

І. ВАНІНА

УКРАЇНСЬКА ШЕКСПІРІАНА

*До історії
втілення п'єс Шекспіра
на українській
сцені*

«МИСТЕЦТВО»
Київ — 1964

792C(C2) + 8И(Англ)
В17

Книга присвячується 400-річчю з дня народження великого англійського драматурга Вільяма Шекспіра. Вона знайомить читачів з сценічною історією його п'єс на Україні, розповідає про боротьбу, яку вели передові діячі української культури дореволюційних часів за оволодіння спадщиною геніального поета, за ознайомлення з його творами широких народних мас.

ЗАВЖДИ СУЧАСНИЙ

Божного року у тихому англійському місті Стретфорд-на-Ейвоні під звуки фанфар на високих щоглах підіймаються прапори держав, посольства і місії яких акредитовані в Лондоні,— народи світу святкують день народження великого драматурга, «короля драматичних поетів» Вільяма Шекспіра. Представники їх нескінченною процесією проходять через місто до скромної могили поета, щоб вкрити її вінками й букетами квітів. У Королівському шекспірівському театрі проходять фестивалі його п'єс, влаштовуються конференції, присвячені твор-

чості великого драматурга, в яких беруть участь видатні вчені всього світу. Маленький Стретфорд щороку відвідують десятки тисяч туристів. Вони приїждять сюди, щоб хоч мить побути з Шекспіром, подихати повітрям, яким він дихав, відвідати скромний будиночок, в якому він народився, посидіти на березі тихої, задумливої річки Ейвон, де колись сидів поет.

Минали роки, десятиліття, минають століття, а в серцях людей не вгасає любов до Шекспіра, слава його не меркне. Чим же пояснити таке всенародне шанування Шекспіра? В чому секрет його вічної молодості?

Насамперед, очевидно, у міцних зв'язках з життям, у глибокому знанні й розумінні людської природи.

Високо цінуючи людину, драматург проголосив її кращою світу, «вінцем усього живого», стверджував її право на вільне й незалежне існування, віру в перемогу ідей правди і справедливості над насильством і злом. Звідси оптимізм його творчості, характерний і для його життєрадісних комедій, і для його величних трагедій.

Гуманізм Шекспіра в основі своїй глибоко народний. Виступаючи на захист прав людини, драматург завжди вірив у силу і розум народу, голос його ми чуємо майже в усіх шекспірівських творах.

Слуги у Шекспіра часто наділені найкращими людськими рисами. Вони дотепні і кмітливі, чесніші й добріші за своїх хазяїв.

Справжніми носіями народної мудрості, таланту і дотепності у творах Шекспіра є образи блазнів. Часто-густо це блазні-філософи, для яких блазеньський ковпак є лише машкарою, що дозволяє їм говорити у вічі оточуючим гіркі істини про недосконалість людського суспільства, сміятися з тиранів.

Шекспір — великий прогресивний драматург свого часу. Проблеми, які він розв'язує, настільки загальнолюдські, що, переживши століття, і досі зберігають свою свіжість і актуальність.

Можна простежити, як у різні історичні періоди творчість Шекспіра привертала увагу передових умів людства.

Основоположник марксистського вчення Карл Маркс вважав творчість Шекспіра вершиною театральної культури, а його самого — найвидатнішим драматичним гением. У творах Маркса неодноразово згадуються імена шекспірівських героїв і використовуються цитати з його п'єс.

Ставлення Карла Маркса до Шекспіра цілком поділяв і Фрідріх Енгельс. Як і Маркс, він вважав, що автори історичних драм повинні вчитися у Шекспіра змальовувати «фальстафівський фон», на якому розгортається дія п'єси; як і Маркс, Енгельс захоплювався життєвістю і динамікою його творів. Ставлення класиків марксизму до Шекспіра найповніше розкривається у широко відомому листуванні Маркса і Енгельса з Фердинандом Лассалем з приводу його драми «Франц фон Зікінген». У цих листах великі мислителі вказували на основне завдання реалістичного мистецтва, посилаючись при цьому на Шекспіра.

У своєму листі від 19 квітня 1859 року Маркс писав, що в драмі Лассала «представники селян і революційних елементів у містах повинні були скласти істотний активний фон. Тоді ти міг би, і в значно більшій мірі, виразити якраз найсучасніші ідеї в їх чистішій формі.... Тобі само собою довелося б тоді більше *шекспірізувати*, тим часом, як зараз я вважаю шіллерівщину, перетворення

індивідів на прості рупори духу часу, твоїм найбільшим недоліком»¹.

«Шекспірізувати» — значить глибоко і всебічно відбивати життя в усій його складності й різноманітності. Така думка Маркса.

Її далі продовжує Енгельс. «На мою думку,— пише він,— треба, щоб за ідеальним не забувалося реалістичне, за Шіллером — Шекспір, залучення тодішньої різночотокотї плебейської громадськотї дало б цілком інший матеріал для поживавлення драми, дало б неоціненний фон для національного дворянського руху, що розігрується на авансцені»².

Серед російських письменників велику роль у справі вивчення творчості Шекспіра відіграв О. Пушкін. У його статтях відчувається глибоке розуміння законів драматургії Шекспіра, суті його творчості. Пушкін вважав Шекспіра автором народної трагедії, яка народилася на площі і була тісно пов'язана з долею народу. Виступаючи проти придворної трагедії Корнеля і Расіна, Пушкін підкреслював, що російському театру значно ближче народна трагедія Шекспіра, ніж трагедія французьких класицистів.

Великий російський поет називав Шекспіра «батьком нашим», захоплювався глибиною і життєвою різноманітністю створених ним характерів. «Особи, створені Шекспіром,— писав він,— не є, як у Мольєра, типи певної пристрасті, певного пороку; а живі істоти, сповнені багатьох пристрастей, багатьох пороків; обставини розвивають перед глядачем їх різноманітні і багатосторонні

¹ Маркс и Энгельс об искусстве, М.—Л., «Искусство», 1937, стор. 173.

² Там же, стор. 178.

характери. У Мольєра скупий це скупий — і тільки; у Шекспіра Шейлок скупий, кмітливий, мстивий, честолюбний, дотепний»¹.

Пушкіну належить також визначення трагедії «Отелло», як трагедії довіри, а не ревності. Як відомо, це тлумачення Пушкіна лягло в основу трактування «Отелло» і в радянському театрі.

У своїх начерках передмови до трагедії «Борис Годунов» Пушкін вказував: «Не збентежений ніяким світським впливом, я наслідував Шекспіра в його вільному і широкому відображенні характерів, у недбалому і простому створенні типів»².

Пушкінський аналіз творчості Шекспіра сприяв дальшому розвитку шекспірознавства в Росії.

Російські революціонери-демократи вважали Шекспіра найвеличнішим з усіх геніїв, справедливо відносили його творчість до скарбниці світової культури. О. Герцен відзначав безмежну глибину розуміння життя драматургом, аж до потаємніших його глибин. М. Чернишевський вказував на «правдивість і проникливість» творчості Шекспіра. М. Добролюбов вважав, що діяльність поета зрушила загальну свідомість людей вперед на кілька ступенів людського розвитку, що багато його п'єс являють собою «відкриття в царстві людського серця».

В. Белінський високо цінував Шекспіра, знаходячи в ньому сполучення «всеохоплюючого розуму» з «об'єктивністю генія». Критик відзначав у творах драматурга вірогідність у відображуваних подіях, природність сценічних ситуацій, реальність дійових осіб. «Кожний характер

¹ *Пушкин А.* Собр. соч., М., «Правда», 1954, т. V, стор. 290.

² Там же, стор. 89.

Шекспіра,— писав Белінський — є живий образ, який не має в собі нічого абстрагованого,— він немовби взятий цілком і без жодних поправок і переробок з повсякденної дійсності»¹. Критик знаходив у творах Шекспіра філософську глибину і великий внутрішній зміст, «невичерпний рудник уроків» для різних суспільних прошарків.

Автор загальновідомої статті «Гамлет», драма Шекспіра. Мочалов в ролі Гамлета», яка є однією з найкращих сторінок світового шекспірознавства, Белінський докладно проаналізував одну з найскладніших трагедій Шекспіра, дав пове тлумачення її основного конфлікту, ще раз підкреслив силу реалізму драматурга і велике значення його творчості в житті театру. Слідом за Пушкіним, Белінський своїми критичними статтями сприяв дальшому розвитку передової шекспірівської думки в Росії.

У статтях, листах і нотатках М. Лермонтова, О. Островського, І. Тургенєва ми знаходимо часті висловлювання про Шекспіра, в яких підкреслюється сила його реалістичного таланту, вміння проникати в серце людини, в закони її долі.

Передова російська критика протягом багатьох століть утверджувала ім'я Шекспіра як виразника передових ідей свого часу. Тому цілком правдивими є слова Тургенєва про те, що росіяни мають право святкувати пам'ять Шекспіра, адже для них це не просто «одне тільки гучне, яскраве ім'я»,— він увійшов у їхню «плоть і кров».

Любов і визнання здобула творчість англійського драматурга і у великого письменника М. Горького. Вказуючи

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч., М., 1948, т. 3, стор. 226.

молодим драматургам на те, що героєм радянської драматургії повинна бути насамперед людина — «вчитель, діяч, будівник нового світу», він закликав їх відображати цього героя яскраво й переконливо, «вчитися писати п'єси у старих, неперевершених майстрів цієї форми, і найбільше — у Шекспіра»¹.

Шекспір — драматург світового значення. Всі, хто боровся за мистецтво сильних пристрастей, за мистецтво життєвої правди на різних історичних етапах, завжди спиралися на Шекспіра.

В. Гюго проголосив Шекспіра «богом театру». Ромен Роллан вбачав у ньому «творця надлюдської сили, найширшого з поетів». Глибоко вражаючу силу і реалізм творчості Шекспіра відзначив Й. Гете, порівнюючи її з «книжкою людських дол», сторінки якої перегортає бурхливий вихор життя.

Ці останні слова особливо вірні. Адже кожна історична епоха, являючи собою нову сторінку в «книзі людських дол», прагнула по-своєму тлумачити творчість Шекспіра, стосовно до своїх ідейних вимог. У кожному епоху точилася боротьба прогресивних і реакційних поглядів з приводу його драматургії. Ця боротьба точиться і тепер у країнах Західної Європи, де глибоко реалістичне й людське прочитання творів письменника намагається підмінити антиісторичним абстракціоністським сценічним рішенням його п'єс. Та прогресивні тенденції завжди перемагають. Підтвердженням цього є талановите і правдиве виконання Гамлета Полем Скофілдом у спектаклі, поставленому англійським режисером Пітером Бруком

¹ Горький о литературе, М., «Советский писатель», 1953, стор. 607.

і показаному в 1955 році у Москві, а також вистави Шекспірівського меморіального театру, який ось уже багато років ставить виключно твори великого англійського драматурга і де працюють такі відомі режисери, як Глен Байєм Шоу у співдружності з талановитими акторами, такими, як Лоуренс Олів'є, Джоєл Гілгуд, Доротті Тьютін, Майкл Редгрейв та багато інших.

У радянському театрі твори Шекспіра набули широкого визнання, їх ставлять навіть невеликі периферійні театри. П'єси драматурга перекладені більш як двадцятьма мовами народів, які населяють нашу багатонаціональну країну, їх із захопленням дивиться радянський глядач. Нашому народові, що утвердив себе в боротьбі за свободу, переміг у ній і сьогодні перетворює в життя ідеї комунізму, особливо близькі їй зрозумілі боротьба шекспірівських героїв проти соціальної несправедливості, пережитків минулого, що сковують людську особистість, їх віра в краще майбутнє. Ось чому Шекспір співзвучний нашій епосі.

Озброєний марксистсько-ленінським світоглядом, радянський театр, працюючи над втіленням шекспірівської драматургії, не тільки засвоїв усе прогресивне, що створила історія світового театру, але і вніс принципово нове в сценічну інтерпретацію п'єс Шекспіра щодо розкриття їх соціально-філософського смислу. Діячі радянської сцени змогли відтворити перед глядачем епоху Шекспіра у всій її різноманітності й масштабності, показати істинну причину страждань і боротьби шекспірівських героїв, розповісти про Шекспіра, як про справді народного драматурга. Радянська шекспіріана багата на цікаво поставлені й зіграні спектаклі, а також на талановитих виконавців шекспірівських ролей. Це насамперед виконавці

ролі Отелло — О. Остужев, А. Хорава, В. Тхапсаєв, А. Хідятов; короля Ліра — С. Міхоєлс, М. Касимов, А. Кістов; Яго — А. Васадзе, Б. Оленін та ін. Кожний з акторів давав своє, оригінальне трактування того або іншого образу, але всіх їх об'єднувало спільне прагнення показати глибоку людяність шекспірівських героїв, розкрити соціальні причини їх трагедії.

Про те, яку ленту вніс український радянський театр у загальну справу освоєння творчої спадщини Шекспіра, який шлях пройшла шекспірівська драматургія на сценах театрів України, і розповідає ця книга.

ПЕРШІ ЗУСТРІЧІ З ШЕКСПІРОМ

На Україні ім'я Шекспіра стало відомим на початку XIX ст. У цей період у літературі з особливою силою зазвучали мотиви протесту проти пануючих у країні гніту і безправ'я.

Природним наслідком цього було утвердження в літературі реалістичних традицій. Розвиток реалізму тісно пов'язаний з прагненням письменників глибше пізнавати життя народу і правдиво відображати його у своїх творах. Вивчення життя у свою чергу не могло не викликати у передових людей суспільства критичного ставлення до громадсько-політичного ладу Росії, що зумовило появу в літературі нового напрямку — критичного реалізму. Особливо яскраво ці тенденції виявилися у творчості І. Крилова та О. Грибоєдова, а далі — О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, В. Белінського і О. Герцена. В українській літературі цей напрямок очолив великий український поет-демократ Т. Шевченко.

Саме в цей період посилюється інтерес до Шекспіра, ідейна спрямованість творчості якого багато в чому відповідала настроям, що панували в колах прогресивно настроєної інтелігенції країни.

На той час в Росії вже існувала низка перекладів п'єс Шекспіра російською мовою. Ще в 1787 році М. Карамзін переклав трагедію «Юлій Цезар», у передмові до якої виступив як пропагандист Шекспіра в російській літературі, 1808 року з'явився «Король Лір» у перекладі М. Гнедича. Слідом за цим вийшли друком інші п'єси Шекспіра в перекладах М. Вронченка, М. Польового, М. Кетчера.

Ці видання, безсумнівно, проникали і на Україну. З ними були добре знайомі передові діячі української культури, студентство, прогресивна інтелігенція. Вони читали драми Шекспіра в перекладах, з інтересом стежили за боротьбою, яка розгорнулася в російській пресі за визнання і пропаганду його творчості.

На Україні були добре відомі статті критиків-декабристів В. Кюхельбекера і О. Бестужева, в яких імені Шекспіра падалася велика вага, стаття В. Белінського «Гамлет», драма Шекспіра. Мочалов в ролі Гамлета», а також та висока оцінка, що її давав драматургу великий російський поет О. Пушкін.

Відомості про перші шекспірівські спектаклі на Україні відносяться до початку XIX ст. Проте говорити про повноцінне сценічне втілення творів Шекспіра у той час не можна, бо професіональний театр тоді лише зароджувався.

У 1808—1810 рр. в Харкові працювала трупа, що складалася з мандрівних акторів і любителів, яка виступала з надзвичайно строкатим репертуаром. Трупа ста-

вила як п'єси російської та зарубіжної класики, так і слабенькі, бездумні водевілі, розраховані на певибagliві смаки публіки. Актори трупи були не росіяни, говорили з акцентом, грали погано. Ролі для них писалися латинськими літерами. У бенефіс одного з акторів було поставлено «Гамлет» у перекладі самого бенефіціанта. Шекспір був представлений глядачеві у дуже перекрученому вигляді, до того ж, за визнанням публіки, актори грали так погано, що важко було навіть вловити основну лінію сюжету.

Про постанови шекспірівських трагедій свідчать також і відомі нам афіші київських труп — польської трупи Зміовського (1816 р.) і польсько-української трупи Ленкавського (20-і роки XIX ст.).

Афіша трупи Зміовського повідомляє про те, що «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 сказати, чи багато лишилось у цьому перекладі від Шекспіра. Проте загальний тон афіші і особливо звертання бенефіціанта до публіки свідчать про бажання зацікавити глядача творами великого драматурга.

«Почтенная публика! — звертається бенефіціант. — Автор, которого сочинения избрал я на свой бенефис, довольно вам известен по прекрасным мыслям своим, хорошему вкусу и великолепным интригам, сопровождающим его театральные труды. Нет Шакосперова сочинения,

¹ Афіша спектаклю трупи Зміовського 1816 р. Архів Державного музею театрального мистецтва УРСР, інв. № 2810.

которое бы во всех европейских театрах с восторгом принято не было...»¹.

Афіша детально повідомляла, що буде показано в кожній дії:

«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 земле.

III действие — Кабинет в замке.

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

V действие — Зал, королевская»².

Короля Клавдія грав бенефіціант Г. Протєвський, Гамлета — Г. Ленкавський, королеву — Д. Мей, Офелію — Г. Вишневська.

П'єса Шекспіра була скорочена й перероблена, внаслідок чого випали деякі сцени, що мають важливе значення як для розвитку всієї дії, так і характеристики Гамлета зокрема. Так, з трагедії було вилучено сцену розмови принца з могильниками (п'ята дія), в якій розкривається матеріалістичний світогляд Гамлета та, власне, й самого Шекспіра.

Подібні явища в театральній практиці першої половини XIX ст. не були винятком і стосувалися не тільки Шекспіра, але й взагалі творів зарубіжної класики, які зазнавали великих переробок, залежно від ступеня культури та смаків антрепренера або акторів тієї чи іншої

¹ Афіша спектаклю трупі Зміовського 1816 р. Архів Державного музею театального мистецтва УРСР, інв. № 2810.

² Там же.

труп. А загальний культурний рівень і рівень майстерності окремих труп часто був дуже низький.

Однією з найкрупніших провінціальних труп першої половини ХІХ ст. була трупа І. Штейна, яка переважно грала у Харкові. В репертуарі її, загалом досить строкатому, поряд з водевілем, мелодрамою можна було зустріти твори російської та зарубіжної класичної драматургії, зокрема п'єси Грибєдова, Крилова, Фонвізіна, Шекспіра і Шіллера, Гюго і Мольєра.

Як і більшість театральних труп того періоду, трупа Штейна була російсько-українською. Сам Штейн, балетмейстер за фахом, добре знав театр і прагнув сконцентрувати у себе кращі акторські сили. Досить сказати, що протягом п'яти років тут працював М. Щепкін; в цьому театрі визрів талант «першого коміка харківської сцени» Угарова, тут виступали талановиті українські актори Соленик, Рибаків, Павлов, актриси Нальотова, Калиновська, Медведева та ін. Саме ці актори показували зразки натхненної творчості, вдумливо підходили до творів класиків і в тому числі — Шекспіра.

На жаль, відомості про гру акторів трупи Штейна дуже скупи і не можуть дати нам повного уявлення про шекспірівські спектаклі. У списку ролей актора Соленика зустрічаються такі образи з творів Шекспіра: блазень Ліра («Король Лір»), сенатор Граціано («Отелло»), лорд Гастінгс та Джеймс Тірель («Життя і смерть Річарда ІІІ»), грав він і в «Коріолані», але яку саме роль, — поки що не встановлено.

Соленик завжди прагнув дати правильне тлумачення створюваного образу. Навіть у тих випадках, коли виставу доводилося готувати наспіх, він працював над роллю серйозно і вперто, домагаючись гармонії внутрішньої

й зовнішньої характеристики персонажів. Актор вміло поєднував у своїй грі комедійні елементи з драматичними. Граючи роль блазня в «Королі Лірі», Соленик створював цілком своєрідний образ носія народної мудрості, людини, яка користувалася ковпаком з дзвіночками, щоб мати право говорити правду у вічі «власць імущим». Соленик індивідуалізовував своїх героїв. Його сенатор Граціано, лорд Гастінгс або Джеймс Тірель різнилися і зовнішніми, і внутрішніми якостями. Робота над ролями з творів російської класичної драматургії та з шекспірівських п'єс допомагала Соленику вдосконалювати свою майстерність, боротися за утвердження реалізму на сцені.

У 1833 році Штейн закритий свій театр і виїхав з Харкова. Того ж року в місті почала працювати нова трупа, яку очолив колишній актор театру Штейна — Л. Млотковський. Так само, як і Штейн, він прагнув зміцнити трупу талановитими акторськими силами, в міру можливостей поповнювати репертуар творами російської і зарубіжної класики.

У різноманітному репертуарі трупи п'єси Шекспіра посідали досить значне місце. Тут були поставлені «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Річард III», «Коріолан». Серед акторів було багато талановитих людей, таких як І. Дрейсиг, К. Соленик, К. Зелінський, але тогочасна критика особливо часто писала про гру актриси Л. Млотковської, яка захоплювала глядача безпосередністю і правдою почуттів, багатством емоціональних фарб, м'якістю і ліризмом свого таланту. Саме ці якості допомогли їй створити глибоко правдиві, живі характери героїнь Шекспіра — Офелії і Гертруди («Гамлет»), Гонерилль («Король Лір»). Тогочасна критика справедливо називала її «шекспірівською актрисою».

Серед образів, створених Млотковською в шекспірівському репертуарі, образ Офелії заслуговує на особливу увагу.

У 1838 році Млотковський запросив на гастролі московського трагіка П. Мочалова, який прославився в Росії як виконавець ролі Гамлета. Саме в цій ролі він уперше виступив у Києві під час гастролей там трупи Млотковського. Разом з ним грали: Офелію — Млотковська, Полонія — Солепик, Клавдія — Рібаков.

Приїзд Мочалова був великою подією в театральному житті провінції. У грі великого актора глядачі відчули відгомін революційних настроїв, які були панівними серед прогресивних кіл інтелігенції Росії, заклик до боротьби проти безправ'я і насильства, за утвердження громадянських ідеалів. Гамлет Мочалова був не слабким і безвольним меланхоліком, а людиною передової думки і великого розуму, яка постала проти світу зла. Белінський у відомій статті «Гамлет», драма Шекспіра. Мочалов у ролі Гамлета» справедливо відзначав, що в образі датського принца, створеного Мочаловим, було мало «суму і меланхолії», зате багато «сили й енергії».

Трактування Мочаловим шекспірівських ролей, безумовно, вплинуло й на Млотковську, яка була партнершою актора в багатьох спектаклях. Цей вплив, зокрема, позначився на виконанні нею ролі Офелії. Видно, це була велика творча удача актриси, тому що місцеві критики, віддаючи належну хвалу і визнання видатному гастролерові, не менш захоплено писали і про Офелію—Млотковську.

Тиха, скромна і проста — така Офелія в перших сценах спектаклю у виконанні Млотковської. Вона щира у своїх почуттях до Гамлета, довірлива й наївна у відно-

синах з іншими. Ось чому, повіривши батькові та братові, Офелія мимоволі стає знаряддям у їхній змові проти принца. Боязка її неспівна Офелія — Млотковська не може боротися за своє щастя у світі егоїзму і зла. Вона замикається в собі, стає мовчазною.

У стриманій манері, дуже природно, без зайвої манірності й удаваної наївності грала Офелію Млотковська до четвертої дії — сцени божевілля.

Четверта дія була переламною у грі актриси. Все те, що накопичувалося в душі Офелії, тепер виривалось назовні, нестримуване цілкими умовностями виховання і поведінки. Це був яскравий вибух пристрасті, подвоєної станом безумства.

Про сцени безумства Офелії у виконанні Млотковської писало багато тогочасних критиків, але особливо переконливими були слова кореспондента «Літературного прибавлення к «Русскому инвалиду» за 1839 рік, який писав: «...Замість усіх похвал таланту пані Млотковської, скажу тут, що я через неї, саме через виконання ролі Офелії, насмілюся вперше глянути в обличчя Шекспіру, цьому богові драматичного світу»¹.

Виконання Млотковською ролі Офелії високо оцінював Мочалов. Між Мочаловим і Млотковською зав'язалося листування, з якого видно, що великий трагик з задоволенням згадував про свої гастролі в Харкові і висловлював бажання знову зустрітися з Млотковською на сцені, називаючи її «чудовою актрисою».

Разом із А. Млотковською в спектаклях з участю Мочалова грав М. Рибakov, у майбутньому відомий актор провінціальної сцени.

¹ О. Клічин, А. І. Млотковська. К., 1958, стор. 112.

Мочалов звернув особливу увагу на молодого актора і в спектаклі «Отелло» доручив йому роль Кассіо... Виступ Мочалова в шекспірівському репертуарі не просто справив велике враження на Рибаківа, але збудив у нього інтерес до творів англійського драматурга. У подальшому він став одним з найталановитіших виконавців ролей Гамлета, Отелло, Лира, Макбета, Шейлока та ін. У цілому за своє творче життя Рибаків зіграв у трагедіях Шекспіра дванадцять ролей. За загальним визнанням рецензентів того часу, найбільший успіх він мав у ролі Гамлета, в якій виступив у 1839 році, невдовзі після гастролей Мочалова. Рибаківу був зрозумілий і близький мочаловський Гамлет. Однак, зберігаючи основний ідейний напрям образу Гамлета, створеного великим трагіком, Рибаків водночас шукав своє рішення, що виходило із світосприйняття й особливостей таланту самого актора. Рибаків завжди глибоко співчував своїм героям, зігрівав їх теплотою і щирістю почуттів, виступав їх захисником у світі соціального зла й несправедливості. Ось чому в образі Гамлета він підкреслював не так гнів і обурення, як скорботу про людину, зневажену й принижену силою світового зла. Гамлет—Рибаків глибоко страждав, спостерігаючи, як зневажається людська гідність, як руйнуються високі ідеали гуманізму, він обурювався цим, але в той же час добре усвідомлював своє безсилля в боротьбі з величезним світом — тюрмою, в якій одному не зламати ґрат. І тому був сумним, замисленим.

Рецензенти відзначали щирість і велику простоту гри Рибаківа, зокрема в сценах з Офелією, з матір'ю та у сцені «Мишоловка». Вони писали про велике душевне хвилювання, яке майстерно передавав артист, про «величаво-сумну простоту» Гамлета—Рибаківа.

У театрі того часу можна було зустріти різні, далекі від справжнього Шекспіра, вирішення образу датського принца, в яких акцентувалися його аристократизм, безвольність, надмірна сентиментальність і меланхолія. Ось чому високогуманістичне трактування Рибаківим образу Гамлета, яке йшло від мочаловських традицій, відіграло значну роль в утвердженні на сцені провінціального театру вірного розуміння не тільки суті характеру Гамлета, але й всієї шекспірівської драматургії в цілому.

Так поступово протягом першої половини ХІХ ст. Шекспір починає завойовувати уми та серця акторів і глядачів. Його читають у колах прогресивно настроєної інтелігенції України.

Зокрема, не можна не сказати тут про творчі симпатії, які відчував до Шекспіра великий поет України Т. Шевченко.

Шевченко познайомився з творами англійського драматурга ще замолоду, під час навчання у Петербурзькій Академії художеств. Невичерпним джерелом знань для нього була бібліотека Брюллова, де він вперше познайомився з творами Гете, Шіллера, Гомера й Шекспіра. Останній одразу привернув увагу поета, привабивши його значимістю та багатогранністю зображуваних характерів, вольових, сильних і пристрасних, які свободу й незалежність цінували більше за життя. Поета глибоко хвилювала сила пристрасей шекспірівських героїв, яка у найкритичніші моменти життя штовхала їх на благородні, а часом і страшні вчинки. Шевченка захоплювала майстерність драматурга, його вміння відтворювати різноманітні життєві ситуації, які примушували героїв то схрещувати шпаги, то кидатись один одному в обійми, то глибоко замислюватись над доцільністю земного існу-

вання. Та головне, що приваблювало Шевченка в шекспірівських п'єсах,— життєва правда. Саме правда життя, любов та увага до людини, світлий оптимізм творів у поєднанні з високою драматургічною майстерністю робили Шекспіра в очах Шевченка взірцем всього найкращого, найталановитішого.

Характерно, що найвищою похвалою художнику в устах Шевченка було порівняння його з Шекспіром. Д. Жемчужников в одному з листів до І. Терещенка писав про те, що його малюнок «Покинута» дуже сподобався Шевченкові, за що він назвав його шекспірівським: «...страшенна похвала в устах Тараса Григоровича, який ніколи не кривив душею». В історії відома також подібна оцінка Шевченком творів Марка Вовчка. У своїх спогадах В. Карташевська згадує, що, слухаючи твори письменниці, Шевченко з захопленням час від часу вигукував: «Шекспір, Шекспір!»

Та й у творах українського поета ми знаходимо спільні риси з драматургією великого англійця. Як і Шекспіра, Шевченка глибоко хвилюють людські долі. У своїх віршах і поемах він правдиво, з великим драматизмом розповідає про горе й страждання людей, їхнє прагнення до щастя. Як і Шекспір, він показує своїх героїв у найтрагічніші моменти життя, створюючи ситуації, в яких з найбільшою повнотою проявляються найрізноманітніші риси їхнього характеру, сміливо поєднує трагічне з комічним, розгортає дію на широкому історичному тлі, що нагадує так званий «фальстафівський фон», прагне бути гранично правдивим.

Спільність з Шекспіром яскраво виявилася у драматичних творах Шевченка і, зокрема, в його драмі «Назар Стодоля». Доля двох закоханих у драмі Шевченка певною

мірою нагадує долю шекспірівських Ромео і Джульєтти. І недаремно рецензент «Одесского листка» за 1838 рік писав, що заключна сцена Назара й Галі нагадала палку любов Ромео і Джульєтти. Герої драми «Назар Стодоля» не є носіями якоїсь однієї пристрасті; подібно до шекспірівських героїв, вони повнокровні, сповнені різноманітних, часом протилежних рис.

Як відомо, Шевченко був також і художником. Перед нами книжка фон Кобелля «Гальванографія», видана у Петербурзі 1843 року. Серед численних ілюстрацій — невеличка гравюра «Король Лір», яка привертає увагу відчуттям глибини змісту драми і яскравою динамікою малюнка. Ця гравюра належить Шевченкові. Король Лір зі своїм вірним блазнем укрилися від негоди під скелею. Здається, в цю страшну ніч сама природа протестує проти людської несправедливості, жертвою якої став колись сильний і могутній володар. Блискавиці прорізують небо, розгніваний океан кидає на берег високі, спінені хвилі. Буйний вітер рве одяг, розвіває сиве волосся старого. Вся постать Ліра виражає душевну збентеженість, на обличчі біль і скорбота. Знехтуваний рідними дочками, втративши близьких, він сперся на плече єдиної відданої людини — свого блазня. Та, незважаючи на страждання, Лір не втратив величчя і гордовитої статури короля.

Для того, щоб так емоціонально відтворити одну з найяскравіших сцен трагедії Шекспіра, треба було відчувати її душею, пережити з Ліром його нещастя. Так, саме «відчувати душею» — це визначення найбільш точно розкриває ставлення великого українського поета до творчості англійського драматурга.

Шекспір органічно увійшов у життя поета. Як свід-

чать його сучасники, Пушкіна він добре знав напам'ять, а твори Шекспіра завжди возив з собою.

У липні 1847 року Шевченка було заарештовано і заслано у далекі Оренбурзькі степи, в Орську фортецю. А у грудні того ж року він пише в листі до А. Лизогуба: «Просив я В. Н., щоб мені книжечок деяких прислала, а тепер і вас прошу, бо oprіч біблії нема і однієї літери. Якщо найдете в Одесі Шекспіра, перевод Кетчера, або «Одиссею», перевод Жуковського, то пришліть...»¹

Трохи згодом, у листі, датованому травнем 1848 року, Тарас Григорович повідомляє того ж таки А. Лизогуба, що в нього був обшук, але все залишилось цілим, головне — Шекспір і папери. Отже «Шекспір і папери» — це те головне, що прикрашало тяжке й одноманітне життя Шевченка у засланні, збуджувало думки й мрії, надихало па творчість, підтримувало віру у велич людини та красу життя; воно було дорогоцінним скарбом у страшних умовах людиноненависництва, жорстокості й байдужості. Після повернення із заслання, очевидно, книжку творів Шекспіра було загублено, бо Шевченко прагне знову її придбати. 12 січня 1858 року він пише з Нижнього-Новгорода у Петербург до Лазаревського: «А ти, мій друже єдиний, купи мені Шекспіра, переклад Кетчера, і пісні Беранже, Курочкіна. Та як успієш, то отдай і переплести Шекспіра»².

Тисяча вісімсот п'ятдесят восьмий рік з точки зору пізнання й заглиблення у творчість Шекспіра виявився для Шевченка досить багатим на події. На початку грудня Щепкін одержує з Петербурга листа від Тараса Гри-

¹ Т. Шевченко, Твори, К., ДВХЛ, 1949, т. III, стор. 294.

² Там же.

горовича, в якому той з захопленням повідомляє: «У нас тепер американський актор, чудеса виробляє на сцені. Живого Шекспіра показує»¹.

Цим актором був Айра Олдрідж, відомий в історії театру як послідовний пропагандист творчості Шекспіра. Він приїхав до Петербурга 1858 року після довгої подорожі по країнах Європи, привіз із собою майже виключно шекспірівський репертуар і виступав у кращих трагедіях драматурга. Його інтерпретація Шекспіра відзначалася реалізмом і сміливими узагальненнями. Це був митець великої правди, яка поєднувалася в ньому з романтичною піднесеністю, емоціональний актор, що володів неабияким темпераментом. Цікаво навести такий факт. У ролі Отелло, у сцені приступу надучої, артист блиском надав зі сходів. Хтось спитав Олдріджа, що він робить для того, щоб не забитися? — «Що роблю? Та я весь у синцях та шишках! Хіба в цю хвилину я що-небудь пам'ятаю?» — з усмішкою відповів артист.

Трагічні долі, нестримні пристрасті його героїв глибоко хвилювали артиста; театру, сцені, Шекспіру Олдрідж віддавав себе без останку. Він приніс на сцену любов до людини, віру в її велич та благородство.

Шевченко, який любив театр і цікавився творчістю Шекспіра, одним з перших пішов подивитися гру великого артиста. І сталося надзвичайне... Образи шекспірівських героїв — мужніх, благородних, волелюбних — раптом ожили, почали діяти. Вони були саме такими, якими малювала їх уява поета в часи довгих роздумів. Тут, на сцені, вони мріяли, боролися, страждали і разом з ними, забувши, де він, мріяв і боровся поет, і страждав глибоко,

¹ Т. Шевченко, Твори, К., ДВХЛ, 1949, т. III, стор. 413.

всім еством, до сліз... Кажуть, що під час вистав за участю Олдріджа Шевченко поводив себе нестримано, дозволяв собі навіть вигуки, жестикуляцію тощо. Це зайвий раз свідчить про те, що поет повністю, до самозабуття віддавався баченому на сцені. Правдива, емоціональна і темпераментна гра Олдріджа захопила Шевченка. Художник Мікешин, який був разом з Шевченком на виставі «Король Лір», мимоволі став свідком зворушливої і виразної сцени. Заглянувши після вистави до вибральні трагіка, він побачив, що «у широкому кріслі, розвалившись від утоми, напівлежав король Лір, а на ньому, буквально на ньому, знаходився Тарас Григорович, і слюзи 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.

Шевченко познайомився з Олдріджем у Петербурзі, в домі графа Толстого — художника й скульптора, який довгий час був віце-президентом Академії художеств. У цій родині дуже любили Шевченка, саме Ф. Толстой домігся повернення поета із заслання і привітно й тепло зустрів його в Петербурзі.

Під час гастролей в Росії часто бував у Толстих і Олдрідж. Дочка Толстого Е. Юнге згадує, що «це була щира, добра, безтурботна, довірлива й любляча душа, характером дуже схожа на Шевченка». Зустрічі в домі Толстих поступово зблизили цих двох великих людей, і скоро знайомство переросло в щирі дружбу.

«Бувало увійде Олдрідж своєю широкою, енергійною ногою,— згадувала Юнге,— і зараз питає: «А де ж

¹ М. Посипенко та О. Борщаговський, Шевченко і театр, К., «Мистецтво», 1941, стор. 42.

артист?» — так він називав Шевченка, бо всіляке намагання вимовити це ім'я кінчалось тим, що він, заходячись від сміху над своїми марними зусиллями, повторював: «Ох, ці важкі російські прізвища!»¹.

В колі друзів і знайомих вони завжди трималися разом, — сиділи на канапці або ходили по кімнаті обнявшись і розмовляли спочатку за допомогою дочок Толстого, а потім за допомогою жестів, міміки і окремих слів. Звичайно, говорили і про мистецтво, і про Шекспіра.

У Шевченка і Олдріджа було багато спільного у поглядах на театр і на завдання мистецтва. Обидва вони ставили правду і щирість у мистецтві над усе, вважаючи, що театр повинен не тільки вірно відображати життя, але й бути вихователем народних мас.

За плечима в обох був складний життєвий шлях, який навчив їх цінувати свободу і незалежність. Шевченко замолоду був кріпаком, а Олдрідж належав до раси, яку зневажали, і зазнав у житті багато образ. Тому обом була близькою творчість Шекспіра, сновнена глибоких гуманістичних ідеалів, віри в благородство людини, перемогу світлого і справедливого начала над злом. Саме ці її риси підкреслював Олдрідж, втілюючи образи Отелло, Лира та ін. Шекспірівські герої у виконанні Олдріджа переживали великі потрясіння, але ніколи не втрачали почуття власної гідності й людяності. І саме це так приваблювало Шевченка в грі Олдріджа. На знак великої симпатії до артиста, Шевченко намалював портрет трагіка, відтворивши його неспокійну творчу натуру. На одухотвореному обличчі — великі палкі темні очі, погляд

¹ С. Дурылин, Айра Олдрідж, М.—Л., «Искусство», 1940, стор. 38.

відкритий, спрямований далеко вперед, в усьому образі відчувається порив і натхнення.

В родині Толстих, у колі друзів Шевченко і Олдрідж зустріли 1859 рік. Та не довго друзі були разом. Великий успіх гастролей Олдріджа викликав занепокоєння з боку влади, в зв'язку з чим кількість спектаклів з участю трагіка була обмежена. Група видатних діячів культури звернулася з листом до імператорського двору з проханням продовжити гастролі Олдріджа. Лист підписав також і Шевченко. Але прохання було відхилене, і скоро Олдрідж залишив Петербург. З Шевченком він більше не зустрічався. Але пам'ять про дружбу кожний з них зберіг на все життя. Це була справжня пам'ять серця. Дружні стосунки з Олдріджем допомогли Шевченкові ще більше заглибитись у надра шекспірівської творчості, яка назавжди залишилась для нього джерелом натхнення.

Приїзд негритянського трагіка в Росію, його грандіозний успіх мали велике значення для демократичного табору. Це був відкритий, привселюдний виступ на захист прав людини, сміливий протест проти сваволі та гніту. Виступи негритянського трагіка сприяли пробудженню в народі почуття власної гідності, породжували революційні настрої.

Ось чому так люто нападала на мистецтво Олдріджа реакційна частина тогочасного суспільства. Вороги Олдріджа намагалися заборонити постанову «Макбета» з участю артиста, звинувачуючи його в грубому натуралізмі. Вони були шоковані його «по-справжньому чорною» шкірою, їх обурювала його «люта» фізіономія та голос, що нагадував, за їхніми твердженнями, виття шакала.

Досить згадати вміщений у газеті «День» за вересень 1862 року лист письменниці Е. Кохановської, яка висло-

вила свою відразу до гри артиста, картаючи його за «натуралізм» і вип'ячування «дикої плоти». У столиці і в провінції ширилися безглузді чутки про дикість артиста, про те, що він вбиває акторів і душить актрис.

Однак популярність Олдріджа все зростала. Звістки про негритянського трагіка проникали до найвіддаленіших куточків неосяжної Росії. Його кликала провінція. У маленьких містах, де не було постійних театрів, нашвидку організовувалися тимчасові невеличкі трупи тільки для того, щоб дати можливість виступити там Олдріджу.

Гастролі Олдріджа на Україні припадають на період 1861—1866 рр. Це був час, який охоплював події за кілька місяців до скасування кріпосного права і найближчі роки після цього, коли невдоволення царським урядом все зростало, бо довгождана реформа не принесла полегшення, і поміщики так само, як і раніше, пригноблювали селян. Зростала свідомість мас, народ жадібно ловив кожне волелюбне слово.

Олдрідж побував у Києві, Харкові, Одесі, Житомирі, Єлисаветграді (тепер Кіровоград) та в інших містах. Повсюди його супроводив величезний успіх.

До Києва Айра Олдрідж приїхав у серпні 1861 року. 25 серпня він вперше виступив в «Отелло», граючи не трагедію ревнющів, як це було прийнято у той час, а трагедію довіри. Це, скоріше, була навіть боротьба з ревнющами. Отелло у Олдріджа за своїм розвитком не нижче, а, мабуть, вище оточуючих його венеціанців. Він чистіший і кращий за них. Йому чужі їх лицемірство, брехня та підступність. Ось чому він так легко вірив «чесному» Яго. Отелло—Олдрідж любив Дездемону великою і чистою любов'ю, і саме в ній втілювалася його віра в людину. Коли ж він, як йому здавалося, переконався

у певірності Дездемони, не тваринна пристрасть викликала бурю в його душі, а почуття гіркої образи за обмануте довір'я: «Кому ж вірити, коли й вона...»

«Своєю грою,— пише дружина М. Драгоманова Л. Кучинська у своїх спогадах про гру Олдріджа,— він викликав здивування і радість київської публіки, студенти не знали, як висловити йому своє захоплення... Незважаючи на те, що Олдрідж грав з такими поганими акторами, що сам він говорив англійською мовою, глядачі побачили, що значить великий талант у поєднанні з освітою»¹.

Олдрідж виступив у Києві також у виставі «Король Лір». Образ короля Ліра в інтерпретації трагіка зазнавав складної еволюції. Живучи у золотій шкаралупі своєї величі, Лір не знав навколишнього світу, не знав людей. Тому, відрікшись від корони, він став слабким і безпорадним. У мандрах йому довелося випити гірку чашу злигоднів та горя, і він починав розуміти страждання людей. В Лірі вмирав король і пробуджувалася людина.

О. Русов записав у своєму щоденнику 12 вересня 1861 року: «Олдрідж грав головну роль у драмі Шекспіра «Король Лір». Після вистави студенти чекали Олдріджа у дворі театру, а потім на спинах несли його додому»².

У Харкові Олдрідж був тричі. Вперше він відвідав його в листопаді 1862 року і, пробувши там близько місяця, виступив у п'ятнадцяти спектаклях, виконуючи ролі Отелло, Ліра, Макбета, Шейлока. Вдруге він приїхав до Харкова 1863 року і, крім згаданих ролей, виступив ще у ролі Річарда III. Востаннє його радісно зустрічали харків'яни в 1865 році.

¹ «Театр», К., 1940, № 9, стор. 15.

² Там же.

В Одесу Олдрідж приїздив двічі — в 1861 і в 1866 роках.

Театри міста ставили на той час в основному низькопробні розважальні п'єси. Класику відтворювали на низькому художньому рівні, а Шекспіра, як свідчить місцевий критик Де Рибас, до приїзду Олдріджа в Одесі не грав ніхто. Тож приїзд артиста був для любителів театру справжнім святом.

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 залишилося у вухах те звіряче рикання, виття, яким Олдрідж сповнював театр в останній дії «Отелло», коли ревнивий мавр довідувався про невинність замученої ним Дездемони? Це виття здійсалося 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 розтрощити самого себе. Дивитись на нього було їй жалко їй моторошно. Публіка, паче одна людина, вшухла, прицаїла дихання, мучилася їй 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 ко-

лишнього дійсного слугу Венеції. Свою славетну промову Олдрідж виголосив швидко, уривчасто, не 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 наче усім корпусом тягся до алькова з відкритим запиналом, де весь час на очах у публіки лежала задушена 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.

Відвідав великий артист і Житомир, де грав ролі Шейлока і Отелло. Причому, як свідчить місцева критика, незважаючи на високі ціни, глядачів було набагато більше, ніж міг вмістити театр.

І всюди, де б не виступав трагик, враження від його гри було незабутнім. Гастролю Олдріджа були великою подією в театральному житті кожного міста, куди він приїздив.

«Приїзд Олдріджа до Одеси,— пише рецензент «Одеських новостей»,— зворушив увесь театральний світ. Незважаючи на підвищені ціни, перша вистава була не тільки повною, але й переповненою. Багато глядачів перекупали місця по п'ятірних цінах, сімейства складалися на ложі, на місця записувалися наперед»².

Особливою любов'ю користувався Олдрідж у прогресивної частини студентства, яке читало і любило твори Шекспіра.

«У Харкові, — повідомляв рецензент, — Олдрідж зна-

¹ «Театр», К., 1937, № 5—6, стор. 28.

² «Одесские новости» від 18 січня 1866 р.

йшов найбільше співчуття у студентів... Знаки схвалення доходили до того, що поклонники чорного трагіка ви-
прягали з його екіпажа коней, приймаючи на себе їх
обов'язок, і загальними силами відвозили артиста до-
дому»¹.

Якось по дорозі до Одеси Олдрідж виступив у Бли-
саветграді. Звістка про це блискавкою облетіла весь край.
Живучи на той час у Бобринці, І. Карпенко-Карий —
пізніше видатний український драматург — пішки про-
йшов шістдесят верст, щоб подивитися гру великого
актора.

Як свідчать історики, Олдрідж справив на Карпенка-
Карого таке враження, що через тридцять років він міг
передати незрозумілі йому, але полум'яні уривчасті зву-
ки 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. Карпенко-Карий.— Своїми оповіданнями про
великого «негра» я мимоволі отруював тією ж отрутою
полум'яні, прагнучі душі моїх молодших братів. І пам'я-
таю, 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.

Разом з розповідями про талант великого Олдріджа,
Карпенко-Карий мимоволі вселяв у серця своїх братів
і любов до Шекспіра.

Враження від баченого і від розповідей запам'яталися

¹ «Харьковский рабочий» від 2 жовтня 1938 р.

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



А. Олдрідж в майстерні у Т. Шевченка.
Фотокопія малюнка Л. Пастернака.



A. Oshichiyo in post Oshichiyo.

на все життя. І потім, ставши вже великими майстрами, брати Тобілевичі (Саксаганський і Карпенко-Карий) продовжували любити й цінувати Шекспіра як істинного реаліста і великого серцевідця.

Хочеться ще раз підкреслити, що під час гастролей Олдріджа на Україні, як і в інших частинах Росії, він викликав захоплення і здобував визнання у прогресивної, передової частини тогочасного суспільства, різночинної інтелігенції тощо. Адже він співав гімн людині, що в умовах тодішньої політичної обстановки звучав як заклик до боротьби за права народу.

Реакційно настроєна публіка як в столиці, так і в провінції всіляко намагалась перешкодити зростанню популярності Олдріджа. Їх обурювало те, що він — негр, представник раси, яка в їх очах вважалась нижчою, — користується такою популярністю у глядача. Націоналісти і шовіністи, що розпалювали національну ворожнечу народів Росії, вбачали для себе в цій симпатії до Олдріджа значну небезпеку. На сторінках газет вони гостро заперечували манеру його виконання, намагаючись приписати і осудити великого артиста, вдавались до грубих провокацій, аби лише скомпрометувати його в очах публіки.

Артистка А. Мочалова, яка грала з Олдріджем Дездемону в Одесі, розповідає, що в останньому акті хтось підпиляв ніжки ліжка, і дошки почали опускатися на підлогу. Тільки завдяки її зусиллям та винахідливості Олдріджа, який своєчасно запнув завісу, глядач цього не помітив¹.

¹ А. Вербицкая, Моему читателю, вип. I, М., 1908, стор. 15. Цитується за книгою: С. Дурылин, Айра Олдрідж, М.—Л., «Искусство», 1940.

Рецензент харківської газети повідомляє, що купецтво, чиновники і аристократія Харкова не ходили в театр, коли там виступав Олдрідж, а з'являлися лише на перших виставах.

Все це дає нам право з ще більшою вивченістю твердити про те велике значення, яке мали гастролі негритянського трагіка для широких мас глядачів, для тогочасного нашого театру, для популяризації драматургії Шекспіра.

Олдрідж познайомив Україну з творами англійського драматурга. Вірніше, не з творами, а з образами його героїв, тому що під час виступів гастролера основна увага зосереджувалась на акторові, самій же твір знавався великих скорочень, часто втрачаючи ідейну глибину й гостроту. В рецензіях того часу часто з великим захопленням говорилося про гру того чи іншого актора і дуже критично оцінювався загальний стиль вистави. Так, за словами рецензента харківської газети «Южный край», під час гастролей Олдріджа в 1862 році у спектаклі «Король Лір» були зроблені купюри, в результаті яких роль блазня випала зовсім. Допускалась недбалість і в оформленні, і в костюмах. Той же рецензент писав: «У «Макбеті» Банко з своїм костюмом порівняно з Макбетом був схожий не на його товариша, а на його слугу. Відді відьми, а також тінь Банко викликали у публіки нестримний сміх. Декорації в «Макбеті» були дуже хороші, мабуть, за вказівками Олдріджа. Але шоломи були схожі на півнів»¹.

Все це свідчить, що в розглядуваній нами період (друга половина XIX ст.) можна говорити не про повно-

¹ «Южный край» від 29 вересня 1885 р.

цінне сценічне втілення шекспірівських п'єс, а лише про прагнення акторів до правильної інтерпретації окремих образів.

Український театр в цей період перебував у вкрай тяжкому стані. Царське самодержавство, побоюючись зростання національної свідомості пригноблених ним народів, жорстоко придушувало щонайменший прояв української культури. Особливо важко доводилося театру, за яким було встановлено особливий нагляд як за установою, що була ареною ідеологічної боротьби. Укази, які гальмували розвиток театральної справи на Україні, видавалися один за одним.

Слідом за циркуляром царського міністра Валуєва про заборону друкувати книги українською мовою, тому що, мовляв, української мови як такої «не було, нема і не може бути», 1876 року вийшов так званий Емський указ, підписаний Олександром II, за яким заборонялися «різні сценічні вистави» і навіть «читання на малоросійському наріччі».

Були заборонені до постанови п'єси «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Наталка Полтавка» І. Котляревського. І якщо раніше п'єси українською мовою з'являлися на сценах російсько-українських труп хоч раз або два на місяць, то тепер вони вилучаються з репертуару цілком.

Боротьба за право українського театру на існування спричинилася до видання урядом у 1881 році нового, нібито «пом'якшеного» указу, який дозволяв спектаклі українською мовою, але тільки в російських трупах і тільки з дозволу місцевого начальства. Проте добитися цього дозволу у місцевого начальства було не так-то легко. До того ж, кожний твір, чи то оригінальний, чи то перекладний, зазнавав ретельного перегляду з боку цензури.

Таким чином, таємний циркуляр 1881 року не тільки не приніс полегшення справі розвитку української культури і, зокрема, театрального мистецтва, але фактично заборонив створення українського національного театру.

Ось чому вся історія існування українського дореволюційного театру — це історія постійної боротьби діячів української культури з цензурою, з усілякими обмеженнями, за повноправне легальне існування свого національного театру, за повноцінний художній репертуар, за право бачити на сцені поставлені рідною мовою твори Гоголя і Островського, Грибоєдова і Пушкіна, Шіллера і Шекспіра.

І все ж глядач знайомився із «забороненими» творами її авторами. Знайомство це відбувалося через любительські гуртки, що набули на Україні широкого розповсюдження.

Перегортаючи пожовклі сторінки газети «Елисаветградський городський листок» за 1875 рік, ми натрапили на оголошення про те, що «6-го лютого в четвер у залі громадського зібрання на допомогу ремісничо-грамотному училищу групою аматорів буде дано спектакль: «Король Лір та його дочки», сцени з трагедії Шекспіра». Ця постановка була здійснена любительським гуртком, організованим ще в 1874 році І. Карпенком-Карим.

А ще через три роки, немов у відповідь на указ уряду, що забороняв переклади українською мовою, взимку 1878 року в аматорському гуртку «Громада» був поставлений спектакль «Гамлет» у перекладі на українську мову одного з засновників національного професіонального театру М. Старицького. Музику написав відомий український композитор М. Лисенко. Спектакль відбувся в домі Лисенка (на Хрещатику в будинку Мезера, навпроти ву-

лиці Леніна) і вдруге — у А. Кониського (на Бібіковському бульварі, нині Бульвар Шевченка). Як свідчить очевидець, була поставлена не вся трагедія, а лише уривки: сцени Гамлета з матір'ю, божевілья Офелії, Полонія з Ласертом і Офелією та монолог Гамлета «Бути чи не бути?». Оформлення сцени загалом відповідало духові доби. Стіни були завішані темними килимами, використовувались старовинні меблі, воскові свічки у високих підсвічниках. Ролі виконували: Гамлет — М. Старицький, Офелія — О. Лисенко, Полоній — М. Лисенко, Королева — О. Цветковська.

Спектакль був домашній, багато виконавців вперше виступили як актори і скоріше просто виразно читали текст, ніж створювали характери. Проте інтерес до спектаклю був такий великий, що квартира не могла вмістити бажаючих подивитися його. Всім хотілося дізнатись, чи зазвучить Шекспір українською мовою? І спектакль відповів на це питання позитивно.

У 1882 році, подолавши цензурні рогатки, Старицький видає свій переклад «Гамлета». Мета видання — популяризувати творчість великого англійського драматурга на Україні. З праці над перекладом «Гамлета» видно, як високо цінував Старицький Шекспіра. У своїй передмові він писав: «Я поклав собі метою в перекладі не відступати ні на йоту від первотвору, 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.

Прогресивно настроєна інтелігенція відзначила появу перекладу Старицького як велику подію. Ів. Франко,

¹ «Гамлет», переклад П. Куліша, Передмова, Львів, 1899, стор. 19.

ознайомившись з перекладом, вказав на дещо вільне обходження з текстом Шекспіра, проте тут же підкреслив легкість і простоту мовних зворотів, а також добре відчуття Старицьким особливостей української мови.

«Гамлет» у перекладі Старицького не тільки відіграв велику роль у справі засвоєння творчої спадщини англійського драматурга, але й сприяв популяризації Шекспіра на Україні. Адже на Наддніпрянщині це був перший переклад Шекспіра українською мовою.

Водночас ці дії Старицького викликали бурю невдоволення і протесту в реакційному таборі, представники якого доводили неможливість перекладу шекспірівської драматургії та інших творів зарубіжних і російських класиків українською мовою, намагалися звужити рамки можливостей останньої і тим самим довести її неспроможність. Старицький і раніше зазнавав цькувань з боку реакційної преси за переклади творів Гоголя, «Казок» Андерсена і сербських дум. А після виходу в світ «Гамлета» обурення дійшло краю. Було пущено брехливу версію про те, що монолог «Бути чи не бути?» перекладено Старицьким так: «Бути чи не бути, ось в чім заковика». Газета «Киевлянин» дуже часто згадувала цю «заковик», причому інколи вдавалась до зухвалих і неестетичних випадів проти драматурга.

Проте це не зупинило Старицького в його боротьбі за розвиток української культури, за створення українського театру. Тим більше, що у цій боротьбі він не був самотнім. Його соратником по праву можна назвати М. Кропивницького, талановитого актора, драматурга, режисера, «батька української сцени», — як звали його сучасники. Кропивницький, як і Старицький, з юнацьких років захоплювався Шекспіром. Перші роки артистичної

діяльності Кропивницького пройшли в російсько-українських трупах, репертуар яких був дуже строкатим. За п'ять років він переграв понад п'ятсот ролей, серед яких поряд з опереточними були також і ролі першого актора в «Гамлеті» і Отелло. Тут він на досвіді переконався, що українському народові потрібний свій національний театр з постійним серйозним репертуаром, який служив би справі виховання широких мас. Створенню такого театру Кропивницький і присвятив своє життя і діяльність. Саме з цієї точки зору — боротьби за національно-демократичний театр — і слід розглядати його зацікавленість творчістю Шекспіра.

Серед п'єс англійського драматурга увагу Кропивницького насамперед привернула трагедія «Отелло». Першого січня 1906 року він пише Барвінок:

«Вельмишановна пані Олександро Михайлівно!

Чи не були б Ви такі ласкаві переслати мені накладним платежом увір'я небіжчика «Отелло», якщо він є окремо надрукований. Якщо ж нема, то не одмовте, сповістіть, звідки його можна здобути»¹.

А трохи пізніше 2 жовтня 1906 року пише:

«...Зараз почав перелицьовувати декотрі твори Шекспіра на наську мову, звичайно, з російської, бо чужоземних мов не вчу. Вже перелицював «Отелло»... Приймаюсь за «Шейлока»².

Переклад зберігається в Ленінградській бібліотеці імені Дуначарського (інв. № 20644). Він являв собою немов другу переробку з російської мови. Проте цінним є праг-

¹ Лист М. Л. Кропивницького до О. Барвінок, Чернігівський історичний музей, А. Л.,—702.

² Т. Слабченко, З листування М. Л. Кропивницького, ДВУ, 1927, стор. 80.

нення Кропивницького здійснити цей переклад і будь-що домогтися його постанови на сцені. Та цензор, як і слід було чекати, наклав на поданий примірник звичайну резолюцію: «К представлению считать неудобным». Проте Кропивницький знову й знову звертається до Цензурного комітету і, кінець кінцем, одержує довгожданний дозвіл.

24 січня 1908 року з хутора Затишок він пише відомому українському акторові О. Суслову:

«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 Брабанціо»¹.

Але, очевидно, не одержавши позитивної відповіді, він домовляється про постанову «Отелло» в трупі Л. Сабініна.

«Вельмишановний Лев Родіонович! — пише він 27 лютого 1908 року. — Надсилаю Вам «Отелло». Накажіть переписати, не давайте, будь ласка, примірника суфлерові; суфлери страшенно пишуть цензурні примірники. До того ж, я не бажав би, щоб хтось інший, крім Вас, поставив «Отелло»².

Кропивницького захоплювала невичерпна глибина шекспірівських характерів, правдиве відображення драматургом життя, торжество справедливого, світлого начала в його творчості. Йому хотілося показати твори Шекспіра українському народові, розкрити перед ним закладені в його творах багатства і примусити глядача полюбити їх.

Позбавлений можливості показувати п'єси англійсь-

¹ Т. Слабченко, 3 листування М. Л. Кропивницького, ДВУ, 1927, стор. 88.

² Лист М. Л. Кропивницького Сабініну від 27 лютого 1908 р., Державний музей театрального мистецтва УРСР, інв. № 34339.

кого драматурга в театрі Наддніпрянської України, Кропивницький звертається з листом до театральних діячів українських західних областей, на які не поширювалась царська цензура, з пропозицією здійснити постанову кількох шекспірівських п'єс. У листах він засуджує розважальний і бездумний репертуар театрів західних областей України як непотрібний і шкідливий для народу, і протиставляє йому твори Шекспіра як важливий фактор у вихованні глядача.

14 липня 1893 року Кропивницький пише В. Лукичу: «...Невже у Вашім театрі не користуються Шекспіром у переробці Куліша? А як би я хотів поставити «Отелло» або «Комедію помилок». У нас тутечки того не дозволяють, а Вам зручно. Чи не приїхати мені до Вас та чи не потрудитися над шекспірівськими творами? Чи ще й досі у Вас грають «Дзвони Корневіля», «Чайна квітка», «Півчі птахи». Невже оте все потрібне тому народові, для котрого 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, відповідаючи на невідомий нам лист Лукича, Кропивницький пише 18 жовтня 1893 року з хутора Сашинно: «Кажете, що до творів Шекспіра нема акторів. Правда, що це захід не малий, не легкий і не простий; тажде ж не святі горшки ліплять. У нас в Росії шекспірівський репертуар відбувається у багатьох великоруських трупах і непогано. «Отелло», «Макбет», «Гамлет», «Король Лір», «Шейлок», «Віндзорськія кумушки», «Укро-

¹ Лист М. А. Кропивницького В. Лукичу від 14 липня 1893 р., копії матеріалів бібліотеки Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Львів.

шення строптивой» — це такі п'єси, котрі стільки ж популярні, як і класичні твори російських авторів. Коли Англія дала: Гарріка, Олдріджа; Італія: Россі, Сальвіні, Магді; Германія: Поссарта, Барная; Росія: Мочалова, Рибаківа і інших гамлетів, то чому ж Україна не мусить дати його?..

...Я приїхав би в Галичину місяців на три, взявши з собою трьох-чотирьох мужчин і трьох женщин задля виконання вкупі з Вашими артистами нашого репертуару і спробував би поставити хоч дві шекспірівські трагедії: «Отелло», «Гамлета» і хоч «Шейлока»... Ви думаєте, що я тут не поставив би Шекспіра на нашій ниві, давно б поставив, коли б цензурній дозвіл...»¹.

Але, мабуть, Кропивницький так і не дістав згоди на свою пропозицію, тому що у нас немає відомостей про постанови п'єс Шекспіра в західних областях України у цей період.

Кропивницький часто згадує Шекспіра в листах до друзів (особливо до А. Маркович), навіть цитує окремі фрази та уривки з його творів, зокрема з «Гамлета». Він жваво відгукується на кожний громадський захід, пов'язаний з популяризацією драматурга на Україні. Нам відомий лист Кропивницького до Суслова, в якому він просить останнього дізнатися, чи не візьмуться надрукувати у Харкові лекцію про «Гамлета» і чи знайдуться гроші для цього.

І, можливо, не випадково харківське студентство на ознаку своєї любові й вдячності піднесло Кропивницькому саме твори Шекспіра у перекладі Гербеля.

¹ Лист М. Л. Кропивницького В. Лукичу від 18 жовтня 1893 р., копії матеріалів бібліотеки Наукового товариства ім. Т. Шевченка, Львів.

Вчитуючись у листи й записи, вивчаючи твори корифеїв української сцени І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Заньковецької, ми знаходимо рядки, сповнені великої любові до Шекспіра, визнання його ролі як учителя і порадирика в їх праці. Разом з кращими творами російської класичної драматургії п'єси Шекспіра допомагали їм відшукувати вірний шлях у сценічному мистецтві.

«Шекспір і Островський зробились його другим євангелієм»¹, — пише про І. Карпенка-Карого його дружина С. Тобілевич. Аналогічне свідчення ми знаходимо і в його брата, українського актора Саксаганського: «Я завжди захоплювався Островським та Шекспіром; вже в ранній молодості вивчав їх побожно»².

Саксаганський не тільки вивчав напам'ять «численні сторінки великого Шекспіра», але і його театральні погляди, знаходив у них спільне зі своїм творчим кредо. Він писав, наприклад, що на все життя запам'ятав слова Шекспіра, з якими Гамлет звертався до акторів, засуджуючи утрировку і вимагаючи від них природності та правди.

У домашній обстановці Саксаганський навіть ставив окремі сцени з трагедії «Отелло», причому грав натхненно, з величезним захопленням. Ось що з цього приводу пише С. Тобілевич:

«Панас Карпович був справжнім хазяїном свого тіла, про яке дбав, як повинен був дбати добрий господар. Створені ним образи були різноманітні. Для своїх він

¹ Іван Тобілевич, Твори, Х.—К., «Література і мистецтво», 1931, т. VI, стор. 51.

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

також грав Отелло, в ті добрі часи, коли він, захоплений класичними світовими героями, мріяв про те, щоб зіграти Отелло на сцені. Скільки благородної гордості умів показати своїм тілом Панас Карпович, вичитуючи пам окремі місця з тієї ролі. Ми захоплювалися ним і тільки шкодували, що піхто, крім нас двох, не бачить такої гордої посадки благородної голови, неначе з прекрасного мармуру вирізьбленого тіла, таких нестримних у палкій пристрасті рухів та надзвичайно цікавої міміки, в якій, як у найкращому дзеркалі, відбивались усі ті почуття, що їх міг переживати справжній Отелло, обдурений лукавим і підступним Яго. Який далекий був отої чудовий малюнок палкого мавра від зовнішнього вигляду старого, хворого балакуна Пеньонжки та хоч і молодого ще, але зовсім іншої зовнішності Голохвостого!»¹.

Як і багато хто з діячів українського театру, Саксаганський мріяв про постанову творів Шекспіра на українській сцені. Він переклав «Отелло», а також зробив записи про п'єсу, дав характеристики дійшових осіб і навіть приготував костюм для Отелло, якого збирався сам грати. Але до революції мрії його не могли здійснитися.

І все ж Саксаганському вдалося побачити свою мрію, втіленою у дійсність. У 1925 році в Державному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької був поставлений спектакль «Отелло» під режисурою і в перекладі Саксаганського. Тільки костюм для ролі Отелло довелося передати вже іншому виконавцю, новій зміні — Б. Романицькому.

Шекспір був для діячів української культури мірилом

¹ С. Тобілевич, Мої стежки і зустрічі, К., «Мистецтво», 1957, стор. 303.

високохудожності, поетичності і людянолюбства. Зробити твори його надбанням широких мас українського народу прагнули всі, хто присвятив своє життя благородній справі боротьби з тиранією, хто мріяв бачити свій народ освіченим і вільним. До числа їх належить і українська поетеса Леся Українка.

У 1890 році, ще дев'ятинадцятирічною дівчиною, вона склала план видання українською мовою цілого ряду творів світової класики, куди, крім прози, увійшла і драматургія — Гете, Шіллер, Мольєр, Бомарше і більше за інших — Шекспір. Леся Українка вважала за потрібне видати мінімум шість п'єс Шекспіра: «Отелло», «Гамлет», «Макбет», «Король Лір», «Річард III», «Коріолан». Це не тільки краді трагедії Шекспіра, але й твори, в яких найяскравіше викриті пороки буржуазного суспільства, — брехня і лицемірство, насильство і жорстокість, людяно-ненавистництво і егоїзм.

Леся Українка знала й любила Шекспіра. У своїх листах вона часто згадувала про нього, цитувала його твори, особливо «Гамлета». Вона познайомилася з Шекспіром у російському перекладі, читала «Гамлета» в українському перекладі Старицького і глибоко обурювалася сваволею царської цензури на Україні.

В одному з листів до матері вона з гіркотою відзначає, що читала переклад «Гамлета», зроблений М. Польовим, і хоч він, на її думку, не дуже вдалий, ніхто не лає його і не приписує ніяких «заковок», а от переклад М. Старицького заборонений і пропадає через важкі умови, в яких перебуває український театр.

У 1897 році Леся Українка зацікавилась «Макбетом» і переклала першу, другу і майже всю третю сцени першої дії.

Переклад обривається на словах Макбета:

...Вже сказано дві правди,
Се мов пролог щасливий перед грою
Величких, пишних сцен.— Панове, дякую.—
Таке надземпе піклування
Не може бути зле; але й не добре. Якщо зле,
Нащо воно мене запевнило в удачі,
Із правди почало? Я — тап Кавдорський...¹

У згаданих сценах трагедії *Леся Українка* виявила свої великі здібності перекладача. Вона зуміла передати стиль драматурга, правдиво відтворити колорит епохи. Мова її легка і поетична, проста й образна.

Виразно передано настрій окремих сцен, зокрема сцен з відьмами. Вони перекладені іншим розміром, ніж весь текст, і дають відчуття чогось віщого, пророчого.

На жаль, переклад «Макбета» лишився незакінченим. Лишилися нездійсненими і мрії передових діячів українського театру бачити п'єси Шекспіра, поставлені рідною мовою. Проте можна сміливо твердити, що коли б не жорстоке переслідування цензури, яка навмисне гальмувала розвиток українського театру, твори Шекспіра зайняли б в його репертуарі гідне місце. Для того були всі передумови: і талановиті актори, і режисура, і глядач, якій мріяв побачити п'єси Шекспіра українською мовою. Наприкінці XIX ст. це стало цілком очевидним.

Характерно, що навіть реакційна преса Петербурга не могла не відзначити широких можливостей українських акторів. Під час гастролей української трупи Кронвінцького у Петербурзі 1886 року критики писали, що коли українською мовою можна грати «Доки сонце...», то чо-

¹ *Леся Українка*, Твори, К., ДВХЛ, 1954, т. IV, стор. 449.

му ж не можна грати цією ж мовою Шекспіра? Цю думку підтвердила М. Заньковецька, виступивши в концерті з читанням сцени божевілья Офелії. Читала вона майже експромтом, російською мовою, але критика Суворіна вразило правдиве й оригінальне вирішення цієї сцени. Та це й не дивно. Адже зіграти роль Офелії було таємною мрією Заньковецької, на жаль, не здійсненою.

Дещо в інших умовах розвивався театр у західних областях України, зазнаючи подвійного гноблення: з одного боку — австро-угорських гнобителів, з другого — польських магнатів.

Пануючі класи Австро-Угорщини на словах «підтримували» українську культуру, однак на ділі прагнули лише розпалити національну ворожнечу між українцями та поляками. Польські правителі теж нібито визнавали українську мову, але, по-перше, тому, що вважали її наслідком польської, а по-друге, тому, що намагалися схилити на свій бік українську буржуазну інтелігенцію. На ділі ж вони завжди вороже ставилися до української культури і не йшли далі дрібних, малозначущих поступок.

Вся ця складна політика австро-угорських і польських гнобителів поширювалась і на театр. Офіційно узаконений конституцією, театр мав діставати від уряду всіляку підтримку, аж до матеріальної, власті повинні були сприяти розвитку української культури. Проте театр не тільки не діставав підтримки, але, навпаки, зустрічав у своїй діяльності великі перешкоди. Більшість театральних труп не мала свого приміщення, терпіла нестатки і вела бродяжницьке життя, даючи спектаклі, де доведеться. Важко було говорити про наявність у цих трупах режисерської школи, репертуар їх був надзвичайно строкатий, переважала оперета.

Але зате на Галичині не поширювалися укази царської цензури, що фактично обезкровлювали театр Наддніпрянщини. Завдяки цьому саме тут, у Галичині, з'являються перші друковані переклади творів західноєвропейських класиків і серед них — п'єси Шекспіра, саме тут фактично було покладено початок українському шекспірознавству. Велику роль у цьому відіграв пост-революціонер І. 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 культур Наддніпрянської України та Галичини. У журналах, які він видавав і редагував, друкувалися М. Коцюбинський і Леся Українка, І. Нечуй-Левицький і Панас 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 року до українських драматургів із закликом сміливіше братися до перекладів кращих творів світової класики, того ж року в журналі «Нева» за підписом Павло Свйї (Свенцицький) було надруковано першу дію трагедії «Гамлет» під назвою «Гамлет, датський королевич». Перша спроба не була вдалою. Франко дав негативну оцінку перекладу, вказавши, що у віршах нема ні рими, ні поезії. Але початок роботи в цій галузі було покладено.

Через кілька років, у період з 1872 по 1874 рік, Ю. Федькович переклав дві трагедії Шекспіра — «Гамлет» і «Макбет». 1909 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

КИЇВСЬКИЙ
ДРАМАТИЧНИЙ
ТЕАТР

ТЕАТР ПАЛАС

П'ЯТНИЦЯ 20 СЕРПНЯ 1920 Р.

В ПЕРШИЙ РАЗ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ
У. ШЕКСПІР.

МАКБЕТ

Третього на 5-й перелазі П. Пруса, виконавчий А. Бурдасюк

Г Р А Ю Т Ь :					
Дружок	Панченко	Федосов	Томко	Григоренко	1
Макбет	Томко	Алекс. Максим	Григоренко	Мам	2
Лейтенант	Джонсон	Алекс. Максим	Григоренко	Мам	3
МАКБЕТ	А. БУРДАСЮК	Алекс. Максим	Григоренко	Мам	4
Бенедикт	Бенедикт	Джонсон	Григоренко	Мам	5
Макбет	Макбет	Джонсон	Григоренко	Мам	6
Річард	Річард	Джонсон	Григоренко	Мам	7
Алекс.	Алекс.	Джонсон	Григоренко	Мам	8
Джонсон	Джонсон	Джонсон	Григоренко	Мам	9
Макбет	Макбет	Джонсон	Григоренко	Мам	10
Річард	Річард	Джонсон	Григоренко	Мам	11
Макбет	Макбет	Джонсон	Григоренко	Мам	12
Річард	Річард	Джонсон	Григоренко	Мам	13
Макбет	Макбет	Джонсон	Григоренко	Мам	14
Річард	Річард	Джонсон	Григоренко	Мам	15

Виконавчий: АЛЕКС. БУРДАСЮК. Виконавчий: А. БУРДАСЮК.
Томко: В. ЧИСТЯКОВ. Директор: А. БУРДАСЮК.
Річард: Ф. АЛЕКСАНДРОВ. Директор: А. БУРДАСЮК.

З 10-ї до 10-ї години вечора вистави будуть відкриті для всіх.

Початок вистави о 11 годині вечора по радянському часу.

Члени партійної в нас театру заходять від 1 до 4 г. ден. а в ден. вечірній від 6 г. ден.

ЦІНИ МІСЦІМ БЕНЕФІСНІ ВІД 200 ДО 1500 КАРБ.

За 5 хвилин до початку спектакля, охід в залу забороняється.

Виконавчий Рази 1-го А. БУРДАСЮК.

Виконавчий А. БУРДАСЮК.

Директор: Виконавчий А. БУРДАСЮК.

Афіша першої на українській сцені
вистави «Макбет». 1920 р.



Сцена з вистави «Сон літньої ночі»
(Київський театр ім. Ів. Франка. 1927 р.).

різних варіанти «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 переобтяжений 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, 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 Федьковича і власного — «Венеціанського купця», перу Франка належать десять передмов до перекладів, зроблених Кулішем.

Перший том своїх перекладів Шекспіра, до якого увійшли «Отелло», «Троїл і Кресίδα» та «Комедія помилок», П. Куліш видав 1881 року у Львові. Звістка про це збудила радісні надії в середовищі прогресивної інтелігенції, і один з українських діячів (прізвище його невідоме) виділив Кулішеві шість тисяч карбованців для продовження роботи. Проте Куліш не дотримав свого слова, витративши гроші на щось інше. Невдовзі після того він залишив Україну і виїхав до Австралії, залишивши решту своїх перекладів не виданими у своїй дружини, де вони пролежали десять років. Після смерті Куліша їх було передано бібліотеці Наукового товариства імені Шевченка, а в період з 1899 по 1902 рік видано за редакцією Франка.

Як писав сам Франко в статті про роботу Шекспірівського фонду у Львові, друзі з Наддніпрянської України переслали йому з Києва копії автографів усіх десяти драм Шекспіра, перекладених Кулішем, а один із заможних прогресивних українських діячів виділив для їх видання гроші. Київські друзі доручили Франкові доопрацювати 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 роду штильна, 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 мали ще й ряд інших істотних хиб. Мова у них обтяжена архаїзмами. Зовсім не відтворено побут і звичаї Англії XVI—XVII ст., не збережено мовну характеристику героїв. Часто зустрічалися вирази на зразок таких: «Граф Нортумберляньський гетьман англійських військ», слово «captanis» Куліш завжди перекладав як гетьман. Макбет у перекладі так звертається до

¹ *Ів. Франко*, Шекспір в українців, «Літературна газета» від 18 квітня 1941 р.

свого друга: «Козаче, гей!» Замість «поручик» або «лейтенант». Куліш вживав «хоруижий», «наказний». Українیزовано було і назви одягу, предметів побуту. Зокрема, у «Приборканій гострусі» Куліш, чомусь переіменувавши Сляя в Ніцака, наділив його характерною українською пародною мовою. Ніцак говорить: «Чорт їх бери, нехай грають. Чи се таке як на святках з козою, чи, може, які викрутаси чи вихиляси?». Перероблено було на український лад й імена дійових осіб. Сиварденко, Стецько, Дамко, Омелько, мадам Маруся, мадам Оксана та інші, — зустрічаються в перекладах раз по раз. Та попри всі ці серйозні вади Куліш, точніше піз 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 XIX — початку XX 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. Франко вивчав їх глибоко і всебічно. Свої спостереження й 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 драматур-

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.

гові. Франко відзначав широчінь тем шекспірівських п'єс. Він писав про глибоку правду життя, якою проілюстровано 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 Шекспіра Франка вражала глибина розробки характерів діїєвих 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 Шекспіра Белінського і Пушкіна. Він хотів, щоб і Україна ознайомилась із спадщиною англійського драматурга.

Насамперед слід сказати, що кожен із досліджуваних творів Шекспіра Франко розглядав як явище історичне, широко висвітлюючи політичну обстановку в країні у період написання тієї чи іншої п'єси, і, крім того, пов'язував її з життям, діяльністю та 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 ще 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

¹ *Іван Франко*, Твори, К., Держлітвидав УРСР, 1953, т. XVIII, стор. 367.

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 припуща 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 струпкість 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 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 вирисовання 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

¹ Іван Франко, Твори, К., Держлітвидав УРСР, 1953, т. XVIII, стор. 339.

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 Франком 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 «Короля Ліра». Він наголошував при цьому, що Шекспір показав тут не окремий випадок, «дав нам не сімейну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на сімейному тлі»¹.

Блазень Ліра, на думку Франка, є тією розумною людиною, яка стає першим провідником короля «на тісній стежці соціального розуміння королівських постанов та законів»². Блазень — носії 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 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

¹ Іван Франко, Твори, К., Держлітвидав УРСР, 1953, т. XVIII, стор. 387.

² Там же, стор. 389.

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 в 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.

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 популяризував твори 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, тенор, коли ми маємо в руках твори Пшебишевського!» — так відгукнулися реакційні кола тодішнього суспільства на появу перекладу «Гамлета». Та я надіюсь, що він (Шекспір.— *І. В.*) такн піде. Його твори, обчислені не на одностинну 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 н'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.

Велика Жовтнева соціалістична революція, що відродила театри Наддніпрянської України до нового життя, позитивно вплинула і на культурне життя її західних областей, зокрема на розвиток театрального мистецтва.

У 1922 році театр у Львові очолив вихованець Мос-

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

ковського Художнього театру режисер О. Загаров, який приніс у театр реалістичні принципи режисури, прагнення до глибокого аналізу твору, до ретельної праці над спектаклем, до злагодженого, творчо згуртованого ансамблю. Він встановив у театрі студійний характер праці з метою передати колективові основні принципи Мхатівської школи — серйозну і копітку роботу над п'єсою, роллю, особливу увагу до слова, до тексту, глибоке проникнення в образ.

І саме Загаров першим звернувся до Шекспіра і вирішив поставити трагедію «Отелло». Ця думка захопила всю культурну громадськість Львова. Професор М. Рудницький зробив переклад трагедії українською мовою. На спектакль покладалась дуже серйозна місія — не тільки ознайомити глядачів з одним із кращих творів Шекспіра, але й відтворити епоху, в якій жив і працював драматург.

Театр працював над спектаклем дуже ретельно, дбайливо ставився до тексту трагедії, прагнуч зберегти кожне слово, якомога глибше і повніше розкрити характери та взаємовідносини шекспірівських героїв.

Глядачі з нетерпінням чекали дня прем'єри. Як свідчать газетні замітки, в день прем'єри, що відбулася в липні 1923 року, десятки людей пішли від кас ні з чим. Український театр давно не бачив такого скупчення народу. В центрі спектаклю, звичайно, був Отелло — Загаров. Рецензент львівського журналу «Громадський вісник» відзначав, що «моменти найбільших психічних мук виявляв він скаженістю, — і треба признати з найбільшою пошаною, що в цих моментах він був незрівнянний».

І все ж ця «скаженість» свідчила про те, що артист, попри все своє прагнення глибоко розкрити трагедію

Отелло і бути гранично правдивим, надміру акцентував ревнощі мавра, інколи втрачаючи почуття міри.

Серед інших виконавців критика одностайно схвалила ширість і майстерність О. Рубчаківни в ролі Дездемони, яка зуміла підкреслити її жіночність, ніжність, самовіддану, безмежну любов до Отелло, а також М. Крушельницького в ролі Родріго, що створив образ скривдженого, трохи дивакуватого юнака, якого легко водить за ніс хитрий і підступний Яго.

Та, незважаючи на ретельну підготовку, спектакль у цілому виявився сирим і малоцікавим, не на рівні вимог були костюми героїв (Отелло, наприклад, чомусь був одягнений у тісне червоне трико). Темп вистави був дуже уповільнений; намагаючись донести кожне слово тексту, артисти уповільнювали мову, робили великі паузи і т. ін.

Спектакль тривав з 19 годин 30 хв. до 2-ї години ночі, стомивши вкрай і глядачів, і акторів. Вистава не довго протрималася в репертуарі театру, але вона була нібито пробою сил, перевіркою акторами своїх можливостей у праці над сценічним втіленням п'єс Шекспіра.

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, Салтикова-Щедріна і Чехова, Шіллера і Шекспіра, хоч царське самодержавство, звичайно, тримало під постійним контролем їхню роботу, старанно «очищаючи» репертуар від «нелевих» 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. Соловцова у Києві (кінець XIX і початок XX ст.), та 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 програм «ранків», що влаштовувалися з метою ширшого ознайомлення молоді з кращими творами російської і зарубіжної драматургії.

Поряд з «Ревізором» і «Одруженням», «Тепленьким місцем», «Лісом» і «Без вини винуватими» театр показував «Гамлета», «Отелло», «Приборкання норовливої» і «Зимову казку».

Соловцов, безумовно, був 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 «прекрасні мізансцени, розкішну костюміровку, ретельну зрепетитуваність»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 прин-

¹ «Київське слово» від 8 грудня 1891 р., № 1402.

ца, 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 йшли вистави «Король Лір» і «Отелло» за участю в головних ролях І. 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 провінціальної сцени 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.

Праця Синельникова над постановками шекспірівських п'єс відзначалася глибоким вивченням драматургічного матеріалу, прагненням вірно розкривати філософський зміст творів, поєднувати життєву правду в 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-літера-

турний 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 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, виписував з Москви й Петербурга. Гамлета у цій виставі грав В. 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 історична вірогідність зовнішнього оформлення сприяли її успіхові.

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

² Там же, стор. 238.

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 винуватниця 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 глядачів.

Діяльність Соловцова і Синельникова відіграла значну роль в справі утвердження драматургії Шекспіра в провінціальному театрі. Цій же меті прислужилися антрепризи М. Милославського (Одеса, 70-і роки XIX ст.) і М. Бородая (Київ, Харків, Одеса, кінець XIX — початок XX 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 широких народних мас, бо, гастролюючи навіть у невеликих провінціальних містах, якими були тоді Вінниця, Умань, Житомир, вони добивалися їх постановок.

Це насамперед стосується І. Шувалова. Актор-гуманіст, він любив Шекспіра за правдиве і глибоке змалювання ним людських характерів, за оптимістичну, життє-

стверджуючу силу його творчості, талановито грав ролі Отелло і Ліра в театрі Соловцова, Макбета в 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 Ліра, в якому він поєднував гордість і велич короля з великою людяністю.

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

Через усю творчість цього актора червоною ниткою пройшла суспільна тема. Вона звучала у виконуваних ним ролях з п'єс Островського, Грібєєдова, 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. 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 «мисника за зневажену справедливість», підкреслював несправедливість Гамлета до короля Клавдія, залишивши в перекладі Польового слова: «Перед цим повелителем нікчемним...», — яких нема в оригіналі. Артист увів до вистави ціму сцену, в якій Гамлет, гадаючи, що перед ним Клавдій, замахується на нього.

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

Можна назвати багато імен провінціальних акторів, що виступали в шекспірівському репертуарі. Це Д. Кармазов і В. Чарський, трагік Н. Росов і Сарматов, чудова леді Макбет — І. Дар'ял. Це, нарешті, трагік А. Любський, який був освіченою людиною, добре знав мови, і, подібно до Неждановича 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 її загалом російський театр на Україні не можна розглядати як щось самодостатнє. Обидва воєни, їхні майстри були міцно зв'язані узами дружби і співробітництва. Українські артисти відвідували гастролі Ленського, Южина, 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.

В РАДЯНСЬКОМУ ТЕАТРІ

НА СЦЕНІ — ЖИВІ ШЕКСПІРІВСЬКІ ОБРАЗИ

З перших днів перемоги Великого Жовтня, коли ще точилися запеклі бої проти контрреволюції на фронтах громадянської війни, Комуністична партія і уряд приділяли велику увагу розвитку нової, справді всенародної соціалістичної культури.

Політика партії в галузі культурного будівництва ґрунтувалася на положеннях, розроблених ще в передреволюційні роки В. І. Леніним, який проголосив принцип партійності пролетарської літератури, вказав на її завдання, наголосивши на тому, що вона повинна бути безпосереднім учасником великого будівництва нового, соціалістичного суспільства, невід'ємною частиною загальнопролетарської справи. Водночас партія підкреслювала і глибоку народність театру, який з установи для «верхніх десяти тисяч» мав стати народним університетом.

Театр відкрив свої двері новому глядачеві. Крісла в залах, які ще донедавна займала «добірна» публіка з па-

півної верхівки суспільства, тепер заповнили робітники, селяни, червоноармійці. Перед театром, як і перед літературою, постало завдання йти в ногу з життям, разом з усім народом боротися за створення нової, соціалістичної культури.

Це вимагало глибокої ідеологічної перебудови театру. Комуністична партія і Радянський уряд з перших днів повели боротьбу за високу ідейність театрального мистецтва, що мала ґрунтуватися на правдивому відображенні життя й боротьби народу за використання і критичне освоєння літературної спадщини і театральної культури минулого, продовження та розвиток реалістичних традицій.

Питання репертуару стало у той час одним з найактуальніших, бо нових п'єс, які відображали б нафос боротьби за нове життя, велич нової епохи, ще не було. Тому величезне значення мали настанови партії про дбайливе ставлення до класичної спадщини, її критичне освоєння.

У промові на III Всеросійському з'їзді Російської Комуністичної Спілки молоді 2 жовтня 1920 року В. І. Ленін підкреслив: «...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. І знову у «Тезах про художню політику», опублікованих 1921 року, зазначалось, що «заперечуючи і руйнуючи

¹ В. І. Ленін, Твори, т. 31, стор. 256.

буржуазну класову естетику, ми ні в якому разі не руйнуємо і не заперечуємо художніх творів минулих епох»¹.

Ленінське положення про критичне освоєння культурних надбань минулого лягло в основу політики Радянської влади в галузі театру і свято зберігається до наших днів.

Утвердження класики на радянській сцені — це складний і важкий шлях, сповнений шукань, переборення помилок і, нарешті, шлях великих творчих перемог. Прагнучи відновити на запити часу, молодий радянський театр у перші роки існування звертається до творів російської, української та зарубіжної класики, співзвучних революційній епосі.

Не випадково саме в ці роки особливого значення набуває і драматургія Шекспіра, близька тогочасному глядачеві своєю героїко-романтичною спрямованістю.

Що ж нового виіс радянський театр у тлумачення творчості Шекспіра порівняно з дореволюційною епохою? Які проблеми йому довелося розв'язувати у боротьбі за опанування спадщини великого англійського драматурга?

Якщо сценічна історія творів Шекспіра на дореволюційній сцені в основному являла собою історію різних, часом дуже талановитих інтерпретацій окремих шекспірівських образів без широкого правдивого показу історичного середовища, в якому діївові особи жили й вели боротьбу, якщо в акторському виконанні підкреслювався індивідуалізм героїв, їх протиставлення юрбі, то радянський театр зажадав цілком нового, всебічного розкриття п'єс видатного драматурга в усій їхній філософській глибині й багатогранності.

¹ «Известия» ЦК КП(б)У від 15 жовтня 1921 р.

Жанрова різноманітність творчості Шекспіра, багатство тем, складність характерів вимагали серйозного, дбайливого і водночас сміливого підходу до неї. П'єси драматурга витримали випробування сили-силенної інтерпретації, які відображали багатовікову боротьбу прогресивних та реакційних поглядів на творчість Шекспіра. За твердженням деяких прибічників ідеалістичних поглядів, вічна молодість його драм пояснюється тим, що художник мислив абстрактними категоріями і створював характери людей поза епохою і часом. Однак ці погляди глибоко помилкові. Причина актуальності шекспірівських творів полягає саме у вмінні драматурга глибоко правдиво, з великою майстерністю розкрити соціальний зміст, серйозні протиріччя сучасного йому суспільства, що відіграли певну роль в історії всього людства.

Саме тому однією з головних проблем у сценічному втіленні творів Шекспіра є вірне тлумачення їхнього ідейного змісту, вміння побачити і розкрити протиборствуючі сили, що становлять основу протиріч сучасного драматургові суспільства, підкреслити характерну, обов'язкову в його п'єсах перемогу позитивного начала над негативним.

Останнє стосується вже розв'язання проблеми гуманізму у творах Шекспіра. Їх своєрідність полягає в тому, що драматург не обмежується звичайним зображенням людських пристрасей. Разом зі своїми героями він бореться проти тих сил, які перешкоджають гармонійному розвитку людської особи, є перешкодою на шляху до щастя, прогресу. Відтворити саме цю характерну для Шекспіра боротьбу за людину, показати її в усієї повноті та багатогранності, у всьому багатстві думок і почуттів, підтримати її утвердити шекспірівську думку про те, що людина —

«краса світу, вінець усього живого!» — у цьому і полягає завдання радянського театру.

Як уже відзначалося, герої драм Шекспіра тісно пов'язані із середовищем, що їх породило й виховало. Тому без всебічного глибокого показу цього середовища, без соковитого і яскравого відтворення соціального тла для дії основних героїв шекспірівська вистава не може бути повноцінною.

Однак, щоб зробити її цікавою, глядачеві цього замало — необхідно історичний показ тогочасної дійсності поєднати з сьогодинішнім днем, відшукати в ній проблеми, які хвилювали б нашого сучасника.

Ці завдання, що постали перед радянським театром щодо сценічного втілення драматургії Шекспіра, у свою чергу вимагали від творчих колективів країни високої професіональної майстерності і великої загальної культури, талановитої режисури і міцного ансамблю. Та щоб все це з'явилося в театрі, потрібно було багато років наполегливої праці і творчих шукань.

Велика Жовтнева соціалістична революція розчистила ділчам української сцени шлях у світ великої творчості, дала можливість втілити в життя задуми і мрії, що народилися в роки тяжкого минулого. Почалася нова епоха в житті українського театру, справжня епоха відродження. І запрацювала творча думка, окріплена широкими перспективами.

Корифеї українського театру Саксаганський, який не мав змоги здійснити свою мрію — втілити на українській дореволюційній сцені перекладеного ним «Отелло», працюючи в Народному театрі, що виник буквально в перші дні встановлення Радянської влади на Україні, вважав за необхідне поставити «Дон Карлоса» Шіллера,

«Макбета», «Короля Ліра» і «Венеціанського купця» Шекспіра.

Читаючи 1920 року лекції на інструкторсько-режисерських курсах «Дніпроспілки», актор пояснював молоді причини вічної молодості шекспірівських творів. «Чи може навчити нас Шекспір, поет XVII сторіччя? — запитував він і тут же відповідав: — Може, бо вічністю він зобов'язаний не сильним і підступним феодалам, а героям, щирим у своїх почуттях, котрі діють у його драмах. Є в драмах поета герої, імені якого не зустрінете серед діячів, але першість його і присутність відчуєте завжди. Герої цей — життя... Кожна особа Шекспіра — живий характер, підмічений у житті, взятий з життя.

Товариші, готуйтеся до зустрічей з королем драматичних поетів і пам'ятайте: хто не зрозуміє, що драми Шекспіра полягають не в драмі головних персонажів, а в драмі стосунків і інтересів усіх дійових осіб, що впливають з логіки життя, — той не осягне Шекспіра»¹.

Ці бесіди великого майстра були своєрідною настановою молодим режисерам у їхній інтерпретації класичних творів, у їхньому тлумаченні шекспірівської драматургії.

П'єси Шекспіра з'являються на сцені театрів Радянської України з перших років її існування.

Це був дуже важкий і складний період. Часта зміна влад у містах та селах негативно позначалась на їхньому культурному житті. Мистецький рівень театральних труп був дуже низький, матеріальні можливості надто обмежені, склад їх раз у раз змінювався, що, безумовно, відбивалося на якості вистав: костюми шили з мішковишини, для декорації використовували старі афіші. Дуже строкатим

¹ Архів П. К. Саксаганського.

був і репертуар театрів. Твори класичної драматургії уживалися тут з малохудожніми п'єсами, розрахованими на певнибагаливі, грубі смаки певної частини глядачів. Та знаменню, що драми Шекспіра навіть у той час приваблювали увагу найбільш талановитих і допитливих майстрів сцени. Одним з кращих тогочасних художніх колективів був Державний мандрівний зразковий театр. У 1920 році, під час його перебування у Білій Церкві, режисер О. Курбас уперше на українській сцені поставив тут трагедію Шекспіра «Макбет».

Колектив поставив перед собою завдання глибоко розкрити ідею твору, ідею засудження тиранії, яка була дуже актуальною в перші пореволюційні роки. Водночас п'єса була прекрасним матеріалом, що давав змогу відшліфувати майстерність акторів, випробувати сили молодого колективу у жанрі трагедії.

Виховуючи молодих акторів, Курбас намагався привчати їх до різноманітних театральних жанрів, які, природно, вимагали і відповідних, своєрідних прийомів гри, різних засобів зовнішньої виразності. Адже комедію не гратимеш так, як драму, а драму — як трагедію. Це примушувало акторів повніше розкривати свої творчі індивідуальності, удосконалювати свою майстерність.

Курбаса в драматургії завжди захоплювали складні людські характери, боротьба пристрастей, глибокі переживання, що зумовлюють багатогранність життєвих перипетій. Мабуть, цим також можна пояснити звернення режисера до п'єси Шекспіра «Макбет».

У роботі над виставою не було байбідних. То була захоплююча, натхненна праця невеликого творчого колективу, що прагнув правдиво розповісти про велику трагедію, що сталася в Шотландії у далекому минулому.

Вистава була вирішена в сукнях, оскільки оформлення вимагало великих витрат. Костюми шили самі виконавці, додержуючись історичної вірогідності. Для цього всі учасники постановки займались розшуками іконографічного матеріалу, читали книги, журнали, в яких висвітлювався побут і звичаї Англії та Шотландії доби середньовіччя. Кожна цінна думка, ділова пропозиція одразу ж втілювалися в життя. Реквізит та бутафорію теж виготовляли самі учасники. Мечі, щити, синиці та інші речі, створені вправними руками ентузіастів за картинами, літографіями та рисунками художників далеких часів, справляли на сцені враження грізної зброї могутніх шотландських воїнів.

Актори насамперед прагнули розкрити перед глядачем невгамовні людські пристрасті, їхню згубну силу. Мужній і честолюбний Макбет у виконанні О. Курбаса, горда, зарозуміла й холодна леді Макбет — Л. Гаккебуш, суворі шотландські тани: Россе — Д. Антонович, Макдуф — І. Ігнатович, Ленокс — І. Гавришко та ін. захоплювали глядача ширістю почуттів, темпераментною грою.

Трупа була невелика, і тому деяким акторам доводилося виконувати по дві, а то й більше ролей. Так, Л. Предславич грав короля Дункана та Ментиса, О. Липківський — Допальбена, лікаря та третього вбивцю, Ф. Лопатинський — старого Сіварда, Капітана та першого вбивцю тощо.

Чи показав театр глядачам «справжнього Шекспіра»? Чи розкрив він тоді всю глибину суспільних протиріч, відтворених у трагедії? Звичайно, ні!

Але те, що творчий колектив поставився до роботи над Шекспіром з усією серйозністю, що він прагнув правдиво

розповісти глядачам про трагедію сильних і вольових характерів,— безперечно.

Двома роками пізніше, 13 жовтня 1922 року, у Державному драматичному театрі УРСР ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра вистави «Приборкання поровистої» («Приборкана гоструха»). Режисер О. Смирнов і творчий колектив намагалися створити яскравий, веселий життєрадісний спектакль. Проте у гонитві за веселістю театр відступив від життєвої правди, пожертвував реалізмом в ім'я підкресленого гротеску. Цілісну тканину комедії роздирала на шматки сила-силенна вставних епізодів, виконуваних введеними у виставу «слугами сцени», які приносили й виносили реквізит, супроводжуючи це напівцирковими трюками. Роль Катарини виконувала Є. Сидоренко, Петручію — Є. Пасхалов, Б'янки — К. Осмяловська. За одностаїйним визнанням критики, найбільший успіх випав на долю І. Замічковського, який грав мідника Сляя з притаманним шекспірівським комедіям народним гумором, правдиво і просто. Хоч глядачі сприймали виставу добре, однак це ще теж були пошуки, випробування сил у роботі над творами «короля драматичних поетів».

Першим справді значним внеском у справу освоєння українським радянським театром шекспірівської драматургії була постановка «Отелло», здійснена Дніпропетровським державним драматичним театром ім. М. Заньковецької. Театр почав працювати у 1922 році і в перші роки свого існування ставив здебільшого класику, що була вдячним матеріалом, на якому можна було розвивати реалістичні традиції корифеїв української сцени.

Заньківчани на той час успішно поставили ряд складних п'єс російської, української та зарубіжної класики:

«Ревізора» М. Гоголя, «У пущі» Лесі Українки, «Останню піч» М. Старицького, «Паливоду XVIII сторіччя» І. Карпенка-Карого, «Розбійників» Ф. Шіллера, «Примари» Г. Ібсена, «Тартюфа» Ж.-Б. Мольєра та ін.

Наркомос УРСР відзначив творчу і громадську роботу театру і 1925 року включив його до мережі державних театрів республіки.

Увага уряду сприяла ще інтенсивнішій праці театру, вселяла віру у власні сили. І ось творчий колектив вирішив здійснити свою давню мрію — поставити «Гамлета». Розуміючи всю відповідальність такого рішення, він звернувся за порадою й допомогою до засновника Московського Художнього театру К. Станіславського.

Ось його відповідь театрові:

«Москва, 25 вересня 1925 року.

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

Ось до якого висновку я прийшов. Мабуть, молодій українській театр цікавиться не так постановкою «Гамлета», як працею над виробленням основ і техніки Вашого мистецтва. Якщо це так, то я смію твердити, що постановкою «Гамлета», найважчою з усіх існуючих, треба не починати, а завершувати велику 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.

Щодо моєї допомоги в галузі будівництва молодого українського театру, то я б охоче поділився своїм досвідом і знаннями. Без попередньої підготовки артистів я б виявився безсилим при постановці з акторами прилюдної вистави на базі того напрямку мистецтва, якого я додержуюсь. А ставити виставу не заради акторської роботи, а лише заради її зовнішнього оформлення, я вважаю для себе зовсім нецікавим.

З глибокою пошаною

Нар. артист республіки *К. Станіславський*¹.

Театр ім. М. Заньковецької, правильно зрозумівши пораду Станіславського, відмовився від постановки «Гамлета». Це було мудре рішення, оскільки тоді молодий театр ще не мав для цього необхідного творчого досвіду і не міг би розкрити всю глибину філософської думки трагедії.

Проте заньківчани виступали безпосередніми продовжувачами кращих традицій української дожовтневої сцени і мали всі дані для роботи над складною шекспірівською драматургією. Відчуваючи це, вони все ж не зреклися думки про зустріч з Шекспіром, тим більше, що були постійно зв'язані з Саксаганським, який вивчав творчість драматурга, сам переклав «Отелло» і мріяв поставити його на сцені. Театр вирішив здійснити мрію свого вчителя.

І от у протоколі засідання Ради Держтеатру ім. М. Заньковецької від 31 липня 1925 року зафіксовано: «Слухали: постановка «Отелло» Шекспіра.

¹ Матеріали Державного музею театального мистецтва УРСР, інв. № 1630.

Ухвалили: скласти кошторис постановки і запросити для неї режисера Саксаганського»¹.

Таким чином, давній мрії корифея української сцени Саксаганського судилося здійснитися тільки в українському радянському театрі. У процесі роботи над виставою він пригадував всі думки, усі висновки та розв'язання, які народилися під час роздумів над трагедією ще за часів царату, використовував уже готові записи та характеристики і водночас домагався іншої розстановки акцентів у творі, нового, більш поглибленого його аналізу відповідно до вимог радянської епохи. Постановка однієї з кращих трагедій Шекспіра була великою творчою радістю для театру, оскільки драматург був одним з найулюбленіших авторів і самого режисера, і всього колективу акторів.

Готуючи виставу, Саксаганський не обмежувався докладним аналізом самої трагедії, знайомством з її сценічною історією, він вивчав епоху Шекспіра, театр і акторську майстерність його часу, немов хотів зажити життям самого драматурга. І лише після того, як в його уяві ожили шекспірівські герої, як він цілком з'ясував їхні взаємини й характери, узявся до безпосередньої роботи з колективом виконавців.

Як згадує пізні народний артист СРСР Б. Романіцький, розпочалась ця робота незвичайно.

«Чудовий осінній день. Тихо. Тепло. У саду біля театру сіли за столом усі майбутні виконавці «Отелло» (Любарт — Дездемона, Ярошенко — Емілія, Романіцький — Отелло, Яременко — Яго, Богданович — Брабан-

¹ Архів Державного музею театрального мистецтва УРСР, матеріали театру ім. М. Заньковецької, інв. № 52049.

цію, Слива — Кассіо, Олесь — Родріго, Федькович — Дож, Доценко — Б'янка). Саксаганський почав свою роботу з нами з коротких, але яскравих розповідей про гру у виставах «Отелло» цілого ряду славетних російських і світових акторів, яких йому доводилося бачити. І про Отелло, і про Дездемону, і про Яго говорив Панас Карпович, як завжди, просто, але дуже широко й захоплено»¹.

В основу роботи над виставою було покладено один з творчих принципів Саксаганського: «Гра, не зігріта щирістю внутрішнього переживання, буде холодною і через це може стати штампованою; це породжує фальш, а фальш — це смерть у творчості»².

У центрі уваги Саксаганського-режисера передусім був актор. Режисер просто, коротко й зрозуміло викладав загальні думки про майбутню виставу і одразу ж переходив до характеристики персонажів. Він не тільки розкривав перед актором внутрішній світ героя, але часто короткими штрихами змальовував його манеру триматися і говорити, його зовнішній вигляд — грим та костюм, — виявляючи при цьому чудове знання як самого твору, так і епохи.

Так, наприклад, як твердить актор Л. Олесь, Саксаганський, працюючи з Романицьким над образом Отелло, неодноразово підкреслював, що його не треба грати ревнивцем, що він «до нестями жагуче закохана людина». Якщо в першій частині трагедії, за словами Саксаганського, Отелло «співав пісню кохання», то з розвитком дії у психологічній гамі його почуттів починало перева-

¹ Богдан Тобілевич, Панас Карпович Саксаганський, К., «Мистецтво», 1957, стор. 264.

² Зб. «П. К. Саксаганський», К., «Мистецтво», 1939, стор. 41.

жати «почуття людського страждання, гіркої образи за скривджену любов, за втрату віри в чудесне, ідеальне, святе».

Панас Карпович також неухильно стежив за правильним і поступовим розкриттям образів героїв, обережними й розумними порадами регулював темперамент акторів, зосереджуючи їх увагу на емоціонально насичених сценах. Так, у третій дії і, зокрема, у сцені Отелло та Яго, в якій останній кидає зерно ревнощів у душу мавра, Саксаганський радив Романицькому «не давати всієї пристрасті та експресії, бо ця сцена сама собою викличе велике збудження, а якщо прагнути при високому напруженні самої сцени давати почуття особливо яскраво і рельєфно, то можна захлинутися й потонути у потоках пристрасті». «Краще на п'ятах не дограти, ніж на півшеляга переграти», — попереджав він.

Романицький багато разів розмовляв про Отелло із Запковецькою та Саксаганським, яким пощастило бачити в цій ролі видатних майстрів російської сцени О. Южина, І. Шувалова, М. Дальського, К. Станіславського, а також найталановитіших зарубіжних артистів — Т. Сальвіні, Е. Россі, Л. Барная та ін., і намагався увібрати найцінніше з їхнього творчого досвіду.

У виставі все було спрямоване на те, щоб з максимальною простотою й виразністю донести до глядача зміст і суть твору. Це позначилося як на грі виконавців, так і на режисерському трактуванні постановки. Мізансцени були прості й логічні.

Сміливим воїном, чесною і прямою людиною з великим серцем, — таким постав перед глядачем Отелло — Романицький.

Любов до Дездемони була для Отелло — Романицького

втіленням усього найпрекраснішого в житті. Краса, чесність і чистота Дездемони злилися в його світосприйманні в ідеальний образ людини. Тому ревності мавра, викликані натяками Яго про зраду Дездемони, були не виявом низьких людських почуттів, а виражали глибоку образу за зганьблене кохання, за зневажене безмежне довір'я. Усе те, заради чого він жив, на що молився, виявилося брехнею. Убивство дружини для Отелло — Романицького, за висловом Саксаганського, було «жертвування небу за гріх земний зрадниці дружини», «помстою за наругу над честю, любов'ю і почуттям».

Актор не осуджував Отелло і не принижував його людської гідності. Він створював образ глибоко страждаючої людини.

Великі темні очі Отелло—Романицького — то уважні, то насторожені, то сумні, його рухливе худорляве обличчя, обрамлене невеличкою борідкою і чорним кучерявим волоссям правдиво передавали кожен душевний порух мавра. У ролі Отелло виявився темперамент Романицького-актора. Часом здавалось, що він втрачає самовладання.

Роль Яго у виставі зап'яківчан грав артист В. Яременко. Серед записів Саксаганського про трагедію «Отелло» ми знаходимо таку характеристику цього персонажа: «Головна риса Яго — зловний песимізм щодо людей, одщурення всяких моральних розумінь; вічна пасмішка над усім і безумовний егоїзм»¹.

Режисер попереджав виконавця цієї ролі про те, що Яго слід грати прихованим лиходієм, що його огидне

¹ Фонд рукописів Державного музею театального мистецтва УРСР, інв. № 16502.

ество повинно розкриватися в самих вчинках. Звичайно, це аж ніяк не повна характеристика Яго, а втім, вона свідчить про вірне розуміння постановником образу в цілому.

Як згадують очевидці, Яременко створив дуже виразний і суворий характер. Але у своєму трактуванні образу все ж припустився деякого спрощення, відступив від настанов режисера. Яго—Яременко відразу відкривав перед глядачем своє справжнє обличчя негідника й циніка, людини задрісної і жорстокої. Така характеристика образу підкреслювалась зовнішнім виглядом героя: коротко острижене волосся, хвацько підкручені вусики, гостра борідка, навмисне загострені риси обличчя. Цю людину з хитрим поглядом навряд чи можна було назвати «чесною» і «доброю», як це робив Отелло. Доводилось дивуватися короткозорості мавра, який довіряв такому неприхованому ворогові. А тим часом у Шекспіра Яго, подібно до дволикого Януса, має два обличчя: приємна зовнішність, сиритно удавані привітність і чуйність до оточуючих прикривають його огидне ество.

За визначенням Саксаганського, «Дездемона мусить зачарувати своєю ніжністю, юною красою, величним розумом і сміливістю. Не кожна, навіть добре вихована дівчина, знайшла б у собі стільки мужності так сміливо і розумно говорити перед сенатом, батьком, слугами про свої почуття, обов'язки й повинності. Але найбільше актриса мусить знайти і 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 заповнили 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 широко, як любила мавра Дездемона. Цього хотів Шекспір, цього хочу я, цього мусить хотіти її добиватись актриса»¹.

Цих вказівок режисера свято додержувалась артистка В. Любарт. Вона створила проїнятий світлим ліризмом образ дівчини, яка зникнула станові забобони свого середовища і самовіддано, широко покохала мавра за його велике благородне серце.

Значна увага приділялася у виставі також правдивому відтворенню події, на тлі яких і в зв'язку з якими відбувалася трагедія Отелло та Дездемони. Це сцени в сенаті, на Кіпрі та ін. Театр намагався створити емоційне тло для розвитку основних трагічних перипетій п'єси.

Прагнення до граничної правди у відтворенні обстановки дії п'єси, у розкритті сюжету, у змалюванні характерів героїв, їхніх переживань і почуттів було основною, характерною особливістю вистави зап'яківчан.

Вистава «Отелло» стала своєрідним існитом на творчу зрілість театру, який в основному був успішно складений. Звичайно, філософська суть трагедії ще не була розкрита з такою глибиною, як це стало можливим тепер, внаслідок розвитку радянського шекспірознавства, сприйняття театрами методу соціалістичного реалізму, нагромадження ними великого досвіду у сценічному втіленні п'єс Шекспіра. У 1926 році трагедія Отелло розв'язувалася в основному ще як сімейна трагедія, що полягала в помсті мавра за зражене довір'я, за його зникнувану відданість коханій дружині. У виставі ревнищі мавра ще акцентувалися як прояв образи, відчаю, розчарування. Дещо

¹ Фонд рукописів Державного музею театрального мистецтва УРСР, інв. № 16502.

прямолинійно розв'язувався і образ Яго, що послаблювало напруження конфлікту п'єси.

Однак вистава приваблювала глядачів ясністю та логічністю думки, а головне, щирістю почуттів. У ній було правдиво відтворено побут і звичаї Венеціанської республіки доби Відродження. Ця постановка фактично визначила один із шляхів, яким йшли майстри театрів України до опанування творчості Шекспіра.

Вистава «Отелло» увійшла в золотий фонд театру ім. М. Заньковецької. Вона витримала три редакції (у 1925—1926, 1931—1932 та в 1936—1937 роках), які відбили весь складний шлях утвердження класичної драматургії на сцені театрів Радянської України.

ЗА ПОВНОЦІННЕ ЗВУЧАННЯ КЛАСИКИ

Перше десятиріччя Радянської влади на Україні ознаменувалося поживаленням театрального життя республіки. У театр прийшли кращі майстри старої, дореволюційної сцени, що значною мірою сприяло усталенню реалістичних традицій, зростало їй набирало сил молоде покоління радянських акторів. Створювалися крупні обласні театри, які, ставши на шлях реалістичного відображення дійсності, вносили значний вклад у справу будівництва і дальшого зміцнення молодого Радянського держави.

Поряд з розширенням мережі театрів, вихованням акторських кадрів формувалися і творчі принципи молодого театру Радянської України. Двадцять років — це час пошуків нових шляхів у мистецтві, визначення місця класичної спадщини у репертуарі, час, коли відбувалася своєрідна «переоцінка цінностей».

Палке бажання творити нове, революційне мистецтво приводило деяких працівників культури до цілковитого відмовлення від спадщини минулого. Перебудову театру вони часто ототожнювали з ламанням старого державного апарату, вважаючи, що від старого залишився сам прах, який необхідно обтрушувати з ліг, крокуючи в «новий світ». Прихильники цієї теорії у своїй діяльності часто спиралися на чужу радянському театрові практику Пролеткульту, який, утверджуючи ізольований, «лабораторний» метод створення пролетарської культури, цілком відкидав класичну спадщину.

Партія повела неухильну боротьбу проти цих, помилкових у своїй основі поглядів на шлях розвитку молодого радянського мистецтва і, спираючись на ленінські настанови щодо освоєння класичної спадщини, спрямувала творчих працівників на глибоке вивчення й критичне використання культурних надбань минулого.

Конкретною програмою дії для українського радянського театру і, зокрема, в його роботі над класикою була постанова Політбюро ЦК КП(б)У «Політика партії в галузі української художньої літератури», видана на підставі резолюції ЦК ВКП(б) від 18 червня 1925 року і опублікована в центральній пресі у травні 1927 року. У ній підкреслювалося:

«Партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу. Партія стоїть за широке використання українською соціалістичною культурою, що будується, всіх цінностей світової культури, за рішучий її розрив з традиціями провінціальної обмеженості та рабського наслідування, за творення нових культурних цінностей, гідних творчості великого класу.

Але партія це робить не протиставляючи українську культуру культурам інших народів, а через братнє співробітництво робітників і трудящих мас усіх національностей у справі будівництва літературної пролетарської культури, в яку робітничий клас зможе вкласти і свою частину.

Справжнє творення української пролетарської літератури може відбуватися тільки на базі постійного зв'язку з робітничими й селянськими масами, з виявленням істотних пролетаріату художніх вартостей, з постійним взаємовпливом письменства і маси»¹.

Питання про використання класики щоразу ставилось на сторінках преси, довго залишаючись полемічним.

Прибічники «новаторського» мистецтва надмірно захоплювались зовнішньою формою вистав, не приділяючи належної уваги їх ідейному змісту, вони надто вільно поводилися з текстом п'єс, перелицьовували їх на свій смак, перетворюючи на «спідеобний матеріал» для режисерського експериментаторства.

Метод осучаснення класичного твору багато хто розумів спрощено, утилітарно, що призводило до серйозних помилок вульгарно-соціологічного порядку.

Такі вистави, як «Сорочинський ярмарок» за Гоголем у театрі ім. Гната Михайличенка, постановка водевіля М. Кропивницького «Пошилися в дурні» у театрі «Березіль», являли собою суцільне трюкацтво. Актори виступали тут у стилізованих напівблазеньських костюмах і навіть (як це було в останній виставі) робили вирази на траншеї з підвісною сіткою.

Про все це доводиться згадувати в основному тому,

¹ «Комуніст» від 15 травня 1927 р.

що таке експериментаторство виявлялося і в постановках ряду експериментальних вистав.

1 квітня 1924 року в Києві в українському театрі «Березиль» відбулася прем'єра трагедії «Макбет», яка зацікавила театр переконливим засудженням тиранії. Адже тема повалення жорстокого тирана, як уже відзначалося, була дуже актуальною в перші революційні роки. Та замість того, щоб глибоко розкрити на сцені основну ідею твору, режисер Курбас, який уже в 1920 році ставив «Макбета» у Державному мандрівному зразковому театрі в реалістичному плані, почав експериментувати. Він зробив великі куніори, дописав нові сцени (єзуїти, присяга воїнів, таїнство коронування), розбавивши їх інтермедіями на злободенні теми.

Ось, наприклад, як виглядала одна з таких вставок — «єзуїти», що відбувалася після третьої сцени першої дії трагедії. На станку, в глибині сцени, стояв чорт з вилами, обабіч його навколішках з похнюпленими головами розташувалися двоє чортенят. Чорт погрожував їм кулаком, потім обертався і замість нього перед глядачем поставав католицький єпископ. Підводились и чортенята, перетворюючись на священників з кадилами, у яких на головному уборі залишалося зображення чорта. Картину доповнювала органна музика.

Режисер ввів також роль блазня, він же блазень-придворний, блазень-кардинал, завданням якого було проголошувати зі сцени «одкровення», на взірць того, що, мовляв, такий-то актор поголився, що театрові надано приміщення державних лазень тощо.

Закінчувалася вистава цирково-фарсовою програмою, сценою, що називалася «чехарда королів» і викликала захоплення у прибічників мистецтва «лівого фронту».

Зміст її полягав у засудженні монархії та висміюванні дворцевих інтриг і змов. Після загибелі Макбета та перемогі Сіварда й Малькольма кожний з присутніх на сцені вельмож по черзі сідав на трон і йому тут же стинав голову воїн, що стояв біля трону.

Королівська влада у виставі була окарикатурена. У підкреслено гротесковій манері було показано короля-ідіота Дункана, його вихід з придворними і особливо прийом короля у замку Макбета, де усі п'яні хиталися, підтримуючи один одного. Сцена супроводжувалася відповідною музикою, гарматним салютом, під час якого король вели спати.

Таке трактування образу Дункана значною мірою знизило ідейне звучання трагедії, бо, знищуючи божевільного короля, Макбет робив скоріше справедливе діло, ніж злочин.

Умовним було і оформлення вистави, зроблене художником В. Меллером. На порожню, без задника та куліс сцену, у напрямку годинникової стрілки, згори рухалися щити з кольоровим написом, що визначали місце дії: «Поле», «Замок Макбета», «Ущелина» тощо. Час від часу опускався стапок зеленого кольору, закріплений на колосниках чотирма товстими мотузками. Завіса після закінчення картин та дії не закривалася; костюми виконавців являли собою суміш спецодягу з деталями середньовічного вбрання. Макбет, наприклад, був одягнений у довгу блузу з мішкщини, у солдатські штани та черевики з обмотками, полотняний шолом, при боці — шнага. Іноді цей костюм доповнювався темним плащем з білою облямівкою. Відьми з'являлися в сіро-синіх костюмах, широких штанах, перуках з косами та рудими чубчиками. Убивці Банко виступали у звичайних грубих робочих костюмах

і лише коротенькі чорні накидки відрізняли їх від глядачів, що сиділи в залі. Другорядні дійові особи були в робочих костюмах, до яких пришивались кольорові клантики. Костюми відьом та блазнів були електрифіковані, час од часу на них спалахували вогнишки, а в блазнів лампочки засвічувалися просто в носі.

Ролі у виставі виконували талановиті актори: Макбета — І. Мар'яненко, леді Макбет — Л. Гаккебуш, Банко — В. Василько, Макдуфа — О. Сердюк, леді Макдуф — П. Нятко, Росса — Ф. Радчук, блазнів — А. Бучма, одну з відьом — В. Чистякова.

Затиснуті в рамки вимог режисера-диктатора, вони змушені були засвоювати неприродні жести, міміку та інтонації, відтворювати невинувдані мізансцени, плазувати по сцені, робити ексцентричні рухи і пасивно, підкреслено декламаційно виголошувати текст. Усе це явно суперечило природі виконавців, тому грали вони погано, вірніше, не грали, а рухалися по сцені, як заведені механізми, промовляючи текст, не зігрітій внутрішнім почуттям. Це стверджував і рецензент газети «Вісті»:

«Гаккебуш володіє яскравим темпераментом і всіма даними, щоб зіграти леді Макбет, але вся вона така манірна, зловмисна і пишномовна аж ніяк не трагічним пафосом, який був би тут доречний»¹.

На честь акторів треба сказати, що вони прагнули до реалізму навіть в умовах формалістичної вистави. Так, глядача захоплював живий гумор і повнокровний темперамент Бучми.

Рецензент газети «Вісті» зазначав також, що «Мар'яненко — Макбет... часом глибоко захоплює трагедією

¹ «Вісті» від 30 травня 1924 р.

безвольного підвладного лиходія. Та це буває у нього кожного разу, коли він забуває, що має стилізувати роль, і грає просто, натхненно, вживаючи звичайну експресію актора-трагіка. Але як тільки актор пригадує, що він у театрі Курбаса і починає «стильно декламувати», театр огортає нудьга... Образливо дивитись, як насилують талановитих акторів...»¹.

Багато діячів театрального мистецтва України засуджували експериментаторство прибічників «лівого фронту». У зв'язку з цим точилися палкі творчі суперечки та дискусії про те, яким повинен бути новий театр, його стиль, завдання. Визначення реалізму обростало різноманітними епітетами: «конструктивний реалізм», «монументальний реалізм» та ін.

Вистава Київського українського драматичного театру ім. Ів. Франка «Сон літньої ночі», поставлена Г. Юрою у 1927 році, за словами самого режисера, була розв'язана у плані «театралізованого реалізму».

На той час театр, що відзначався дуже серйозною і вдумливою роботою над творами класичної драматургії, вже здійснив на своїй сцені такі н'єси, як «На дні» М. Горького, «Суєта» та «Житейське море» І. Карпенка-Карого, «Ревізор» і «Одруження» М. Гоголя, «Тартюф» і «Лікар з примусу» Ж.-Б. Мольєра, «Примари» Г. Ібсена, «Весілля Фігаро» П. Бомарше та ін. Однак до втілення творів Шекспіра колектив приступав уперше, і всім хотілося, щоб ця шекспірівська вистава стала запорукою подальших зустрічей з англійським драматургом. До того ж, цим спектаклем театр починав свій другий сезон у Києві,

¹ «Вісті» від 30 травня 1924 р.

де громадськість і глядач покладали на нього великі надії, і їх треба було виправдати.

Колектив працював над постановкою з величезною енергією. У процесі роботи виникали творчі дискусії та суперечки, пов'язані з трактуванням окремих образів та оформленням вистави.

Прем'єра відбулася 16 жовтня 1927 року. Рецензенти та очевидці відзначають, що вистава мала великий успіх. Запорука цього успіху полягала у правильній інтерпретації ідейної суті шекспірівської комедії. Театр трактував її як повість про всеперемагаючу силу кохання, про боротьбу світлого начала з темними силами почі, в якій перемагають радісні сили життя. Ця яскрава життєрадісність, що наповнює комедію бадьорістю, внутрішньою динамікою, робила постановку актуальною, близькою й зрозумілою глядачеві тих днів.

Вистава відзначалася чітким, злагодженим ансамблем, у ній гармонійно поєднувалися в одне ціле слово, жест, музика. Образи героїв та їхні взаємини були овіяні м'яким ліризмом, постичністю. Ролі були розподілені так: Гермія — Ф. Барвинська, Лісандр — В. Васильєв, Єлена — Т. Юрївна, Деметрій — Т. Терниченко, лісова фея Титанія — К. Лучицька. Колоритно зображувався народ — ремісники. Серед них вирізнявся ткач Днище — М. Пилипенко. Життєрадісний гумор та ширший комізм, притаманний артистові, допомогли йому створити справді шекспірівський образ.

Гралася вистава напрочуд легко й вільно. У ній було багато святковості, нарядності та веселощів.

Однак у зовнішньому вирішенні постановки відчувался наліт естетизму й стилізації, особливо це стосувалося танців і костюмів виконавців.

Оформлення вистави, створене художником В. Комарденковим, було конструктивне. Суворі обриси геометричних фігур та майданчиків, нагромаджених деталей, що віддалено нагадували квіти й дерева, навіть у сполученні з світловими ефектами не викликали потрібного відчуття таємниче-казкового лісу, в якому відбувалася більшість сцен комедії. Проте правда життя, тепло людських почуттів, соковитий гумор переважали над стилізованою формою.

«Перша вистава мала величезний успіх, — писала «Літературна газета». — Вона осяяла театр чудовою несподіванкою. Звучне слово, барви, освітлення, музика, жарти у Шекспіра і для Шекспіра — це свято для театру, велике свято»¹.

До творчості Шекспіра звертається в цей період і Харківський театр Революції. У березні 1933 року колектив покаже виставу «Комедії з Фальстафа та веселих Віндзорських жіночок». Прагнучи загострити соціальні моменти комедії, режисер постановки А. Гринич об'єднав в одну дві, цілком відмінні за своїми стильовими ознаками п'єси Шекспіра. До основного сюжету комедії «Віндзорських жіночок» було введено чотири сцени з першої дії історичної хроніки «Генріх IV», а до останньої сцени комедії — сто шістнадцятий сонет Шекспіра.

Центральним персонажем комедії Гринич зробив Фальстафа, який уособлював характерні риси перехідної епохи — епохи відмирання феодалізму й зародження буржуазних відносин. В образі Фальстафа постановник висміював буржуазну мораль Заходу. Намагання будь-що висміяти пороки буржуазного суспільства зумовило і дещо

¹ «Літературна газета» від 25 жовтня 1927 р.

фарсове, буфонадне виконання цієї ролі артистом М. Яковченком. Той чи інший настрій, психологічний стан Фальстафа актор передавав, вдаючись до підкреслено комічних поз, міміки, що межували з кривлянням. Фальстаф—Яковченко з насолодою розглядав свою постать, нарочито вишипав вперед величезне черево, його пози були грубі і не завжди естетичні. Актор акцентував жадібність Фальстафа до грошей, його хтивість, тупість. Проте природний гумор і комедійний талант Яковченка допомогли йому уникнути однобічності у трактуванні образу і водночас підкреслити добродушність і життєрадісність цього гульвіси, брехуна й хвалька, але «душі товариства», який діставав насолоду, коли міг прожити на чужій кошт.

У постановці відчувався стильовий різнобій: натуралізм поєднувався з буфонадою та дешевою театральністю, вистава була позбавлена чіткого ритму, оформлення (художник В. Меллер) було конструктивістське, з елементами стилізації під театр часів Шекспіра. Під невеликим кутом був зроблений просценіум, що висувався в зал для глядачів. У глибині сцени арка, з якої з'являлися воїни в батальних епізодах. Над аркою знаходився майданчик, що правив за підлогу шинка, де збиралися друзі принца Генрі.

Шкідливість соціологізаторства довела також вистава «Приборкання непокірної», здійснена на сцені Одеського театру ім. Жовтисевої революції 1934 року. Режисер Ю. Шумський цілком справедливо вважав звернення до Шекспіра «справою колосальної ваги для радянського театру».

Визначаючи основну мету вистави, режисер казав: «У чому художньо-політичне значення комедії? «Смію-

чись, розлучайся з минулим», — зазначав Маркс, і це гасло ми ставимо в основу трактування комедії «Приборкання непокійної».

Виходячи з нової, соціалістичної дійсності, борючись за створення нової, соціалістичної моралі, ми повинні сатирично посміятися з своєрідних домостроевських традицій у ставленні до жінки XVI—XVII ст. Нам потрібний мажор, нам потрібний здоровий сміх як культурний відпочинок, сміх як насага, що підносить наш тонус, нашу силу і енергію на будівництво нового, соціалістичного суспільства»¹.

Саме це прагнення «сатирично посміятися із своєрідних домостроевських традицій у ставленні до жінки» спричинилося до ідейного переакцентування комедії і призвело до певного трактування однієї з найгуманістичніших п'єс Шекспіра.

Помилковість трактування насамперед виявилась у певному розумінні взаємин героїв комедії Катарини та Петруччіо, які є втіленням гуманістичного ідеалу драматурга. Театр зрозумів їх як приборкання не в міру примхливої її зарозумілої дівчини сильним і пороваливим юнаком.

Режисер не шукав ні причини «поровистості» Катарини, ні тих шляхів, якими йшли одне до одного молоді люди. Вистава гралася як легкий веселий фарс. Це підкреслювалося буквально з першої сцени. У виставі було збережено інтродукцію комедії, яку так часто пропускають театри. Як відомо, у ній розповідається про те, як знатний лорд, повертаючись з полювання, зустрічає в тавернії мідишка Сллія, який, випивши чимало еля, міцно заснув.

¹ «Літературна газета» від 30 березня 1934 р.

Бажаючи потішитись, лорд наказує перенести Сляя до палацу і, коли той прокинеться, перекопати його в тому, що він багатий і вельможний. Його наказ виконано. І от перед Сляем у палаці трупа бродячих акторів грає комедію. Та у виставі Одеського театру Сляї не засипав, а лише прикидався сплячим, залишаючись, так би мовити, «собі на умі». Таким чином, тут утверджувалася думка про те, що простолюдин значно розумніший і хитріший за знатного багатія, і досягалася соціальна загостреність вистави.

У виставі можна було спостерігати досить рідке у театральній практиці явище: Шумський-режисер розійшовся з Шумським-актором, що виконував роль Петруччіо. Його веселий, дотепний, певний себе герой справді кохав Катарину. Він виявляв і пристрасність, і захоплення, і справжнє зацікавлення дівчиною, яка вразила його своїм ставленням до життя й людей. Саме такою виглядала Катарина у виконанні П. Нятко. Та, на жаль, часом актриса була надто різкою і не зіграла образ тим теплом, яким була проїнята гра Шумського.

Прагнення до осучаснення, революціонізації творів знайшло свій вияв навіть у роботах тих театрів і режисерів, які спиралися на кращі реалістичні традиції корифеїв української сцени. Саме в результаті цього трагедія «Отелло», відновлена в Державному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької 1932 року (режисер І. Чабаненко), набула у другій редакції цілком іншого звучання.

Якщо в першій редакції театр пішов вірним шляхом, прагнув зберегти багатство авторських думок і проблем (хоч, як ми вже відзначали, йому цього повністю і не вдалося досягти), то у другій редакції основна увага була

зосереджена на ревнющах Отелло, виявлення яких розглядалося як негативна риса буржуазного суспільства. У зв'язку з цим змінилося і трактування образу Отелло. Якщо в першій редакції ревнющі мавра були наслідком глибоких переживань і навіть філософських роздумів, то у другій редакції вони стали лише виявом не в міру запального і невгамовного характеру. У манері поведінки та у гримі підкреслювалась расова приналежність Отелло.

Засудження ревнющів як пороку буржуазного суспільства — ця думка проходила крізь усю виставу, дістаючи своє завершення у фінальній сцені. Коли Отелло заколював себе кинджалом, він надав на тигрову шкуру, розстелену біля ліжка Дездемони. При цьому голова тигра злегка піднімалася і хижо вишкірювала зуби. Сніп світла вихоплював з усієї сцени тіло вбитої Дездемони — безневинної жертви ревнющів Отелло і вишкірену пащу тигра — символ диких ревнющів мавра.

Нових рис у постановці 1932 року набув і образ Яго. Його діалогом з Родріго починалася вистава. Вже перше, навіть зорове сприйняття зовнішності цієї людини справляло неприємне враження. Пряме волосся, довге пасмо якого спадало на чоло, довгий, гострий ніс, неприродно загострене підборіддя, тонкі губи, вузький розріз очей, насторожений, потайний погляд. Одразу було ясно, що це лиходій. По ходу вистави Яременко поступово розкривав риси характеру свого героя, — хитрість, розум, жорстокість і цілковиту байдужість до людей. Крім цих рис, Яго у виставі був наділений ще одним пороком буржуазного минулого: він справжнісінький п'яниця. На правому боці в нього висіла овальна фляжка, з якої він раз у раз ковтав «живлющий напій». Пив Яго з нудьги, і ось, шукаючи виходу із своєрідного силіну, вирішив

«розіграти» Отелло. У п'яному чаді Яго сплітав складні тенета своєї інтриги. Таке трактування образу Яго не тільки знижувало його значення у виставі, але й викривляло соціальну суть цього образу та ідею шекспірівської трагедії в цілому.

Думка про те, що буржуазія, яка потонула в пороках, доживає останні дні, знайшла своє втілення у розв'язанні сцени в сенаті, де основна увага зосереджувалась на образі Дожа — голови Венеціанської республіки.

У Шекспіра Дож уособлює владність і силу, холодний державний розум і жорстоку волю. Це дипломат і лицемір. Його любов до мавра, його спроба примирити закоханих з ображеним батьком — лише дипломатичний хід для того, щоб мати змогу використати талант полководця Отелло у майбутній кіпрській війні. А у виставі Дож — О. Олесь — жалюгідний, дрихлий і немічний старий, на голові якого ледь трималася якоїсь дивовижної форми тіара. У нього худе, все у зморшках продовгувате обличчя, довгий тонкий ніс, ріденька борідка і завжди напіввідкритий рот, що надавало йому особливо безпомічного вигляду. Оточуючі Дожа сенатори підкреслено підлезували до нього, згинаючись у шанобливих поклонах. При такому сценічному прочитанні сцени в сенаті ставлення Дожа до Отелло та його вчинку лишалося для глядача не розкритим і втрачало свої політичний зміст.

Вистава йшла начебто поза часом і простором, оскільки оформлення художника М. Сеникова було позбавлене історичної конкретності. Дія відбувалася на спеціально зробленому невеликому майданчику, поставленому під певним кутом до глядача так, щоб його було краще видно. Майданчик облямовувався сукнами та чорним оксамитом. Використовувалися лише найнеобхідніші деталі обстановки:

у сцені в сенаті дві колони по боках і посередині стіл, стільці, крісло Дожа та кілька крісел сенаторів; далі — одна колона посередині, у фіналі — одне ліжко.

Що ж до костюмів, то частина їх була вирішена в реалістичному плані, проте костюми Отелло й Дездемони поєднували в собі елементи сучасного одягу з одягом доби Відродження. Отелло виходив у галіфе, гетрах і туплях мавританського крою, а Дездемона взагалі була одягнена в сучасні сукні. Цим режисер прагнув наголосити на тому, що пороки далекої епохи властиві також сучасному капіталістичному світові.

Підпорядковуючи всю дію вистави одній меті — засудженню ревнощів як пороку буржуазного суспільства, театр відмовився від заключного монолога Отелло, який реабілітував мавра і свідчив про те, що до нього повернулась віра у велич і благородство людини. Зрікшись цього монолога, театр тим самим позбавив трагедію однієї з її обов'язкових ознак як жанру — моменту «катарзису», тобто «очищення», про який говорив свого часу ще грецький філософ Арістотель, і викривив шекспірівський твір.

І все ж міцні основи, що стали фундаментом вистави 1926 року, позначилися і на другій редакції «Отелло». Правда почуттів, глибокі людські переживання перемогли умовність постановки.

Найявішість реалістичних традицій, акторські досягнення саме у тих виставах, на яких позначився згубний вплив формалізму і соціологізаторства, свідчили про те, що основою радянського театрального мистецтва завжди залишалося мистецтво реалістичне, створене поколіннями наших попередників у творчому єднанні російської та української театральних культур. Це дорогоцінне зерно

реалізму допомогло нашим театрам у складний період творчих шукань, заперечення традиції минулого, експериментаторства, появи різних «ізмів» відшукати вірний шлях у сценічному мистецтві — шлях життєвої правди. А те, що він був вірним, підтверджено всією багаторічною історією розвитку радянського театру.

ШЛЯХОМ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Із середини 30-х років боротьба різних напрямків у літературі й мистецтві дедалі вищує і поступово утверджується метод соціалістичного реалізму. Це був час, коли під керівництвом Комуністичної партії в країні остаточно переміг соціалістичний уклад, утвердилося внутрішнє й зовнішнє становище Радянського Союзу, зросла його міжнародна вага, коли СРСР став передовою індустріальною країною, країною найкрупнішого у світі соціалістичного землеробства, країною передової соціалістичної культури.

У серпні 1934 року зібрався I Всесоюзний з'їзд радянських письменників.

З'їзд зажадав від них глибокого й всебічного вивчення дійсності, активної участі у будівництві нового суспільства, вміння не тільки відобразити подвиги сьогодення, але й зазирнути у майбутнє, показати життя в його революційному розвитку. На з'їзді дістав чітке визначення творчий метод нашої літератури і мистецтва — метод соціалістичного реалізму, який сформувався і зміцнів у боротьбі проти всіляких ворожих течій. Він став дороговказом не тільки для радянських літераторів, але й для працівників театрів, які прагнули тісніше пов'язати свою роботу з життям народу, його мріями й запитам, відтво-

рити на сцені пафос будівництва нашої країни, показати хвилюючий образ радянської людини — творця нового суспільства.

Глибока правда почуттів, гострота її чіткість соціальних характеристик і узагальнень, велика творча схвилюваність і майстерність — ось основні риси, що стають визначальними в роботі радянського театру.

Нові вимоги ставляться перед театром і щодо тлумачення класичної драматургії.

Партія вимагає конкретно-історичного підходу до класичних творів, глибокого проникнення в їхню суть, в образи героїв, вірного і вдумливого розкриття їх соціальної та ідейної спрямованості. Театри прагнуть відтворити особливості епохи, за якої відбуваються події п'єси, показати роль народу в історичних зверненнях. Особливо владно в цей період звучить тема гуманізму. У центрі уваги театрів стає людина, мужня, сильна, яка сміливо розриває пута рабських забобонів та законів старого суспільства.

Знову великої ваги й значення набуває творчість актора, яка спрямовується на якнайповніше розкриття духовного світу героїв. На зміну режисеру-диктатору, що підкоряв собі колектив виконавців, приходять новий тип режисера-художника, режисера-педагога, який працює у тісній творчій співдружбі з акторами. В основу цієї режисерської школи лягло вчення великих майстрів російської сцени К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. Слова Станіславського про те, що «більшовики люблять правду в житті і правду в мистецтві»¹ стають девізом у роботі театрів.

¹ «Театр», К., 1938, № 6, стор. 3.

У цей період нового повнокровного звучання набуває драматургія О. Островського і особливо — М. Горького. Глибокий ідейний зміст його п'єс, правдиве зображення дійсності, її соціальних суперечностей, а також пристрасна партійність його драматургії відіграли дуже важливу роль в утвердженні методу соціалістичного реалізму. Слідом за російською класикою на сценах театрів України значне місце посідають кращі твори зарубіжних авторів, зокрема Шекспіра. Відчувається прагнення колективів ширше познайомитись з епохою, в яку жив і творив драматург, з його складною її багатою творчістю. Театри зосереджують увагу на розкритті характерів героїв та їхніх взаємин. Це стосується навіть другорядних, здавалося б, найнезначніших персонажів п'єс, які, однак, допомагають не тільки глибше і всебічніше зрозуміти характери і долю головних дійових осіб, але й ідею того чи іншого твору.

У середині 30-х років на радянській сцені з'являються шекспірівські вистави, які свідчать про творчу зрілість колективів та окремих виконавців. Це постановка трагедії «Ромео і Джульєтта» в Московському театрі Революції, що прозвучала як пристрасне засудження феодалного світу й утвердження моральної сили, краси та величч людини; «Король Лір» у Державному єврейському театрі з Міхелсом у головній ролі; і, нарешті, вистава «Отелло» у Московському Малому театрі, де роль мавра грав О. Остужев.

До кращих шекспірівських вистав того часу, здійснених на Україні, можна віднести «Отелло» (третя редакція) у театрі ім. М. Заньковецької, «Макбет» у Донецькому драматичному театрі ім. Артема та «Багато галасу даремно» у Київському драматичному театрі ім. Ів. Фран-

ка. Природно, що ці спектаклі створювалися під впливом і з врахуванням тих загальних тенденцій, які визначили єдину путь розвитку радянської шекспіріани. Усе краще, створене в цій галузі радянським театром, було творчо сирийняте на Україні.

Це стосується насамперед цілком нового трактування О. Остужевим образу Отелло. Виходячи з пушкінської концепції про те, що Отелло з природи не ревнивий, а довірливий, Остужев значно поглибив цей образ, підійшов до нього з точки зору нашого, радянського театру. Довірливість Отелло актор розглядав не як ознаку обмеженості мавра, а, навпаки, як свідчення його великої мудрості. Його довір'я впливало з певності в тому, що людина — джерело добра в житті. Отелло — Остужев, благородний як зовнішньо, так і душею, справжній син своєї епохи, у разі потреби міг взяти в руки меч, але за складом розуму швидше був поетом і філософом, зі своїм ставленням до життя й людей він; глибоко вірив у доброту й благородство людської натури. Цей погляд на світ Отелло — Остужев конкретно уособлював в образі Дедемони. Тому її «зраду» він сприймав не як особисту образу, а як прояв загального зла світу, яке треба знищити. Так Отелло — Остужев пов'язав особисту долю, власну трагедію з долею народу. Чинячи суд над Дедемоною, він діяв в ім'я врятування людства. А коли довідувався, що вона не винна, карав себе ім'ям людства. Отелло — Остужев гинув, щоб утвердити правду того гармонійного світу, який зруйнувала брехня. Артист зумів розкрити всю широчінь думки шекспірівського героя, його титанізм. Але водночас його Отелло не був винятковий герой, якого звичайно протиставляли юрбі. Героїчне начало образу Отелло було тісно зв'язане з людською долею.

Трагедія Отелло — Остужева — це трагедія гуманізму, що зіткнувся з жорстоким і лицемірним буржуазним суспільством.

Серед виконавців ролі Отелло в нашій республіці найдокладнішого аналізу, мабуть, заслуговує гра Б. Романецького у виставі Державного драматичного театру ім. М. Заньковецької. Артист виконував цю роль понад двадцять років, дедалі все тісніше зживаючись з образом, глибше проникаючи у внутрішній світ венеціанського мавра, відкриваючи нове у рисах його характеру, в його світогляді, ясніше усвідомлюючи соціальний зміст трагедії.

Театр здійснив постановку в листопаді 1936 року.

«Своїм завданням режисера-постановника, — писав В. 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.

Спираючись на пушкінську тезу про довірливість Отелло, на трактування образу Остужевим, творчо сприйнявши думки Станіславського, які він висловив про венеціанського мавра у своєму режисерському плані трагедії, театр і актор прагнули показати Отелло людиною великого серця, мужньою, сильною, здатною палко й самовіддано кохати і так само щиро й безмежно вірити людям.

¹ «Вільшовик Запоріжжя» від 6 лютого 1940 р.

Це нова людина доби Відродження, яка відрізняється від оточуючого її суспільства не лише кольором шкіри, але її характером, світосприйманням, прагненням все пізнати, все досягнути.

В історії театру дехто з виконавців ролі Отелло підкреслював расову виїтковість мавра і, виходячи з цього, приносив на сцену якусь особливу, «котячу», ходу, неурівноваженість, «звірячий» темперамент. Відмінною рисою Отелло — Романицького була простота. Простота у взаєминах з людьми, простота поведінки у поєднанні з величною поставою надавала образів мавра рис людності і внутрішньої інтелігентності.

Спробуємо відтворити основні моменти гри артиста.

Ось Отелло — Романицький захоплено, з ледь романтичною піднесеністю, розповідає сенатові про свої минулі мандри, про все бачене і пережите. Його обрамлене невеликою борідкою обличчя спокійне; біла чалма, що спадає кінцями на ліве плече, відтіняє темну шкіру, його погляд спрямований на Брабанціо, та думає він про Дездемону, про те, як розповідав їй про свої мандри по світу. Він говорить про величезні печери, про безлідні пустелі, про скелі та гори, що сягають аж до неба, про каннібалів, які поїдають один одного, та про антропофагів, у яких голова ховається у плечах. Почавши свій монолог спокійно, Отелло — Романицький дедалі більше захоплюється, темп мови прискорюється, голос звучить все гучніше і гучніше. Пристрасно і схвильовано повторює він перед сенаторами новість, яку так любила слухати Дездемона. За словами режисера, це була «ісісія тріумфуючого кохання». В останніх словах монолога, проголошених актором, розкривалася чистота її людяність

душі героя. Він готовий широко розповісти людям про все, адже він певен, що вони зрозуміють.

Вона мене за муки покохала,
А я її — за співчуття до них.

Пауза... Опустивши голову, Отелло — Романицький трохи відступає в глибину сцени, та раптом різко підводить голову, простягає до сенату руки і, начебто бажаючи заневижити, що він щирий у своїх словах і діях, якимось дуже просто промовляє:

Ось чари ті, що я до них вдавався.
Та ось синьйора йде, спитайте в неї.

Отелло — Романицький спокійний і щасливий тому, що світ прекрасний, люди прекрасні, що його кохає Дездемона, якій він вірить, як самому собі. Це яскраво передавала і його спокійна й м'яка хода, ясний, відкритий погляд і привітне ставлення до людей.

Та ось Яго заронює перші краплі отрути в серце Отелло: каже йому про невірність Дездемони. Спочатку Отелло — Романицький цілковито заперечує й відкидає підозри Яго. Наступні сцени свідчили, що актор — тонкий психолог. Його Отелло ще не вірить Яго, але в очах ні-ні та її майже тривога, у мові зникає плавність, з'являються тривалі паузи, обличчя раз у раз стає зосередженим, сумним. Він час від часу замислюється. Отелло не ревнивець, адже сама Дездемона каже про те, що йому не відоме низьке почуття ревності, він філософ. Ось чому так довго Отелло — Романицький розмірковує, зважає, зіставляє. Та ось він готовий повірити Яго. Одразу ламається розмірений ритм ролі, темп дії прискорюється, рухи Отелло стають різкими, нервовими, спалахи ревності змінюються миттєвими сумнівами, стражданнями. Але

минулого душевного спокою вже не повернути. Як змінився Отелло — Романицький, як постарів, змарнів! Хитаючись, підходить він до рами і тихо, повільно промовляє:

Прощай навік, сердечний спокій мій!
Прощай, вдоволення! Спокійний розум!
Прощай, пернате військо, бій завзятий,
Де честолюбність переходить в доблесть!

Останні слова монолога: «Прощай усе, для чого жив Отелло!» — звучать як прощання з минулим, з тими світлим ідеалами, які становили для мавра гармонію світу.

Одна за одною змінюються сцени і дедалі поглиблюються страждання й сумніви героя. Та ось сцена з хустинкою — перший фактичний доказ невірності дружини. Основне завдання цього куска для актора полягало не так у тому, щоб викрити порок, як у тому, щоб переконати себе в безпідставності підозр. Отелло — Романицькому пристрасно хочеться, щоб хустинка не була загублена. Коли на його прохання «Дай мені хустинку» Дездемона простягає її, обличчя його вмиє світлішає: хустинка при ній. Та ось виявляється, що це не та хустинка, яку він свого часу подарував коханій.

І знову в серці мавра спалахують страшні почуття ревності, образи, обурення. Актор тричі повторює слово «хустинка», щоразу з новою інтонацією, кожна з яких передає наростання збентеження, гніву й роздратування. Він силкується стримувати себе, та йому бракує на це сил, і з різким вигуком «геть!» він залишає сцену.

У першій сцені четвертої дії Отелло підслуховує спеціально інспіровану розмову Яго і Кассіо. Він стоїть за вітражем, і видно лише його силует, але цей силует так кий виразний, що глядач відчуває всю складну гаму почуттів Отелло — Романицького. Так, він переконався у

невірності Дездемони. Та справа вже не в ній: несправедливий, брехливий і зрадливий світ, а вона — така, як і всі інші. Дездемона прекрасна й розумна, у ній стільки гармонії й поезії, він був щасливий з нею. Але чим привабливішу форму має порок, тим він страшніший, тим більше буде жертв, тим скоріше його треба знищити. Так вирішує Отелло — Романицький, і тому його слова «Жаль, Яго, як її жаль», він промовляє тихо й тужливо. У цій фразі і скорбота за дружиною та втраченим щастям, і образа за зневажене почуття, а головне — переконаність у глибокій порочності світу. Нема більше святих ідеалів, у житті не відрізняти добра від зла, бо навіть зло й несправедливість зовні видаються прекрасними. Ось чому далі, коли Яго радить різні засоби умиротворення Дездемони, Отелло — Романицький слухає його, погоджується з ним, але глядач відчуває, що він пригнічений горем і думає зовсім про інше. Через це так важко, з тугою й роздумом цідить він слова схвалення і згоди задушити Дездемону: «Добре, добре... Це мені подобається...»

Друга сцена четвертої дії — кімната у замку. Три великих оксамитових темно-червоних полотнища спущені на сцену. Коли піднімається середнє з них, у просвіті, вглибині, видно венеціанське вікно. На авансцені в кріслі, спершись ліктем на коліно і схиливши на руку голову, сидить Отелло — Романицький. Емілія стоїть віддалік. Отелло запитує її, чи не помічала вона чогось особливого у взаєминах Дездемони й Кассіо. Йому соромно й ніяково розкинутися чужу жінку про свою дружину. Тому він не дивиться на Емілію, але напружено прислухається до її слів, не змінюючи пози до приходу Дездемони. Її схвильованість, зумовлена зміною в його ставленні до неї, великі ясні очі, які дивляться з любов'ю й щирістю в мо-

мент, коли вона присягає йому у вірності, викликають у серці мавра колишнє почуття ніжності й кохання до цього світлого й дорогого створіння. Дездемона стає перед ним навколішки. Отелло — Романицький, обернувшись до неї, бере її голову в руки, бажаючи наблизити до себе, а може, й поцілувати. «О, Дездемоно!» — виривається стогін з його грудей, та враз уява малює страшні картини злочинів, вчинених Дездемоною, і він різко відсторонює її від себе й, відвернувшись, затуляє обличчя рукою. Отелло — Романицький плаче.

І, нарешті, фінальна сцена. Ліворуч в глибині сцени Емілія стелить ліжко Дездемони. Праворуч — молиться Дездемона. Звучить «Пісня про іву», потім, повторюючи цей мотив, Дездемона співає цю пісеньку без оркестру... Дездемона лягає в ліжко, Емілія виходить. По невеличкій паузі з світильником у руці з'являється Отелло — Романицький. Зовні він видається спокійним, — адже все вже обмірковано, вирішено. Монолог біля світильника звучить у актора, як розмова із самим собою, яку він веде, щоб утвердитись у прийнятому рішенні:

Причина є, причина є, — душа...
Її не пазову вам, зорі чисті,
Але причина є...

І далі:

Але повинна вмерти. Так. Інакше
Вона одурить ще багато інших...

Як і героїні Остужева, героїні Романицького вбиває Дездемону не з ревності, а знищує джерело зла, бо якщо вона житиме, то грішитиме й далі.

Отелло — Романицький підходить до ліжка, дивиться на Дездемону... Обличчя його освітлюється добрим, м'яким світлом ніжного почуття. Вдивляючись у тонкі й прекрас-

ні риси обличчя Дездемони, такі спокійні уві сні й дорогі йому, він милується нею. Далі повагом відходить до столу і, спинивши погляд на світильнику, у задумі проголошує останні слова монолога. І раптом йому стає страшно. Ніби пересилиючи себе, він знову швидко підходить до ліжка, дивиться на Дездемону, цілує її. Вона прокидається. Темп дії швидко наростає. Отелло—Романицький силкується не дивитися на Дездемону, квапиться здійснити правосуддя, поки твердий у своєму рішенні. Він душить Дездемону однією рукою, відвернувшись і затуливши обличчя тильним боком долоні вільної руки. Та почувши шум і бачачи, що Дездемона ще жива, після слів про те, що він милосердний і не дасть їй довго мучитись, заколює її кинджалом, наносячи два удари зі словами: «Так, так!». Та ось Отелло—Романицький дізнається про припущену ним помилку.

Якусь мить він стоїть, немов скам'янілий, не в силі досягнути весь жах того, що трапилось. Та нарешті, зрозумівши, з гнівом і відчаєм, в якомусь нелюдському пориві, кидається на Яго і раниць його мечем. За мить він вгамовує пристрасті й повільно підходить до рамп. Відчувається, що Отелло — Романицький прийняв певне рішення. Наче звільнившись від страшного тягара горя й образ, постане його випростовується і знову набуває колишньої величчї. До нього повертаються самовладання і рівновага. Спокійно він починає свій останній монолог. Проте поступово, від фрази до фрази темп його прискорюється, ніби передаючи наростання внутрішнього напруження мавра, яке логічно приводить до трагічної розв'язки: замахнувши рукою, сильно її впевнено Отелло — Романицький вдаряє себе кинджалом по горлу. Смертельно поранений, він падає біля ліжка Дездемони.

Потім через силу підводиться на руках і тягнеться до дружини, силкуючись поцілувати її, але так і не встигає виконати своє останнє бажання. Тіло його повільно опускається і падає біля ніг Дездемони.

Отелло — Романицький вбивав себе тією самою зброєю, якою він позбавляв життя Дездемону. За задумом режисера, цим він паче зрівнювався з нею. На очах актора блищали сльози. То були сльози горя, але водночас і радості, що його життєві ідеали восторжествували. Так, світ прекрасний, а людина — його вершина. З цією вірою він і вмирав такий же чистий і благородний душею, як і Дездемона.

Остужев грав Отелло — поета, філософа, Хорава — мужнього воїна її полководця, Отелло — Романицький був насамперед романтиком з ліричною душею, що линула до всього прекрасного, тонкою, піднесеною натурою, яка мислила поетичними образами. Він мудрий і мужній, примодушний і довірливий, на його обличчі часто з'являлася щира її привітна усмішка.

У розв'язанні трагічного конфлікту п'єси поряд з Отелло величезну роль відіграє образ Яго. Отелло та Яго — образи-антиподи. Це благородство і підлота, примодушність і хитрість, чесність і брехня, велич і нікчемність. Артист В. Яременко, який уже грав цю роль у двох попередніх редакціях вистави, прагнув тепер якомога глибше досягнути суть світогляду Яго, причини його ненависті до мавра. Актор і режисер продумали біографію і життя Яго до події, що відбуваються у трагедії, його ставлення до кожної з діювих осіб, визначили причини, що викликали ненависть до Отелло. Як про них каже сам Яго у п'єсі, — це образа за те, що звання лейтенанта дістав не він, а Кассіо, ревнощі, зумовлені начебто мину-

лою близькістю між Отелло і його дружиною та його власним почуттям кохання до Дездемони. Проте в основі ненависті Яго до Отелло лежить зовсім інше почуття, почуття заздрощів до щасливця, якому таланить у житті. Пому, чорному маврові, республіка надала чин генерала, віддала під командування війська та флот. Дож розмовляє з ним як з рівним, він користується любов'ю і пошаною війська, його, паренші, самовіддано кохає найпрекрасніша з жінок.

Яго вважає себе невдахою в житті. Він домагається слави й прихильності, торуючи до них шлях брехнею, лицемірством, улесливістю, підлотою та вбивством. Та всі його зусилля марні. Водночас в Отелло він бачить втілення всього того, до чого прагне. І в нього виникає нестримне й лихе бажання зруйнувати щастя Отелло. Яго береться до здійснення свого підступного плану, залучаючи на допомогу всі свої хитрощі, авантюристичний талант і акторські здібності.

Така суть Яго, таким його бачить глядач. Та серед близьких і друзів Яго зажив слави мужнього воїна, чесного й відданого, веселого й добродушного товариша, поета, який складає власні пісні.

На такому різкому контрасті і будував роль Яго Яременко. Це єдино правильне прочитання образу, бо інакше Отелло не називав би Яго чесним, добрим тощо, а Дездемона не вважала б його своїм порадиником.

Навіть у зовнішності Яго виконавець підкреслював його принадисть.

У Яго — Яременка високе чисте чоло, пухнасте волосся, спереду невеличкий чубчик, гостра борідка, добродушна, щира посмішка. Білий комір відтіняв приємні риси обличчя. Отелло бачив у цій людині свого найкращого

й найвідданішого друга, соратника в походах та боях. Отелло розумний, але простодушний, і Яго доводилося здійснювати свої підступні задуми дуже тонко й хитро, щоб не підірвати довір'я мавра. Тому Яго — Яременко діяв спочатку дуже обережно, вдаючись до більш прямо-лінійних та брутальних прийомів в міру зростання душевного збентеження Отелло, коли вся його увага зосереджувалася на вигаданій зраді Дездемони. І тоді співчуття й поради Яго лише зміцнювали віру Отелло у відданості друга.

Лише залишаючись на самоті, Яго—Яременко скидав із себе маску добродушності і поставав перед глядачем у всій своїй огидності. Змінювалася його зовнішність. Обличчя ставало жорстоким, на ньому час від часу з'являлася презирлива гримаса, а вся постать виражала самовдоволення й зверхність. Він вголос плів тенета своєї інтриги, зважував, зіставляв, будував плани, не відступаючи ні перед обманом, ні перед наклепом, ні навіть перед убивством. Але тільки-но чув чийсь кроки, як одразу натягав маску чесності й великодушності — і знову перед глядачем був незамінний друг, порадник, відданий слуга.

Щодо цього характерна третя сцена другої дії. Зал у замку. Вже підніли вартові на чолі з Кассіо знову йшли до шинку, і Яго — Яременко залишався на сцені один. Він стояв на підвищенні ліворуч; праворуч, углибині, був шинок. Звідти падав сніп світла, який освітлював самотню постать Яго, линула тягуча м'яка східна музика, чути було п'яні вигуки солдатів. На тлі цієї музики Яго — Яременко виголошував свій монолог, в якому вголос обмірковував наступний удар по Кассіо. Він говорив спокійно,

у роздумі, начебто розробляючи черговий хід у хитро-мудрій грі:

Як зможу я хоча б один ще келих
До того, що вже випив він, додати —
Задирливий він стане, злий, як пес
Синьйори молоденької моєї...

Та щойно з'явився збуджений від випитого вина Кассіо, як Яго — Яременко миттю перевтілювався і незабаром уже співав мадригал, складений ним на честь солдатів.

Для здійснення своїх лихих задумів Яго використовує небагатого дворянина Родріго та свою дружину Емілію. Режисер і виконавець ролі Родріго (артист С. Бедро) вірно зробили, показавши останнього типовим сучасником Яго, обмеженим, боягузом і слабохарактерною людиною. Водночас вони не окарікатурили, не одягли Родріго у блазенський одяг, як то мало місце в деяких колективах, що ставили «Отелло», зокрема в Одеському театрі ім. Жовтневої революції, де у виставі 1936 року його було перетворено на «митрофанушку», і в Чернівецькому драматичному театрі, де у спектаклі 1949 року він постав у якомусь блазенському костюмі та гримі, з манерами і поведінкою дурника.

Театр ім. М. Заньковецької зберіг також першу сцену четвертої дії — сцену двобою Родріго й Кассіо, в якій Яго добиває пораненого Родріго. Останніми словами вмираючого були прокльони в адресу Яго. Ця сцена додавала ще один штрих до розкриття людиноненавистництва Яго.

Яго не кохає Емілії, а лише користується її коханням до нього. Це підкреслив Яременко у сцені з хустинкою Дездемони. Коли Емілія (Н. Половко) повідомляла, що

принесла хустинку, і настійно запитувала, для якої мети вона потрібна, Яго — Яременко підходив до неї, удаючи колишню пристрасть, заглядав їй в очі, поривчасто обіймав дружину, не даючи отямитись, вимагав: «Дай, дай сюди, скоріше»; далі швидко виявляв хустку за сшиною її вихоплював її. І одразу цинічно її холодно відсторонював Емілію, підкреслюючи, що вона йому більше не потрібна. Таке розв'язання цієї сцени, з одного боку, розкривало егоїзм і цинізм Яго, а з другого — пояснювало вчинок Емілії, яка, виконуючи наказ коханого чоловіка, ставала мимовільною співучасницею страшного вбивства Дездемони.

Роль Дездемони у виставі виконувала В. Любарт. «Я розумію Дездемону, як глибоко ліричний образ, ласкавий, ніжний голос її не повинен зриватися навіть у найдраматичніших і найскладніших ситуаціях»¹, — розповідала актриса. Так вона її і грала. Дездемона — Любарт була наївною і щирою, вона приваблювала душевною м'якістю, жіночністю. Уся її істота була проіннята безмежним коханням до мужньої її сильної людини, з великим і добрим серцем. Однак їй бракувало самостійності та рішучості шекспірівської героїні, яка в ім'я кохання поривала з рідною домівкою і тікала з коханою людиною, знаючи, що її жде прокльон батьків.

Пове трактування порівняно з попередніми редакціями дістав образ Дожа у виконанні С. Грінченка. Це був аж ніяк не дрихлий старий, яким його часто зображали; обличчя з крутим підборіддям і крупним орлиним носом свідчило про вольовий, твердий характер. Дож — холодний і жорстокий, люди для нього — лише пішаки у здійс-

¹ «Більшовик Запоріжжя» від 3 лютого 1940 р.



Сцена з вистави «Отелло» (Запорізький театр
ім. М. Заньковецької. 1936 р.).



Н. Ужвій — Беатріче та Ю. Шуметський — Бенедикт («Багато галасу даремно», Київський театр ім. Ів. Франка. 1941 р.).



В. Добровольський — Макбет та Л. Гаккебуш — леді Макбет («Макбет», Донецький український драматичний театр ім. Артема. 1938 р.).

пенні його задумів та розв'язанні дипломатичних суперечок. Отелло йому потрібний як полководець у кіпрській війні, тому він, надівши маску великодушності, пробає його вчинок. Якби не ця необхідність, він був би разом з обуреним Брабанціо. Таке трактування образу Дожа допомагало вірному змалюванню характерних рис суспільства, яке оточувало Отелло.

Виставу оформив художник Ф. Нірод, роботи якого завжди відзначаються тонким смаком, м'якою, але водночас барвистою гамою кольорів. Йому вдалося відтворити стиль та дух епохи Відродження у простих і виразних формах. Однак в деяких сценах переважала оперно-декоративна красивість (четверта дія). Це відчувалося і в костюмах, зокрема у костюмі Кассіо та ін.

Остання робота заньківчан над «Отелло» була, по суті, підсумковою, наслідком більш ніж десятирічної праці колективу над трагедією, у ній знайшли відображення ті творчі шукання, якими жив молодий радянський театр у 20-х і на початку 30-х років. І якщо у першій редакції відчувалося прагнення до історичної достовірності, до правдивого відтворення почуттів, а у другій — захоплення соціологізаторством, то у третій і останній редакціях «Отелло» театру вдалося розкрити справжній гуманістичний зміст трагедії, показати перемогу світлого, доброго начала в житті, своєрідність суспільних відносин, що побутували за життя Шекспіра. Ця вистава свідчила про велике творче зростання колективу заньківчан.

Значною подією у театральному житті республіки стала і вистава «Макбет», здійснена Донецьким українським драматичним театром у травні 1938 року під керівництвом видатного режисера В. Василька.

Василько багато часу присвятив застольному періоду роботи над виставою, праці над текстом, аналізу окремих кусків, сцен, задач, образів. Велику увагу режисер приділяв акторові. «Найголовнішим елементом у театрі є актор, і для актора все робиться... Актор як діюча людина на сцені — основа театру», — казав він¹. Другою необхідною умовою успішної праці театрів над п'єсою він вважав наявність ансамблю, який часто виникає лише внаслідок тривалої роботи режисера з колективом.

Ці риси творчого методу Василька-режисера знайшли своє відображення у постановці трагедії Шекспіра «Макбет».

Кажучи словами Белінського, «Макбет» — один з найколосальніших і разом з тим найжахливіших творів Шекспіра, де, з одного боку, відбилась уся велетенська сила його творчого генія, а з другого — усе варварство віку, в якому він жив»².

Працюючи над трагедією, постановник прагнув розкрити цю «велетенську силу» генія Шекспіра і засобами театру показати не тільки «варварство віку, в якому він жив», але її причини, що породили це варварство. Аналізуючи твір, режисер розкривав страшну картину горя її страждань народу під владою жорстокого тирана-володаря.

Тиранія — страхітливе народне лихо, начебто стверджував постановник, та це лихо не вічне.

Проти тирана, який прийшов до влади шляхом на-

¹ В. Василько, «Робота режисера», стенограма доповіді від 13 квітня 1941 року. Фонди Державного музею театрального мистецтва УРСР, інв. № 9972.

² В. Г. Белинский, Собр. соч., М., Гослитиздат, 1948, т. 3, стор. 95.

сильств і вбивств, який одурив народ, повстає вся Шотландія. Заколоти і бунти охоплюють верхи й низи населення. Війська Макбета переходять на бік повсталих. Повстала Шотландія знищує Макбета. Звідси висновок — влада, яка спирається на насильство, приречена на загибель. Так розкрив театр ідейну суть п'єси, її політичний зміст. «Макбет» — це передусім трагедія сильних особистостей, великих пристрастей. «Щось суворо-велично-грандіозно-трагічне тяжіє на цих особах та їхній долі,— писав Белінський,— здається, маєш справу не з людьми, а з титанами, і яка глибина думки, скільки оголених таємниць людської природи, скільки розв'язаних великих питань, який страшний і повчальний урок...»¹.

Ці слова великого російського критика стосуються головним чином двох основних героїв трагедії — Макбета та його дружини. Правдиве виконання цих ролей В. Добровольським та Л. Гаккебуш багато в чому зумовило успіх вистави. Макбет — Добровольський високий і ставний. У нього міцний і гучний голос, широкий жест, децю важкувата хода. Чорне гладке волосся з легкою сивиною обрамлювало вольове й мужнє обличчя. Додержуючись заповітів Шекспіра, актор створив у цілому багатогранний і складний характер. Його герой не тільки тиран, але й людина, якій не чужі почуття страждання, сумнівів і невпевненості. Сміливий і відважний Макбет — Добровольський не боїться труднощів у боротьбі за благополуччя своєї держави, але він честолюбний і хотів би досягти необмеженої влади. І це честолюбство приводить його до загибелі.

¹ В. Г. Белінський, Собр. соч., М., Гослитиздат, 1948, т. 3, стор. 96.

У трагедії Макбет з'являється як герой-переможець. У хороброму двобої він знищив ватажка заколотників Макдональда і приніс Шотландії перемогу. Він щасливий, хоч і стомився від битви. Спочатку Макбет не думає про насильницьке захоплення влади, і навіть після того, як відьми своїм пророкуванням зачіпають його глибоко приховані честолюбні прагнення, він вагається стати на кривавий і печесний шлях боротьби. Думка, що ледь майнула у цього, примушувала його здригнутися від жаху, і він поклався на долю. Проте актор відступив від задуму драматурга. Макбет — Добровольський з'являвся у виставі з печаттю приреченості її фатуму. Вже його тривожний, похмурий погляд віщував щось недобре. Він якось одразу вірив пророчим словам відьом, наче чекав саме такого пророкування і тому у його словах:

Мені готує доля трон? Хай доля
Сама це робить.

не відчувалося ні здивування, ні готовності в усьому покластися на долю. Актор начебто напевно знав, що його шлях до трону йде через злочин.

Таким чином, на початку вистави Добровольський грав наслідок, не розкриваючи тих величезних психологічних змін у характері Макбета, які привели мужнього її благородного воїна до думки про необхідність вчинити вбивство.

Однак з розвитком дії образ, створений Добровольським, збагачувався новими барвами. З великою майстерністю проводив актор разом з Л. Гаккебуш — леді Макбет сцени підготовки до вбивства короля Дункана.

Натхненняця Макбета на вбивство — леді Макбет

уперше з'являлася перед глядачем у п'ятій сцені першої дії.

Прочитавши листа Макбета, в якому згадувалось про пророкування відьом, леді Макбет — Гаккебуш одразу приймала рішення вбити Дункана руками свого чоловіка. До того ж, і обставини складалися на добре: цієї ночі Дункан мав зупинитись у них в замку. Для здійснення свого жорстокого задуму їй треба напружити не тільки силу волі, але й вжити всіх засобів свого впливу на чоловіка, бо вона знала, що за своїм характером він може не погодитись на вбивство.

Л. Гаккебуш будувала свій образ на протиставленні контрастних барв, швидкій зміні емоцій. Рисунок її ролі відзначався графічною чіткістю і прекрасним технічним опрацюванням найдрібніших деталей. Чудова техніка допомогла актрисі яскраво і повно розкрити перед глядачем страшне єство її героїні. Якщо честолюбство Макбета поєднувалося з чесністю, відсутністю злоби і навіть милосердям, що перешкоджало йому діяти рішуче й активно, то в леді Макбет незмірне честолюбство живилося злобою, жорстокістю, рішучістю і холодним розумом. Для неї в досягненні мети не існувало ніяких перешкод, вона не зупинялася ні перед убивством, ні перед людськими слізьми та стражданнями.

Момент першої зустрічі леді Макбет з Макбетом артисти проводили психологічно тонко. Леді Макбет — Гаккебуш одразу вдавалася до рішучих дій. Зустрічаючи чоловіка словами: «Майбутній король», вона, не вагаючись, виспівано й твердо казала йому про вбивство, начебто переконуючи в тому, що це вже вирішено. Макбет — Добровольський був замкнутий і не говіркий. Він не давав своєї згоди, але й не заперечував категорично проти

слів дружини. Його фраза: «Поговоримо потім», в якій відчувалося вагання, вселяла у леді Макбет — Гаккебуш впевненість в успішне здійснення її плану. Тому, зустрічаючи Дункана (шоста сцена першої дії), вона була така ласкава й улюблена. Актриса зуміла у цій невеличкій сцені переконаливо передати ще одну важливу рису характеру леді Макбет — її лицемірство, як одну з ланок в ланцюгу, що веде до втілення підступного задуму.

Великою психологічною напругою вражала гра Добровольського та Гаккебуш у сьомій сцені. Для Макбета — Добровольського ця сцена характерна переходом від вагання та сумнівів до прийняття твердого рішення здійснити вбивство. А леді Макбет — Гаккебуш ставила тут перед собою завдання будь-що домогтися від чоловіка цього рішення.

Макбета — Добровольського мучили сумніви й сумління. Змарніле обличчя, стомлені рухи, вся задумливо-зосереджена постаць свідчили про те, що його вже давно непокоїть тривожні й суперечливі думки. На час приходу леді Макбет здавалося, що Макбет остаточно вирішив відмовитися від кривавого злочину. Занадто вже поважним аргументом було добре ставлення до нього Дункана і «золота слава», яку він здобув у недавніх боях за батьківщину.

Та леді Макбет — Гаккебуш — тонкий психолог. Ніхто краще за неї не знав характеру чоловіка, ніхто так не вмів грати на його найчутливіших струнах серця. Не даючи висловленій думці Макбета зміцніти, вона то різко й навіть брутально звинувачувала відважного воїна у боягузстві, марнослов'ї та у відсутності кохання до неї, то наближалася до нього й, ніжно торкаючись його плеча, переходила на тихий шепіт, настирливо переконуючи чо-

ловіка зважитись на вбивство. І зрештою добивалася свого. Макбет — Добровольський готовий на все. Та знову рішучість зраджувала його: а що, коли не вийде? Тоді леді Макбет палко й переконливо, з пристрасною натхненністю розкривала перед ним обміркований нею план дій. Враженій силою й безстрашністю своєї подруги, Макбет — Добровольський давав згоду на вбивство. Відтворюючи переживання свого героя, Добровольський тим самим показував його не тільки як тирана, але й як людину, що надавало образу особливості життєвості.

Великої трагедійної сили звучання набувала у виставі друга сцена другої дії після вбивства Дункана, де леді Макбет — Гаккебуш, виявляючи величезну витримку й силу волі, виступала як справжній геній злочину. Звинувачуючи Макбета в малодушності, вона сама довершувала вчинене чоловіком, забруднювала руки кров'ю. Всією своєю поведінкою леді Макбет — Гаккебуш намагалася вгамувати збентеження, що знялося в душі Макбета — Добровольського після вчинення вбивства, прикриваючи внутрішнє хвилювання машкарою холодності і спокою. Добровольський зумів передати збентеження й велику схвилюваність свого героя. Його Макбет з'являвся з двома кинджалами, які, здавалося, приросли до рук. Він жестикулював ними протягом усієї розповіді про вчинений злочин і, нарешті, встромляв у землю й сам падав біля них. Якби ця гра кинджалами була побудована лише на техніці, вона видалася б надмірно ефектною. Але вона стала органічним вираженням величезного внутрішнього потрясіння Макбета і тільки посилила трагічне звучання сцени.

Вчинивши перше злодіяння, Макбет, ставши королем, уже без особливих вагань зважається на друге — убив-

ство Банко, а далі вбивства відбуваються одне за одним. Макбет стає на кривавій шлях жорстокого тирана.

На жаль, у виставі дещо спрощено було розв'язано сцену з убивцями. Макбет — Добровольський просто показував їм убити Банко, не підкреслюючи того, що це не професіональні вбивці, а селяни, ладні піти на длощини лише в ім'я помсти за убожество, гноблення та знущання, яким, за словами Макбета, піддав їх Банко, що вони вбивають з ненависті до гнобителя.

Емоційно насиченою була гра Добровольського у сцені появи духа Банко (четверта сцена третьої дії). Артисту вдалося переконливо передати жах Макбета при появі страшного привиду і разом з тим його намагання будь-що володіти собою у присутності запрошених на банкет вельмож.

Привид примушував Макбета — Добровольського забути про все. Поійнятий страхом, вигукуючи незрозумілі для гостей фрази, він задкував від привида, піднявши трохи зігнуті руки перед собою і повернувши долоні в бік Банко, наче захищаючись від нього. Гості здивовані. Лише леді Макбет розуміла стан чоловіка і, зберігаючи холодність і твердість, намагалася жорстким словом та докором витверезити його. Заспокоївшись, Макбет повертався до ролі гостинного господаря, та нова поява привида знову позбавляла його самовладання. Слід зауважити, що привид Банко був занадто реальним, і це значною мірою знижувало вражальну силу сцени банкету.

Макбет — Добровольський, ставши кривавим тираном, не втрачав своєї мужності й відваги. Артист вірно підкреслював його енергію та силу у важкі і критичні моменти життя. Лише на мить, коли, передрікаючи загибель, «Вірнамський ліс пішов на Дунсінан», здавалося,

що мужність зраджувала Макбета — Добровольського, поступалася місцем страхів. Та він швидко опановував себе і кидався в бій. Не схиляв Макбет — Добровольський голови і під час останньої зустрічі з Макдуфом. Знаючи, що смерть неминуча, він приймав її в хороброму двобої. Актор тлумачив загибель Макбета, як загибель могутнього характеру, що втілює у собі реакційні риси своєї епохи.

Леді Макбет — Гаккебуш постала у виставі не лише як сильна її волява патхненниця та співучасниця злочинів, але і як жінка, зломлена їхнім тигарем. Коли мета її честолюбних планів, здавалося, була досягнута, сила волі залишала її, гостре перове напруження змінювалося анатією, холодний і тверезий розум втрачав ясність.

Сцена сомнамбулізму, одна з найважчих для виконання, була проведена Гаккебуш з великою технічною майстерністю. Глядач бачив різючі зміни, що сталися з колись гордою її владною жінкою. Змарніла, слаба, із згаслим поглядом, вона марно силкувалася стерти зі своїх рук криваві плями, що ввижалися її хворобливій уяві.

Гаккебуш своєю грою утверджувала думку про те, що злочин вбиває не тільки того, проти кого він спрямований, а так само й того, хто його задумав і здійснив. Артистка великої культури, високого естетичного смаку, вона понад усе цінувала у мистецтві актора інтелект, вбачаючи в ньому основу для вираження почуттів. Звідси деяка стриманість і суворість її манери виконання. Це позначилось і на інтерпретації актрисою ролі леді Макбет, де часом відчувалась надмірна безстрашність, а в моменти великого драматичного напруження бракувало яскравих емоційних барв.

Ваді у грі Добровольського та Гаккебуш дещо знизили силу звучання створених ними образів. Однак журнал «Театр», що видавався в нашій республіці, справедливо писав про їх виконання, як про «одне з найбільших досягнень театрів України»¹.

Зосередивши основну увагу на двох головних персонажах, театр не дав повноцінного тлумачення решті образів трагедії.

Король Дункан, наприклад, у виконанні артиста М. Орловського — мирний і добрий старий, як вірно відзначали рецензенти, скоріше нагадував «святкового діда чи короля черви»². Артист грав у побутовій манері, навіть з відтінком надмірного комізму. Таке трактування Дункана не тільки не відповідало шекспірівському тлумаченню образу сміливого, вольового й справедливого короля, але й знижувало значення злочину Макбета, який, вбивши доброго й розумного володаря, своєю тиранією прирік країну на убожество та страждання.

Не розкрив суті образу Банко і артист Г. Чайка. Його Банко з самого початку ставився до Макбета з підозрою й неприязню. А у Шекспіра Макбет та Банко — бойові друзі, їх єднали спільні інтереси і навіть пророкування відьом не сіяло між ними розбрату. А Чайка весь час грав негативне ставлення Банко до Макбета.

Не вдалося театрові повністю реалізувати задум постановника і щодо показу представників позитивного табору, який складали ті, хто зазнав на собі жорстокої тиранії Макбета. Це Малькольм, Макдуф, Россе, Ленокс. Якщо артист Г. Іванов у ролі Малькольма показував його

¹ «Театр», К., 1940, № 6, стор. 10.

² «Пролетарская правда» від 20 березня 1938 р.

чесним, мужнім і дещо суворим воїном, то С. Левченко, який повинен був відтворити образ Макдуфа — відважного полководця армії визволителів, що поставив державні інтереси вище за власні і, нарешті, вбивав Макбета в хороброму двобої, лише виразно декламував шекспірівські вірші.

Багато праці доклав колектив, щоб правильно розв'язати проблему фантастичного, що завжди викликала багато суперечок.

Щодо фантастичного начала у «Макбеті» історики і практики театру створювали різні теорії — дехто доводив містичність трагедії (Гордон Крег), інші вбачали у відьмах «втілення внутрішньої спокуси» (Гервінус). Белінський писав з цього приводу: «Багато міркували і сперечалися про значення відьом, які відіграють у «Макбеті» таку важливу роль: одні хотіли бачити в них просто відьом, другі — втілення честолюбних пристрастей Макбета... треті — поетичні алегорії. Справедлива лише перша з цих думок. Шекспір... був сином... того варварського віку, коли розум людський тільки-но починав пробуджуватись від тисячолітнього сну, коли в Європі тисячами сналювали чаклунів і коли ніхто не мав сумніву у можливості прямих стосунків людини з нечистою силою. Шекспір не був чужий сліпоті свого часу, і, вводячи відьом до своєї великої трагедії, він ніскільки не мав па думці робити з них філософські втілення та поетичні алегорії»¹.

Василько і колектив виконавців розуміли, що, характеризуючи відьом як щось неземне, нереальне, вони позбавлять реальних героїв самотійності дій, викривлять

¹ В. Г. Белінський, Собр. соч., М., Гослитиздат, 1948, т. 3, стор. 95.

ідейно-політичне звучання трагедії, перетворивши її на трагедію фатуму. Врахувавши щодо цього вказівку російського критика, вони підпорядкували фантастичний елемент п'єси єдиному реалістичному розв'язанню вистави.

Відьми тут були живими образами з народного фольклору.

Театр уникнув також іншої крайності — цілковитого відмовлення від фантастики і тлумачення відьом як звичайних ворожок.

Розкриттю основної ідеї трагедії багато в чому сприяло оформлення вистави, зроблене художником Б. Ердманом. Він поставив перед собою завдання відтворити настрій і дух епохи феодалізму з її суворістю, міжусобицями, культом індивідуалізму, жорстокістю гранично виразно й лаконічно. Замок з стінами, складеними з великих кам'яних брил зеленувато-бурого кольору грубої кладки, висічені з каменю сходи без поручнів, що вели до верхніх покоев, такі ж грубі колони, які підпирали це важке склепіння, справляли гнітюче враження.

Цікаво була вирішена художником і сцена вбивства Банко: посередині сцени стояло старе засохле дерево з розлогим гіллям, зліва від глядачів вимальовувався силует замкової башти. На сцені було темно, лише на обрії висвічувала багрова смуга світла, наче символізуючи криваві діла Макбета.

Житло відьом було оформлене у вигляді невеликої печери, порослої мохом і виткими рослинами. Воно освітлювалось мінливим світлом багаття, де варилося чарівне зілля.

Суворість епохи з її постійними міжусобичними війнами підкреслювалася і костюмами дійових осіб: залізні коль-

чуги воїнів і полководців, що залишали відкритим лише обличчя, залізні шоломи, щити й великі важкі мечі свідчили про бойовицький характер, силу і мужність героїв трагедії.

В усьому оформленні відчувалася сувора, але виразна простота.

Вистава відзначалася стильовою єдністю, добре злагодженим ансамблем.

Як уже вказувалося, у постановці були серйозні недоліки, які, природно, знижували її художні якості, однак ідейне розв'язання вистави було вірним, а звучання — сучасним.

Підкреслюючи це, журнал «Театр» писав: «З трьохсотрічної старовини великий англійський драматург звертається до сучасності. Так, він зникне, темний світ злочину, тиранії, жаклівих убивств. Зникнуть привиди минулого, прийдуть нові люди — носії світлого начала в житті.

Так сиріймається величне і незвичайне дійство на сцені невеликого робітничого театру. Не менш незвичайне діється у залі: тут зібралися робітники, вуглярі, сталевари, прокатники.

Народжене в нашу епоху місто вугілля і сталі стало центром передової радянської культури. І вірним символом могутності цієї культури була вистава світового шедевра «Макбета»¹.

Звернення Донецького українського драматичного театру до однієї з найскладніших трагедій Шекспіра і вірне її сценічне прочитання було не випадковим, воно свідчило про зрослу культуру театру, про намагання ко-

¹ «Театр», К., 1938, № 5, стор. 13.

лективу невпинно вдосконалювати свою майстерність, розширювати рамки своїх творчих можливостей. Ці якості, що дедалі ставали відчутнішими в роботі художніх колективів республіки, відбивали зростання і вдосконалення всього українського театрального мистецтва, яке в свою чергу відображало ті величезні успіхи, що їх досягла наша країна в галузі культурного і суспільного життя на двадцять першому році свого існування.

У 1938 році до драматургії Шекспіра вперше звертаються українські театри юного глядача. Їх зацікавила трагедія молодих веронських закоханих Ромео та Джульєтти, які сміливо виступають проти моралі феодального суспільства в ім'я права людини на вільне й незалежне існування, в ім'я всеперемагаючого почуття кохання.

На той час були вже здійснені дві московські постановки трагедії «Ромео і Джульєтта» — у Камерному театрі (1923 р.) і Московському театрі революції (1936 р.).

Вистава 1936 року, поставлена О. Поновим, привернула увагу новим прочитанням класичної трагедії Шекспіра.

Відмовившись від традиційного розв'язання твору як трагедії «бідолашних закоханих», режисер зробив акцент на відтворенні її соціальних конфліктів, протиставив щире кохання Ромео і Джульєтти жорстокому світу феодалізму, що породжує родову ворожнечу, людиноненависництво. Особиста трагедія молодих людей сприймалася як боротьба проти косої моралі середньовічтя, за нове розуміння життя й кохання. Вистава відзначалася історико-конкретним змалюванням тогочасної епохи, гли-

боким розкриттям закладених у трагедії соціальних конфліктів.

Приблизно такі ж завдання поставив перед собою і Дніпропетровський театр юного глядача ім. О. Пушкіна, який показав виставу «Ромео і Джульєтта» у травні 1938 року.

З великим творчим піднесенням працював театр над постановкою, домагаючись, щоб перед глядачем «постав справжній Шекспір, повнокровний і мудрий, суворий і мужній, бадьорий і життєрадісний, найвизначніший з синів Ренесансу, який кинув сміливий виклик повитому темрявою Середньовіччю»¹.

«Ідею «Ромео і Джульєтти», — підкреслював режисер М. Єсипенко, — не можна розглядати тільки як право на кохання. Це занадто вузько. Право на життя, вільне у виборі почуттів, життя радісне — ось тема п'єси. Життя — основний лейтмотив, який дзвенить сонячною радістю в коханні Ромео і Джульєтти»². «А смерть Ромео і Джульєтти, — констатував він далі, — глибоко ідейна і глибоко поетична.

Це остання данина чорному минулому, з якого народжується нове право, мораль, побут»³. Однак смерть закоханих не просто «данина чорному минулому», вона знаменує собою перемогу великого почуття над середньовічною косністю та деспотизмом. Всеперемагаюча сила кохання руйнує вікові підвалини феодалізму. І саме на цьому акцентував театр.

¹ Постановочний план «Ромео і Джульєтти» у Дніпропетровському ТЮГу.

² Там же.

³ Там же.

Мабуть, найбільшою акторською удачею у виставі було виконання артисткою М. Володарською ролі Джульєтти.

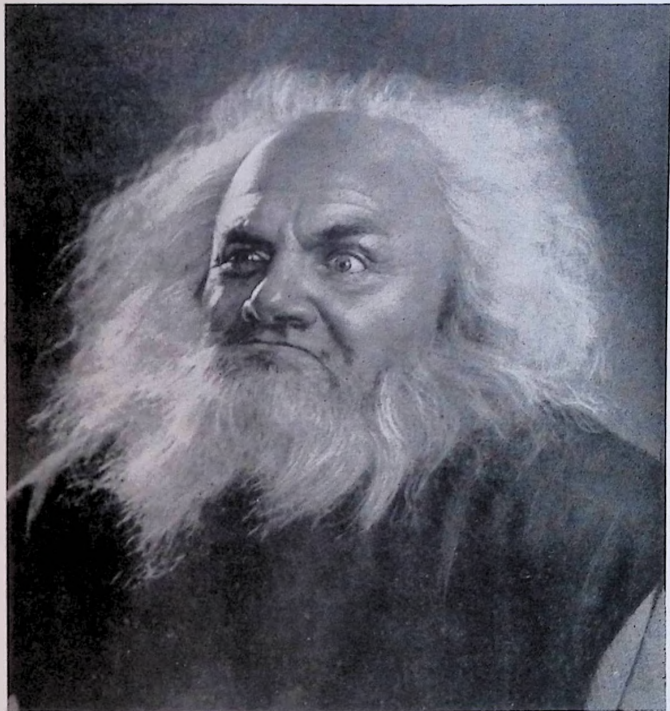
У Джульєтти — Володарської чаруюча м'яка жіночість поєднувалася з силою, а місцями з пристрасною волею. Цінним у грі артистки було те, що вона подавала образ своєї героїні в розвитку: ніжна і, здавалося, слабка дівчинка з дещо наївним поглядом великих світлих очей, мужньо приймаючи удари долі, перетворювалась у героїню.

Значно блідшим за Джульєтту — Володарську був Ромео у виконанні артиста В. Давидова.

У режисерській інтерпретації Ромео — вісімнадцятирічний юнак, вродливий і запальний. Він не позбавлений деякої манірності й красивості на початку п'єси, у період захоплення Розаліндою. Та коли у нього спалахує велике почуття до Джульєтти, він перетворюється на мужню й сильну людину.

У виконанні артиста Давидова було багато раціоналізму; надмірна сухість і стриманість, особливо на початку вистави, заважали йому створити повнокровний, життєвий характер запального й самовідданого Ромео. І лише наприкінці вистави образ набував нових емоційних барв, поступово зникали сухість та скованість. В останній сцені у склепі (четверта дія, третя сцена) артист разом з Володарською грали з великим піднесенням. Сцена прозвучала як протест молодих і сильних особистостей проти жорстокості й косності феодалізму.

«Після Джульєтти, після Ромео, цих двох чарівних створінь шекспірівської грації, Меркуціо, вірєць молодого кавалера того часу, вишуканий, благородний Мер-



М. Крушельницький — король Лір (Київський театр ім. Ів. Франка, 1959 р.).



Три Гамлети: А. Хадонков, А. Жорань і О. Тарасенко
(Восеник і Шенкелівська конференція, 1956 р.).



Т. Восеник — Тертруда
та О. Гай — Гамлет
(«Гамлет», Львівський театр
ім. М. Заньковецької,
1957 р.).

куцію є чудовіша особа всієї трагедії», — писав О. Пушкін¹. Критика одностайно визнала успіх артиста М. Янковського у цій ролі. Його Меркуцію — життєрадісний, розумний і веселий, вірний друг і добрий приятель. На життя дивиться легко, на людей — з ледь помітною іронією.

Глядач жваво реагував на влучно сказаний ним дотеп, на його відкрити світлу посмішку. Він був справжньою дитиною Ренесансу, створеною величчю генія Шекспіра.

Театру взагалі пощастило досить виразно відтворити стиль епохи Відродження, що знайшло свій вияв і в характерах дійових осіб, і в їх манері мовлення, руху, костюмах та оформленні. Її особливості знайшли своє відображення також в образі фра Лоренцо (артист М. Терещенко), якого театр трактував як гуманіста її дослідника природи, передову її розумну людину, що розуміє силу кохання Ромео й Джульєтти і допомагає їм. В цьому образі було щось від передових мислителів типу Джордано Бруно, спаленого за вільнодумство.

Прагнучи показати родову ворожнечу, як зло феодалізму, розкрити конфлікт «батьків» і «дітей», режисер велику увагу приділив характеристиці представників ворогуючих родів Монтеккі та Капулетті, намагався підкреслити спільне й різне у їх поглядах на життя, на взаємини людей та закони предків. Однак у виставі режисерський задум був реалізований неповністю. Критика, наприклад, відзначала, що «важко відрізнити синьйорів Монтеккі й Капулетті — П. Белокуров та А. Мар'янін.

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., АН СССР, 1951, т. VII, стор. 94.

Останній доводить свою роль до гротеска, а місцями (сцена біля ліжка дочки) артист просто не спроможний передати почуття батька, який сумує про втрату доньки»¹.

Така безликість сценічних образів глав двох ворогуючих родів негативно позначилась на розкритті ідейної суті трагедії, її історизму. Однак прагнення колективу йти у створенні вистави по лінії відтворення соціального конфлікту свідчило про правильне розуміння ним тих завдань, які стояли перед радянським театром у справі освоєння творчої спадщини Шекспіра.

Не тільки трагедії Шекспіра дістали визнання в українському театрі. У другій половині 30-х років на сценах театральних колективів республіки дедалі частіше з'являються і комедії драматурга. Кращі постановки комедійних творів Шекспіра відзначалися окремими акторськими досягненнями, вдумливою режисерською роботою, що знаходило свій вияв у всебічному розкритті змісту, правдивому відтворенні особливостей зображуваної епохи, вірній розстановці сил, глибокому аналізу характерів діювих осіб, визначенні їхнього місця та значення в суспільному житті.

Постава комедії «Віндзорські кумоньки», здійснена 1941 року в Одеському українському драматичному театрі ім. Жовтневої революції, була новим внеском режисера Василька у скарбницю української шекспіріани.

Театр звернувся до «Віндзорських кумоньок», як до однієї з найяскравіших комедій Шекспіра, де най-

¹ «Більшовицька зміна» від 17 травня 1938 р.

більш повно відображено побут та звичаї «старої веселої Англії».

Багатство дії, безмежна веселість цієї комедії особливо врадили Фрідріха Енгельса, який в одному з листів до Карла Маркса відзначав, що в «самій лише першій дії «Віндзорських кумоньок» більше життя і руху, ніж у всій німецькій літературі»¹.

Вистава приваблювала жанровою цільністю, лаконічністю, що в свою чергу сприяло чіткому розкриттю основної теми комедії. Особливу увагу режисер приділив центральному образу — Фальстафу. Може, через це і сцени, пов'язані з цим персонажем, вийшли цікавими й виразними.

Фальстаф — один з найяскравіших шекспірівських образів. Це паразит і пристосуванець, хвалько й ненажера, однак він приваблює своєю енергією, оптимізмом та невгамовною життєрадісністю. Фальстаф любить життя, його радощі, його матеріальні блага і чудово розуміє, що гідність рицаря, честь, воївничість не допоможуть йому здобути «золотого тельця». Тому він відкидає колись священні для рицаря поняття совісті й честі й обирає інший, здавалося б, несподіваний для цієї громіздкої купи м'яса шлях здобуття грошей — кохання; вирішує заповнити серця двох заможних городинок — місіс Педж та місіс Форд з тим, щоб згодом стати господарем їх гаманців.

Роль Фальстафа у виставі виконував І. Твердохліб. Акцентуючи на своєрідних рисах характеру свого героя, він створив багатогранний, сатирично загострений, справді

¹ Маркс и Энгельс об искусстве, М.—Л., «Искусство», 1937, стор. 250.

шекспірівський образ, розкрив в усій повноті єство підупалого рицаря.

Досить було глядачу почути, як Фальстаф—Твердохліб розмірковував про користолюбні цілі, заради яких він надіслав любовні записки багатим кумонькам Віндзора, побачити, з якою насолодою Фальстаф—Твердохліб їсть, як облизує пальці й задоволено посміхається, щоб зрозуміти: перед ним цинік і пахаба, ненажера й червоугодник.

А який вдоволенний був Фальстаф—Твердохліб, одержавши від місїс Квіклі повідомлення про те, що молоді кумоньки зачаровані ним і призначають йому побачення (друга дія, друга картина). Він широко вірив у свою чарівність і неприховано милувався собою, розглядаючи перед дзеркалом свій величезний живіт,— так артист підкреслює ще й самовпевненість і самозакоханість свого героя. Ця сцена завжди викликала у залі для глядачів веселий сміх.

Неабиякий комедійний хист виявив Твердохліб у сцені упадання Фальстафа біля обох кумоньок. Тут була ціла гама барв. Самовдоволенний залищальник при наближенні Форда перетворювався на жалюгідного боягуза, який гасав по сцені, шукаючи, куди б сховатися. Сцена завершення Фальстафа виносили з будинку Форда у коні з брудною білизною, щоб потім викинути в Темзу як неютрібніший мотлох. Артист не тільки створив цікавий і правдивий характер, але й став суддею свого героя.

Правдиво було змальовано у виставі оточення Фальстафа. Типовим представником свого часу постав Форд у викопанні І. Маяка. Своєю зовнішністю, жестами, мімікою, всією своєю поведінкою актор підкреслював, що самовпевненість і зарозумілість Форда є результатом усві-

домлення ним сили грошей. В цьому аспекті трактував він і ревнощі Форда, і його тиранію в сім'ї.

Місіс Педж — Гаккебуш лукава й винахідлива, кокетлива й хитра, вона молодиться і не від того, щоб пофліртувати. До цього її зводиться увесь її убогий маленький світ. Це переконливо доводила артистка у сцені читання листа Фальстафа. На початку, коли уява її малювала образ прекрасного кавалера, місіс Педж — жвава, кокетлива й манірна, та досить їй було побачити підпис старого й гладкого Фальстафа, як її обличчя враз змінювалося. Тепер вона вся — гнів, обурення і, звичайно, розчарування.

На жаль, артистка Л. Мацієвська, чудова актриса побутового плану, у такому ж самому ключі зіграла і роль місіс Форд, через що та більше схожа була на «молодицю» з української класичної п'єси, ніж на віндзорську кумоньку.

У дурному недоросткові Слендері (артист О. Луценко), грубій і хитрій Квіклі (артистка Г. Мещерська), веселому, дотепному і спиритному пажі Робіні (артист Т. Фесенко), пасторі Євансі (артист К. Музиченко), господарі готелю (артист М. Богданов), нахлібниках Фальстафа Бардольфі й Пістолі (артисти І. Лисенко та К. Еланський) знайшли своє відображення характерні риси епохи, коли золото ставало панівною силою суспільства. Атмосферу «старої веселої Англії» відтворювало й історично правдиве оформлення художника Б. Ердмана, що органічно зливалось з дією.

Комедію «Віндзорські кумоньки», показану в Одеському театрі ім. Жовтневої революції, можна сміливо віднести до реалістичних. Однак і тут іноді відчувався потяг до буфонади та грубого комікування. Так, наприклад, наприкінці другої картини першої дії Бардольф чомусь

виїздив на плечах Німа, супроводжуючи свій виїзд жестами циркового клоуна. А у сцені, коли намоклий у Темзі Фальстаф грівся і сушив одяг біля каміна, артист Твердохліб нарочито робив грубі рухи тіла, викликаючи у глядачів недоречний сміх.

Вистава була перевантажена танцями, які часто порушували цільність дії.

Та попри всі ці недоліки театр досяг головного — створив спектакль, в якому було відтворено широку картину життя Англії XVI ст. Здавалося, зі сцени заговорив сам Шекспір, засуджуючи вади сучасного йому суспільства дотепно, весело й життєрадісно.

Вистава «Віндзорські кумоньки» — перше цікаве й яскраве втілення шекспірівської комедії в українському радянському театрі.

Цікаво, що Одеський драматичний театр ім. Жовтневої революції частіше за інші колективи звертався до творчості Шекспіра. На його сцені йшли: «Приборкання сварливої» та «Отелло», «Багато галасу даремно» та «Віндзорські кумоньки». Однак усі вони, за винятком останньої вистави, були далекі від вірного й глибокого вирішення і мали багато вад. На виставі «Приборкання сварливої» (1934 р.) позначився вплив вульгарно-соціологічного підходу до класики, що тоді побутував у театрі; в «Отелло» (1936 р.) помилково акцентувалися елементи мелодрама-тизму і сентиментальності в образі Отелло та риси дрібного шахрая у Яго, через що конфлікт трагедії був розв'язаний невірно й спрощено.

Газета «Советская Украина» відзначала, що, звертаючись до Шекспіра, театр ім. Жовтневої революції неодноразово терпів невдачі, а при постановці «Багато галасу

даремно» навіть зазнав поразки¹. Справді, у цій виставі, здійсненій 1938 року заслуженим артистом РРФСР І. Шленяновим, відчувалося прагнення до перебільшення та зовнішнього комізму. Режисерові начебто здавалось, що смішного у виставі замало, що на ньому треба весь час наголошувати. Причому, робилося це за допомогою грубих, неестетичних прийомів. Так, у другій сцені другої дії, де дон Педро, Клавдіо, Леонато, Антоніо та Балтазар говорять про кохання Беатріче до Бенедикта, розраховуючи на те, що останній їх чує, усі виконавці, стежачи за Бенедиктом, прибирали підкреслено смішні пози й оберталися до глядачів спинами.

П'яний Борачіо, не в силі триматись на ногах, падав на руки Конрада. Режисер примусив його робити це неодноразово, бажаючи у такий спосіб домогтися комічного ефекту.

У такому ж стилі була розв'язана і вся сцена балу в домі Леонато (перша дія). Як зауважував рецензент «Молодої гвардії», «тут не відчувалось справжніх веселощів, жвавості балу, а весь акцент був перенесений на суто еротичні і навіть грубувато-фривольні дії персонажів»².

Як видно з усього, це непоодинокі факти,— таким був загальний стиль вистави. Шаржу та комікування не уникали навіть хороші актори. І. Маяк створив образ життєрадісного батька Геро—Леонато. Та при вірному в цілому психологічному розв'язанні ролі, окарикатурив зовнішній рисунок свого героя. Він навмисне спотворив свою ходу і подеколи стрибав, як блазень. Надмірно фіглярничав

¹ «Советская Украина» від 19 лютого 1941 р.

² «Молода гвардія» від 30 грудня 1938 р.

Бенедикт — А. Крамаренко. В умовно-гротесковому стилі було зіграно і роль Антоніо артистом Д. Борисовим.

Мабуть, надмірного перебільшення були позбавлені лише образи принца дон Педро, якого М. Хорош грав просто й по-шекспірівському темпераментно, Клавдіо (артист К. Кошачевський) та дон Хуана (артист Ю. Бабенко).

Одноставно підкреслювали рецензенти і високу майстерність І. Твердохліба та А. Мірошніченка у ролях констеблів. Вони зуміли засобами свого комедійного таланту показати туність цих охоронців порядку, привносячи в своє виконання елементи сатири.

Прагнення що б там не було розсмішити глядача зовнішніми прийомами буфонади та шаржу спричинилося до неприродності й ходульності постановки. Веселого, життєрадісного, дотесного Шекспіра у виставі не було.

Доказом того, що ключ до втілення творів драматурга в театрі слід шукати у глибокому розкритті людських характерів, органічному злитті зовнішнього й внутрішнього малюнків образу, була постановка цієї ж комедії у Київському драматичному театрі ім. Ів. Франка, показана 1941 року.

То було друге звернення франківців до драматургії Шекспіра після чотирнадцятирічної перерви з часу показу вистави «Сон літньої ночі» у 1927 році. 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 — «Броненізд 14-69» Вє. Іванова, «Розлом» В. Лавреньова, «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Правда» О. Корнійчука, — російської та української класики — «Борис Годунов» О. Пушкіна, «Останці» М. Горького, «Суєта» і «Хазіїв»

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 високоідейне мистецтво, здатне допомагати глядачам пізнавати життя, спроможне виховувати їх у душі соціалістичної моралі.

З цих ідейно-творчих позицій театр підійшов і до роботи над комедією Шекспіра «Багато галасу даремно». Постановник В. Вільнер та режисер М. Єрецький прагнули показати на сцені кипуче й яскраве життя героїв доби Відродження, розкрити їх енергію й життєрадісність, гострий розум, невгамовний темперамент, любов до людини. Глибоко відчуваючи своєрідність шекспірівської комедії, вони зуміли органічно поєднати комедійні епізоди з драматичними, правдиво відтворити тогочасне життя з усіма його контрастами, швидкою зміною настроїв і людських судьб. У виставі було багато цікавих режисерських вигадок, особливо у жанрових сценах, захоплюючої життєрадісної комедійності.

Успіх вистави зумовило насамперед акторське виконання і, зокрема, виконання Н. Ужвій ролі Беатріче.

Актриса якось одразу дуже вірно зрозуміла внутрішнє єство Беатріче, її цільної і, головне, завжди широкої натури, і, йдучи від внутрішнього до зовнішнього малюнка, створила своєрідний, привабливий образ жвавої, темпераментної, розумної й лукавої шекспірівської героїні.

Ось як уявляла цей образ сама Ужвій:

«Беатріче — чарівна, граціозна дівчина з сміливим жіночим розумом. За її тонкими іронічними дотепами, що іноді так мучать Бенедикта, криється шире, любляче її великодушне серце. Коли подруга її кузина Беатріче — Геро потрапляє в біду, Беатріче стає на її захист, незважаючи на своє палке кохання до Бенедикта. І саме людяне прагнення Беатріче допомогти Геро об'єднує люблячі серця Беатріче й Бенедикта. І тоді вже без насмішок та іронії, широко її одверто виявляє дівчина свою любов до Бенедикта.

Образ Беатріче буде помилковим і спрощеним, далеким від Шекспіра, коли грати її як суху, манірну, уїдливо-саркастичну жінку. Беатріче зовсім інша — вона нікого не хоче образити. В її розмовах з закоханим Бенедиктом треба шукати м'якої іронії, розуму, дотепності словесного турніру, а не дратування юнака вередливою кокеткою»¹.

Беатріче — Ужвій була легка, жвава й граціозна. Її чорне волосся крутими кучерями спадало на плечі, вилося на чолі. У волоссі квіти. Очі веселі, лукаві. Вже у першій сцені, коли вона, прощтовхавшись крізь натовп, що оточив Леонато, з цікавістю та іронією розпитувала про «хороброго синьйора фехтувальника», відчувалася її неабияка зацікавленість Бенедиктом. А коли він з'являвся, Беатріче — Ужвій перша зачіпала його уїдливим дотепом. Фраза за фразою розгортався блискучий словесний двобій цих двох дотепних і жвавих людей. Актриса вела його задирикувати й темпераментно.

Крок за кроком відтворювала Ужвій внутрішній світ

¹ «Тeatральна декада», К., 1941, № 8, стор. 1.

свої героїні. Постуново міцніюче почуття кохання до Бенедикта відбивалося на всій поведінці Беатріче — згладжувалася різкість та гострота її рухів, вони ставали м'якшими, стриманішими, а погляд і голос — теплішими. Мабуть, найвиразнішою у виконанні актриси була сцена підслухування розмови Урсули та Геро про закоханість Бенедикта й Беатріче (третя дія, перша сцена). В Ужвії у цій сцені нема тексту, крім заключного монолога. І всю складну гаму переживань вона відтворювала мімікою й жестом. Обережно й тихесенько, щоб не бути виявленою, прокрадалася вона в альтанку, залишаючись там протягом майже всієї сцени. Очі її блищали задирикувато й лукаво, вся постать виражала напружену цікавість. Та чим далі прислухалася Беатріче — Ужвії до розмови дівчат, тим ставала серйознішою й зосередженішою. Похвали доблестям Бенедикта і слова дівчат про кохання Бенедикта до неї викликали в її душі бурю почуттів. Не маючи сил стримати хвилювання, вона стрімголов вибігала з альтанки і так само блискавично поверталася назад, залишившись непоміченою. З нетерпінням чекала вона тепер закінчення розмови. І, ледве дочекавшись, поки дівчата розійшлися, знову вибігала з альтанки збуджена, радісна, з сяючими очима, щоб сказати всім, що кохає Бенедикта і в ім'я цього кохання відмовляється від колишньої гордості, підкоряє своє «дике серце» коханому.

Ужвії виявляла доброту і прихильність Беатріче до людей, що крилася за її колючою й дещо брутальною манерою поведінки. Вона щиро раділа одруженню любой кузини Геро і хоч трохи сумувала через те, що її життя все ще лишалося без змін, заздрощів у неї не було зовсім. Великою драматичною силою пановнювала актриса сцену в церкві (перша сцена четвертої дії).

Урочисто піднесена, вся осяяна світлою радістю, з'являлася Беатріче—Ужвій в церкві перед здійсненням обряду вінчання Геро. Тішачись зі щастя подруги, з цікавістю стежила за початком обряду. Гострі слова звинувачення, що їх кидав Клавдіо Геро, спочатку викликали у Беатріче — Ужвій лише здивування, здавалося, що вона не може зрозуміти їхнього значення, а також того, що вони стосувалися саме її кузини. Лише побачивши знепритомнілу Геро, вона усвідомлювала, що сталося. І тоді обурення, горе її побоювання за життя улюбленої подруги сповиновали все її єство. Темпераментно висловлювала Беатріче — Ужвій своє обурення. Вона задихалася, не могла знайти слів, здатних висловити її ненависть до Клавдіо. І тільки по паузі вибухала гнівом. Так, коли б вона була мужчиною, то вирвала б у нього серце і з'їла б його прилюдно на майдані!

Беатріче — Ужвій — відверта її щира. Усвідомивши, що кохає Бенедикта, вона після страшної сцени в церкві якось дуже просто казала йому про це і просила допомогти помститися за скривджену Геро. Для неї це прохання було водночас і перевіркою почуттів Бенедикта. Ці два моменти актриса підкреслювала дуже тонко в словесному двобої з Бенедиктом. Хоч які ущипливі слова казали вони одне одному, поки Бенедикт не погоджувався викликати на двобій Клавдіо, хоч як хвилювалася Беатріче, перевіряючи силу кохання юнака, відчувалося, що їх тепер зв'язало навіки велике її сильне почуття.

Високо цінуючи силу шекспірівського слова, сповненого, за словами самої актриси, «лаконічної гостроти, глибокого змісту, образності її майже філософської афористичності», Ужвій дуже обережно ставилась до тексту ролі, намагалася чітко її виразно доносити його до гля-

дача. На це неодноразово вказувала критика. «У передачі слова Ужвій виявила себе значно вищою за своїх партнерів», — писала газета «Комуніст»¹. «Артистка чудово оволоділа швидким темпом шекспірівської мови, яку шекспірознавці називали «імпульсивною», і грає з веселим зазяттям, легко та безтурботно, наче упиваючись життям, його красою та радощами», — зазначав рецензент «Пролетарської правди»².

Роль Бенедикта за час демонстрування вистави на сцені театру виконували Ю. Шумський та В. Добровольський.

Шумський підкреслював в образі Бенедикта військову мужність, чесність, прямоту, показував трансформацію характеру свого героя, перетворення цього ворога шлюбів на пристрасно закохану людину. Його виконанню було притаманне почуття гумору й легкої іронії, що знайшло яскравий вияв у сцені підслухування, де, жваво реагуючи на все почуте, актор виразно передавав зміну настроїв свого героя.

Гра Шумського відзначалася простотою й життєвою правдивістю. Він розкривав внутрішній світ свого героя психологічно переконливо й послідовно. Однак прикрою вадою, яка перешкодила повноцінному втіленню цього образу у виставі, була невідповідність ролі до фізичних даних актора.

Бенедикт — Шумський був важкуватий, малорухливий і надмірно стриманий. Через це він раз у раз не встигав відповідати на блискавичні удари Беатріче, порушуючи загальний темно-ритм вистави.

¹ «Комуніст» від 20 березня 1941 р.

² «Пролетарська правда» від 30 березня 1941 р.

А у Шекспіра Беатріче й Бенедикт цілком рівні і не поступаються одне одному ні в дотепності, ні в життєрадісності, ні у вияві буяючої енергії.

Бенедикт у виконанні Добровольського зовні був більше схожий на шекспірівського героя, гостріший, рухливіший і дійовіший за Бенедикта — Шумського. Твердо й впевнено ступаючи по землі, він підкреслював життєстверджуючу силу свого героя, його невгамовну енергію і темперамент. Проте у Шумського образ Бенедикта був психологічно багатший. Його герої поставав живою людиною, хоч і не цілком такою, якою її створив Шекспір. А виконання Добровольського було позначене якоюсь одноманітністю.

Образи Геро і Клавдіо дістали у виставі дещо спрощене розв'язання. Якщо Беатріче енергійна, смілива й заповзятлива, то Геро — її цілковита протилежність. Геро — Осмяловська — ніжна, м'яка, ласкава, але безвольна. Режисер і актриса не врахували, що Геро теж дочка своєї епохи і, подібно до Дездемони, поєднує в собі м'якість і теплоту з самостійністю і енергійністю. Артист Є. Пономаренко показував Клавдіо запальним юнаком, який не замислюється над своїми вчинками, але в сценах, що вимагали драматизму, часом справжні душевні хвилювання підмінював патетичною декламацією.

Виразну й гострокомедійну групу у виставі творили констеблі Кизил (артист Д. Мілютенко) та Ломака (артист М. Пилипенко), сторожа (артист О. Супрун та К. Кульчицький) і протоколіст (артист М. Чернявський). По ходу дії вони могли легко збитися на невиправдане комікування, проте їм вдалося уникнути цього, їхня гра була перейнята таким щирим комізмом, що глядач одразу вірив їм і від душі сміявся з їхнього боягузтва та безпо-

радності, недбальства й дурості. Сцена арешту Борачіо та Конрада, яких сторожа затримує шляхом «оточення» та «наступу», а так само сцена суду над ними, проводились виконавцями дуже правдоподібно.

Вистава приваблювала своєю барвистістю й яскравістю. Оформлення, зроблене художником Б. Ердманом, можливо, було не таке лаконічне, як цього вимагала шекспірівська постановка, але стильне, по-святковому красиве і вдало підкреслювало її оптимістичне звучання. Найбільш цікаво були оформлені: перша сцена третьої дії — сад у Леонато з легенькими альтанками, повитими буйною зеленню, інтер'єр залу Леонато з мисливськими атрибутами і сцена в церкві.

Постава комедії «Багато галасу даремно» в театрі ім. Ів. Франка стала ще однією віхою у творчому опануванні класичної спадщини Шекспіра.

Серйозні успіхи, здобуті театрами України у справі освоєння драматургії Шекспіра, свідчили про їх зростання й змужніння, бо створення шекспірівських вистав вимагало від їх учасників не тільки таланту, але й високої культури. Справді, кінець 30-х і початок 40-х років можна назвати роками творчої зрілості театрів України. Це був час, коли метод соціалістичного реалізму став основою діяльності творчих колективів, а театр — провозвісником ідей сучасності.

Шекспірівські вистави ще не набули тоді масового поширення в театрах України. Однак за період з 1936 по 1941 рік на сцені тринадцяти колективів було здійснено п'ятнадцять постановок восьми п'єс Шекспіра, причому підхід до його драматургії докорінно змінився. До участі в шекспірівських виставах залучалися кращі українські актори: Б. Романицький, В. Добровольський, Л. Гакке-

буш, Н. Ужвій, І. Твердохліб. Пад втіленням шекспірівських п'єс працювали провідні режисери України: В. Василько, А. Крамов, В. Вільнер, В. Харченко та ін.

Кращі їх роботи відзначалися вірним прочитанням та визначенням ідейної суті шекспірівських творів, відчуттям стилю епохи, за якої відбувалася дія, міцним, злагодженим ансамблем, були співзвучні соціалістичній дійсності.

Однак далеко не всі вистави відзначалися таким художнім рівнем, як «Отелло» у театрі ім. М. Заньковецької, «Багато галасу даремно» у театрі ім. Ів. Франка чи «Макбет» у театрі ім. Артема. В історії української шекспіріани кінця 30-х і початку 40-х років були її слабкі, поверхові вистави, що свідчили про неглибокий, а часом і невірний підхід до творів драматурга. Такою була, зокрема, постановка «Дванадцята ніч», здійснена в сезоні 1940—1941 рр. на сцені Полтавського українського драматичного театру ім. М. Гоголя. Колектив виконавців і режисер М. Терещенко не намагалися розкрити суть комедії Шекспіра, не шукали її зв'язку з дійсністю. Брак ансамблю позбавив виставу цілності, а виконавці не наповнили образи живими почуттями, їх замінили позування та зовнішня ефектація. Буфонадою та шаржем, як вже згадувалося, підмінювалась шекспірівська комедійність і у виставі «Багато галасу даремно» в Одеському театрі ім. Жовтневої революції.

Та, незважаючи на наявність цих вад, кращі постановки творів Шекспіра свідчили про те, що театри України, зростаючи і розвиваючись у єдиній сім'ї братніх республік багатонаціональної Радянської держави, утверджували в галузі освоєння класичної спадщини провідні тенденції, що виникли в радянському театрі 30-х років.

НА НОВИХ ПІДМОСТКАХ

Велика Вітчизняна війна 1941—1945 років внесла зміни в життя всього радянського театру і, зокрема, в життя українських митців, які в ці буремні роки були учасниками всенародної битви з ворогом. Поряд з творами сучасних драматургів, які оспівували мужність і стійкість радянських людей, їх глибоку любов до Вітчизни, значну роль відігравали у цей час і твори російської, української й зарубіжної класики, що утверджували високі гуманістичні ідеали, розповідали про сильних, мужніх і чесних людей, які повстали проти деспотизму й насильства.

Український драматичний театр ім. М. Заньковецької зберіг у своєму репертуарі трагедію Шекспіра «Отелло», яка увійшла до його золотого фонду. В обстановці жорстокої боротьби радянського народу проти фашистських поневолювачів ця трагедія набувала особливої актуальності. Благородство чорношкірого мавра, його сповнена довіри любов до Дездемони ставали символом людинолюбства, високого гуманізму. Отелло—Романицький, здавалось, кидав виклик усім тим, хто кованим чоботом топтав людську гідність, сіяв на своєму шляху смерть, лихо, страждання. Конфлікт між Яго і Отелло набирав надзвичайної гостроти; це була боротьба двох таборів, двох світоглядів.

Успіх спектаклю «Отелло» свідчив про те, що геніальний твір, переживши століття, зберіг свою цінність і надихаючу силу, залишився потрібним і дійовим навіть у період складних історичних потрясінь.

Переможне завершення війни продемонструвало перед усім світом велич радянської людини, її високий патріо-

тизм, моральну чистоту, стійкість, хоробрість, велику життєстверджуючу силу. Незважаючи на втому, жертви її руїни, радянський народ з небувалим піднесенням приступив до відбудови країни. І в ці дні життєрадісні, цілеспрямовані, сповнені невтомою енергії й оптимізму герої комедії Шекспіра були близькими й зрозумілими нашому глядачеві.

Мабуть, саме тому, щойно повернувшись з евакуації, Київський академічний театр ім. Ів. Франка в серпні 1945 року відновлює постановку комедії «Багато галасу даремно», а комедія «Дванадцята ніч» майже з однаковим успіхом йде у трьох театрах: Одеському ім. Жовтневої революції (1945 р.), Донецькому ім. Артема (1946 р.) та Київському ім. Ів. Франка (1949 р.).

У комедії «Дванадцята ніч» осілюється перемога сильних людських почуттів, радісного, повнокровного життя над лицемірством, косністю й святенницькою мораллю середньовіччя. Незважаючи на те, що дія п'єси відбувається у вигаданій країні Іллірії, якою управляє пристрасно закоханий в красуню Олівію герцог Орсіно, характери, взаємовідносини і вчинки персонажів такі реальні й правдиві, в них зосереджена така життєстверджуюча сила і енергія людей епохи Відродження, що їм мимоволі віриш, широко переживаючи разом з героями їхні радощі та незгоди.

У змалюванні діювих осіб комедії чітко простежуються два плани: лірико-драматичний і комедійний. В романтичному ореолі подано образи герцога Орсіно, графині Олівії, Віоли та її брата Себастьяна. У комедійному плані вирішено образи дворецького Олівії — Мальволію, її дядька, весельчака й п'яниці, сера Тобі Белча, його товариша по чарці Ендрю Єгчика, служниці Марії та блазні

Феста. Усі вони складають тої своєрідний «фальстафівський фон», що робить життєвими всіх персонажів.

Щоб домогтися повноцінного звучання п'єси на сцені, необхідно було якомога тісніше поєднати ці обидва плани в єдину цілеспрямовану дію. На честь режисерів всіх трьох українських вистав слід сказати, що вони виявились на рівні вимог. Театри прагнули глибоко розкрити ідейний зміст комедії, психологію і характери дійових осіб, змалювати конкретно-історичну обстановку, в якій розгортається дія, зробити спектакль співзвучним нашому часу.

Міцним ансамблем, простотою й лаконічністю мізансцен приваблювала постановка Київського театру імені Ів. Франка (режисер Ш. Варшавер).

Вірною розстановкою акцентів відзначався спектакль Донецького театру ім. Артема (режисер М. Смирнов). Проте, працюючи головним чином з виконавцями основних ролей, режисер значно менше уваги приділив епізодичним персонажам, тому фон вистави був значно блідішим і менш виразним, ніж у київській постановці.

Оригінальним режисерським розв'язанням, виразними мізансценами, розумним обігруванням речей привертала до себе увагу і вистава Одеського театру ім. Жовтневої революції (постановник Б. Тягно).

Однією з найпривабливіших героїнь у комедії Шекспіра є Віола. Жіночність і ліризм поєднуються в ній з великою силою волі, ініціативністю, рішучістю, моральною стійкістю, чесністю й самовідданістю. Потрапивши на берег Іллірії в зв'язку з корабельною аварією, вона прибуває у палац герцога Орсіно, закоханого в красуню Олівію, у чоловічому костюмі. Сама кохаючи Орсіно, вона, проте, по службі змушена допомагати йому добива-

тися прихильності Олівії, яка після смерті брата відмовилась від земних радощів. І дівчина виконує своїй обов'язок чесно й сумлінно. Переказуючи Олівії слова герцога, вона зігріває їх своїм прихованим почуттям, що мимоволі пробуджує в душі жорстокої красуні глибоку симпатію до Віоли — Цезаріо. У прагненні зробити все можливе для коханого, навіть пожертвувати своїм щастям, якнайяскравіше проявився альтруїзм характеру Віоли, її моральна чистота.

Всі три театри вірно зрозуміли шекспірівський образ, а виконавиці, кожна в своїй манері, але всі яскраво й переконливо розкрили характер Віоли.

Артистка К. Осмяловська (Київський театр ім. Ів. Франка) з притаманною їй м'якістю передавала найтонші нюанси переживань своєї героїні. Глядач бачив, як народжувалось її кохання до герцога Орсіно, як вона приховувала його під маскою хлончачого молодечтва, як проривалося воно в діалогах з герцогом та Олівією і як, зрештою, розквітало пишним цвітом у фіналі комедії, коли з'ясовувалися всі взаємини героїв і Віола досягала своєї мети, одружуючись з герцогом.

Віола — Осмяловська — земна людина. Вона тверезо сприймає життя і відчуває себе в ньому вивчено й спокійно.

Цю характерну для шекспірівських героїв життєрадісність, вивченість у своїх силах підкреслювали також дві інші виконавиці цієї ролі — Л. Усатенко (Донецький театр ім. Артема) та Г. Босенко (Одеський театр ім. Жовтневої революції). Ось як оцінила гру Л. Усатенко в ролі Віоли газета «Радянська Донеччина»: «Артистка тонко... передає всі нюанси психологічних переживань закоханої дівчини, що бореться за своє щастя. В неї грає кожна

риса обличчя, кожний рух відточений, виразний. Щира тривога за любиму людину — герцога, бажання йому допомогти, жіноча лукавість, коли вона зустрічається з графинєю і прагне використати для себе її закоханість, жіночий переляк — доводиться битися на шпагах, — все це гармонічно поєднане у Віолі — Усатенко. Вона має м'який, ліричний образ ніжної і водночас вольової дівчини... Усатенко — Віола — справжня жінка епохи Відродження»¹.

Критика одноставно відзначала також велику правдивість і безпосередність виконання Г. Босенко, особливо у сценах з блазнем Фестом, де актриса показала тонкий розум Віолі, її тактовність і кмітливість.

Крім Віолі, лірико-романтичну лінію комедії ведуть герцог Орсіно та графиня Олівія. Перший безнадійно закоханий у красуню Олівію, і всі його дії спрямовані лише на те, щоб добитися її прихильності. Його кохання супроводжується душевними муками, що породжують відчуття самотності, меланхолію, сум. Не вдаючись до карикатури, Шекспір іронізує над манірним коханням аристократа Орсіно, протиставляючи йому повнокровну, реальну й земну любов Віолі. Роль Орсіно бідна на драматургічний матеріал, у зв'язку з чим її часто відносять до категорії так званих голубих ролей. Саме на це часто посилаються театри в разі невдалого вирішення образу. Це мало місце і в українських виставах. В Одеському театрі ім. Жовтневої революції роль Орсіно виконував артист А. Возіян.

Ідучи по лінії зовнішнього відтворення образу, він не розкрив внутрішніх переживань свого героя. Його Орсіно

¹ «Радянська Донеччина» від 6 квітня 1956 р.

був холодним світським аристократом з перухою обличчям і штучними манерами.

Не виявив своєї майстерності в цій ролі і артист С. Фещенко (Київський театр ім. Ів. Франка).

Значно цікавіше розкрив образ Орсіно В. Загаєвський (Донецький театр ім. Артема). Орсіно — Загаєвський — красивий, дещо манірний юнак, не стільки закоханий в саму Олівію, скільки у мрію про неї. За його меланхолією відчувався темперамент живої людини, а тому заручини герцога з Віолою сиріймалися як щось цілком закономірне.

Природно її просто скинула з своєї Олівії чужу їй «одежу» артистка Е. Лазуренко. Олівія — Лазуренко жіночна, чиста, щира. Перебуваючи під впливом середньовічної моралі, вона відмовляється від радощів життя в пам'ять загиблого брата, але всеперемагаюча сила кохання виявляється сильнішою за відживаючу пуританську мораль, і, скинувши з себе машкару недоторканості й байдужості, Олівія — Лазуренко всім своїм єством віддається великому їй захоплюючому почуттю.

На жаль, дві інші виконавиці цієї ролі — О. Васильєва (Київський театр ім. Ів. Франка) та Н. Ващенко (Одеський театр ім. Жовтневої революції) — показували Олівію холодною й стриманою, замкненою й неприступною.

Цікавий був у виставі образ Мальволіо — самовпевненого й самозакоханого ханжі й лицеміра, який ненавидить усе живе, — веселощі, сміх, радість, жарти. Справжній комізм цього характеру полягає у протиставленні драматургом нікчемності дворецького його пихатим мріям. В образі Мальволіо Шекспір висміяв не тільки пуритан, але й все сучасне йому англійське буржуазне суспільство, де процвітало лицемірство, обман, загарбницькі інстинкти.

Саме тому образ Мальволіо не стільки комедійний, скільки сатиричний.

У такому ж плані вирішували цей образ і українські актори: Д. Мілютенко (Київський театр ім. Ів. Франка), М. Смирнов (Донецький театр ім. Артема), І. Твердохліб (Одеський театр ім. Жовтневої революції). У Д. Мілютенка яскрава комедійність у розкритті характеру поєднувалась з гострим зовнішнім малюнком ролі. Справді смішним був цей невдаха дворечький з гострим всюдишущим носом, високо піднятими бровами, що надавали обличчю якогось здивованого й дурнуватою вигляду. Сповнений відчуття власної гідності й значимості, Мальволіо — Мілютенко ходив по сцені, злегка похитуючись, від чого в такт крокам у нього над чолом погойдувався маленький хохолок волосся. Від сцени до сцени, від дії до дії розвічував артист Мальволіо, показуючи нікчемність дворечького, яка різко контрастувала з його зарозумілістю й пихатістю.

Особливо виразними щодо цього були третя сцена другої дії, де Мальволіо в пічній сорочці, розбуджений веселощами сера Тобі, блазня й служниці Марії, раптом з'являвся в кімнаті, висловлюючи обурення й протест, та четверта сцена третьої дії, коли, повіривши написаному в записці, яку підкинула йому Марія, і вважаючи, що Олівія кохає його, він поставав перед нею і глядачем в жовтих панчохах та чорних підв'язках навхрест.

М. Смирнов підкреслював у характері Мальволіо риси лицеміра й ханжі. Щось ханжиське було навіть у його зовнішності: висока людина в чорному одязі з маленьким пісним обличчям, вираз якого змінювався залежно від настрою хазяїна. Він був чванькуватим, коли Мальволіо — Смирнов розмовляв з підлеглими, хитрим і навіть лукавим

під час читання фальшивої записки, блаженим, коли дворецький мріяв про титул, владу й багатство, улесливим і догідливим у присутності Олівії. Якщо Мілютенко гостро висміював Мальволію, вдаючись до яскраво комедійних прийомів, то Смиринов викривав його скупими, але різкими мазками.

Проте найгострішого сатиричного звучання надав образіві Мальволію артист І. Твердохліб. Він загострив негативні риси характеру дворецького, показавши його не просто самозакоханим дурнем, а скоріше злим виродком, який вороже ставиться до людей, виступає проти всього світлого й радісного в житті. В інтерпретації Твердохліба Мальволію виростав до символу — уособлював зле начало в житті, яке терпить поразку в марній боротьбі з світлим прогресивним началом.

Сатиричне звучання образу посилювали режисерські й акторські знахідки, які акцентували контраст між діями та думками Мальволію і його справжнім єством.

Так, у вже згадуваній третій сцені другої дії, з'явившись у нічному одязі, Мальволію — Твердохліб так захоплювався своїми пишномовними повчаннями в адресу Тобі Белча, що раптом обнікався об гарячу ніч. У цій же сцені оригінально обігрувалася голова осла. Ворущачи його вуха, блазень виражав ставлення дійових осіб до тих чи інших слів Мальволію.

На контрасті була побудована і сцена мрії дворецького про владу та багатство. Уявляючи себе на троні, Мальволію, сам того не помічаючи, сідав на казан з овочами і замість уявної коштовної забавки брав у руки моркву. Та раптом помічав свою помилку, швидко зіскакував з котла і з огидою відкидав геть моркву.

Кращим виконавцем ролі Тобі Белча був В. Добро-

вольський (Київський театр ім. Ів. Франка). Його Тобі — пряма протилежність Мальволіо. Він любить життя і прагне якнайбільше взяти від нього, йому — дворянинові за походженням — близький і зрозумілий простий народ, чуже зазнайство, чванство й зарозумілість. Він навіть жениться на служниці Марії, цінуючи у ній її добре серце. Гуляка й п'яниця, Тобі — Добровольський водночас і «душа товариства», весела, простодушна, добра, сильна й енергійна людина, тиновий представник епохи Відродження.

Дуже привабливим був актор у п'ятій сцені другої дії, коли Мальволіо, не підозрюючи, що його підслуховують, віддається своїм мріям і в цей час знаходить підкинуту Марією записку. Сидячи в кущах, Белч — Добровольський дуже виразно реагував на поведінку і слова Мальволіо, наповнював почуттям кожну свою репліку й жест. Він то глузував з нього, то висловлював своє презирство, то дивувався з його тупості й обмеженості. І все це робив якось дуже природно й тактовно.

Вірним розумінням комічного як життєвого, реально-го явища було позначене в українських виставах і трактування ролей Марії, Феста, Єгчика та Фабіана.

Близькою до «Дванадцятої ночі» за своїм ідейним спрямуванням була вистава «Приборкання непокірної», здійснена 1953 року в Донецькому театрі ім. Артема режисером Я. Соловейчиком. В далекому минулому ця комедія виконувалася як веселий фарс і не зачіпала серйозних проблем життя. Таке тлумачення комедії послужило в свій час нагодою до написання Ю. Федьковичем повісті «Як козам роги виправляють». Вперше глибокий філософський зміст цього твору був розкритий майстрами російської сцени Г. Федотовою та О. Ленським

у виставі Московського Малого театру, які довели, що «приборкання» Катарини викликане не насильством, а взаємним коханням. Це високогуманістичне трактування комедії сприйняв і розвинув далі радянський театр. Творчий досвід театрів Росії щодо постановки цієї комедії був використаний і українським театром.

Тема утвердження краси й сили кохання прозвучала у виставі Донецького театру владно й переконливо. Артисти А. Малич і М. Адамська послідовно розкривали характери і взаємовідносини головних героїв — Катарини й Петруччіо.

При першій зустрічі Катарини й Петруччіо, що відбувалася в домі її батька Батисти, Петруччіо — Малич прагнув лише «підкорити непокірну», щоб разом з нею одержати багатий посаг, бо вважав золотом сильнішим за все. Тому першу фразу актор кидав навіть не дивлячись на Катарину. Та, обернувшись, він раптом застигав на місці, вражений її красою, гнівним поглядом очей. Хвилинове замішання. І далі дії Петруччіо — Малича розвивалися по двох лініях: він починав дедалі більше закохуватись у цю поровливу, сміливу й чисту дівчину і водночас боровся з нею її ж зброєю. Так, наприклад, він одирав на голову одного з своїх слуг лютю, точнісінько так, як це колись зробила Катарина з Гортензіо, розігрував її, підсилюючи замість кравців своїх слуг тощо. Бачачи таку пародію на власні вчинки, вона поступово відмовлялася від них. Петруччіо — Малич поведився грубо й зухвало. Та кохання його час від часу проривалося назовні. Це відчувалося і в сцені поїздки до батька Катарини, і особливо у фіналі вистави, коли, перемігши дівчину розумом, винахідливістю, коханням, він опускався на коліно й цілував своїй молодій дружині руку.

Образ Катарини артистка Адамська спочатку подала стандартно, зображаючи героїню примхливою дівчиною, з якою справді важко порозумітися. Але поступово образ поглиблювався, втрачав ходульність. З моменту, коли Катарина — Адамська усвідомлювала гру Петруччіо, вона вся немов випромінювала радість і щастя. Почуттям великого кохання пановніювала артистка останній монолог Катарини про покірність дружин своїм чоловікам; він звучав піднесено, як торжество кохання, як виклик буденним і лицемірним шлюбам за розрахунком, які були таким звичайним явищем у сучасному Шекспірові суспільстві.

В образах головних героїв комедії Донецький театр ім. Артема підкреслив шекспірівську думку про «одежу» її «природу» людини, які часто бувають невідповідні: під зовнішньою грубістю її нахабством Петруччіо, під зухвальством її озлобленістю Катарини криються щирі, добрі натури її люблячі серця.

Щоб наголосити на цьому, ідучи вінчатися, Петруччіо приходить по Катарину в драному, брудному костюмі. Адже дівчина, як каже він, виходить за нього, а не за його костюм.

Тема людинолюбства й гуманізму була провідною і в постановках шекспірівських трагедій. Проте в той час українські театри не проявили достатньої творчої ініціативи і, власне, нічого не зробили для поповнення свого репертуару оригінальними, ще не знайомими глядачеві п'єсами Шекспіра. В результаті найрепертуарнішою виявилася трагедія «Отелло». Її поставили майже одночасно Харківський, Дніпропетровський, Чернівецький, Сумський та Хмельницький українські театри. Миколаївський ТЮГ показав трагедію «Ромео і Джульєтта». Працюючи над

цими творами, колективи прагнули збагатити її розвинути традиції, створені радянським театром у 30-і роки, розкрити народність і життєстверджуючий оптимізм трагедії драматурга. Ці колективи були різні за своїми масштабами і творчими можливостями, проте цікаво, що створені ними вистави мали багато як спільних позитивних рис, так і спільних недоліків.

Основну ідейну концепцію твору театри зрозуміли правильно. Трагедію «Отелло» вони трактували не як вузькосімейну драму, а як трагедію високогуманістичного світосприймання венеціанського мавра. Прозріння Отелло означало поразку Яго, крах його ідеології, його поглядів на життя.

Як відомо, процес створення вистави починається з роботи над текстом п'єси. Твори Шекспіра в цьому відношенні вимагають надзвичайної ретельності й уваги, особливо якщо враховувати, що в силу своїх розмірів в умовах сучасного театру вони потребують неодмінних текстових скорочень. При цьому треба стежити за тим, щоб не вилучити головного, не збіднити образи, не порушити ідейної і художньої цілісності твору.

Працюючи над трагедією «Отелло», не всі театри виявились щодо цього на рівні поставлених вимог. Більшість з них, в тому числі Чернівецький (режисер М. Гольдблат) та Хмельницький (режисер М. Станіславський) українські театри вилучили з тексту першу сцену п'ятої дії, де Яго добиває пораненого Родріго, з-за рогу тяжко раниць Кассіо і, намагаючись замести сліди, обвинувачує в усьому куртизанку Б'янку, яка щиро кохає Кассіо. Цю сцену варто було б зберегти, бо в ній безпосередньо в дії розкриваються злочинні плани Яго, і вона дуже важлива для характеристики образу.

Хмельницький український драматичний театр у першій сцені четвертої дії також вилучив епізод з Б'янкою. У п'єсі дівчина з'являється у момент розмови Яго з Кассіо, яку підслуховує Отелло, і повертає хустку, що їй віддав напередодні Кассіо. Відмовившись від цієї сцени, режисер примусив Кассіо вихвалитися перед Яго хусткою, яку свого часу Отелло подарував Дездемоні, і яку підкинув Кассіо сам Яго.

Харківський театр ім. Т. Шевченка (режисер О. Глаголін) скоротив важливий діалог Яго і Родріго в кінці першої дії, в якому розкривається суть філософії Яго, його ставлення до життя, його ненависть до Отелло. Театр зробив також кілька скорочень у тексті п'єси, які негативно позначилися на характеристиці окремих дійових осіб і, зокрема, на образі Яго. Так, слід було залишити бесіду Дездемони з Яго на початку другої дії, де проявилася, хай навіть у формі жарту, цинічне ставлення Яго до жінок, його холодність до Емілії.

Вилучення цих важливих сцен привело до збіднення образу Яго, а отже, до зниження ідейного звучання всього спектаклю.

Роль Отелло кожний з театрів доручив найдосвідченішим акторам. У Харківському театрі ім. Т. Шевченка її виконували О. Сердюк та Д. Антонович, у Чернівецькому ім. О. Кобилянської — В. Сокирко, у Хмельницькому — Є. Кольчинський, у Дніпропетровському ім. Т. Шевченка — П. Масоха та О. Хорошун, у Сумському ім. М. Щепкіна — О. Тарасенко.

Д. Антонович — актор суворої й стриманої манери виконання — пасамперед побачив в Отелло людину великого розуму, гордості й благородства. Красу душі мавра митець розкривав поступово, прагнучи показати найтонші

нюанси переживань свого героя. Отелло — Антонович сприймав світ як філософ-гуманіст. Він вірив у силу правди й справедливості, у велич людини і, здавалося, намагався не помічати в ній негативного й порочного. Дездемона була для нього уособленням людської краси. Артист підкреслював колосальну різницю між чистим і благородним Отелло та людьми, що його оточують. Це особливо відчувалося у сценах в сенаті, на Кіпрі та у фінальних епізодах спектаклю. Слід відзначити, що порівняно з іншими українськими виконавцями цієї ролі образ, створений Антоновичем, був найбільш глибоким і найбільш продуманим. Актор з логічною послідовністю підводив свого героя до фіналу, акцентуючи в заключних сценах на гуманістичній ідеї твору: звістка про невинність Дездемони повертала Отелло втрачену віру в людей, утверджувала перемогу правди й справедливості над світом зла, наклепу, людиноненавистництва.

Проте, незважаючи на правильне трактування шекспірівського образу, Д. Антонович не захопив глядача. Його Отелло був надто раціоналістичним. Правда почуттів, справжня схвилюваність іноді підмінювалися у нього красивими ефектними позами й жестами, а переживання героя часто передавалися лише зовнішніми прийомами. Милування зовнішньою красою, захоплення яскравими ефектами було характерне і для спектаклю в цілому.

Загалом вірно показавши характер Отелло, дещо приземлив образ О. Тарасенко. У фінальній сцені, дізнавшись про невинність Дездемони, Отелло — Тарасенко плакав. Та його сльози — це сльози горя, викликані втратою коханої дружини, неоправною помилкою, що сталася через жорстокість і бездушність тогочасного суспільства. Тим часом це лише одна сторона душевного стану героя.

У Шекспіра плач Отелло зумовлений також радістю, що до нього повернулася віра в людину, в життя, що зник хаос, і в душі знову оселився спокій. Тарасенко ж не пішов далі сімейної трагедії. Не зарадив справі і світильник — символ живої правди, — запалений над померлою Дездемоною. Цей режисерський прийом (режисер А. Льдов) лишився не підкріплений психологічним станом героя.

Вдумливо працював над роллю Отелло П. Масоха. Заслуговує на увагу, що артист продовжував поглиблювати образ свого героя і після виходу вистави. Щоб пересвідчитись у цьому, досить було простежити, як читав Отелло — Масоха у різних виставах монолог в сенаті. Актор щоразу знаходив якісь нові інтонації, нові нюанси почуттів і переживань героя, монолог його ставав змістовнішим, набував все більшої значимості її вражаючої сили. Та, на жаль, митець вів роль нерівно: емоційно насичені моменти чергувались з моментами слабкими, невизначеними, де поза її жест підміняли справжні почуття.

Є. Колчинський привносив в образ Отелло чужі йому риси сентиментальності й слабкості. В моменти напруженої внутрішньої боротьби його Отелло втрачав сили, перетворювався на слабку, вбиту горем людину. Найяскравіше це проявилось у першій сцені четвертої дії (сцена надучої).

Отелло — Сокирко зіграв великим почуттям і теплотою сцени з Дездемоною. Проте інші риси характеру Отелло актор передав невизначено. У перших двох діях глядач не побачив мужнього й благородного воєначальника, перед розумом і талантом якого схилялися навіть вороги. Не відчувався також авторитет Отелло — Сокирка серед війська під час прибуття на острів Кіпр та в момент припи-

нення ним сварки між Кассіо й Родріго. Монолог перед сенатом актор виголошував скоромовкою і не доносив його зміст до глядача. Образ Отелло оживав у Сокирка в сцені пробудження сумнівів у вірності Дездемони. Однак і тут актор вирішував своє завдання дещо прямолінійно. Отелло у Шекспіра довго вагається, вимагає доказів. Отелло — Сокирко одразу приймав на віру слова Яго, віддаючись силі ревностів, яка позбавляла його влади над собою, до невпізнанності змінювала його обличчя. Воно раптом спотворювалося страшною гримасою: очі закочувалися, губи паніввідкривалися так, що видно було білі зуби, між бровами утворювалася глибока зморшка. Така прямолінійність у трактуванні ролі проявилась і в деяких інших сценах. Це спричинилося до збіднення образу, позбавило його багатства й різноманітності рис, властивих шекспірівським героям.

Для розкриття ідеї п'єси дуже важливим є правильне трактування образу Дездемони. Слід відзначити, що порівняно з трактуванням образу у 30-і роки українські театри зробили значний крок вперед. У післявоєнні роки виконавиці цієї ролі прагнули підкреслити, що мавр покохав Дездемону не лише за співчуття до його мук, а насамперед за цільність, ширість, чистоту натури, за стійкий і мужній характер.

Найближчий до шекспірівського образ Дездемони створила артистка М. Кисельова (Чернівецький театр ім. О. Кобилянської). Її героїня різко відрізнялася від оточуючих красою, жіночністю. Відчувалося, що ця жінка може покохати лише людину, рівну їй по благородству й душевній красі. Щоправда, на початку вистави Дездемона — Кисельова була надто витонченою, тендітною; навіть дещо слабкою, але в міру розгортання дії вона все

рішучіше й сміливіше захищала своє кохання. Проте у фіналі трагедії сила волі знову зраджувала її. Дездемона — Кисельова приймала смерть як неминучий наслідок подій.

Привабливий характер Дездемони створила Є. Лазуренко (Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка). Однак, як і Кисельова, у фінальній сцені вона знизила силу звучання образу. Її Дездемона відчувала лише страх перед смертю, в той час як шекспірівська героїня відстоювала свою правоту до останніх хвилин життя.

Данину традиції 30-х років, коли Дездемону зображали тендітною й слабкою істотою, віддали артистки Р. Колосова (Харківський театр ім. Т. Шевченка) та Н. Домбровська (Сумський театр ім. М. Щепкіна). У їх виконанні Дездемона була лише чарівною жінкою й люблячою дружиною. І тому, звичайно, для глядача лишалось незрозумілим, чому Отелло покохав цю гарненьку, не дуже глибоку й смирененьку дівчину.

Дещо спрощене вирішення дістав у післявоєнних українських постановках образ Яго. І це в той час, коли вже в 1945 році був опублікований «Режисерський план Отелло» К. Станіславського, де видатний митець підкреслив, що в Яго поєднуються, здавалося б, зовсім несумісні риси характеру: він хоробрий і розумний, наполегливий і енергійний, наділений фантазією, в ньому є, зрештою, якась широта і разом з тим він гранично груба, підла, задрісна, цинічна й байдужа до страждань ближніх людина, яка уміло прикриває це машкарою добродушного весельчака.

Постановники згаданих вистав не допомогли акторам глибоко розкрити суть філософії Яго, усвідомити причини його ненависті до Отелло. У більшості випадків вони

акцентували його хижацькі інстинкти, жадобу до грошей, риси інтригана.

Відвертим злодієм грали Яго Ю. Козачківський (Чернівецький театр ім. О. Кобилянської), Ф. Радчук (Харківський театр ім. Т. Шевченка) та Г. Бойко (Хмельницький театр). Виняток становив артист П. Луценко (Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка), який прагнув показати, що нутро Яго-негідника криється за його зовнішньою привабливістю. Але показна добрودушність перетворилась у артиста в головну якість натури Яго, що позначилося на трактуванні образу в цілому. Яго — Луценко не страшний. Це дрібний злодій, що переслідує свої egoїстичні інтереси, а не хижак і кат, в якому уособлюється справжнє ество буржуазного суспільства.

Внутрішній світ дружини Яго — Емілії — зуміли переконливо розкрити артистки С. Федорцева (Харківський театр ім. Т. Шевченка) та Г. Янушевич (Чернівецький театр ім. О. Кобилянської). Протягом усієї вистави підготувляли вони свою героїню до сміливого вчинку — викриття чоловіка-злодія, крок за кроком показували, як пробуджувалося у неї почуття власної гідності, і з насивного спостерігача події вона ставала їх активним учасником. Трагедійної сили досягли виконавиці у фіналі вистави, коли, обурена несправедливістю світу, широко люблячи Дездемону, Емілія, не побоявшись смерті, зважувалася, врешті, розповісти правду.

У трагедії «Отелло» є кілька «ударних» сцен, в яких найяскравіше змальовано характерні особливості тогочасного суспільства. Одна з них — сцена в сенаті, де викривається лицемірство державної влади, що уособлюється в образі Дожа і сенаторів.

Правильно була вирішена ця сцена у Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка (постановка Д. Лазуренка).

...Турецький флот наближається до острова Кіпр. Дож скликає термінове засідання сенату, щоб вирішити, як захистити острів. Він знає, що врятувати Венеціанську республіку може лише Отелло — авторитетний, розумний і талановитий полководець. Ось чому, поділяючи недоброзичливе ставлення інших сенаторів до мавра, цей жорстокий, владний і розумний дипломат (артист А. Троянець) лицемірно розіграє доброчесність і дозволяє шлюб Отелло й Дездемони. Підкресливши, що живе, щире почуття мавра до Дездемони не зустрічає співчуття у байдужих сенаторів, що людяний, чистий і правдивий Отелло чужий і самотній серед цих охоронців старих закостенілих законів, — театр загострив соціальний конфлікт сцени й викрив підступну політику представників державної влади.

На жаль, в інших театрах — у Харківському, Чернівецькому, Хмельницькому — цій сцені не надавали такого серйозного значення. І постановники, і актори чомусь підкреслювали тут слабкість керівників держави, їх немічність та безпорадність. Ось чому замість владних сенаторів глядачі бачили зібрання дряхлих стареньких, яких очолював не менш старенький, добрий і слабкий Дож. Розчулений розповіддю Отелло, він благословляє його на шлюб з Дездемоною.

Згадаємо ще одну сцену — на Кіпрі, якій Станіславський надавав у своєму режисерському плані особливого значення, вважаючи, що вона має великий вплив на хід подій. Населення Кіпра вороже зустрічає венеціанський флот. Адже в даному разі перемога турків принесла б йому визволення з-під гніту ненависних венеціанців.

На думку Станіславського, народна маса у цій сцені має бути особливо чуїною та діївою. Тут повинна відчуватись наявність двох протилежно настроєних таборів: там, на стіні, Кассіо, потім Монтано й офіцери чекають появи флоту, вишзу — туземці, які спостерігають за діями гарнізону, вони «ховаються в камінні й звідти показуються озлоблені обличчя з палаючими очима»¹. Коли ж венеціанський флот пристає до берега, чути «брязкіт ланцюгів, якісь удари, щось викидають. Гул радісних голосів», «на авансцені гра туземців: вони лізуть на каміння, щоб побачити, що робиться по той бік стіни; щось один одному пошепки пояснюють, очевидно, показують на пристань, що хтось приїхав»².

«Режисерський план» Станіславського свідчить про те, як серйозно ставився видатний митець до роботи з учасниками масових сцен. Адже саме вони надають трагедії історичної достовірності і створюють той діївий тон, який допомагає зрозуміти соціальний зміст п'єси, характер і взаємовідносини її головних героїв.

На жаль, при постановках «Отелло» українські митці не завжди враховували поради Станіславського.

Прагнучи насамперед до розкриття характерів основних діївих осіб, вони не приділяли належної уваги масовим сценам, в результаті чого тут діяла безлика маса, яка здавалась байдужою до подій, що відбувалися на сцені.

Маловиразними й нежиттєвими були, зокрема, масові сцени у виставах Харківського та Дніпропетровського театрів ім. Т. Шевченка. В них діяли окремі герої, не-

¹ К. С. Станиславский, Режиссерский план «Отелло», М.—Л., «Искусство», 1945, стор. 129.

² Там же.

мовби вирвані з свого середовища. Театри не зуміли відтворити складну історичну обстановку, яка породила людей тину Яго, Родріго, Брабанціо та ін.

Вистава харків'ян являла собою холодну копію події, що відбувалися в трагедії, була позначена потягом до зовнішньої красивості й ефектності.

Ці недоліки дещо згладжувало реалістичне художнє оформлення вистав, здійснене В. Греченком (Харківський театр) та Л. Скрипкою (Дніпропетровський театр), яке було органічним компонентом дії. В ньому відчувалося прагнення до історичної достовірності, точного відтворення обстановки епохи, місця дії. Правда, йому бракувало лакопізму, образних узагальнень, уваги до виразної деталі, що вигідно підкреслили б характер дійових осіб, соціальний зміст сцени та ідеї твору.

Розглянуті постановки свідчать про те, що порівняно з 30-ми роками кількість шекспірівських вистав у післявоєнний час значно зросла, до творів драматурга звернувся периферійний театр. Це був відрадний факт, доказ їх безумовного творчого зростання. У різноманітних за стилем постановках шекспірівських комедій вони виявили свою багату фантазію й зуміли підкреслити їх гуманістичне спрямування.

НА ТВОРЧОМУ ЗЛЮТІ

Тисяча дев'яност п'ятдесят шостий рік поклав початок нового етапу в розвитку радянського театру. В лютому цього року відбувся історичний XX з'їзд КПРС, що сприяв творчому піднесенню в усіх галузях господарського та культурного життя країни.

Викриття культу особи, ліквідація його наслідків відкрили широку дорогу творчій ініціативі нашого народу. Перед працівниками мистецтва і, зокрема, театру партія поставила завдання висвітлювати нашу дійсність у всій її багатогранності й глибині, створити образ позитивного героя, розповісти про величезні успіхи й досягнення радянського народу, осінвати його героїчні подвиги, здійснені в ім'я торжества комунізму.

Для виконання цієї почесної місії, підкреслив на з'їзді М. С. Хрущов, творчим працівникам треба вдосконалювати свою майстерність, боротися за справді реалістичне мистецтво, добитися того, щоб радянська література і мистецтво стали «першими у світі не тільки за багатством змісту, але й за художньою силою і майстерністю»¹.

Керуючись цими основоположними вказівками партії, театри прагнули збагатити свій репертуар насамперед за рахунок кращих творів на сучасну тематику, а також нових класичних монументальних п'єс.

У зв'язку з цим глибше почали вивчати театри і спадщину Шекспіра. Скликана в 1956 році Всесоюзна шекспірівська конференція, розглянувши постановки його п'єс, здійснені на радянській сцені протягом повоєнного часу, вказала на їх недоліки і накреслила шляхи до дальшого оволодіння творчістю драматурга. Особливу увагу було приділено тут питанням стилю шекспірівських вистав, суті реалізму шекспірівських творів, що поєднують в собі історичну достовірність з титанічними характеристиками та бординням пристрастей, заглиблення в їх ідейно-філософ-

¹ М. С. Хрущов, Звітна доповідь Центрального Комітету Комуністичної партії Радянського Союзу XX з'їзду партії, 1956, стор. 130.

ськний зміст та розкриття їх прогресивності й актуальності.

Ці настанови стають визначальними у подальшій роботі українських театрів над творами Шекспіра.

Прагнучи розширити коло шекспірівських постановок, театри звертаються до найскладніших за психологічною глибиною і соціальною значимістю п'єс драматурга.

Йдеться насамперед про дві його великі трагедії «Король Лір» і «Гамлет», в яких з особливою повнотою і пристрасністю відображено корінні соціально-філософські проблеми й протиріччя суворої епохи феодалізму та бурхливого Ренесансу, величні, багатогранні, героїчні характери. До цих п'єс українські театри звертаються вперше, хоч про їхнє сценічне втілення мріяло багато творчих колективів.

Першість у постановці трагедії «Король Лір» належить Ровенському музично-драматичному театру (1956 р.).

Основний ідейний зміст твору полягає в народженні нового гуманістичного світогляду, що виникає внаслідок прозріння Ліра, пізнання ним глибоких соціальних протиріч суспільства. Піднявши проблему взаємовідносин правителя й народу, драматург примусив замислитись над долею трудівників, які живуть в темноті, позбавлені всіх прав.

Щоб дати змогу Ліру відчутти всю глибину жорстокості й жахливої несправедливості світу, Шекспір проводить його крізь випробування, які випадають на долю людини, коли її не захищають ні багатство, ні титули. Лише зазнавши горя, приниження, втративши багатство, владу, перетворившись на безправного жебрака, Лір пізнає правду життя, глибину народних страждань; саме тут, серед вигнанців та відщепенців, усвідомлює справжню

красу людини, гордої, мудрої, справедливої, доброї, чесної її вірної.

Цей шекспірівський гуманізм, ця віра в людину і надає трагедії оптимістичного звучання.

Колектив Ровенського театру працював над трагедією з великим натхненням. Режисерське бачення вистави було вірним. Постановник О. Сичевський і виконавець головної ролі В. Петрухін прагнули показати еволюцію світогляду Ліра, викрити жорстокість середовища, в якому він жив, і протиставити цьому середовищу тих, хто гідний називатися людиною, в кого під жебрацьким лахміттям б'ється добре й чесне серце. Мужнім, владним, жорстоким монархом, свідомим своєї величі поставав Лір — Петрухін у сцені розподілу держави. Та ось він вперше відчув віроломство старшої дочки Гонерилї. Щиро їй правдиво, не вдаючись до будь-яких театральних ефектів, передавав актор збентеження й розгубленість Ліра в момент усвідомлення ним примушеної помилки. Душевне збентеження Ліра — Петрухіна зростало в міру того, як він дедалі більше вивчався в жорстокості й лицемірстві своїх дочок. У сцені в стелу воно природно виливалося в страшне прокляття всьому світові, повному неправди й зла. Проте у процесі розвитку образу актор не зміг розкрити його філософський зміст, показати прозріння Ліра, який пізнав соціальну несправедливість суспільства, і грав лише трагедію обдуреного батька.

Дещо прямолінійно трактували образи трагедії й інші виконавці. Переконаливим був блазень — А. Посохін: дотепний, веселий, легкий, з обличчя якого не сходять хороша усмішка — його своєрідна маска. Але у сцені в стелу, коли Лірові потрібні були особлива підтримка

і співчуття, актор не показав людину спостережливу мудру, добру.

Спрощено були вирішені і образи дочок Ліра. Регана (артистка З. Преварська) й Гонерилья (артистка Д. Бес-чесна) лицемірні й жорстокі з перших же сцен вистави, тоді як у п'єсі ці риси їх характерів розкриваються поступово, а Корделія (артистка К. Губар) — тиха й безвольна істота, в той час як у Шекспіра вона досить сильна й принципова у своїх діях. Відвертим негідником був у виконанні Г. Шиманського Едмунд. Тим часом у трагедії він зовні привабливий, йому симпатизують, його люблять. Переконаливо грав Едгара артист В. Дем'яненко. Його герої — це благородна, чесна й смілива людина, яка в ім'я утвердження справедливості й правди пройшла тяжкий шлях випробувань. Актор підкреслював шекспірівську думку про те, що справжню людину слід шукати не серед тих, хто в золоті, а серед тих, хто в лахмітті. Завдяки правильній інтерпретації образу Едгара повноцінно й вагомо прозвучала у виставі тема віри в людину, перемогу добра над злом.

Спектакль свідчив про творчу наполегливу роботу колективу над величиною трагедією, про намагання вірно зрозуміти і втілити на сцені її чудові образи. Однак не досить висока майстерність окремих акторів, наявність у їх виконанні елементів побутовізму спричинилися до того, що при цілком правильному розумінні ідеї п'єси у виставі дещо залишилось недоказаним, вона не передавала всієї сили трагізму, яким насичена п'єса.

Через три роки після постановки трагедії в Ровенському театрі вона була показана на сцені Київського театру ім. Ів. Франка (режисер В. Оглоблін). Оцінюючи п'єсу, І. Франко справедливо відзначив, що Шекспір «дав

нам не сімейну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на сімейному тлі». Показати глибокі протиріччя в суспільних відносинах епохи феодалізму, протиставити один одному два світи — світ загарбників, лицемірів, людиноненависників і світ чесних справедливих людей,— показати існуюче в суспільстві зло, жорстокість і водночас схвилювати безмірністю людських страждань, які приводять до пізнання істини життя, вчать цінувати доброту й тепло дружніх почуттів,— ось ті основні моменти, які визначали спрямування спектаклю франківців.

Постановка була вирішена своєрідно, що позначилося навіть на відтворенні стилю епохи. Врахувавши, що події трагедії відбуваються в IX ст. (раннє середньовіччя), художник В. Меллер відмовився від загальноприйнятих пишних костюмів, обстановки королівського палацу і використав найбільш необхідні деталі: грубо висічені колони, завіси із шкір диких звірів тощо. Це надавало дії якоїсь майже первісної суворості. Вся перша сцена — зустріч Кента й Глостера — відбувалася на авансцені, перед закритою завісою. Постановник відмовився також від передбаченого авторською ремаркою урочистого виходу короля і протягом певної паузи давав змогу глядачам звикнути до сцени й проінятися духом зображуваної епохи.

...Великий зал у півтемряві. На передньому плані, праворуч, освітлений криваво-пурпурними відблисками вогнища, за столом, недбало покритим малиною скатертину, на фоні звірячих шкір, у хутряній одежі сидить король. Уява малює могутню фігуру володаря. Але перед глядачем — маленький головастиий чоловік з ореолом скуповдженого сивого волосся. Це Лір — М. Крушельни-

цький. В різні періоди по-різному трактували образ Ліра. У одних, як, наприклад, у С. Міхоелса (Московський єврейський театр), М. Касимова (Таджицький державний театр драми ім. Лахуті), він був втіленням життєвської мудрості й доброти, у інших, таких, як А. Кістов (Мінський російський драматичний театр), — могутнім і владним монархом. Лір — Крушельницький не величний і не великодушний, він — самодур. Самодурство його іноді схоже на примхи старої, розпещеної людини, що звикла наказувати. Метушливий і рухливий, він то поринав у задуму, то раптом різко покрикував на підлеглих, то звичним рухом ноги штовхав свого блазня. Його розподіл королівства між дочками Крушельницький слідом за Добролюбовим пояснював тим, що Лір «звик вважати себе джерелом всіляких радощів і горя, початком і закінченням всього життя в його царстві», уявив, «що він сам по собі великий, а не влада, яку тримає у своїх руках»¹. Лір — Крушельницький також переконаний у своєму авторитеті, у любові дочок, вірить їх пишномовним фразам і проклинає свою молодшу дочку Корделію, не відчувши за її простими словами справжнього почуття.

Лір — Крушельницький задоволений зробленою ним справою, ніщо не затьмарює його душі. Веселий, бадьорий, з'являється він у Гонерильї. Розв'язання цієї сцени, на нашу думку, було не зовсім вірним. Занадто вже розбещено її зухвало поводилося почет короля, викликаючи законний протест жителів замка. І мимоволі поставала думка: а чи не права Гонерилья, вимагаючи зменшення почту батька, а потім і зовсім відмовляючи Ліру в притулку? Можливість такого припущення, природно,

¹ Н. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. II, стор. 70.

знижувала гостроту паростання трагедійного конфлікту. Неповажне ставлення слуг Гонерилї затьмарювало настроїї Ліра — Крушельницького, а холодний прийом дочки примушував його замислитись над правильністю свого вчинку. Приголомшений, він з роздратуванням і здивуванням запитував себе: «Чи наша це дочка?»¹. Та скоро образа, завдана Гонерилєю, викликала у Ліра — Крушельницького спалах гніву.

Піднявши руки із стиснутими кулаками її швидко бігаючи по сцені, він проклинав невдячну дочку:

Прокляття! Вічна тьма!
Сідлати коні! Скликати мій почет!
Ти, виродеку мерзениї, заспокойся!..
У мене єсть іще одна дочка!

Сцена у Гонерилї — це перший крок до прозріння, початок страшної трагедії. Лір — Крушельницький починав усвідомлювати, що життя складне й суперечливе. Все глибше замислювався він, спрямовуючи погляд кудись у далечинь, немов прислухаючись до внутрішнього голосу, все рідше й рідше спалахував гнівом, все частіше виявляв анатію зламаной горем людини. Холодність і жорстокість другої дочки вражали Ліра — Крушельницького у саме серце, і, мабуть, вперше в житті по його щоці покотилася довго стримувана скуна некуча сльоза. Правдиво й схвильовано передавав артист психологічний стан знехтуваного батька у сцені перед замком Глостера. Почувши відповідь Регани, Лір — Крушельницький втрачав владу над собою, надав перед дочкою на коліна, простигаючи

¹ Тут і далі текст трагедії поданий у перекладі М. Рильського. *Авт.*

до неї з благанням руки,— ні, він не король більше, він бідний скривджений батько, змушений просити милості у дочки. Але все даремно... Десь далеко чути гуркіт грому, посилюється вітер, наближається гроза. Регана, герцог Коривальський та їхній почет посишають сховатись у замку. Зачинялась брама... Повільно, брязкаючи ланцюгами, піднімався міст. Лір — Крушельницький судорожно чіплявся за нього руками, як за свою останню надію. Та ось і міст піднято. Лір — Крушельницький залишався один, слабкий і беззахисний, під відкритим небом у холодну буряну ніч. За силою трагедійного звучання це була справді шекспірівська сцена!

У цій сцені починалося і переродження Ліра-короля у Ліра-людину, таку ж безпорадну й безправну, як і його блазень. Лір — Крушельницький тепер вже знав ціну горю, бідності, образам, співчуттю. Ось чому так природно, з відтінком гіркої іронії звучали у його вустах слова:

Що за мудра штука — злидні!
Вони найпорожнішу в світі річ
На пишній обертають скарб.

Ось чому було сновнене ніжності його звертання до блазня:

...Ходімо
До куреня... Мій дурпику... мій блазню!
Я почувую, що в моєму серці
Є закуток, якому жаль тебе.

Бажаючи зігріти й оберекти блазня від негоди, Лір — Крушельницький вкривав його своїм плащем.

З великою правдивістю, не порушуючи меж природності, передавав артист безумство Ліра, яке перетворило його на дорослу дитину, що грається камінчиками, одяг-

нувши на голову віночок з польових квітів. Але іноді до Ліра — Крушельницького поверталася свідомість, і тоді глядачі бачили перед собою добру, стомлену життям людину. Актор був органічний у передачі фізичного й морального стану зламаного горем старого. Лір — Крушельницький змінювався на очах: старечими ставали його постань, рухи і навіть хода. Зустріч з Корделією приносила йому спокій, віру в можливість щастя, але не повертала сил. Пережити смерть молодшої дочки він вже не зміг. Так, вийшовши з золотої шкаралупи своєї царської величі, пізнавши міру добра й зла, Лір — Крушельницький ставав людиною. Він прозрівав, але це прозріння прихидило запіздно.

М. Крушельницький створив вражаючий образ страждаючого батька, обдуреного своїми дочками. Цей образ був складний, правдивий, цікавий і хвилюючий. Проте у артиста не відчувалося тієї грізної й могутньої величі, яка повинна потрясати, а не просто хвилювати. Бракувало йому глибини й значимості і в сценах, де король перетворювався на викривача соціальної несправедливості сучасного йому суспільства. У виконанні Крушельницького соціальне спрямування образу заступала трагедія ображеного батька.

Оригінально вирішив образ Блазня артист Д. Мільотенко. Його обличчя не було покрите традиційним гримом, а блазнівські витівки були завжди цілеспрямовані, проіняті певною думкою. Блазень — Мільотенко літній чоловік, що добре знає життя і людей; можливо, він навіть старший за короля. У трагедії Блазень з'являється лише в четвертій картині першої дії — у Гонерильї, у виставі ж він присутній на сцені з моменту відкриття завіс.

Блазень — Мільотенко уважно стежив за всім, що від-

бувалося навколо. Його погляд проникливий. У нього своєрідна манера слухати співбесідника: він завжди уважно заглядав йому в обличчя, наче хотів збагнути, що крилося за сказаними словами. Там, де Лір слінний у своїх почуттях і розумінні життя, Блазень далекоглядний. Протягом усієї сцени розподілу держави він не вимовляв жодного слова, проте ставлення його до кожного з присутніх можна було відчутти одразу. З осудом і неприязню слухав Блазень — Мілютенко улесливі слова Регани її Гонерильї, та погляд його ставав теплим і ніжним, коли він спрямовував його на Корделію: відчувалося, що Блазень любить її, ставиться до неї по-дружньому. Саме тому трохи пізніше, залишаючи свій дім, Корделія, прощаючись, цілувала його.

Прагнучи застерегти Ліра від неоправної помилки, Блазень — Мілютенко вибігав наперед, потривав своєю блазеньською булавою та брязкаючи дзвіночками, кидався до короля, але у відповідь діставав від свого володаря лише штурхана.

Блазень — Мілютенко мудрий. Свої жарти й афоризми він проголошував зі значимістю, підкреслюючи їх підтекст. Відчувалося, що він поставив собі за мету, то жартуючи та дратуючи короля, то просто кидаючи йому в обличчя гірку правду, розкрити своєму володареві очі на несправедливість світу. Це справжній вчитель Ліра на тернистому шляху пізнання життя, людина, в якій втілена мудрість народу. Старому Блазневі — Мілютенку часом бракувало сил, щоб разом з Ліром переборювати життєві труднощі, і він надав, безсилу розкинувши руки, мов крила стомленого птаха. Проте на цьому складному шляху саме він був джерелом тієї сили, що перетворювала короля в людину. Порівняно з Блазнем — Мілютенком Лір

виглядав дитиною, яка тільки пізнає життя. У шостій картині третьої дії, в хліву, стомлений король, немов підтверджуючи цю думку, навіть засинав на колінах свого вірного слуги. Характерно, що з моменту, коли Лір прозрівав і перетворювався на викривача пороків свого суспільства, Блазень, що вже виконав свою місію, зникав.

У п'єсі Лір згадує про Блазня, говорячи, що він помер. У виставі ця фраза була винищена. Блазень зникав, але Лір проймався світосприйманням свого вірного раба.

Думка про те, що трагедія Ліра не виняток, що така несправедливість, жорстокість, обман були типовими в тогочасному суспільстві, переконливо прозвучала у виставі франківців завдяки виконанню артистом А. Гашиньським ролі графа Глостера, який став жертвою віроломства свого сина Едмунда.

Глостер Гашиньського — високий, ставний, його хода повільна й велична. Мудрий, статечний, сновнений відчуття власної гідності, він чесний і нетерпимий до будь-якого прояву людської несправедливості. Це вірний слуга короля, готовий в ім'я його спасіння пожертвувати своїм життям. Сцена засліплення Глостера — одна з найхвилюючих у виставі.

Тема засудження вочих законів сучасного Ліру суспільства знайшла яскраве втілення і в образах двох старших дочок Ліра — Гонерильї (К. Литвиненко) і особливо Регани (О. Кусенко). Образ Регани артистка будувала на контрасті між її зовнішнім виглядом та внутрішнім змістом. Спираючись на шекспірівську тезу про «природу» й «одежу» людини, вона створила чітко окреслений, буквально скульптурний зовнішній малюнок ролі, який допоміг їй глибше розкрити характер своєї героїні.

Регана — Кусенко вродлива, її хода легка, рухи м'які, вкрадливі, голос ніжний, мелодійний. Вона ласкава й мила з батьком, поки не дістала бажаного. Та тільки-но Регана — Кусенко здобувала владу, вона скидала чужу «одежу», виявляла своє страшне єство. Владно й енергійно віддавала Регана — Кусенко накази, холоднокровно й жорстоко мстила Глостеру за вірність королю, безжалісно розправлялася з батьком. Образ, створений артисткою, здавалось, уособлював порочність усього феодального світу з його людиноненависницькою мораллю.

Не знайшло, на жаль, належного утвердження у виставі оптимістичне начало трагедії. Це сталося насамперед через неглибоке й невизначне розкриття характеру Едгара. Адже саме у вуста Едгара драматург вклав слова про краще майбутнє країни, поставив його на чолі держави. У виконанні ж М. Досенка Едгар позбавлений тієї великої внутрішньої сили, яка допомагала йому подолати труднощі, зробила його поборником правди, викривачем зла.

Звичайно, від цього вистава значно програла, але в цілому це була цікава, своєрідна постановка, в якій відчувався міцний ансамбль, трепетна думка режисера, прагнення знайти вірні шляхи до розкриття соціальної суті трагедії, показати боротьбу пристрастей та багатогранність шекспірівських характерів.

У цей же час два провідні театральні колективи республіки — Харківський український драматичний театр ім. Т. Шевченка (1956 р.) та Львівський український драматичний театр ім. М. Заньковецької (1957 р.) звертаються до трагедії «Гамлет».

К. Станіславський назвав «Гамлет» трагедією мислі. І це справді так, бо саме думка, прагнення пізнати істину

є джерелом дії її героїв, основою трагічного конфлікту твору. У прагненні зрозуміти таємниці буття, людських взаємовідносин, в шуканнях шляхів для здійснення покладеної на нього місії месника за зло Гамлет переживає сумніви й вагання, моменти розчарування змінюються впадіннями, роздуми над життям приводять до глибоких філософських узагальнень. Трагедія «Гамлет» — найбільш філософська трагедія Шекспіра, яка немов вінчає собою творчість великого англійського драматурга. «Це блискучий алмаз в лучезарній короні царя драматичних поетів, увінчаного цілим людством», — так захоплено оцінив п'єсу Белінський.

У трагедії — великий сценічний шлях. В історії світового театру відомо багато різних трактувань та стилізованих рішень твору, багато різноманітних інтерпретацій образу датського принца. Кожна епоха давала своє тлумачення цього складного характеру, суті трагічного конфлікту. Існували концепції «слабкого» Гамлета, зміст трагедії якого полягав у розладі його волі й розуму, що породжував розчарування, меланхолію, душевну кволість, неврастепленість. На противагу «слабкому» Гамлету виник Гамлет «сильний», діювий і цілеспрямований, пристрасний викривач пороків тогочасного суспільства.

Російському театру був завжди близький Гамлет шукаючий, енергійний борець за утвердження правди й справедливості, якому чужі песимізм і безволя. Велику роль у формуванні цього образу в Росії відіграла передова російська театральна критика і зокрема Белінський, який дав блискучий аналіз трагедії в своїй статті «Гамлет» драма Шекспіра. Мочалов у ролі Гамлета». Він справедливо вважав цю трагедію твором великого соціально-філософського значення. І справді, в ній у всій своїй глибині

виявилися протиріччя, що назріли в суспільстві у період остаточного розкладу феодалізму. І їх викриває Гамлет.

Студент Віттенберзького університету, юнак великого розуму й інтелекту, з гуманістичним складом мислення, вивчений у тому, що людина — «вінець всесвіту», Гамлет повернувся на батьківщину, в Данію, і з перших же кроків на рідній землі зіткнувся з лицемірством 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 події принц виявляє великі злочини в королівстві, і, найстрашніший з них — братовбивство в ім'я загарбання влади. Про це розповідає Гамлету тінь батька і закликає сина помститися за злочин. Для Гамлета-гуманіста родинні пороки асоціюються з пороками всього світу. Помсту за смерть батька він розуміє як необхідність викорінити зло в усьому суспільстві. Але воно настільки велике, що одна людина не може цього зробити. Усвідомлення власного безсилля породжує в душі Гамлета сумніви, зневіру в собі. Наступає, за висловом Белінського, стан «розпаду». Отже Гамлет сильний і мужній, коли він є викривачем зла, але ним оволодівають сумніви й вагання, коли він відчуває необхідність боротися з ним. Таким чином, коріння трагедії Гамлета не в особливостях характеру героя, а в соціально-політичних умовах його часу. Гамлет гине, виконавши тільки частину поставленого завдання, — він вбиває Клавдія. Соціально-філософський зміст трагедії полягає в утвердженні необхідності боротьби проти зла, немінучості перемоги в житті прогресивних сил, віри в те, що труднощі, страждання і навіть смерть борців за справедливість не марні.

Радянський театр, що спирається на багаторічний досвід російської сцени, також трактує Гамлета як бадьору, мужню людину, якій не властиві неврастенічність і душевна слабкість, не виключаючи при цьому його внутрішніх сумнівів, заперечення, незадоволення, глибоких філософських роздумів. Прагнення до створення саме такого образу датського принца помітно у виставах радянських театрів 50-х років.

Цікавими щодо цього були постановки трагедії у Московському театрі імені Маяковського (режисер М. Охлопков) та Ленінградському театрі імені Пушкіна (режисер Г. Козішцев). Різні своїм стильовим рішенням, вони були позначені зрілою режисерською думкою. В обох виставах (і насамперед у театрі імені Маяковського) знайшла глибоке розкриття головна тема — протиставлення благородної і чесної натури Гамлета лицемірству, жорстокості й брехні того суспільства, в якому він жив.

У 1955 році майстри радянського театру і наші глядачі познайомились також з глибоко людським Гамлетом Пола Скоффілда у виставі, здійсненій режисером Пітером Бруком і показаній англійською трупною під час її приїзду до Москви.

Все це не могло не відбитися на інтерпретації образу Гамлета на українській сцені.

Головним творчим кредо в роботі Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка над трагедією «Гамлет» була вірність сценічній правді. «Зовнішній пафос, театральні котурни, декламаційна ефектація, всі атрибути театральщини мають бути відкинуті. Необхідний справжній реалізм в широкому розумінні цього слова», — вимагав режисер вистави Б. Норд.

Ідейну основу образу Гамлета постановник вбачав у

прагненні героя боротися за правду, за торжество розуму і краси, за чистоту людських взаємин. «Всіма своїми духовними прагненнями Гамлет кличе нас на боротьбу за світ розуму і справедливості, правди її краси, за світ, в якому б виникла її розквітла у всьому сяючому багатстві гармонія людських і людських взаємовідносин». Ця головна думка Шекспіра лягла в основу нашої роботи по втіленню трагедії «Гамлет», — відзначав Б. Норд. Вистава була побудована на протиставленні глибоко людського світосприймання Гамлета і оточуючого його лицемірного, брехливого й жорстокого суспільства. Це підкреслювалося буквально з перших сцен.

Самотній і відчужений Гамлет у тронному залі Ельсінорського замка. Він мовчазний, заглиблений у свої думки... І раптом в зал вривається танцюючий, галасливий, веселий натовп, обличчя всіх прикривають маски, — це свято коронування нового короля. Маски кружляють, розпадаються на пари й знову з'єднуються в суцільний хоровод, що строкатим поясом оточує самотнього принца. І, нарешті, зникають так само раптово, як і з'являються. Цей яскравий маскарад — саме життя. З першого погляду всі нарум'янені обличчя масок однакові. Та спробуй зірвати їх — і оголяться найгілбші пороки суспільства, відкриється його справжнє обличчя. Зробити це покликаний був Гамлет — Я. Гелас.

Коли Гамлет — Гелас з'являється на сцені, глядачеві одразу стає зрозуміло, що він усвідомлює порочність навколишнього світу. У нього вже визріла думка, що Данія — тюрма. З ненавистю й презирством оглядає він брехливу й зрадливу придворну челядь. В його очах — сум за передчасно загинлим батьком, гіркота, що так швидко забула короля матір. Зустріч з привидом тільки підтверджує

його думки її допомагає без вагань прийняти рішення про помсту. Із зброєю в руках Гамлет — Геліас клянеться батькові, що помститься, надаючи цій клятві значно ширшого значення:

Наш вік звихнувся. О доле зла моя!
Наш вік повинен виправити я,—

промовляє він, наголошуючи на слові «повинен».

Гамлет Геліаса — мужній, енергійний, цілеспрямований. Питання «бути чи не бути» звучить у нього як ствердження: «Бути», — тобто жити, боротись. Це зовсім земний, пристрасний юнак, люблячий син, що важко переживає вчинок матері і глибоко обурюється, спостерігаючи несправедливість. Його почуття до Офелії чисті й ширі, він любить дівчину ніжною любов'ю і слова «іди у монастир!» промовляє з глибоким переконанням в тому, що це єдиний вихід для врятування Офелії від отруйного впливу її середовища. Його взаємини з Гораціо зігріті теплотою дружніх, товариських почуттів. Він чесний, розумний, відвертий. Його безумство — лише маска, яку він змушений носити в силу обставин. Мужність, усвідомлення свого високого покликання не залишають Гамлета — Геліаса до останніх хвилин життя. У фіналі вистави, в сцені поєдинку з Лаертом стає ясно, що Гамлет — Геліас розуміє мету двоюбою, але це не послабляє його енергії, а, навпаки, тільки зміцнює його волю до помсти. Так режисер і актор акцентують думку про те, що смерть Гамлета не є поразкою. Вона утверджує життя.

Гамлет у виконанні Геліаса цікавий і правдивий. Він хвилює глядачів ширістю почуттів і переживань. Щоправда, часом психологічний стан свого героя артист виражав через надто підкреслену зовнішню форму — ненатураль-

ний жест, різкі рухи, хворобливу нервозність, крик до хрипоти тощо.

І все ж в цілому цей темпераментний правдоборець цілком відповідав загальному режисерському задуму вистави. За словами режисера-постановника, Гамлет — «натура гаряча, пристрасна і безстрашна, з проникливим розумом, з великою, залізною волею і легко вразливим серцем. Людина — борець, мислитель, філософ»¹. Як бачимо, слову «борець» надано перевагу перед словом «філософ». Таке розуміння постановником образу Гамлета, звичайно, позначилось і на виставі шевченківців.

Сміливий і рішучий Гамлет-борець поступився перед Гамлетом-філософом, а тим часом натура Гамлета — складна й суперечлива. Свою особисту трагедію він сприймає як частину «світового зла», думка принца ширяє в пошуках засобів для його знищення, а філософський склад розуму примушує його глибоко замислюватися над смислом земного існування, вирішувати проблеми життя й смерті. Саме ця сторона образу дістала у виставі дещо спрощене вирішення. Філософський зліт думки Гамлета тут часом приземлявся, конкретизуючись у певних земних образах. Так, наприклад, на запитання короля Клавдія, куди принц подів тіло убитого ним Полонія, Гамлет говорить про хробаків, для яких «і гладкий король, і худорлявий жебрак — це лише різні переміни двох страв, але для одного столу», підкреслюючи, що у Полонія, якого він щойно за-колов, «саме і зібрався такий з'їзд політичних хробаків». У виставі ж Гамлет — Геляс показував при цьому на почет короля, тим самим конкретизуючи свою думку, по-збавляючи її філософського узагальнення. Картаючи себе

¹ «Радянська культура» від 6 травня 1956 р.

за нерішучість і безволя, Гамлет — Геляс, здавалося, адресував ці слова групі придворних, бо його цілеспрямований герой не заслуговував таких нарікань. Втратили свою філософську глибину і сцена на кладовищі, і бесіди Гамлета з могильниками.

Образ Гамлета, створений Гелясом, був початковою стадією роботи українських акторів над складним шекспірівським характером. Цей образ — своєрідна юність Гамлета, що стоїть на порозі життя, яке поступово відкриває йому свої таємниці буття.

Майже через рік після постановки шевченківців на сцені Львівського українського драматичного театру ім. М. Запорожецької у виставі, здійсненій режисером Б. Тягно, з'явився ще один Гамлет, створений артистом О. Гаєм. Гамлет Гай був також дійовим у викритті недоліків сучасного йому суспільства. Але якщо Геляс акцентував у своєму виконанні енергію Гамлета, його порив до боротьби, то Гай прагнув до розкриття філософських глибин образу, його гуманістичного спрямування.

Гамлет — Гай переживав моменти відчаю і самотності, але ніколи, навіть у найтяжчі періоди життя, пізнавши всю жорстокість оточуючого світу, не втрачав віри в людину — «віпець усього живого». Ця віра підтримувала в ньому впевненість у необхідності боротьби з світовим злом в ім'я майбутнього щастя людства. Актор зумів підкреслити всі ті моменти, на яких наголошував свого часу Станіславський: і містичне переживання людини, яка на хвилину заглянула по той бік життя, де томиться батько, і дошкільні пізнання, і усвідомлення нестерпимості для людини місії, від виконання якої залежить спасіння батька в загробному світі, і синовні почуття до матері, і кохання до молодой дівчини, і відмовлення від неї, і почуття

помсти, і жах після загибелі матері, і вбивство, і власну смерть після виконання обов'язку.¹

Спробуємо простежити за розвитком образу Гамлета у виставі.

...Плавни піднімається завіса. Перед глядачем залиті місячним сяйвом масивні стіни середньовічного замка. Кам'яний міст з'єднує дві башти. Видно море. Обстановка, вартові, процес зміни караулу — все це повертає нас до далекого й суворого минулого. За допомогою невеликої переміни (оформлення вистави, зроблене художником Ю. Стефанчуком, було портативним і лаконічним) стіни замка перетворюються на тропиний зал. Король збирає почет, щоб сновістити про заручини з королевою Гертрудою. Гамлет разом з усіма входить з глибини сцени і зупиняється біля колони. Його обличчя сумне й скорботне, він дивиться далеко вперед і, здається, зовсім не помічає короля, королеви та всього їхнього почту. Сум з приводу смерті батька, образа на матір, яка, «ще не зносивши черевиків», виходить заміж, робить усіх оточуючих чужими Гамлетові — Гаю.

Повідомлення Горацію про появу привида глибоко хвилює принца. Він будь-що прагне побачитись з ним. Розповідь тіні батька про страшний злочин настільки потрясає Гамлета — Гаю, що він на якусь мить втрачає сили і падає на кам'яні сходи. Та за кілька секунд схоплюється на ноги. У збудженому мозку швидко складається план подальших дій: він помститься за батька, а безумство стане чудовою маскою для прикриття чи виправдовування його вчинків. Але далі Гамлет — Гаю усе чіткіше

¹ К. С. Станиславский, Собр. соч., М., «Искусство», 1956, т. 3, стор. 137.

бачить, яке зло його оточує, починає усвідомлювати, що трагедія його сім'ї — це лише маленька частка загального зла і пороків, яких йому не подолати. Гамлет — Гайї стає первовищим, різкішим з придворними. У роздумах принца над пороками суспільства, які йому нібито судилося виправити, або, говорячи словами Шекспіра, виправити вікові вивихнутії суглоб, артист підкреслював кілька моментів: 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 — Гайї виношує ідею помсти протягом усієї вистави. Він розмірковує, шукає нових доказів злочинства Клавдія, але відчаю її безсилля в нього нема.

Артист виразно передає найменші нюанси настрою Гамлета, його ставлення до людей. Так, на запитання Полонія, що читає принц, Гамлет — Гайї тричі відповідає: «Слова». І кожного разу відповідь набуває іншого змісту: «слова» — просто слова; «слова» — утвердження, роздуми; «слова» — гіркота й досада з приводу того, що його дії виявляються лише у словах.

Шукаючи невлучиму істину і прагнучи зрозуміти призначення людини в суспільстві, розмірковуючи над доцільністю помсти, проблемами життя й смерті, Гамлет — Гайї зупиняється перед дилемою «бути чи не бути?» Ось в стрімкому пориві вибігає він на сцену і буквально злітає по сходах вгору, та раптом різко зупиняється... з хаосу думок виразно й ясно постає питання: «Бути чи не бути?».

Повільно спускається Гамлет — Гайї униз, намагаючись усвідомити суть буття й смерті:

Що благородніш для душі — терпіти
Каміня й стріли долі павісної
Чи зняти зброю проти моря бід
Та їх здолать борінням?

У цьому монолозі не відчувалося депресії. «Вмерти,— спати...» ні, не це доля Гамлета — Гая. Він житиме, щоб бути серед тих, хто бореться за правду, утверджує в світі добро, чесність, благородство. Але й борючись, Гамлет — Гаїї лишається людинолюбцем: «Жорстоким буду — нелюдом не буду». Акцентуючи цю фразу, артист підкреслював гуманістичну основу життєвого кредо героя.

Емоціонально, з великою теплотою і ліризмом проводив артист сцену зустрічі Гамлета з Офелією.

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

У перші хвилини все єство Гамлета — Гая сповнене почуттям ніжності, широкого пориву, та скоро він починає розуміти, що хтось примусив Офелію повернути йому його дарунки, що хтось зробив її знаряддям в руках ворогів, що хтось, нарешті, і тепер підслуховує їхню розмову. Поведінка Гамлета — Гая змінюється. Голос його стає сухим і різким. Йому жаль Офелії, яка не в силах розпоряджатися своїми почуттями. Він широко й пристрасно шепоче їй: «Іди в монастир»,— замість того, щоб жити в цьому, сновненому гріха і обману, світі. А для тих, хто їх підслуховує, Гамлет — Гаїї голосно говорить про підступність жінок, про свою готовність подарувати життя всім, крім одного, тобто Клавдія. Гаїї виходить, не зводячи погляду з Офелії. Його постать і обличчя закриті плащем, видно тільки очі. Сновнені кохання і суму, вони дивляться на дівчину так, немов прощаються з нею назавжди.

Сцена «мишоловка» — остання ставка Гамлета — Гай, реально можливість перевірити злочинність Клавдія. Адже недаремно вона дістала таку символічну назву. Гамлет — Гайі проводить цю сцену на великому першому піднесенні. Напружено чекав він початку виступу акторів, люб'язно поводився з матір'ю, королем, водночас не спускаючи з нього очей. Чим ближче до моменту «вбивства» короля, тим пильніше вдивлявся Гамлет в обличчя Клавдія. Не витримавши іспиту, вбивця вибігав із залу. З переможним криком Гамлет — Гайі зіскакував з свого місця: його принищення не тільки підтвердились, але він завдав також першого морального удару ворогові. І раптом зовсім несподіваний поворот у внутрішній лінії дії Гамлета—Гайі— момент торжества змінювався різким душевним снадом, почуттям гіркоти й жалю, що його підозра підтвердилася і прекрасне, величне слово *людина* залямоване.

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

Людяність Гамлета, його проникливий розум, нахил до філософських узагальнень підкреслював Гайі і у сцені

на кладовищі. І, парешті, фінал вистави. Гамлет — Гай не хоче сваритися з Лаертом, в його голосі бринять теплі, дружні інтонації. Та коли виявляється, що поєдинок неминучий, він відважно вступає в бій. Смерть матері розлючує його; слабіючи від ран, зібравши останні сили, принц тепер уже не вагаючись, ранить короля шпагою, а потім насильно вливає в нього залишки отруєного вина. В ці останні хвилини життя Гамлет—Гай владний, енергійний, рішучий. І те, що він гине не знесиленим і морально не пригніченим, а мужнім і дійовим, падає всьому спектаклю життєстверджуючого звучання.

Виконання Гаєм ролі Гамлета — одне з найвизначніших досягнень за останні роки.

Артист гранично правдиво і широко передавав роздуми Гамлета, його печаль, душевні вагання й пориви. Він був то сміливий і рішучий, то сумний і замислений, то саркастичний, то ніжний. Голос у актора звучав м'яко, трошки приглушено, іноді відчувалася легка співучість інтонації. Гай дуже пластичний, легкий, його жести були точні, а у виразних, проникливих очах відбивалися найтонші душевні порухи героя.

Характерно, що режисер Б. Тягно намагався подати Гамлета, так би мовити, першим планом, наблизити його до глядача. Він робив це з метою повнішого розкриття духовної величі й складної трагедії датського принца, а також для того, щоб відтворити через цей образ основні думки вистави. Так, думка про те, що Данія — тюрма, підкреслювалась не зовнішніми засобами, не оформленням, а психологічним станом Гамлета. Яким же може бути життя в Ельсінорі, коли навкруги панують підлість і віроломство? «Що робите ви в Ельсінорі?» — звертається Гамлет — Гай до Розенкранца і Гільденстерна, немов

питає: «Як ви могли приїхати сюди, де все так погано й печесно?»

Виходячи з виконання ролі Гамлета, можна твердити, що Львівський театр ім. М. Заньковецької великою мірою наблизився до розкриття ідейної глибини шекспірівської трагедії. Але, як говорив Белінський, «драма полягає не в головній дійовій особі, а в грі взаємних стосунків і інтересів всіх дійових осіб...» Саме цього бракувало вистави заньківчан.

Щоправда, у спектаклі Львівського театру, крім Гамлета, було ще одне велике акторське досягнення: це Полоній — Д. Дударев. Історія театру знає кілька трактувань цього образу. Одні виконавці підкреслювали хитрість Полонія, інші — бачили в ньому підлабузника та інтригана, деякі, спираючись на те, що в минулому Полоній, за його власним визнанням, був непоганим актором, грали дрібного мерзотника-фіглярра. Та всі ці тлумачення далекі від шекспірівського розуміння образу.

Дударев створив характер розумного й хитрого царедворця, порадирика короля. Іноді здавалося, що він розумієшій за Клавдія, і останній у своїх вчинках керувався його порадами. Кожне слово Полонія — Дударева переконливе, думка чітка й викінчена, поведінка проста й природна. Показова щодо цього сцена провадження Лаерта. Свої настанови, які є фактично його філософським кредо, Полоній — Дударев проголошував не декларативно, а просто, між ділом, збираючи сина в дорогу. Зовнішня привабливість і привітність Полонія — Дударева — лише маска, яка прикривала справжнє обличчя цього досвідченого, безчесного й жорстокого інтригана, який навіть рідну дочку робить знаряддям своїх далекоглядних, підступних планів.

До Гамлета він ставиться підозріло й неприязно. Перед королем — улесливий і послужливий. Лестощі й лицемірство, брехня і душевна жорстокість — всі ці риси притаманні Полонію Дударева.

У виставі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка більше акторських досягнень, відчутніший ансамбль. Тут можна говорити і про шире й безпосереднє виконання ролі Офелії артисткою Л. Поповою, яка створила образ ніжної і чистої в своєму коханні дівчини, і про талановите відтворення О. Сердюком характеру сильного, владного й жорстокого короля Клавдія. Колоритний був і Перший могильник — Ф. Радчук. Багато було тут і цікавих режисерських знахідок, які сприяли образному розкриттю окремих сцен і н'єси в цілому. Досить згадати маскаррад, дуель Гамлета з Лаетром та ін. Проте як у заньківчан, так і у шевченківців статичними виявились масові сцени. Їх учасники часом залишалися байбіджними спостерігачами події.

Не зовсім вірно була вирішена у шевченківців і сцена з тінню батька Гамлета. Режисер Б. Норд вважав, що «у «Гамлеті» привид батька Гамлета з'являється не як безплотне фантастичне видіння, а як жива дійова особа, і в цьому немає ніякої містики, а тільки елемент певної казковості»¹, а тому відмовився від містичного елемента, зробив тінь батька Гамлета цілком реальним персонажем і вивів привид просто на авансцену.

У зв'язку з таким трактуванням привида виникло багато питань: чому, коли привид з плоті й крові, його не всім було дано бачити? Чому його боялася вярта, Горацио? Чому схвилювані друзі Гамлета намагалися затри-

¹ «Радниська культура» від 6 травня 1956 р.

мати припца, коли він поривався кинути ся услід за привидом? Очевидно, таке реалістичне вирішення привида суперечило задуму Шекспіра, не кажучи про те, що сцени з його участю втратили свою театральність і вражаючу силу.

Однак, попри всі недоліки, обидві постановки були результатом великої і серйозної роботи талановитих, працездатних творчих колективів, які прагнули найновіше розкрити не тільки історизм шекспірівських творів, але й всю глибину їх реалізму, соціальну широчінь і філософську масштабність.

Ці спектаклі свідчили про творче зростання театрів, які відшукали вірний шлях до оволодіння вершинами шекспірівської творчості.

Протягом останнього часу українську шекспіріану збагачує молодь, що починає свій шлях у театрі. Молодіжною виставою є, зокрема, постановка трагедії «Ромео і Джульєтта» у Дрогобицькому музично-драматичному театрі, здійснена в жовтні 1963 року режисером М. Гіляровським.

Засудження косної феодальної моралі, всепермагаюча сила кохання, що долає на своєму шляху всі перепони, знищує ворожнечу і примушує людей виявляти кращі риси характеру,— все це знайшло своє втілення у виставі, надавши їй гуманістичного звучання.

Вистава схилювала і захопила глядачів, повела їх за собою, зробила їх співучасниками подій. Події трагедії відбувалися понеремівно на двох майданчиках, що зумовило безперервність дії і надало виставі стрімкого темпу.

Виконавці головних ролей Г. Гіляровська (Джульєтта) та Г. Григорійчук (Ромео) надали своїм героям краси, молодості, натхнення, людяності. Великою ніжністю, щирістю та постичністю овіяні всі сцени-зустрічі закоханих. Проте акторам бракувало глибини драматизму у сценах високого трагедійного звучання, що не могло не відбитися на загальному трактуванні твору. Страждання, горе знедолених, скривджених людей відійшли на задній план. Перед глядачем насамперед постав Шекспір — лірик, поет, автор прекрасних сонетів.

Багато молоді взяло участь і у виставі «Два веронці», показаній наприкінці 1963 року Сумським музично-драматичним театром імені М. Щепкіна. Комедія була поставлена на українській сцені вперше, а тому викликала особливий інтерес.

Колектив виявив у виставі глибоке розуміння шекспірівської комедійності, зумів органічно поєднати сцени, сповнені справжнього драматизму (страждання ображеної Джулії, зрада Протея та її вплив на долю Валентина й Джулії), з веселими сценами-інтермедіями (сцена з Лансом, Снідом та ін.). Щоб створити виставу, близьку й зрозумілу нашому глядачеві, режисер В. Гаккебуш поставив перед колективом виконавців завдання показати формування характерів героїв на шляху пізнання ними життя. Кожний персонаж дістав чітко окреслену характеристику, певну лінію дії, що виправдовувала його вчинки, мету.

В основу комедії покладено епізод з життя двох молодих веронців — Валентина та Протея, вірних друзів, хороших товаришів. Валентин ще зовсім молодий, він вперше залишає батьківський дім і їде у Мілан, щоб там почати самостійне життя. Відвертість, чесність, вірність

у коханні і дружбі, що поєднуються з наївністю, ширістю її довірливості,— ось ті риси, якими наділяє свого героя артист Я. Гуськов. Характер Протея складніший і суперечливіший. Його можна було б грати як підступного злодія, який чимось пагадує Яго, як людину, що, користуючись довірливостію свого друга, зводить на нього наклеп міланському герцогу, чию дочку широко кохає Валентин, і тим самим на якийсь час ставить їх щастя під загрозу. У виконанні артиста С. Дідусенка цей образ знаходить своєрідне трактування. Протей — Дідусенко — емоціональна і вразлива людина, що не може і не вміє стримувати свої поривання, приборкувати свої пристрасі, тверезо оцінювати й передбачати наслідки своїх вчинків. Ось чому, захопившись Сільвією, Протей так легко зраджує Валентина. У процесі зіткнення з життям відбувається формування цього нестійкого характеру, і у фіналі Протей—Дідусенко усвідомлює всю ганебність свого вчинку. Тому так палко, з такою гіркотою звертається він до друга:

Повір, що я катуюсь
Багато більше, аніж сопришив.

У пориві каяття Протей — Дідусенко хоче покінчити життя самогубством, заколовши себе шпанагою, але Валентин вчасно зупиняє його руку. Погляди колишніх друзів зустрічаються. Забувши про все, Валентин пригортає до грудей свого друга. І хоч такий фінал дещо відмінний від фіналу самої п'єси, він логічно завершує розвиток взаємовідносин і характерів двох основних героїв комедії.

Колоритно і життєво переконливо втілено у виставі образи слуг — Ланса (А. Носачов) та Сніда (В. Новосад).

Спід — Новосад молодий, веселій і дотепний, сповнений життєрадісної енергії й зазв'яття, на його характер вказує навіть ім'я, що означає «стрімкий». Ланс — Носачов меланхолійний, мрійливий. Це літня, стомлена життям людина, у якій все щастя в його мріях. У п'єсі у Ланса великі монологи, в яких він багато її охоче розповідає про себе, свою сім'ю, свою закоханість у корівницю. Театр вирішує всі ці монологи як мрії Ланса. Однією з режисерських знахідок можна вважати сцену його мрії про одруження з корівницею. Весь поринувши у мрії її не помічаючи нічого навкруг, Ланс — Носачов спотикається об сходинок і падає. Це падіння немов повертає його з небес на землю, — немає ніякої нареченої, ніяких батьків і рідних, немає нікого, крім вірної собаки Креба. Якусь мить він лежить нерухомо, потім повільно підводиться і, стомлено волочачи ноги, іде геть. Оригінально вирішена сцена, в якій Ланс — Носачов розповідає про те, як нечемно поводив себе Креб в домі у герцога. і як він, взявши вину Креба на себе, одержав ті удари, що призначалися його собаці. Ланс — Носачов йде по авансцені і, простягаючи корзинку, в якій знаходиться Креб, звертається до глядачів зі словами: «Дозвольте запитати, чи багато знайдеться хазяїв, які вчинили б таку ласку своїм слугам?».

Ці слова звучать як гіркий докір, як відверте засудження всіх, хто, користуючись своєю владою, знущується з простого народу. Так підкреслює театр у виставі соціальні мотиви.

Ліризм і жіночність своїх героїнь поряд з їх волею, цілеспрямованістю розкривають виконавиці жіночих ролей. Джулія — Є. Воробйова — щира і вірна у своїх почуттях, здатна на такі сміливі вчинки, як подорожування в чоловічому костюмі в Мілан за коханим Протеєм.

Сільвія—М. Михайлова — інтелектуальніша, освіченіша, зі своїми поглядами на життя її людей, так само рішуча в діях. Як і Джулія, вона бореться за своє щастя з властивою шекспірівським героїним сміливістю і енергією.

Типовою молодого людиною свого часу є суперник Валентина Туріо у виконанні А. Гаврюшенка. Це самовпевнений багатий дворянин, якому, проте, бракує розуму. Такі типи у Шекспіра зустрічаються нерідко. Їх часто трактують як відвертих дурнів. Гаврюшенко грає Туріо з почуттям міри.

Як бачимо, вистава багата на різноманітні, життєво правдиві характери. Дія розвивається стрімко, в хорошому темні. Оформлення зроблене художником Д. Кульбаком з урахуванням специфіки комедійного жанру. Прийом, використаний ним, не новий, проте досить ефективний. Час від часу по ходу дії на сцену опускається друга завіса, з зображенням шекспірівського герба. Вона відокремлює авансцену від основної сцени. На авансцені відбуваються всі інтермедіїні та різні невеличкі епізоди. У той час, коли дія зосереджується на авансцені, за завісою вже підготовляється оформлення наступного епізоду. Так досягається безперервність дії вистави, її стрімкість і ритмічність. Вистава свідчить про творчі пошуки театру в роботі над втіленням драматургії Шекспіра, його прагнення прочитати комедію по-своєму, свіжо і оригінально. Саме в цьому її полягає її цінність. Так, працюючи пліч-о-пліч з представниками старшого її середнього покоління, використовуючи їх творчий досвід, молодь приймає з їх рук славу шекспірівську естафету і несе її далі наступним поколінням.

Отже, українська шекспіріана має давню і своєрідну історію, що починається понад півтора століття тому, коли шекспірівські п'єси з'явилися в репертуарі мандрівних труп і на Україні почали поширюватись перші російські переклади творів драматурга. Для діячів української культури в дореволюційні часи ім'я Шекспіра було символом гуманізму й людяності, втілення споконвічних мрій про свободу людської особи, про краще, вільне життя. Вони робили все можливе, щоб познайомити свій народ з його творчістю. Та політична й соціальна обстановка, що склалася в країні за царської сваволі, спричинилася до того, що сценічну історію шекспірівських п'єс в українському дожовтневому театрі так і не довелося розпочати. Вона почалася, власне, лише за радянського часу.

На сцені українського радянського театру драматургія Шекспіра пройшла складний шлях від перших неспілих спроб, через шукання та експериментаторство, а часом і поразки, до значних творчих успіхів. Це шлях справжнього творчого горіння, шлях боротьби за високе реалістичне мистецтво.

П'єси Шекспіра мають велике значення для творчого зростання театральних колективів, для підвищення культурного рівня акторів 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. Дійовість шекспірівських п'єс, наявність у них складних життєвих конфліктів дають можливість режисерові розвивати творчу думку й фантазію,

створювати вистави глибоких почуттів і великих пристрастей.

Кожна зустріч з 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 Шекспіром для артиста — справжнє свято...» — писала народна артистка СРСР Н. Ужвій.

Таких висловлювань можна навести багато. Та хто з акторів не мріяв про участь у шекспірівській виставі, про ролі Ліра, Гамлета, Отелло?! На жаль, багатьом цим мріям так і не судилося здійснитися. Можна, наприклад, з певністю сказати, що великий актор А. Бучма, який мріяв зіграти роль короля Ліра, гідно поповнив би скарбницю української шекспіріани. І перший Гамлет міг би з'явитися на українській сцені значно раніше, десь у 30-х роках, якби Київський театр імені Ів. Франка врахував тоді пристрасне бажання артиста П. Сергієнка зіграти цю роль. Такі приклади непоодинокі.

Протягом останнього часу коло українських колективів, які включають до свого репертуару п'єси Шекспіра, поступово розширюється за рахунок периферійних театрів, що творчо зростають і міцніють.

Останні шекспірівські постановки свідчать про зрослу майстерність українських колективів, про вірне розуміння нашими театрами особливостей творчості Шекспіра, прагнення розкрити ідейне спрямування його п'єс з точки зору марксистсько-ленінського світосприймання. Але поряд зі значними досягненнями залишається ще багато нерозв'язаних питань. Одна з найважливіших проблем —

створення міцного ансамблю, без якого немислимі повноцінне сценічне втілення шекспірівської драматургії, розкриття історизму його п'єс, їх глибокого змісту й народності. Соціалістичний реалізм — основний творчий метод нашої літератури і мистецтва — передбачає наявність різноманітних форм вираження змісту твору. Тим часом шекспірівські вистави вирішувались на українській сцені дещо одноманітно. Отже, шукання нових форм і засобів сценічного втілення п'єс драматурга є також серйозною проблемою, яка має бути розв'язана українськими театрами. Безпосередньо з цим пов'язані і проблеми національної форми українських шекспірівських вистав та їх сучасності.

Шекспір відбив загальнолюдські прагнення до вільного, кращого життя. Його твори на різних історичних етапах надихали кращих представників передової прогресивної думки, піднімали їх на боротьбу за світлі ідеали людства. Відшукувати у творчості великого англійця ті високі ідеї, які близькі і зрозумілі нашим сучасникам, — справа честі наших театральних колективів.

Розв'язання всіх цих завдань принесе українському театру нові успіхи у справі втілення на сцені драматургії Шекспіра, дасть змогу збагатити скарбницю української шекспіріани.

ХРОНОЛОГІЯ ПРЕМ'ЄР ШЕКСПІРІВСЬКИХ ВИСТАВ В УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАХ

1920 р., 20 серпня. *Макбет*. Київ. Драматичний зразковий театр при Наркомосі УРСР. Постановник Л. Курбас.

1922 р., 13 жовтня. *Приборкана гоструха*. Київ. Український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Постановник О. Смирнов.

1924 р., 2 квітня. *Макбет*. Київ. Театр «Березіль». Постановник Л. Курбас, художник В. Меллер.

1926 р., 6 лютого. *Отелло*. Дніпропетровськ. Український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Постановник П. Саксаганський, художник І. Желяєв.

1927 р., 16 жовтня. *Сон літньої ночі*. Київ. Український драматичний театр ім. Ів. Франка. Постановник Г. Юра, художник В. Комарьонков.

1932 р., 27 червня. *Отелло* (2-а редакція). Запоріжжя. Український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Постановник І. Чабаненко, художник М. Сенніков.

1933 р., 18 березня. *Фальстаф*. Харків. Державний український драматичний театр Революції. Постановник А. Гришич, художник В. Меллер.

1934 р., 5 квітня. *Приборкання сварливої*. Одеса. Український театр ім. Жовтневої революції. Постановник Ю. Шумський, художник М. Семашкевич.

1936 р., 13 жовтня. *Отелло*. Одеса. Український драматичний театр ім. Жовтневої революції. Постановник І. Юхименко, художник Є. Шабліовський.

1936 р., 29 листопада. *Отелло* (3-я редакція). Запоріжжя. Український драматичний театр ім. М. Заньковецької. Постановник В. Харченко, художник Ф. Пірод.

1938 р., 21 травня. *Макбет*. Донецьк. Український драматичний театр ім. Артема. Постановник В. Василько, художник Б. Ерדман.

1938 р., жовтень. *Отелло*. Харків. Український драматичний театр ім. Ленінського комсомолу. Постановник І. Юхименко, художник В. Рифтін.

1938 р., 24 липня. *Багато галасу даремно*. Одеса. Український драматичний театр ім. Жовтневої революції. Постановник І. Шлещинов, художник Д. Крейн.

1938 р., 8 травня. *Ромео і Джульєтта*. Дніпропетровськ. Театр юного глядача ім. О. Пушкіна. Постановник М. Єсипенко, художник В. Голубович.

1940—1941 р. *Ромео і Джульєтта*. Харків. Театр юного глядача.

1940 р. *Дванадцята ніч*. Полтава. Український драматичний театр ім. М. Гоголя. Постановник М. Терещенко, художник А. Самбур.

1941 р., 2 січня. *Віндзорські кумоньки*. Одеса. Український драматичний театр ім. Жовтневої революції. Постановник В. Василько, художник Б. Ердман.

1941 р., 17 березня. *Багато галасу даремно*. Київ. Український драматичний театр ім. Ів. Франка. Постановник В. Вільнер, художник Б. Ердман.

1941 р. *Віндзорські кумоньки*. Артемівськ. Український драматичний театр ім. Артема.

1945 р., жовтень. *Багато галасу даремно*. (Поновлена вистава). Київ. Український драматичний театр ім. Ів. Франка. Постановник В. Вільнер, художник Б. Ердман.

1945 р., 15 грудня. *Дванадцята ніч*. Одеса. Український драматичний театр ім. Житнєвої революції. Постановник Б. Тягло, художник С. Кузнецов.

1946 р., 5 квітня. *Дванадцята ніч*. Донецьк. Український драматичний театр ім. Артема. Постановник М. Смирнов, художник Б. Чернишов.

1947 р., 17 липня. *Віндзорські кумоньки*. Чернівці. Український драматичний театр ім. О. Кобилянської. Постановник В. Василько, художник Б. Ердман.

1949 р., 12 березня. *Дванадцята ніч*. Київ. Український драматичний театр ім. Ів. Франка. Постановник ІІІ. Варшавер, художник М. Уманський.

1949 р., 21 квітня. *Отелло*. Чернівці. Український драматичний театр ім. О. Кобилянської. Постановник М. Гольдблат, художник Л. Файленбоген.

1951 р., 26 травня. *Ромео і Джульєтта*. Миколаїв. Театр юного глядача ім. ХХХ роковин ВЛКСМ. Постановник Б. Оселедчик, художник П. Граховський.

1952 р., 30 березня. *Отелло*. Дніпропетровськ. Український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Постановник Д. Лазуренко, художник А. Скрипка.

1952 р., 18 травня. *Отелло*. Харків. Український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Постановник О. Глаголіц, художник В. Греченко.

1953 р., лютий. *Отелло*. Хмельницьк. Український драматичний театр ім. О. Петровського. Постановник М. Станіславський, художник М. Смирнов.

1953 р., 7 лютого. *Отелло*. Суми. Український драматичний театр імені М. Щенкіна. Постановник А. Льдов, художник С. Блайвас.

1953 р., грудень. *Приборкання непокірної*. Донецьк. Український драматичний театр ім. Артема. Постановник Я. Соловейчик, художник В. Лазаренко.

1954 р., 12 березня. *Отелло*. Полтава. Український драматич-

ний театр ім. М. Гоголя. Постановник С. Сміяч, художник І. Коваленко.

1955 р., 26 лютого. *Дванадцята ніч*. Ужгород. Український драматичний театр. Постановник В. Авраменко, художник А. Коцка.

1955 р., грудень. *Багато галасу даремно*. Дніпропетровськ. Український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Постановник А. Білогородський, художник Л. Скрипка.

1956 р., 12 травня. *Гамлет*. Харків. Український драматичний театр ім. Т. Шевченка. Постановник Б. Норд, художник В. Греченко.

1956 р., 15 листопада. *Король Лір*. Ровно. Український драматичний театр. Постановник О. Сичевський, художник О. Громов.

1956 р., 30 грудня. *Гамлет*. Львів. Український драматичний театр, ім. М. Заньковецької. Постановник Б. Тягло, художник Ю. Стефанчук.

1959 р., 13 березня. *Король Лір*. Київ. Український драматичний театр ім. Ів. Франка. Постановник В. Оглоблін, художник В. Меллер.

1960 р., 16 квітня. *Віндзорські кумоньки*. Луганськ. Український драматичний театр. Постановник А. Бондаренко, художник М. Солодов.

1963 р., 28 вересня. *Ромео і Джульєтта*. Дрогобич. Музично-драматичний театр. Постановник М. Гіляровський, художник О. Шаховцов.

1963 р., 25 грудня. *Два веронці*. Суми. Музично-драматичний театр ім. М. Щепкіна. Постановник В. Гаккебуш, художник Д. Кульбак.

З М І С Т

Завжди сучасний	3
Перші зустрічі з Шекспіром	11
В радянському театрі	65
На сцені — живі шекспірівські образи	65
За повноцінне звучання класики	82
Шляхом соціалістичного реалізму	97
На нових підмостках	145
На творчому зльоті	165
Хронологія прем'єр шекспірівських вистав в українських театрах	200

Редактори *В. С. Мурза, Є. В. Христюк*
Художник *Б. В. Валуєнко*
Художній редактор *О. Д. Стеценко*
Технічний редактор *С. О. Шалаєва*
Коректор *Л. Т. Сопільнюк*

ВАНИНА ІРИНА ГРИГОРЬЄВНА
УКРАИНСКАЯ ШЕКСПИРИАНА
(На українском языке)

БФ 01238. Здано на виробництво 20.III 1964 р.
Підписано до друку 3.VI 1964 р. Формат 70х108/16.
Пап. арк. 3,180. Фіз. друк. арк. 6,375 + 4 вкл.
Умовн. друк. арк. 9,275. Обліково-вид. арк. 8,6.
Зам. 1606. Тираж 1000. Ціна 77 коп.

Книжкова ф-ка «Жовтень» Державного комітету
Ради Міністрів Української РСР по пресі.
Київ, Артема, 23 а.