

# НЕПОПРАВНІСТЬ

*„І доки ти кажеш „людина“ замість „я“ — це пусте, і цю історію можна розповідати, але як тільки ти зізнаєшся собі, що це ти сам, тебе буквально пронизує і ти жахаєшся“.*

**Ф.КАФКА**

Спроба розглянути „Короля Ліра“ без попередніх умов, так би мовити, очима пришельця наражається на істотну перешкоду: в п'єсі волає проблема. Вона зринає одразу і не затихає до останніх акордів трагедії. Філософи визначають її як вирок: неіснування в бутті.

Це нам, захопленим вином буденності, повсякчас здається, що ми живемо, мислимо, діємо. І підступна „байдужа природа“ догідливо підкидає „речові докази“ такої ілюзії. Як казав тямущий бекетівський герой: Чи не правда, Володимире, завжди знаходиться щось таке, аби довести, що ми існуємо?“ І в безперервній гонитві за завтрашнім днем життя складається в ситуацію, описану Прустом як невдале побачення з самим собою. Бо, виявляється, людина ще недосяжна для себе самої лише одним фактом присутності на землі. Скажімо, в припущенні Мераба Мамардашвілі це виглядає так: „... життя є певна можлива неможливість“ Адже, за його словами: „В чистому вигляді життя як таке передбачає, що в ту секунду, в якій ти живеш усіма частинами своєї істоти, всім, що довкола тебе, всіма речами і подіями, в яких закріпились якісь частинки твоєї душі, з якими ти прагнеш з'єднатися, і все це має зійтися... доречно. Кожного разу має відбуватися таке з'єднання, щоб через усі точки, що зустрілися, проходила б напруга життя“

Утримувати такий стан нелегко навіть за умови, якщо ми переймаємося імперативами повноцінного життя. Та ж ми частіше неухважні до себе, неухважні до знаків Долі і вже зовсім не налаштовані „ловити точку“ (Ф.Достоевський), бо ж так зручніше „без ваги плестися до могили“ — до речі, мрія Ліра.

Звідси — провал у бутті, заміщення його більшменш вдалою імітацією. В результаті, людина не знає своєї натури, тих джерел, звідки до неї „приходять“ події, несвідома залежності від цих подій, у свою чергу, не бачить наслідків тих вчинків, що репродукує вже сама. І тоді все можливе. І з такою людиною можна зробити все. Ситуація принципової негарантованості існування таїть у собі біду. Вона набирає обшвиру залежно від того, яку життєву територію інших людей „покриває“ вплив особи, яка „не тримає“ буття. Коли це державець, король — наслідки бувають тотальні.

Ця філософська позиційна траса для режисера спектаклю Сергія Данченка поставала вже як сценічна проблема. Її розв'язання — це й є франківський „Король Лір“

Наступний, суто театральний аспект вистави — її стиль. Тут Данченко вчинив зворушливо. Він не став скасовувати незвичну на сьогодні, а то й незрозумілу простодушність шекспірівських драматургічних умов. Постановник, наразі, не вважав їх архаїчними, покладаючись на магію театального ритуалу, що знімає, здавалося б, очевидні неадаптованості. Чому Лір не бачить лицемірства Регани і Гонерілії? Чому не пізнає Кента, який близько тридцяти років був з ним? Чому Едгар не відкривається батькові? Як з палицею можна йти на меч і перемагати? Чому ще зрячий Глостер не пізнає в бурю сина і таке інше.

В цих наївних для нашого сприйняття побудовах, в незрівнянній шекспірівській патетиці режисер побачив театральне ядро власного підходу до рішення вистави і відкинув будь-яку думку про модернізацію твору. Данченко знав: його поетична риторика сповна поглинається умовністю сцени. І, як на мене, у цій відкритості до тексту, в довірі такому театрові більше мистецької свободи, ніж у постановочній сваволі. А творчий характер спектаклю постає бодай з двох прикметних рис.

Виняткового значення для вистави набула її матеріальна культура, в першу чергу — костюми. Тетяна Соловійова вкотре довела їх важливість для образності твору, а майстер вона дивовижний. Строби спектаклю здаються взятими з вікторіанської доби, з театру Принца з його фірмовим девізом: прекрасне — дороге, а дороге — прекрасне. Сукні нарядні, сценічні, особливо жіночі. Вони підносять урочисту ритуальність інтер'єрних сцен і будь-яких сценічних умов своїм, сказати б, артистизмом посилюють враження від Ліра і Блазня, Едгара і Кента. Саме костюми виводять стилістику вистави з варварства і архаїки у світ, де люди знаються на принадах існування і люблять зі смаком пожити. Тим самим питання влади, багатства набирає у спектаклі наочного вираження.

Друге. Всеволод Мейєрхольд свого часу був упевнений: „Об'явити обсаду — означає об'явити тлумачення“ Те, що Ліра гратиме Богдан Ступка, сумніву не мав, мабуть, ніхто. Кортіло знати інше — як?

Романтичне бачення Ліра вже зруйнував Брук. Це добре розумів Сергій Данченко. Міхоелс поєднав королівський шарм свого героя з гротесковим трагізмом нового часу. Це усвідомлював освічений Богдан Ступка. Належало знайти свій шлях.

Він проліг через таке збирання образу, де несподівані риси накладаються на фундаментальні шекспірівські передумови, що й породжує незвичний мутаційний ефект.

Версія Сергія Данченка і Богдана Ступки багатьох здивує, недалеких — відверне. Це, можливо, найбільш „низове“ з відомих тлумачень Ліра (маю на увазі прийняті культурою зразки). Лір-Ступка щонайменше король, адже наріжна проблема трагедії, як ми з'ясували, — патологія особистості, а не влади як такої. Ак-

тор заявляє лише одну „королівську” рису Ліра — авторитарність. Його воля для британців незаперечна і не потребує додаткового забезпечення. Це й розв'язує руки виконавцеві для більш істотних завдань. Його химерний Лір живе в реальному світі, цей старий шаленець — дитя звитяг, походів і полювань, він знає життя за порогом свого палацу, але, як свідчить Регана: він завжди зле знав самого себе. Для трагедії цього виявилось більш ніж достатньо. Те, що Лір „проморгав” своє оточення — вже вторинне.

Нарешті, скажемо і про таке. „Король Лір” — постмерлінівська вистава. Сергій Данченко — світоглядно цілісний і послідовний митець. Розглянувши в „Мерліні...” ситуацію іманентної катастрофічності світу, загрозу фатального зриву Великого Проекту, режисер наполягав: абсурду існування можна протиставити лише лад у собі, адже зовнішніх підстав для виживання людства немає. Але особу ще треба примусити звернутися до себе, довівши, що в іншому разі — „завтра не буде”

В „Королі Лірі” Данченко повертає очі людини зіницями до власної душі, до способу її існування, бо бачить — тут корінь пекельного лиха. Поліфонічне розгортання цієї колізії і надане „пластичному художнику” — Богдану Ступці.

II „Тут щось не те. Скажіть одверто, хто я?”  
ЛІР

В цій трагедії у автора прологу немає. Постановник його вводить. Щоб Сергій Данченко знічев'я додав новий епізод — такого не було. Щоб висловитись режисерові, зазвичай, вистачало існуючих. А тут — пролог В чому справа?

Вирішити „Короля Ліра” значною мірою означає вирішити першу сцену. Але вона настільки динамічна і дійова, що повз увагу публіки проходять „доленосні” миттєвості Лірової поведінки перед оголошенням його „таємного задуму” Потрібен вступ, аби у глядача з'явилася можливість осмислити те, що скоїлось. Хоча б згодом, повернувшись до пам'яті.

У повній темряві, в перехресті двох снопів світла з грюком підніметься ляда і з'явиться старий Лір зі свічкою в руках. Він подивиться в зал, наблизиться до завіси. Важка тканина розійдеться, і ми побачимо зашмерлі постаті персонажів трагедії. Ступка-Лір не поспішаючи, і не виказуючи ніяких почуттів, обійде усіх по черзі, пильно вдивляючись їм в обличчя. Потім залишить сцену, і тільки тоді спалахне дія.

Та поки вона не спалахнула, годилося б, бодай коротко, витлумачити пролог — з оглядом на вже переглянуту виставу.

Данченківський пролог символічний. Він унаочнює ставлення Ліра до родинного і ближнього оточення, акцентує його характер. Що він знаменує? На особу, яка наважується на діяння, чатує принаймні дві небезпеки: помилкова самооцінка і хибне бачення ситуації. Ситуацію складають обставини і люди. Як покаже дальший перебіг подій, Лір виявить себе до краю безпорадним, як тільки його план збочить з вимріяного курсу. А інакше й бути не могло. І пролог про це сигналізує. Лір розглядає фігурантів трагедії як експонати музею воскових фігур. Розглядає портретно, статично. Він не бачить, що довкола нього закрутився зовсім інший світ, відмінне від звичного коло людей: молодих хижаків, що рвуться до влади і багатства. З'явилось нове сильне покоління і хода його злочинна. Едмунд, Корнваль, Освальд, а насамперед



Король Лір — Б.СТУПКА.

Гонеріля і Регана. Вони подумки вже поділили володіння Ліра, і поспішають вступити у свої права.

А Лір ще нічого не знає. І це природно в його стані: яке йому діло до потаємних пристрастей двору і оголених інтересів родини? Лір заслужив на відпочинок, каже його стомлена стареча постать. І в короля є для цього відповідний задум. Звідки ж йому знати, як все обернеться? Знання приходить унаслідок досліду, що здійснює Лір. Його фатальна помилка: він не знає наслідків своїх дій. А має тяжити заборона на визволення сил, яких принаймні не знаєш. Адже Лір всліпу зводить запобіжник. І розв'язує грізну гру. Настає знаменита перша сцена.

Король розтинає мечем велетенську карту своїх володінь і враз опиняється в придворному колі. Перше, що ми почуємо від Ступки-Ліра: дивний, триумфуючий, невловимо глумливий, чи не сатанинський... навіть не сміх, а його різновид, подоба — смішок. Лір гордий собою: добре придумав! Справа за церемоніальним жестом — королівський дар за пишноту слів дочки про любов до вінценосця-батька. Як відомо, бенефіс Ліра зриває нездатна „до речей медових, до поглядів благальних...” Корделія. Лір, що хвилину тому вже знімав свою корону (це був „задум потаємний“?), аби передати її „дочці третій”, стрімко впадає у роздратування, що переходить у сваволю без меж. Він зло довбає вказівним пальцем лоб Корделії, судомно-ритмічно стискає лівицю, живлячи серце, відганяє дитя патерицею і кричить, позбавляючи Корделію будь-якого посагу. Він у гніві зрікається покровності, він житиме у старших дочок, йому нічого, крім ста

рицарів непотрібно. А та, яку Лір „любив за всіх найбільше“, без благословіння і з батьківським прокльonom віддана французькому королеві.

Ступка розгортає картину катастрофічної капітуляції Ліра перед власною натурою. Спочатку примха володаря. Потім, вибитий з сідла недоречною щирістю Корделії, Лір ставить форму вище суті і профанує власну величність ганебним примусом покори. Масштаби цінностей зміщуються на очах, і ось вже Лір у полоні гордині. „О, краще б не родилась ти на світ, // Аніж мені не догодити мала!“ Гордина Ліра... Розум, що найперше судить, аніж запитує буття. Серце, в якому немає місця для дружби і любові. Самозасліплення душі.

Так виникає потроєння трагічної вини: не знав себе, не зібрав себе, не здолав руйнівної гордині. Все інше супутне. Як крихітна генетична похибка в комбінації хромосом ДНК дає страхітливий фізичний породження, так і примха Ліра переростає в тотальну криваву оргію. Відкривається рахунок жертв. Останньою стане сам Лір. Але у фіналі трагедії світ цей залишить вже зовсім інша людина. Ще незнайома нам.

Свого Ліра Богдан Ступка зіграв вчасно. В тій акторській порі, коли вже і ще міг створити, можливо, найпотаємніший образ у Шекспіра. Бо навіть Гамлет виписаний ясніше. Мало хто з авторитетних дослідників великого англійця не вказував на принципову „невтілюваність“ Ліра. Причин дошукувались різних. Дозволю собі додати ще одну.

Складність ролі полягає в тому, що актор мусить водночас тримати два плани Ліра: життєвий, тобто правдоподібний, психологічно обґрунтований і той, де Ліром править сама трагедія, бо „їй так потрібно“ В цьому другому плані не існує психологічних зв'язків, і, що істотно, розгортання колізії Ліром не тільки не контролюється, але й не усвідомлюється. Вона безособова і є, власне, тим механізмом „трагедії пізнання“, що наче вир невідворотно затягує зреченця-самодержця.

„Ліру допомогти не можна“, — свідчить Джорджо Стрелер. Але ще менше можна допомогти акторові, який грає Ліра. Ткати це друге тло нема з чого, а працювати на нього треба. Це не підтекст дії, а самий її зміст, що має бути художньо виявленим. І це зона виключно акторської спроможності.

Ступка безоглядно проїнятий унікальністю свого завдання, він розширює контури конавського малюнка і веде обидві партії. Показовою може бути будь-яка сцена за участю Ліра-Ступки. Я пропонував би поглянути на епізод його зустрічі з Едгаром — „Бідним Томом“ Тут добре видно, що друга лінія Ліра вийнята з причинно-наслідкового ряду, але є процесом. Вона, як і годиться, дана глядачеві у відчутті, проте ухляється дочасного логічного закріплення. Як це робить актор? Чого він досягає?

Едгар промовляє сентенції, що сприймаються Ліром на свій рахунок: „Стережись лихого духа! Слухайся своїх батьків... не клянись... не давай гордошам посісти твою душу...“ І Лір одразу „прикипає“ до Едгара. „Стривай, поговорю з цим мудрецем. // Ну звідки грім береться?“ А скажи мені, щоб ніхто не чув...“ „З філософом лишитися я хочу“ Публіка тут відверто реагує на влучні репліки Ліра щодо невдячних дочок, і хвиля веселощів лише ускладнює акторське завдання. А проте ця сцена важить багато.

Ступка-Лір вражений виглядом „Бідного Тома“: ти справжня людина. Неприкрашена людина — це ж і є така от злиденна, гола двонога істота. // Геть, геть усе позичене!“ Інтонація Ступки урочисто-переможна. Ліру здається, що йому відкрилась істина, що він досяг нарешті того першоелементу буття, спираючись на який він вийде на світло. Лір гадає, що дійшов нижчого ступеня зневаження і кривди, і далі можлива лише відплата. Тому й влаштовує суд над Реганою і Гонерільєю. Але як він помиляється! Колесо трагедії покотиться далі так, що захрумтять кості. Весь жах ще попереду.

Лір, природно, не пізнає Едгара. Він також позбавлений відчуття реальності, вважаючи себе на дні приниженості. Це добре розуміє Едгар: „...Хто в світі скаже: „Нещасний я!“ Нещастя меж не має!“ У Ліра ж передчуття ще сплять. Він сліпий, бо вірить: „Я та людина, що зазнала більше від інших лиха, ніж сама вчинила“ І Ступка недвозначно демонструє: Лір ніяк не вибереться з самообману, ілюзій, і всі його терзання — про себе знедоленого. Лише одного разу вирветься у нього згадка про Корделію: „Я її скривдив“ Та й по тому. Ним володіє гнів, і летять прокльони „нікчемним виліпкам природи — кентаврам „з жіночим тулубом“ Тут ще немає і натяку на самодокір, прозріння власної вини, на душевне одужання. Найпомітніше досягнення Богдана Ступки в цій площині шекспірівського змісту — показ того, як насправді важко Лірові (читай — людині) звільнитись від чаду, запаморочення хибним життям, помилковою самоконцепцією. Це підкреслить Едгар — „Бідний Том“:

„Князь тьми — джентльмен, він зветься Модо і Маху“ (У Пастернака, до речі, точніше, ніж у Рильського:

Глостер:

„В каком вы низком обществе, милорд!

Эдгар

О нет, Модо и Мего — злые духи

Не из простых. Князь тьмы — недаром князь.)“

Але є ще один вектор значно меншої розвиненості і очевидності, який грати треба, і Ступка передає його з тією ж силою як і план життєвий. Ступка-Лір жорстоко страждає. Уся сцена бурі, куди входить і зустріч з Томом, для Ліра — відкрита рана. Він на порозі божевілья, часто впадає у марення, йому справді нестерпно важко. Та й кричить він в бурю, щоб утримати розум, позбутись „туги нездоланної“, тієї маячні, що підступає „все вище й вище“ І немає порятунку.

Ось тут і починається незбагненне, настає черга акторської ворожби. Симпатії глядача вже давно на боці Ліра, його провина перед Корделією ще пам'ятається, але вже не ставиться йому на карб. Та Ступці цього замало. В його грі дедалі сильніше починає звучати нова тема — несподівана, глибока, всеосяжна. Ступка не відмовляє Лірові у стражданні, навпаки, поглиблює його. Але актор ставить під сумнів інше: чи приносять страждання спокуту? Чи неодмінно за ними приходять прощення? Чому прийнято вважати, що страждання — цінність такого порядку, яка „сплисує“ будь-який гріх? Хто дарує людині прощення? Вона сама? Звичайно, ні. То кому ж вона їх пред'являє? І що вони можуть відмінити? Завислу в зашморзі Корделію? Хай Лір ще не знає про цей жахливий фінал. Але це нічого не міняє. Буття „знає“, трагедія „знає“

Механізм, що згубив Корделію, завів Лір. Мимоволі, чи ні — не має значення. І ніяких страждань не досить, аби стати невинним. А відтак Ступка грає те, що невимовне.

Після бурі Ліра довго немає на сцені (у Данченка здається довше, ніж у Шекспіра). А коли він з'являється, то вражає його вигляд і стан: за ним тягнеться ще одне життя. В чудернацькому одязі, з польовими квітами на голові, з торбинкою піску, з якого він „карбує“ гроші. Трагікомічна іпостась біди. „Я поранений: аж видно навіть мозок“ Зворушливо-самотній Лір. Йому доступна неосяжна віра: „Немає винних на землі, нема...“

Спалах за межею розуму, диявольська еквілібристика враженої свідомості. Майже затишне, юродиве згасання особи. Лір у тому проміжному стані, що не дає надії на вороття з душевної імли. Залом оволодіває співчуття.

А потім ми бачимо пробудження Ліра. Найтихіша і, можливо, найдосконаліша сцена у виставі. Людина після страждань. Лір одужує. Ступка мудро поновлює страждання у правах. Так, вони не відмінюють провини. Життя за життя — неможлива арифметика. Але страждання вивищують душу, підносять людину, без них взагалі нічого не відбувається. Зрештою, вони, як і покаєння, — єдина перепустка до господньої прощі.

У цій сцені стає зрозуміло, який крупний образ народжується у Богдана Ступки.

З глибини сцени Лір неможено тягне повішену Корделію: „О горе, горе! Камінні люди ви, камінні люди!“ Ліру вже несила відірвати її від землі. Може лише впасти поруч. Бринить найвища нота спектаклю — непоправність горя. Корделії вже не буде! Не буде ніколи. Це стає болючим підсумком Лірового шляху. А непоправність у батьківстві нестерпна.

І тоді знову пролунає той смішок, яким розпочалася вистава. Тепер він прозвучить як відплата. „Король! Король! Від голови до ніг!“ Але не людина. Вповні людиною Лір стає тільки в мить, коли перестає дихати. Хоч і мертвою — людиною.

Ступка доводить трагічну тему неіснування особи в бутті до апокаліпсичного кінця. Толстой радив: „Або будь сильним, або спи!“ Актор не такий категоричний, але слідом за Шекспіром теж застерігає: володійте буттям! Незібрале існування таїть щонайсериозніші загрози. І нічого не повернеш, не врятуєш, і переграти не дадуть. Таке життя. Прокинься, поки все твоє з тобою.

Ступка грає заключну сцену з такою бентежністю, немов особисто причетний до шекспірівського сюжету. Андрій Тарковський у цьому зв'язку якимось зізнався: „Справді, як не крутисся, а мистецтво, мабуть, завжди паразитує на звалищах особистого життя“ І хто достеменно знає, як створюються акторські образи?

### III

*Блазень  
„Кожна мудра голова  
Щось, як мавпа витіва“.*

Для Шекспіра метафізика театру — відкрита книга. Він геніально розумівся на його феноменальних властивостях і будував свої п'єси на вивільненому гіпнолізмі театрального ритуалу. Гамлет як режисер ставить свою знамениту „Пастку“ не тільки для

викриття Клавдія, але і для себе теж. У нього на очах, і з ним самим має відбутися певний „психоделічний“ афект, що розвіє його останні сумніви щодо вбивства батька. Мініатюра про Гонзаго — це театральний пристрій для занурення себе і Короля у процес відновлення істини. Інакше кажучи, юридичних підстав „Пастка“ Гамлету не додає, але для аргументів і волі є вирішальною. Миттева, хоч і випадкова смерть Полонія промовляє за це. Шекспір у такий спосіб оголює свій прийом: для здійснення певного акту пізнання потрібен драматургічний механізм, пристрій, що своєю дією породжує й утримує певний стан, настрої, розгортає процес. В „Королі Лірі“ таким елементом драматургічної техніки і сценічної функції є Блазень.

Блазень як функція виконує необхідну роботу: повсякчас повертає Ліра до думок про Корделію. Джордж Стрелер запише навіть: „Штукар і Корделія — один актор“ Лір підсвідомо відштовхує цю тему від себе, бо довге перебування наодинці з нею неминуче приводить до висновку: фатально винен. І Лір би без кінця борсався між Реганою і Гонерільєю, але Блазень не дає схватись, повертає його у вірне русло переживання. Він „працює“ з нелюдським у натурі Ліра.

Блазень в чергу грають Володимир Коляда і Віталій Савчук. Грають по-різному, але це нічого не руйнує, Шекспір тут дозволяє будь-яку ступінь свободи. Коляда більш опрацьовує зовнішній, пластичний бік ролі. Його персонаж викликає в пам'яті чарлі-чаплінські алюзії (Т.Соловйова саме в цьому ключі вирішує костюм паяца). Але теми „маленької людини“ не виникає. Коляда-Блазень душевно здоровий народний тип самородка. Хоч він і дорогий Лірові, але Коляда ніколи не виказує близькості з королем. Їхня спорідненість неможлива — актор мудро дистанціює свого героя і короля, Лір для Блазня — об'єкт професії. Він аж ніяк не божевільний, у Ліровій ситуації завжди прозорливіший ніж король, бо стоїть обабіч його лихоманка.

Коляда резонно уникає психологічної розробки свого Блазня — вона тут не має значення. Блазень діє в період свідомого Лірового життя, а вичерпавши своє завдання, довівши Ліра до божевілля, він трагедії не потрібен. І в цій якості вся психофізика Володимира Коляди більш ніж доречна. Пластична фіксованість малюнка ролі, мовна виразність, захопленість своїм персонажем, імпровізаційна м'якість — Коляда в акторській радості демонструє роботу елизаветинського „профі“, мудрого й майстерного штукаря. Він „лягатиме спати опівдні“ — в час найбільшої ясності доби, коли до сутінків ще далеко, але світило вже прямує за горизонт.

Віталій Савчук — інша іпостась цієї ж маски. Для нього блазнювання не стільки професія, скільки доля, і раціонально працювати він не може. Актор розчиняється у своєму Блазні, його самовіддача і натхнення абсолютні, виконавський „вольтаж“ майже надмірний, подиву гідний. І спочатку навіть спантеличує. Та вже трохи згодом пояснювати нічого не треба: цей Блазень не дозволяє собі „холодної обробки металу“: перш, ніж кинути в тигель страждань Ліра, він поміщає туди себе.

У сцені бурі у Блазня є репліка, яка дозволяла припинити гру і відкрити людське обличчя шукаря: „Ця ніч холодна всіх оберне нас на дурнів та шаленців біснуватих“ Вона й написана відсторонено, з виходом з ролі. Але ні Коляда, ні Савчук цього не зробили: маска зберігає свою багатозначність лише в межах тотальної самоістифікації. Вона не може до кінця ні увійти в трагедію, ні вийти за її межі. Вона провідник волі драматурга і не має власного буття. Тому і зветься — маска.

#### IV

*„Соловейко, я чую цокіт твоїх ратиць“*  
Г.ГЕЙНЕ

Шекспір полюбляє роздвоєння якісно єдиного людського матеріалу: Розенкранц і Гільденстерн, Гонерілья і Регана. Для акторів це додаткові труднощі, надто подібно малюються персонажі. Але в цій паралельності існування є й сценічна принада, бо здійснюється не приватна історія, а прокладає собі шлях закономірність. Додавши сюди Едмунда — отримаємо трагедію поколінь, грандіозну алегорію нелюдяності.

Гонерілья-Дорошенко і Регана-Куб'юк — дві розкішні безжалісні хортиці, зібрані і пружні, аж ніяк не холодні. Їх обох пронизує пристрасть, вони завжди на вістрі відвертого бажання: влади, багатства, кохання, помсти. Ось вже хто не дримає, не пропускає жодного нюансу буття! Та лихо в тому, що ними володіє диявол. Коли вони належать собі, то кружляють по сцені, як дві кульові блискавки, зливаючись і відштовхуючись одна від одної, звиваючи дедалі нові позиційні веремі. Їм не стоїть на місці, їм не можна випустити ситуацію з рук, їхня зброя — ініціатива і наступ. Вони — дочки Ліра, але їх матір'ю так і хочеться назвати леді Макбет.

Призвідницею родинної пари є Гонерілья. Втрату темпу Регана компенсує обачністю і вивіреністю дій. Тож коли вони разом, здається, що для них неможливого немає. Та Шекспір припас і їм камінь спотикання. Сестри жадібно поділили спадок Ліра, але поділити Едмунда їм не до снаги. А це вже війна не на життя, а на смерть.

Тема Гонерільї і Регани впадає в загальне річище трагедії як вияв небезпечної істини про природу людини. Йдеться про принципову невситимість людських бажань, благородних, чи хижих, не має значення. Людина ненаситна життям, тому за певних умов у неї з'являються ікла.

...Хороший у виставі Арсен Тимошенко — Едмунд. Після млявого Ланцелота в „Мерліні“, актора тут навіть важко впізнати. Його Едмунд — справжній син „пломенистої природи“: вродливий, ставний, енергійний. Він беззастережно ставить на карту найближчих людей — батька й брата, щоб вийти з аутсайдерів у первачки. Його порив не може не захопити Гонерілью і Регану, бо він справді на очах „росте і міцніє“ Альбані і Корнваль поряд з ним в очах сестер надто статичні, це — вчорашній день, до того ж, Альбані, взагалі, це людина честі. Тимошенків Едмунд є майстром перевтілення і щиро грає закоханість. Його обирають, але й він гри не псує. Едмунд — гравець за покликанням, і коли партію буде програно, перед тим як назавжди зупинити годинник, він може дозволити собі „учинок добрий супроти вдачі“, і скаже правду. Вже за межею гри.

Едгар

*„Нам молодим такого не зазнати*

*І довго — так, як він, — нам не прожити“.*

#### V

У фіналі „Гамлета“ принц доручає Гораціо розповісти про все, що з ним скоїлось. Та розказати, що відбулося насправді, може лише Гамлет, а тому — „далі тиша“ На долю Гораціо лишаються „слова, слова, слова“

Про те, що сталося з Ліром, може розповісти лише Едгар, бо він побував у шкурі „бідного Тома“ Саме йому Альбані і передає „всі про королівство піклування“ І це знаменно.

Як звичайно, у франківців два Едгари: Олексій Богданович і Остап Ступка. І обидва достойні. Картиношляхетний Богданович і вибуховий у сценічних рішеннях Ступка, кожен на свій лад ведуть тему змужніння чесного, запального юнака, чия безтурботність і природне побоювання „темного батька“ завели його так далеко. В Едгара своя вина — безмежно довірився братові, не знаючи його душі, не зміг відірватися від „колеса подій“, і воно волочило юного герцога болісно і довго. Обставини і покоління інші, а тема — Лірова.

Може й не годиться поцінувати таким чином акторські роботи, та все ж відзначу: початкові й фінальні сцени у Богдановича звучать сильніше. Його Едгар нестримний, „породистий“, з присмаком богемі, а підсумковий стан його героя вагомий і скорботний. Ступка дещо переграє колегу „в бурю“ Він тут значно винахідливіший, живіший, сказати б, більш шекспірівський. У Остапа і Богдана Ступки тут чудовий дует, змістовний і різнобарвний, хоч інколи і здається, що батько зумисне поступається синові сценічною ініціативою і дозволяє йому робити все. На щастя, Остап Ступка цим не зловживає, розумно користується наданою свободою, і це йде на користь виставі.

...А торкнувшись внутрішньо-театральних справ, не можу не порадіти з того, що у франківців вияскравилось хороше акторське покоління. Міг би назвати близько двох десятків імен, які поєднують і фахову компетентність і повносилу особисту зрілість. Це тим більш приємно, що спостерігаємо відновлення мистецького життя. Театр одужує, бо одужує глядач, який досхочу надивився сурогатних видовищ, халтурних проєктів, виїзних варіантів за участю гастролерів-зірок. Той глядач, що по праву називається публікою, бажає бачити театр у повному форматі. І не так важливо, в якому режимі працює колектив — у пошуковому, як театр драми і комедії на Лівому березі, чи у живому академічному — як театр імені І.Франка. Справа не в естетичній стратегії. Адже театр настільки грандіозна вигадка людства, що може знехтувати перехідним періодом в одній окремо взятій країні за відомим іронічним висловом: „поки ти незадоволений життям, воно проходить“ Бо в приватному житті існування це тільки буття. Альтернатива буттю надто гірка і скорботна, щоб її розглядати. Про що й свідчить вистава „Король Лір“

...На початку століття, на світанку нової театральної доби великий Станіславський підсумує: „Час темпераментів на сцені минув“ Він прощатиметься з Россі і Сальвіні, Олдріджем і Барнаєм. Нам не довелося бачити цих трагіків на кону. Проте у нас є можливість подивитися в цій ролі Богдана Ступку. Почути фінальний лірівський стогін-сміх над загубленою дочкою. Той стогін і сміх, який я неспроможний описати.