

що окремі прорахунки у ній виявилися типовими тоді для багатьох театрів.

Комедія В. Шекспіра «Віндзорські кумасі» була включена до репертуару Харківського театру Революції ще на початку його організації. На постановку спектаклю дав згоду відомий режисер Московського театру Революції А. Грипич. Це був початок творчих взаємин керівництва Харківського театру Революції з Московським театром Революції, який тоді вже мав чималий творчий досвід.

Постановка «Віндзорських кумась» у радянському театрі уже на той час мала певну сценічну історію. У 1922 році п'єса ставилася в Петроградському Театрі «Народної комедії», у 1927 році — у Великому драматичному театрі теж у Ленінграді. В 1932 році її ставив театр «Червоний факел». Але на українській сцені вона з'являлася вперше. У режисерському рішенні «Віндзорських кумась» А. Грипич не відходив від прийомів осучаснення шляхом «перемонтування», про що він писав тоді в газеті «За більшовицьке мистецтво» (1933, 17/III). Щодо цього, то постановка А. Грипича перегукувалась насамперед з такими виставами, як «Сер Джон Фальстаф» у Ленінградському Великому драматичному театрі, де було об'єднано сцени з «Віндзорських кумась» зі сценами з «Генріха IV». Фальстафа трактували як представника народу, а принца Генріха викривали як монархіста. Грипич теж вставляв у свою виставу сцени з «Генріха IV», вмонтовував сонети Шекспіра та інше.

Завдання, на мою думку, ризиковане і важке, і не кожному режисеру воно вдається. Але хто з режисерів тоді цим не грішив, починаючи з прославленої творчості В. Мейєрхольда? Тим паче, що А. Грипич був його учнем.

Ми іноді забуваємо, що всяка драматична художня річ є твором, який обов'язково набуває зв'язку з певним часом і залежить від його потреб і певних суспільних проблем. Ось чому мені здається, що й до питання осучаснення п'єси треба підходити диференційовано. Помилково буде підганяти все під один кшталт.

Хіба ж не буває вульгаризації й спрощення у спектаклях, поставлених ілюстративно й споглядально, або тоді, коли у спектаклі вводяться такі компоненти, які не відповідають ні його змістові, ні жанровим особливостям? Приклад — постановка «Безталанної» І. Карпенка-Карого наприкінці 60-х років у Харківському театрі імені Т. Г. Шевченка. У спектакль було штучно введено дійову особу Кобзаря, який грав на бандурі і співав пісні.

П'єса «Віндзорські кумасі», як уже говорилось, була прийнята

до репертуару з розрахунком на певний склад акторів. Одначе на день приїзду з Москви постановника цього спектаклю О. Грипича зі складу театру вибув Ю. Шумський, який мав грати роль Фальстафа.

Тоді на цю роль призначили артиста М. Яковченка. Режисер повірив у можливість добитись від актора здійснення поставлених перед ним художніх завдань.

Взагалі режисер багато працював з акторами, добивався міцного ансамблю, що сприяло значним творчим успіхам колективу. Чудовий образ місіс Форд, сповнений темпераментом і чарівною привабливістю, створила В. Варецька. Бездоганною була Анна Педж у виконанні Г. Янушевич. Яскраво страктовані образи артистами П. Муратовим (Пістоль), П. Міхневичем (Сендлер). Діалоги цих акторів виблискували в стрункому бадьорому ритмі. Спектакль святковістю, веселощами і лукавством пустотливих городянок старого Віндзора викликав здоровий сміх.

І от у цьому веселому коловороті, в якому персонажі, немов вищереджаючи один одного, квапливо поспішають до старту, сповнені енергії, життя і веселощів, що переливаються через край, з'являється Фальстаф — М. Яковченко. За твором Шекспіра це скептик і цинік, який нічого не визнає, окрім вина і каплуна. Він правдами і неправдами добивається своєї мети. Фальстаф знає людей, і це дає йому право на владу над ними, оточує його ореолом тріумфу, який не знає ніяких перешкод і перепон. Він уміє вийти сухим із води при будь-якому становищі. Саме виконавець ролі Фальстафа відповідав авторському задуму. У спектаклі актор викликав сміх там, де йому вдавалося поєднати втілення брехні, фанфаронства і боюгузтва — всього того, що становить основу комізму. А от у сценах, де Фальстаф виступав як нестримний гуляка і порушник існуючої моралі панівної верхівки, суспільних устоїв, у сценах, де Фальстаф мусив втілювати в собі риси народності за твором Шекспіра, акторові бракувало розмаху, широти темпераменту, кипучої енергії, якою наділено Фальстафа у Шекспіра. Словом, не вистачало пристрасного фальстафівського вогню. Ось чому ці важливі сцени мали вигляд буденний, сірий. Так само в картині зустрічі з буржуазним суспільством віндзорських городян, де Фальстаф — М. Яковченко надівав на себе личину представника аристократичних класів і мав намір одружитися з молодою дівчиною Анною Педж (К. Тимошенко), щоб заволодіти її спадщиною, М. Яковченку бракувало акторської привабливості і того вміння перевтілюватись з метою пристосування, яким так блискуче володів у своїх

ролях П. К. Саксаганський. Тому ця «виграшна» для актора сцена була зіграна в'яло. Атмосферу створював не Фальстаф, а його партнерки — веселі жіночки.

І все ж вистава мала успіх. Незалежно від того, наскільки вдалося сказати своє слово, зустріч Театру Революції з Шекспіром (переклад Майка Йогансена, музика Д. Клебанова) залишила глибокий слід.

На закінчення хочу додати, що ім'я талановитого російського режисера А. Грипича ми згадали не тільки для того, щоб «крізь лет часу» пригадати колишню практику монтажу вистави «Віндзорські кумасі» В. Шекспіра. На жаль, така практика з волі інсценізаторів побутує подекуди й тепер, коли деякі з них, інсценізуючи дожовтневу українську прозу і здійснюючи постановки, вдаються до арифметичного поєднання різних за часом і змістом творів своїх попередників у якийсь один сценічний твір.

У творчому процесі втілення класичної і сучасної драматургії велике значення має творчий внесок митців. У практиці театру буває так, що спектаклі, які самі по собі не стають подіями для ширшого загалу, не відкривають нових горизонтів, все ж під час творчих пошуків на сцені підготовляють у театрі певний ґрунт. Прикладом цього, на мою думку, були вистави «Макбет» В. Шекспіра у театрі «Березіль», «Мандат» М. Ердмана у Театрі імені І. Франка. З власної практики можу послатися на постановку «Підступності і кохання» Ф. Шіллера.

До постановки цього твору ми підходили, шукаючи в ньому думок, які зберегли б свою актуальність для наступних поколінь. У практиці постановки «Підступності і кохання» це завдання коштувало нам чималих зусиль.

Коли, наприклад, після трагічної розмови з Вурмом Луїза (артистка Г. Янушевич) зверталася до бога: «Боже, і ти скріплюєш печаттю діла Вурма?» в словах віруючої дівчини звучав глибокий внутрішній протест, що виразно натякав на тих, що вирішують справи на землі, торгують народом оптом і вроздріб. На перший погляд це, здається, невігадана сцена, але скільки на неї довелося витратити енергії, щоб у творчих муках знайти конкретні натяки, порівняння, образні засоби, які доносили б наміри акторів до глядача. Без творчого внеску, глибокого мислення творців спектаклю цей процес був би неможливим. Так само сцена боротьби двох ворожих таборів, в якій з політичною гостротою і художньою конкретністю відображалась непримиренність між дворянством і бюрократством, і особливо сцена, коли Фердинанд, кидаючи шпагу,