

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-5

УДК: 792.071.2.027(477.54)(092)+792.027.2:821.111

ORCID 0000-0001-8329-6828

Щукіна Юлія
(Харків)

Художні особливості вистави «Отелло» Олексія Глаголіна та її місце у шекспіріані українського драматичного театру

У статті уперше в українському театрознавстві комплексно проаналізовано виставу «Отелло» на сцені Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1952). Встановлено, що ця вистава стала шостою сценічною інтерпретацією трагедії «Отелло» в українському театрі. Постановці Олексія Глаголіна було притаманним інтелігентне та не екзотичне тлумачення головного героя цієї класичної п'єси. Попри ідеологічні вимоги часу (доба сталінізму, з її вульгарно-соціологічним підходом до класичної спадщини), центр уваги режисера перебував у зоні психологічних взаємин Отелло та Яго. До недоліків вистави шевченківців слід віднести те, що вона найменшою мірою дозволяла глядачеві осягнути мотиви кохання Дездемони до мавра. Втілення їхньої сюжетної лінії акторами в партнерському сенсі було недостатньо переконливим. Разом із тим, у виставі, в якій грали переважно учні Леся Курбаса – Данило Антонович, Лесь Сердюк, Федір Радчук, Григорій Козаченко, Софія Федорцева, Юлія Фоміна, Митрофан Кононенко та ін., а асистентом режисера був березілець Сергій Ходкевич, прослідковуються закони виразності театру «Березіль»: оцидливості, ритмічності, показу фрагменту замість цілого. У статті доводиться, що вистава «Отелло» О. Глаголіна зіграла визначальну роль у підготовці трупі ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка до сценічної репрезентації найскладнішої п'єси В. Шекспіра – «Гамлет» (режисер Б. Норд, 1956).

Ключові слова: «Отелло», Вільям Шекспір, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Олексій Глаголін, Мистецьке об'єднання «Березіль», Лесь Курбас.

Тема, якій присвячено статтю, є майже не дослідженою. Окремі згадки про виставу «Отелло» та часткову характеристику виконавців центральних образів знаходимо в

III. Шекспірівський дискурс

енциклопедичній довідці О. Дорофєєвої¹ про О. Глаголіна, у нарисі Ю. Станішевського² з академічного видання «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», а також у монографіях І. Ваніної³, І. Гайдая⁴, Л. Попової⁵ і статті Ю. Фоміної⁶. Безпосередньо виставі присвячено газетні рецензії П. Вербицького, О. Розенберга⁷ і В. Гавриленка⁸.

Мега цієї статті – привернути увагу до не заслуговано обійденою увагою театрознавців вистави з циклу української шекспіріани – «Отелло» Харківського українського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1952) та всебічно проаналізувати її, визначивши місце постановки в історії української сцени.

Першою шекспірівською трагедією, здійсненою на сцені українського театру Наддніпрянщини, була постановка «Макбета» Лесем Курбасом у пересувному театрі Кийдрамте, прем'єра якої відбулася у Білій Церкві (1920). Одна з провідних дослідниць творчості Курбаса Наталя Єрмакова так характеризувала місію вистави: «Перша така спроба – 1920 року – мала феноменологічну природу, відкривши Шекспірові шлях на український кін»⁹. Вона ж наголошувала на пріоритеті роботи Леся Курбаса в цій історичній костюмованій постановці над «ритмо-музичним зв'язком слова і жесту»¹⁰. Чотири роки потому геніальний режисер-новатор з істотними відмінностями як у трактуванні трагедії та її протагоніста, так і в музично-просторовому

¹ Дорофєєва О. Глаголін-Гусев Олексій Борисович. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. У 2 т.* Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 2. : Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. С. 170–171.

² Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

³ Попова Л. Г. Олександр Сердюк. Київ : Мистецтво, 1979. 128 с.

⁴ Гайдай І. Даниил Исидорович Антонович – народный артист СССР. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 59 с.

⁵ Попова Л. Г. Цит. вид.

⁶ Фоміна Ю. Актор – громадянин. *Вечірній Харків*. 1980. 12 бер.

⁷ Вербицький П., Розенберг О. «Отелло». *Соціалістична Харківщина*. 1952. 8 черв.

⁸ Гавриленко В. Шекспіровський спектакль. «Отелло» В. Шекспіра в театре ім.

Т. Г. Шевченка. *Красное знамя*. 1952. 30 авг.

⁹ Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. С. 122.

¹⁰ Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 179.

плані, здійснив інше втілення шекспірівського твору на сцені Мистецького об'єднання «Березіль» у Києві. Н. Кузякіна та Н. Єрмакова так характеризували перестановки у виставі мінімалістичних декорацій із зазначенням місця дії: «Коли сцена із відьмами закінчилася, щит із написом та станок на очах у публіки (вистава йшла без завіси) поїхали вгору. Гонг оголосив нову картину: зверху прилетів щит із написом «Поле». Поява одного-двох станків та щита із написом означала зміну місця дії, важливу роль грало світло (відьми – у примарному синьому світлі, вихід Дункана – у білому, нічна сцена в замку зі спалахами блискавок та грою тіней)»¹¹. Всі персонажі були вдягнені в стилізований одяг з уніфікованим силуетом. Режисерські рішення, зокрема, сцени з наступом лісу на Макбета (каре рухливих щитів) та появи привида Банко на бенкеті у вигляді стовбура світла (трьохпланова мізансцена), як і розімкнутий пантомімічний режисерський фінал вистави, стали відкриттями в режисурі авангардного українського театру¹².

Від 1920-х років на сценах україномовних театрів почали виставляти й комедії авторства В. Шекспіра («Приборкання гострухи» у Київському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, 1922, «Віндзорські кумасі» в Одеському театрі Жовтневої революції, 1941, «Дванадцята ніч» у Полтавському українському театрі ім. М. Гоголя, 1939, і Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, 1949, та «Багато галасу даремно» у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка 1941).

Серед основних трагедій класика світової драматургії українська сцена 1930-х років не обійшла увагою і «Ромео і Джульєтта». Першу постановку цього твору українською мовою було здійснено у Дніпропетровському (Дніпровському) ТЮГу (1938 р.).

Втім, у радянський період статистично найбільш затребуваною в українському театрі п'єсою Шекспіра виявилася трагедія «Отелло». Вперше українською мовою цю п'єсу поставив у 1923 році на сцені Театру «Української

¹¹Український театр ХХ століття. Цит. вид. С. 186.

¹² Наступна постановка за трагедією «Макбет» з'явилася на сцені Сталінського (Донецького) драматичного театру ім. Артема майже п'ятнадцять років потому (1938), що було пов'язано з роботою в цьому театрі учениці Л. Курбаса Л. Гаккебуш. З позиції сьогодення факт майже неймовірний – сповнена містицизму п'єса про криваві злочини можновладців у самому розпалі сталінських репресій!

III. Шекспірівський дискурс

бесіди» (у підконтрольному Польщі Львові) Олександр Загаров. Ця вистава відзначилася кількома вдалим акторськими роботами (Яго у виконанні Йосипа Стадника, Бранціо у втіленні Володимира Блавацького), проте в цілому і темпоритмічно, і на рівні акторського ансамблю справила враження посереднє. Дослідниця історії цього театру О. Боньковська констатувала: «Як не прикро, але вона (вистава) звучала повним дисонансом проти півторарічної діяльності О. Загарова у Львові»¹³. Перша постановка трагедії «Отелло» в УРСР відбулася в Театрі ім. М. Заньковецької – у стильово та історично реконструктивній режисурі корифея української сцени Панаса Саксаганського (1926). Ця вистава, з акторським ансамблем Бориса Романицького-Отелло, Василя Яременка-Яго і Варвари Любарт-Дездемони, стала якісною точкою відліку інтерпретації трагедії на українській сцені.

Спогади актора Йосипа Маяка¹⁴ дають підстави вважати, що Іваном Юхименком ще до постановки за цією трагедією в Харківському театрі ім. Ленінського комсомолу (1938) та новою редакцією своєї вистави у Чернівецькому українському музично-драматичному театрі (1940) було здійснено постановку «Отелло» на сцені Одеського українського музично-драматичного театру ім. Жовтневої революції.

Дві здійснені за часів німецько-фашистської окупації постановки за В. Шекспіром (обидві 1943 р.) – «Гамлет» Львівського оперного театру та «Сон літньої ночі» Запорізького українського театру, відбивали екзистенційні роздуми митців щодо становища України поміж «Гітлером та Сталіним». Прикметно, що саме в цей період український театр здійснює одразу два перші втілення творів В. Шекспіра. На жаль, перша постановка «Гамлет», попри інтелектуалізм втілення центрального образу В. Блавацьким, виявилася стильово суперечливою – надто історично-декоративним виявилось її сценографічне рішення.

Отже, вистава Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка стала вже шостим в Україні та другим у Харкові прочитанням трагедії В. Шекспіра українською мовою,

¹³ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда»: 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с. С. 164

¹⁴ Маяк Йосип. На українській сцені. Київ, 1971. 104 с.

однак, водночас, і першим зверненням української сцени до драматургії західноєвропейського класика після сумнозвісної Постанови ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР. Заходи щодо його поліпшення» (від 12 жовтня 1946 р.). У цьому документі наголошувалося на відповідальному ставленні радянської преси, радянської критики до виховання свідомого громадянина. У постанові було покритиковано низку театрів республіки (Київський театр ім. Лесі Українки, Ворошилоградський – нині Луганський – театр російської драми та, у першу чергу, Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка) у зв'язку з тим, «що серед деякої частини працівників театрів УРСР має місце низькопоклонство перед буржуазним Заходом <...>, які проповідують буржуазну мораль, отруюють свідомість радянських людей буржуазним світоглядом»¹⁵. Тож, слід наголосити на сміливості творчої групи вистави «Отелло» на чолі з О. Глаголіним та двома авторитетними, вже відзначеними найбільшими почесними званнями в країні, виконавцями головної ролі. Нагадаємо, що постановка вистави за В. Шекспіром відбувалася в головному українському театрі Харкова буквально через рік після чергового витку сталінського терору, внаслідок якого постраждала вся театральна-критична еліта міста, звинувачена саме у вихвалянні західного мистецтва. Так, у 1950 році були заарештовані театральні критики Володимир Морський, Лев Лівшиць, Григорій Гельдфанбейн. В. Морський загинув у концентраційному таборі 1952 року.

Ініціатором постановки трагедії «Отелло» В. Шекспіра у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка з нагоди його тридцятиріччя виступив режисер-постановник театру Олексій Глаголін – безпартійний і не відзначений почесними званнями митець, чий творчі принципи послідовно розходилися з парадигмою ідеологічного репертуару. Протягом кількох років у складі «шевченківців» цей режисер переважно звертався до костюмованої європейської та російської класики, поставив «Підступність та кохання» Ф. Шиллера (1948), «Мірандоліну» К. Гольдоні (1949). Як вихованець і протягом десяти років викладач

¹⁵ З Постанови ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР. Заходи щодо його поліпшення» (1946 р., жовтня 12). *Наскрізьний зріз української історії від найдавніших часів до сьогодення. History. Твоя електронна бібліотека.*
URL: <https://uahistory.com/book/xrestomatia/693.html>.

III. Шекспірівський дискурс

мейерхольдівської «біомеханіки»¹⁶. О. Глаголін, вочевидь, знав про певний «шекспірівський комплекс» вчителя, який роками виношував ідеї постановки п'єси «Гамлет», але так і не втілював жодної з них. Вибір «Отелло» був обумовлений наявністю в трупі двох потужних акторів трагедійного темпераменту на роль протагоніста та акторів-зрілих індивідуальностей на роль антигероя. Центральні ролі у виставі грали колишні березильці, які добре пам'ятали, що першою постановкою за В. Шекспіром в історії їхнього театру був курбасівський «Макбет». Втім, критика сталінського часу в рецензіях на «Отелло» уникала згадувати виставу «ворога народу» і тенденційно наголошувала на важливості шекспірівського почину «шевченківців».

Вихований головним трагіком імператорських театрів Юрієм Юрьєвим, режисерами-новаторами Всеволодом Мейерхольдом та Борисом Глаголіним (батько режисера), О. Глаголін мав бездоганні смак та професійну культуру. Перший вчитель режисера Ю. Юрьєв резонансно зіграв роль венеційського мавра у виставах на петроградській (1920) та ленінградській (1927) сценах. На репертуарний вибір харківського колективу міг вплинути і ймовірний перегляд влітку 1951 року (під час гастролей колективу в Москві) однойменної вистави Ю. Завадського з М. Мордвіновим у головній ролі. Це обумовило дещо нетипові для часів сталінізму в Україні тенденції прочитання безсмертної трагедії.

У постановці «Отелло» О. Глаголін використав переклад березильки-шевченківки Ірини Стешенко¹⁷, який, з одного боку, був стильово відповідним до першоджерела, а з іншого дозволив ансамблю відійти від патетики виконання тексту віршованої форми. Одним із завдань режисера було відшукати сучасні, природні інтонації мовлення у поетичній трагедії. На обговоренні підготовленої вистави Художньою

¹⁶ Біомеханіка – система акторських тренажів, спрямована на розвиток фізичної підготовки актора до технічного виконання режисерського завдання. Була уведена до театрального обігу СРСР Вс. Мейерхольдом на початку 1920-х років.

¹⁷ Стешенко Ірина Іванівна – онука драматурга, поета, режисера Михайла Старицького, акторка драматичного театру (працювала у Київському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, у Мистецькому об'єднанні «Березиль», Харківському театрі «Березиль»). Відома перекладачка драматургічних творів. Є авторкою перекладів таких п'єс В. Шекспіра: «Отелло, венеціанський мавр», «Ромео і Джульєтта», «Двоє сеньйорів з Верони», «Комедія помилок», «Венеціанський купець», «Багато галасу з нічого». Перша дружина актора Л. Сердюка.

радою, яке відбулося за півмісяця до прем'єри, навіть лунало симптоматичне застереження акторам щодо «втрати тону сценічної театральності»¹⁸. На недоліки побутового, невиразного слова вказували не тільки молодим акторам, але й досвідченій С. Федорцевій.

Підготовка «Отелло» у театрі тривала сім місяців, за залишковим принципом після випуску програмної вистави до ювілею – «Як загартовувалась сталь» за ідеологічно певним автором М. Островським. Саме цим О. Глаголін пояснював на Худраді те, що вистава є недопрацьованою: «репетиції йшли шматками, а Шекспір вимагає ансамблю»¹⁹. На жаль, в остаточно розхитаному після минулорічного переходу Мар'яна Крушельницького на посаду головного режисера Київського театру ім. І. Франка колективи навіть виокремилася частина, що виказувала упередження проти шекспірівської трагедії в ювілейний рік театру. Це виявилось в демонстративному бойкотуванні корифеями засідання Художньої ради з обговорення «Отелло». Про факт недооцінки цієї постановки в колективі опосередковано свідчить і видана чверть століття потому книга про харківський театр ім. Т. Г. Шевченка театрознавця А. Горбенка, який жодним словом не коментує другу в історії «березильців-шевченківців» виставу за трагедією Шекспіра²⁰. Дивовижним чином не включила до монографії про Л. Сердюка²¹ аналіз ролі Отелло і Л. Попова, водночас з тим, подавши його фото з однойменної вистави. В сучасній академічній театрознавчій літературі про цю виставу згадує лише Ю. Станішевський, називаючи «Отелло» О. Глаголіна в одному ряду з «Гамлетом» Б. Норда та наголошуючи на виконанні ролі мавра Л. Сердюком²².

Як свідчив молодий актор Г. Сичук, який грав епізодичного Посланця, ніхто з виконавців під час репетицій не усвідомлював, нащо театром обрано цей «класово чужинницький» матеріал. Слова неофіта можна розцінювати як свідоцтво того, що ані режисер-постановник О. Глаголін, ані режисер-асистент Сергій Ходкевич при розборі п'єси не

¹⁸ Протокол засідання Художньої ради Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. 1952. 15 трав. *Архів театру*. 20 с. С. 4.

¹⁹ Там само. С. 18.

²⁰ Горбенко А. Г. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.

²¹ Попова Л. Г. Цит. вид.

²² Нариси з історії ... С. 520.

III. Шекспірівський дискурс

акцентували в «Отелло» штучно привнесену радянською критикою тему класової боротьби. Проте, беручи до уваги стан холодної війни, в якому перебував СРСР з Європою та США, пояснення вибору цього шекспірівського твору для постановки прийшло само собою: тема дискримінації «чорних» у західному світі. Водночас з тим, навіть змушений заявити про таке розуміння матеріалу, О. Глаголін, насправді найменше цікавився цим ракурсом трагедії. Адже, за загальним визнанням, найвигідніша для розкриття теми расової дискримінації сцена – у сенаті – у цій постановці вирішувалася безбарвно. У спільній рецензії на виставу П. Вербицький і завідувач кафедри зарубіжної літератури, а ще в минулому десятилітті завідувач кафедри театрознавства Театрального інституту, доцент О. Розенберг навіть назвали сенаторів (О. Подорожній і М. Савченко), Дожа (В. Стеценко), Лодовіко (І. Жилін або О. Немзер) і Граціано (М. Микитенко) «пересічними, старенькими дідусями – бутафорією сенату»²³. Очевидно, тогочасна критика воліла бачити замість психологічно відтворених акторами патрициїв карикатурно зображених «акул капіталізму», якісь парафрази на «дядька Сема». Втім, серед цієї групи персонажів на увагу заслужив Брабанціо у виконанні заслуженого артиста України Митрофана Кононенка. Роль батька Дездемони актор був призначений грати в дубль до народного артиста СРСР, Лауреата Сталінської премії Івана Мар'яненка (М. Кононенко змушений був увійти до вистави і замінити мало не вісімдесятирічного патріарха театру за п'ять репетицій до відкритого передпоказу «Отелло»). За оцінкою критики, Брабанціо М. Кононенка бракувало аристократизму, він був «недалеким, пройнятим родовою аристократичною самозакоханістю»²⁴, втім, сцена, в якій батько виливає сенату свою образу на доньку, що втекла з мавром, була проведена актором переконливо. Шекспірівську діалектику образу Брабанціо О. Глаголін підкреслив у тому, що герой ніби і визнає військовий хист Отелло, проте категорично упереджений проти нього як зятя.

²³ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

²⁴ Гавриленко В. Цит. вид.

За свідченням дружини Д. Антоновича, акторки Ніни Герасимової, О. Глаголіна понад усе цікавила у виставі лінія Яго та Отелло²⁵.

Роль мавра грали Лауреати Сталінської премії народний артист СРСР (почесне звання отримав за рік до постановки «Отелло») Лесь Сердюк та народний артист України Данило Антонович. Останньому було на момент прем'єри вже за шістдесят, що навіть змусило Г. Сичука висловитися на Художній раді в дусі того, що шкода – не поставили цю виставу дванадцять-п'ятнадцять років тому. Разом з тим, судячи з фото Д. Антоновича в ролі, він перебував в ідеальній професійній формі, і його віку сценічному героєві в жодному разі не можна було дати. Це був стрункий, атлетичний (проте не монументальний!), з молодечею поставою воїн. Лише нарощені брови і помірна борода трохи змінювали міміку затонованого гримом обличчя актора. Навіть характерний для вихідця з роду потуречених козаків східний розріз очей Д. Антоновича додавав його Отелло риси сценічної переконливості. Для режисера Д. Антонович був пріоритетним виконавцем ролі у виставі. Харківські критики побачили в грі корифея, що він «свідомо уникає багатьох вже усталених сценічною історією засобів розкриття цього образу», відзначали «властиву йому тактовну, стриману художню манеру»²⁶. Автор монографічного нариса про актора писав про виконання ним цієї ролі: «Для характеристики Отелло Антонович застосував весь сценічний темперамент, фарби своєї багатой акторської палітри – від скупого і виразного жесту до найтонших психологічних відтінків голосу, міміки, погляду»²⁷. Очевидно, О. Глаголіна та Д. Антоновича не цікавила екзотика образу, а приваблювало повнокровне відтворення непересічної особистості. Це буквально підтверджують слова І. Гайдая, автора монографії про Д. Антоновича, який, на думку автора: «відмовився від наголошеної театральності та показу «екзотичної» краси мавра»²⁸. Обидва виконавці ролі Отелло у виставі підкреслили тему фатальної довіри героя до людей. Навіть в специфічному, традиційному для

²⁵ Протокол засідання ... Цит. вид.

²⁶ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

²⁷ Ваніна І. Шекспір на українській сцені. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва. 1958. С. 42.

²⁸ Там само. С. 42.

III. Шекспірівський дискурс

образу гримі Д. Антонович створив образ підкреслено цивілізованої людини.

Ровесник століття Лесь Сердюк зіграв Отелло п'ятдесятирічним. Як і Д. Антонович, він грав у короткій курчавій перуці, проте трохи білів скроні. Фото Л. Сердюка в ролі Отелло зафіксували більш «дикунську» машкару – посмішку-вишкір або впертий неглибокий погляд аномально світлих очей на пігментованій шкірі мавра. Виконуючи цю роль, актор демонстрував свій яскравий темперамент і непересічні голосові ресурси. Ефектною, наче опроміненою блискавками, була сцена, де Отелло–Л. Сердюк рішучо зупиняв бійку на клинках Касіо та Монтано²⁹. Режисер композиційно повторив її малюнок в другій дії вистави, де Л. Сердюку знову випала нагода продемонструвати лідерську харизму героя. За правом талановитого воїна і володаря Отелло знову голіруч (характерний мотив роззброєння добра) припиняв бійку на Кіпрі. Тут Л. Сердюк вражаюче перекривав голосом гамір бійки та музики.

Водночас з тим, О. Глаголін прагнув взяти в береги культурних постановочних рішень бурхливу природу актора. Зокрема, дискусійно було сприйнято рішення ним сцени, в якій Яго, маніпулюючи Касіо, розігрував для Отелло «виставу» з хусткою. О. Глаголін в цій картині просто прибрав виконавця ролі мавра за лаштунки. Ймовірно, пояснення цьому можна побачити в небажанні режисера драматичної сцени йти на поводу в оперних традицій. Адже це там, виходячи з написаного Дж. Верді терцету, на сцені присутні всі троє виконавців, але двоє змушені робити вигляд, що не помічають третього. Зрештою, оперне відлуння в цій виставі й так було надто великим. Близькість Л. Сердюка оперним колам пояснював той факт, що його дружиною була мецо-сопрано народна артистка України Анастасія Левицька. Та й композитор М. Каневський склав партитуру «Отелло» Театру ім. Т. Г. Шевченка з фрагментів опери Дж. Верді, яку виконував оркестр. Таким чином, О. Глаголін сполучив у драматичній виставі шекспірівську класику з класикою опери Дж. Верді.

Як режисер-педагог, О. Глаголін досягнув значних успіхів в роботі з О. Сердюком. В. Гавриленко свідчив, що в першій розмові з Яго «Сердюк дає дивовижний в плані

²⁹ Актор Л. Сахно.

багатства візерунків складних і суперечливих почуттів»³⁰. На тамуванні емоції було вирішено ним сцену Отелло в опочивальні. Тихо, із свічкою в руці, вдвлявся Отелло в обличчя сплячої Дездемони. Він промовляв ледь чуто, наче запевняючи самого себе: «Такий мій борг... такий мій борг». О. Глаголін вирішував мізансцени таким чином, щоб унеможливити появу штампів в зображенні дикуна-ревнивця. Зокрема, режисер наразився на критику за те, що не дав акторові зіграти «обличчям» в мить удушення Дездемони, буквально перекривши Отелло пологом алькову. На жаль, мусимо констатувати, що після кульмінації вистави решта сценічного часу сприймалася як необов'язкова і затягнута.

На роль Яго О. Глаголін призначив одразу трьох провідних акторів театру: народного артиста України Федора Радчука, заслуженого артиста України Григорія Козаченка та Івана Костюченка. Двоє старших акторів виконували роль Яго в тандемі з Отелло—Д. Антоновичем. На виконання ролі органічним та талановитим Г. Козаченком відгуків не збереглося, хоча його виступ на Художній раді свідчить про болісний процес осягнення недосконалості проробленої ним та колегами роботи над образом Яго. Виходячи з психофізичних даних актора, Яго Г. Козаченка мав виглядати найбільш «мужицьким» серед решти харківських виконавців. Непростим був шлях до «свого Яго» і в Ф. Радчука. За півмісяці до прем'єри колектив фактично визнав його призначення на цю роль невдалим. Зокрема, відзначалися хиби сценічної мови, брак органічного пластичного рішення образу Яго, скутість (за спостереженням Г. Козаченка, Ф. Радчук «ходив сценою на прямих ногах») ³¹. Втім, і за цих умов О. Глаголін продовжив відстоювати перед колективом право Ф. Радчука грати роль антигероя трагедії. Підтвердженням педагогічного хисту режисера стало визнання ним, що актор, який добре осягав логіку типу і передавав енергію думки Яго в репетиціях, перед публікою втратив сміливість, а разом з нею загубив і вірний тон ролі, втім заслуговує на другий шанс³². Згодом автори рецензії на прем'єру віддавали належне культурі виконавця: «Ф. Радчук розкриває злочини Яго психологічно

³⁰ Гавриленко В. Цит. вид. .

³¹ Протокол засідання ... С. 4.

³² Там само. С. 18.

III. Шекспірівський дискурс

тонко, без примітивізму, нарочитості і награвання»³³. Зі статті О. Розенберга і П. Вербицького опосередковано ясно, що режисер прагнув позбавити образ Яго відтінку демонізму. Скорочуючи п'єсу, в сценічній редакції О. Глаголін прибрав сцену розмови Яго з Родріго (разом з нею відтявши від сценічного образу Яго диявольську тему ненависті та зневаги до людей взагалі). Режисер прагнув виявити діалектику образу, дати можливість глядачам відчутти за ненавистю Яго до свого головнокомандуючого звичайні людські мотиви.

Наймолодший серед виконавців ролі Яго І. Костюченко грав у парі з Лесем Сердюком. В. Гавриленко констатував, що Костюченко виглядав у виставі на рівні зі своїм іменитим партнером, окремо наголошуючи, що актор дуже переконливо проголошував монологи Яго до зали³⁴. Виконавиця ролі Біянки Юлія Фоміна багато років потому писала про І. Костюченка, що він міг тримати інтригу образу, і в ролі Яго не одразу розкривав сутність персонажа. Вона ставала зрозумілою глядачам лише під фінал вистави, одночасно з тим, як прозрівав Отелло³⁵. Звідси можна зробити висновок, що Ф. Радчук та І. Костюченко і в 1950-і продовжували послуговуватися «березільськими» законами виразності: ошадливості, перспективи, показу фрагменту замість цілого. Судячи з фото акторів в образі, разом з режисером їм вдалося покращити «породу» Яго. Портрети виказують культуру міміки, мінімальний грим, багатство психологічного «другого плану». При тому, що всі актори втілювали режисерське розуміння образу, художник вистави Василь Греченко надав їм помітно індивідуальних портретів. Яго І. Костюченко у ренесансному береті був більш схожим на іронічного поета, ніж на холоднокровного вбивцю. В акуратних вусах, локоні, що живописно вибився з-під берету, у стриманій міміці, зокрема, прикритих очах людини, яка не хоче бути «прочитаною» супостатом, не було жодної спотворюючої риси – абсолютно нейтральний портрет. Ф. Радчук, який був майже на десять років старший за І. Костюченка, виглядав у ролі Яго дуже молоджавим³⁶ і в

³³ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

³⁴ Гавриленко В. Цит. вид.

³⁵ Фоміна Ю. Цит. вид.

³⁶ Актор тонкими штрихами підводив очі, зазначав вуси, і перука-каре підкреслювала блідість його обличчя.

чомусь навіть привабливим. Не дивно, що В. Греченко до того ж вдягнув Яго в костюм, схожий на вбрання романтичного героя Касіо – зло в цій виставі камуфлювалося під добро дуже вдало.

До певної міри О. Глаголін намагався побороти сценічні стереотипи зображення Яго. Наприклад, після сцени, в якій офіцер перемиг Отелло своєю отруйною брехнею, він був не зловтішним, а ліричним.

Сценічні купюри торкнулися не лише образу Яго. У виконанні відомого згодом кіноактора Леоніда Бикова³⁷ Блазень Отелло повністю позбувся тексту ролі. Судячи з усього, О. Глаголін перевів цей цікавий образ в план пластично-пантомімічної дії. Критика обурилася фактом скорочення тексту Дездемони в першій сцені її обвинувачення Отелло. Скоріше за все, О. Глаголін усвідомлював, що така молода акторка як Рея Колосова (їй було двадцять вісім років), до того ж із ролевим діапазоном, обмеженим типажем мелодраматичної жертви, не зможе виплеснути героїчний протест у словах про те, що Яго – брехун. Можна припустити, що саме тому О. Глаголін «поставив» молодій акторці стриману міміку та пластику в сцені привселюдного ляпаса Отелло Дездемоні. Глядачі чекали від Дездемони більш виразної реакції на слово «хвойда». Та О. Глаголін прагнув, щоб Дездемона лишалася в цій сцені внутрішньо цілісною. Відреагувати ж на обвинувачення Отелло мало оточення головних героїв. Попри все зауважене, виконавський склад з Р. Колосовою був пріоритетним для режисера. Ймовірно, постановнику-естету імпонували не радянський типаж краси цієї акторки, її юнацька безпосередність, вдала вписаність фактури в історичний антураж. Вже тоді Р. Колосову вели в театрі на репертуар романтичних героїнь в «костюмованому» жанрі. Проте і колеги, і критика сходилися на думці, що малодосвідчена акторка зіграла Дездемону багато в чому формально, без уваги до деталей, цілі фрагменти третьої за значенням у трагедії ролі лише окреслюючи пунктиром. Здатність Р. Колосової перебувати в ідейному та професійному партнерстві з Данилом Антоновичем,

³⁷ Биков Леонід Федорович – народний артист УРСР, актор театру, вихованець майстерні Д. Антоновича. Протягом 1950–1970-х рр. – кінорежисер та кіноактор, серед головних робіт якого: «У бій ідуть тільки «старі»» (1974), «Ати-баги, йшли солдати...» (1977).

III. Шекспірівський дискурс

видатним актором театрального призову кінця 1910-х, викликає сьогодні серйозні сумніви. Автори рецензії писали про її роботу: «Глядачеві, зрештою, незрозуміло, що примусило цю гарненьку, не дуже глибоку, смиренну дівчину покохати Отелло»³⁸. Рецензенти зрештою доходили висновку, що гра Р. Колосової знижує масштаб проблематики трагедії до рівня мелодрами.

Також роль Дездемони грала щойно відзначена званням заслуженої артистки України Ольга Валуєва. Попри те, що її типаж був подібним до Р. Колосової, акторці вже виповнилося сорок і, на думку критика, її виконанню ролі бракувало безпосередності³⁹. Разом із тим, досвідчена майстриня сцени побудувала більш об'ємний з огляду на сценічність образ жінки, здатної на рішучий вчинок і водночас блискучої венеційки (затятої танцівниці, модниці, красуні). Однак, сліду партнерських налаштувань О. Валуєвої та Л. Сердюка в пресі відшукати не вдалося – складається враження, що справжнього ансамблю вони не вибудували.

У сценічному дуеті Дездемони з Емілією кидалася в око приналежність виконавиць до різних акторських генерацій, а також збереження режисером опозиції парних «амплуа» (герой чорний мавр – героїня білявка Дездемона – друга героїня брюнетка Емілія). «Майстерно, переконливо, життєво зіграла Емілію заслужена артистка Н. Герасимова», – писав про одну з виконавиць ролі дружини Яго В. Гавриленко⁴⁰. Для народної артистки України Софії Федорцевої її Емілія стала випробуванням. Колеги закидали їй надмірну холодність у ролі. Справді, в тандемі з Р. Колосовою героїня С. Федорцевої мала вигідно відрізнитися мудрістю, життєвим досвідом і знанням людської природи. Проте Емілія у виставі до часу сприймала стосунки між своїми панами надто легковажно. Це навіть дало критиці підстави побачити в героїні «погоджувальницю», запізніле каяття якої лише під впливом трагедії Дездемони лунало у виставі на всю потужність трагедійного темпераменту С. Федорцевої. Треба також відзначити, що роль Емілії у виставі була б стрункішою,

³⁸ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

³⁹ Гавриленко В. Цит. вид.

⁴⁰ Там само.

якби О. Глаголін знайшов виразну сценічну транскрипцію внутрішній боротьбі Яго і Емілії в сцені з хусткою Дездемони.

Важко погодитися сьогодні з П. Вербицьким і О. Розенбергом щодо приналежності Яго і Родріго до одного ворожого Отелло табору. Адже спосіб відтворення цих персонажів у виставі О. Глаголіна був принципово відмінним. Родріго в «підкресленій суцільно-гротесковій манері» грав комедійний актор заслужений артист України Михайло Покотило. Створений за ескізом В. Греченка зовнішній образ Родріго виказував надмірність цього бундючного аристократа в усьому – від капелюху, що уподібнював його голову до горщика з квітами, та іспанського коміра (що так контрастував із аскетичним оздобленням одягу Отелло та Яго) до щільного гриму і накладного довгого носу. М. Покотило трактував Родріго поведівільному, зокрема, лив сльози через нещасливе кохання до Дездемони. Дивовижно іншим в межах однієї постановки та концепції виглядав Родріго молодого актора Павла Грубника. В. Гавриленко хвалив його виконання, наголошуючи на доречній, на нашу думку, подібності цього вродливого, ставного, з виправкою військового Родріго до Касіо⁴¹.

Касіо Бориса Ставицького одноставно було визнано удачею ансамблю. Молодий фактурний актор створив емоційний, привабливий щирістю образ. Попри куцість матеріалу ролі Б'янки, у цій ролі запам'яталися акторським блиском Юлія Фоміна та Стефанія Стадниківна. Коханка Касіо у виконанні Ю. Фоміної з великими «підковами» циганських сережок та в декольтованому народному вбранні була яскравою і соковитою. Граційна великоока С. Стадниківна у ролі відданої Касіо простолюдинки, покинутої задля Дездемони, виглядала більш зворушливо. Критик підкреслював вдале призначення С. Стадниківни на цю роль. Адже її Б'янка виглядала «справжньою донькою Півдня»⁴². Пустощі, веселоці легковажної жінки, ефектно виконаний в сцені з Касіо танок з бубном (балетмейстер Е. Рабинович) до часу відволікали глядача від драми Б'янки. Втім, С. Стадниківна вдало зазначила в ролі цей

⁴¹ Там само.

⁴² Там само.

III. Шекспірівський дискурс

драматичний «злам» неподіленого кохання. Цю невеличку роль грала і Олена Тимофієнко. Також балетмейстер поставив у другій дії вистави хореографічну сцену карнавалу, щоправда, сприйняту фахівцями суперечливо.

У рамках естетики театру початку 1950-х О. Глаголін та В. Греченко прагнули буквально відтворити в образі вистави зображувану добу. Детальною реконструкцією відрізнялися костюми, жіночі прикраси (зокрема, сітка з перлами, що тримала венеційську зачіску Дездемони), реквізит (кортик Яго), декорація. Художник використав в організації сценічного простору невисокий станок – сходинок – що дозволяли поділити сцену на ближній та дальній плани. Втім, у такому достовірному середовищі особливого значення набували проблеми недостатньої рельєфності сценічної мови та пасивні пошуки не побутової акторської пластики. Радикальні зусилля для того, щоб врахувати аспект глядацького сприйняття були зроблені лише в останній місяць перед прем'єрою. На передпоказі «Отелло» В. Греченкові було одногосно висловлено зауваження, що вистава дуже похмура, гнітюча, дія розгортається у сутінках (відсутній настрій Кіпра, Півдня). Втім, вже критика позитивно відгукнулася на зоровий образ вистави, відзначаючи свіжість та колорит палітри «Отелло».

І. Ваніна у монографії «Шекспір на українській сцені»⁴³ зазначає, що у повоєнне десятиліття постановки «Отелло» з'явилися також на сценах Хмельницького театру ім. М. Старицького і Сумського театру ім. М. Щепкіна. Припускаємо, що учень Леся Курбаса Микола Станіславський у Хмельницькому звернувся до цього твору у 1952 році під впливом вистави колишніх колег по театру «Березіль».

Здійснена О. Глаголіним вистава безпосередньо підготувала труп і харківських глядачів до втіленої чотири роки потому, вже за нових суспільних умов, вершини шекспірівського репертуару – «Гамлета» в постановці Бенедікта Норда. Прикметно, що в тій виставі частково були задіяні сили з постановки «Отелло» (художником знову був В. Греченко, Клавдія грав Л. Сердюк, Полонія – Д. Антонович, Гертруду – Н. Герасимова, Копача – Г. Сичук). Образ Гамлета втілював Ярослав Геляс, який

⁴³ Ваніна І. Цит. вид. С. 88.

протягом 1950–1960-х років дуже часто змушений був змінювати театральну «прописку», актор, який, за дивовижним збігом обставин, у львівському «Гамлеті» 1943 року грав другого копача.

Вже 1957 року постановку трагедії «Гамлет» здійснив у Львівському академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької учень Леся Курбаса Борис Тягно. У тексті кандидатської дисертації М. Гарбузюк так характеризувала виставу та виконавця центральної ролі: «Гамлет О. Гая був справжнім утіленням "шістдесятників" – філософ, романтик, воїн. Головна думка вистави, цілком вписуючись у парадигму постсталіністської радянської ідеології, несла в собі гуманістичний потенціал: людина як найвища цінність світу»⁴⁴.

Третьою шекспірівською постановкою періоду відлиги у провідному театрі України стала вистава Київського театру ім. І. Франка «Король Лір» (1959) Володимира Оглобліна. У ній також відбилася спадкоємність ідей Леся Курбаса. Мар'ян Крушельницький постав у ролі Ліра, Дмитро Милютенко – Блазня. Сценографом вистави був Вадим Меллер. Сміливою новацією в рамках театру радянського періоду стало трагікомічне, навіть із застосуванням елементів методу перетворення трактування образу Ліра. Справедливості заради слід зазначити, що київська вистава стала другим втіленням цієї трагедії в українському театрі. Історично першою була вистава Рівненського обласного музично-драматичного театру (1956).

Висновки.

Встановлено, що вистава «Отелло» режисера О. Глаголіна у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (1952) незаслужено обійдена увагою українського театрознавства, зокрема, тим його розділом, який системно займається вивченням сценічної шекспірані в Україні. Вистава постала до життя у продовження значної зацікавленості саме цією трагедією В. Шекспіра українським театром 1920–1940-х років (постановки О. Загорова у львівському Театрі «Української Бесіди», П. Саксаганського в Театрі ім.

⁴⁴ Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2007. С. 12.

III. Шекспірівський дискурс

М. Заньковецької (мандрівного періоду), І. Юхименка в театрах Одеси, Харкова, Чернівців).

Разом із тим, вистава «Отелло» О. Глаголіна виявилася кращою серед здійснених за цим твором В. Шекспіра у 1940–1950-і. Зокрема, виокремлює виставу шевченківців факт творчої сміливості очолюваної не головним режисером театру, а режисером-постановником творчої групи вистави. Адже серед молодих акторів, які працювали у виставі, не було одностайності щодо обрання цього «класово чужинного» матеріалу у тридцятиріччя театру. О. Глаголін спрямував колектив не в бік «класового» погляду на конфлікт у драмі про темношкірого серед білолицих. Його з художником В. Греченком «Отелло» був виставою зі смаком, без зловживання «екзотикою». В українській шекспіріані цей «Отелло» був водночас і психологічною, і підкреслено театральною виставою (пантомімічний образ Блазня мавра, танцювальний дивертисмент, цікаве сполучення шекспірівської драми з наживо виконаною оркестром театру музикою з опери Дж. Верді).

Крім того, прикметно, що вистава за еталонним твором світової класики згуртувала навколо режисерського задуму колишніх березільців (в першу чергу, Д. Антонович, Ф. Радчук, Л. Сердюк, С. Федорцева, а також І. Костюченко, М. Кононенко, М. Савченко, Ю. Фоміна), більшість з яких мали двадцятирічної давнини досвід участі або перегляду вистави «Макбет» Леся Курбаса. Асистентом режисера в роботі над «Отелло» був актор-березілець С. Ходкевич. О. Глаголін здійснив виставу за перекладом І. Стешенко, колишньої акторки театру «Березіль». Цей переклад відповідав прагненню режисера позбавити виставу декламаційності, що свідчило про бажання наблизити текст світового класика до сучасності. З відгуків про виставу стає очевидним, що підхід О. Глаголіна до постановки вирізнявся відчутним акцентом на педагогічній роботі з актором. Також важливо, що акторський ансамбль учнів Л. Курбаса і в 1950-і рр. продовжував послуговуватися березільськими законами виразності, такими як ощадливість, тримання перспективи образу, показу фрагменту замість цілого, приборкання емоції.

Частина з акторів вистави «Отелло» використали набутий у шекспірівській виставі досвід у наступній постановці – в «Гамлеті» Б. Норда (1956). До того ж, в обох

виставах художником був В. Греченко, який прагнув не лише передати в костюмах і декорації історичний антураж, але й розкрити у сценографії настроєвий діапазон твору.

Список літератури:

- Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда»: 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
- Ваніна І. Шекспір на українській сцені. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва. 1958. 180 с.
- Вербицький П., Розенберг О. «Отелло». *Соціалістична Харківщина*. 1952. 8 черв.
- Гавриленко В. Шекспировский спектакль. «Отелло» В. Шекспира в театре им. Т. Г. Шевченко. *Красное знамя*. 1952. 30 авг.
- Гайдай И. Даниил Исидорович Антонович – народный артист СССР. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 59 с.
- Гарбузок М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2007. 18 с.
- Горбенко А. Г. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
- Дорофеева О. Глаголін-Гусев Олексій Борисович. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. У 2 т.* Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 2. : Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. С. 170–171.
- Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
- З Постанови ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР. Заходи щодо його поліпшення» (1946 р., жовтня 12). *Наскрізний зріз української історії від найдавніших часів до сьогодення. History. Твоя електронна бібліотека*. URL: <https://uahistory.co/book/xrestomatia/693.html>.
- Маяк Йосип. На українській сцені. Київ, 1971. 104 с.
- Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
- Попова Л. Г. Олександр Сердюк. Київ : Мистецтво, 1979. 128 с.
- Протокол засідання Художньої ради Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. 1952. 15 трав. *Архів театру*. 20 с.
- Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
- Фоміна Ю. Актор – громадянин. *Вечірній Харків*. 1980. 12 бер.

References:

- Bonkovska O. Lvivskiy teatr Tovarystva «Ukrainska besida»: 1915–1924. Lviv : Litopys, 2003. 342 s.
- Vanina I. Shekspir na ukrainskii stseni. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva. 1958. 180 s.

III. Шекспірівський дискурс

Verbytskyi P., Rozenberh O. «Otello». *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. 1952. 8 cherv.

Gavrilenko V. Shekspirovskiy spektakl. «Otello» V. Shekspira v teatre im. T. G. Shevchenko. Krasnoe znamya. 1952. 30 avg.

Gayday I. Daniil Isidorovich Antonovich – narodnyiy artist SSSR. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1960. 59 s.

Harbuziuk M. Stsenichni prochytannia trahedii «Hamlet» V. Shekspira u Lvivskykh teatrakh (1796–1997 rr.): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.02. Kyiv, 2007. 18 s.

Horbenko A. H. Kharkivskiy teatr im. T. H. Shevchenka. Kyiv : Mystetstvo, 1979. 200 s.

Dorofieieva O. Hlaholin-Husiev Oleksii Borysovyeh. *Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100-richchia vid dnia zasnuvannia : mala entsyklopediia. U 2 t.* Kharkiv : «Vodnyi spektr Dzhi-Em-Pi», 2017. T. 2. : Teatralne mystetstvo. Zahalnouniversytetski kafedry i pidrozdily. S. 170–171.

Yermakova N. Berezilska kultura: istoriia, dosvid; Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2012. 512 s.

Z Postanovy TsK KP(b)U «Pro repertuar dramatychnykh ta opernykh teatriv URSR. Zakhody shchodo yoho polipshennia» (1946 p., zhovtnia 12). *Naskriznyi zriz ukraïnskoi istorii vid naidavnishykh chasiv do sohodennia. History. Tvoia elektronna biblioteka*. URL: <https://uahistory.co/book/xrestomatia/693.html>.

Maiak Yosyp. Na ukrainskii stseni. Kyiv, 1971. 104 s.

Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia / Redkol.: V. Sydorenko (holova) ta in. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. 1054 s.

Popova L. H. Oleksandr Serdiuk. Kyiv : Mystetstvo, 1979. 128 s.

Protokol zasidannia Khudozhnoi rady Kharkivskoho teatru im.

T. H. Shevchenka. 1952. 15 trav. *Arkhiv teatru*. 20 c.

Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav / Za red. M. Hrynshynoi. Kyiv : Feniks, 2012. 944 s.

Fomina Yu. Aktor – hromadianyn. Vechirmii Kharkiv. 1980. 12 ber.