

## ГРАЄМО ШЕКСПІРА

...публіка буде найголовнішим  
питанням нашого міркування.

В. Белінський

Для глядачів шекспірівські постановки — свято. Чи не тому і театральні огляди називаються фестивалями — від італійського «святкувати». Візьміть шекспірівські фестивалі, що проводяться в Грузії і Вірменії. В них є присмак кориди: театри-смільчаки виходять на красивий і суворий бій за високе мистецтво.

Україні варто перейняти корисний досвід. Для цього у неї є головне: шекспірівський репертуар в російських і українських театрах.

Хто дивиться в наші дні Шекспіра? Важко повірити: на семи виставах, які ми бачили в різних містах, у залі була виключно молодь. Чи випадково це? У 80-і роки зал для глядачів помітно помолодшав. Це наслідок не тільки приходу в життя нового покоління, але й цілеспрямованої практики самих театрів, які із задоволенням залучають молодь.

Саме тоді подумалося: ці вистави для юні — відкриття, можливо, й нечитаного ще Шекспіра. Їх враженню, тому що воно перше, судилося бути особливо пам'ятним.

Впадає в очі, що актуалізуючи шекспірівські постановки, театри відшукують можливість звертатися до публіки не тільки мовою вистави. У Львівському ТЮГу ми були присутні на обговоренні «Гамлета». Перед юними глядачами «Річарда III» в Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка також було «повідомлення» від театру.

А як точно можна націлити на сприйняття вистави тематичною виставкою у фойє! В Севастопольському театрі імені Б. Лавреньова Червонопрапорного Чорноморського флоту іде «Генріх VI». А у фойє — художня і фотовиставка «200 років Севастополю і Чорноморському флоту». В основному це картини з фонду музею на тему оборони міста під час Великої Вітчизняної війни. Атаки, вибухи, кров, героїчна відсіч агресорам... Враження посилюють емоційні токи вистави, яку зараз дивляться 19-річні моряки-призовники. Різні за часом події зближуються в глобально смислово контексті. Історія людства предстала як низка жорстоких битв добра і зла.

«Тіта Андроніка» ми ставили з думкою про сьогоднішній день планети — так названо стенд міжнародної

фотохроніки ТАРС у фойє Запорізького театру імені М. Щорса. Трагедія народів Чілі, Сальвадора, Лівану, демонстрації у Західній Європі проти розміщення американських ракет. Це вже підготовка настрою до вистави про криваву тиранію, заявка на її зв'язок з пекучими проблемами сучасності.

Зусилля театрів не пропадають марно. Вони формують особливу якість уваги глядачів і сприйняття ними політичного аспекту вистави. Шекспір предстала як «мобілізований і призваний», як гуманіст на віки, отже, як наш сучасник.

Проте будь-яка заявка, декларація, усна аргументація ідейного задуму має бути підтверджена художнім ходом вистави, в якому виявляється гострота думки режисера, сучасність його світосприйняття, яскравість театральної форми, що розкриває концепцію світу і людини.

Вирішивши теоретичну проблему: що і в ім'я чого ставити, колектив впритул стає перед складною практичною проблемою — як ставити...

«Сьогоднішній театр позбавлений будь-якої постановочної канонізації», — відзначила театрознавець Н. Кримова на початку 80-х років. — Вибір такий великий, що можна розгубитися. На жодну форму немає заборони. Мюзикл так мюзикл. Гіпербола, метафора, порожня сцена чи переповнена, реальні персонажі чи привиди, карколомна зміна місць дії, союз віршів і прози в будь-яких комбінаціях, психологізм всередині умовності і умовне всередині психологізму, — все відомо, все можна».

Зі сказаного для нашої дальшої розмови важливий висновок критика: «Коли все можна в галузі театральної форми, виникає проблема точності вибору».

### ШЛЯХИ ПОШУКУ

*Свобода сценічного мистецтва, як мистецтва самостійного, хоча й пов'язаного з драматичним, безмежна...*

В. Белінський

Ортодоксальний смак бунтував: майже як «еретичні» були сприйняті деякими глядачами і критиками вистави «Ніч чудес» в Київському театрі естради, «Сон літньої ночі» у ки-

ївських франківців і «Гамлет» у Львівському ТЮГу. Ще б пак — перша за суперкостюмами і суперзбудженим музичним ритмом схожа на приголомшливе дискошоу, у другій актори, навпаки, надто звільнені від костюмів, у гімнастичних трико, живуть бажанням невагомого ширяння у повітрі, куди їх щоразу закидає... батут. А в «Гамлеті» ніби теж спроба звичне поставити з ніг на голову: у заголовній ролі одночасно виходять чотири виконавці!

А успіх великий! Бо, як нам здається, естетичну природу цих постановок визначає передусім орієнтація молодих режисерів В. Малахова і В. Козьменка-Делінде на смак і сприйняття молоді аудиторії, яку вони безпомилково відчують. По суті це зрешіруваний внутрішній діалог молоді сцени і залу, емоціональний перегук, у якому всі добре один одного чують і розуміють.

Поезія комедії «Сон літньої ночі» («Ніч чудес» — вільна назва цього ж твору) побачена крізь призму сьогодення поетичного настрою юності. Тут і романтика космосу, що кидає відблиск на наше життя, дарує відчуття безмежності людських можливостей; ідея спортивності, тілесної і духовної гармонії; настрої карнавальної яскравості життя, його оптимістичного повнозвуччя.

Це на диво пристрасні вистави, бо втілюють енергію творчого самоутвердження. В. Малахов «Ніч чудес» повинен був відповісти на питання — що таке театр естради, як його будувати. Не легше було завдання і В. Козьменка-Делінде: у цитаделі сценічного академізму створити виставу вільного стилю, «ліву» виставу і, безумовно, не для того, щоб вона епатувала (таке просто досягається і легко викривається), а щоб стала в цьому колективі своєю, кровною і потрібною.

Шлях Київського театру естради нині є темою серйозних дискусій. Чути голоси, що він не те і не так ставить. Можливо. Але якщо й визнати, що «Ніч чудес» не стала програмною виставою нового театру, то навряд чи можна відмовити цій постановці у заряді фантазії і художності, у музичній і пластичній солідарності виконавців.

Естрада — це зоряне виблискування акторів особливого обдаровання.

Вони вміють те, чого не вміють актори драми. Так прозвучала в «Ночі чудес» актриса Тамара Плащенко. Тут вона — естрадна етуаль з дивною грацією, шармом, жіночністю, каскадом вокальних і танцювальних номерів.

Але в якийсь момент відчуваєш у виставі перевантаження дивертисментністю, пластичним орнаментуванням. Глядачі втрачають канву сюжету. П'єса Шекспіра стає «приводом»...

В цьому театрі багато яскравих акторських індивідуальностей, по особливому висвічених режисерською фантазією В. Малахова. Він же сам наділений талантом створення розумної видовищності. Розвага у нього, як правило, тягнє до смислового одкровення, сценічний настрій ансамблю рухливий, легко мінливий — від бурлескної хвацькості до сумних чаплівських тонів.

Так несподівано осмислена і зацентрована сцена гри самодіяльними акторами-ремісниками п'єси про Пірама і Фісбу. У театрі імені І. Франка цей епізод пародійний і смішний, як і замислив його Шекспір. Театр естради саме тут грає з пронизливою ширістю і зворушливою людяністю. Парадоксальний, на перший погляд, хід народжує у виставі «біографічний» смисл. Ті, що нас смішать і розважають, хочуть засвідчити свою здатність бути серйозними. Акцент можна тлумачити і ширше: це гімн мистецтву, акторському таланту, безмежним можливостям театру.

І все ж виставі часом бракує культури слова, виразності діалогів. Це призводить до втрати чисто драматургічного смислу, що не компенсується нічим.

Складний контрапункт веселого і серйозного, романтичного і прозаїчного, фарсового і лірико-поетичного живе й у постановці «Сну літньої ночі» В. Козьменко-Делінде.

Якщо театр естради пропонує запам'ятати вираз суму і сердечного болю, що з'являється на обличчі вистави, втомленому сміхом і витівками, то у франківців емоційно-смісловим центром дії стає політ у поетичне піднебесся, блискотливі, мов розсипи салюту, стрибки на батуті молодих героїв.

Мотив «через терни до зірок» живе в цій комедії на крилах ліричної одухотвореності усіх виконавців.

Робота В. Козьменка-Делінде — спроба вирватися з полону регламентованих правил сцени. Але врешті режисер розумно поєднує свою вигадливу фантазію і ті ж таки традиції франківців. Вони — в довершеності акторської дикції, делікатному донесенні слова і думки, у чіткому ан-

Гонеріаля — Н. Юргенс.  
«Король Лір» У. Шекспіра.  
Донецький обласний російський  
драматичний театр (м. Жданов).

самблі і оптимістичному звучанні мистецтва.

«Сон літньої ночі» поетизує почуття любові як одне з найвищих виявів людської природи. В «Гамлеті» ж діалог з молодими переключається на іншу моральну проблему: «перехід з дитячої, несвідомої гармонії... в мужню і свідому гармонію» (В. Бєлінський).

Тільки в ТЮГу і для ТЮГу могла народитися ця вистава. Гамлетівське «бути чи не бути?» тут вирішується педагогічним імперативом: бути! Бути вірним ідеалам юності!

«Для поезії потрібні крайності добра і крайності зла», — ніби почувши ці слова Л. Толстого, художник-постановник В. Бортяков реалізує задум режисера в контрастних образах сценографії. Добро — це пізнання високих істин, це парта, за якою Гамлет вчився і співав студентський гімн «Гаудеамус» у Віттенберзі (до речі, у шекспірівські часи там викладав Джордано Бруно, спалений за рік до написання «Гамлета»). А зло тут — усе, що вороже чистому юнацькому розуму: зрадництво, міщанство, священництво, запроданство, агресія. Усе це в сценічному середовищі має свій загальник. Парта оточена речами військового полігону — пошматованими багнетами чучелами, тренувальними матами, численною зброєю. Воєнізована уніформа світу...

Ким тільки не був на сцені і екрані шекспірівський герой! Безнадійним меланхоліком і жорстоким месником, вірчею людиною з майбутнього і рудиментом моралі старого світу... Гамлета грали молоді і старі актори — романтики, неврастеники, інтелектуали, грали актриси-жінки. Гамлета грали... жінкою (фільм 1920 року Свена Гада і Гейнца Шалля з Астою

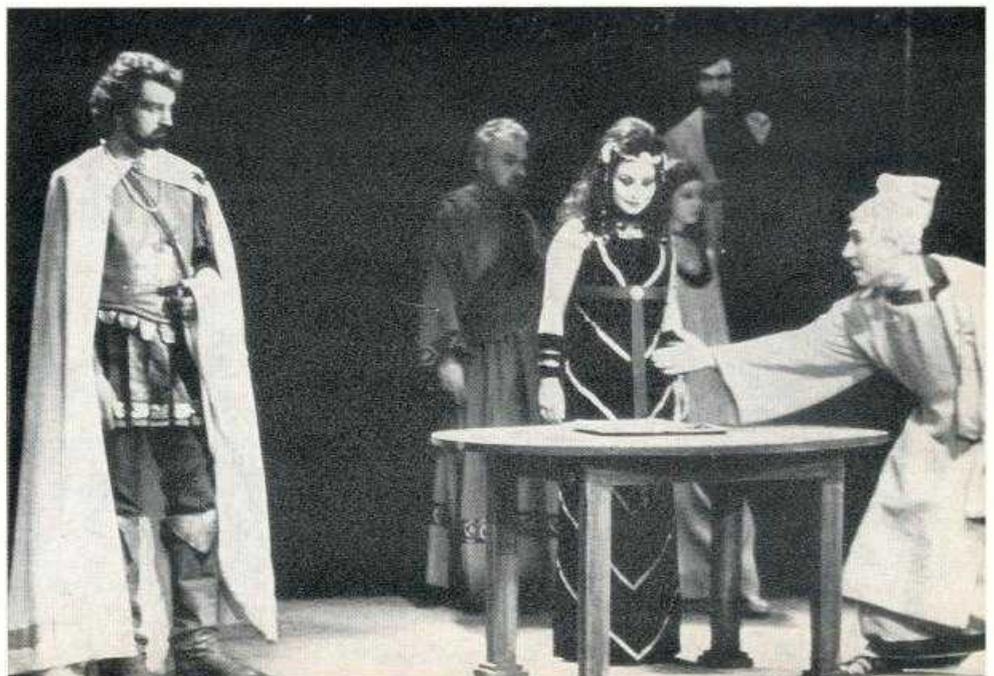


Нільсен у заголовній ролі). Гамлета збирався грати Чарлі Чаплін.

У Шекспіра датському принцу 30 років, він опасистий, у нього задишка.

В. Козьменко-Делінде, ставлячи «Гамлета» для юної аудиторії, використовує засіб «віддзеркалення»: глядачі бачать на сцені одного з Гамлетів (так би мовити, його першу вікову іпостась) своїм ровесником. Цим режисер активно включає школярів у процес співпереживання, робить п'єсу більш «родинною» і веде розмову конкретно адресовану, розмову про процес змужніння, виховання в собі моральної цільності і громадянської зрілості. Про це замислена вистава.

Такий задум і його рішення акторами Є. Бжезинським, Я. Федориши-



Сатурнін — В. Кропивницький,  
Тамара — А. Карпенко,  
Гіт Андронік — К. Параконьєв,  
«Гіт Андронік» У. Шекспіра,  
Запорізький театр імені М. Щорса



*Король Лір — В. Ахрамєєв,  
Блазень — Л. Луцький.  
«Король Лір» У. Шекспіра,  
Донецький обласний російський драматичний театр (м. Жданов).*

ці. Увага режисера зайнята грою метафор, створенням насиченої зовнішньої видовищності.

Театр у театрі — так замислений спектакль. Річард III ніби розігрує історію свого сходження.

Півколо порожньої сцени обрамлене брудною, в дірках і плямах крові польовою плащпалаткою, що час від часу спалахує, ніби загорається від зловісних вибухів. На цьому «мілітаристському» фоні — гадюче гніздо Річарда. Він, як скоморох, відсуне ширму, і ми побачимо своєрідну «гримвбиральню», «творчу лабораторію» політика-лицедія. В ній — стілець, який спочатку стоїть врівень зі сценою, а потім піднімається по мірі злодіянь володаря і стає якоюсь потворною подобою трону, на який і піднімається і сидіти на ньому вельми незручно. Нове вбивство — і «трон» закріплюють на новій висоті. А під тронем — яма. Туди скидають трупи-муляжі річардівських жертв. З ями ж вони вийдуть, підсвічуючи обличчя ліхтариками, щоб з'явитися перед вбивцею жажливими видіннями.

До образної системи задуму входить і «нульовий» ряд, розташований в оркестровій ямі — образ «глядачів історії», пасивних спостерігачів злочинств. Їхні зрубані голови як футбольні м'ячі покотяться в кінці вистави по сцені...

Образи і мотиви агресії, кривавих злодіянь знайшли, таким чином, чисто зовнішнє, ілюстративне вираження, підкріплене достоту шумовими і грубо зоровими ефектами. Усе це відтіснило від життєвого центру на сцені актора.

Річард (В. Варламов) — груба театральна маска. Створення образу не залучає інтелектуально-психологічних засобів, характер не рухається, не живе, він декларативний, як і сценографія. Тут відсутня шекспірівська діалектика і багатогранність, що допомагає виявленню зловісного «титанізму» цієї фігури.

У виставі панує тональний унісон акторського крику, могутнє у свій безпорадності його крещендо. А ще сам Шекспір вустами Гамлета застерігає від манери, коли актор «рве пристрасні на шматки і роздирає вуха партнеру». Крик не дає «занурення в точність», — підмітила Н. Кримова.

Через це ніби читаєш книгу з вирваними сторінками: гине добра половина тексту п'єси, а в тій, яку можна почути, відсутні нюанси, переключення.

Постановка переступає межу, де кінчається реалістична умовність і починається формалістична деформація. Ми вбачаємо тут відгук запозиченої образності авангардистського гатунку.

Нагнітання «освенцімських» жаків, зорові і звукові образи «термоядерного апокаліпсису» створюють у виставі безпросвітну похмуру атмосферу. «Російські мислителі давно помітили, що перевага естетики створює розрідженість етичну», — пише про такі експерименти М. Любомудров.

Вистава не викликає катарсису, позбавляє надії, агресія і зло в ній — невідворотний процес.

Контрастна естетика вистави «Король Лір» (Донецький театр, м. Жданов). Режисер О. Утеганов не хворіє на гіпертрофію метафоричності і не хизується професіоналізмом. У нього він прихований і переплавлений на чіткі психологічні характери. Головне для режисера — актор, багатство живої людської душі. А кожен виконавець свято шанує сценічне слово. Відчуваєш радість від музики тексту, від кожного витка шекспірівської думки.

В. Ахрамєєв (Лір), Б. Сабуров (Блазень), Н. Юргенс (Гонеріля), С. Немчук (Регана), В. Кудинов (Глостер), Н. Танасюк (Кент), В. Митрофанов (Едгар) і багато їхніх колег грають так, як у тургенівських «Співаках» співають: з «тим ледь помітним внутрішнім тремтінням пристрасної, яка стрілою устромлюється в душу слухача».

Акторський образ наближений до глядача, нам даровано право неспішно з ним познайомитися, вивчити душу, діалектику почувань.

Вистава про високу ціну доброти у світі людей, про повторення у віках того, що трапилося зі старим королем і його трьома дочками. Можна сказати, що в цьому класична п'єса у вирішенні О. Утеганова стає за темою близькою моральним шуканням на сучасній сцені. Ніби підкреслюючи позачасовий характер зображуваного, режисер попереджує дію епіграфом — звучить шекспірівський сонет № 123:

Не хвастай, время, властью надо мной.

Те пирамиды, что возведены  
Тобою вновь, не блещут новизной.  
Они — перелицовка старины.

Проте ця концепція очікуваного і звичного в історії Ліра, зрештою, кругового ходу всього існуючого, ніби виключає устремління сюжету до трагічного вибуху і потрясіння. З другої половини вистава втрачає емоціональне напруження. Сцени божевілля Ліра і його прозріння, здобутого дорогою ціною, йдуть на зниженому градусі. Добре взятий на початку тон неафектованої глибини не насичується до трагічного форте. «Кімнатність» почуттів, схожа на стиль розовського «Гнізда глухаря», виявляється для «Короля Ліра» дитячим одягом...

Акторський «збиток» вистави — образ Корделії у виконанні Л. Руснак. Сентиментальність — у природі почуттів актриси. І на всьому фіналі — печать казкового милосердя. Як тут

ним, О. Дейцевим і С. Кустовим спрямовані до морального веління підліткам не обходити боязко зло, зрощувати в собі якості борця і переможця.

Уразливість вистави, на нашу думку, не в концепції героя (вона близька і зрозуміла залу і, врешті, це не «Шекспір ушент»), а в тому, що фокусуючи Гамлета (розумій — групу Гамлетів), як своєрідну п'єсу в п'єсі, режисер часто розпливчато бачить інших персонажів. Скоромовкою ідуть сцени короля (О. Кузьменко) і королеви (Л. Григоренко), претензійно манекенна Офелія — А. Федоришина... А це позбавляє багато сцен живої душі, гарячої емоції і чіткої думки, породжує враження «алгебри», а не «гармонії» мистецтва.

## КОНТРАСТИ

*Для Шекспіра немає ні добра, ні зла: для нього існує тільки життя. Проте ця об'єктивність зовсім не є безпристрасністю; безпристрасність руйнує поезію, а Шекспір великий поет.*

*В. Блаїнський*

Якщо у виставах, про які йшлося, формотворчість режисера лише частково входить у конфлікт зі смисловим багатством шекспірівської п'єси, то разуче гостро це виявилось у виставі А. Літка «Річард III» у Дніпропетровському театрі імені Т. Шевченка.

Пам'ятаємо ще дипломну роботу цього цікавого режисера — «Перед вечерею» В. Розова, — його вміння детально подати характери, смак до глибокого психологічного відтворення дії. Цей досвід, на жаль, не позначився на шекспірівській постанов-

не згадати, що з середини XVII століття ця п'єса протягом півтора віку йшла на сцені з щасливим кінцем: Лір був врятований, Корделія виходила заміж за Едгара...

В унісон і сценографія М. Ковальчука: м'який концертний задник, два пілони, які рухаються, і кілька кубів, що їх пересувають актори, можуть слугувати фоном для читання сонетів. Однак світ трагедії вони не шифрують.

## ПЕРШОПРОЧИТАННЯ

*Скільки засобів потребує сценічне обдаровання? Чи не тому так мало геніальних акторів?*

В. Белінський

У стосунках наших театрів з драматургією Шекспіра особливий інтерес викликають постановки за п'єсами, що не бачили раніше світла рампи.

«Генріх VI» не ставився ні до революції, ні за радянського часу. Життя п'єси дав режисер О. Смеляков на сцені Севастопольського театру імені Б. Лавреньова у сезоні 1978—1979 років. З трилогії він зробив п'єсу на три дії. Те саме було з «Тітом Андроніком» за недавніх днів. Років зо три тому його вперше втілював Ленінаканський вірменський театр, а слідом за ним — режисер В. Грипич на сцені Запорізького театру імені М. Щорса. Обидві постановки — копітка робота з текстом, створення оригінального сценічного задуму, отже та художня «сміливість винаходу», яку вітав Пушкін.

Севастопольська вистава «Генріх VI» одразу після виходу дістала високу оцінку журналу «Театр». До неї в цілому можна приєднатися і на п'ятому році життя постановки. Дія зберігає ідейно-моральний заряд, викриваючи «диявольських м'ясників» історії, що на шляху до трону не мають «ні жалю, ні страху, ні любові».

У виставі є хвилюючі знахідки.

...Усі тут озброєні. Зброя різноманітна за видом, калібром. Руки всіх зайняті зброєю. Вона приросла до людей і, як зуби чи нігті, здається їхньою частиною. Людей вбивають з великим мистецтвом — спереду, ззаду, збоку, зверху, знизу. Б'ють у живіт, серце, по горлянці, в спину. Б'ють, не шкодуючи жертв, не відчуваючи мук совісті.

І тільки раз людина тут відмовиться від зброї, від спроби нею захиститися. Полонений Йорк (В. Богданов) візьме на руки мертве тіло свого малого сина Ретленда (Н. Коломоєць), вбитого Кліффордом (Є. Щербаків), і ця скорботна поза поверне нашу думку до природного стану людини, її поклонання на землі — любити собі подібних.

Зараз Йорк-Богданов не думає про боротьбу. Він відчуває до неї відразу. Горе його таке велике, що він кличе смерть. Притуливши до серця ті-

ло сина, учорашній вбивця обходить своїх ворогів, вимовляючи гіркі слова. І їм у такт колишеться тоненька дитяча рука, що мертво звисає...

Про образність такого психологічного роду ця вистава, як і багато інших, турбується, на жаль, мало. Ініціатива узагальнення тут також віддана всевладній сценографії (художник Ю. Ковригін). Стоп червоної тканини, що падає з колосників на сцену, символізує кривавість справ, які чиняться у королівському дворі. Нею застелюється ложе інтриганів-честолюбців, її скрутень навколо шиї, мов зашморг, припиняє чиесь дихання, а в кінці вистави тканина, мов злочинний слід, простягнеться через усю сцену до трону. На нього, приміряючись, сяде і проголосить свої авантюрині плани майбутній Річард III, який в акторському ескізі О. Кучеренка справді «купа злості, гідкий недоносок, виродок, горбатий тілом і душею».

Та чи не забагато і чи не на шкоду внутрішній дії надано влади сценографічній метафорі? Брехтівський засіб переключення на раціональне осмислення дії? Теоретично — так. Але на практиці тут переборщення і надокучливість. Коли дія переходить до «безметафорної» зони — до правого порталу і йде на нейтральному фоні муру, актори відновлюються в правах «царів сцени», поруч у напівтемряві вже не метушаться монтувальники сцени, «обслуговуючи» її величність метафору... Режисурі тут віддає себе підводним сценічним течіям.

Цар сцени... Як він потрібен шекспірівській виставі! Як потрібно в шекспірівському акторі все, на що вказував полум'яний Віссаріон: і «міцна статура, стрункий, високий стан, звучний і гнучкий голос», і «організація вогненна, подразлива, що миттєво розпалюється», і «обличчя рухливе, справжнє дзеркало всіх почуттів, що проходять по душі», і, нарешті, «здатність любити і страждати, глибока і безмежна...»

«Режисерський театр» дає гармонію цілого, без чого ми давно не уявляємо сценічного мистецтва. Але як рідко приходиться радість зустрічі з всевладним акторським духом...

Якщо не рахувати народних сцен, де актори схожі на безпорадних статистів, «Генріх VI» має художньо цільний ансамбль. Проте одразу відчуваєш, що актори ці виховані не на шекспірівському матеріалі, їхнє дихання часто слабке і переривчасте, воно не здатне дати розлогу поетичну луку.

Великі можливості заголовної ролі С. Власенко використовує частково. «Чи навчимося ми правити, чи Англія нас прокляне?» — це устремління «блаженного миротворця», безсилового Генріха таке ж трагічне за своєю неспроможністю, як і бажання його російського двійника царя Федора «усіх погодити, все згладити». Це роль безмежних виражальних

можливостей, коли вона спирається на масштабний талант.

Так і в «Тіті Андроніку» К. Параконьєв не охоплює всієї складності заголовної ролі, дає в основному її лірико-трагедійне прочитання. Про цю засліплену горем, стражденню людину не скажеш, що вона «нібититан, готова прийняти на свої плечі будову Римської імперії, котра безнадійно руйнується» (так А. Образцова характеризує образ, створений англійським актором Коліном Блеклі). Це, безумовно, гальмує шлях вистави до високої трагедії. Боротьба Тіта-Параконьєва проти лихих замірів Тамори (А. Карпенко), Арона (В. Попудренко), Сатурніна (В. Кропивницький) більш схожа на індивідуальний самозахист.

Але рятує справу високе лірико-драматичне обдаровання актора і вміння В. Грипича вийти на глобальні узагальнення.

Так, герой запорізької вистави не титан, але це яскрава особистість, що втілює високий моральний ідеал. І його захист своїх позицій, страждання від варварства ворогів викликають гаряче співчуття. Гуманістичний пафос вистави у тому, що вона бере під захист, стверджує у праві на щастя кожного, хто живе на землі.

Вистава про трагедію інтелігентності, беззахисної перед злом, його шаленістю, розгнузданістю і насильством.

Образ Лавінії, створений В. Лушниковою, а в найменших деталях «змодельований» В. Грипичем, несе цю ідею з оголеною нервовою силою. Дочка Тіта у виставі відображає його душевні якості і саму долю. Режисер, актриса і хореограф Г. Комаров показують незабутню пластичну гіперболу страждання: через опущені над порожньою сценою штанкети у конвульсіях болю перекочується зранене, спаллене тіло Лавінії...

Божевілья шекспірівських героїв — прикмета хворого віку, що ворожий розуму. Ось і Тіт Параконьєва — чи удає він божевілья, щоб обдурити Тамору, чи справді втратив розум від жаху пережитого? Нам страшно за агонію колись чистої душі, за руйнування цільної людської особистості. Увійшовши у виставу в обладунках гідності і слави, герой закінчує своє життя у блазенському ковпаку і в халамиді божевільного. Страждання Тіта входять у наше серце закличком до мужності і пильності.

Ще раз нагадаємо назву стенда біля входу до залу, де йде ця вистава: «Тіта Андроніка» ми ставили з думкою про сьогоднішній день планети. Це хід ідейного узагальнення цікавої постановки.

Незважаючи на всі втрати, про які йшлося, шекспірівські вистави на Україні в єдності задуму сприймаються як переконлива спроба театрів добути з поезії класичної драматургії акорди, співзвучні тривогам і надіям сьогодення.