О. М. БОРЩАГОВСЬКИЙ

ШЕКСПІР І УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

І

З часів Давіда Гарріка всі видатні реформатори сценічного мистецтва шукали підтримки в творчості В. Шекспіра.

Ім'я Шекспіра було написане на бойовому прапорі Лессінга. Просвітителі XVIII століття, а вслід за ними і вожді романтичної школи у Франції з його ім'ям на устах руйнували устої класицизму. Там, де знищувалась рутина, відірваність сценічного мистецтва від дійсності і суспільного життя, з'являлись безсмертні твори Шекспіра. Над колискою народного, реалістичного театру завжди дбайливо схилялась тінь найвидатнішого драматичного поета світу. Спадщина Шекспіра ніколи не відігравала ролі музейних реліквій і в усі часи являла живий, сучасний інтерес. Шекспір—це і сонячна юність театру, і зрілість, і мудрість разом. Звертання до скарбниці шекспірівської драматургії і талановита, зріла постановка його драм і комедій свідчила про ступень культури, майстерності і творчої сміливості театру.

Але дореволюційний український театр не знав Шекспіра. І зовсім не тому, що в цьому не було потреби або не знаходилось майстрів-режисерів і акторів, здатних втілити титанічні характери і пристрасті Макбета, Ліра, Отелло і ін. Корифеї українського театру мріяли про постановку драм Шекспіра. Про це можна прочитати в мемуарах М. К. Садовського,

П. К. Саксаганського, М. Л. Кропивницького, в листуванні і офіціальних документах.

Видатний драматург, режисер і актор М. Л. Кропивницький працював над перекладом „Отелло", сподіваючись поставити трагедію в одній з провінціальних антреприз початку XX ст. (Л. Сабініна). „Колись то ще на малоросійському наріччі можна буде грати Шекспіра, Шіллера і інших європейських драматургів",—писав у 1887 р. О. С. Суворін, переконуючи геніальну М. К. Заньковецьку і її товаришів грати російською мовою,—„а роки йдуть у всіх, не виключаючи п. Заньковецької, роки йдуть і можуть пройти" *. І далі: „І історія мистецтва скаже про неї: „Пані Заньковецька була неперевершена в драмах п. Карпенка-Карого, в яких поєднались для неї і Шекспір, і Гете, і Шіллер, і Островський..." **

М. К. Заньковецька, яку сучасники порівнювали з Сарою Бернар, з Дузе, Стрепетовою, таланту якої вклонялись такі тонкі знавці і цінителі мистецтва, як Л. Толстой, А. Чехов і В. Стасов,—у ролях Офелії, Дездемони та ін. безсумнівно досягла б ще більшої досконалості і художньої сили.

Шляху до Шекспіра для старого українського театру не було. І не тільки до Шекспіра: спеціальними царськими указами і урядовими розпорядженнями діячам українського народного театру було заборонено ставити п'єси, перекладені з інших мов. Театр не знав Шіллера, Гольдоні, романтичної драми, шедеврів російської класичної літератури. Тільки в 1907 р. в Києві, в театрі М. К. Садовського був вперше поставлений „Ревізор" Гоголя—„ця руська, всеросійська п'єса, яка виникла не з наслідування, але з власного, може,

* А. С. Суворин. „Хохлы и хохлушки". СПБ., 1907.
** Там же.

ріркого почуття автора" *, „Ревізор", в якому намальована картина, яка була добре знайома українському народу і його художникам.

Про причини, які гальмували розвиток театру „на півдні Росії", з обуренням писала М. К. Заньковецька в доповідній записці-промові на І Всеросійському з'їзді сценічних діячів, що зібрався в 1898 р.:

„Крім тих загальних обмежувальних умов, на які вже вказано, театр на півдні Росії терпить ще від особливих, спеціально встановлених для малоруського театру обмежень: ми говоримо про обмеження, які тяжать на малоруських сценічних творах. Для сцени, безумовно, заборонені: а) переклади на малоруську мову драматичних творів з інших мов; б) п'єси з життя інтелігенції; в) п'єси з минулого життя Малоросії (існує два-три винятки, коли подібні п'єси дозволялися, більшість же п'єс історичного змісту забороняється, саме зважаючи на цей зміст). Таке насильне скорочення малоруського репертуару відбивається дуже шкідливо на діяльності малоруських труп, штучно скорочуючи їх репертуар і вводячи в нього несприятливу для справи одноманітність; малоруські трупи змушені часто переїжджати з міста до міста, бо, пробувши на одному місці, швидко вичерпавши репертуар, вони мусять переїжджати в інше місце, що, через витрати на переїзди труп з численним складом артистів, хору і оркестру, вкрай несприятливо відбивається на матеріальних умовах життя їх учасників. Мало того, малоруський народ позбавляється можливості ознайомитися з творами європейських класиків, з особами своєї історії, а артисти малоруських труп не можуть в достатній мірі роз-

* „Молва", 1836 р. Цит. за Собр. соч. Тихонравова, т. III.

вивати свої сили, будучи змушеними діяти в надто вузькій сфері, усунені від тих широких горизонтів, які їм розкривають животрепетні інтереси життя інтелігенції, минуле життя рідного народу й твори великих творців інших літератур* *.

Коли ж, нарешті, після революції 1905 р., в 1908—1917 рр. українські театри дістали формальний дозвіл ставити переклади п'єси (були поставлені перші п'єси М. Гоголя, О. Островського і ін.), в тому числі і Шекспіра, вони не змогли, не зважаючи на наявність перекладів М. П. Старицького і П. Куліша, скористуватися цим дозволом. У ті роки український театр переживав смугу занепаду. Найкрупніші колективи, в минулому керовані видатними художниками, діячами народного, реалістичного театру, розсипаються, а репертуар засмічується драматичною писаниною, „кривавими драмами" або бульварними наклепницькими виправами Винниченка і ін. До того ж сила інерції була така, що незачеплені театрами українські переклади Шекспіра продовжували зали лишатися в пилюці книжкових полиць до перших років Пролетарської революції.

Шекспір незмінно привертав погляди передових діячів української літератури, мистецтва і театру в тому числі. Любимим драматичним поетом Т. Г. Шевченка був Шекспір. „Шекспіра,— згадує П. Куліш,— він возив з собою, куди не їхав" **. Величезний інтерес і любов до Шекспіра не зменшуються протягом усього життя мужнього народного поета. Шевченкові належить гальванографія „Король Лір" (1843 р.). Ця робота свідчить про глибоке розуміння філософської мудрості і величі створеного Шекспіром образу Ліра.

* М. К. Заньковецька. Збірник матеріалів. Державне вид-во „Мистецтво". Київ, 1937 р., стор. 146—147.

** „Основа", 1862 р., кн. 1, ст. 60.

В 1880 р. в Києві, на квартирі у М. В. Лисенка був поставлений любительський спектакль „Гамлета" на українській мові в перекладі М. П. Старицького. Сам М. В. Лисенко написав музику 9 пісень Офелії, додану до І видання перекладу (1882 р.)

Уривки з п'єс Шекспіра, монологи Ліра, Отелло, Макбета, Офелії і т. д. на російській і українській мовах завжди були в числі найбільш любимих і популярних творів, виконуваних корифеями української сцени до революції. Шекспірівський репертуар проникав „з чорного ходу", через концерти, любительські вечори, виступи в блискучих петербургських салонах у період гастролей. Знавець сценічного мистецтва О. С. Суворін, який вважав Заньковецьку „феноменом", геніальною актрисою, писав про один з таких виступів:

„Випадково нам удалось чути, як читала вона (Заньковецька — *О. Б.*) роль Луїзи Міллер у драмі Шіллера „Коварство і любов" і сцену божевілля Офелії. Читання це було на російській мові і зовсім непригotовлене, але воно вражало своєю правдивістю, натхненням і оригінальністю. Якщо колинебудь п. Заньковецька виступить на російській сцені, вона стане першою зіркою і ми говоримо це сміливо" *.

Таке становище — заборона ставити на сцені українського театру драми Шекспіра зробило немалий вплив на перших перекладачів. Усі без винятку ранні переклади Шекспіра — О. Федьковича, П. Куліша, М. П. Старицького — робилися без розрахунку на театр, на задоволення вимог сценічного мистецтва. Ні один переклад, навіть найкращого перекладача — П. Куліша, роботи якого видатний український письменник і вчений лінгвіст Ів. Франко ставив вище за німецькі

* „Хохлы и хохлушки".

переклади Шлегеля і Дінгельштедта *, не був поставлений в театрі без значної редакції.

М. П. Старицький, який додав до першого видання свого перекладу „Гамлета" передмову, ні слова не написав у ній про театр, про сценічні вимоги до роботи перекладача. Своє завдання він бачив у популяризації „великого драматурга і психолога" і в удосконаленні рідної мови „на вищих класичних зразках" **. А тим часом Старицький був не тільки перекладачем — він, насамперед, був популярним драматургом народного театру і театральним діячем, режисером і творцем першої, крупнішої професіональної трупи (1881 р.) українських акторів, в яку ввійшли молоді ще тоді М. Л. Кропивницький, М. К. Заньковецька, М. К. Садовський, П. К. Саксаганський та ін.

Повна відсутність зв'язку між працею перекладача і театром вела до надмірного збільшення кількості рядків, багатослівності, а іноді і до недорікуватості. Думка Шекспіра, висловлена геніально просто і виразно, розтлумачувалася в перекладі з педантичною старанністю, яка тільки обтяжувала її. Переклади рясніли дуже важкими для вимови сполученнями слів, маловживаними зворотами мови, образами.

Ця хиба впадає в око не тільки при читанні примітивного „варварського" перекладу першого акту „Гамлета", зробленого П. Свенцицьким, перекладів О. Федьковича, написаних власне гуцульським говором,— але і в більш досконалих роботах П. Куліша і М. П. Старицького.

Але такий розрив між роботою поета і театру приводив до того, що в літературних перекладах не було потреби в

* Уільям Шекспір. Гамлет, принц данський. Львів, 1899 р., передмова Ів. Франка, ст. XX.

** „Гамлет" В. Шекспіра. Переклад М. П. Старицького. Вид. „Книгоспілки", ст. XXXI.

в переробках, ні в купюрах, які доводилось робити першим російським перекладачам за вимогою цензури або за власним переконанням. Крім того, переклади П. Куліша і М. П. Старицького робилися після широкого розповсюдження першокласних німецьких, французських і особливо російських перекладів.

В 1855 р. в журналі „Нива“ * був опублікований переклад І акту „Гамлета“ за підписом „Павло Свій“. Ів. Франко вважає цю роботу першою в українській літературі спробою перекладу Шекспіра, не зважаючи на те, що „вірш П. Свого в тім перекладі справді такий непоетичний, що проза була б ліпша: нема в тім віршу ані рими, ані поезії“ **, і т. д. Павло Свій — польський поет Павлін Свенцицький і є всі підстави гадати, що переклад зроблений не з англійської (оригінал), а з польського перекладу. Ця робота, яка навіть віддалено не була схожа на оригінал, не мала ніякого впливу ні на літературну, ні тим більше на сценічну долю п'єс Шекспіра на Україні. Навіть назва трагедії була перероблена „дерзновенним“ перекладачем: в його перекладі вона називалась „Гамлет — датский королевич“.

В 1872 р. була вперше надрукована п'єса буковинського поета Осипа-Юрія Федьковича (1834 — 1887) під назвою „Як козам роги виправляють“, яка являла собою переробку комедії Шекспіра „Приборкання непокірної“ („Taming of the Sherew“). П'ятиактна комедія була перетворена Федьковичем в одноактну п'єсу, тобто жарт („фражка“), водевіль, який запозичив з класичної комедії тільки сюжетний мотив. У 1902 р. ця комедія була надрукована вдруге в зібранні творів О. Ю. Федьковича.

* „Нива“, 1885, №№ 3—5 і 7—9.

** Уільям Шекспір „Гамлет принц Данський“.

Крім того, перу Федьковича належать переклади „Гамлета" і „Макбета" (в двох редакціях), опубліковані в тому ж 1902 р. Ці переклади були виконані в 1872 — 1874 рр.

Ів. Франко в передмові до драматичних творів Федьковича* відмічає „германізми в конструкції" фраз і говорить, що переклади зроблені з німецької. Ставлячись без пієтету до німецьких перекладів, які служили йому оригіналами, Федькович, природно, далеко відходив від шекспірівських текстів. Особливо це помітно в його перекладі „Макбета": в деяких монологах, перекладених Федьковичем, зберігається тільки основна думка Шекспіра, образи ж, порівняння, епітети нічого спільного з оригіналом не мають. Полонізми, звороти гуцульського говору, нескінченні „от-це", „це", „се", „же-ж" і т. д., які вклиняються в текст для збереження розміру, утруднюють читання перекладів Федьковича і роблять їх непридатними до постановки. Якщо в монологу Гамлета після виходу акторів (II, 2) у Шекспіра тільки 60 рядків, то у Федьковича — цілих 85. В монологу „Бути чи не бути", замість 35 шекспірівських рядків маємо 55.

Переклади Федьковича перекручували драми Шекспіра, робили важкою його думку, образи, не передавали національного характеру героїв, інтелектуальної сили і поетичної краси оригіналу. Думка Шекспіра в перекладах Федьковича ставала безкрилою, іронія — важкодумною.

В 1882 р. був вперше надрукований переклад „Гамлета", виконаний М. П. Старицьким.

В цитованій уже передмові до цього видання Старицький писав про те, що його переклад був виконаний після старанного вивчення найкращих англійських видань Шекспіра

* „Писання Осипа-Юрія Федьковича", Львів, 1902.

(кольріджського і кембріджського, виданого Кларком і Райтом) і ряду французьких, німецьких, польських і російських перекладів (F. W. Hugo, Heise, Paschkovskiego, Кетчера і Кронеберга). Але ні вивчення оригіналу і найкращих перекладів, ні критичне ставлення Старицького до вільності („самостійності", як він писав) перекладу Полевого, ні тверда обіцянка „не ухилятися в перекладі ні на кому від оригіналу", зберегти „цілком навіть зовнішні засоби оригіналу, тобто, і прозу, і білі і римовані вірші, і навіть розміри" — не врятували його роботи від великих розходжень з оригіналом. Як уже нерідко вказувалося в критичній літературі*, переклад Старицького був зроблений розміром сербських народних дум (п'ятистопний хорей), який звичайно нічого спільного не мав з п'ятистопним ямбом Шекспіра. Уже Ів. Франко в 1899 р. писав про те, що „Старицький поводився з англійським текстом занадто свобідно" **. Старицький не зберігає рифмованих закінчень монологів і дій там, де вони є у Шекспіра.

Найбільша кількість перекладів Шекспіра належить перу плодовитого письменника, одного з ідеологів української буржуазно-націоналістичної інтелігенції другої половини XIX ст. П. Куліша (1819—1897 рр.). Перше видання його перекладів збіглося з опублікуванням „Гамлета" в перекладі М. П. Старицького (1882 р.). В збірник перекладів, який вийшов у Львові, увійшли „Отелло", „Троїл і Кресіда" і „Комедія помилок". Далі, вже після смерті Куліша, з 1899 р. починають рік-у-рік друкуватися його переклади, які зберігалися в рукописах: „Гамлет" (1899 р.), „Коріолан", Макбет" (1900 р.), „Приборкання непокірної" і „Юлій Цезар" (1901 р.),

* Див., напр., книжку К. Чуковського—„Искусство перевода"—„Academia".
** Передмова Ів. Франка до „Гамлета", пер. П. Куліша, 1899 р., ст. XX.

„Багато шуму зза нічого", „Король Лір", „Міра за міру", „Ромео і Джульетта" (1902 р.). Отже, Кулішеві належать переклади 13 найкращих драм і комедій Шекспіра. Згодом вони нерідко перевидавались (навіть у 1927-28 рр.) і не раз використовувались театрами для постановок.

Переклади Куліша зроблені з оригіналу і вони ближчі до Шекспіра, ніж усі інші дореволюційні роботи *. Але якщо М. П. Старицький намагався, не ухиляючись від оригіналу, надати шекспірівській фразі „можливо найбільше українського колориту", то Куліш насичує свої переклади такою кількістю локальних образів і порівнянь, що іноді губишся, не знаючи, де відбувається дія — в британському степу, на Кіпрі, в Корноуелі, чи на степових хуторах України XVII—XVIII ст.

Так замість поручика, лейтенанта, у Куліша зустрічаємося з „наказним", „хорунжим", тоді як це поняття зв'язане з своєрідною військовою організацією козацтва Запорізької Січі. Так робить Куліш і в тих випадках, коли називає предмети матеріальної культури, побуту, страви, одяг і т. д.: він користується цілком локальними, до того ж старовинними українськими назвами-образами. Але Куліш краще зза своїх попередників на поприщі перекладів Шекспіра володіє віршем, ближче стоїть до народного ладу оригінала. Його вірш мелодійніший, а словник, хоч часто і чужий Шекспіру, проте, багатший, ніж в його попередників.

В наші дні переклади Куліша, не кажучи вже про більш ранні, не можуть бути використані театрами — така далека їх мова від сучасної української мови, такі далекі роботи

* Правда, і у П. Куліша є немало пропусків у тексті в особливо трудних для перекладу місцях, і вони навіть не оговорені в примітках чи передмові.

П. Куліша від оригіналу і незадовільні з точки зору наших наукових і естетичних вимог до праці перекладача.

В останні роки почали з'являтися нові, досконалі переклади Шекспіра на українську мову, без яких театрам важко зрушити вперед справу вивчення і пізнання Шекспіра. Серед них — роботи одеського лінгвіста проф. С. Гусака („Отелло", „Макбет", „Багато шуму зза нічого") Ю. Корецького („Макбет"), А. А. Гозенпуда („Сон в літню ніч", „Ромео і Джульєтта", „Дванадцята ніч"), В. Вера („Гамлет"), М. Рильського („Король Лір") та ін.

II

В перші роки революції класика на сцені провінціального театру відігравала дуже своєрідну, видатну роль, ту, яку тепер, після появлення ряду блискучих драматичних творів наших письменників, відіграє радянська драматургія. Тоді постановка таких драм, як „Овеча криниця", або „Коварство і любов" ставала значною революційною подією в мистецтві і громадському житті.

Новий, глядач, який прийшов у театр, сприймав постановки народних, революційних драм палко і безпосередньо. В геніальному зображенні минулого він вгадував живе, сучасне і бурхливо вітав прояви соціального протесту, боротьбу з насильством над свободою людини. Але серед класичних творів, які йшли в ці роки в українських театрах, ми не зустрічаємо Шекспіра. Тут позначились, очевидно, і інерція, і складність постановки багатоепізодної віршованої драми і, нарешті, те, що народність, громадську прогресивність творів Шекспіра трудніше збагнути, ніж, наприклад, революційну тенденційність ранніх творів Шіллера, періоду „бурі і натиску".

Винятком є постановка „Макбета" в київському пересувному зразковому театрі. Прем'єра відбулась 20 серпня 1920 р. в м. Біла-Церква. „20 серпня в м. Білій-Церкві трупою драматичного київського театру був поставлений „Макбет" вперше на українській сцені" — писала місцева газета. Згодом більшість акторів цього театру ввійшла в колектив колишнього театру „Березіль" (тепер Харківський театр ім. Шевченка) і постановка „Макбета" була повторена в 1924 р. в новій редакції, яка ще більше перекручувала образи і думки Шекспіра. Леді Макбет в цьому спектаклі грала артистка Л. М. Гаккебуш, Банко — засл. арт. республіки В. С. Василько Серед молодих акторів — виконавців „других" ролей була талановита В. Чистякова, яка грала одну з відьм.

Провінціальна афіша сповіщала глядачів про спектакль у театрі „Палас" і про те, що костюми в спектаклі виготовлені в прославленій київській майстерні „Бр. Лейферт". Це був естетський спектакль, де вся увага акторів зосередилась на декламаційному, наспівному вимовлянні віршу і пластичності рухів. „Макбет" 1920 р. — випадковий, невиразний ескіз шумної містифікації 1924 р., здійсненої кол. театром „Березіль". Цей спектакль належить до того періоду історії театру „Березіль", коли ним керував буржуазний націоналіст Курбас, який намагався повернути розвиток українського радянського мистецтва назад, на шлях занепадницького німецького експресіоністського театру, на шлях буржуазно-націоналістичного переродження. Створений епігоном буржуазного експресіоністичного театру, досвідченим плагіатором театру Йесснера — цей спектакль був викликом новому глядачеві, публічною образою найвидатнішого художнього пам'ятника минулого. І новий радянський глядач жор-

стоко засудив потворне міщанське кривляння, яке видавалось за „останній крик" театральної моди.

Як часто буває, руїнна робота провадилась під лицемірною маскою ревізії класичної спадщини з позицій „лівого", „сучасного театру". Трагедія Шекспіра служила тільки *приводом* для спектаклю, для нагромадження хитромудрих картин, трюків, кульбітів, плоских дотепів „на злобу дня" і т. д. Найбільш напружені сцени трагедії переривались блазнівськими антре, приторними дотепами, „отсебятиною". Актор, який вбігав на сцену, повідомляв глядача про те, що артист такий то... поголився або що їх театру надане приміщення... „державної лазні",—і все в такому ж дусі. Це вищиряв зуби міщанин, злорадствуючи і намагаючись глузувати в недоношених каламбурах і дотепах з перших труднощів великого будівництва соціалізму.

Весь спектакль, перекручуючи справжній зміст трагедії, повинен був служити, немов, ілюстрацією реакційної заповіді „несть власти аще не от бога". Для цього до спектаклю додавався спеціальний блазнівський фінал. Після перемоги Макдуфа, Малькольма, Сіварда й ін. над честолюбивим Макбетом кожний з вельмож, які знаходилися на сцені, по черзі займав трон і негайно „обезглавлювався" дворянином, воїном, що стояв поруч. Один за одним падали з трона визволителі країни, недавні переможці Макбета... Падали повалені... „несть власти аще не от бога"...

Ця попівська заповідь протягувалась постановщиком під виглядом „осучаснювання" Шекспіра. Такий фінал, на перший поверховий погляд, повинен був означати засудження монархії взагалі, викриття змов, дворових інтриг вчинюваних з честолюбивими замислами. По суті ж замисел постановщика був глибоко реакційний і ворожий революції, бо він полягав

у твердженні: вслід за повалениям короля завжди настає безпросвітна імла невинних межиусобиць, братоубивств і розні.

Хоча афіша 1924 р. (київська) повідомляла про „конструкції і костюми худ. Меллера", однак, спектакль по суті був позбавлений не тільки живописного, але і конструктивного оформлення. „Великодушний рогоносець" був би верхом торжества реалізму порівняно з худосочними „конструкціями" „Макбета". Тут було і бажання блиснути „лівизною" і „освіченість свою показати". Скористувавшись антинауковими здогадами про написи в театрі часів Шекспіра, які нібито заміняли оформлення, постановщик по ходу дії опускав на сцену гігантські щити з надписами, які означали місця дії: „поле під бірнамським лісом", „ворота замку" (сцена вбивства Банко), „зал" і т. д. В деяких випадках на сцену опускались одночасно два-три щити, які означали різні місця дії. Так у 4 сцені третьої дії (банкет у Макбета) сцена являла собою одночасно зал, кімнату і палац Макбета взагалі. Сцена була гола. Були прибрані радіус, задники, бокові куліси і інші елементи устаткування сцени.

В спектакль вводилась церемонія коронації Макбета, блазень - кардинал (він же і блазень - привратник) і багато інших „откровений", які тільки утруднювали сприйняття шекспірівського тексту. До того ж такі крайні „реформаторські" замисли постановщика мирно уживалися з архаїчним перекладом П. Куліша, який уособлював патріархальну старовину.

Поруч з безперервним порушенням ілюзії, „осучаснюванням спектаклю", деяким епізодам надавався містичний характер. Так, наприклад, дух злочинно умертвленого Банко з'являвся на бенкеті не одному тільки Макбету, свідомість якого пр

гнічена тягарем зроблених злочинів і уява якого збуджена, а всім присутнім гостям. Отже, образ Банко перетворювався в містичну дійову особу, об'єктивне існування якої підтверджувалось колективним досвідом. Містичне забарвлення надавалось і сценам відьм і Гекати, не зважаючи на модернізовані еклектичні костюми.

Заперечувалось речове оформлення сцени, бутафорія, конкретний історичний костюм. У спектакль була введена своєрідна уніформа, а костюми основних дійових осіб являли собою протиприродну сумішку елементів середньовічного одягу (в спрощеному і преображеному вигляді) і костюму епохи громадянської війни і воєнного комунізму. Макбет був одягнений в грубі солдатські брюки, прості черевики, ноги його перев'язувались обмотками. На ньому була довга блуза-мішковина і матерчатий „шолом", а збоку висів меч, якому служила ножнами вузька стрічка, що звішувалась від пояса. Убивці Банко одягалися в сучасні грубі робітничі костюми і тільки невеликий чорний плащ-накидка відрізняв їх костюм від одягу багатьох глядачів, які дивилися спектакль. В цьому було багато безсилої, злобної іронії.

В трактовці основних образів не було ні грана реалізму. Оголошувалась війна так званому „нутру", яка маскувала по суті заперечення реалізму в театрі, простоти і натуральності і, нарешті, роль темпераменту актора. На репетиціях двом виконавцям ролі леді Макбет — Л. М. Гаккебуш і засл. арт. респ. П. Самойленко (1924) заборонялось дивитися одній на одну. З артисток одна повинна була уособлювати голу, тваринну пристрасть, друга—холодний, безстрасний інтелект, демонічний дух леді Макбет.

Придумувались особливі „повзучі" мізансцени і актори щохвилини опускались на підлогу, пробирались повзучи,

роблячи безліч протиприродних рухів. Все було зв'язане мертвлячою, цинічно-одвертою режисерською указкою... Кожний рух, погляд, найменш значна інтонація — нав'язувалися акторам. З сваволі режисера актори мусили позмінно „включатися" і „виключатися" з образу. Жести і рухи акторів були ексцентричні, різкі і не погоджувалися ні з характерами дійових осіб, ні з обставинами дії, крайній фізіологічний вираз почуттів, емоцій, який межував з безконтрольними тваринними рефлексіями, заступив місце психологічних жестів, природних інтонацій. „Механіка пристрастей" була так само оголена і сумна, як нескладна була і вся машинерія спектаклю...

Цей спектакль тільки утруднив постановку п'єс Шекспіра в українському театрі і „Макбета" особливо. Ім'ям і творінням Шекспіра скористувались з неймовірною безцеремонністю, позбавивши глядача можливості збагнути філософську глибину і художню велич геніального твору.

Тільки в 1938 р. український театр знов поставить „Макбета".

III

Всі шекспірівські спектаклі на Україні можна умовно поділити на три періоди.

Перший період — з 1922 по 1930 р. Він характеризується надзвичайною малочисельністю шекспірівського репертуару, тяжінням до самодовліючої театральності і неувагою до історії.

До цього періоду можна віднести постановки: „Приборкання непокірної" в театрі ім. Шевченка (тепер — Дніпропетровський театр ім. Шевченка), першу постановку „Отелло" в театрі ім. Заньковецької і „Сон в літню ніч" в театр

ім. Ів. Франка. В цей період використовуються ще старі переклади П. Куліша. Спектаклі цього періоду ще не зазнали згубного впливу вульгарного соціологізаторства, характерного для деяких наступних постановок. Це — не зважаючи на елементи формалізму і модного захоплення трюкацтвом — здебільшого акторські спектаклі. „Ліві критики" нападають на них глибокодумно запитуючи: „коли ж прийде кінець театру актора і коли почнеться театр режисера?" Тексти Шекспіра іноді скорочуються, монтуються, поступаються місцем пантомімічним „міжвкинутим" сценам: але все це робиться без строго продуманого плану, в міру захоплення самодовлючою театральністю. Спектаклі цього періоду характеризуються відсутністю справжнього знання історії, побуту, матеріальної культури і глибокого розуміння завдань критичного засвоєння класичної спадщини.

Другий період (1930 — 1936), який включає постановку „Фальстафа" в Харківському театрі Революції, другу редакцію „Отелло" в театрі ім. М. К. Заньковецької (м. Запоріжжя) і почасти „Приборкання непокірної" в Одеському театрі Революції, зв'язаний з спробами вульгарно-соціологічної ревізії класики.

І, нарешті, з 1936 р. починається останній період — активного засвоєння класичної спадщини Шекспіра, період більш глибокого *знання*, який включає три постановки „Отелло" постановку „Макбета" і вперше на українській сцені — „Ромео і Джульєтти", „Багато шуму зза нічого" і „Дванадцятої ночі".

Ми назвали свій поділ на періоди умовним, бо засвоєння шекспірівської спадщини в українському театрі, особливо в 1922 — 1936 рр., не являє собою послідовного процесу, окремі спектаклі не зв'язані між собою глибоко. Достоїнства

і хиби цих спектаклів зв'язані, головним чином з тими процесами творчої перебудови, які переживає весь радянський театр, і, головним чином, передовий російський театр.

Прем'єра „Приборкання непокірної" в театрі ім. Шевченка відбулася в Києві 13 жовтня 1922 р. Молодий ще тоді театр ім. Шевченка багато уваги приділяв постановці значних класичних спектаклів. Але якщо постановка „Ревізора", здійснена А. Загаровим в 1919 р., була значною подією в художньому житті молодого радянського театру на Україні, то спектакль „Приборкання непокірної", поставлений через 3 роки, був у великій мірі безплідною смоковницею.

Постановник О. Смірнов підійшов до геніального твору Шекспіра як до „гротескової комедії". Такий погляд означав рішуче відмовлення від розуміння і сценічної інтерпретації значного суспільного змісту і психологічної правди комедії Шекспіра. Режисер наситив спектакль великою кількістю вставних пантомімічних сцен, розігруваних рухливими „слугами", які раз-у-раз виробляли напівциркові трюки. „Актори,— писала газета „Вісті",— перекидались як тільки можна в межах режисерського розуміння суті італьянської комедії масок, виробляли lazzi, трохи було не стаючи на голови".

Увага режисера була зайнята винахідництвом саме такого типу. Дійові особи, які грали роль „слуг сцени", сновигаючи в сукнах (бо спектакль був, як говорили в ті роки, „умовним" і його грали в сукнах), перешкоджали сприйняттю спектаклю, відвертали увагу глядача, дратували його несамовитими рухами і кульбітами.

Разом з тим серед виконавців було немало талановитих акторів. Колоритний, реалістичний образ Сляя створив один з видатних українських акторів, засл. арт. респ. Замичковський. В ролі Катаріни виступила Н. М. Ужвій (засл. арт

УРСР, орденоносець) та арт. Сидоренко. Петруччіо грав Є. Пасхалов, Б'янку — К. Осмяловська. Але в умовах цього спектаклю талант акторів-реалістів не міг дати достойних плодів. „Новаторство" режисера стикалось з застарілим, важким, „темним" перекладом П. Куліша. Нічого було й говорити про збереження чіткого ритму спектаклю, коли його тональна, звукова сторона була неритмічна, важка і консервативна.

Тому всі рецензити відмічали повну відсутність ритму в рухах. Захисники „театру режисера" вважали, що „шевченківському театру" не удаються постановки, де на перше місце виступає режисер і артисти цілком підкоряються його волі", що „відійшовши від „путра" побутової сцени актори ще не набули навичок нової школи", пояснюючи цим незадоволеність спектаклю і поверховість гри акторів. З боку критиків, які злобно дивились на творчі шукання молодого театру і намагались відірвати український театр від російської театральної культури, лунали крики про те, що „Приборкання непокірної" — спектакль, який „прислужував непівському божку". Це обвинувачення не відповідало дійсності. Молодий театр, захоплений успіхами студії Є. Б. Вахтангова, задумав нову, гостру по формі постановку комедії Шекспіра. І зазнав невдачі. Бо мало знав, ще менше вмів виразити свої думки і був зв'язаний з одного боку архаїчним перекладом, а з другого — безпредметними, псевдоноваторськими прагненнями. Псевдоноваторськими — тому, що це було шукання новин в області форми театральної постановки, при повній байдужості до її громадського змісту.

Значною подією була постановка комедії Шекспіра „Сон літню ніч" в театрі ім. Франка, здійснена в середині жовтня 927 р. Режисер, народний артист УРСР Гнат Юра створив

спектакль, де „боротьба між „нічним" і „денним" началом осяяна м'якою, іронічною посмішкою, що дуже вірно вгадує основне в комедії" *. Образи Гермії (засл. арт. респ. Барвінська), Титанії (арт. Лучицька) були пройняті м'яким ліризмом поетичністю. Ремісники зображалися, соковитими, реалістичними барвами. Серед цієї групи персонажів виділявся арт. Пилипенко, який майстерно, з непідробленим юмором зображав Днище.

В спектаклі було багато комедійної легкості і нарядності. Його оживляли танці в постановці Вігільова.

Хиби постановки полягали в роботі, виконаній похмурим „співавтором" Шекспіра в особі „монтажера тексту", і дуже умовному, конструктивному оформленні худ. Комарденкова. Оформлення не тільки не доповнювало поетичності і природної чарівності спектаклю, а навпаки — нагромадження без глуздих фігур, примхливих геометричних площин тільки руйнувало сценічну ілюзію. Єдність яскравого театрального розв'язання постановки режисером з конструктивним „легким змінюваним" оформленням, про яке писали рецензенти, була тільки зовнішньою, позірною. „Сон в літню ніч" був актерським спектаклем у найкращому розумінні цього слова.

З усіх п'єс Шекспіра найбільшою популярністю на українській сцені користується „Отелло". Якщо „Приборкання неприкірної" і „Макбет" ставились двічі, „Сон в літню ніч" „Ромео і Джульєтта", „Багато шуму зза нічого", „Фальстаф" і „Дванадцята ніч" — по одному разу, то „Отелло" уже п'ять разів ставився на сцені українського театру. І першим театром, який втілив на українській сцені геніальну трагедію Шек-

*. Див. рецензію Б. Р. в газеті „Вечерний Киев" від 16.X 1927 р. і М. Любського в „Киевском пролетарии".

піра, був театр ім. Заньковецької, а першим режисером — народний артист СРСР орденоносець П. К. Саксаганський.

Цей театр, створений учнем М. К. Заньковецької засл. арт. респ. Б. В. Романицьким у 1922 р., завжди вигідно відрізнявся творчим характером своєї діяльності, наявністю ансамблю обдарованих акторів і серйозною роботою над освоєнням класичної спадщини. Увага до класики характеризувала репертуар театру ім. Заньковецької уже з перших років його існування, і ця риса поєднувалася з умінням використати досвід таких видатних майстрів сцени, як М. К. Заньковецька, П. К. Саксаганський та ін. (П. К. Саксаганський поставив у театрі ім. Заньковецької також і „Розбійників" Ф. Шіллера).

Готуючись до відповідального завдання постановки однієї з шекспірівських драм, театр звернувся за допомогою і порадою до К. С. Станіславського. Оскільки спочатку було вирішено ставити „Гамлет", то керівництво театру просило К. С. Станіславського згодитися на постановку цієї трагедії. Відповідь К. С. Станіславського — та єдина відповідь, яку міг дати цей геніальний вчитель театру. Вона послужила молодому колективу мудрою, дружньою порадою. „Прошу вибачення,— писав Станіславський,— за велику затримку відповіді, але це сталося з двох причин. Перша — полягає в тому, що я довго був у від'їзді і недавно тільки приїхав. Друга причина в тому, що мені треба було обдумати вашу пропозицію. Ось до якого висновку я прийшов. Очевидно, молодий український театр цікавиться не стільки самою постановкою „Гамлета", скільки роботою над виробленням основ і техніки вашого мистецтва. Якщо це так, то я смію твердити, що постановкою „Гамлета", найтруднішою з усіх існуючих, треба не починати, а завершати велику закінчену роботу артистів і театру. Наперед ця постановка принесла б в області

свого мистецтва не користь, а шкоду молодому театру. О
чому робота над цією, найлюбимішою моєю п'єсою, не пр
ваблює мене.

Щодо моєї допомоги в області будівництва молодого украї
ського театру, то я охоче б поділився своїм досвідом і зна
нями.

Без попередньої підготовки артистів я б був безсилим пр
постановці з акторами публічного спектаклю, на основах то
напряму мистецтва, якого я додержуюсь. Ставити ж спектак
не ради акторської роботи, а ради лише його зовнішньої
оформлення я вважаю для себе зовсім нецікавим. З глибоко
пошаною Народний артист республіки К. Станіславський

І театр зробив розумно, зупинивши свій вибір на „Отелло
бо мав, в особі Б. В. Романицького, визначного виконавц
заглавної ролі. Емоціональний, темпераментний актор, яки
володіє сценічною культурою — Б. В. Романицький уже пр
тягом півтора десятки років працює над поглибленням і вд
сконаленням сценічного образу Отелло.

Постановка 1925 року не розв'язувала, вірніше не ставил
скільки-небудь глибоких значних проблем сценічної інтерпр
тації Шекспіра. Цього не дозволяла і молодість театру, яки
працював в умовах постійних переїздів з міста в місто, і т
обставина, що актори вперше зустрілися з шекспірівськи
матеріалом. Скільки найтрудніших, первинних завдань тре
було розв'язати раніше ніж думати про глибокий новат
і оригінальний замисел спектаклю.

Цей спектакль ще в більшій мірі, ніж трагедія Шекспір
був виразом одного характеру, однієї пристрасті—трагедія
Отелло. В ньому все було досить традиційне і добре знайом
з численних постановок „Отелло" в найкращих російськи
провінціальних театрах.

Випадкові декорації, трохи зношені сукна, бідність оформлення, звана „умовною декорацією". Незладжений ансамбль виконавців скритих в тіні могутнього, повного пристрасті образу Отелло. Яго — театральний „злочинець", підступний, з душею чорною, як тіло мавра. Яго, про якого навіть випадково не можна сказати „добрий", „чесний".

Б. В. Романицький не грав ще тоді трагедії „довір'я". Всепоглинаючою пристрастю, якою жив його Отелло, були ревнощі. Але ревнощі не як вираз неусвідомленного тваринного стану, а ревнощі, які народжувалися з найбільшої любові. Цього глядач, який з хвилюванням стежив за бурхливо-чуттєвим Отелло — Б. В. Романицьким, що рухався по сцені,— ніколи не забував.

Отелло в його виконанні здавався справжньою ратною людиною, сильною, рішучою і експансивною. Іноді здавалось, що актор втрачає владу над своїми почуттями, перестає „караулити" (М. В. Гоголь — Щепкіну) за собою, віддає свою свідомість у владу випадку і натхнення. Але Б. В. Романицький контролював себе, стримував темперамент, не роблячи, проте, образ розсудковим. Актора не приваблював ще тоді той самоаналіз і розсудковість, якими відмічена пізніша його робота над Отелло.

Отелло в трактовці Б. В. Романицького здавався яскравою, високообдарованою і надзвичайно чуттєвою натурою. Актор не осуджував Отелло, не роняв його людської гідності, проте, ревнощі мавра виявлялися з величезною силою, несамовитістю. Як під тиском високої температури найчудовіші твори ювелірного мистецтва сплавляються в один золотий злиток, так і геніальні репліки, думки і образи Отелло, підхльоскувані акторським темпераментом, зливались, і часто думка запобігливо поступалася місцем почуттю.

На цій роботі Б. В. Романицького лежала печать високої обдарованості, зрілості і творчої самостійності.

Далі „Отелло" ставиться театром ім. М. К. Заньковецької ще два рази: в 1931-32 і в 1936-37 рр. В редакційних змінах „Отелло" на сцені цього театру, мов у краплі води, відбилась доля класичної спадщини на сцені всього українського радянського театру.

IV

На спектаклі 1931 року позначилося захоплення вульгарним соціологізаторством. Постановщик І. І. Чабаненко не задовольнився завданням реалістичного розкриття і втілення образів „Отелло" і захотів побачити в „Отелло" те, чого не було у Шекспіра.

Вульгарно-соціологічні погляди в області театру виявлялися, насамперед, у недовір'ї до класиків, в руйнуючій „переоцінці цінностей". Режисери охоче „монтували" класичні твори, уснащали тексти п'єс цитатами з публіцистичних і навіть наукових творів.

Режисерів цього напряму дійова особа цікавила тільки як „продукт" епохи, як „класова категорія", яку вони розуміли надзвичайно вульгарно. Вони виганяли з сцени здоровий розум, поезію, заповнювали сцену умовними фігурами, міміками, мертвими масками.

І. І. Чабаненко не йшов так далеко в своїй „ревізії" Шекспіра. В його спектаклі поєднувались реалістичні образи сцени і акторські прийоми, які йшли від першої постановки з невиправданими новинами. Він зосередив усю свою увагу не на розкритті глибокого об'єктивного смислу трагедії, в

на проникненні в таїники людської думки і почуття, а на соціологізаторських поправках до Шекспіра.

Про порочність методу режисера можна судити з компліментів, якими щедро нагороджує його незадачливий рецензент однієї з провінціальних газет: „Театр,— писав рецензент — підкреслює цей натяк на класове і національне розшарування. В сцені наради сенату сатиричними засобами висміюється і рада старішин на чолі з дегенеративним дожем і підкреслюється контраст з ними чесного, хороброго Отелло" *. Правда, така трактовка „Отелло" не всіма приймалась так „беззастережно". „В тонах непотрібного гротеску, — писав інший рецензент,— показані дож і його двір".

Нічна сцена у дожа справді надзвичайно показова для характеристики постановочних прийомів цього спектаклю. Дож (арт. Л. Олесь) і сенатори були зображені у відверто карикатурному вигляді. Сам дож, дряхлий старичок, який вижив з розуму, улесливе оточення, візантизм якого підкреслювався на кожному кроці, кожною штучною, придуманою мізансценою, не могли, звичайно, підкреслити достоїнства чесного і хороброго Отелло, а навпаки, робили його перебування тут і його промови смішними і напищеними.

Спектакль був „осучаснений", винесений, так би мовити, за рамки епохи. Так Дездемона (арт. Любарт) була одягнена в сучасний костюм і всім своїм характером, всією поведінкою нагадувала емансиповану даму, а у Отелло драматизм раз-у-раз поступався місцем підкреслюванню „смішного в ревнощах".

Художник В. Саніков затиснув сценічний простір у блискучу лакировану коробку з стилізованими іграшковими оздо-

* „Більшовицька правда", 14 квітня 1934 р.

бами, які разом з сукнами і чорним бархатом становили художнє оформлення спектаклю.

В цій постановці „Отелло" Б. В. Романицький не поглибив, не збагатив образу героїчного полководця і навіть втратив цільність, властиву його ранній роботі.

З усіх шекспірівських спектаклів на Україні найбільш зрілим продуктом вульгарного соціологізму була постановка „Фальстафа" в Харківському театрі Революції, здійснена в березні 1933 р. Постановщик А. Гріпліч став на невірний шлях перекройки класичних творів, всупереч істині, здоровому розуму і художній цільності образів. Під загальною назвою „Фальстаф" у спектаклі були об'єднані комедія „Віндзорські веселі жінки" і сцени з історичної хроніки „Генріх IV" (I частина).

„Події, які відбуваються у Віндзорі,— писав Гріпліч *,— повинні не тільки веселити нашого глядача, але і поглиблювати його увагу в сторону порівнянь і аналогій з собою, з своїм побутом. Ось чому ми, взявши за основу п'єсу Шекспіра „Віндзорські веселі жінки", розширили драматичний матеріал, ввівши 4 сцени I дії з „Генріха IV" (для соціальної характеристики Фальстафа) і змонтували останню сцену комедії, використавши для цього 116 сонет та інші шекспірівські матеріали (акцент Фальстафа на сучасність)". Як говориться, „Віндзорські веселі жінки" були прийняті не в цілому, а тільки „за основу".

Тим часом цілком ясно, що Фальстаф історичної хроніки і Фальстаф комедії, в першій дії якої Маркс знаходив більше життя і руху, ніж у всій німецькій комедії — образи, багато в чому різні і навіть протилежні один одному. Фальстаф

* Газета театру „За велике більшовицьке мистецтво", 1933 р., 17 березня № 5.

„Генріха IV"— одне з найблискучіших створінь генія Шекспіра. Це, користуючись виразом Г. Лукача, „всесвітньо-історична особа". Від свого римського прототипу Піргополінника Фальстаф перейняв хвалькуватість, боягузливість, уміння вихваляти свої „бойові" якості найбільш красномовними і плутаними словами і засобами. Розпусник і п'яниця, боягуз і переконаний ледар, він ні на хвилину не має сумніву в тому, що його образ життя — єдино можливий і гідний дворянина. „Ми — молодь!"— вигукує Фальстаф. Шекспір з геніальною простотою і сміливістю вкладає в його уста позитивні істини, критику існуючого.

Він і не уявляє себе блискучим, непереможним кавалером, подібно до Фальстафа з „Віндзорських веселих жінок", бо це свідчило б про недостачу розуму, іронічного ставлення до самого себе і самокритичності, про яку писав О. Смірнов. Характерно, що буржуазно-обмежений глядач XIX ст. віддав перевагу дурнуватому, незадачливому Дон-Жуану Фальстафу з „Віндзорських веселих жінок", ставлячись негативно до різкостей, непристойностей і критицизму собутильника принца Генрі. Так А. Мюллер наводить зауваження Крейцнаха, який вважає, що для сучасного глядача нестерпна та „сцена „Генріха IV" (I частина), де Фальстаф пускає дотепи над трупом щойно вбитого Готспора і встромивши в нього для вірності ще раз свій меч, звалює його собі на плечі" *.

У визначенні Ф. Енгельса „фальстафівський фон", яке стосується, насамперед, „Генріха IV", полягає висока оцінка образу Фальстафа, що підкреслює, відтіняє протиріччя епохи краху феодалізму і народження нового буржуазного ладу.

---

* В. К. Мюллер.—„Драма и театр эпохи Шекспира". „Academia" Л., 1920 р., ст. 21—22. Мюллер вважає зауваження Крейцнаха „справедливим".

До того ж не слід забувати, що „фальстафівські", „істчипські" сцени „Генріха IV" живуть у гармонійній єдності з драматичними сценами, з зображеннями могутніх характерів і історичних подій, утворюючи досконалу композицію цієї драми-хроніки.

Ленінградська спроба інсценування „фальстафівських" сцен „Генріха IV" без сцен історичних зазнала повної невдачі і привела до апології реакційних рис епохи.

Обмежений, „любвеобільний" старик Фальстаф невдалий обожатель прелестей і гаманців м-с Педж і м-с Форд, об'єкт жартів і посоромлення, ніяк не тотожній герою Істчипа—„воїну"—боягузу Фальстафу. І доточувати сцени з „Генріха IV" „для соціальної характеристики Фальстафа"... так само недотепно, як вчинки одного героя пояснювати характером і якостями іншого. Тому, не зважаючи на всі зусилля, постановщика А. Гріпіча і автора композиції тексту І. Аксьонова, театру не вдалось злити воєдино в спектаклі сцени з „Генріха IV" і „Віндзорських веселих жінок". Для сценічної інтерпретації сцен, вирваних з історичної хроніки потрібні були особливі образотворчі засоби і постановщик вдався до прийомів шаржу, буффонади, сподіваючись оживити таким способом ці сцени, які ставали абсурдними безбарвними в поєднанні з побутовою комедією. Особливо помітно це було в сцені бою принца Генрі з Генрі Персі, бо їх історичний поєдинок такий хвилюючий і трагічний у хроніці, втрачав усякий смисл і значення. Генрі Персі, немов вирізьблений Шекспіром з цільної кам'яної глиби, суворий і сильний, мужній і честолюбивий Готспор перетворювався в статиста. В трактовці основних сцен „Віндзорських веселих жінок" режисер широко використовував прийоми побутової, реалістичної комедії.

Вважаючи, що „поєднання в образі Фальстафа ознак паразита, розпусника, ласуна, хвалька і брехуна з рисами життєрадісності, юмору і благодушності", роблять його „занадто соціально небезпечним", постановщик і арт. М. Яковченко, який грав Фальстафа, бачили своє основне завдання в „дискредитації" сценічними засобами самого Фальстафа і „буржуазного лона (!), яке прийняло Фальстафа".

Межу цьому критиканству і „зриванню масок" поклав Шекспір. Урочисті декларації постановщика і статті акторів, які рясніли енергійними обіцянками „осудити", „поглибити", „викрити" і т. д. були в багатьох випадках забуті, коли актори зустрілись з глядачем і відчули, що великого реаліста Шекспіра треба грати просто, природно і реалістично.

Не зважаючи на явну невдачу загального замислу постановщика, в спектаклі було немало талановито виконаних сцен і окремих образів. Талановита актриса Варецька (засл. арт. респ.) майстерно, в прекрасній комедійній манері виконувала роль містріс Форд. Надзвичайно колоритний, живий образ Слендера створив А. Міхневич. Серед виконавців виділялись м-с Педж (арт. Янушевич), містер Педж (арт. Сокирко), суддя Шелло (арт. Садовський), Пістоль (арт. Муратов).

Обдарований комедійний актор М. Яковченко (виконавець ролі Фальстафа), втонувши в „товщинках", перестарався в намаганні без кінця смішити, — смішити за всяку ціну. В його виконанні Фальстаф вийшов тільки водевільним героєм. Його Фальстаф був безмежно дурний, самозакоханий, позбавлений навіть законної частки хитрощів, похітливий, жадібний до грошей (ця якість Фальстафа підкреслювалась дуже примітивними, натуралістичними засобами) і неймовірно тупий. Фінальна лісова сцена особливо яскраво підкреслювала тупість Фальстафа.

Оформлення спектаклю мало надзвичайно умовний характер. Художник Гр. Міллер оформив спектакль конструктивними засобами. Сцена була оперізана овальним станком (під невеликим кутом), пофарбованим у нейтральний сірий колір. В глибині містився високий станок, який утворював рід арки, що зза неї з'являлись нечисленні воїни „ратних" сцен. Верхня площадка служила підлогою таверни, де збирались друзі принца. Таверна також умовно характеризувалась кількома бутафорськими бочонками. Протягом усього спектаклю завіса ні разу не опускалась і перестановки відбувались на очах у глядачів.

На цьому спектаклі лежала печать поквапності, незавершеності. Тому особливо помітним було поєднання конструктивного оформлення, буффонади і гротеску з побутовим виконанням багатьох образів і натуралістичним виконанням ролі Фальстафа.

Найбільш разючим прикладом того, як зазнають поразки найсміливіші постановочні плани, побудовані на соціологізаторській ревізії класики, може бути постановка „Приборкання непокірної" в Одеському театрі Революції (квітень 1934 р.). Постановщик спектаклю засл. діяч мист. Ю. В. Шумський вважав, що комедія ця дає можливість „сатирично посміятися з своєрідних домостроєвських традицій ставлення до жінки" * і бачив усе своє завдання в тому, щоб „акцентувати моменти соціального порядку, шукати їх в кожному слові, фразі, жесті і в цілому виконанні образу, відшукувати найдрібніші, характерні риси його класовості" **. До того ж Ю. В. Шумський вважав, що „комедія „Приборкання непо-

* Ю.В. Шумський.—До постави „Приборкання непокірної" „газ. „Чорноморська комуна", 29/III—1934 р.

** Там же.

кірної" показує в елементах як гине феодалізм і як тисне на нього новий клас — буржуазія" *.

Постановщикові вторив художній керівник театру заслужений артист УРСР І. Я. Юхименко, який уже після спектаклю писав про те, що „беручи до постановки цю комедію, засл. арт. респ. Ю. Шумський своїм завданням вважав створити такий спектакль, який був би сатирою на домострой XVI—XVII ст., щоб сучасний глядач сміявся здоровим сміхом з минулого" **...

Отже, слід було сподіватися, що Петруччіо буде зображений у вигляді грубого деспота, похмурого феодала уособлення домостроєвських традицій, що Катаріна постане перед нами в образі кроткої голубки, жертви Петтруччіо, що глядачі обурюватимуться вероиським грубіяном і т. д. Нічого подібного в дійсності не було, тому що замисел постановщика ні в чому не збігався з змістом комедії Шекспіра і навіть з прагненнями Шумського — актора. „Приборкання непокірної" дійсно говорить про той час, коли чоловік мав необмежені права над дружиною, мужчина — над жінкою. Бо великий реаліст Шекспір зображав відносини, які реально існували між людьми, а не вигадані, ідеальні. Але всією своєю творчістю, в тому числі і комедією „Приборкання непокірної", Шекспір виступає проти насильства над свободою людської особи, за сильну, творчу людину.

Хіба опір, який чинить Катаріна Петруччіо, такий звичайний? Хіба не свідчить він про розум, винахідливість і силу волі цієї жінки. Союз Катаріни і Петруччіо в кінцевому підсумку грунтується на любові і взаємній згоді. Адже Катаріна під-

---

* Там же.

** „Десять років Одеського театру Революції. Одеса, 1934 р., стор. 43.

коряється Петруччіо не в силу насильства, яке чиниться над нею, а в міру того, як вона починає кохати Петруччіо, починає переконуватися в його розумі, силі, мужності і любові до неї. Катаріна збагнула гру Петруччіо і кінець-кінцем бере в ній участь. Як і Петруччіо Катаріна починає грати. Ось чому фінальний монолог Катаріни — це не проповідь смирення, а нарочито перебільшений, майже жартівливий захист добровільної самопожертви в ім'я любові. Сила і пристрасть, з якою свобода відстоює підкорення, не залишають і тіні сумніву в дійсних симпатіях Шекспіра. До того ж Шекспір підкреслює, що вся комедія гра, жарт, чудовий психологічний етюд. Вчора Беатріче сміялася з Бенедікта, сьогодні винахідлива, розумна Катаріна, закохана в Петруччіо зіграла роль приборканої. У відносинах Катаріни і Петруччіо багато поезії, любові, скритої часом під личиною боротьби.

Чи треба говорити про те, що замисел постановщика не виявляє розуміння об'єктивного змісту комедії.

Розходження — почалися з пролога. В прологу п'яний мідник Христофор Сляй, як відомо, переноситься слугами лорда в його спальню і коли він прокидається, його запевняють в тому, що він – лорд і пропонують йому подивитися театральну виставу, „настроїти розум на радість і веселість". Такий сюжет широко використаний у світовій літературі і до і після Шекспіра, починаючи з історії Абуль — Гассана в „Тисяча і одна ніч" і кінчаючи „Паливодою XVIII сторіччя" І. К. Тобілевича (нагадаємо хоча б народну комедію Л. Гольберга „Йеппе з гори").

Ю. Шумський, не бажаючи, очевидно, ганьбити чесного мідника в товаристві лорда і його наближених, зробив його розумнішим і прозорливішим за всіх. Сляй не заснув і не повірив в чудесне перетворення. Він все бачив, все чув

сміявся з усіх. Ця зміна не могла внести нічого нового в комедію, а тільки порушувала її цілісність і суперечила комедійному характеру прологу.

Не зрозумівши глибоко комедії Шекспіра, постановщик спектаклю і актор Ю. Шумський не зумів передати всієї складності і суперечності відносин Петруччіо і Катаріни, всієї поетичності і любові, яка захована в їх боротьбі. Але образ, створений талановитим актором Ю. Шумським був близький шекспірівському Петруччіо і саме тому він викликав різкі зауваження рецензентів, які йшли далі постановщика у „викривальних" замислах. Шумського-постановщика врятував Шумський-актор, який відчув істину природу цього шекспірівського образу.

Темпераментний актор Ю. Шумський грав веселого, удаючого „дзвінкого" Петруччіо, який кохає Катаріну і впевнено йде до перемоги. „Глядач, — з здивованням писала група рецензентів, — не почуває огиди до поведінки Петруччіо. Жарт, дотеп, благополучний кінець якого глядач почуває точно — ось у що перетворюється ця фігура" *.

Цей осуд — найкраща похвала артистові Ю. В. Шумського-Петруччіо можна було б обвинуватити в іншому — в тому, що за зовнішньою красивістю за чарівністю образу у нього іноді зникала та мужня грубість і сила, яка полонила непокірну Катаріну.

Артистка Нятко створила дуже привабливий образ неврозважливої, енергійної, сміливої Катаріни. Їй не вистачало тільки справжньої любові до Петруччіо, яка одна лише може до кінця пояснити овідієве перетворення Катаріни з деспота дому Баптісти в покірну дружину.

* „Чорноморська комуна" від 21/IV-1934 р. Майже те саме писали і інші рецензенти.

Комедійна майстерність, легкість і щирість Є. Пономаренко-Грумо і більш стриманого в рухах, повільнішого в мові Кошачевського — Біонделло — збагатили спектакль фігурами слуг, близьких по колориту і юмору шекспірівській комедії.

V

Постановкою „Отелло" в тому ж Одеському театрі революції 1936 р. починається третій період у освоєнні шекспірівської спадщини українськими театрами. Які ж спільні риси споріднюють всі або більшість спектаклів, поставлених у роки 1936—1939?

На відміну від першого періоду, який характеризувався поверховим ставленням постановників до конкретної дійсності, зображеної в п'єсі; від другого, коли матеріал п'єси пристосовується режисерами до їх абстрактного, вульгарно-соціологічного розуміння епохи, — третій період характеризується справжнім *історизмом*.

Історизм, розуміння історичного минулого, увагу до кожного рядка Шекспіра ми визначаємо як спільне, основне прагнення, не завжди досить реалізоване в спектаклях. Історизм постановок того періоду, це не дріб'язкове кохання в минулому і скрупульозне, археологічне його відтворення. Тут виявляється, насамперед, здорове прагнення в центрі спектаклю поставити історично-конкретну людину Відродження з неперевершеною силою зображену Шекспіром. В оформленні при спільному прагненні до реалізму і історичної конкретності нема ще суворої простоти і виразності, якими відзначаються найкращі шекспірівські роботи худож-

ників Басова, Тишлера і інших, а навпаки — часто спостерігається зловживання архітектурними і декоративними деталями, яке створює враження громіздкості, випадковості, і позбавляє оформлення необхідної виразності.

В цей, третій період *каноном* стає сам Шекспір, і в цьому факті, який виявляє вимогу соціалістичного реалізму і вплив найкращих шекспірівських спектаклів братського російського театру, в цьому факті полягає може найбільше завоювання останніх років, яке віщує великі творчі перемоги в недалекому майбутньому.

В останні роки стала неможливою постановка п'єс Шекспіра без точного перекладу. І ця вимога, поставлена практикою, була задоволена перекладачами. Всі постановки останніх трьох років були здійснені за новими, якщо не досконалими, то точними і близькими Шекспіру перекладами.

Працюючи над шекспірівським спектаклем в останні роки, театри здійснюють цілу програму популярних і наукових лекцій і бесід. Старанно вивчається і аналізується творчість самого Шекспіра, епоха, побут, матеріальна культура, історія суспільного розвитку, людські характери героїв у конкретній історичній обстановці.

В цілому цей період можна охарактеризувати словом *знання*. Знати все про Шекспіра, про епоху, про людей — ось яке прагнення постановщиків і акторського колективу. Але як ні парадоксально це звучить — знання це ще зв'язує, обважає, сковує акторів і спектаклі неподоланою розсудковістю. Бо воно ще книжне, ще не ввійшло в плоть і кров. Воно породжує десятки вимог, виконання яких тягне за собою втрату безпосередності, „приборкання", темпераменту. Воно — знання — зв'язує рухи акторів, як прекрасний, але новий, необношений костюм. Часто в цих спектаклях неначе

реалізується створений Дідро ідеал актора, який вміло прича
ровує глядача з допомогою точного відтворення „зовнішніх
ознак почуттів".

Постановщик „Отелло" в Одеському театрі Революці
засл. арт. респ. І. Я. Юхименко в своїй роботі спирався н
досвід найкращих шекспірівських спектаклів радянського
театру. Найбільший вплив на цей спектакль, як і на наступн
постановки „Отелло" в українському театрі, мала робот
Радлова в Малому театрі, і образ, створений Остужевим.

Основне достоїнство спектаклю полягало в прагненні д
простої, реалістичної трактовки образів, до глибокого роз
криття природних психологічних моментів поведінки героїв
Бережне ставлення до тексту, прекрасне оформлення (ху
дожник Шабліовський) спектаклю і значна робота ряду ак
торів над образами — забезпечили театру заслужений успіх

Отелло — Юхименко не належить до тих хвилюючих актор
ських створінь, які народжуються легко, як пісня, яку віль
но і радісно співає натхнений співець. Образ Отелло даваєт
артистові у важкій боротьбі за кожний рядок, кожний моно
лог, кожне схвильоване слово. Відсутність справжнього тем
пераменту не вдається компенсувати ніякими технічними
засобами.

Тільки благородство і любов до Дездемони зміг відтінит
І. Я. Юхименко. Любов Отелло, любов — радість, яка пере
творює його моментами в довірливу дитину—цю якість см
ливо розкривав актор в образі воїна.

І. Юхименкові не вдалось передати зовнішній образ муд
рого полководця, який провів життя в ратних походах
смертельних січах. Кульмінаційні моменти розвитку образ
Отелло не одухотворялись, не оживлялись справжньою пр
страстю, не знаходили так званого „внутрішнього випра

дання". В ряді місць Отелло ставав солодкувато-сентиментальним (монолог „її батько любив мене і часто кликав в дім до себе...") або мелодраматичним (прощання з військом, III, 4 д.). До того ж Отелло — Юхименко здавався дуже самозадоволеною і закоханою в себе людиною. Це проступало в зовнішньому образі, в ході, посмішці і т. д. В словах:

И даже то, что у меня так мало
Заманчивых достоинств, неспособно
В меня вселить малейшую боязнь,
Малейшее сомненье. Ведь имела,
Она глаза и выбрала меня (III, 3).

актор прочитав тільки непохитну самовпевненість Отелло тоді як підтекст цього місця складніший і суперечливіший... „Нездатне в мене вселити найменшу боязнь" — говорить Отелло, згадуючи Венецію, дім Брабанціо, любовні признання Дездемони. Але хіба не правда, що він чорний? Хіба його кров не цінується венеціанськими хвальками і крамарями нижче за кров Родріго? Чи вистачить сили і любові у Дездемони забути про це? Народжується сумнів, який заперечує сам Отелло. Перед фразою „Ведь имела она глаза" необхідна пауза. І після паузи, переборюючи сумнів, який народився, Отелло тихше і повільніше ніж першу фразу говорить: „Адже мала вона очі і вибрала мене".

Арт. Осташевський трохи спростив образ Яго. Йому слід було б скористуватися цинічною порадою племінника Рамо: „Будь лицеміром, якщо хочеш, але не говори, як лицемір. Збережи пороки, які можуть тобі придатися, але відмовся від мови і зовнішнього вигляду порочної людини, які зро-

били б тебе смішним". Яго, цинічно відвертий на самот з собою, з Родріго повинен у відносинах з Отелло, Кассі і Дездемоною проявляти стільки стриманості, запобігливост доброти і мужності, щоб їх репліки „Яго, мій добрий „чесний Яго" та ін. були зрозумілі, а не здавались порожні звуком.

Яго не диявол, не театральний „злочинець", а злобний, без сердечний інтриган. В Яго—Осташевському при всій чіткост формального рисунка ролі, не було тієї частки простот і людяності, яка допомогла б йому стати наближеним Отелло змусити останнього вірити його жахливому наклепу, одурит розумну Емілію і ввести в оману Кассіо. Відсутність ці простоти в якійсь мірі знекровлює характеристику не тільк Яго, але й Отелло. В трагедії є моменти, коли Яго з здив ванням повинен дивитися на свого генерала. „Мудрий цин Яго, обмежений у своєму цинізму,— писав С. Радлов, виявляється, не зумів врахувати величезної глибини і доброт серця Отелло. Він не врахував раптової і нової хвилі ніжност і любові, яка піднялася в серці Отелло тоді, коли Яго дум знайти в ньому тільки ненависть і чорний гнів". Яго не мож без здивування спостерігати несподіваний результат сво інтриг, благородство і сердечну чистоту людини, в яки здавалося йому, легко розбудити страшного, жорстокого зві В ці хвилини Яго перестає розуміти Отелло,— таке благ родство недоступне його свідомості. При такій трактов Яго, зберігається посередня характеристика Отелло. А перед нами на сцені породження пекла, злочинець, який де монічно кутається з головою в плащ, який спостерігає „жертвою", експериментує...

Великою удачою молодих акторів театру було створен образів Кассіо (арт. Возіян) і Біанки (арт. Ціпа).

Дездемона у виконанні арт. Тимошенко була тільки блідою, маловиразною копією шекспірівського оригіналу. В усьому, в мові, в рухах, у погляді — було занадто мало почуття і пристрасті для безстрашної, сміливої жінки, яка згодилася ради коханого на прокляття батька і воєнні небезпеки. Багато чудових реплік Дездемони, не одухотворених палким почуттям, завмирало на півдорозі від сцени до залу глядачів. Простота часто підмінювалась холодним резонерством, жеманством і замість чутливих рухів, які йдуть від емоціонального стану, народжувались рухи технічні, безстрасні. Так було на протязі 4-х актів. П'ятий арт. Тимошенко грала незрівняно яскравіше, з непідробним драматизмом і щирою схвильованістю. На початку акту в задумливості і ліризмі Дездемони вгадувалась тривога, яка виростала в миттьовий страх, щоб потім поступитися місцем безмовній жертвенності.

Хиба цієї, другої, роботи Одеського театру революції над шекспірівським спектаклем полягала у розсудковості, про яку ми вже писали. Трудно було непомітити відсутности чутливості, „внутрішньої" акторської техніки і, нарешті, невміння образно, просто, без фальшивої декламаційності читати шекспірівський вірш.

У 1938 р. І. Юхименко повторив постановку „Отелло" в Харківському театрі Ленінського Комсомолу. Наскільки можна судити по оцінці спектаклю в газетних і журнальних статтях, нічого принципіально нового не було внесено постановщиком в цю роботу порівняно з одеським спектаклем 1936 р. „Там, де у Шекспіра чути несамовитий крик душі, у В. Сокирка можна помітити лише підвищення голосу",— відмічала критика і цей закид в раціоналізмі (при всій позитивній оцінці роботи обдарованого артиста В. Сокирко — Отелло і ряда інших виконавців, Кримчака — венеціанський

дож та ін.)— стосувався в різній мірі і інших виконавців, з винятком може одного тільки М. Донця — який грав Яго.

В цьому відношенні надзвичайно характерний аналіз сценічного образу Отелло (у виконанні В. Сокирко) зроблений В. Морським:

„Раціоналізм В. Сокирка, який так сприяв йому в першій половині п'єси, з наростанням трагедії, переростає, проте, в свою протилежність. Добре, коли виконавець дуже тонко показує як поступово затуманюється мозок Отелло. Спочатку він ще намагається розібратися в подіях; здається мине ще хвилина — і йому стане ясним жахливий обман. Але Отелло— довірливий. Ця людина, з серцем лева і душею дитини судить всіх по собі. Ось чому він вірить Яго. З світу Отелло зникає сонце правди і честі, пітьма і хаос починають панувати в ньому. Драма ревнивого чоловіка переростає в трагедію внутрішньої катастрофи. Мавр, користуючись образним висловом К. С. Станіславського „спускається по східцях у пекло своєї ревності". Тут розсудковість, здатність аналізувати— не тільки зайві, але і прямо шкідливі. Страхіття з зеленими очима цілком заволоділо мавром, але В. Сокирко все ще залишається раціоналістом".

Значний інтерес являє третя, остання редакція „Отелло" в театрі ім. Заньковецької, здійснена в 1936 - 37 р. молодим режисером В. Харченко. Режисерський замисел спектаклю близький до тієї ж радловської роботи в Малому театрі. Неначе змовившись, режисери згадали рантом влучне зауваження Пушкіна про довірливість Отелло і всесильною формулою стало визначення „трагедія довір'я". При чому, на наш погляд, поверхове розуміння думки Пушкіна завдало чималої шкоди сценічній інтерпретації образу Отелло. Надто він „приборканим", звичайним почав уявлятись Отелло режисе-

рам і виконавцям. Незмірно виростав Отелло — ніжний коханець, заслоняючи собою мужнього воїна, сильного, вольового, сповненого пристрасті.

В цьому спектаклі засл. арт. респ. Б. Романицькому вдалося збагатити образ Отелло, вдало підкресливши в ряді місць інтелект палкого мавра, і стриманість. Але разом з тим його виконання в цілому породжувало почуття розчарування. Образ немов втратив властиві йому в минулому яскравість барв і творчу самостійність. Він став може ближчий до точного, математично правильного тлумачення образу Отелло, але втратив риси самобутності і неповторності, без яких нема істинно прекрасних творів мистецтва.

Б. Романицький і режисер спектаклю намагались наблизити свого Отелло до остужевської трактовки, ціною відмовлення від того, що становить суть і відмінні якості таланту актора — Романицького. В цьому — величезна помилка, яку роблять деякі актори. Остужев грає Отелло близького до його артистичної природи, його вміння і потреби говорити, рухатися, почувати на сцені. Ми впевнені, що іншого Отелло Остужеву не вдалося б зіграти так досконало. Від чого ж народжується помилкова думка що нібито актор ні в чому несхожий на Остужева може грати „по-остужевськи"? Б. Романицький саме і є актором іншого напряму, темпераменту і індивідуальності. І стримуючи себе на кожному кроці, стримуючи свої почуття, роблячи свою гру безкрилою,— актор збіднює свої можливості.

Г. Брандесу належить глибока і правильна характеристика Яго. „Він завжди носить маску брехні і лицемірства, — писав Брандес,— але вибрана ним маска найбільш непроникна: це сміливa різкість, пряма, чесна мужність солдата, який не звертає ніякої уваги на те, що про нього думають або гово-

рять інші. Він ніколи не прислужувався ні Отелло, ні Дездемоні, ні навіть Родріго. Він — щирий, чесний друг". Ці слова якнайбільше можна прикласти до образу Яго, створеного в спектаклі театру ім. Заньковецької обдарованим актором Яременко."У відносинах з Отелло і Кассіо Яго — Яременко мужня, пряма людина, навіть трохи прямодушна. З Кассіо він тільки трохи простіший. Його Яго нерідко сміється розмовляє дружньо, трохи грубувато і прямолінійно. Але на одиниці, він злорадний, різкий і самовпевнений. Він увесь захоплений злочинницьким замислом. Яременко не боїться цього різкого контрасту, бо контраст цей закладений в самому шекспірівському образі і хороша традиція велить саме так грати Яго.

Арт. Любарт, яка грала Дездемону, ще раз продемонструвала свою рідкісну декламаційну майстерність, але крізь строй рядків і фраз не можна було вгадати серця і почуттів Дездемони—рішучої і чуттевої жінки епохи Відродження.

Оформлення молодого художника Ф. Нірода тим більш заслужує критичної оцінки, що здібний, мислячий художник іноді захоплюється безплідною красивістю і пишністю, забуваючи про те, що справжній театральний художник повинен добиватися ефекту найпростішими засобами, що його талант, талант самообмеження. Його оформлення видовищно привабливе, барвисте, але дуже мало сприяє створенню необхідного настрою, простої і мужньої обстановки. Воно місцями „оперно"-пишне, красиве і однакове безлице. Художник не знайшов неповторних деталей, які створюють єдиний настрій, не знайшов простих, суворих барв, а реставрував, будував, фарбував, виявивши при цьому тільки хороший смак.

Друга постановка „Макбета" на українській сцені в 1938 р. в Сталінському драматичному театрі нічим не нагадувала

давно забутої фальсифікації початку двадцятих років. Постановщик спектаклю засл. арт. респ. В. С. Василько побачив і показав в образі Макбета не природженого злочинця, внутрішня низькість якого наклала і на обличчя злочинницьку маску. В зовнішньому образі мужнього Макбета — багато величі і сили.

В зображенні театру трагедія Макбета — об'єктивна, історична трагедія. Образ Макбета — немов доводить постановщик — його характер і низькі пристрасті належать не тільки сивій старовині, та й не тільки середньовіччю, вони, кожного разу змінюючись, втрачаючи колишню велич, живуть і тепер у країнах фашистського варварства. Руки Макбета обагрились кров'ю благородного Дункана, і з цієї хвилини він уже не знає перешкод у своїх чорних, злочинних діях. „Що новий день, — говорить Макдуф, — то зойки нових вдів і плач сиріт і тяжкий стогін нещастя підносяться до неба". Керований честолюбством Макбет заливає країну кров'ю шотландського народу, в жорстоких межиусобицях гинуть тисячі воїнів. Під впливом страшних підозрінь він вбиває своїх наближених. Загибель Макбета в зображенні театру — трагічна загибель могутнього людського характеру, який втілює низькі, реакційні риси епохи.

Трудність критичного аналізу цього спектаклю полягає в помітному розриві між вірним і глибоким замислом постановщика і непереконливим художнім його втіленням.

Багато виконавців у такій мірі не оволоділи матеріалом, що залишались тільки старанними читцями тексту трагедії. Вони неначе забули, що виголошення монологу на сцені, — це розкриття процесу мислення дійової особи, розкриття думки, яка немов виникла тут же і народжує слова. Відчуття імпровізації не повинно залишати глядача. Хто дивився і

слухав „Макбета", того не покидало інше почуття: ясно було, що весь цей текст по суті старанно вивчений на репетиціях. Звідси — невідступне відчуття раціоналістичності спектаклю.

Леді Макбет у виконанні артистки Л. М. Гаккебуш була також надзвичайно розсудкова. На ній маска злочинця, і кожний жест, кожний поворот артистка робила втіленням підступності, хитрості і честолюбства. Через це живий образ перетворювався в схему і розпадався на дві частини, які майже не мали внутрішнього зв'язку: леді Макбет—злочинниця і леді Макбет покарана за злочини хвора жінка.

Для правильного розв'язання ідейного і художнього завдання спектаклю, необхідно було протиставити Макбету—Дункана, Малькольма, Макдуфа, Ленокса, Росса і ін., показавши силу і самовідданість цих героїв, у закінчених сценічних образах. Якщо в замислі постановщика це прагнення було помітне, то гідного втілення в спектаклі воно не знайшло.

„Дванадцята ніч" була вперше поставлена на українській сцені навесні 1933 р. театром-студією київського театрального інституту. Трудно було знайти більш вдалий сценічний матеріал для виховання молодих акторів. Поєднання ліризму з буйним комізмом, безсмертний вірш, мудрі думки в дорогоцінній поетичній оправі, яскрава життєрадісність комедії роблять її прекрасним матеріалом для студійної роботи молодого колективу, для розв'язання багатьох творчих і педагогічних завдань.

Більшість виконавців не знаходилась, звичайно, на рівні професіональної акторської майстерності. Поруч з закінченими роботами були образи несміливі, сковані непоборним учениництвом.

Але важливо те, що молодими акторами був створений спектакль цільний, об'єднаний спільним замислом, єдиним творчим настроєм, справді комедійний, веселий, життєрадісний спектакль. Актори рухались не за капризним рисунком, вказаним режисером (постановщик засл. арт. респ. Е. Я. Лішанський, переклад А. А. Гозенпуда, художник Л. Альшіц), а просто, непримушено, відповідно до характеру створюваних ними образів.

Найбільш вдалими епізодами в спектаклі були комедійні сцени „англійців" — сера Тобі (Д. Франько), Егчіка (М. Райко), Марії (В. Гольд), блазня (П. Романенко) і ін., які залишали в тіні ліричні, романтичні образи „іллірійців" (герцог Орсіно, Олівія та ін.). В цьому розумінні чудова гармонія шекспірівської комедії була порушена. Але цей відступ від Шекспіра при постановці його романтичних комедій характерний і для спектаклів найкращих театрів.

Утвердження радості буття, осміювання тупого, хвалькуватого, бундючного, хвала земним благам і насолоді ними — такими думками, породженими Ренесансом, був проникнутий спектакль „Дванадцята ніч". До найкращих місць спектаклю слід віднести сцену у винному погребку в Олівії, зіграну з іскристим комізмом, епізод обману Мальволіо (в саду) і обидві фінальні картини.

В 1938 р. Шекспір був поставлений ще двома театрами: вперше на українській мові були зіграні „Ромео і Джульєтта" (Дніпропетровський дитячий театр, постава реж. Йосипенко, переклад А. А. Гозенпуда, прем'єра 8 травня 1933 р.) і комедія „Багато шуму зза нічого" (Одеський театр революції, постановка І. Шлепянова, переклад С. Гусака).

Поруч з високою оцінкою роботи І. Шлепянова і акторів А. І. Крамаренка (Бенедикт), Г. І. Фесенко (Беатріче), М. П. Хо-

роша (Педро), Й. Ф. Маяка (Леонато) та ін., критика * відмічала невиправдану грубість і підкреслено еротичний характер деяких сценічних положень та непогодженість комедійних і драматичних елементів спектаклю.

* * *

Не зважаючи на те, що твори Шекспіра до найостаннішого часу (1938 р.) ставились рідко і спектаклі часто мали випадковий характер, неважко помітити, що вони зв'язані з іменами кращих українських радянських акторів і режисерів. У цих спектаклях грали найвидатніші майстри нашої сцени: засл. арт. респ. Замичковський, засл. арт. респ. Бучма, засл. арт. респ. — орденоносець Ужвій, засл. арт. респ. Мар'яненко, засл. діяч мистецтв Шумський, Нятко, Сокирко і багато інших. Ставили їх народний артист СРСР, орденоносець П. Саксаганський, засл. арт. респ. В. С. Василько, нар. арт. УРСР — орденоносець Г. П. Юра, засл. арт. респ. Е. Я. Лишанський, засл. арт. респ. І. Я. Юхименко і режисери братського російського театру А. Гріппич, І. Шлепянов і О. Смірнов.

Не важко також помітити і те, як різко підвищився в останні роки інтерес нашого театру до Шекспіра. В той час як твори Шекспіра, разом з іншими великими творами минулого виганяються з театральних підмостків зачумлених фашизмом країн, радянський театр відроджує Шекспіра, бачить в ньому великого гуманіста.

Якщо в 1922—37 рр. шекспірівський спектакль народжувався на Україні один за 2—3 роки, то уже в 1938 р. було поставлено 5 п'єс Шекспіра, тобто стільки ж, скільки з 1920—по 1930.

---

* „Молодая Гвардія". Одеса. 30/XII—1938 р.

Важливо і те, що театри почали сміливо братися за постановку нових трагедій і комедій Шекспіра, які не йшли раніше на українській сцені. Це наближення до Шекспіра, яке стає все сміливішим і плодотворнішим є найкращим свідченням того, що в недалекому майбутньому український радянський театр зуміє пройти трудний шлях пізнання і сценічної інтерпретації найціннішої спадщини залишеної людству геніем Шекспіра.