

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА

завідувач відділу ІПСМ НАМ України,  
доктор мистецтвознавства, професор

## ОБРАЗ ЗЛА У ВИСТАВІ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА «РІЧАРД III»

Вітчизняними й зарубіжними мистецтвознавцями чимало зроблено для того, аби повноцінно представити першовтілення великих трагедій Вільяма Шекспіра на українській сцені. Вони докладно розглянули постанови Леся Курбаса (1920 і 1924 рр.) у театрі Кийдрамте та МОБі «Макбет» [3; 9; 10], неодноразово був проаналізований і навіть реконструйований «Гамлет» Йосипа Гірняка (1943) у Львівському оперному театрі [5; 11]. Не пройшли повз увагу науковців і перші українські сценічні версії трагедій «Отелло» в театрі імені Марії Заньковецької (1926) у режисурі Панаса Саксаганського [10; 16] та «Король Лір» у театрі імені Івана Франка (1959), поставлений Володимиром Оглобліним [7].

Згадані вище театрознавчо-шекспірознавчі студії є доволі об'ємним науковим доробком, ретельним опрацюванням фактичного матеріалу із залученням архівної документації, преси, фото й чималої кількості образотворчих матеріалів, серед яких афіші, ескізи костюмів і сценічного оформлення тощо. Водночас цілком очевидно, що основною метою дослідниць, серед яких Ірина Ваніна (Посудовська) [3], Майя Гарбузюк [5], Валентина Заболотна [7], Наталя Кузякіна [9], Ірина Макарик [19], Світлана Максименко [11], Оксана Палій [12], Наталя Чечель [16] було позиціонування українських вистав за Шекспіром у художньо-естетичному та політичному контексті часу їхнього створення.

У переважній більшості згадані авторки наполягали на тезі, що звернення до Шекспірових трагедій, стимулювалося устремлінням до естетичного прориву, бажанням опанувати нові художні прийоми, які б не лише презентували великі тексти глядачеві, а й давали театру імпульс для подальшого художнього розвитку. Зіграти вагомо й достойно українською мовою Шекспіра для багатьох театральних діячів означало піднятися над вітчизняною традицією побутово-етнографічного театру. Тож, акцентований науковицями вказаний момент стосувався сценічного представлення трагедій Шекспіра як своєрідного акту творчо-національної ідентифікації. На їхню думку, ініціація через сценічний акт, що її здійснювали

режисери-постановники, могла також стати певним запобіжником від національного й державного розбрату, який красномовно представлений у насичених кров'ю п'єсах Шекспіра.

Інший аспект присутній у театрознавчо-шекспірознавчих дослідженнях, не стосується, власне, особливостей розвитку національного театру. Йдеться про акцентування взаємозалежності між сценічною інтерпретацією Шекспіра та суспільно-політичними реаліями часу здійснення вистав. Так, у поставах європейських режисерів міжвоєнного і воєнного періоду Шекспірові тексти доволі часто використовувалися для актуалізації тієї, чи іншої політичної проблематики. Найпоказовішим прикладом може бути британська інсценізація хроніки «Річард III» (1945), де головну роль виконував славетний Лоуренс Олів'є. Його Річард був неоднозначно подібний до фюрера і, відповідно, сценічні події п'ятисотлітньої давнини співвідносилися із кривавою бійнею Другої світової війни.

В умовах тоталітаризму, тобто прямої залежності культури від ідеологічних доктрин, навряд чи можна говорити про відкриту артикуляцію ідей спротиву через сценічний акт. Однак, альянзи на політичні обставини епохи такі були присутні в спектаклях радянської доби. Вони цілком очевидні в обох «Макбетах» Леся Курбаса, у постановці Василя Харченка «Отелло» 1930-х у театрі імені Марії Заньковецької, у спектаклі Йосипа Гірняка в ЛОТі та навіть у Володимира Оглобліна на франківській сцені.

Як бачимо, хроніки «Річард III» в цьому переліку славних шекспірівських прапрем'єр немає. Адже вперше за цей текст в українському театрі взявся Сергій Данченко 1974 року, коли, порівняно зі сталінським режимом, настали вегетаріанські часи. Варто зазначити, що табу на «Річарда III» стосувалося не тільки українського, а й радянського театру загалом, де, на відміну від європейської сцени, цей твір виставлявся надзвичайно рідко<sup>1</sup>. Його реальне сценічне життя на 1/6 частині світу почалося із хрущовською відлигою. Але й тоді воно було доволі кволим, допоки кровожерливого англійського короля-горбала в Горьківському театрі імені М. Горького (нині — Нижній Новгород, Росія) 1964 року не зіграв харизматичний актор Володимир Самойлов.

Немає сумніву, що про Річарда–Самойлова Сергій Данченко знав, а можливо й бачив спектакль із його участю під час московського показу 1968 року. Однак, слід думати, Річард Самойлова міг бути лише однією з інспірацій

<sup>1</sup> У 1930–1950-і роки «Річард III» на радянській сцені фактично з'явився лише двічі: 1935 року у Ленінградському театрі БДТ (реж. К. Тверської, Річард III — М. Монахов, В. Софронов) та 1957 року у театрі імені К. Марджанішвілі в Тбілісі (реж. В. Кушиташвілі, Річард III — В. Годзіашвілі).

до роботи над «Річардом III» у Львові. Цілком природно, що в Данченка як амбітного творця, сформувався особистий інтерес до цієї хроніки, бо він, так само як і інші митці, захоплювався трагедіями Шекспіра, три з яких, «Отелло», «Гамлет» і «Король Лір», уже були поставлені на сцені театру імені Марії Заньковецької<sup>1</sup>. Тож вибір саме «Річарда III» зумовлювався, можливо тим, що Данченкові хотілося бути першим у сценічному прочитанні знакового твору Шекспіра на українській сцені.

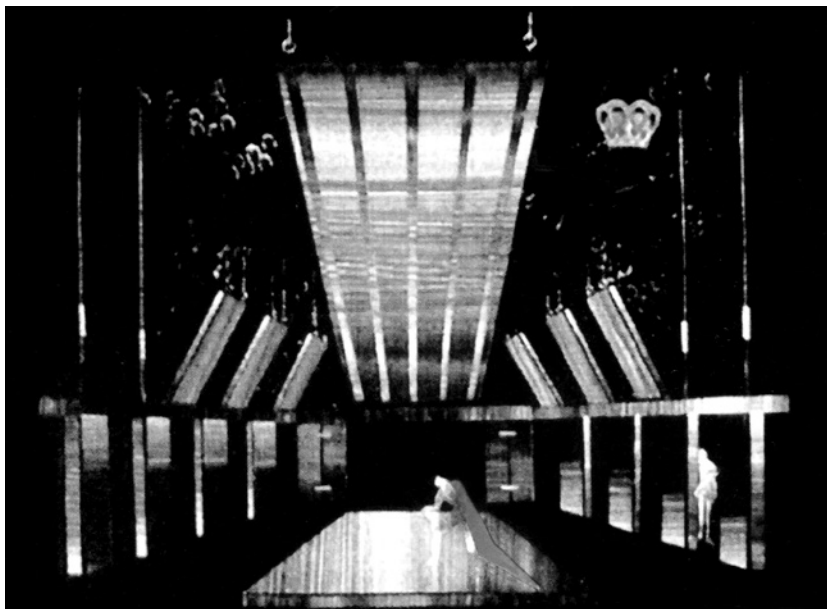
На час підготовки прем'єри першого українського «Річарда III»<sup>2</sup> Сергій Данченко вже кілька років успішно керував театром імені Марії Заньковецької, але при цьому не мав досвіду постановки великих класичних текстів на історичну тематику. Мабуть не з власної волі він режисрував переважно сучасні радянські п'єси, а до історичного типу постав зміг хіба що умовно наблизитись через «Камінного господаря» Лесі Українки в 1971 році. Це наводить на думку, що постійна робота із сучасною драматургією підштовхнула його виробити власний метод опанування історичним матеріалом. Він осмислював його через сучасність, тоді як знамениті виконавці Річардів ХХ століття Лоуренс Олів'є, Михаїл Ульянов, Рамаз Чхиквадзе, Костянтин Райкін навпаки аплікували історичних персонажів на сучасність, акцентуючи в них риси тиранів свого століття (популіста Муссоліні, фюрера Гітлера, вождя народів Сталіна).

У багатьох випадках історичні паралелі в сценічних версіях спрацювали вельми успішно. Однак Данченкові вони так і не припали до душі. Принаймні, ставлячи «Короля Ліра» в 1997 році в театрі імені Івана Франка він таким підходом не скористався, а його «Мерлін, або Спустошена земля» 1996 року в тому ж театрі, видався глядачам і критиці надто абстрактним, не прив'язаним до українських реалій та загалом не зрозумілим. З іншого боку, Данченків історико-компаративістський нігілізм, здається, рятував його вистави від заборон і кастрації<sup>3</sup>, бо навряд чи радянські функціонери вибачили б українському режисерові таке ж вільнодумство, яке пробачали Михаїлу Ульянову і Роберту Стурра.

<sup>1</sup> На сцені театру ім. М. Заньковецької були здійснені постанови: «Отелло» (1926 р., реж. П. Саксаганський; 1932 р., реж. І. Чабаненко; 1936 р., реж. В. Харченко); «Гамлет» (1957 р., реж. Б. Тягно); «Король Лір» (1969 р., реж. М. Гіляровський).

<sup>2</sup> Практично одночасно з «Річардом III» в театрі імені Марії Заньковецької в Україні було поставлено «Річарда III» російською мовою на сцені Кримського театру імені М. Горького (реж. М. Володимиров, Річард III — О. Голобородько).

<sup>3</sup> Показовим є приклад із заборonoю вистави «Стийкий принц» за П. Кальдероном у Київському Молодіжному театрі 1981 року (реж. М. Нестантінер).



М. Кипріян. Ескіз до вистави «Річард III». Львів, 1974

Менше з тим, художник Мирон Кипріян, який від моменту очільництва Данченком театру імені Марії Заньковецької майже постійно працював разом із ним<sup>1</sup>, запропонував сценографію, яка дуже й дуже була схожою на обсаду для подій пізнього середньовіччя: хутра, ланцюги, грубі дерев'яні помости.

Рецензент так це описував: «Через усю сцену півколом іде двоповерховий дерев'яний станок. В центрі — великий підйомний міст на ланцюгах. По його обидва боки — по троє дверей, які проте, не відчиняються, як звичайні двері, а так само на ланцюгах піднімаються вгору, утворюючи, коли треба, маленькі підйомні мости. Іноді вони з грукотом падають, і тоді ця будівля нагадує гігантську мишоловку, призначену для людей.

На задньому плані, замість горизонту — величезна продрана в кількох місцях кольчуга, на ній, з правого боку, вгорі, золотисто-кривавим відблиском грає королівська корона — символ жорстокої влади. <... > Оформлення, на мій погляд, надзвичайно театральне, тобто позначене тією мірою умовності, яка притаманна тільки театру і ніякому іншому виду мистецтва. Та воно

<sup>1</sup> Виняток становила вистава «Людина зі сторони» І. Дворецького (1972).

дуже зручне для експлуатації, і дає можливість за допомогою щонайменшої трансформації змінити місце дії, привести глядача і в тронний зал, і на вал фортеці, і в камеру в'язня. Воно допомагає режисерові, не повторюючись, будувати мізансцени: лишаючись стаціонарним, воно водночас не статичне, а дійове» [14, с. 19].

Поданий докладний опис сценографії Мирона Кипріяна справляє враження, що все у львівському спектаклі вирішив художник і навіть образом мишоловки-пастки унаочнив концептуальне рішення. Але надалі ретельний критик, який портретував у статті мало не всіх дійових осіб, таки розкриває режисерські карти і стверджує, що концепція вистави криється в тому, що є двоє виконавців ролі Річарда — Федір Стригун і Богдан Ступка, які також у фіналі грають переможця Річмонда. «У С. Данченка Річмонд (до речі, цю роль виконують ті самі Б. Ступка та Ф. Стригун, у чергу) — до нестями стомлений у бою воїн, якого тримає на ногах одне бажання: скинути узурпатора, самому стати королем... Так би мовити, усе повертається на круги своя...» [14, с. 21].

Унаочнення невпинного кругообігу влади в інсценізаціях Шекспіра сьогодні можна вважати мемом<sup>1</sup>. І для Сергія Данченка форма рондо в показі безкінечного захоплення влади наступним претендентом на трон, була, мабуть, цілком очевидною. Тож, використовував він широковживаний хід, хіба що лишалося поставити крапку в історії, яка немає кінця. А те, що це саме так, посилювалося режисерським рішенням вкласти до рук Річарда «не звичний меч, спис, а величезну сокиру, підкреслюючи ще раз надлюдську силу цього титана злодійств і, водночас, його антилюдську сутність» [13].

Інша річ — існування в одній виставі двох зовсім різних виконавців головної ролі, бо таке буває дуже рідко, оскільки, зазвичай, є головний виконавець і його дублер. У Данченковому «Річарді III» кожен із протагоністів діяв у цілком самостійному сценічному малюнку, не повторював іншого, але при цьому цілісність спектаклю зберігалася й не руйнувалася. Цей момент подвійної гри з головним героєм викликав неабиякий інтерес і захоплення: Ступку і Стригуна весь час порівнювали та не могли дійти згоди хто ж кращий. Сперечалися так запекло, що утворилися дві клаккерські партії: стригуністів і ступістів.

Утім, варто зазначити, що дивовижний хід із двома головними героями Данченко успішно апробував ще 1971 року в «Камінному господарі», де роль дон Жуана по черзі виконували Стригун і Ступка. Однак, у тому разі йшлося про вибір донни Анни між двома донами Жуанами, який вона рибала

<sup>1</sup> У зв'язку з цим варто згадати інтермедію з троном і королівською короною, яка розігрувалася у виставі Леся Курбаса «Макбет».

від спектаклю до спектаклю, а не між коханцем і командором. У «Річарді III» Данченко придумав представити через двох різних акторів дві рівнозначно сильні іпостасі зла. І, хоча із певністю сказати не можна, але на підставі численних описів виконання ролі Річарда Глостера Федором Стригуном і Богданом Ступкою та іконографічного матеріалу, складається враження, що різноликість, а відтак, непрогнозованість, підступність зла стала основною концепцією Данченкового спектаклю, яка реалізувалася через принципово новий підхід режисера до акторських завдань.

У театрознавчій літературі спосіб роботи з актором, який Данченко застосовував радше інтуїтивно, нині осмислено теоретично. Зокрема, німецька театрознавиця Еріка Фішер-Ліхте пише про певну стратегію сучасного перформативного мистецтва, сенс якої полягає в привертанні уваги до індивідуальності (тіла) виконавця. «Ця стратегія, чиєю передумовою є зворотне співвідношення актора і ролі, дозволяє виявити і продемонструвати основні аспекти процесу втілення. Найбільш послідовно ця стратегія застосовується Робертом Вілсоном. Працюючи над виставою, він виходить із фізичних даних кожного конкретного актора: “Я спостерігаю за актором, за його тілом, прислуховуюсь до його голосу і потім намагаюсь разом з ним створити виставу”» [15, с. 152]. Відтак, зазначена стратегія, яку Фішер-Ліхте аналізує як новітню перформативність, на відміну від традиційного способу втілення ролі, відштовхуючись від літературного персонажа, на наш погляд, була характерною для роботи Данченка у «Річарді III».

«Індивідуальні фізичні дані актора виявляється в центрі уваги глядачів, передовсім завдяки манері рухатися. Здавалося б, рухи, що здійснюються швидше механічно у відповідності з певним ритмічним і геометричним зразком, мали б позбавити тіло індивідуальності й зрівняти всі тіла між собою. Однак саме ніби механічне, багаторазове повторення певного рисунка рухів здатне більш ефектно виявити своєрідність фізичних даних кожного з акторів, ніж так звана індивідуальна манера» [15, с. 153].

Отже, у львівському «Річарді III» через фізично-тілесну індивідуальність актора режисер представляв дві личини зла. І можна припустити, що до цього його спонукав особистий досвід, оскільки за радянських часів керівникові театру повсякчасно доводилося маневрувати між Сциллою і Харидбою ідеологічних настанов та партійних завдань. Якби там не було, дволикість зла зробила поставу Сергія Данченка цілком унікальною. Бо навряд чи з таким режисерським прийомом погодилися Михайл Ульянов, або Рамаз Чхиквадзе, чий Річарди, відповідно, постали двома і п'ятьма роками пізніше.

Отже, Річард III № 1 (за абеткою) — Федір Стригун. Він був високим красенем і «в цій ролі залишався майже повністю вірним собі, доводячи до межі жвавість та емоційність виконання» [13]. Тобто, Річарда–Стригуна

Данченко зробив зовнішньо привабливим, а його зісне хижацьке нутро, відповідно, закамуював. Аби досягти цього, не суперечачи тексту, режисер і актор наполягають, що Річард — не каліка, а прикидається таким. «Фізична потворність виглядає майже естетичним елементом індивідуальності цієї людини в оточенні зовнішньо благополучних принців, герцогів, графів. Він інколи настільки імпозантний, що забуває про своє тілесне і духовне каліцтво. Тому не дивується. Нічому. І — нікому. Ні леді Анні, яка біля труни чоловіка, вбитого герцогом Глостером, раптом погоджується з ним, з герцогом Глостером, розділити ложе і трон. Ні слухняності герцога Бекінгема, яка виходить за усі межі очікувань. Ні відвертому цинізму в молитві придворних слуг про те, аби він, герцог Глостер, прийняв коронування і став королем. Нічому і нікому не дивується цей сторожкий ум» [2].

Відсутність очевидної потворності в зовнішності Річарда є трактовкою, на якій наполягає театр. «...у цього герцога потворний розум. Чому він такий, якщо йому властиві і дипломатична гнучкість, і філософський цинізм, і сміливість несподіваних рішень? Слідкуеш за неспинною працею інтелекту герцога Глостера і починаєш розуміти: він потвора, бо немає совісті — зруйнована гармонія людської особистості. <...> В окремих епізодах, відзначаю, що Ф. Стригун за домовленістю з режисером, демонструє рефлексивний рух думки свого героя. Сум'яття, які він ховає від усіх інших, усе ж бентежать його: а раптом хтось з “принців крові” виявиться не менш мужнім, ніж він... Забути! І — ще одна голова падає з плечей. Чоловіки, жінки, старі, діти — будь хто може стати жертвою Річарда III, якщо він тільки насторожить ся по відношенню до цієї людини. Така трактовка ролі має під собою літературний ґрунт: так написана п'єса» [1].

Отже, зовнішньо «Стригунів Річард розважливіший, не такий хижий, начебто людяніший. А від того — ще більш лянний і підступний. Здається, Стригун навмисне акцентує: мій Річард не страшний, страшні ті, хто терпить його, ті, хто мириться зі злом. Бо зло однієї людини — напівзло, його можна легше нейтралізувати. Страшніше те зло, котре відходить від однієї людини й підхоплюється іншими. Моментами Стригун грає такого собі добрячка. І тому дуже сильними видаються ті сцени, де біль, гнів, злість, здається аж переповнюють його, а на очах він міняється, на мить-другу показуючи глядачеві бездушного каліку-маніяка, що пливе кривавою рікою до берега влади» [6].

Але в сценах, коли, прихована за імпозантністю жорстока натура Глостера виходила на поверхню, виявлялася уповні, ставало дійсно страшно. «Стригун — похмурий і злий. Його Річард — людина неприємна, огидна й страшна. Він ненавидить усіх оцих ... людців, що оточують трон, завжди готовий розчавити будь-кого з них ... При цьому він, звичайно, не відчуватиме ніякої жалості, як без жалості давив би шкідливих комах... Але байдужим

його не назвеш... Пристрасті вирують в його душі, хоч він нікому їх не хоче показувати, і тільки шаленіє, коли вони вириваються на світ божий... І нікому цього не прощає. Він зневажає, але... й шанує десь у душі своїх ворогів, він знає їх і, кожного разу вирушаючи в новий бій, заново переживає його...» [14, с. 20].

На відміну від Стригуна, Річард III №2 Богдана Ступки і зовнішньо був малоприємний. Він «грав людину, травмовану каліцтвом і невідповідністю мізерної зовнішності й масштабу особистості, людину не в ладах із самим собою. Одна деталь його зовнішньої характерності просто вражала. Ліва рука короля була напівпаралізованою, із скоцюрбленими пальцями й тому не дуже підвладною господареві» [8, с. 33]. Ця ураженість перетворювала Річарда на «жмут нервів, емоцій, припливів гніву і апатії. Спробуй покеруй тим “інструментом” так, аби він не сфальшивив ніде. Інструмент цей — роль Глостера. І Ступка витримує її на найвищому реєстрі. Його Річард ставиться до злочину поблажливо, зовсім не бажаючи виставляти себе тлом для когось лише тому, що сам він — потвора. Фізичне каліцтво змушує його шукати іншої насолоди у житті, тобто у перемогах, у досягненні влади, у навмисному приниженні людей, у можливості вершити людським життям, змушувати інших радіти разом з ним й сумувати разом з ним» [6].

Тобто, хижість і злочинність Річарда–Ступки проростала як певна компенсаторна функція ображеної природою людини, яка може самоствердитися у доступний для неї спосіб, через владу. Відповідно, як писав інший рецензент: «У Річарда Ступки, мабуть, лишилася тільки одна пристрасть — нестримне властолюбство. Він іноді навіть не помічає, хто перед ним, який ворог — чи то юний хлопчик-принц чи старий чесний лорд Гестінгс. Його, як азартного гравця, цікавить лише хід самої партії, її перипетії і повороти, йому байдуже проти кого він сьогодні грає... Він, мабуть, уже й не відчуває ненависті до противника, — весь азарт душі, вся сила почуттів віддані тому, як повести боротьбу, куди і якої сили спрямувати удар... І треба віддати Б. Ступці належне: він ретельно, до дрібниць розробив партитуру ролі, кожен задум, кожен найменший поворот думки Річарда Третього у його виконанні глядачеві гранично зрозумілі, тому, коли стежиш за життям цієї людини на сцені — цікавість не послаблюється ні на мить» [14, с. 20].

Річард у виконанні Ступки виглядав цілком мотивованим до злочину каліцтвом, а відтак, і цілком передбачуваним, через свою ображеність, а тому підступним його не назвеш. Актор демонстративно грав великою роллю як м'ячиком. «Про різке протиріччя між зовнішністю і душею Річарда пам'ятає Б. Ступка і певною мірою на цьому навіть будує свою концепцію. <...> Акторові у більшості випадків удаються ці конкретні переходи, миттєві вибухи часто навіть взаємовиключних настроїв, а відтворити їх на сцені



можливо, лише досконало володіючи технікою перевтілення. Немає ніякої зайвої афектації, голос майже не підвищується, але ми відчуваємо, які бурхливі пристрасті роздирають серце цього похмурого володаря» [13].

Феноменальне Данченкове вміння розподіляти ролі, про що писали більшість із тих, хто досліджував творчість режисера, спрацювало в спектаклі на розкриття концепції сценічного уособлення різноликого зла — психологічно вмотивованого, задрісного й невмотивованого, абстрактного, а тому, ще небезпечнішого. Власне це були його Сцилла і Харибда з якими він ччився жити, що постійно супроводжували його творчому процесі і яких він, на правду, приручав, демонструючи їхню природу прямо зі сцени у фізичному уособленні двох видатних акторів. А глядач, у кінцевому випадку, обираючи поміж двох протагоністів Стригуна і Ступки, також спирався на свій життєвий досвід безсилля перед злом, і на основі цього схилявся до більшої переконливості одного з виконавців.

Поза очевидною талановитістю вистави «Річард III» у Львівському театрі імені Марії Заньковецької в цього спектаклю залишилася одна невирішена проблема: як його пристосувати до офіційної радянської риторики? Виходило, що ніяк, бо це не «Гамлет» і тут ніхто ні з ким не боровся, а навпаки, усе оточення погоджувалося зі знуцаннями тирана й деспота, грало з ним у піддавки в надії дістати привілеїв на життя. Конформізм і немічність почту були тим більше очевидними, завдяки винятковій ансамблевості акторського складу спектаклю. Жоден із критиків не оминув цієї якості заньківчанської вистави, намагаючись написати про всіх артистів.

Приміром, загальне захоплення викликало самобутнє й несподіване виконання Віталієм Розстальним ролі Бекінгема. «І сталося так, що ця роль зайняла у виставі одне з найчільніших місць. Герцог — представник тих сил, які замість того, щоб припинити злодіяння Річарда, сприяють їм. Сприяють, щоб потім потрапити в немилість! По силі виконання ця роль, мабуть, не поступається ні грі Стригуна, ні Ступки. Взагалі, якщо говорити про акторський ансамбль, то слабких ролей у виставі немає. Чого вартий, приміром хоча б Георг, герцог Кларенс Богдана Козака! Які переконаливі лорд Гестінгс заслуженого артиста УРСР Олександра Гринька, кардинал Барчер, архієпископ Кентерберійський заслуженого артиста України Богдана Анткова. Навіть в епізодах відзначаються Борис Мірус, Богдан Кох, Петро Бенюк, Володимир Глухий, Юрко Брилинський, Галина Рудюк, Наталія Міносян, Ірина Прокопенко» [6].

Злагожденість гри заньківчанського ансамблю виявилася настільки потужною, що поруч із протагоністами Ф. Стригуном та Б. Ступкою, народними й заслуженими артистами, критики, немов аналізуючи успішну шахову партію, де кожен пішак на вагу золота, виокремлювали акторів у епізодичних

ролях. «Кетсбі–П. Бенюк. Молодий актор знаходить у невеличкій ролі цікаве зерно: в очах Кетсбі завжди можна прочитати готовність виконувати наказ. Він ніби просить, благає, куди бігти, що зробити? І переконує, що побіжить, зробить, що на нього можна покластися, як на кам'яну гору. Він надзвичайно внутрішньо активний, зібраний, так би мовити, завжди готовий» [14, с. 22].

Найвірогідніше успішність ансамблю, підігравання акторів одне одному в дуетах і тріо, також базувалася на особливому перформативному підході Данченка до виконавців ролей. Він не пропонував артистам втілювати персонажів хроніки Шекспіра зі сталими характеристиками, а через свою індивідуальність виявляти певне явище людського життя, робити його упізнаваним. Приміром, через жіночі постаті представлялося заціпеніння живої істоти перед могутністю зла, яке вганяє людину в ступор та примушує її йти на компроміси, діяти за наказом. Уособленням такого стану ціпеніння, нервового зриву, екзальтації стала леді Анна (Лариса Кадирова). Як зазначав один з очевидців, вона наче підкорювалася гіпнотичній силі Річарда [2]. Єлизавета, дружина померлого короля Едуарда IV у виконанні Любові Каганової, була згустком емоцій, звучали «жіночі крики, зойки. Каганова проводить сцену з великою внутрішньою силою. І Єлизавета проклинає Глостера» [6].

Ці фізичні відвертості, які розкривали природу панування явища зла, цей точний візуальний рисунок — діагноз того, що відбувається з окремими людьми, із суспільством загалом, коли всі втрапляють у пастку тиранії, тамувалися зовнішньою декоративністю львівського «Річарда III». Без неї ситуація загальної безпорадності, суспільної анемії глядачеві щось би нагадала. «Безвихідь всього похмурого вовтуження феодальних госуларів, сеньйорів і їхніх васалів посилюється незмінною декорацією. Звідусіль боків сцена замкнута стіною із дверцятами “мишоловок”, що постійно закриваються і ковтають безкінечні жертви; з підйомним мостом, який слугує і підмостками в цьому кривавому середньовічному дійстві, і стрімчастою дорогою до слави, і похилою площиною до знеславлення, збезчещення» [13].

До честі ж перших рецензентів, саме вони зрозуміли, що потужне, барвисте, завдяки різнокольоровим костюмам, зашифроване псевдоісторичне полотно, оповідає про сучасну дійсність, а не, приміром, про Сталіна з Гітлером. Паралелі між злочинствами Річарда і сталінськими часами з'явилися в дописах науковців приблизно років через двадцять п'ять після прем'єри [8, с. 32].

А тогочасні критики сприймали виставу саме як сучасну і рятували як могли. Так, згідно з радянськими кліше про позитивного персонажа на сцені, у випадку львівського «Річарда III», позитивним героєм ставав

сам театр. «Оця активна мобілізуюча сила ідейно-мистецького викриття і може по праву називатися героїчним началом. Хижацтво, зрада, темрява не зникнуть “самотужки”. Лише бій звільнить людину від них» [4, с. 23]. Тож Данченкові приписувалося, що він разом із колективом театру імені Марії Заньковецької наважився показати, як треба давати бій злочинним вчинкам герцога Глостера.

Очевидно, що в постанові Сергія Данченка такого меседжу не було, а сенс спектаклю саме й полягав у протилежному: тотальному злу не в змозі ніхто й ніщо протистояти, з ним змиряються, йому підкорюються. Однак загальний депресивний настрій вистави, безвихідь ситуації мали вписуватися в патетичний радянський наратив. Без цього львівський «Річард III» просто не побачив би кону. Тому Сергій Данченко разом із художником Мироном Кипріяном могли дозволити собі здійснювати тільки ретельно заковдані спектаклі, які б вражали масштабністю і візуальною винахідливістю.

На заньківчанському кону все це було й навіть більше. Пафос спектаклю підтримувала складна конструктивна сценографія Мirona Кипріяна, яка чітко вказувала, що йдеться не про українську радянську дійсність. Як і в більшості вистав Кипріяна, символічні прийоми сценографії виглядали цілком абстрагованими, кін залишався «річчю в собі», середньовіччя відсилало лише до середньовіччя, чия захоплююча око розкіш ставала тлом для створення суперпереконливих образів зла.

Під таким сценографічним прикриттям Сергій Данченко ставив Шекспірову п'єсу наче сучасну, де за неймовірно живописними хутрами, стилями лицарськими обладунками, блиском атласу й металу, золотом корони складно було роздивитися сіру радянську буденність, підступне зло якої, приміром, сиділо в окулярчиках за канцелярським столом із зеленим сукном і посміхаючись, вбивало. Тільки придивившись пильніше до двох різних постатей Річардів, можна було їх співвіднести із власним досвідом зустрічі зі злом у кабінетах влади: чи то з імпозантним балакучим добрячком, чи то зі згустком негативної енергії — уїдлигим саркастичним калікою.

## Література

1. *Азгур З.* Паэтычная бязлігаснасць // Література і мастацтво. 1976. 16 ліп.
2. *Бурьян Б.* Чтобы восторжествовал разум // Вечерний Минск. 1976. 21 июля.
3. *Ваніна І.* Українська шекспіріана: До історії втілення п'єс Шекспіра на українській сцені. Київ, 1964.
4. *Вірина А.* З героєм нарівні // Український театр. 1975. № 5. С. 22–26.

5. *Гарбузюк М.* Множинність історичних контекстів національної драми «Гамлет» на сцені Львівського оперного театру у 1943 р. // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Львів, 2001. Т. 1, С. 71–78. (Серія «Мистецтвознавство»)
6. *Герасимчук Д.* Річард проти Річарда // Ленінська молодь. 1974. 4 черв.
7. *Заболотна В. В.* Шекспір. «Король Лір» // Український театр ХХ століття: антологія вистав / За ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 610–630.
8. *Коломієць Р.* Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. Київ : Нац. акад. драм. театр ім. Івана Франка, 2001. 143 с.
9. *Кузякіна Н.* Леді Макбет та інші // Вітчизна. 1969. № 3. С. 193–195.
10. *Макарик І.* Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. Київ : Ніка-Центр, 2010, 348 с.
11. *Максименко С.* Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Львів, 2015. 328 с.
12. *Палій О.* Заньківчанська шекспіріана запорізького періоду: до історії сценічних першопрочитань трагедії «Отелло» Шекспіра (1931–1941 рр.) // Музейний вісник. Запоріжжя, 2014. № 14. С. 302–311.
13. *Портнягин Э.* Два Річарда и «Річард третій» // Львовская правда. 1974. 2 июня.
14. *Судименко А.* Класична п'єса і акторська майстерність // Український театр. 1975. № 2. С. 19–23.
15. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. Москва : Канон+, 2015, 376 с.
16. *Чечель Н.* Українське театральне відродження (західна класика на українській сцені 1920–1930-х років. Проблеми трагедійної вистави). Київ : Наукова думка, 1993. 141 с..