М. М. Синельникова над постановками шекспірівських п'єс відзначалася глибоким вивченням драматургічного матеріалу, прагненням вірно розкривати філософський зміст творів, поєднувати життєву правду в

¹ «Клевское слово», 1891, 8.XII, № 1402.

поведінці дійових осіб з історичною правдою в зображенні побуту і звичаїв епохи Шекспіра.

Вдумливий, по-справжньому творчий підхід Синельникова до створення вистав — «Гамлет», «Отелло», «Шейлок», «Макбет» та ін. — значною мірою пояснює їх великий успіх.

Першу постановку «Гамлета» режисер здійснив ще у 1895 — 1896 роках, коли він очолив театр у Ростові. Готували її з усією серйозністю. «Збирали історико-літературний матеріал, читали багато книг, дивились малюнки, хотіли з коренем вирвати рутину і, наскільки вистачить сил і вміння, показати «Гамлета» по-новому»¹. Декорації, мізансцени, костюми, музика — все сприяло розкриттю єдиного задуму. Вистава мала великий успіх. Роль датського принца виконував Долматов.

Значно пізніше, 1914 року, уже в Харківському театрі Синельников повертається до постановки «Гамлета» і готує її протягом двох років не менш вдумливо, ніж уперше.

«Місяців зо два до прем'єри я буквально не виходив з театру, — писав М. М. Синельников. — Технічні робітники з незвичайною серйозністю віднесли до нової постановки, розуміючи всю відповідальність завдання. Столяр-токарь кожний раз любовно й радісно показував мені вдало зроблену ним ту чи іншу деталь меблів»².

Синельников підбирав виконавців окремих ролей, враховуючи індивідуальність кожного актора, а коли не знаходив їх у себе в трупі, переписувався з Москвою й Петербургом. Гамлета у цій виставі грав В. О. Блюменталь-Тамарін і, за свідченням Синельникова, досить нерівно. У сценах з тінню батька, з мандрівними акторами, «мишоловки» він був дуже переконливим: вражав силою пориву, а наприклад, монолог «Бути чи не бути» і сцена біля могили Офелії не завжди виходили у нього вдало.

В цілому у виставі правдиво було відтворено шекспірівські характери, а велика емоціональна наснага та істо-

¹ М. М. Синельников. Спогади. «Мистецтво», 1936, стор. 189.

² Там же, стор. 238.

рична вірогідність зовнішнього оформлення сприяли її успіхові.

Цікаво, на контрасті, було розв'язано Синельниковим виставу «Шейлок», здійснену у тому ж театрі 1913 року. Режисер подав драму Шейлока у дещо важкуватих, похмурих тонах на фоні світлого, життєрадісного життя Венеції. Актор Є. Павленков акцентував в образі Шейлока озлоблення лихваря. Джессіку грала випускниця Петербурзької театральної школи О. Шатрова, Порцію — відома провінціальна актриса О. Полевицька.

Розуміючи значення драматургічної спадщини Шекспіра для культурного і естетичного розвитку людини, Синельников включав його п'єси в репертуар «понеділків» по знижених цінах, завдяки чому з ними мали змогу ознайомитися широкі кола народного глядача.

Діяльність Соловцова і Синельникова відіграла значну роль в справі утвердження драматургії Шекспіра в провінціальному театрі. Цій же меті прислужилися антрепризи М. К. Милославського (Одеса, 70-і роки ХІХ ст.) і М. М. Бородая (Київ, Харків, Одеса, кінець ХІХ — початок ХХ ст.).

Кількість шекспірівських вистав значно зростала в репертуарі того чи іншого театру, коли в ньому з'являвся актор-«шекспіроман», а таких було чимало. Можна назвати ряд імен видатних, талановитих акторів провінціальної сцени, які мали у своїй творчій біографії по кілька чудово зіграних шекспірівських ролей. Ці актори сприяли ознайомленню з творами Шекспіра широким народним мас, бо, гастролюючи навіть у невеликих провінціальних містах, якими були тоді Вінниця, Умань, Житомир, вони добивалися їх постановок.

Це насамперед стосується І. М. Шувалова. Актор-гуманіст, він любив Шекспіра за правдиве і глибоке змальовання ним людських характерів, за оптимістичну, життєстверджуючу силу його творчості і талановито грав ролі Отелло і Ліра в театрі Соловцова, Макбета у трупах Синельникова, Дюкової (Харків) та інших.

Отелло був у Шувалова «орлом, що стояв на голову вище від тих, хто його оточує». Але ця характеристика стосувалася не зовнішності, а великого серця, світлої душі мавра, сповненої віри в людину. Актриса Велізарій,

яка грала з Шуваловим Дездемону, згадує, що глядачі весь час жаліли цю велику ображену долею дитину. Вони жаліли Отелло навіть тоді, коли, заплутавшись у тенетах, підступно розставлених Яго, він втрачав розум і вбивав Дездемону.

З тих же позицій артист підходив і до трактування образу Лира, в якому він поєднував гордість і велич короля з великою людяністю.

Широко відомим у провінції і, зокрема, на Україні було виконання ролі Гамлета М. Т. Івановим-Козельським.

Через усю творчість цього актора червоною ниткою пройшла суспільна тема. Вона звучала у виконуваних ним ролях з п'єс Островського, Грибоєдова, Шекспіра.

Гамлет був коронною роллю Іванова-Козельського, до бездоганного втілення якої він прийшов після багатьох років наполегливої праці. За допомогою харківських студентів артист вивчав оригінал Шекспіра, знайомився із спеціальними дослідженнями шекспірознавців. Він безумовно читав і статтю Белінського про виконання ролі Гамлета Мочаловим. М. Х. Рибakov, який свого часу грав з Мочаловим, а тепер виступав разом з Івановим-Козельським, помітив у його грі щось спільне з мочаловською школою і, зі свого боку, прищеплював йому мочаловські традиції.

Як і Мочалов, Іванов-Козельський трактував образ Гамлета як гуманіста-мислителя, бачив у ньому «месника за зневажену справедливість», підкреслював ненависть Гамлета до короля Клавдія, залишивши в перекладі Польового слова: «Перед цим повелителем нікчемним...», — яких нема в оригіналі. Артист увів до вистави німу сцену, в якій Гамлет, гадаючи, що перед ним Клавдій, замахується на нього.

Іванов-Козельський мав ряд послідовників, що з них найбільш відомим був талановитий актор Мамонт Дальський, який завоював велику популярність на Україні виконанням шекспірівських ролей.

Можна назвати багато імен провінціальних акторів, що виступали в шекспірівському репертуарі. Це Карамзов і Чарський, трагік Росов і Сарматов, чудова леді Макбет — Дар'ял. Це, нарешті, трагік Любський, який був освіченою людиною, добре знав мови, і, подібно до

Нещасливцева з «Лісу» Островського, пройшов пішки по провінції багато кілометрів, простуючи з театру до театру, туди, де ставили Шекспіра.

Боротьба за Шекспіра на Україні була спільною справою представників російського і українського дореволюційного театрального мистецтва. Та й загалом російський театр на Україні не можна розглядати як щось самодостатнє. Обидва вони, їхні майстри були міцно зв'язані узами дружби і співробітництва. Українські артисти відвідували гастролі Ленського, Савіної, дивилися гру кращих провінціальних артистів і тим самим збагачували свій творчий досвід. Зі свого боку яскраві таланти Заньковецької, Кропивницького, Саксаганського, Садовського, та інших видатних митців національної сцени не могли залишитися непоміченими російськими артистами і справили на них великий вплив.

Талановита гра кращих майстрів російської сцени у шекспірівському репертуарі до певної міри заповнювала ту прогалину, що існувала стараннями царської цензури в репертуарі українських труп. Разом з передовими діячами української культури вони зробили багато для того, щоб глядач на Україні зрозумів і полюбив Шекспіра, щоб свою пошану до великого драматурга він переніс у радянський театр.

II

Тлумачення творів Шекспіра на сцені театрів Радянської України великою мірою залежало від тих завдань, що їх партія і уряд поставили перед мистецтвом з перших днів існування Радянської влади. Зокрема театр з установи для «верхніх десяти тисяч», як говорив В. І. Ленін, покликаний був стати народним університетом, вихователем і учителем широких мас трудящих.

Таке відповідальне завдання вимагало глибокої внутрішньої ідеологічної перебудови творчих колективів.

Комуністична партія і Радянський уряд з перших днів Жовтня орієнтували діячів театру на боротьбу за високу ідейність мистецтва, за правдиве відтворення життя і діяльності народу, на використання культурної спадщи-

ни, на продовження і розвиток кращих реалістичних традицій майстрів минулого.

До театру прийшли робітники, селяни, червоноармійці. Треба було задовольнити естетичні вимоги цих нових глядачів, у сценічних образах відповісти на їхні думки і почуття. Потрібен був новий репертуар, п'єси, що могли б передати велич епохи і водночас розповісти про будні молодой радянської держави. Але такі твори тільки-но почали з'являтися. І в цей складний та відповідальний для радянського театру період великого значення набула класична спадщина.

2 жовтня 1920 року, виступаючи на III Всеросійському з'їзді Російської Комуністичної спілки молоді, В. І. Ленін говорив: «Без ясного розуміння того, що тільки точним знанням культури, створеної всім розвитком людства, тільки переробленням її можна будувати пролетарську культуру — без такого розуміння нам цього завдання не розв'язати... Пролетарська культура повинна стати закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства»¹.

Цей ленінський заклик бережно ставитись до спадщини минулого і критично її засвоювати став наріжним каменем політики радянської держави в галузі театру і зберігає свою силу до наших днів.

Працівники мистецтв молодой Української Радянської Республіки зверталися до народу з відозвами, в яких зобов'язувались відкрити перед ним скарбниці мистецтва, віддати йому палаці й будинки, повні картин, музики і пісень. «Ми збережемо і продемонструємо всю радість мистецтва, добути на кістках тисячолітнього рабства»...², — писалося в одній з них.

Питання класичної спадщини в українському театрі набуло особливого значення. Адже до революції його діячі могли тільки мріяти про відтворення кращих зразків класичної російської і зарубіжної драматургії, і така перлина як «Ревізор» М. Гоголя вперше на українській національній сцені з'явилася лише 1907 року в театрі

¹ В. І. Ленін. Твори. Т. 31, стор. 251.

² «Пути творчества», Харків, 1919, № 1—2.

М. К. Садовського, та й то під свист і улюлюкання реакційних кіл тогочасної громадськості.

За Радянської влади перед українським театром відкрилися нові перспективи в галузі використання класики. Класикою необхідно було замінити старий репертуар, що з'явився в період передреволюційного кризису театрального мистецтва. Класика мала познайомити глядачів із скарбами мистецтва минулих століть.

Класичний репертуар справив великий вплив на загальний розвиток молодого радянського театру, сприяючи виникненню в ньому справді творчої атмосфери, утвердженню реалістичних принципів роботи над п'єсою. Кращі твори минулого здобули тепер нове, відповідне вимогам нашої сучасності тлумачення. Театри почали приділяти особливу увагу розкриттю ідейного змісту класичних п'єс, їх соціального спрямування. Великого значення надавалося другорядним персонажам, що давало можливість глибоко, всебічно охарактеризовувати представників народної маси і водночас сприяло повнішому розкриттю образів головних героїв твору. Радянські митці прагнули створити живі, конкретні, життєво-правдиві образи людей, що діяли б у реальних умовах соціальної дійсності.

Проте слід відзначити, що до вірного розв'язання класичних творів радянський театр прийшов не відразу. Утвердження класики на нашій сцені — це складний і важкий шлях шукань, переборення помилок і, нарешті, творчих перемог.

Що ж нового вніс український радянський театр у тлумачення творів Шекспіра? Які проблеми йому довелося розв'язувати в боротьбі за опанування спадщини англійського драматурга?

Жанрова різноманітність творчості Шекспіра, багатство тем, складність характерів вимагають серйозного, бережного і разом з тим сміливого підходу до неї. Його п'єси мали безліч інтерпретацій, навколо них у різних країнах світу виникали і поширювалися теорії, що були наслідком тієї боротьби прогресивних і реакційних поглядів на творчість драматурга, яка точилася протягом століть. І коли йдеться про актуальність п'єс Шекспіра в нашу епоху, необхідно з'ясувати причини їх вічної

молодості, яка полягала не в тому, що драматург, за твердженням деяких прихильників ідеалістичних поглядів, мислив абстрактними категоріями і створював людські характери поза епохою і часом, а саме в його вмінні глибоко правдиво і художньо показувати соціальний зміст, серйозні суперечності своєї епохи, яка мала значення для історії всього людства.

Вірне сценічне розв'язання творів Шекспіра передбачає насамперед розкриття їх ідейного змісту і народного характеру, їх гуманістичної суті і реалістичної спрямованості.

Сценічна історія драматургії Шекспіра в українському радянському театрі починається у 20-х роках ХХ ст. Хронологічно першою шекспірівською виставою була трагедія «Макбет» у мандрівній філії Київського драматичного театру в Білій Церкві (1920 рік, режисер Л. Курбас). Цю виставу, що могла правити за приклад формалістичного експериментування Л. Курбаса, було розв'язано, як казав сам режисер, у плані трактування жеста «як динамічної і ритмічної цінності». Двома роками пізніше, 1922 року в Київському драматичному театрі ім. Шевченка режисер О. Смирнов здійснив постановку комедії «Приборкання гострухи»¹, зовсім іншу своїм стильовим розв'язанням. Проте жодна з цих вистав не позначалася прагненням розкрити глибину гуманістичної думки і реалізм шекспірівських творів, а отже й не стала міцною основою для сценічної історії Шекспіра на Україні. Вони залишилися швидше спробами шукань нових форм виразності, нового сценічного розв'язання.

Першим, справді значним внеском у справу освоєння українським радянським театром драматургії Шекспіра була постановка трагедії «Отелло», здійснена драматичним театром ім. М. К. Заньковецької в сезон 1925 — 1926 років.

Театр почав працювати у вересні 1922 року і в перші роки свого існування ставив здебільшого класику, що була вдячним матеріалом, на якому можна було розвивати славні реалістичні традиції корифеїв української сцени. Було з успіхом здійснено ряд складних постано-

¹ Тут і далі назви перекладів п'єс Шекспіра подано так, як вони ішли в театрах.

вок російських, українських і зарубіжних п'єс: «Ревізор» М. Гоголя, «У пущі» Лесі Українки, «Остання ніч» М. Старицького, «Привиди» Г. Ібсена, «Тартюф» Мольєра та ін.

Наркомос УРСР, відзначивши творчу і громадську роботу колективу, включив його у 1925 році в мережу державних театрів республіки.

Ця увага уряду сприяла ще більшому піднесенню в роботі театру, вселяла впевненість у своїх силах. Творчий колектив вирішив здійснити свою давню мрію і розпочати роботу над «Гамлетом» Шекспіра. Актори і режисер розуміли всю відповідальність, яку вони брали на себе у зв'язку з цією постановкою, і тому звернулися по допомогу і пораду до засновника Московського Художнього театру К. С. Станіславського.

Ось його відповідь:

«Москва, 25 вересня 1925 р.

Прошу вибачити за велику затримку відповіді, але це сталося з двох причин. Перша полягає в тому, що я довго був у від'їзді і лише недавно приїхав. Друга причина в тому, що мені треба було обмірковувати Вашу пропозицію.

Ось до якого висновку я прийшов. Очевидно, молодий український театр цікавиться не стільки постановкою «Гамлета», скільки роботою над виробленням основ і техніки Вашого мистецтва. Коли це так, то я смію твердити, що постановкою «Гамлета», найважчою з усіх існуючих, треба не починати, а завершувати велику закінчену роботу артистів чи театру.

Спочатку ця постановка принесла б у галузі свого мистецтва не користь, а шкоду молодому театрові. Ось чому робота над цією улюбленою моєю п'єсою не вабить мене.

Що стосується допомоги в галузі будівництва молодого українського театру, то я охоче поділився б своїм досвідом і знанням. Без попередньої підготовки артистів я виявився б безсилим при постановці з акторами публічного спектаклю на засадах того напрямку мистецтва, якого я дотримуюсь. Ставити ж спектакль не заради акторської роботи, а лише заради його зовнішнього оформлення я вважаю для себе зовсім не цікавим.

З глибокою пошаною

Нар. артист республіки К. Станіславський»¹.

Заньківчани не поставили «Гамлета». Вони зрозуміли, що й справді не мають іще достатнього творчого досвіду.

Проте зовсім відмовитись від зустрічі з улюбленим драматургом, про яку мріяли, якої добивалися передові діячі української сцени ще у важкі роки панування на Україні царської реакції, не хотілося. І театр ім. Заньковецької зупинив свій вибір на іншій трагедії Шекспіра.

У протоколі № 26 засідання ради Держтеатру ім. Заньковецької від 31 липня 1925 року зафіксовано:

«Слухали: Постановка «Отелло» Шекспіра.

Ухвалили: скласти кошторис постановки і запросити для неї режисера Саксаганського»².

Коли П. К. Саксаганський почав працювати над виставою, він пригадав усі думки, які народжувалися в нього під час колишніх роздумів, використав усі свої нотатки й характеристики дійових осіб. Проте нова радянська епоха вимагала іншої розстановки наголосів у трагедії, більш поглибленого її аналізу. Над цим серйозно і наполегливо працював театр.

В основу роботи з акторами Саксаганський поклав свій основний творчий принцип: «Гра, не зігріта щирістю внутрішнього переживання, буде холодною і може стати від того штампованою; це породжує фальш, а фальш є смерть у творчості»³.

Як пригадає народний артист СРСР Б. В. Романицький, П. К. Саксаганський просто, коротко і зрозуміло викладав акторам загальні думки про майбутню виставу і одразу ж переходив до характеристики образів. Він не тільки розкривав внутрішній світ того чи іншого героя, а й часто короткими штрихами окреслював його манеру поводитись, говорити, уточнював його зовнішні риси — грим і костюм, виявляючи при цьому чудове знання як самого твору, так і епохи.

За свідченням актора театру ім. М. К. Заньковецької

¹ «Советская Украина» від 26.X. 1938 р.

² Архів Державного музею театрального мистецтва УРСР. Матеріали театру ім. М. Заньковецької. Інв. № 52049.

³ Б. Романицький. Спогади про П. К. Саксаганського. Зб. «П. К. Саксаганський». К., 1939, стор. 41.

Л. Олеся, Саксаганський, характеризуючи образ Отелло, нагадував про те, що його не треба грати як ревнивця, це буде грубою помилкою. Він не ревнивий, а «до нестями, жагуче закохана людина». Якщо в першій половині п'єси Отелло, за висловом Саксаганського, «співав пісню кохання», то з розвитком дії домінуючого значення набували в нього «почуття людського страждання, гіркої образи за скривджену любов, за втрату віри в чудесне, ідеальне, святе».

Працюючи над роллю з Б. В. Романицьким, Панас Карпович постійно стежив за вірним і поступовим розкриттям образу, обережними і розумними порадами регулював темперамент актора, зупиняючи його увагу на найбільш емоційально насичених сценах. Говорячи про третю дію і, зокрема, про сцену Отелло і Яго, в якій останній кидає зерно ревності в душу мавра, Саксаганський радив Романицькому не давати тут усієї пристрасті й експресії, оскільки сцена сама собою викликає велике збудження. Він пояснював, що коли при високому напруженні сцени намагатиметься актор давати почуття особливо яскраво і рельєфно, то він захлинеться в потоках пристрасті. «Краще на п'ятака не дограти, ніж на полушку переграти», — казав Панас Карпович¹. Цієї поради дотримувався весь колектив виконавців.

Б. В. Романицькому багато розповідали про Отелло і Саксаганський, і Заньковецька, які бачили в цій ролі видатних майстрів російської сцени — Южина, Шувалова, Дальського, Станіславського, а також зарубіжних артистів — Сальвіні, Барная та ін.

Артист докладно познайомився з творчістю Шекспіра, з побутом і звичаями епохи Відродження, з різними трактуваннями образу мавра. Майже напам'ять вивчив усю п'єсу. В роботі над образом Отелло Романицький виявив схильність до вдумливого аналізу ролі, творчу самостійність і високу обдарованість артиста.

У виставі все було спрямовано на те, щоб з максимальною простотою і виразністю донести до глядача зміст і дух твору. Це позначилось як на грі виконавців, так і на режисерському розв'язанні. Мізансцени були

¹ Б. Романицький. Спогади про П. К. Саксаганського. Зб. «П. К. Саксаганський, К., 1939, стор. 40.

прості і логічні. Саксаганський взагалі був проти вигадливих мізансцен з ускладненими положеннями і жестами.

Прем'єра «Отелло» в театрі ім. М. Заньковецької відбулася під час перебування театру в Дніпропетровську в сезон 1925—1926 років.

В образі венеціанського мавра у виконанні Б. В. Романицького глядачі побачили сміливого воїна, чесну і пряму людину, з великим серцем. Почуття до Дездемони для Отелло — Романицького — це не просто кохання, а вияв віри у прекрасні якості людини, найвищого створіння світу. Краса, чесність і непорочність Дездемони в гармонійній єдності створюють в гуманістичному світосприйманні Отелло ідеальний образ, а тому, переконуючися в її зраді і підступності, Отелло глибоко розчаровується. Руйнується той дорогоцінний п'єдестал, на який він сам підніс Дездемону. Отелло не вірить більше в людину, а отже і життя втрачає для нього сенс. Ця трагедія значно страшніша і важча, ніж страждання від ревності обдуреного чоловіка.

Актор не осуджував Отелло і не принижував його людської гідності. Зосереджуючи основну увагу на розкритті глибоких почуттів Отелло, він розглядав його ревності не як сліпу тваринну пристрасть, а як почуття, що народжувалось від великого кохання до Дездемони, від усвідомлення гіркої образи.

У великих темних очах Отелло — Романицького, то уважних, то насторожених, то сумних, відбивався увесь світ цієї відкритої, чесною людини. На його худорлявому обличчі, обрамленому невеличкою борідкою та чорним кучерявим волоссям, було видно кожен душевний порух мавра. У ролі Отелло виявився темперамент Романицького-актора. Часом здавалося, що він втрачає владу над своїми почуттями, що ревності мавра от-от переллються через вінця. Але тут на допомогу приходила порада його вчителя про самоконтроль і це допомагало акторові зберегти почуття міри.

Яго у виставі заньківчан грав В. Яременко. В одному із записів П. К. Саксаганського про трагедію Шекспіра «Отелло» ми знаходимо таку характеристику цього персонажа: «Головна риса Яго — зловбий песимізм відносно

людей, одцування всяких моральних розумінь; вічна на- смішка над усім і безумовний егоїзм»¹.

Звичайно, це далеко не повна характеристика, але вона свідчить про вірне розуміння режисером образу.

Яременко, як згадують очевидці, грав майстерно, створюючи виразний характер свого героя. Але в трактуванні образу він припустився певного спрощення: Яго — Яременко був одвертим негідником, підступним і цинічним. Характеристика образу посилювалась усім зовнішнім виглядом: коротко острижене волосся, хвацько підкручені вусики, гостра борідка. До цієї людини з хитрим поглядом навряд чи можна було застосувати слова Отелло: «чесний», «добрий». Доводилося дивуватися з короткозорості мавра, який довіряв такому відвертому ворогові. А між тим у Шекспіра Яго, так само як дволикий Янус, має два обличчя: приємна зовнішність, лагідність у поведінці прикривають його огидне ество.

Як згадував Л. Олесь, Панас Карпович так охарактеризував образ Дездемони: «Дездемона мусить зачарувати своєю ніжністю, юною красою, величним розумом і сміливістю. Не кожна, навіть добре вихована дівчина знайшла б у собі стільки мужності так сміло і розумно говорити перед сенатом, батьком, слугами про свої почуття, обов'язки й повинності. Але найбільше актриса мусить знайти й розвинути в собі ті внутрішні якості, що дихали б безмежною любов'ю, ніжністю до свого мужа, і щоб ці почуття любові розлилися по залі тисячними струмками і наповнили серця тих дівчат і жінок, що прийшли в театр дивитись виставу «Отелло», щоб вони пішли з театру, сповнені єдиного бажання — любити чисто, віддано, безмежно і щиро, як любила мавра Дездемона. Цього хотів Шекспір, цього хочу я, цього мусить хотіти і добиватися актриса».

Цим вказівкам режисера свято слідувала артистка В. Любарт. Вона створила пройнятий світлим ліризмом образ дівчини, що знехтувала становими умовностями свого середовища і самовіддано покохала венеціанського мавра за його велике, благородне серце.

¹ Фонд рукописів Державного музею театрального мистецтва УРСР. Інв. № 16502.



Б. Романицький — Отелло (1925 р.)



Сцена з вистави «Сон літньої ночі» (театр ім. І. Франка)

Постановка «Отелло» стала екзаменом на творчу зрілість колективу театру. І екзамен, в основному, було складено. Нехай не розкрили актори психологічної глибини шекспірівських характерів, нехай не вдалося їм в усій повноті розв'язати конфлікт трагедії,— на перший план у виставі таки виходили ревнущі мавра,— це можна пояснити тим, що молодий творчий колектив ще зовсім не мав досвіду в роботі над п'єсами Шекспіра. І все ж вистава приваблювала глядача ясністю і логічністю думки, а головне — щирістю почуттів. У ній було правдиво відтворено побут і звичаї Венеціанської республіки епохи Відродження. А отже вона мала особливе значення в історії розвитку українського радянського театру періоду 20-х років, коли в мистецтві точилася складна боротьба, викликана зіткненнями різних ідеологічних і творчих поглядів.

Річ у тім, що, з одного боку, до театру прийшли кращі майстри дореволюційної сцени, які відстоювали принципи мистецтва життєвої правди. Продовжували функціонувати і окремі театральні колективи, як, наприклад, московські Художній та Малий. Щодо реалістичних традицій української сцени, то вони знайшли своє конкретне втілення насамперед у діяльності театру ім. Заньковецької, організованого М. К. Заньковецькою та П. К. Саксаганським. Але поряд із цим бажання створити нове революційне мистецтво викликало у деяких творчих працівників невірне ставлення до культури минулого, як до частки старого буржуазного світу. Такі митці часто спирались у своїй роботі на чужу радянському театрові практику Пролеткульта, який, стверджуючи ізолюваний, «лабораторний» спосіб створення пролетарської культури, повністю відкидав класичну спадщину.

Партія, скеровуючи митців на глибоке вивчення і критичне засвоєння класики, постійно вела боротьбу проти хибних поглядів на шляхи розвитку молодого радянського мистецтва. У численних партійних документах, яким насамперед є лист «Про Пролеткульту» (1920 рік), вказувався єдиний путь — реалістичне мистецтво, сповнене високих ідей і почуттів.

Проте прихильники так званого «новаторства» у своїх творчих шуканнях, у боротьбі за народження нового

театру, співзвучного сучасності, часом припускалися помилки, надмірно захоплювалися зовнішньою формою вистави і надто вільно поводитися з п'єсами, перекроювали їх на свій розсуд, використовуючи текст лише як «підсобний матеріал» для режисерських вправ. Якщо класика й не відкидалася зовсім, то вона зазнавала переробок, скорочень і дописувань з метою її «омолодження», «приспонування до вимог сучасності», а сучасність вистави багато хто з митців розумів спрощено, утилітарно, що призводило до серйозних помилок вульгарно-соціологічного характеру.

Такі вистави, як «Сорочинський ярмарок» за Гоголем в театрі ім. Гната Михайличенка, або відомий водевіль М. Кропивницького «Пошились у дурні» в театрі «Березіль», перетворювалися на суцільний балаган, де актори виступали в стилізованих напівклоунських костюмах і навіть, як це мало місце в останній постановці, робили вправи на трапеції з підвісною сіткою.

Подібне експериментаторство знайшло свій вияв і в шекспірівських виставах. 1924 року в Києві, у театрі «Березіль» було поставлено трагедію «Макбет». Та бажаючи створити актуальну виставу, режисер не пішов по лінії максимального розкриття змісту твору, а заходився переробляти авторський текст: зробив великі купюри, дописав нові сцени (єзуїти, присяга воїнів, таємниця коронування), вставив інтермедії, ввів нову роль блазня, він же — блазень-воротар, блазень-кардинал, — що виголюшував зі сцени істини на зразок таких: хтось, мовляв, з акторів оце поголився; театрові надано приміщення лазні абощо. Основний сюжет Шекспіра, дуже змінений і понівечений, загубився в цих сценах.

Закінчувалась вистава цирково-фарсовою сценою «чехарда королів», яка викликала захоплення прихильників мистецтва так званого «лівого фронту»: після загибелі Макбета і перемоги Сіварда й Малькольма кожен з присутніх на сцені вельмож по черзі сідав на трон і йому тут же стинав голову воїн, що стояв біля трону. Зміст фіналу полягав в осудженні монархії і висміюванні двірцевих інтриг та змов.

Королівську владу у виставі було навмисне окарікатурено, Дункана представлено в образі діда, що майже

втратив розум. Таке тлумачення образу знижувало ідейний зміст трагедії, бо, знищивши божевільного короля, Макбет зробив би скоріше справедливе діло, а не злочин. Між тим у Шекспіра Дункан благородний і мудрий. І тим тяжчий злочин Макбета, який приходить до влади і править шляхом насильства, тиранії.

Оформлення вистави було розв'язано в сукнах (художник В. Меллер). На задрапіровану чорним сцену за рухом стрілки годинника один по одному опускалися великі щити з кольоровими написами, що означали місце дії: «Поле», «Замок Макбета» тощо. Час від часу на грубих вірвочках опускався станок зеленого кольору. Завіса по закінченні картини чи дії не закривалася.

Костюми виконавців являли собою суміш сучасного робочого вбрання з деталями середньовічного одягу. Макбет був одягнений в довгу блузу з мішквини, солдатські штани і черевіки з обмотками. На голові в нього був полотняний шолом, при боці — шпага. Іноді цей костюм доповнювався темним плащем з білою каймою. Відьми мали сіро-сині костюми, широкі штани, руді перуки з чубчиками. Убивці Банко носили звичайні робочі костюми і тільки маленькі чорні накидки відрізняли їх від глядачів. Виконавці ролей другорядних дійових осіб були одягнуті в робочий одяг, до якого пришивалися кольорові клаптики.

Ролі виконували талановиті актори: І. Мар'яненко — Макбет, Л. Гаккебуш — леді Макбет, В. Василько — Банко, О. Сердюк — Макдуф, П. Нятко — леді Макдуф, А. Бучма — блазень.

Затиснуті в рамки вимог режисера-диктатора, вони повинні були заучувати неприродні пози й жести, міміку й інтонації, відтворювати невинуваті мізансцени, плазувати, робити ексцентричні рухи і пасивно, підкреслено декламаційно проголошувати текст. Отже, говорити про створення будь-яких характерів тут не доводиться.

Акторам важко було грати у створеній для них обстановці, їм ближчим було мистецтво життєвої правди. І вони не відмовлялися від нього, оскільки це було можливо в умовах формалістичної вистави. Чому глядачі суливі проводжували оплесками гру А. Бучми в ролі блазня? Не тому, що в його уста було вкладено банальні дотепи.

Глядачів захоплював живий, що йшов від життя, від народу, гумор актора, його повнокровний темперамент.

Рецензент газети «Вісті» відзначав, що «Мар'яненко — Макбет... часом глибоко захоплює трагедією безвольного, підвладного злочинця. Але це буває в нього кожного разу, коли він забуває, що йому треба стилізувати роль і грає просто, натхненно, вживаючи звичайну експресію актора-трагіка. Та незабаром актор пригадує, що він у театрі Курбаса, і починає «стильно декламувати», на театр лягає нудьга... Прикро дивитись, як насилують талановитих акторів»¹.

Багато хто з майстрів сцени, відстоюючи в мистецтві театру реалістичні позиції, не приймав експериментаторства прихильників «лівого фронту». У більшості великих театральних колективів на цьому ґрунті точилася постійна боротьба, що знаходила свій вияв у творчих шуваннях, дискусіях і суперечках.

В історії театру 20-і роки були періодом, коли різні напрямки в театральному мистецтві тісно перепліталися між собою, і визначення реалізму обростало всілякими епітетами: «конструктивний реалізм», «театралізований реалізм» та ін. У плані ось такого «театралізованого реалізму», за висловом режисера, повинна була розв'язуватися вистава «Сон літньої ночі» В. Шекспіра в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, прем'єра якої відбулася 16 жовтня 1927 року.

Під час роботи над виставою в театрі панувала атмосфера творчих дискусій і суперечок. Постановник Гнат Юра і колектив виконавців трактували п'єсу як поетичну повість про всеперемагаючу силу кохання, про боротьбу і торжество світлого начала над темними силами ночі. Яскрава життєрадісність, внутрішня динаміка, соковитий народний фольклор, сповнений яскравого гумору, дотепів, веселощів, — усе це робило п'єсу актуальною, близькою і зрозумілою глядачам.

Виконавці головних ролей Ф. Барвінська — Гермія, Юрівна — Олена, Васильєв — Лісандр, Терниченко — Деметрій та ін. прагнули створити цілком реальні, живі людські характери, з їх почуттями і хвилюваннями. У ви-

¹ «Вісті», 30.V. 1924, № 121.

ставі колоритно і життєво правдиво було втілено образи представників народу — ремісників. Серед них особливо виділявся ткач Днище (артист М. Пилипенко), який багато в чому наближався до справді шекспірівського характеру. Святковість, нарядність, виблискуючі веселощі, музика органічно вліталися в дію п'єси. Але у розв'язанні вистави були й суперечливі моменти. На всій постановці в цілому позначились естетизм і стилізація, що особливо відчувалось у пластичних танцях і костюмах виконавців, створених у стилі античного одягу. Конструктивне оформлення художника Комард'юнкова — суворі обриси геометричних фігур і площадок, нагромадження деталей, що віддалено нагадували квіти і дерева, тільки руйнували сценічну ілюзію і були далекими від життєвої правди.

І все ж глядачі добре сприйняли виставу насамперед тому, що в ній відчувалася головна особливість шекспірівської творчості — оптимізм. Правда життя, теплота людських почуттів, соковитий гумор брали гору над напівабстрактною стилізованою формою.

Модернізація класичної спадщини, намагання наблизити твори минулого до сучасності, «революціонізувати» їх в кінці 20-х і на початку 30-х років стали певною модою, своєрідним правилом «хорошого тону» в мистецтві. Окремі режисери у своїх творчих шуканнях в цьому напрямку припускалися одностороннього, наприклад, з виставлення класики. Так сталося, наприклад, з виставою Харківського театру ім. Жовтневої революції «Комедія з Фальстафа та Веселих Віндзорських жіночок» (1933 р.). Для згущення соціального фону, бажаючи засудити буржуазне суспільство в цілому і його представників зокрема, режисер вистави О. Гриппич змішав кілька творів драматурга, ввівши в комедію чотири сцени з дії історичної хроніки «Генріх IV» і використавши для основної сцени комедії 116-й сонет Шекспіра.

Основну увагу у виставі було приділено Фальстафу, як носію характерних рис перехідної епохи остаточної загибелі феодалізму і зародження буржуазних відносин. Через дискредитацію образу Фальстафа (артист М. Яковченко) постановник намагався висміяти буржуазну мораль. Яковченко, прагнучи підкреслити самоза-

коханість Фальстафа, його жадобу до грошей, похитливість, тупість, вдавався до невиправданої буфонади, поверховості, його гра наближалась іноді до фарсу. Але природний гумор і комедійний талант М. Яковченка в певній мірі спричинилися до порушення соціологізаторської схеми і надали образів своєрідних рис добродушності та життєрадісності.

У виставі широко використовувались прийоми побутової реалістичної комедії у поєднанні з буфонадою і шаржем. Сцени з історичної хроніки «Генріх IV» були зовсім спотворені. Змішування різних стилів та епох у поєднанні з конструктивним оформленням не дали, певна річ, позитивного наслідку.

Хибною з точки зору ідейного розв'язання була і вистава «Приборкання сварливої», здійснена 1934 року режисером Ю. В. Шумським в Одеському театрі ім. Жовтневої революції. Постановку п'єси Шекспіра Шумський справедливо вважав «справою колосальної ваги для радянського театру». Він зупинив свій вибір на одній з комедій драматурга, бо останні, на його думку, були менш складними, ніж трагедії, опанування якими вимагало великої майстерності і значного досвіду.

Викладаючи так би мовити програму майбутньої постановки, режисер говорив: «У чому художньо-політичне значення комедії? «Сміючись розлучайся з минулим», — казав Маркс, і це гасло ми ставимо в основу трактування комедії «Приборкання сварливої».

Виходячи з нової соціалістичної дійсності, борючися за створення нової соціалістичної людини, ми повинні сатирично посміятись з своєрідних домостроевських традицій у ставленні до жінки 16—17 ст. Нам потрібний мажор, нам потрібний здоровий сміх, як культурний відпочинок, сміх, як наснага, що підносить наш тонус, нашу силу і енергію на будівництво нового соціалістичного суспільства»¹.

Це прагнення осучаснити Шекспіра шляхом переакцентування ідейного змісту його твору і призвело до невір-ного тлумачення однієї з найбільш гуманістичних комедій драматурга, в якій він, виступаючи проти насильства над

¹ «Літературна газета» від 30.III.1934 р., № 9.

особою, стверджував свободу почуттів, право людини на щастя.

Адже відносини між Катаріною і Петруччіо будуються не на насильстві, а на любові і взаємній згоді. Сама Катаріна зовсім не зла. Уся її «норовливість» пояснюється тим, що їй обридла атмосфера в домі Баптисти, де всі симпатії віддаються лицемірній і вередливій Б'янці та її самозакоханим женихам, яких Катаріна презирливо називає «карасями», де куриться фіміам туго набитому гаманцю, а справжні почуття підміняються звичайними грошовими угодами. Катаріна мріє зустріти сміливу, відверту і чесну людину, таку, як вона сама. І хай це затримує одруження її молодшої сестри Б'янки, бо за звичаєм спершу треба видати заміж старшу дочку. Катаріна відмовляє усім женихам.

І раптом з'являється Петруччіо, сильний, вольовий, розумний. За його глузуванням і грубістю Катаріна відчуває справжнє кохання і, йдучи на його поклик, «підкоряється» коханому. Саме так відбувається «приборкання» сварливої.

Виходячи з принципу «сатирично посміятися...», театр по-своєму витлумачив п'єсу, починаючи з пролога. За думкою режисера п'яний мідник Сляй, якого слуги лорда заради жарту перенесли в його спальню, не засинає, а лише прикидається сплячим. Він усе бачить, усе чує і з усього сміється. Він не вірить у своє перетворення в лорда, але погоджується з цим, щоб пожартувати, і дивиться виставу, яку йому, як лорду, показують.

Щоб акцентувати домостроївське ставлення до жінки, театр невірно розкрив взаємини між Катаріною і Петруччіо, розуміючи підкорення дівчини, як результат насильства, а не кохання.

Проте цікаво відзначити, що Шумський-актор, виконуючи роль Петруччіо, розійшовся з Шумським-режисером. Його веселий, дотепний, впевнений у своїй перемозі герой справді кохав Катаріну. Роль останньої темпераментно грала П. Нятко. Акторка створила гострий рисунок ролі. Проте за зухвалістю Катаріни — Нятко глядач не побачив того теплого почуття любові, яке зігрівало гру Шумського.

Захоплення театральним «новаторством» позначилось також на другій редакції вистави «Отелло», яку український драматичний театр ім. М. Заньковецької показав глядачам у червні 1932 року (режисер І. І. Чабаненко). Порівняння цієї постановки з першою, здійсненою П. К. Саксаганським, красномовно доводить хибність теорій «осучаснення» класики, її «революціонізації».

Почати хоча б з тлумачення основної ідеї трагедії, яка полягає у Шекспіра в утвердженні неминучості перемоги в житті правди і справедливості, великих світлих почуттів над злом, лицемірством та підступністю. Отелло вмирає з вірою в чистоту і чесність Дездемони, в непорочність людської душі, яку він здобув ціною великих страждань і навіть власного життя.

Якщо у першій редакції вистави театр ішов по вірному шляху, намагаючись зберегти все багатство авторських думок і проблем, хоч, як уже згадувалось, йому й не вдалося це повністю, то в другій основну увагу було спрямовано на показ ревнощів Отелло. Причому їх прояв мав характеризувати моральний розклад буржуазного суспільства. Таке переакцентування у розв'язанні трагедії викликало велике невдоволення серед виконавців. Пам'ятаючи настанови П. К. Саксаганського, актори виступали проти вульгаризації класики, за життєву правду у втіленні сценічних характерів. Вистава народжувалася в гарячих суперечках і творчій боротьбі.

Значних змін зазнав насамперед образ Отелло, хоч Б. В. Романицький намагався зберегти риси характеру, створеного ним ще в 1925 році. Якщо в першій редакції ревнощі мавра були результатом глибоких внутрішніх переживань скривдженої людини, то тепер це був лише прояв його пристрасного і нестримного характеру. У манері поведінки і навіть у гримі актора навмисне підкреслювалися національні риси — надмірно темне лиснюче обличчя, широкий обрис губів, що відкривали в посмішці білі зуби.

Думка про осудження ревнощів проходила через усю виставу і діставала своє завершення у фіналі. Коли Отелло вбивав себе кинджалом, він падав на шкіру тигра, розстелену біля ліжка Дездемони. При цьому голова тигра злегка підіймалась і хижо вишкірювала зуби. Сніп



В. Яременко — Яго (1936—1937 гг.)



Б. Романицький — Отелло (1936—1937 рр.)

світла виділяв з усієї сцени тіло вбитої Дездемони, як невинну жертву Отелло, і вишкірену пащу тигра, як символ диких ревнощів мавра.

Яго у виконанні артиста В. Яременка був носієм основних негативних рис буржуазного суспільства, відвертим і цинічним негідником. Це гостро підкреслювалось навіть у його зовнішності: рідке пряме волосся, довге пасмо якого падає на лоб, гострий ніс, неприродно загострене підборіддя і тонкі губи.

Вважаючи, що для засудження буржуазного суспільства мало тих негативних рис характеру Яго, якими наділив його Шекспір, постановник додав ще одну — Яго п'яниця. На правому боці в нього висіла овальної форми фляжка, з якої він раз у раз ковтав «живляющий напій». Цим закінчувалась і сцена в сенаті. Коли всі розходилися і Яго після розмови з Родріго залишався сам, він сідав у крісло дожа і, поклавши ногу на ногу та задерши голову, пив із своєї фляжки.

Думка про те, що буржуазія, яка потонула в пороках, доживає останні дні, наближаючись до загибелі, знайшла своє втілення і в розв'язанні сцени у сенаті, де увага зосереджувалась на дожі — главі Венеціанської республіки.

За Шекспіром в образі дожа втілюються владність і сила, холодний державний розум і жорстока воля. Він тонкий дипломат і лицемір. Його любов до мавра, його спроба помирити люблячих з ображеним батьком — тільки дипломатичний хід, щоб використати Отелло як талановитого полководця у майбутній кіпрській війні. А у виставі театру ім. Заньковецької дож (артист Л. Олесь) був стареньким і немічним дідком з худим, довгастим, зморщеним обличчям, тонким довгим носом і ріденькою борідкою. Він сидів, майже втонувши у кріслі з високою спинкою, а на голові в нього ледве трималася тіара. Сенатори, що оточували дожа, підкреслено підлещувались до нього, згинаючись у шанобливих поклонах. При такому трактуванні сцени ставлення дожа до Отелло набувало несерйозного характеру і втрачало свій соціальний та політичний сенс.

Виставу оформлював художник В. Сенніков. Він розв'язав її в умовному стилі, з граничною лаконічністю.

Дія відбувалась на спеціально зробленій площадці, поставленій під кутом до глядача, що обрамлювалась сукнами. Обстановку складали тільки найбільш необхідні деталі: у сцені в сенаті — посередині крісло дожа і декілька крісел сенаторів обабіч, в інших сценах — стіл, двоє стільців або у фіналі — одне ліжко. Внаслідок цього втрачалось відчуття духу і стилю епохи. Щоправда для більшості виконавців, зокрема для Яго і Стелло було збережено реалістичний костюм (хоч Дездемона була вбрана в сучасну сукню). Реалістичне зерно вистави 1925 року збереглось і у виконавському мистецтві, незважаючи на те, що тепер актори були поставлені в інші запропоновані обставини.

Наявність елементів реалістичної гри, значних акторських досягнень — це було характерне явище для більшості вистав, які зазнали на собі впливу хибних проявів вульгаризації класики, і свідчило воно про те, що серед акторів живі були традиції реалістичного театру, міцний потяг до мистецтва життєвої правди. У постійних творчих шуканнях, в експериментаторстві, в боротьбі ідейно-творчих напрямків у 20-х — на початку 30-х років будувалось нове соціалістичне мистецтво.



Із середини 30-х років боротьба різних напрямків у літературі й мистецтві змінюється поступовим утвердженням методу соціалістичного реалізму. Висунуті на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників вимоги ширшого, всебічного вивчення дійсності, серйозного, вдумливого підходу до спадщини минулого стають визначальними і в діяльності театральних колективів.

До цього періоду відносяться перші значні досягнення в галузі вірного, конкретно-історичного підходу до класичної драматургії, зокрема до Шекспіра. На перший план виходить тема гуманізму. Основна увага зосереджується на людині мужній і сильній, людині — мислителі, творцеві, на розкритті характерів, складних і різноманітних, як саме життя. А у зв'язку з цим великої ваги у творчій роботі театрів набуває актор. На зміну режисерові-диктатору періоду захоплення формалістичними

віаннями приходить новий тип — режисер-художник, режисер-педагог. В основу цієї нової режисерської школи, коли постановник працює у тісній творчій співдружбі з актором, лягло вчення великих майстрів російської сцени К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка. Щодо України, то тут особливої ваги і значення набувають ще й реалістичні традиції корифеїв української дореволюційної сцени. Театри прагнуть всебічно вивчати епоху, її суперечності, питання ролі і значення народних мас у розвитку історичних подій, більше знати про драматурга. З цією метою, приступаючи, наприклад, до роботи над тією чи іншою п'єсою Шекспіра, театри почали проводити цикли лекцій про творчий шлях драматурга, про матеріальну культуру, побут і звичаї епохи Відродження. Здавалося вже неможливим ставити Шекспіра без конкретного знання і зображення епохи, відбитої у творі.

У середині 30-х років у театрах радянської країни з'являються шекспірівські постановки, що свідчать про творчу зрілість колективів і окремих виконавців. Це вистава «Ромео і Джульєтта» в Московському театрі Революції, що прозвучала як пристрасне осудження феодального світу, як утвердження моральної сили, краси і гармонії людини, що бореться за свої права. Це «Отелло» в Малому театрі з О. Остужевим у головній ролі та «Король Лір» у Державному єврейському театрі з Міхоем — Ліром. На українській сцені до таких вистав можна віднести третю редакцію «Отелло», здійснену українським драматичним театром ім. Заньковецької (1936 р.) і «Макбета» у Сталінському українському драматичному театрі ім. Артема (1938 р.).

Великий вплив на трактування шекспірівських вистав і особливо ролі Отелло мала протягом багатьох років остужівська концепція цього образу. Виконання видатним російським актором ролі Отелло було великим творчим досягненням в історії радянської шекспіріани. Остужев не лише зрозумів, а й глибоко відчув суть гуманістичних ідеалів Шекспіра і в усій повноті втілював їх в образі венеціанського полководця, довірливості якого впливає не з його слабкості чи обмеженості, а з твердої віри в людське благородство. Трагедія Отелло — Осту-

жева, людини великого розуму і тонкого інтелекту, була значно ширшою від сімейної драми. Це була трагедія гуманізму, що став на боротьбу проти обману і лицемірства буржуазного суспільства.

На Україні кращим виконавцем ролі Отелло був Б. Романицький, який грав її в театрі ім. М. Заньковецької близько двадцяти років. Протягом цього часу артист усе глибше проникав у душевний світ венеціанського мавра, усе ближче зживався з образом, відкриваючи нові риси в характері і світогляді Отелло, пізнаючи глибокий соціальний зміст трагедії.

Постановка «Отелло», здійснена режисером В. І. Харченком у листопаді 1936 року, знаменувала певною мірою завершення творчих шукань як усього колективу виконавців, так і Б. В. Романицького.

«Своїм завданням режисера-постановника, — писав В. І. Харченко, — я вважав найширше сприяння творчості основних виконавців ролей, які мали десятилітній досвід роботи над шекспірівськими образами. Хотілося створити потрібну сценічну атмосферу, в якій би реалістично вичерпно були показані глибокі задуми генія Шекспіра. Всі ми прагнули відобразити величну людяність цієї трагедії, що розповідає про високе благородство, обмануте довір'я і фальшиву дружбу»¹.

Працюючи над виставою, театр спирався на відоме висловлення О. С. Пушкіна про те, що Отелло від природи не ревнивий, він довірливий. Звичайно актори, граючи цю роль, акцентують ту чи іншу її особливість. В одних Отелло — мужній і талановитий полководець, у інших — на першому плані національні риси його характеру. Б. В. Романицький підкреслював глибокий розум Отелло, його нахил до самоаналізу і цим дещо наближався до остужівського трактування образу.

Отелло — Романицький — нова людина епохи Відродження, що відрізняється від тих, хто його оточує, не лише кольором шкіри, а й своїм характером, і великим розумом, живим і допитливим.

З романтичним піднесенням розповідає Отелло —

¹ «Більшовик Запоріжжя» від 6.II. 1940 р.

Романицький сенату про свої мандри, про все бачене і пережите. Його обличчя, обрамлене невеличкою борідкою, спокійне. Біла чалма, що звисає на ліве плече, відтіняє темну шкіру. Погляд спрямований на Брабанцію, але думає він про Дездемону, про той час, коли він рік за роком розповідав їй про свої подорожі. Він говорив про величезні печери і безплідні пустелі, про скелі і гори, що сягають аж до неба, про каннібалів, які пожирають один одного, і антропофагів, у яких голова зовсім ховається в плечі. Він повторював перед сенаторами повість, яку так любила слухати Дездемона, і глядачам ставало зрозуміло, що вона полюбила його не лише за муки, а передусім за широкий кругозір, за все, що він бачив і пережив.

Та ось Яго натякає йому, що Дездемона зрадила. З цією звісткою гине спокій, душевна рівновага, все довкола набуває іншого забарвлення. Отелло — Романицький не хоче вірити і вимагає доказів. Яго розповідає, що бачив у Кассіо хусточку з вишитими квітами суніці, — перший подарунок Отелло Дездемоні. Зустрівши Дездемону, Отелло не зразу запитує про хусточку, він у душі боїться підтвердження слів Яго і всім серцем хоче, щоб страшні підозри не справдились. Але хусточки з білими і чистими квітами нема, її загублено. Невже все правда? В душі росте змішане почуття ревності, образи, горя. Отелло — Романицький тричі повторює слово «хусточка» і кожен раз з новою інтонацією, в якій відбивається його внутрішнє збентеження, але Дездемона, нічого не підозрюючи, знову прохає про поновлення Кассіо на службі. Отелло внутрішньо кипить, але намагається стриматись. Відчуваючи, що йому бракує сил, він з гострим «геть!» виходить.

Виконавець і театр весь час прагнули підкреслити велику віру Отелло в Дездемону. Йому важко сприйняти факт її зради, і звідси — його постійне вагання, прагнення повернутися до минулого.

У I сцені IV дії Отелло підслухав розмову Яго і Кассіо, навмисне підготовлену Яго. Мавр стояв за вітражем, і глядачеві було видно лише його силует, але й по ньому можна було прочитати почуття, що сповнювали Отелло. Кассіо пішов, і Отелло — Романицький, страшенно схви-

льований, запитав у Яго про те, як убити Кассіо. Підбурований Яго, він вирішив, що й Дездемоні не жити, бо сумніву в її зраді більше нема. Але з цим рішенням зв'язана не жадоба помсти, не глухі ревності, а почуття глибокої гіркоти за несправедливість світу і образи за обмануте і знехтуване почуття. Адже Дездемона така прекрасна і розумна, в ній стільки гармонії й поезії, він зазнав з нею так багато щастя! «Жаль, Яго, як її жаль», — з глибоким сумом промовляв Отелло — Романицький. І далі, коли Яго вибирав для Дездемони різні види смерті, Отелло слухав його, погоджувався, але почуття пригніченості залишалося весь час. Тому так важко, з таким сумом і навіть з роздумом промовляв він слова згоди задушити Дездемону: «Добре, добре... Це мені подобається...»

І далі II сцена IV дії — кімната в замку. Два великих оксамитових темночервоних полотнища опущені по боках, між ними посередині, у глибині сцени венеціанське вікно. На авансцені, в кріслі, спершись ліктем на коліно і поклавши голову на руку, сидів Отелло. Емілія стояла віддалік. Отелло питав у неї, чи не помітила вона чогось особливого у взаєминах між Дездемоною і Кассіо? Йому важко було питати про свою дружину в чужой жінки, він не дивився на Емілію і не змінював пози до приходу Дездемони. Її щира схвильованість, викликана зміною його ставлення до неї, її великі світлі очі, що дивилися на нього з такою любов'ю, коли вона клялась у вірності, знов викликали в душі Отелло почуття ніжності і любові. Дездемона опускалася перед ним на коліна, Отелло, обернувшись до неї, брав її голову в свої руки, бажаючи наблизити до себе і, можливо, поцілувати. «О, Дездемоно!» — виривалося з його грудей, але тут же, коли він бачив так близько її обличчя, очі, губи, в ньому з новою силою прокидалося почуття образи, уява знов малювала страшні картини. Отелло — Романицький різко відштовхував її від себе і, одвернувшись, затуляв обличчя рукою. Він плакав.

Нарешті, фінальна сцена. Ліворуч, у глибині сцени, стелить постіль Емілія, праворуч молиться Дездемона. У музиці звучить тема пісні про вербу. Дездемона лягає. Емілія виходить. Після невеликої паузи входить

Отелло. Він збентежений і в монолозі біля світильника намагається переконати себе в тому, що, покаравши Дездемону, здійснить акт правосуддя: адже, залишившись жити, вона грішитиме й далі і обманюватиме інших. Як і Остужев, Отелло — Романицький у третій редакції вистави, вбиваючи Дездемону, прагне знищити джерело зла.

Вдивляючись у тонкі, прекрасні риси її обличчя, такі спокійні уві сні і такі дорогі, Отелло говорив про свою велику любов до неї, яку він пронесе через усе життя. Від поцілунку Дездемона прокидалася. Темп дії наростав. Діалог Отелло і Дездемони проходив швидко, мавр старався не дивитись на неї, він поспішав звершити правосуддя, доки був твердий у своєму рішенні.

Отелло — Романицький вбивав Дездемону і вмирав сам, та, незважаючи на це, вистава закінчувалась оптимістично. Оптимістично звучав останній монолог Отелло, в якому йдеться про велику любов.

Отелло — Романицький був мудрою людиною гуманістичного світосприймання. Ось чому на його обличчі часто з'являлася щира, привітна посмішка. У нього були свої світлі ідеали в житті, вірність яким він ставив понад усе.

Яго — Яременко не мав цих ідеалів, а тому його ненависть до Отелло була значно глибшою за звичайні життєві знегоди. Суть її крилась у протилежності їхніх світоглядів.

Яго заздрив чистоті життєвих ідеалів мавра, недоступних йому самому. Він марно добивався почесностей і слави, вдаючись до брехні, лицемірства, підлесливості, підлоти і навіть убивства. І раптом побачив в Отелло втілення того, до чого сам прагнув, чому заздрив. До того ж усього цього мавр домігся чесним шляхом, а тому щастя Отелло викликало в Яго нестримне бажання зруйнувати його.

Це людиноненависницьке єство Яго В. С. Яременко відтворював тепер значно цікавіше, ніж у першій і особливо в другій редакціях вистави. Образ Яго став значно змістовнішим і багатограннішим. Актор не показував його як відвертого негідника, уникнув він і вульгарної соціологізації образу. Яременко змалював Яго як лице-

мірну, жорстоку і підступну людину, що видає себе за мужнього воїна, чесного і відданого друга, трохи поета, який любить поспівати з друзями улюблених пісень. Навіть у зовнішньому рисунку ролі підкреслювалася привабливість Яго — високий чистий лоб, м'яке волосся, добродушна щира посмішка. Великий білий комір відтіняв риси прямого і відкритого обличчя. Легко було повірити, що Отелло бачив у цій людині свого найкращого і найщирішого друга. «Чесний Яго», «Яго мій добрий», — не раз повторював він. І справді, Яго — Яременко діяв дуже тонко і хитро, усією своєю поведінкою примушуючи Отелло зберігати довіру до нього.

У виставі заньківчан усі сцени Отелло і Яго проходили на великому емоційному піднесенні. Яго, діючи спочатку дуже обережно, в міру посилення душевного збентеження Отелло переходив до більш прямолінійних і грубих прийомів, розуміючи, що вся увага мавра зосереджена на мнимій зраді Дездемони.

Залишаючись сам, Яго — Яременко немовби знімав на якийсь час маску добродушності і поставав перед глядачем в усій своїй огидній суті. У думках вголос він плів тенета інтриги, зважував, прикидав, складав плани обману, наклепів і вбивства, та, зачувши чиїсь кроки, враз прибирав личини чесності й великодушності. Знову перед глядачем був друг і порадник Отелло, його відданий слуга.

Щодо цього характерною була у виставі III сцена II дії. Коли вартові на чолі з Кассіо, трохи випивши, ішли в шинок, Яго залишався сам. Він стояв на підвищенні ліворуч від глядача. Праворуч, у глибині сцени був шинок, звідки падав сніп світла і чути було протяжну південну музику, часом заглушувану п'яними вигуками солдатів. Під акомпанемент цієї музики Яго проголошував свій монолог, в якому він обдумував черговий хід, спрямований проти Кассіо. Але тут з'являвся Кассіо, збуджений випитим вином. Яго миттю змінював вираз обличчя і незабаром уже співав мадригал, створений ним на честь солдатів.

Свої підступні задуми Яго здійснює за допомогою дрібного дворянина Родріго і дружини Емілії. Він користується із слабохарактерності першого і любові другої. Показавши Родріго звичайним представником тодішнього



Б. Романицький — Отелло, В. Яременко — Яго («Отелло»
у театрі ім. Заньковецької)



В. Добровольський — Макбет. Л. Гаккебуш —
леді Макбет («Макбет» у Сталінському театрі).

суспільства, невеликого розуму, боягузливим і слабкодушним, театр, однак, не окарікатуривав його, не одягнув у блазенське вбрання, як це сталося, наприклад, в Одеському театрі ім. Жовтневої революції (постановка 1936 р.), де Родріго перетворили на ідіота, або в Чернівецькому українському драматичному театрі (постановка 1949 р.), де Родріго було представлено в якомусь шаржованому костюмі та гримі, з манерами і поведінкою дурника.

Режисер Харченко зберіг також сцену поєдинку Родріго з Кассіо (І сцена, V дія), що доповнює характеристику Яго. Останній добиває тут пораненого Родріго, а він, вмираючи, проклинає його.

У виставі театру ім. М. Заньковецької відчувалося прагнення повністю розкрити характер кожної дійової особи, навіть, здавалося б, незначної. Нове трактування у порівнянні з попередніми редакціями дістав образ дожа (артист Грінченко). Тепер він був холодним, жорстоким, сильним. Він навіть мав якісь спільні риси з Яго. Таке розв'язання образу дожа допомагало вірному показу суспільства, в якому жив Отелло.

Серйозна продуманість усіх деталей вистави сприяла її цілісності, викінченості. Усе в ній підкорялося єдиній меті — якнайглибше і якнайвірніше прочитати трагедію, розкрити в ній те «шекспірівське», що обумовило її безсмертя, дати глядачеві можливість відчувати подих епохи, в яку відбувається дія. Останньому великою мірою сприяло художнє оформлення Ф. Нірода, що відзначалося тонким смаком, м'якою гармонією барв. Художник зумів у простих і виразних формах передати стиль і дух епохи Відродження, допоміг режисерові і колективу виконавців створити на сцені атмосферу природності і життєвої правди.

Остання постановка «Отелло» заньківчан знаменувала початок нового етапу в опануванні спадщини класика англійської драматургії, коли основним було прагнення розв'язати проблему сценічного втілення шекспірівських образів і епохи. До творчості Шекспіра звертається чимало театрів. Вони починають працювати над найскладнішими творами драматурга, такими як «Макбет», «Ромео і Джульєтта» та інші.

Кажучи словами В. Г. Белінського, «Макбет» — «один з найколюсальніших і разом з тим найжахливіших творів Шекспіра, де, з одного боку, відбилась уся велетенська сила творчого його генія, а з другого, все варварство віку, в якому він жив»¹.

Постановку «Макбета» здійснив Сталінський театр у 1938 році.

Твір цей привернув увагу колективу не лише своєю високою художністю, а й філософською проблематикою, розв'язанням питання про взаємини влади й народу. Влада, яка втратила підтримку народу, приречена на загибель. Така основна думка трагедії. Працюючи над виставою, режисер В. Василько прагнув розкрити цю думку і, показуючи «варварство віку», розширити рамки трагедії, дати можливість відчутти глядачеві, що це варварство і досі панує в капіталістичному світі, хоч воно й прибрало іншої форми.

Аналізуючи твір, режисер розкрив перед акторами страшну картину горя і страждань народу під владою жорстокого тирана. Скрізь шпіднаж, доноси, зрада. Шотландія — не мати для своїх дітей, а могила. Але тиранія, страшення народне лихо, не вічна — цю думку Василько намагався утверджувати всією виставою.

Проти тирана, що силою захопив владу, обманув народ, піднімається вся Шотландія. Заколоти і бунти охоплюють верхи і низи населення. Війська Макбета переходять на бік повсталих. Країна помщається за горе і страждання, знищує Макбета.

При загалом вірному розв'язанні трагедії Василько, з метою її скорочення, вилучив дві сцени (дуже короткі, до речі), які могли б сприяти повнішому показу зростаючого в країні невдоволення кривавою тиранією Макбета. Це IV і VI картини II дії. Перша з них показує негативне ставлення шотландських вельмож Россе і Макдуфа до нового короля і схвалення ними дій народу в особі старика, словами якого закінчується сцена:

Благословення боже вам обом,
Хай буде ворог другом, зло добром².

¹ В. Г. Белінський. Собрание сочинений в трех томах. Т. III. Гослитиздат. М., 1948, стор. 95.

² Переклад Ю. Корецького.

Це, по суті, початок змови проти Макбета. Ця ж тема продовжується у другій вилученій сцені, в діалозі Ленокса і лорда, з якого ми дізнаємося про дальший розвиток змови, про підтримку її вельможами, що залишилися в палаці Макбета.

У процесі роботи над виставою театр зустрівся з труднощами у розв'язанні проблеми фантастичного, що завжди викликала багато суперечок. Відносно цього історики і практики театру створювали цілі теорії — то, як Гордон Крег, доводячи містичність трагедії, то, як Гервінус, вбачаючи у відьмах «втілення внутрішньої спокуси». Проте єдино вірне пояснення цієї проблеми дав В. Г. Белінський. Він писав: «Багато міркували і сперечались про значення відьом, що відіграють у «Макбеті» таку важливу роль: одні хотіли бачити в них просто відьом, інші — втілення честолюбних пристрастей Макбета, що глухо лютували на дні душі його; треті — поетичні алегорії. Справедлива лише перша з цих думок. Шекспір... був сином свого часу, того варварського віку, коли розум людський тільки-но починав прокидатись від тисячолітнього сну, коли в Європі тисячами палили чаклунів і коли ніхто не мав сумніву в можливості прямих стосунків людини з нечистою силою. Шекспірові не була чужа сліпота свого часу, і вводячи відьом у свою велику трагедію, він ніскільки не думав робити з них філософські втілення і поетичні алегорії»¹.

Відповідно і В. Василько прагнув підпорядкувати фантастичний елемент трагедії єдиному реалістичному розв'язанню вистави, трактуючи відьом як фольклорні образи. Адже недарма Шекспір вклав у їхні уста цілком реальні фрази, не позбавлені гумору.

«Макбет» — це трагедія сильних характерів, великих пристрастей. «Щось суворо-величаво-грандіозно-трагічне відбилось на цих особах, і їхніх долях; — писав В. Г. Белінський, — здається, маєш справу не з людьми, а з титанами, і яка глибина думки, скільки оголених таємниць

¹ В. Г. Белінський. Собрание сочинений в трех томах. Т. III. Гослитиздат, М., 1948, стор. 95.

людської природи, скільки розв'язаних великих питань, який страшний і повчальний урок!..»¹.

Ці слова великого російського критика стосуються на-самперед двох основних образів трагедії — Макбета і його злочинної дружини. Макбет у виконанні В. Добровольського був високим і ставним, з широким жестом і дещо важкуватою ходою, мав сильний, звучний голос. Його вольове, мужнє обличчя обрамлювало чорне пряме волосся з легкою сивиною. В образі Макбета артист вбачав не тільки лиходія, тирана, а й людину, що знає і сумніви, і невпевненість і звичайні почуття страждання. Макбет сміливий, сильний, відважний воїн. Він не боїться труднощів у боротьбі за свою державу, але він честолобний і хотів би досягти власної величі. Ці приховані прагнення приводять його до загибелі. Актор переконував правдою почуттів, ясністю і логікою думки.

Та все ж йому іноді бракувало фарб для зображення складних переживань героя. Образ вийшов дещо однаковитим. Так, з першої появи на сцені Макбет — Добровольський ніс на собі печать приреченості. В його похмурому і суворому обличчі відчувалася неминучість кривавого злочину. Це розходилося із задумом самого Шекспіра, у якого Макбет з'являється в трагедії з тріумфом переможця. В хороброму поєдинку він знищив ватажка заколотників Макдональда і приніс перемогу Шотландії. Він втомлений битвою, але щасливий. У нього й гадки нема захоплювати владу вбивством. Навіть тоді, коли відьми торкаються своїм пророцтвом його глибоко прихованих честолобних бажань, сама думка про кривавий і нечесний шлях, що промайнула в Макбета, примушує його здригнутись від жаху. Він покладається на волю долі. А в Макбеті — Добровольському віщі слова відьом зразу утверджували віру в те, що злочин звершиться. Звідси й похмурий вигляд Макбета, його озлобленість. Проте далі образ, створений артистом, міцнішав, збагачувався новими барвами.

У V сцені I дії перед глядачем вперше постає натхненниця Макбета на вбивство — леді Макбет. Л. Гаккебуш

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Т. III. Гослитиздат, М., 1948, стор. 95.



О. Осмяловська — Віола



Д. Мілютенко — Мальволіо

створила цей образ з граничною чіткістю і чудовою технічною обробкою до найдрібніших деталей. Це допомогло артистці яскравіше і повніше донести до глядача внутрішню суть героїні. А суть ця страшна. Якщо честолюбство Макбета поєднується в його характері з чесністю, то в леді Макбет роздуте честолюбство живиться жорстокістю, люттю, рішучістю і холодним егоїзмом.

Прочитавши листа Макбета, в якому згадувалось про пророцтво відьом, леді Макбет — Гаккебуш зразу ж приймає рішення вбити Дункана руками свого чоловіка. Для здійснення цього жорстокого задуму їй треба не лише напружити всю силу і волю, а й використати весь свій вплив на чоловіка, оскільки вона знає, що він може не погодитись бути її співучасником. Момент першої зустрічі леді Макбет з Макбетом Гаккебуш і Добровольський проводили психологічно тонко і майстерно. Леді Макбет зустрічала чоловіка словами «майбутній король», і, не вагаючись, впевнено і твердо говорила про вбивство, немовби переконуючи його в тому, що це вже вирішено і так буде. Ця думка визріла і в Макбета, але він не висловлював її.

Макбет був замкнутим і мовчазним. Лише його остання фраза: «Поговоримо потім», — свідчила про те, що він не відкидав плану своєї дружини, і викликала у леді Макбет впевненість в успішному здійсненні її плану. У невеличкій VI сцені, зустрічаючи Дункана, вона була щедрою на лестощі і ласкаві слова. Гаккебуш підкреслювала тут ще одну рису характеру леді Макбет — лицемірство, як одну з ланок ланцюга, що веде до здійснення підступного задуму: чим ласкавішою вона буде з гостем, тим менше підозри впаде на господарів після здійснення вбивства.

VII сцена цікава тим, що тут показано перехід Макбета від вагань до твердого рішення здійснити вбивство. Завдання леді Макбет у цій сцені — всіма засобами домогтись від чоловіка цього рішення. Макбета — Добровольського мучили сумніви і докори совісті. З його втомленого, блілого обличчя було видно, що боротьба почуттів, тривожні і суперечливі думки давно вже не покидали його і ось, нарешті, вилилися в монологі. Він, здавалося, твердо вирішував відмовитись від злочину. Але

тут леді Макбет, яка одразу це помічала і, не давши думці Макбета утвердитися, гостро, навіть грубо обвинувачувала його, відважного воїна, в боягузстві, говорила, що не вірить в його любов до неї, ображала його, докоряючи в легковажності, з якою він нібито кидав слова на вітер. Леді Макбет була певна, що це справить потрібне враження. Адже ніхто краще від неї не знав характеру чоловіка, ніхто не вмів так грати на чутливих струнах його серця. Справді, тепер Макбет був готовий на все.

У II сцені II дії, після вбивства Дункана, леді Макбет — Гаккебуш виявляла величезну витримку, виступаючи як справжній геній лиходійства. Обвинувачуючи Макбета в слабкодухості, вона йшла на місце злочину і довершувала зроблене чоловіком, сама вимащувала руки в крові.

Один злочин неминуче тягнув за собою інший. Вбивши Дункана, Макбету вже легко було дати розпорядження про страту Банко. Але сцена розмови з убивцями не була продумана до кінця. Макбет — Добровольський просто наказував їм вбити Банко, не враховуючи при тому, що це не професіональні вбивці, а селяни, готові на злочин лише в ім'я помсти загноблення і знущання, у яких вони винуватять Банко.

Одну з найскладніших у трагедії сцен — появу духа Банко (сцена IV, дія III) — артист проводив схвильовано і на досить високому рівні акторської майстерності. Він передавав весь жах Макбета при появі страшного привида і разом з тим розуміння необхідності володіти собою в присутності вельмож, запрошених на бенкет. Поява духа Банка примушувала його забути про все. З жахом викрикуючи незрозумілі для присутніх слова, він відступав від привида, піднявши перед собою руки, наче обороняючись. Тільки леді Макбет розуміла стан чоловіка і, зберігаючи твердість, намагалася повернути йому самовладання гострим словом і докором. Макбет трохи заспокоювався, але поява привида знову виводила його з рівноваги.

Макбет — Добровольський, ставши кривавим тираном, не втрачав рис сильної і мужньої людини. Артист вірно підкреслював їх у важкі хвилини життя. Тільки на мить,

здавалося, мужність покидала його і поступалася місцем страху. Це тоді, коли він бачив, що замок оточують повстанці. Але Макбет швидко опановував себе і сам кидався в бій. Він не схилив голови і в останній зустрічі з Макдуфом. Знаючи, що смерть неминуча, він приймав її у сміливому поєдинку. У виставі Сталінського театру загибель Макбета була загибеллю могутнього характеру, що втілював у собі реакційні риси своєї епохи.

Леді Макбет у фіналі вистави Гаккебуш показувала як жінку, зломлену тягарем злочинів. Коли мету її честолюбних планів було, здавалося, досягнуто, воля покидала її, гостре нервово напруження змінювалося занепадом, холодний і тверезий розум втрачав ясність. У сцені сомнамбулізму¹, одній з найважчих у трагедії, глядач бачив, які різкі зміни сталися з нею, колись такою гордою і владною. Квола і слабка, з каламутним поглядом невидющих очей, вона блукала із світильником по замку, марно намагаючись стерти зі своїх рук криваві плями, що їх малювала її хвороблива пам'ять. Артистка вірно акцентувала основну тему образу — злочин вбиває не тільки того, проти кого він спрямований, а й того, хто його задумав і вчинив.

Отже, основні ролі у виставі було зіграно вірно і цікаво. Проте, режисер не приділив належної уваги розкриттю інших образів, і деякі з них неповністю або й невірно витлумачено було виконавцями.

Король Дункан, наприклад (артист Н. Орловський), був мирним і лагідним старичком. Артист грав роль у побутовій манері, навіть з відтінком комізму, тут зовсім зайвого. При такому трактуванні образ нічим не нагадував шекспірівського сміливого, вольового і справедливого короля. Навіть більше, знижувалося значення злочину Макбета, який вбив лагідного дідка, а не розумного і доброго правителя.

Не розкрив суті образу Банко і артист Г. Чайка. У Шекспіра Банко і Макбет — бойові друзі із спільними інтересами. Навіть пророцтва відьом не сіють між ними

¹ Сомнамбулізм — своєрідний психічний стан, викликаний порушенням діяльності нервової системи. Характеризується він автоматичними діями людини під час сну (ходіння, лазіння по деревах та ін.).

ворожнечі. А у виконанні Чайки Банко одразу підозріло і неприязно ставився до Макбета.

Не пощастило також повністю втілити задум постановника, за яким поруч із сильними негативними персонажами мав виступати табір позитивних, тих, хто на собі відчув жах тиранії Макбета і не бажав миритися з нею. Це Малькольм, Макдуф, Россе, Ленокс. Особливо слабкий був образ Макдуфа, тоді як саме Макдуф, що не бажав міняти «старий каптан на новий», поставив державні інтереси вище за свої особисті, став одним з відважних полководців армії визволителів і, нарешті, вбив Макбета у хороброму поєдинку.

Оформлення вистави (художник Б. Ердман) було підпорядковано загальному ідейному задуму — викриттю тиранії. У ньому відчувалась сувора, але виразна простота. Кімнати замка пригнічували своєю похмурістю. Стіни було складено з великих кам'яних брил зеленкувато-бурого кольору, грубої кладки, висічені з каменю сходи вели у верхні кімнати замка. Важке склепіння підпирали незграбні колони.

Ось оформлення сцени вбивства Банко: посередині старе сухе дерево з розлогим гіллям, ліворуч від глядача — похмурий силует замкової вежі. Темно. Тільки десь на обрії відсвічує багряна смуга, наче символізуючи криваві діла Макбета.

Житло відьом було оформлено як велику печеру, порослу мохом і виткими рослинами. Вона освітлювалась нерівним, з мінливим забарвленням світлом багаття, на якому варилося чарівне зілля.

У роботі над «Макбетом» і режисер, і художник, і артист ішли по зовсім неходженій дорозі. Адже якщо не враховувати вистави театру «Березіль», «Макбет» у Сталінському театрі був першою постановкою трагедії на Україні. Дуже рідко звертався до цього твору і російський радянський театр. Тим більшого значення набирає вистава, здійснена Сталінським театром, у якій знайшов своє утвердження метод соціалістичного реалізму в театральному мистецтві.

З 1938 року починає свою сценічну історію на Україні трагедія Шекспіра «Ромео і Джульєтта» — поетична повість про трагічну долю двох вольових, мужніх і глибоко



Сцена з вистави «Віндзорські кумоньки» (Одеський театр ім. Жовтневої революції)



Сцена з вистави «Багато галасу даремно» (театр ім. І. Франка)

люблячих натур Ромео і Джульєтти, які, відстоюючи своє право на кохання, повстали проти феодальної моралі і родової ворожнечі.

Над цим твором у нас працюють в основному театри юного глядача. «Ромео і Джульєтту» в різні періоди поставили Дніпропетровський ТЮГ ім. Пушкіна (1938 р.), Харківський ТЮГ ім. Горького (1940 р.) і Миколаївський театр ім. ХХХ-річчя ВЛКСМ (1951 р.). Вистава Дніпропетровського ТЮГу була першим відтворенням трагедії в історії не лише українського, а й усього радянського театру на Україні.

Колектив працював над нею понад п'ять місяців, домагаючись того, щоб перед глядачем «постав справжній Шекспір, повнокровний і мудрий, суворий і мужній, бадьорий і життєрадісний син Ренесансу, що кинув сміливий виклик Середньовіччю», — як писав у своєму постановочному плані режисер М. Єсипенко.

Театр розглядав основну тему трагедії, як право кожної людини на вільне, радісне життя, в ім'я якого, проти косних законів феодального суспільства і виступали, власне, Ромео та Джульєтта. «Право на життя, вільне у виборі почуттів, життя радісне — ось мета п'єси. Життя — основний лейтмотив, який звучить сонячною радістю в коханні Ромео і Джульєтти», — говорив М. Єсипенко. Цій думці підпорядковувалось також художнє й музичне оформлення. Художник В. Голубович правильно і досконало відтворив струнки, гармонійні обриси італійського міста, своєрідні костюми. Музику було написано шляхом обробки творів Чайковського, Гуно й італійських народних пісень XVI ст.

Найбільшою акторською удачею вистави було виконання М. Володарською ролі Джульєтти. Артистка підкреслювала душевну красу і наївність дівчини, яка зовсім не знала життя, але, зіткнувшись з ним, виявила велику рішучість і силу в боротьбі. Володарська — Джульєтта не була втіленням «неземного кохання», а лише земною дівчиною, яка хоче мати право на щастя. Таке трактування образу готувало глядача до фіналу вистави, коли, побачивши мертвого Ромео, Джульєтта не задумуючись іде на смерть — життя без коханого не має для неї ніякої ціни. Образ, створений артисткою, розвивався

разом з дією трагедії, природно досягаючи в кінці вистави трагічної сили. Ніжна і, здавалося б, слабка дівчинка з щирим поглядом великих світлих очей, мужньо переборюючи удари долі, ставала героїнею.

Ромео ж (В. Давидов), навпаки, був занадто раціоналістичним, зайве стриманим і сухим, що не відповідало характеру палкого і самовідданого шекспірівського героя. На кінець вистави образ ставав більш емоційним, поступово зникала сухість і скованість у виконанні актора. Останню сцену у склепі Володарська і Давидов грали із справжньою щирою схвильованістю.

Прагнучи показати родову ворожнечу як неминуче зло феодального суспільства, бажаючи глибше розкрити конфлікт між батьками і дітьми, режисер приділив велику увагу характеристиці представників ворогуючих родів Монтеккі і Капулетті, знаходженню в них спільних і різних поглядів на життя, на стосунки між людьми, на закони предків. Проте у виставі ці образи не було глибоко розкрито. Ні П. Білокуров (Монтеккі), ні А. Мар'янин (Капулетті) не знайшли індивідуальних рис для характеристики своїх героїв, а поверховість у розв'язанні цих образів значно знизила ідейний зміст вистави, її соціальне звучання. І все ж події трагедії хвилювали своєю правдою і глибиною, а тому глядач із захопленням зустрів постановку.

У другій половині 30-х років українські театри розпочинають вдумливо і серйозно працювати над комедіями Шекспіра. Одеський театр ім. Жовтневої революції і Артемівський ім. Артема ставлять «Віндзорські кумоньки», Полтавський український драматичний театр ім. Пушкіна — «Дванадцять ніч», Київський академічний ім. І. Франка — «Багато галасу даремно». Кращі з цих вистав відзначались цікавою, вдумливою, винахідливою режисерською роботою, що виявилась у їх композиції, у глибокому розкритті змісту творів і характерних особливостей епохи, зображеної драматургом, у вірній розстановці акторських сил, в аналізі образів дійових осіб та визначенні їх місця і ваги у тогочасному суспільному житті. Окремі актори створили правдиві, емоційно наснажені та багатогранні шекспірівські характери.

У «Віндзорських кумоньках», поставлених Одеським театром ім. Жовтневої революції 1941 року, режисер В. Василько, прагнучи створити міцну ансамблем, жанрово цілісну і виразну виставу, зосередив основну увагу на образі Фальстафа — представника підупалого лицарства середніх віків. З метою найбільш повного розкриття особливостей цього образу і часу, про який ідеться в комедії, театр спеціально вивчав шекспірівську епоху.

Дія у «Віндзорських кумоньках» відбувається в період, коли дворянство підупадало, втрачало свій авторитет і значення, коли все більшої ваги набирало золото. Воно виявилось сильнішим за найзнатніші роди, за лицарську честь і доблесть. Гроші ставали панівною силою в суспільстві. Фальстаф, який любив життя, його радощі, матеріальні блага, чудово розумів усе це. Він знав, що гідність лицаря, честь, войовничість не допоможуть йому роздобути грошей, а тому відкинув колись священні поняття совісті й честі і обрав інший шлях — любов. Фальстаф вирішив полонити серця двох заможних городянок місіс Форд і місіс Педж, щоб потім стати господарем їхніх гаманців.

Фальстаф — один з найяскравіших шекспірівських образів. Це паразит, пристосованець, хвалько, ненажера, по-своєму привабливий, проте, своєю енергією, оптимізмом.

Театр прагнув відтворити у виставі атмосферу «старої веселої Англії», не розгубити життєрадісності, бадьорості, кипучої енергії, притаманних шекспірівській комедії, того, що в свій час захоплювало Ф. Енгельса, який вважав, що «в одній лише першій дії «*Merry wives*» [«Віндзорських жартівниць»] більше життя і руху, ніж в усій німецькій літературі»¹.

Твердохлібу, артистові значного комедійного обдаровання і гострого сценічного рисунка, пощастило створити повнокровний, живий, сатирично загострений образ занепаłego лицаря. Фальстаф — Твердохліб шкурник і паразит. Він цинічно і нахабно розмірковує про користюлюбні

¹ 36. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». «Искусство», М., 1957, т. I, стор. 363.

цілі, що примусили його послати любовні записки жителям Віндзора. На початку II дії цей ненажера і п'яниця, добре попоївши, з насолодою посміхається, проводить пальцем по губах і задоволено крикає. Твердохліб розкриває перед глядачем самовпевненість і самозакоханість свого героя: одержавши од звідниці повідомлення про свій нібито успіх, Фальстаф оглядав своє величезне черево у дзеркалі, повертаючись в усі боки й одверто милуючись собою. З великою комедійною майстерністю Твердохліб проводив одну з найяскравіших сцен комедії — залицяння Фальстафа до жінок, що кінчалось цілковитим конфузом: його упаковували в кошик з брудною білизною, щоб потім викинути в Темзу, як непотрібний мотлох.

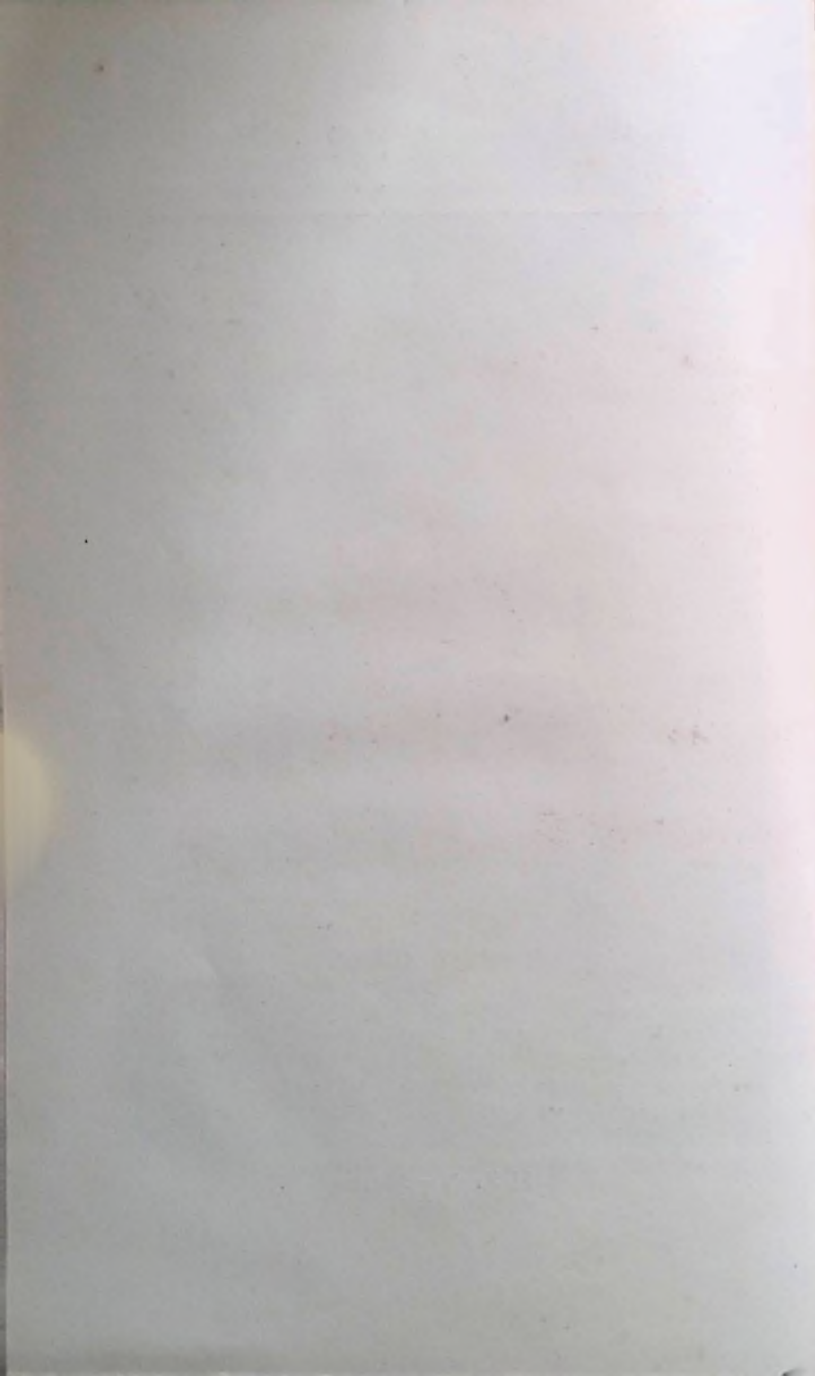
Людей, що оточували Фальстафа, у виставі було показано з природною простотою, з бажанням індивідуалізувати кожен образ, знайти в ньому якісь характерні риси. Артистка Л. Гаккебуш створила образ кокетливої і хитрої місіс Педж, Г. Мещерська — грубуватої, але дотепної і винахідливої Квіклі, Т. Фесенко — веселого і безтурботного пажу.

Постановка в цілому відзначалась простотою і реалістичністю розв'язання, та все ж часом і в ній було помітно прагнення до невинуватої буфонади, таке характерне для деяких робіт окремих театрів тих років. Так, у кінці II картини I дії Бардольф чомусь виїжджав на сцену на плечах у Німа, супроводжуючи свій виїзд жестаами циркового клоуна. Вистава була переобтяжена танцями, окремі танцювальні номери не випливали органічно з дії, здавалися зайвими вставками. Але ці незначні недоліки не позначились на розв'язанні ідейного змісту твору.

Громадськість дуже радо вітала успіх театру. Позитивно відгукнулась і преса, відзначаючи, що у «Віндзорських кумоньках» театр знайшов вірний шлях до Шекспіра. «Серйозність, з якою постановник В. Василько підійшов до шекспірівської комедії, — писала газета «Большевистское знамя», — обумовила створення посправжньому веселої і колоритної вистави. Не окремі ефектні місця й моменти були в роботі Василька вирішальними, а передусім, достатня ціліність постановоч-



Н. Ужвій — Беатриче



ного задуму і достатня послідовність у його здійсненні»¹.

Серед шекспірівських постановок театру ім. Жовтневої революції, який працював над драматургією англійського класика більше, ніж інші творчі колективи України, вистава «Віндзорські кумоньки» була фактично етапною. Інші, здійснені раніше,— «Приборкання сварливої» (1934 р.), «Отелло» (1936 р.), «Багато галасу даремно» (1938 р.),—це тільки шукання шляхів до Шекспіра.

Найзначнішою і найцікавішою постановкою шекспірівської комедії у передвоєнний період можна вважати «Багато галасу даремно» у Київському театрі ім. І. Франка (1941 р.). То був друге звернення франківців до драматургії Шекспіра після чотирнадцятирічної перерви з часу постановки «Сну літньої ночі». За цей час акторський колектив театру творчо зміцнів і став одним з провідних на Україні. У його доробку вже було чимало кращих творів радянської драматургії,—«Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова, «Розлом» Б. Лавреньова, «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда» О. Корнійчука,—російської та української класики,—«Борис Годунов» О. Пушкіна, «Останні» М. Горького, «Суєта» і «Хазяїн» І. Тобілевича і, нарешті, «Остання жертва» О. Островського та «Украдене щастя» І. Франка—зразки гармонійного поєднання глибокого розкриття ідейного змісту п'єси з високою акторською майстерністю.

У своєму творчому кредо театр утверджував максимальне зближення з життям, прагнення відтворювати правдиві і складні людські характери. Він боровся за високо ідейне мистецтво, здатне допомагати глядачам пізнавати життя, спроможне виховувати їх у дусі соціалістичної моралі.

З цих ідейно-творчих позицій театр підійшов і до роботи над комедією Шекспіра «Багато галасу даремно». Режисери В. Б. Вільнер та М. Г. Єрецький прагнули правдиво показати кипуче і яскраве життя епохи Відродження, розкрити невичерпну енергію і життєрадісність героїв, їх гострий розум, бурхливий темперамент,

¹ «Большевистское знамя». 16.I.1941 р.

любов до людини, почуття дружби. Режисура ставила такі завдання, виходячи з особливостей стилю комедії, в якій сцени блискучої комедійності поєднуються з глибоко драматичними. Перед глядачем проходило справжнє життя з його контрастами.

У виставі було багато дотепної режисерської вигадки, особливо в жанрових сценах (можна сказати, всі сцени із сторожею), багато яскравої, життєрадісної комедійності. Та успіх її обумовило акторське виконання і насамперед — ролі Беатріче Н. М. Ужвій. Актриса правильно відчула внутрішню суть героїні, її цільної, щирої натури і, йдучи від внутрішнього до зовнішнього, створила своєрідний, привабливий образ живої, темпераментної, розумної і лукавої дівчини.

Ось як зрозуміла цей образ Н. М. Ужвій: «Беатріче — чарівна граціозна дівчина з сміливим жіночим розумом. За її тонкими іронічними дотепами, які іноді так мучать Бенедікта, приховано щире, любляче і великодушне серце. Коли подруга і кузина Беатріче Геро потрапляє в біду, Беатріче рішуче стає на її захист, незважаючи на своє кохання до Бенедікта. І саме людяне прагнення дівчини допомогти Геро об'єднує люблячі серця Беатріче та Бенедікта. Вже без насмішок та іронії, щиро і правдиво проявляє дівчина свою любов до Бенедікта».

Беатріче — Ужвій була легкою, жвавою і граціозною, з усміхненими, лукавими очима. Чорне завітчане волосся густими кучерями спадало на плечі, вилося на лобі. І вже в першому епізоді, коли вона, проштовхуючись в юрбі, що оточила Леонато, з цікавістю й іронією розпитувала про «хороброго сеньйора фехтувальника», маючи на увазі Бенедікта, відчувалася її безумовна зацікавленість ним. З'являвся і сам Бенедікт. Беатріче перша зачіпала його гострим дотепом, і, фраза за фразою, словесний двобій між двома дотепними і жвавими співрозмовниками розгортався в усьому блиску.

Н. Ужвій тонко розкривала духовний світ своєї героїні, прекрасно показувала, як поступово міцніло в неї почуття кохання до Бенедікта — згладжувалася гострота поведінки Беатріче, стриманішими, м'якшими ставали рухи, теплішали погляд і голос. Однією з найвиразніших сцен було підслухування в саду розмови Урсули і Геро

про закоханість Бенедікта і Беатріче. Беатріче у цій сцені не має тексту, крім заключного монолога. Усю складну гаму переживань артистка передавала мімікою, жестами. Ось дівчина обережно, щоб не виказати себе, з'являється в альтанці, ліворуч від глядача, залишаючись там протягом майже усієї сцени. Очі її блищать завзято і лукаво, вся постать виявляє напружену зацікавленість. Але, прислухавшись до змісту розмови, вона стає серйознішою, більш зосередженою, а згодом, коли чує похвали доблестям Бенедікта і дізнається про його кохання до неї,— схвилюваною. Не в силі стримати хвилювання, Беатріче на мить вискакує з альтанки і так само швидко повертається, залишившись непоміченою. Та вона не хоче більше приховувати своє почуття і, коли йдуть Геро та Урсула, схвилювана, з сяючими очима вибігає з альтанки, щоб сказати всім, що кохає Бенедікта і в ім'я цього кохання відмовляється від своєї гордості.

Н. М. Ужвій підкреслювала в образі Беатріче доброту і прихильність до людей, приховані за колючою і дещо зухвалою манерою поведінки. Дівчина дуже любить свою кузину, широко радіє з її щастя — близького заміжжя, і хоч самій їй трохи сумно, що її доля залишається ще без зміни, вона не заздрить Геро. Про все це особливо свідчить поведінка Беатріче — Ужвій у IV сцені III дії (у церкві), написаній Шекспіром з великою драматичною силою. Тут відбувається швидка зміна настроїв — від світлої радості майбутнього вінчання Геро і Клавдія до збентеження і горя, викликаних безпідставним і підлим наклепом на Геро. Ця сцена являє собою один з найцікавіших моментів у виконанні ролі Беатріче Н. М. Ужвій.

Осяяна світлою радістю, захоплена загальним піднесеним настроєм, з'являється у церкві Беатріче разом з Геро, Леонато, Бенедіктом, Клавдіо та іншими. З цікавістю стежить вона за початком обряду, радіючи із щастя Геро. Гострі слова обвинувачення, кинуті Клавдіо Геро, такі несподівані, що спочатку Беатріче не може навіть збагнути їх змісту. Вони викликають у неї лише здивування. Тільки коли Геро неприємно, Беатріче — Ужвій повністю усвідомлює те, що сталося. Глибоке

обурення, горе, побоювання за життя улюбленої Геро піднімаються в її душі. При всій своїй дотепності Беатріче не може знайти слів, здатних передати силу її ненависті до Клавдіо. Коли б вона була чоловіком, то вирвала б у нього серце!

Маючи відкриту і щирю душу, Беатріче просто розповідає Бенедіктові про своє почуття і звертається до нього по допомогу, прохаючи помститись за Геро, викликати на поєдинок Клавдіо. Бенедікт теж освідчується їй в коханні. І тепер, хоч би які гострі слівця казали вони один одному, хоч би як хвилювалась Беатріче, перевіряючи силу кохання Бенедікта, обоє вони знають, що їх зв'язує в житті велике і сильне кохання.

Н. Ужвій високо цінує творчість Шекспіра, чудово розуміє силу і глибину його слова, сповненого, на її думку «лаконічної гостроти, глибокого змісту, майже філософської афористичності», і наполегливо працює над текстом. Тому такий дохідливий кожен дотеп Беатріче, така багата найтоншими нюансами її образна, соковита мова.

Прагнення глибоко і всебічно розкрити шекспірівський характер виявилось і у виконанні Ю. Шумським ролі Бенедікта, в образі якого він показував мужність і прямоту, гостроту і проникливість розуму. Артист відтіняв різні зміни психологічного стану свого героя, він розкривав перед глядачем, як зростало його кохання до Беатріче і як він з ворога шлюбу ставав його палким прихильником. Але зовнішня форма вираження не зовсім відповідала у Шумського внутрішньому змісту образу. Його Бенедікт був важким, малорухливим і надто стриманим. Він не встигав відповідати на блискавичні словесні удари Беатріче, затримував темп діалогів.

У 1945 році, коли театр поновив комедію у своєму репертуарі, цю роль було доручено В. Добровольському. Його Бенедікт зовні був рухливішим і дійовішим від Бенедікта—Шумського. Добровольський підкреслював в образі життєстверджуючу силу свого героя, його нестримну енергію. Проте психологічний рисунок у нього був значно бідніший. Образ не мав тієї ясної логіки розвитку, що була у Шумського.

Вивчаючи в роботі над виставою особливості творчості Шекспіра, театр вірно зрозумів природу комічного у драматурга, що міцно ґрунтується на зображенні реальної дійсності. У гострій, виразній формі Шекспір не лише смішить глядача, а й викриває негативні життєві явища.

Гостро комедійну групу у виставі складали констеблі Кизил і Ломака (артисти Д. Мілютенко і М. Пилипенко), вартові (артисти О. Супрун і К. Кульчицький) і протоколіст (артист М. Чернявський). За ходом дії актори могли легко вдатися тут до невиправданого комікування, проте цього не сталося. Їхня гра була пройнята таким щирим комізмом, що глядач легко вірив у створені образи і від усього серця сміявся з боягузливості та безпосередності цих персонажів. Особливо правдоподібно і смішно проводились виконавцями сцени арешту Баракіо і Конрада, яких вартові затримують не просто, а з «оточенням» і «наступом», а також — суду над ними. Це була їдка сатира на бюстителів порядку в Італії епохи Відродження.

Вистава Київського українського драматичного театру ім. І. Франка «Багато галасу даремно» цікава тим, що в ній ніби відбилися позитивні і негативні моменти, які були характерні для роботи багатьох театрів України над драматургією Шекспіра.

З одного боку, українські митці прагнули якомога повніше показати епоху, в якій жили і діяли герої, їхні взаємини, всебічно змалювати окремі характери дійових осіб.

З другого — їм не завжди вдавалось однаковою мірою повно і вірно розкрити всі образи. Позначалась на грі акторів і побутова манера виконання.

Вистава «Багато галасу даремно» була немов підсумковою. Вона завершувала важливий етап в історії опанування майстрами української сцени драматургічної спадщини Шекспіра.

Кінець 30-х років можна назвати періодом творчої зрілості театрів Радянської України. На той час сформувалося вже обличчя і індивідуальний почерк кожного колективу, утвердився в сценічному мистецтві метод соціалістичного реалізму. Актори і режисери вважали своїм основним завданням створення правдивого і переконли-

вого образу радянської людини як рушійної і творчої сили, будівника нового світу.

З класики віддавалася перевага тим творам, що розв'язували проблеми особи і суспільства, змальовували яскраві, пристрасні, вольові характери. На сценах театрів з успіхом ішли «Гроза» О. Островського і «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Єгор Буличов» М. Горького і «Украдене щастя» І. Франка, «Дон Карлос» Ф. Шіллера і «Отелло», «Макбет», «Багато галасу даремно» Шекспіра.

Треба сказати, що шекспірівські вистави в цей час не набули ще масового характеру, хоч за період з 1936 по 1941 рік на сценах українських театрів було здійснено постановки одинадцяти творів англійського драматурга. Робота театрів над ними відзначалася серйозністю і ретельністю. До участі у виставах залучались кращі акторські сили. Над постановками працювали провідні режисери українських театрів В. Василько, В. Вільнер, В. Харченко та інші. Було створено ряд повнокровних, змістовних і глибоко правдивих образів. Це — Отелло Б. Романицького, Макбет В. Добровольського, Беатріче Н. Ужвій, Фальстаф І. Твердохліба.

Звичайно, не всі постановки п'єс англійського драматурга досягали такого рівня, як «Отелло» в театрі ім. М. Заньковецької або «Багато галасу даремно» в театрі ім. І. Франка. Траплялися часом і слабкі, поверхові, але не вони були провідними в загальному процесі історії української шекспіріани, а ті з них, що відзначалися правильним розкриттям змісту п'єси, умінням постановників акцентувати моменти, співзвучні нашій дійсності, відчуттям епохи, наявністю міцного ансамблю і значними акторськими досягненнями.

* * *

Велика Вітчизняна війна викликала значну перебудову роботи творчих колективів нашої країни, більшість яких перебувала в евакуації. У репертуарі українських театрів переважали п'єси радянських драматургів, що розповідали про мужність і стійкість наших людей у боротьбі

проти ворога, оспівували велич подвигу. Широко йшли твори російської та української класики, такі як «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Без вини винуваті» та «Остання жертва» О. Островського, «Весілля Кречинського» Сухово-Кобиліна. Щодо драматургії Шекспіра, то лише Український драматичний театр ім. Заньковецької, який перебував в евакуації в місті Тобольську, зберіг у своєму репертуарі твір англійського класика — трагедію «Отелло».

В умовах жорстокої боротьби радянського народу проти фашизму, який ніс із собою расову й національну ворожнечу, глибоке благородство мавра, чистота і ширість його почуттів звучали у виконанні Б. Романицького як символ людинолюбства. Конфлікт між Яго і Отелло набрав особливої гостроти, ставши вираженням боротьби двох світоглядів.

Після переможного закінчення війни, що перед усім світом продемонструвала велич радянської людини, її високий патріотизм і моральну чистоту, в час, коли, незважаючи на втому від втрат і руїн, заподіяних війною, в країні панувало велике творче піднесення, коли поряд з темами війни, патріотизму радянського народу в репертуарах театрів почали з'являтися твори про життєрадісну працю, знову пробуджується зацікавленість шекспірівськими комедіями, сповненими оптимізму, блискучого гумору, веселощів, теплих, ширих почуттів і волелюбних мотивів. На сценах ідуть п'єси «Багато галасу з нічого», «Приборкання норовливої», «Віндзорські жар-тівниці», «Дванадцята ніч».

Три театри — Одеський ім. Жовтневої революції (1945 р.), Сталінський музично-драматичний ім. Артема (1946 р.) і Київський ім. І. Франка (1949 р.) здійснили постановки «Дванадцятої ночі».

У цій комедії, незважаючи на те, що дія відбувається у вигаданій країні Іллірії, якою керує закоханий в красуню Олівію герцог Орсіно, характери, взаємини і вчинки героїв — людей епохи Відродження — настільки реальні і правдиві, сповнені такої життєстверджуючої сили й енергії, що глядач глибоко вірить їм і широко переживає разом з ними їхні радощі і знегоди. Драматург

чітко визначив два плани у змалюванні дійових осіб: лірико-романтичний, в якому розвиваються образи герцога Орсіно, графині Олівії, Віоли (вона ж Цезаріо), брата Віоли Себастьяна, і суто комедійний, в якому розв'язані образи дворецького графині Мальволіо, її дядька сера Тобі Белча, Ендрю Егчіка, служниці Олівії Марії, блазня Феста. Тож працюючи над виставою необхідно пов'язувати обидва ці плани в єдину цільну дію, уникаючи неприродного комікування.

Аналізуючи постановки «Дванадцятій ночі» у вище-згаданих театрах, можна говорити про в цілому вірне ідейне і драматургічне розв'язання комедії. І режисери, і виконавці окремих ролей прагнули проникнути у психологію дійових осіб, повніше змалювати характери героїв, розкрити гуманістичну суть провідної теми твору. Вони звертали головну увагу на людину, на її думки й почуття. А це означало, що майстрі нашого театру прийшли до вірного розуміння гуманістичних принципів Шекспіра, що у своїй творчості вони керувались методом соціалістичного реалізму. Звичайно, робота кожного з них попри спільні риси мала й значні відмінності, обумовлені творчим почерком окремих колективів та митців. Так, для вистави Київського театру ім. І. Франка (режисер Ш. Варшавер) характерною була прекрасна зіграність ансамблю, простота і лаконічність мізансцен. На виставі Сталінського театру ім. Артема позначилось прагнення режисера М. Смирнова до глибокого аналізу п'єси і образів. Але, працюючи головним чином над характеристиками основних персонажів, режисер значно менше уваги приділив епізодичним ролям, внаслідок чого фон вистави, що доповнює дію героїв комедії і допомагає створенню духу епохи та загального стилю постановки, залишився блідим і невиразним. А постановка Одеського театру ім. Жовтневої революції відзначалася тим, що в ній підкреслювались сатиричні елементи, іронія Шекспіра, що режисер Б. Тягно дбав не лише про виразність мізансцен, а й про окремі деталі, про речі, обігрування яких допомагало розкривати ставлення однієї дійової особи до іншої. Вистава свідчила про шукання постановником виразних засобів втілення шекспірівської комедії, про прагнення поєднати реалізм у розв'я-



Я. Геляс — Гамлет



О. Гай — Гамлет

занні драматургічного задуму із справжньою театральністю.

Те ж саме можна сказати і про акторів. О. Осмяловська (Київський театр ім. Франка) і Л. Усатенко (Сталінський театр ім. Артема), граючи роль Віоли, яка потрапила на берег Іллірії після аварії корабля, прийшла в чоловічому вбранні до двору герцога і почала служити йому під ім'ям Цезаріо, правдиво розкривали її характер. Обидві артистки підкреслювали ліризм і жіночність цього образу, а поряд з тим — силу, волю, мужність і цілеспрямованість дівчини. Таких прикладів подібного розв'язання того самого образу акторами різних театрів можна було б навести чимало.

З виконавиць ролі Олівії найкращою була Є. Лазуренко (Сталінський театр ім. Артема). Артистка переконливо показувала, як тепло щирої любові знищувало в Олівії, що зреклася земних радощів після смерті брата, невластиву їй, удавану холодність та байдужість.

Серед комедійних персонажів п'єси особливий інтерес становить дворецький Мальволіо, в образі якого є елементи сатири на пуритан, на «добропорядних» буржуа сучасного Шекспіру суспільства.

У театрі ім. І. Франка роль Мальволіо виконував Д. Мілютенко, майстер гострого, яскравого сценічного рисунка образу. Актор підкреслював нікчемність Мальволіо, яка так яскраво контрастувала з його зарозумілістю і пихатістю, його тупість і самозакоханість. Він висміював свого героя. Щодо цього характерною була III сцена II дії, в якій Мальволіо виходив у самій сорочці, розбуджений галасом сера Тобі, блазня і Марії, а також IV сцена III дії. В останній Мальволіо, точно виконуючи все сказане у підкинутій Марією записці, з'являвся перед Олівією в жовтих панчохах і чорних підв'язках навхрест. Мілютенко показував, що Мальволіо зразу повірив написаному, очевидно, не маючи найменшого сумніву у своїй чарівності, і тому давав волю прихованим досі мріям про майбутню велич та багатство.

Артист М. Смирнов (він же і постановник) акцентував в образі Мальволіо риси лицеміра і святенника. Щось святенницьке було в усьому його зовнішньому вигляді — худа, висока, одягнена в чорне людина з маленьким без-

барвним обличчям. Проте це обличчя було дуже виразним. На зміну чванькуватості приходили хитрість і навіть лукавство, а часом блаженство, коли розумово обмежений Мальволіо мріяв про майбутнє щастя. М. Смирнов виразно показував ставлення Мальволіо до тих, хто його оточував, то підкреслено бруталне і пихате до підлеглих, яких він ледве удостоював поглядом, то безмірно улесливе до Олівії. Якщо Д. Мілютенко гостро висміював свого героя, користуючись яскравими комедійними прийомами, то М. Смирнов викривав його, а в його особі і святенницьку мораль буржуазного суспільства, скупими і виразними акторськими засобами.

Найбільшою викривальною силою і сатиричного звучання Мальволіо набував у виконанні І. Твердохліба (Одеський театр ім. Жовтневої революції). Артист загострив негативні риси образу, зробивши Мальволіо не просто самозакоханим дурнем і святенником, а злим виродком, який недоброзичливо ставиться до людей і ненавидить усе радісне в житті. І. Твердохліб підніс образ Мальволіо до символу злого начала в житті, що зазнає поразки у марній боротьбі проти його світлих і радісних сторін. Приклади такої боротьби часто зустрічаються у творчості Шекспіра.

Сатиричне звучання образу Мальволіо, створеного І. Твердохлібом, посилювалось у виставі цілим рядом режисерських і акторських прийомів, побудованих на контрасті між діями і висловлюваннями дворецького та виявленням його справжньої суті.

У III сцені II дії, де нічний одяг Мальволіо так контрастував з його пихатою мовою, він, захопившись своїми повчаннями, звернутими в основному до Тобі Белча, несподівано обпікався об гарячу піч. У цій же сцені ставлення дійових осіб до Мальволіо було показано за допомогою обігрування осячної голови. Блазень, рухаючи осячними вухами, по-різному реагував на ті чи інші слова дворецького.

Засобами контрасту показано було і мрії Мальволіо про владу та велич. Уявляючи себе на троні, він, сам того не помічаючи, сідав на казан, а замість коштовної забавки брав у руки моркву. Потім, повертаючись до ре-

альної дійсності, Мальволіо — Твердохліб помічав цю свою помилку, швидко зіскакував з казана і з огидою відкидав моркву.

Комедію «Приборкання непокірної», яка фактично продовжує життєствердну тему «Дванадцятої ночі», поставив Сталінський український драматичний театр ім. Артема (1953 р.).

У розкритті ідейного змісту твору актори і режисер-постановник Я. Соловейчик акцентували його гуманістичне спрямування, яке полягає в тому, що людина не повинна втрачати почуття власної гідності, що стосунки між людьми мають ґрунтуватися на взаєморозумінні і повазі.

Таке трактування комедії вперше дали майстрі російського дореволюційного театру Г. М. Федотова і О. П. Ленський, які довели своїм виконанням, ще в останні взаємини Катарини й Петруччіо лежить їхня любов.

У виставі Сталінського театру ім. Артема розв'язання теми «підкорення» Катарини, як наслідку кохання, а не насильства, найбільш повно позначилося на виконанні образу Петруччіо А. Маличем. Поступово, у процесі розвитку подій артист розкривав усе нові й нові риси свого героя. Дізнавшись про існування багатой, але норовливої нареченої, він спочатку керувався лише бажанням випробувати свої сили і «покорити» «непокірну», а разом з нею дістати й багатий посаг, бо як казав він сам, влада золота сильніша за все.

Але прослідкуємо за першою зустріччю Катарини й Петруччіо — Малича (I сцена, II дія). Останній кидав першу фразу, навіть не дивлячись на дівчину, і раптом, обернувшись, застигав, здивований її красою. Далі образ розвивався по двох лініях. Зовні Петруччіо продовжував бути грубим з Катаріною, а серцем тимчасом усе більше і більше захогувався в це норовливе, сміливе і чисте створіння. Інколи це почуття проривалося назовні, як у сцені поїздки до батька, а також у фінальній сцені вистави, коли Петруччіо після монолога дружини опускався на коліно і цілував їй руку.

Петруччіо — Малич весь час розігрував Катарину, як наприклад, у сцені з кравцями, де під виглядом остан-

ніх виступають його слуги. Щоб підкреслити, що Петруччію бореться з дівчиною її ж зброєю, він, нібито розсердившись, одягав на голову одного із слуг лютню, точнісінько так, як це зробила в свій час Катарина з Гортензіо.

Так Петруччію — Малич перемагав Катарину. Не насильством і грубістю, а розумом, дотепністю, коханням. І вона (артистка Адамська) розуміла це. Для Катарини їхня взаємна любов, що відкрила перед нею нові життєві горизонти, дала можливість відчувати себе людиною, була великим щастям, яке відчувалося в останньому монолозі про покірність дружин своїм чоловікам. Монолог звучав як іронія над звичайними лицемірними одруженнями з розрахунку, характерними для буржуазного суспільства.

В образах Катарини й Петруччію театр розкрив шекспірівське твердження про «одяг» і «природу» людини, які часто бувають невідповідні. Артисти виразно показали, що під зовнішньою грубістю і нахабством Петруччію, під зухвалістю й озлобленістю Катарини приховуються цільні, щирі натури і люблячі серця. Щоб наголосити на цьому, Петруччію і приходять по Катарину, ідучи вінчатися, в драному, брудному костюмі. Адже дівчина, як каже він, виходить заміж за нього, а не за його костюм.

Робота українських театрів над шекспірівськими комедіями у повоєнний період дала значні позитивні наслідки з точки зору максимального наближення до Шекспіра, заглиблення у філософський зміст його творів і виявила зрослу культуру та майстерність наших творчих колективів. Цього, на жаль, не можна сказати про втілення шекспірівських трагедій. Власне, у повоєнні роки (до 1956 р.) в українському репертуарі ми зустрічаємо лише трагедію «Отелло». Майже одночасно її було поставлено у Харківському, Дніпропетровському, Чернівецькому, Сумському, Хмельницькому і Полтавському театрах. Те, що Шекспір з'явився на сцені обласних колективів, було безперечним свідченням їхнього творчого зростання.

Щоправда, крім Чернівецького українського драматичного театру ім. О. Кобилянської, усі вони зверталися

до драматургії Шекспіра вперше, а отже і втілення її не можна вважати досконалим, хоч ставлення до роботи було надзвичайно сумлінним.

Митці використовували досвід союзної сцени, вивчали все цінне, що дало в цій галузі радянське шекспірознавство. Вони підкреслювали гуманістичну спрямованість трагедії, прагнули показати моральну перевагу сильної, чесної людини, перемогу великого почуття над лицемірним і жорстоким буржуазним світом. В основу розв'язання основного конфлікту «Отелло» було взято прийняту радянським шекспірознавством тезу про надмірну довірливість Отелло, яка стала причиною його трагедії.

Роль Отелло виконували найбільш досвідчені актори. У Харківському українському драматичному театрі ім. Шевченка — народні артисти СРСР О. Сердюк і Д. Антонович; у Чернівецькому — народний артист УРСР В. Сокирко; у Хмельницькому — заслужений артист УРСР Є. Колчинський, у Сумах — заслужений артист УРСР А. Тарасенко.

Усі вони підкреслювали благородство натури Отелло, його мужність і чесність, глибоку віру в людей і чистоту кохання до Дездемони. А поряд із цим їхнє виконання не було позбавлене індивідуальних рис, бо кожен з акторів приносив у тлумачення характеру венеціанського мавра щось своє, індивідуальне.

Д. Антонович, актор суворої і стриманої манери виконання, побачив в Отелло людину великого розуму, що сприймає світ з точки зору філософа-гуманіста. Любов до Дездемони переростає в нього у віру в гармонійне поєднання в людині всього найкращого, що є в світі, а втрата цієї віри рівнозначна для Отелло — Антоновича втраті життя. Артист підкреслював велику різницю між благородним мавром і людьми, що його оточували. І саме свідомість моральної зверхності Отелло викликала до нього ненависть Яго, Родріго, Брабанціо та інших, бажання заплямувати, розтоптати його благородство, порушити гармонію думок і почуттів. Проте у фінальній сцені Антонович переконував у тому, що це їм не вдалося. Впевненість у невинності Дездемони повертала Отелло віру в людей. Він умирав, залишаючись переможцем.

піднявшись над оточуюче його підступне і лицемірне суспільство.

Таким чином, артист правильно зрозумів і досить повно розкрив філософську суть образу Отелло.

У артиста Є. Колчинського образ Отелло мав зовсім не властиві йому елементи сентиментальності, слабості і безвольності. У моменти напруженої внутрішньої боротьби Отелло — Колчинський раптом втрачав сили, ставав слабкою, стомленою знегодами людиною.

А в Чернівецькому театрі, у виконанні В. Сокирка, Отелло був занадто сухим, раціоналістичним. У ньому відсутні були риси мужнього, благородного воєначальника, перед розумом і полководчеським талантом якого схилялися навіть вороги. Не відчувався його авторитет серед військ ні в момент прибуття на острів Кіпр, ні в момент припинення сварки між Яго та Кассіо в караулі. Монолог перед Сенатом актор проголошував скоромовкою, нерозбірливо, від чого зміст його майже не доходив до глядача. Образ Отелло оживав у Сокирка з моменту пробудження сумнівів у вірності Дездемони, проте якщо шекспірівський герой у трагедії довго вагався, вимагав нових і нових доказів, у театрі він якось зразу вірив у слова Яго про зраду Дездемони. Філософське світосприймання Отелло, його гуманістичний світогляд залишалися у виставі нерозкритими.

Загалом треба сказати, що ніхто з виконавців ролі Отелло на українській сцені за останні роки не піднісся до висоти шекспірівського образу, створеного Б. В. Романицьким.

У більшості театрів не було до кінця розв'язано суть конфлікту між Яго і Отелло — зіткнення двох світів, хижого і гуманістичного, в якому останній перемагає. І це сталося, в основному, за рахунок спрощеного трактування образу Яго. Виконавці цієї ролі намагалися підкреслювати його хижі інстинкти, жадобу до грошей, риси інтригана і циніка, забуваючи про лицемірство. Жоден з них не спромігся розкрити людиноненавистницьку суть ідеології Яго.

У Чернівецькому театрі, наприклад, Яго (артист Ю. Козаковський) — підступний і грубий лиходій. У Шекспіра сила Яго полягає в поєднанні жорстокої на-

тури з неабияким розумом. Текст дає можливість відчувати, яку складну сітку інтриги плете він для своєї жертви. Але у Козаковського в моменти, коли Яго обдумував свій план дальших дій, не відчувалося процесу мислення. Він твердо і легко проголошував слова, начебто усе, про що говорилося, вже давно було вирішено.

Артист П. Луценко (Дніпропетровський театр ім. Шевченка) прагнув відтворити лицемірну суть Яго. Але домінуючим у його виконанні стало показне благодущія, що перетворило запеклого ідейного ворога Отелло в дрібного шахрая, який переслідує свої егоїстичні інтереси.

Герої п'єс Шекспіра діють не ізольовано, навколо них кипить життя із швидкою зміною контрастів, діють люди. Добрі і злі, знатні і прості — усі вони невидимими нитками зв'язані з основними персонажами, впливають на їх долю. І треба віддати належне нашим творчим колективам, що приділяють велику увагу часом складним характеристикам цих людей, показові соціального середовища.

Ось порівняно невелика роль знатного венеціанського вельможі сенатора Брабанціо у виконанні артиста Харківського театру ім. Шевченка М. Кононенка. Він показав самозакоханого аристократа, який відстоював застарілі, косні традиції предків. Вчинок Отелло, який викрав у нього дочку, Брабанціо — Кононенко сприймав майже як соціальний переворот, стверджуючи, що коли дозволити подібне, то незабаром державою будуть правити «араби і язичники». У цих словах відчувалася ненависть до Отелло як до людини, хоч сенатор, шануючи воєнні заслуги мавра, приймав його у своєму домі.

А ось іще один, протилежний своїм характером образ дружини Яго Емілії, що зазнає протягом вистави значної еволюції, набуваючи у фіналі великої трагічної сили. Складність виконання ролі полягала в тому, щоб підготувати Емілію до сміливого вчинку, — викриття власного чоловіка, — показати, що чесність і правда для цієї простої жінки виявилися сильнішими за смерть. Це можна було показати, зробивши Емілію не пасивною споглядалицею подій, а живою їх співучасницею, передавши поступове народження в ній почуття власної гідності. Саме так трактували образ артистки С. Федорцева (Хар-

ківський театр ім. Шевченка) та Г. Янушевич (Чернівецький театр ім. О. Кобилянської).

Та хоч і були в ряді вистав окремі досягнення, цікаві акторські роботи, жоден театр не спромігся до кінця розкрити філософську глибину трагедії, відобразити соціальний фон подій. Відчувався потяг до зовнішньої краси, ефектності (Харківський театр ім. Шевченка), що спричинялось до штучності й нарочитості постановки, або в деяких театрах — недбайливе ставлення до масових сцен, побудованих примітивно, без цікавої творчої вигадки. Загалом на останніх постановках «Отелло» лежала печать театрального стандарту. Вони були позбавлені поетичного піднесення, того справді шекспірівського боріння пристрастей, яке так хвилює глядача, сповнює виставу внутрішньої динаміки.

Скликана 1956 року Всесоюзна шекспірівська конференція, розглядаючи постановки п'єс Шекспіра, здійснені на радянській сцені протягом повоєнного часу, прийшла до висновку, що у жодній з них театри не спромоглися піднятися до узагальнень, розв'язання філософських проблем, у яких би ставилися питання людського буття, взаємин людини і суспільства, зображались би глибокі пристрасті. Усі ці думки в повній мірі стосувались і українського театру, на сцені якого на той час не з'явилося ні одної нової п'єси Шекспіра. Театри зверталися здебільшого до вже апробованих творів, в основному — комедій.

1956 рік — початок нового періоду в історії української шекспіріани, що ознаменувався значними досягненнями в роботі над найскладнішими трагедіями драматурга. Справжнім творчим дерзанням було звернення Ровенського обласного музично-драматичного театру до трагедії «Король Лір».

Це один з найбільш хвилюючих і мудрих творів драматурга. Стародавня легенда про могутнього володаря Британського королівства, обдуреного дочками, перетворилась у Шекспіра на величну соціальну трагедію, в якій викриваються підступність, користолюбство, бездушність буржуазного суспільства.

Основний ідейний зміст твору полягає в народженні нового гуманістичного світогляду, що виникає внаслідок

прозріння Ліра, пізнання ним глибоких соціальних протиріч буржуазного суспільства. Щоправда, це прозріння настає запізно. Лір бачить зло і неправду, що панують навколо, та йому вже не під силу боротися проти них. Але сам той факт, що король зрозумів хибність своїх поглядів на життя, подивився на світ новими очима, надає цій страшній трагедії оптимістичного звучання.

Постановка Ровенського театру була першим втіленням «Короля Ліра» на українській сцені (переклад М. Рильського, режисер О. І. Сичевський). Треба сказати, що основне ідейне спрямування трагедії знайшло у виставі вірне відображення, як завдяки досить чіткому змалюванню артистом В. Петрухіним внутрішньої еволюції характеру короля Ліра, так і завдяки показу театром соціального оточення. Правда, з погляду акторської майстерності у виставі не все було гаразд. Бракувало яскравих, емоціонально глибоких, своєрідних характеристик дійових осіб, часом у виконанні деяких акторів помітні були риси побутовізму. Але всі вони грали правдиво і щиро, уникаючи неприродного пафосу, штучності, захоплюючись глибоким, змістовним драматургічним матеріалом.

Вистава не передавала ще усієї тієї сили трагізму, яким насичена п'єса. Особливо це можна сказати про виконавця головної ролі В. Петрухіна. Але вона свідчила про творчу, наполегливу роботу колективу над величною трагедією, про намагання вірно зрозуміти і втілити на сцені її прекрасні образи.

У цей же час українські митці звернулися до відтворення на сцені однієї з найскладніших шекспірівських п'єс — «Гамлета». Образ датського принца з його шуканнями, сумнівами, неспокоєм завжди хвилював акторів і глядачів. Багато театрів України мріяли про здійснення цієї трагедії, але зупинялися перед її філософською глибиною.

У повоєнний період, особливо в останні роки «Гамлет» усе частіше з'являється на сценах театрів Радянського Союзу. Цікавою подією зокрема стали постановки цієї трагедії у Московському театрі ім. Маяковського (режисер М. Охлопков) та Ленінградському ім. Пушкіна (режисер Г. Козінцев). Різні своїм стилем і характером,

вони обидві позначені зрілою режисерською думкою. В обох виставах (і насамперед у театрі ім. Маяковського) розкрито головну тему протиставлення благородної і чесної натури Гамлета лицемірству та брехні того суспільства, в якому він жив.

У 1955 році майстрі радянського театру і наші глядачі познайомилися з глибоко людяним Гамлетом Пола Скофілда у виставі, здійсненій англійським режисером Пітером Бруком і показаній англійською трупю під час її приїзду до Москви.

Усі ці обставини певним чином прискорили появу трагедії Шекспіра і на українській сцені. 1956 року вперше в історії українського радянського театру «Гамлета» було поставлено в Харківському театрі ім. Шевченка, а кілька місяцями пізніше, на початку 1957 року — у Львівському українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької.

В історії світового мистецтва існує багато різних трактувань образу датського принца. Кожна епоха дала своє тлумачення цього складного характеру, суті трагічного конфлікту. Існували концепції «слабкого» Гамлета, зміст трагедії якого полягав у розладі його волі й розуму, що породжував меланхолію, душевну кволість, неврастенічність. На противагу «слабкому» Гамлету виник Гамлет «сильний», пристрасний викривач пороків тогочасного суспільства.

Блискучий аналіз драматургічного твору було дано ще В. Г. Белінським у його статті «Гамлет», драма Шекспіра. Мочалов у ролі Гамлета. Він справедливо вважав трагедію твором великого соціально-філософського значення. І справді, у ній в усій своїй глибині виявляються великі протиріччя, які назріли в суспільстві періоду остаточного розкладу феодалізму, і які викриває Гамлет.

Студент Віттенберзького університету, людина високого розуму і інтелекту, з гуманістичним складом мислення, впевнений у тому, що людина — «вінець всесвіту», Гамлет повернувся на батьківщину, в Данію, і з перших же кроків на рідній землі зіткнувся з лицемірством, віроломством і неправдою. Минуло небагато часу після смерті короля, а в замку вже оголошено про шлюб

королеви з його братом. Де ж вірність, кохання, благородство людських почуттів? Поступово Гамлет розчаровується в людині.

З розвитком подій принц розкриває великі злочини, що мали місце в королівстві, і найстрашніший з них — братовбивство в ім'я загарбання влади. Про цей останній злочин Клавдія Гамлету розповідає тінь батька і закликає до помсти. Для Гамлета-гуманіста родинні пороки асоціюються з пороками всього світу. Помсту за батька він розуміє як необхідність викоринити зло в усьому суспільстві. Але воно настільки велике, що одна людина не може цього зробити. Усвідомлення власного безсилля породжує в душі Гамлета сумніви, вагання, зневіру в своїх силах. Настає, за висловом Белінського, стан «розпаду». Отже Гамлет сильний і мужній, коли він виступає як викривач зла, але ним оволодівають сумніви і вагання, коли він відчуває необхідність боротися проти нього. Він-бо розуміє свою самотність. Таким чином, коріння трагедії Гамлета не в особливостях його характеру, а в соціально-політичних умовах його віку. Гамлет гине, виконавши тільки частину поставленого завдання: він вбиває Клавдія. Соціально-філософський зміст трагедії полягає в утвердженні необхідності боротьби проти зла, неминучості перемоги в житті прогресивних сил, віри в те, що труднощі, страждання і навіть смерть борців за справедливість не були марними.

За словами режисера-постановника Б. Норда (Харківський театр ім. Шевченка) ідейна основа образу Гамлета полягає у його прагненні боротись за правду, за торжество розуму і краси, за чистоту людських взаємин. Так і розв'язував цей образ у виставі артист Я. Гелас.

«Трагедія Гамлета, як її розкривають актор і режисер, це не трагедія розкладу думки й волі, не трагедія мислителя, що відкрив порочність всесвіту і відчуває своє безсилля змінити його. Ні, це трагедія самотнього борця, який сміливо вступив у нерівний бій проти «жорстокого світу», що оточував його, і навіть смертю своєю він утверджує життя, як дію та боротьбу», — справедливо писала харківська газета «Красное знамя»¹.

¹ «Красное знамя» 16.V.1956 р.

Коли Гамлет — Геляс вперше з'являється на сцені, глядачеві одразу стає зрозуміло, що він усвідомлює порочність навколишнього світу. У його душі вже визріла певність того, що Данія — тюрма. Самотній і відчужений ходить він серед придворної челяді. В його очах — сум за передчасно загиблим батьком, гіркота, що так швидко забула короля матір. Зустріч з привидам тільки підтверджує його думки, допомагає без вагань прийняти рішення про помсту. Із зброєю в руках Гамлет — Геляс клянеться батькові, що помститься, надаючи цій клятві значно ширшого значення: «Вік виправити повинен я рукою своєю», — промовляє він, акцентуючи на слові «повинен».

Гамлет — Геляс дійовий, мужній, цілеспрямований. Питання «бути чи не бути» звучить у нього як ствердження: «Бути», — тобто жити, боротись. Він не заглиблюється у філософські роздуми над долею світу, над тим, чи під силу одній людині зв'язати «розірваний ланцюг часу», над питаннями життя і смерті. Загалом філософська глибина образу Гамлета, його духовне життя з роздумами і ваганнями не стали у виставі провідними.

Гамлет у шевченківців цілком конкретний, земний. Це палкий, пристрасний юнак, люблячий син, що важко переживає вчинок матері. Його почуття до Офелії чисті і щирі, а взаємнини з Гораціо свідчать про здатність до міцної і хорошої дружби. Він чесний, людяний, розумний.

Режисер і виконавець у процесі розвитку дії дають глядачам можливість відчутти, що безумство Гамлета — лише маска, яку необхідно носити.

У фіналі вистави, в поєдинку з Лаертом стає ясно, що Гамлет зрозумів мету двобою, але це не послабило його енергії, а, навпаки, тільки зміцнило волю до помсти. Таким чином, смерть Гамлета не стала поразкою. Вона утверджувала життя.

Артист створив виразний і правдивий образ, але часом він внутрішній, психологічний стан свого героя виражає через надто підкреслену зовнішню форму — ненатуральний жест, різкі рухи, підкреслена нервовість, крик до хрипоті. Надмірна екзальтованість порушує іноді загальну гармонію образу, вносить у виконання елементи

штучності і нещирості. Це немовби лише початкова стадія роботи над складним шекспірівським характером, яка може і повинна тривати.

Якщо Геляс акцентує у своєму виконанні дієвість Гамлета, його порив до боротьби, то артист О. Гай у виставі театру ім. М. Заньковецької прагне до розкриття філософської глибини образу.

Уже в перших сценах вистави відчувається самотність і відчуженість Гамлета — Гая, його заглибленість у власні думки.

Тронний зал в Ельсінорі. Клавдій збирає свій почет, щоб сповістити про заручини з королевою Гертрудою. Гамлет разом з усіма входить з глибини сцени і зупиняється біля колони. Його погляд, спрямований далеко вперед і водночас немовби в самого себе, виражає скорботу. Протягом усієї сцени він ні разу не повертає голови в бік короля й королеви. Сум з приводу передчасної смерті батька, образа на матір, яка, «ще не зносивши черевиків», вийшла заміж, робить усіх оточуючих чужими Гамлетові — Гаю, адже він занадто сильно любив батька.

Повідомлення Горацію про появу привида глибоко хвилює принца. У прагненні побачитися з ним він стає рішучим, дійовим і навіть владним. Розповідь тіні настільки потрясає Гамлета — Гая, що він на мить втрачає сили і падає на кам'яні сходи. Та минуло кілька секунд і він рвучко схоплюється на ноги. У збудженому мозку швидко складається план дальших дій, а безумство стане прекрасною маскою, якою можна буде прикривати чи виправдовувати свої вчинки.

Але далі Гамлет усе більше бачить, яке зло його оточує, і все глибше замислюється над тим, що трагедія його сім'ї — це лише маленька частка загального зла і пороків, яких йому не подолати. Гамлет — Гай стає нервовішим, різкішим з придворними.

У роздумах принца над пороками суспільства, які йому нібито судилося виправити, або, говорячи словами Шекспіра, вправити вікові його вивихнутий суглоб, артист підкреслює кілька мотивів: усвідомлення того, що в світі не все гаразд, життя виведено з нормального русла, порок, обман і лиходійство торжествують; розуміння власної слабкості в боротьбі проти них і навіть якийсь

відтінок іронії у зв'язку з тим, що боротися проти зла він повинен сам.

Гамлет — Гай виношує ідею помсти протягом усієї вистави. Він розмірковує, шукає нових доказів злочинства Клавдія, але безсилля, відчаю у нього нема.

Артист виразно і тонко передає найменші нюанси настрою Гамлета, його ставлення до людей і подій. У кожній фразі свого героя він прагне розкрити думки, що криються за нею. Так на питання Полонія, що читає принц, Гамлет тричі відповідає: «слова». І кожен раз це слово набуває іншого змісту: «слова» — просто слова; «слова» — ствердження, роздум; «слова» — гіркота і досада з приводу того, що покищо його дії виявляються лише у словах.

Великою емоціональністю й багатством барв позначено гру О. Гая у сцені зустрічі Гамлета з Офелією (сцена I дія III).

Принц широко кохає Офелію, але в умовах лицемірного і підступного королівського двору змушений приховувати це почуття. Крім того місія месника вимагає від нього тимчасово поступитися своїми власними інтересами.

У перші хвилини їхньої зустрічі все єство принца сповнене ніжності, щирого пориву, але скоро Гамлет зрозумів, що хтось примусив Офелію повернути йому його подарунки, хтось зробив її знаряддям у руках ворогів, хтось, нарешті, і тепер підслуховує їхню розмову. Поведінка Гамлета змінюється. Йому жаль Офелії. Він широко і пристрасно шепоче їй: «Іди в монастир», — замість того, щоб жити в цьому, сповненому гріха і обману світі. А для тих, хто їх підслуховує, Гамлет голосно говорить про підступність жінок, про свою готовність подарувати життя всім, крім одного, тобто Клавдія. Питаючи в Офелії: «Де ваш батько?», — Гамлет — Гай уже розуміє, що він тут, можливо, за стіною і що Офелія говорить неправду, стверджуючи, ніби він дома. Гамлет глибоко жаліє цю слабовольну дівчину, яка не владна розпоряджатися своїми почуттями. Він виходить, не зводячи погляду з Офелії. Його постать і обличчя закриті плащем, залишилися тільки очі. Сповнені кохання й суму, вони дивляться на дівчину так, немов прощаються з нею назавжди.

Сцену «мишоловки» артист проводить на великому нервовому піднесенні. Гамлет увесь у напруженому чеканні, і коли його задум здійснюється, він торжествує. Це не лише тому, що підтвердилися його припущення, а й тому, що він завдає першого морального удару Клавдію.

Після «мишоловки» Гамлет очікує моменту, коли можна буде помститися. Він міг би вбити короля в момент його каяття, але не робить цього, тому що вбитому під час молитви прощаються усі гріхи. Цю сцену цікаво розв'язано режисерськи. Морально знесилений Клавдій скидає з плеч мантию, яка червоними хвилями спадає по сходах. Цим рухом він ніби підкреслює, що царювання, здобуте злочинним шляхом, стало для нього тягарем. Гамлет, вбігаючи в кімнату, спочатку не помічає мантиї і, піднімаючись сходами, топче її, немов символ королівської влади. Рвучко повернувшись, він бачить розпростерте тіло Клавдія. Ось слушний момент поквитатися! Гамлет виймає меч і заносить його над королем, а потім, подумавши, вкладає його знову в піхви.

У сцені на кладовищі і у фінальній О. Гай підкреслює велику людяність Гамлета, його проникливий розум, нахил до філософських узагальнень.

Артист гранично правдиво і щиро передає роздуми Гамлета, його печаль, душевні вагання і пориви. То він сміливий і рішучий, то сумний і замислений, то саркастичний, то ніжний. Голос у актора м'який, трошки навіть приглушений, іноді відчувається легка співучість інтонацій. О. Гай дуже пластичний, легкий, його жести точні. Виправні, проникливі очі передають найтонші зміни психічного стану датського принца. Виконання О. Гаєм ролі Гамлета є одним з найзначніших акторських досягнень за останні роки.

Характерно, що режисер Б. Тягло весь час намагається подати Гамлета, так би мовити, першим планом, наблизити його до глядача. Він робить це з метою повнішого розкриття перед ним духовної величі і складної трагедії датського принца, а також щоб відтворити через цей образ основні думки вистави. Так, думка про те, що Данія — тюрма, підкреслюється не зовнішніми засо-

бами, не оформленням, а психологічним станом Гамлета. Яким же може бути життя в Ельсінорі, якщо навкруги панують підлість і віроломство? «Що робите ви в Ельсінорі?» — звертається він до Розенкранца і Гільденстерна, немов питаючи: «Як ви могли приїхати сюди, де все так погано, нечесно?»

Виходячи з виконання ролі Гамлета, можна твердити, що Львівський театр ім. Заньковецької великою мірою наблизився до розкриття ідейної глибини шекспірівської трагедії. Але, як говорив В. Г. Белінський, «драма полягає не в головній дійовій особі, а в грі взаємних стосунків і інтересів всіх дійових осіб...» Саме цього бракує виставі львов'ян, як і, до речі, шевченківців.

У Львівському театрі крім Гая найкращий образ створив Д. Дударев — Полоній. У виконанні артиста це — розумний і хитрий царедворець, порадник короля. Іноді здається, що він набагато розумніший за Клавдія, і останній у своїх вчинках керується його порадами. Кожне слово Полонія у виконанні Дударева переконливе. У своїй поведінці він простий і природний. Показова щодо цього сцена проведення Лаерта. Свої настанови, які є фактично його філософським кредо, Полоній проголошує не декларативно, а просто, між ділом, збираючи сина в дорогу. До Гамлета він ставиться підозріло і неприязно. Перед королем улесливий і послужливий. Лестоші і лицемірство, брехня і душевна жорстокість — усі ці риси притаманні характеру Полонія — Дударєва.

У виставі Харківського театру ім. Шевченка більше акторських досягнень, відчутніший ансамбль. Тут можна говорити і про безпосереднє та щире виконання ролі Офелії артисткою Л. Поповою, і про відтворення О. Сердюком рис характеру жорстокого, владного Клавдія. Продажність і лицемірство придворного середовища підкреслюються у шевченківців образами Озрика (артист В. Мізіненко), меншою мірою — Розенкранца (артист В. Педченко) і Гільденстерна (артист Р. Рубінчик). Сцену маскараду в I дії задумано як образну алегорію сказаного: однаково наругані, з безглуздими посмішками маски приховують справжню огидну суть людей, які оточують Гамлета.

Обидва театри прагнули якнайповніше розкрити перед

глядачем багатство шекспірівської трагедії, засобами сценічної виразності чітко і до кінця з'ясувати складні взаємини, що мали місце в замку Ельсінор від часу загибелі колишнього короля до приїзду принца Гамлета, і тим самим відтворити соціальні протиріччя сучасної драматургу епохи, показати трагедію Гамлета як трагедію гуманістичної думки раннього Відродження. Проте повністю досягти своєї мети їм не вдалося.

Але попри всі недоліки обох постановок, «Гамлет» на українській сцені є красномовним свідченням того, що наші творчі колективи можуть сміливо братися до роботи над найскладнішими шекспірівськими творами. Ця вистава — новий, вищий ступінь на шляху творчих шукань, дальшого заглиблення в надра невичерпної скарбниці драматургії Шекспіра.

*
*
*

На сцені українського радянського театру драматургія Шекспіра пройшла складний шлях від перших несміливих спроб, через шукання та експериментаторство, а часом і поразки, до ряду значних творчих успіхів.

П'єси Шекспіра мають велике значення для творчого зростання театральних колективів і глядачів не тільки тому, що вони знайомлять їх з найцікавішою епохою в історії людства, особливостями її соціального життя, звичаями, порушують серйозні філософські проблеми. Вони є також прекрасною школою майстерності зі своїм багатством і різноманітністю характерів, їх складністю, психологічною глибиною і емоціональністю. Дієвість шекспірівських п'єс, наявність у них складних життєвих конфліктів дають можливість режисерові глибше розвивати творчу думку і фантазію, створювати вистави глибоких почуттів і великих пристрастей.

Кожна зустріч із Шекспіром — урок майстерності для актора. Вона збагачує його духовно, розвиває технічно, дає велику творчу насолоду.

«Шекспір, великий чародій у мистецтві, глибокий знавець людського серця, почуттів, не може не приваблювати, не хвилювати артиста... Працювати над Шекспі-

ром для артиста справжнє свято мистецтва»,— писала народна артистка СРСР Н. Ужвій¹.

Таких висловлювань можна навести багато. Та хто з акторів не мріяв про участь у шекспірівській виставі, про ролі Ліра, Гамлета, Отелло?

«З перших непевних кроків моїх по сцені,— писав народний артист СРСР Б. В. Романицький про виконання ним ролі Отелло,— мене переслідувала думка, що коли-небудь, після довгої і настирливої роботи, я дійду до такого ступеня акторської майстерності, яка дасть мені право конкретно підійти до роботи над цією роллю»².

Зараз створюється все більше можливостей для роботи над Шекспіром в українському театрі. Значно збільшилась кількість українських перекладів його п'єс. У цій галузі працюють відомі поети, письменники і лінгвісти України. Поет М. Рильський переклав «Дванадцять ніч» і «Короля Ліра», І. Кочерга — «Приборкання непокірної». Багато працює над Шекспіром І. Стещенко. Вона переклала «Отелло», «Багато галасу з нічого», «Ромео і Джульєтту», «Комедію помилок» та інші твори. Один з кращих перекладів «Річарда III» належить Борису Тену, а «Макбета» — Ю. Корещькому.

Переклади останніх років характерні максимальним наближенням до оригіналу, відчуттям особливостей шекспірівської драматургії, образною, легкою для сприймання мовою, відтворенням мовної характеристики дійових осіб. У них відчувається розуміння перекладачами законів сцени, що надає тексту більшої дієвості і лаконізму.

Українські театри не розв'язали ще багатьох серйозних питань, поставлених радянським шекспірознавством. Проблеми історизму шекспірівської вистави, особливостей його реалізму і народності знаходять поки що часткове розв'язання у роботах різних театрів. На українській сцені своє найбільш виразне розкриття знайшла проблема шекспірівського гуманізму, пристрасна віра драматурга в кращі якості людини, красу людських почуттів, право на вільне існування.

¹ «Театральная декада», № 8, 1941 р.

² «Червоне Запоріжжя». 23.IV. 1939 р.

Глибоке вивчення майстрами нашого театру життєвих явищ, людської психології, дальще удосконалення акторської майстерності, боротьба проти рутини й фальші в мистецтві, постійна робота над оволодінням класичною спадщиною, як казав І. Франко — «всіх народів і всіх епох», — принесуть нові успіхи і в справі втілення на сцені драматургії Шекспіра.

