

Олександр АРКАДІН-ШКОЛЬНИК, Ольга ДОРОФЄЄВА

<https://orcid.org/0000-0002-3828-3830>

<https://orcid.org/0000-0002-3049-5185>

НЕЗДІЙСНЕНА ВИСТАВА «КОРОЛЬ ЛІР» У ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРИ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА В 1936 р.

У статті проаналізовано хід роботи Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в 1936 р. над втіленням п'єси «Король Лір» режисером Олексієм Поповим. Завдяки збереженим стенограмам обговорень колективом майбутньої вистави та спогадам учасників вдається розкрити концепцію постановника, особливості трактування ним центральних образів. У статті наголошено значення роботи театру над трагедією В. Шекспіра та зроблено припущення щодо імовірних причин нездійснення цього задуму.

Ключові слова: «Король Лір», Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка, Олексій Попов, «Березиль», В. Шекспір, режисерська концепція.

В статье анализируется ход работы Харьковского театра им. Т. Г. Шевченко над постановкой пьесы «Король Лир» режиссёром Алексеем Поповым. Благодаря сохранённым стенограммам обсуждений коллективом будущего спектакля и воспоминаниям участников удаётся раскрыть концепцию постановщика, особенности трактовки ним центральных образов. В статье определяется значение работы театра над трагедией В. Шекспира и делаются предположения о возможных причинах, препятствовавших реализации этого замысла.

Ключевые слова: «Король Лир», Харьковский театр им. Т. Г. Шевченко, Алексей Попов, «Березиль», В. Шекспир, режиссёрская концепция.

The article delivers analysis of the workflow of staging the “King Lear” play by director Oleksiy Popov at the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre. Owing to the saved verbatim records of the expected staging discussion by the troupe members as well as to their recollections the concept and the peculiarities of representation of the key characters of the staging director get revealed. The article defines the value brought by the process of staging of this tragedy of W. Shakespeare and assumptions on why this play might have been left unstaged are made.

Keywords: «King Lear», the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre, Oleksiy Popov, «Berezil», W. Shakespeare, director's concept.

Постановка проблеми. У Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (до 1935 р. — «Березиль») в 1936 р. розпочалася робота над виставою «Король Лір», для здійснення постановки якої було запрошено з Москви режисера Олексія Попова. Вистава в репертуарі театру з різних причин не з'явилася, зазначимо, що вона стала би першим втіленням «Короля Ліра» на українській сцені. Важко переоцінити роль класичної драматургії в репертуарі театру в ті перші роки після відсторонення від керівництва Леся Курбаса. Саме звернення до найвищих зразків вітчизняної та світової драматургії допомогло Харківському театрові ім. Т. Г. Шевченка

в складний період зберегти основні засади унікальної курбасівської методики, втримати високий художній рівень, випрацювати особливий стиль, що відповідав запитам другої половини 1930-х рр. Але такої висоти, як трагедія В. Шекспіра, театр у той період не здолав.

Мета. Попри те, що вистава не з'явилася в репертуарі театру, видається дуже важливим проаналізувати процес роботи над «Королем Ліром», особливості режисерської концепції О. Попова та імовірні причини нездійснення цього задуму.

Актуальність. Факт роботи Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в 1936 р. над «Королем

Ліром» є малознаним, а в українському театрознавстві й зовсім недослідженим. Цей задум постає важливим епізодом осягнення шекспірівської драматургії українським театром, і зокрема театром «Березіль», який свого часу розпочинає цю традицію. Також аналіз концепції нездійсненого «Короля Ліра» є значимим у контексті розуміння режисерських принципів Олексія Попова, який є автором кількох глибоких інтерпретацій творів В. Шекспіра в історії радянського театру.

Аналіз досліджень і публікацій. Відомості про роботу Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка над «Королем Ліром» знаходимо в спогадах актора та режисера театру Р. Черкашина й актора Т. Ольховського. В зібранні творів О. Попова надруковані стенограми бесід, що їх проводив режисер з трупю Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. Ці матеріали є основним джерелом для розуміння задуму нездійсненої вистави. Залучене і широке коло праць про творчість Леся Курбаса сучасних театрознавців Г. Веселовської, Н. Єрмакової, І. Макарик, І. Мелешкіної для дослідження значення шекспірівської драматургії в репертуарі театру.

Виклад основного матеріалу. Втілення драматургії В. Шекспіра для українського театру завжди було завданням важливим, що демонструвало ідейну та професійну зрілість, підготовленість до вирішення серйозних мистецьких проблем. Особливого значення набуває опрацювання драматургії великого англійця в театрі «Березіль», де по суті відбувається вихід української театральної культури на світовий рівень, становлення професійної режисури, сценографії, особливої школи акторської майстерності.

Леся Курбас ще у «Молодому театрі» в 1918–1919 рр. працює над виставою «Ромео і Джульєтта», розробляє окремі сцени [4, 55–62], потім повертається до цього задуму в період Кийдрамте у 1920 р. з іншим акторським складом [2, 121]. Але завершеної вистави «Ромео і Джульєтта» все ж поставлено не було. В 1920 р. Леся Курбас здійснює постановку «Макбета», чим відкриває дорогу драматургії В. Шекспіра на українську сцену. Значення цієї роботи так визначає Н. Єрмакова: «вистава була рідкісним на той час “продуктом” режисерського театру. Запроваджена Л. Курбасом нова концепція людини піднялася у ній на нову ступінь, збагативши колектив досвідом опанування жанром трагедії» [2, 130]. До цього ж твору Леся Курбас повертається в 1924 р. вже в Мистецькому Об'єднанні «Березіль», давши йому зовсім інше трактування: «Курбас вдався до зовнішньої лаконічної умовності, традиційної для англійського театру часів королеви Єлизавети, а колосальний зміст трагедії підкреслював усіма

барвами театральних жанрів — від трагедії до буфоніади» [1, 176].

Л. Курбас прагнув звертатися й до інших трагедій В. Шекспіра. Найвні відомості, що в 1929 р. у «Березолі» планувалися до постановки «Отелло» та знов-таки «Ромео і Джульєтта» [2, 419], але втілити їх не вдалося. Завершенням режисерських осягнень текстів В. Шекспіра стає, як відомо, знаменита вистава «Король Лір» у Державному єврейському театрі. Наприкінці 1933 р., перебуваючи в Москві, Л. Курбас починає роботу над втіленням трагедії з С. Міхоелсом у головній ролі, але арешт перериває її. Вистава вийшла більше ніж через рік, у 1935 р., в постановці іншого режисера, і питання міри впливу концепції Л. Курбаса на фінальний варіант вистави досі викликає дискусії. Навіть актриса єврейського театру Марія Котлярова неспроможна прояснити це: «Що залишилося від задуму Міхоелса–Курбаса і що нове було внесено до спектаклю за рік репетицій Радловим — визначити важко». [5, 355]. Цікаво, що й ті плани, до яких Л. Курбас не встиг і приступити, також стосувалися В. Шекспіра — є свідчення, що, перебуваючи в Москві, режисер «домовився з дирекцією Малого театру про поставу «Отелло» [8, 182]. До речі, вистава «Отелло» на сцені Малого театру була втілена в 1935 р. тим самим Сергієм Радловим, який завершував «Короля Ліра».

Таким чином, можна перекоонатися, що в режисерському доробку Леся Курбаса шекспірівські твори посідають не просто значне, а й особливе місце. «Березіль» під його керівництвом напрацював певний досвід втілення творів цього автора. На новому етапі, залишившись без засновника, в 1936 р. театр планує до постановки «Короля Ліра». Так коментує цей факт Р. Черкашин: «М. Крушельницький відчував небезпеку здрібнення репертуару другорядними виставами. Бажаючи зосередити сили колективу на здійсненні масштабного, справді складного художнього завдання він виніс рішення включити в афішу «Короля Ліра» Вільяма Шекспіра й запросити для його постановки видатного російського режисера Олексія Дмитровича Попова» [10, 121–122]. Перша робота режисера в шекспірівському репертуарі, «Ромео і Джульєтта», вийшла в 1935 р. у Московському театрі революції. Вистава мала великий успіх, це радше за все й було головною причиною звернутися саме до О. Попова.

Актор харківського театру Т. Ольховський зазначає: «...було запрошено видатного радянського режисера О. Д. Попова з Москви, і хоч як він не був зайнятий, але дав згоду на цю поставу» [6].

О. Попов приїхав у Харків в січні 1936 р., та провів з акторами театру кілька зустрічей, на яких

розкрив задум майбутньої вистави. Збереглися стенограми чотирьох бесід, що відбулися з 22 до 26 січня [7, 75–125]. Знаходимо у Р. Черкашина: «Перед початком репетицій “Короля Ліра” О. Попов провів з усім творчим складом нашого театру надзвичайно цікаві та змістовні лекції про своє розуміння природи й законів театрального мистецтва». [10, 123]. Т. Ольховський згадує ще одну цікаву деталь: «Він приїхав з молодим мистецтвознавцем Кеменовим В. С. Почали з того, що Кеменов прочитав кілька лекцій про епоху і творчість Шекспіра. Лектор він був блискучий, і слухали його затамувавши подих. А потім О. Д. Попов доповів колективу свою експозицію вистави. <...> образи, які він наводив нам, були настільки глибокі й могутні, що колектив театру був безмежно захоплений ним» [6]. Залучення до підготовки вистави В. С. Кеменова свідчить про серйозний аналітичний підхід до роботи, глибоке розуміння режисером п'єси в контексті творчості В. Шекспіра, та взагалі культури епохи Відродження. Зазначимо, що «Березоль» від часів свого заснування був осередком не лише практичної, а й педагогічної роботи Л. Курбаса, велика увага тут приділялася обговоренням, лекціям щодо різноманітних проблем театру (найбільше такі форми застосовувалися в Режисерській лабораторії). Тож можемо припустити, що захоплення колективу пояснювалося і певним поверненням до знайомого та плідного формату роботи.

Виходячи з бесід, проведених О. Поповим, зрозуміло, що образ Ліра він трактує як людину, максимумно засліплену силою величі, яка не розуміє, що справжня природа його влади в грубій силі, а не в його особистій всемогутності. З кожним кроком Лір іде до пізнання жорстокості світу і через це — до власного прозріння. «Лір доходить висновку для себе абсолютно приголомшливого, що людина — це гола двонога тварина, що, виявляється, на свій жах, він така ж людина, як останній жебрак та волоцюга. <...> Ось такий пробіг від абсолютно засліпленого Ліра на початку до граничного прозріння Ліра наприкінці ми маємо у творі. Ось сила цього пробігу, вона робить цей твір таким грандіозним» [7, 79].

Цікаво, що під час обговорень піднімалися питання щодо втілення Ліра С. Міхоелсом, яке свого часу стало значною подією в радянському театрі, знаменувало розкриття філософської глибини образу. Трактуювання С. Міхоелса не відповідає концепції О. Попова, тому останній ставить до нього критично: «при всьому багатому акторському малюнку Міхоелса є велике почуття незадоволення тому, що не розкритий Король» [7, 99]. До такої оцінки приєднуються деякі актори — Т. Ольховський, Д. Ан-

тонович: «це ж була сильна особистість, потім він дійшов до такого стану, а спочатку це все ж таки Король, у якого велика сила волі, великий розум, а цього розуму Міхоелс не показує. Міхоелс дуже людяний в Королі Лірі, але він не Король Лір» [7, 98], нейтрально висловлюється А. Бучма. Важливо, що актори театру ім. Т. Г. Шевченка бачили знамениту виставу. Чи знали вони про причетність до неї Л. Курбаса, чи неприйняттям цієї роботи хотіли наголосити розрив з його естетикою — визначити важко.

Не зовсім чітко передає О. Попов своє розуміння божевілья Ліра: «це безумовно не старість, а страждання, це показник глибини й сили цього страждання? <...> це та шкала, це та категорія страждання, коли паморочиться розум, тобто коли людина від переживань, від великих нагнітань цього страждання не лише на межі божевілья, але й балансує в божевільлі» [7, 107]. Режисер зазначає, що акторові не слід відмовлятися від показу божевілья, але й не вигідно від самого початку проявляти передумови до цього стану.

Виконавцем головної ролі був призначений А. Бучма, на роботу саме з цим актором розраховував О. Попов, як можна зрозуміти зі стенограм бесід. Однак у Р. Черкашина знаходимо свідчення, що в процесі роботи «швидко виявилася прикра несподіванка, пов'язана з призначенням на роль Ліра двох акторів: А. Бучми та І. Мар'яненка. На мою думку, таке призначення свідчило про відсутність у режисера концепції сценічного образу Ліра. Іван Олександрович Мар'яненко уявляв свого героя таким, яким його нерідко зображували на ілюстраціях до старих видань Вільяма Шекспіра — величним старцем, сивоголовим та бородатим. Однак у першому складі роль було доручено А. Бучмі! Це вочевидь зачепило Мар'яненка не тому, що він боявся суперництва, а тому, що усвідомлював неможливу органічну співпрацю акторів такої різної індивідуальної природи як виконавців однієї ролі, ключ до вирішення якої повинен визначати ідейно-образну спрямованість усієї вистави» [10, 123].

Ніхто, окрім Р. Черкашина, не вказує, що Ліра мав грати й І. Мар'яненко. Т. Ольховський називає його виконавцем ролі Глостера у першому складі, і зазначає, що у А. Бучми був «дублер», тобто хтось інший мав грати Ліра у другому складі.

Аналізуючи стенограми бесід О. Попова з колективом театру можна припустити, що в другому складі на роль Ліра було призначено Д. Антоновича. Про це свідчать його репліки під час обговорень, з них можна зрозуміти зацікавленість в розумінні саме образу Ліра [7]. Скоріш за все Р. Черкашин допустив неточ-

ність, згадуючи події кількадесятилітньої давнини й приписуючи І. Мар'яненкові роль Ліра. Тим паче, що це розходиться зі свідченнями Т. Ольховського, який називає І. Мар'яненка виконавцем ролі Глостера в першому складі. Розуміючи деякі особливості взаємин у трупі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, доречно припустити, що образа І. Мар'яненка, про яку згадує Р. Черкашин і через яку актор почав пропускати репетиції, зумовлена саме тим, що він, будучи одним з найдосвідченіших майстрів театру, актором героїчного плану, розраховував на роль Ліра.

Розвиваючи зроблене припущення, можна помітити, що обрані режисером виконавці Ліра мають більшу схожість хоча б у віці: А. Бучмі на час початку репетицій — 44 роки, Д. Антоновичу — 46, тоді як І. Мар'яненкові — 57. Саме із такого зіставлення вікових та психофізичних особливостей цих акторів стає зрозумілішим бачення О. Поповим образу Ліра. Режисерові був не потрібний типаж «благородного старця», і героїчних тонів він уникає, роблячи ставку на більш тонке, психологічне нюансування образу.

Також відомо, що роль Блазня доручалася М. Крушельницькому, Корделії — В. Чистяковій, Регани — Н. Ужвій, Кента — М. Кононенку, Т. Ольховський «дістав невеличку» [6] роль, інших виконавців визначити важко.

Досить виразне уявлення можна скласти про бачення О. Поповим образу Блазня та його не зовсім виправданої смерті в п'єсі. За його концепцією, Лір — дволик, Блазень є його двійником, він втілює внутрішній голос сумління, та з наростанням страждань Ліра, поступово стає менш активним. Режисер характеризує його так: «старий пес, який відмирає тоді, коли зникла ненависть, дурість та сліпоту, коли відкрилися очі, вмирає функція Блазня, Блазень нічого не говорить. Шекспір не міг винести, щоб залишити персонаж в другій частині п'єси, який буде так само чи набагато гірше повторювати те ж саме, що Лір, й він його прибрав» [7, 111].

О. Попов пропонує досить незвичне трактування образу Корделії, прагне витягнути її з «категорії блакитнообразної голубиці», наділити сильним волевим темпераментом, навіть порівнює з Жанною д'Арк, яка змогла повести за собою військо. Одна з її найважливіших рис — «величезна нетерпимість, вона в жодному разі не буде терпіти, вона не буде зносити та переносити те, що органічно не приймає...» Що більш за все мене гріє в Корделії? Це те, що вона свідомо надягає рам'я на себе. Як тільки брехня одягається в надто святкове, розкішне вбрання, як тільки брехня починає говорити на повний голос, одягається в пишні фрази, то починає умовкати або демонстративно шипіти Корделія» [7, 111].

Цікавий вектор погляду на образ Корделії задає Валентина Чистякова, яка готувалася до цієї ролі: «в яких вона взаємостосунках стоїть з сестрами за фактурою психічного образу, наскільки вона міцніша чи слабша чи сильніша <...> чи рівноцінна, або все ж таки ліричного елементу в ній більше» [7, 113]. Режисер знаходить влучну характеристику, щоб визначити, що відрізняє Корделію від інших сестер та визначає їх взаємини — «тембр, звучання образу <...> з почуття протесту проти надто пишного вбрання, вона протестує проти гучного голосу, та у неї одягнена сурдинка і на всю роль, і на характер цих стосунків» [7, 114].

Образи Регани та Гонерильї О. Попов бачить цілісними й масштабними, які треба втілювати прямолінійно, без використання напівтонів. Різниця між ними полягає в тому, що Гонерилья є відкритою злодійкою, у якій збігаються зовнішня подоба та внутрішній стан, а у Регани «зовнішній вираз внутрішнього світу знаходиться в абсолютному розриві, в маскуванні. <...> найпривабливіший зовнішній образ, тобто Регана — найдосконаліше маскування людської мерзенності та підлості, те маскування, на яке клянуть завжди і всюди» [7, 115]. Відомо, що на роль Регани було призначено Н. Ужвій, хто ж мав грати роль Гонерильї — встановити важко.

Розробляючи образ Кента О. Попов суттєво скорочує текст ролі, зокрема прибирає скандал з Освальдом. В його трактуванні цього персонажа проявляється ще одна невідповідність зі сценічним втіленням у Державному Єврейському театрі. Критично режисер ставиться до пом'якшення в виставі С. Радлова суперечності між придворним статусом Кента на початку та його образу простого слуги наприкінці твору. В поведінці Кента, на думку О. Попова, мають бути прямолінійність та рішучість, мають поєднуватися його високе становище та свідоме приречення на позбавлення цього та вигнання. Його аристократичність і почуття гідності, накреслене на початку, коли Кент заступається за Корделію, залишаються в образі й надалі при зовнішній зміні персонажа: «потім технічний момент: прив'язує собі бороду, одягає рам'я, залишаючись по суті в тих ритмах, в тій лінії, в тій тональності і т.д., в якій він був» [7, 119]. За концепцією О. Попова, Кент є тим персонажем, який з надзвичайною глибиною і силою відчуває трагічну стежу Ліра. «Звідси у Кента емоційний акомпанемент трагічному Ліру. Він акомпанементний за звучанням, не персонаж, який виконує соло, а той, який акомпанує» [7, 117]. В процесі обговорень О. Попов дає і свою характеристику образів Короля Французького, Герцогів Бургундського, Олбнійського та Корнуельського, аналізує їх взаємини.

О. Попов уявляє загальну атмосферу майбутньої вистави та прийоми акторської роботи так: «і почуття, і пристрасті розгортаються на повний голос; звідси актори, які грають виставу, хвилюються на повному диханні <...> Не можна грати Шекспіра, не підкоривши себе максимальному і фізичному, і психічному режиму» [7, 82]. Режисер вимагає масштабності та контрастності від акторів, художнього оформлення та інших компонентів вистави. Ставиться й питання декламації віршованого тексту, О. Попов наполягає на тому, що актор повинен настільки майстерно оволодіти віршованою мовою, щоб зробити її непомітною для глядача, не наголошувати її, але й не перетворити на прозу. Режисер акцентує на граничній музичності, що притаманна всім творам В. Шекспіра, з цього виходить особливий ритм вистави. «Це клекіт, вирують пристрасті природи та людські, вирують сцени бою, вирує шовк одягу» [7, 83]. Розмірковуючи про особливості темпоритму вистави, О. Попов визначає, як одну з характерних для творів В. Шекспіра рис — «чергування статички та динаміки <...> Гостра зміна великих просторових рухів малими нерозривно пов'язана зі стилістикою вистави і з монументальністю» [7, 87]. З усіх цих засобів витікає розуміння О. Поповим форми майбутньої вистави як «монументалізація в емоціях, в оформленні, в мізансценах. Суворо ритмічна вистава, дієве рішення сценічних образів» [7, 105].

У бесідах О. Попов постійно наводить приклади з найрезонансних вистав за В. Шекспіром у московських театрах, звертається до досвіду втілення Ліра радянськими та західноєвропейськими акторами, демонструючи обізнаність в особливостях природи шекспірівських образів. Глибоке розуміння драматургії великого англійця залишилося прикметною ознакою режисера і надалі — після «Ромео та Джульєтти» 1935 р, він здійснив успішні вистави «Приборкання норавливої» 1937 р. (телеверсія вистави вийде в 1961), «Сон літньої ночі» 1941 р. Але саме постави «Король Лір» у його режисерському доробку так і не з'явиться.

Щодо причин, через які перервалася робота в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, можна зазначити найбільш очевидну, таку собі офіційну: «А. М. Бучма переходить в Київський театр ім. Франка, робота над “Ліром” зупиняється. Без Бучми ставити “Короля Ліра”, напевно, не представлялося ані театру, ані Попову хоч скільки цікавим» [7, 381]. Але про переїзд актора стало відомо вже на початку сезону 1936–37 рр., тож навряд лише це завадило здійсненню вистави. Р. Черкашин пояснює ситуацію ставленням до роботи деяких акторів, зокрема І. Мар'яненка. «Не відмовляючись від ролі прямо, він почав пропускати репетиції. Дивно, але не завжди з'являвся на них

і Бучма. Важко сказати, чи саме це було головною причиною раптового повернення О. Д. Попова до Москви, а чи на те були й інші невідомі нам причини» [10, 123].

Подібним чином описує тогочасні події Т. Ольховський, згадуючи про «неприємний інцидент, який прямо-таки заплямував добре ім'я театру». На одну з перших читок не з'явилися виконавці головних ролей: «Бучма (Лір), Ужвій (Регана) і Мар'яненко (Глостер). З'явилися тільки їх дублери і всі інші основні виконавці. Я не буду тут наводити ті причини, з яких це сталося, бо це були пусті розмови, факт той, що Попов, почекавши трохи, пішов у гостиницю і замовив квитки для себе і Кеменова на вечірній поїзд. До нього прибіг наш голова місцевого комітету Кононенко попросити пробачення, але Попов відповів, що він виріс у МХАТі, де такі факти були неприпустимі, і ввечері вони виїхали до Москви» [6].

Ситуація, що стала приводом для припинення репетицій «Короля Ліра» не з кращого боку характеризує ставлення до роботи колективу театру, свідчить про непорозуміння між акторами та керівництвом. Слід згадати, що лише кілька років тому, в 1933-му, трупа «Березоля» втратила засновника і керівника Леся Курбаса, а також заарештовані були деякі актори, режисери, представники адміністративного складу. Ставлення до цих страшних подій розділило колектив театру, загострюючи і без того тяжку атмосферу. Показовою є позиція Н. Ужвій, яка публічно зрікається Курбасового методу та досить швидко переходить до Київського театру ім. І. Франка. Не йдеться про засудження когось із акторів, у страшні роки сталінських репресій надто часто люди були позбавлені права вільного вибору, мали йти на вчинки, що суперечили власним переконанням. Але очевидно є відсутність у колективі цього періоду ідейної єдності, що, звісно, заважало реалізації амбітних творчих планів театру.

Серед тих деталей роботи над виставою, які залишаються нез'ясованими, — переклад «Короля Ліра», який брався до постановки. Переклад Максима Рильського згодом у радянському театрі буде використовуватися починаючи з 1950-х рр., і вважатиметься канонічним українським варіантом цієї трагедії. Але він був опублікований у 1941 р., тому, імовірно, постановники орієнтувалися на наявний тоді переклад Пантелеймона Куліша (Леся Курбас використовує для постановки «Макбета» також переклад П. Куліша і в 1920 р. [2, 121], і в 1924 р. [1, 166]). Перший український переклад «Короля Ліра» вийшов друком у 1902 р. з коментарями І. Франка, він був художньо недосконалим, сповненим архаїзмів та мав хиби з точки зору сценічності. Власне, такий текст був майже не пристосований до акторської де-

кламації, що суттєво ускладнило би його втілення на сцені в тому стилі, як уявляв це О. Попов. Вочевидь, робота режисера з трупною Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка розпочиналася з аналізу російської версії трагедії, та процес перервався ще до стадії опрацювання українського тексту. Але в разі продовження роботи над виставою, колектив, імовірно, зіткнувся би з труднощами саме через якість наявного тексту. Таку деталь навряд чи можна віднести до чинників, котрі завадили здійсненню на харківській сцені «Короля Ліра». Але слід зазначити відсутність у 1930-х рр. художньо зрілого перекладу цієї трагедії українською, і вважати це однією з причин, чому цей твір так довго не потрапляв на українську сцену.

Після нездійсненої харківської вистави, яка могла би стати першим втіленням «Короля Ліра», минуло кілька десятиліть до опанування цього непростого матеріалу. Хоча більшість дослідників визначають першим «Королем Ліром» в українському театрі виставу В. Оглобліна в Київському театрі ім. І. Франка 1959 року, зокрема так пише і В. Заболотна [3, 610], першим втіленням цієї трагедії була вистава режисера О. Сичевського 1957 р. в Рівненському обласному музично-драматичному театрі, де роль Ліра виконав актор В. Петрухін [9, 481]. Про рівненську виставу залишилося надто мало свідчень, щоб зрозуміти її художні особливості, можемо лише констатувати, що вона не стала резонансною мистецькою подією, на відміну від вистави Київського театру ім. І. Франка, яка і вважається справжнім відкриттям «Короля Ліра» для українського театру. «У “франківській” виставі, так само як у переважній більшості інших версій шекспірівської п'єси, основна увага режисера приділена дуєтові Ліра і Блазня» [3, 625]. Головну роль тут виконав М. Крушельницький, а Блазня зіграв Д. Мілютенко, обидва — колишні «березильці». Нам невідомо, чи був задіяний Д. Мілютенко в харківській виставі 1936 р., а от у біографії М. Крушельницького це точно було друге звернення до «Короля Ліра».

У репертуарі Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка ще довго не з'являтимуться твори В. Шекспіра — вже за часів «відлиги» видатний «Гамлет» режисера Б. Норда в 1956 р. підніметься на рівень звучання класичної трагедії. А до «Короля Лір» звернеться театр уже лише 1991 року, в трактуванні режисера І. Бориса з Л. Тарабариним у головній ролі.

Висновки. На жаль, для Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка в 1936 р. «Король Лір» залишився нездійсненим задумом. Можна зрозуміти досить цілісну концепцію незавершеної вистави, режисер прагнув на матеріалі високої трагедії розв'язати таке питання, як криза людської особистості під тиском страшних суспільних умов. Акцентування такої ідеї,

звісно, має надзвичайно серйозне значення в період посилення тоталітарної влади та контролю над мистецтвом, в епоху впровадження соціалістичного реалізму з його увагою до колективного, та знехтуванням індивідуальними проявами в житті.

Можна сформулювати основні причини, які завадили завершенню роботи — це перехід А. Бучми до Київського театру ім. І. Франка, відсутність чітких естетичних орієнтирів у колективі, який перебував на етапі формування творчої позиції після зміни керівництва. Власне, перебудова мистецького процесу в цей період виходить за межі одного театру і поширюється на всю країну. Очевидним є значення звернення Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка над «Королем Ліром» для збереження високого художнього рівня, формування особливого стилю колективу.

Джерела та література

1. Веселовська Г. І. Дванадцять вистав Леся Курбаса : [навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв]. М-во культури і мистецтв України, Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. Київ : ДТЦМ ім. Л. Курбаса, 2004. 238 с.
2. Єрмакова Н. П. Березильська культура: Історія, досвід. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
3. Заболотна В. В. Шекспір «Король Лір». Український театр ХХ століття: антологія вистав. Київ : Фенікс, 2012. С. 610–630.
4. Макарик І. Перетворення Шекспіра : Леся Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років ; пер. с англ. Київ : Ніка-Центр, 2010. 347 с.
5. Мелешкіна І. Леся Курбас і єврейський театр. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 343–356.
6. Ольховський, Т. К. Згадуючи минуле [Електронний ресурс] : (спогади). Електрон. текстові дані. Харків : ХДНБ, 2014. Назва з екрана. URL: http://www.docme.ru/doc/1061369/ol_hovs_kij-t.-k.-zgaduyuchi-minule---spogadi
7. Попов, А. Д. Творческое наследие : работа над спектаклем, избранные письма. Москва : Всероссийское театральное общество, 1986. 430 с.
8. Скалій Р. Леся Курбас. Дорога на Соловки. Життя і творчість Леся Курбаса. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 181–196.
9. Український драматичний театр: Нариси історії в двох томах. АН УССР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Київ : вид-во АН УРСР, 1959. Т. 2: Радянський період. 648 с.
10. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. Ми – березильці: театральні спогади-роздуми. Харків : Акта, 2008. 226 с.

References

1. Veselovska, H. I. (2004). Twelve performances by Les Kurbas. Kyiv : DTTsMim. L. Kurbas. 238 [in Ukrainian].
2. Yermakova, N. P. (2012). Berezil culture: History, experience. Kyiv : Feniks. 512 [in Ukrainian].
3. Zabolotna, V. (2012). V. Shakespeare «King Lear». Ukrainian theater of the twentieth century: anthology of plays, pp. 610–630. Kyiv : Feniks [in Ukrainian].

4. Makaryk, I. (2010). Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. Kyiv : Nika-Tsentr. 347 [in Ukrainian].
5. Meleshkina, I. (2012). Les Kurbas and Jewish theater. Life and work of Les Kurbas, pp. 343–356. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].
6. Olkhovskiy, T. K. (2008). Remembering the past. Kharkiv : KhDNB. Retrieved from: http://www.docme.ru/doc/1061369/ol._hovs._kij-t.-k.-zgoduyuchi-minule----spogadi- [in Ukrainian].
7. Popov, A. D. (1986). Creative heritage: work on the performance, selected letters. Moscow: Vserossyiskoe teatralnoe obshchestvo. 430 [in Russian].
8. Skalii, R. The road to Solovki. Life and work of Les Kurbas, pp. 181–196. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys [in Ukrainian].
9. Ukrainian Drama Theater: Essays on history in two volumes (1959). Kyiv: Vydav. AN URSR. (Vol. 2). 648 [in Ukrainian].
10. Cherkashyn, R. O. & Fomina, Yu. H. (2008). We are berezitsi: theatrical memories-reflections. Kharkiv : Akta. 226 [in Ukrainian].