

УДК: 811.111Ш – 2 : 792 (477)

*Гарбузюк Майя
(Львів)*

**“Гамлет” В. Шекспіра на українській сцені:
“дзеркало й відбиток часу”
(на матеріалі львівських постанов)**

У статті з залученням архівних матеріалів розглядається історія львівських прем'єр “Гамлета”, здійснених Й. Гірняком (1943), Б. Тягном (1957), В. Козьменко-Делінде (1981) та Ф. Стригуном (1997). Кожна з цих постанов відображала найактуальніші проблеми свого часу, а сама шекспірівська трагедія була своєрідним відкритим текстом, за допомогою якого суспільна свідомість у мистецьких формах могла утверджувати універсальні загальнолюдські цінності та піднімати екзистенційні питання.

***Ключові слова:** трагедія “Гамлет”, українська національна прапрем'єра, Й. Гірняк, В. Блавацький, Б. Тягно, В. Козьменко-Делінде, Ф. Стригун.*

Театральний шекспірівський дискурс – надзвичайно вагома для кожної національної сценічної культури складова. За прем'єрами шекспірівських вистав у XVIII – XIX століттях можна послідовно вивчати процеси становлення та розвитку професійного театру у Франції, Австрії, Чехії, Польщі, Росії тощо. На жаль, в Україні історія професійного театру – це історія тривалої боротьби за Шекспіра, боротьби, що тільки у 20-х роках ХХ ст. увінчалась першими перемогами. Та якщо перші українські вистави “Макбета” й “Отелло” відбулись у 1920 та 1922 рр. відповідно, то табу на “Гамлета” – приховане, не директивне, але від того не слабше анітрохи, діяло майже усю першу половину ХХ сторіччя. Це цілком зрозуміло, адже

III. Україна в контексті європейського Відродження

проблеми людської екзистенції, стосунків індивіда та влади, злочинності влади як такої – провідні теми “Гамлета” – ідеологічно були вкрай небезпечними для тоталітарної держави. Така свідома й добре спланована владою “затримка розвитку” українського національного театру дала свої наслідки: досьгодні в історії українського театру налічується ледь трохи більше десяти зреалізованих постанов “Гамлета”, у той час як історії театрів наших найближчих сусідів як на заході, так і на сході, ведуть лік на сотні. Справжнє зрушення відбулось лише за останні два-три роки: нині “Гамлети” йдуть на сценах Одеського українського театру ім. В. Василька (режисер – Д. Богомазов), Луганського академічного драматичного театру (режисер – О. Кравчук) та Волинського академічного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка (режисер – П. Ластівка).

Зосередити увагу лише на львівських прем'єрах “Гамлета” доречно бодай з двох причин: саме в цьому місті відбулась перше прочитання “Гамлета” на українській сцені; саме в історії цього міста досьгодні найбільший кількісний доробок українських сценічних втілень цього твору. До того ж саме у Львові відбулась перша відома нам на території сучасної України постава “Гамлета” (на сцені австрійського театру 1796 р.), а також перша в історії польського театру прем'єра “Гамлета” (1797 р.).

Українська національна прапрем'єра (саме так в театрознавстві прийнято називати найперший показ вистави) “Гамлета” відбулась в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі 21 вересня 1943 р. У період Другої світової війни практично на всій території окупованої України відновили свою діяльність професійні театри. Це відбувалось за настанов окупаційної влади, що потребувала у своєму тилу якісного культурного життя. Але скориставшись з такої можливості, українські митці

(ті, що не були евакуйовані з відступаючим радянським військом на схід) перетворили новостворені театри на справжні національні інституції. Адже замовляючи розважально-оперетковий репертуар, німці не надто пильно ставились до решти вистав, що дозволило режисерам та акторам поновити на афіші заборонені радянською владою імена В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся, М. Куліша, Л. Старицької-Черняхівської – і такі вистави, як доводить сучасний дослідник та першовідкривач цієї теми В. Гайдабура становили до 80-90 % чинного репертуару.

Що ж до світової класики, то тут практично не було обмежень, а надто щодо Шекспіра. Так парадоксально за найстрашніших умов воєнного лихоліття виникла об'єктивна можливість здійснити давню мрію українських театральних митців – втілити на сцені свого “Гамлета”.

Власне, колектив Львівського оперного театру на чолі із мистецьким керівником, режисером та актором В. Блавацьким виявився готовим до реалізації цього задуму. Створений у перші тижні окупації Львова, у липні 1941 р. цей колектив об'єднав небуденні мистецькі сили і дуже скоро став одним із найпотужніших українських театрів, що мав чотири секції: драматичну, оперну, балетну та опереткову, нараховував понад 600 працівників та мав у розпорядженні одну з перлин європейської театральної архітектури – сцену Львівської опери, про яку українці могли тільки мріяти.

Робота над перекладом (М. Рудницький) та самою виставою тривала понад рік. Режисером вистави став колишній учень та соратник Леся Курбаса Йосип Гірняк, асистентом – його дружина актриса Олімпія Добровольська (у 1942 р. подружжя таємно перебралось до Львова, полишивши Харків). Головну роль виконав В. Блавацький.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Прем'єрі передувала серйозна рекламно-інформаційна кампанія. Відбулися інтерв'ю з режисером та виконавцем головної ролі, видано тематичний буклет. Прем'єра вистави – 21 вересня 1943 р., – пройшла при вщерть виповненій залі та на великому національному піднесенні. Вже за день з'явилась перша рецензія (“Львівські вісті”, 23 вересня 1943 р. “Блавацький в ролі Гамлета” бм): ”Вистава Шекспірового “Гамлета” Львівським Оперним Театром, що прапремієрою йшла минулого вівтірка – велика подія в нашому культурному житті зокрема, в історії українського театру взагалі”¹. Інший рецензент, І. Німчук, писав: “Нарешті дочекались і ми свого свята: вистави “Гамлета” українською мовою [...] Вчорашня вистава “Гамлета” мала всі ознаки великої премієри: театр виповнений ущерть, настрої повний очікування. Коли ж почалася вистава, то з розвитком драматичної акції на сцені зростала й напруга серед глядачів, яка вилилась остаточно в їх спонтанній овації для всього акторського ансамблю, зокрема для виконавця головної партії, дир. В. Блавацького та режисера Й. Гірняка, після третьої дії. Як буває на премієрах, чоловік виконавців обдаровано повними кошами квітів, а по виставі признавали всі загалом, що Львівський Театр, зваживши його можливості, зробив максимум зусилля, даючи таку виставу “Гамлета”, яка приносить йому справді велику честь і славу”².

Те, що вистава стала не просто подією, а дзеркалом свого часу, свідчить промовистий факт: цитата з п'єси увійшла в текст промови одного з очільників українського національного руху у жовтні 1943 р.: “Війна між Заходом і Сходом іде на землях нашої Батьківщини. Заграва від пожежі міст і сіл, луна нищівних стрілин, валка втікачів-

¹ бм. [Богдан Мелянський]. Блавацький в ролі Гамлета. Прапремієра Шекспірового “Гамлета” в Львівському Оперному Театрі // Львівські вісті. – Ч. 217. – 23 вересня 1943 р. – С. 5.

² Німчук І. Вистава “Гамлета” у Львові // Наші дні. – 1943. – 4 жовтня – С. 8.

переселенців – ось така сувора дійсність. Але саме вона, та страхітлива дійсність, накладає на нас обов'язок холодного розуму і твердих доцільних дій. АДЖЕ ТЕПЕР У ВЕЛИКІЙ ВІЙНІ РІШАЄТЬСЯ НАШЕ «БУТИ ЧИ НЕ БУТИ»! (підкреслення в оригіналі – М.Г.). Тверда воля українського народу рішила «бути»!³

“Гамлет” вийшов на сцену у час зростаючого напруження, дестабілізації, а значною мірою – і деморалізації українського населення з одного боку, з іншого – в час особливого національного підйому, пов'язаного із створенням дивізії СС “Галичина”, що мала стати початком національної армії в майбутній боротьбі за незалежність України. “Та й сама дата першої української вистави “Гамлета” знаменна. – писав О. Тарнавський. – Шекспірів театр – це театр доби конкістадорів. Хоч наша історія такої доби ще не знала, та все ж таки час, коли через Європу ішла воєнна хуртовина, яка породжувала надії для українського народу, передусім надію на звільнення від чужої опіки-окупації, міг виплекати в українській душі ту снагу і те піднесення, що давали змогу краще сприймати яскравий Шекспірівський театр, сприймати великого “Гамлета”⁴.

Успіх прем'єри засвідчує, зокрема, той факт, що за неповний місяць виставу зіграно 12 разів на аншлагах: “Публіка стежить з найбільшою увагою за ходом акції і дякує гарячими оплесками режисерові та всім виконавцям, найпаче ж виконавцеві головної партії, дир. В. Блавацькому”⁵.

Виставу було вирішено з позицій історизму, реалістично. Огляд рисунків та світлин дозволяє твердити, що режисер та художник відтворили на кону добу

³ Український народ! Звернення // Львівські вісти. – 1943. – Ч. 250. – 31 жовт. / 1 лист. – С. 1.

⁴ Тарнавський О. Відоме й позавідоме. – Київ, 1999. – С. 537.

⁵ Німчук І. Цит. вид. – С. 8.

III. Україна в контексті європейського Відродження

написання твору, добу В. Шекспіра – Ренесанс. Про це свідчать костюми героїв, елементи декораційного оформлення (художник – Мирослав Григоріів).

Та якщо візуально вистава відсилала глядачів до історичної давнини, то інтерпретація конфлікту та загальна атмосфера вистави лежали у площині актуальних проблем. Глядачі сприймали виставу як сучасну. Богдан Мелянський у своїй рецензії власне цим і пояснював успіх вистави: “Нема сумніву, що й сучасна, вольова, не декадентська інтерпретація “Гамлета”, і прозорий переклад п’єси, і підкреслена на сцені дієвість шекспірівської трагедії дали всуміш багато для того, довго мріяного, досягнення українського театрального мистецтва”⁶. В. Гайдабура подає свою розмову із учасником вистави П. Крупником, який через півстоліття так характеризує її сенс: “Суть шекспірівської п’єси, дія, зміст були тоді гостро актуальними. Інтриги політичні та особисті, нечисті заміри, злодіяння, океан крові – все було, ніби з наших тих днів”⁷.

Гамлет у виконанні В. Блавацького був наділений як зовнішніми, так і внутрішніми рисами шляхетного королівського сина: нордичний тип обличчя, аскетична постать, аристократизм, втілений в пластичному та інтонаційному рисунку ролі. Благородство Гамлета-Блавацького поєднувало в собі благородство “крові”, благородство духу, благородство освічености. Аристократизм Блавацького-Гамлета міг бути одночасно своєрідним репрезентантом і позитивного образу королівської влади (благородний син благородного батька), і “родовою” ознакою інтелігента, в якому

⁶ Мелянський Б.. З таємних глибин акторської творчости. Розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролю Гамлета // Львівські вісті. – 1943. – Ч. 250. – 31 жовт. / 1 лист. – С. 4

⁷ Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). – К.: Мистецтво, 1998. – С. 143.

українська львівська творча літературно-мистецька еліта бачила свого сучасника й ровесника. Саме на цьому заакцентував сучасний дослідник В. Гайдабура: “Роль ніби відтворювала тип розуму і темпераменту львівських інтелігентів, котрі бували на виставі, – артистів, письменників, поетів, журналістів, художників, музикантів. Вони, як і Гамлет, хоч і були загнані у безвихідь історичними подіями, не занепали духом, не втратили волі і людської гідності”⁸. Глибина твореного актором образу виникала як результат парадоксального синтезу витонченого аристократизму й дієвості – зовнішньої та внутрішньої. Такого поєднання двох, на перший погляд, суперечливих характеристик, ми не віднайдемо у жодного із усіх наступних українських Гамлетів. Не важко переконатись, що в цьому образі втілювався той реальний тип українського інтелігента, що міг в найстрашніших умовах війни творити в ім’я національної культури. У рецензії на виставу І. Німчук, говорячи про концепцію режисера, зазначає: “Наш режисер старався підкреслити вольовість і дієвість Гамлета, щоб глядач бачив перед собою сильну, повну задумів і пристрастей індивідуальність, яка вкінці падає тільки тому, що обставини були сильніші за неї”⁹.

Всі вистави “Гамлета” йшли із зазначенням “Вистава для українців”, хоча дивилися їх і німці. Зі спогадів К. Паньківського, довідуємось: “Ставили його для українців, ставили для німців, ставили як неофіційні генеральні проби перед захопленими полоненими англійцями, французами й іншими”¹⁰. Протягом театрального сезону 1943/1944 рр. відбулось 20 вистав. Фактично, останній показ вистави відбувся 30 березня 1944 р.

⁸ Там само. – С. 144.

⁹ Німчук І. Цит. вид. – С. 8.

¹⁰ Паньківський К. Роки німецької окупації. Життя і мислі. Кн. 7. – Нью-Йорк – Торонто, 1965. – С. 351.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Отже, за обставин нацистської окупації українські театральні діячі змогли пронести на глибинному рівні вистави суто національні, актуальні смисли, що торкалися реалій життя українського громадянства того часу. Український театр у національній прапрем'єрі "Гамлет" цілком свідомо зміг витворити тип нового і справді сучасного національного героя – аристократа й борця, інтелігента й діяча, мислителя й воїна водночас. В межах унікальних, наданих історією, можливостей український театр зреалізував один із найзмістовніших у культурологічному, націєтворчому сенсі художніх проєктів першої половини ХХ ст., що на наступні понад півстоліття виявився вилученим з історії офіційної радянської культури, і лише сьогодні гідно посів своє належне місце в історії національного театру.

Друга прем'єра "Гамлета" у Львові відбулась через чотирнадцять років після цього. Вона постала у тому суспільстві, утікаючи від якого, більшість виконавців першого "Гамлета" назавжди залишила батьківщину навесні 1944 р.. Якщо національна прапрем'єра 1943 р. належить історії національного українського театру, то друга львівська вистава "Гамлет" вписана в історію українського радянського театру.

Поява "Гамлета" на львівській сцені наприкінці 50-х років була симптоматичною. Прем'єра вистави була глибоко пов'язана із змінами у суспільно-політичному житті СРСР, викликаними відомими процесами: поступовою демократизацією суспільства, критикою тоталітарного режиму, десталінізацією. Ці зрушення заторкували усі сфери життя і, зокрема, культурно-мистецьку.

Театр як один із найчутливіших детекторів суспільного буття посів поруч із національною літературою вагоме місце у віддзеркаленні та й ініціації соціальних зрушень. За відсутності художньо якісної сучасної національної драматургії, увагу було звернено до

вершинних творів світової класики, трагедій В. Шекспіра зокрема. Кардинальна відмінність від театрального процесу 20-30-х рр. полягала у тому, що на зміну дозволеним у довоєнний період радянською цензурою “Отелло”, “Ромео і Джульєтта” та низки Шекспірових комедій український театр у другій половині 1950-х років звертається до драматургії екзистенційно-філософського плану. За короткий час було здійснено дві постановки “Короля Ліра”: у Рівненському обласному театрі (національна прапрем’єра, 1956) та Київському театрі ім. І. Франка (1959), два прочитання “Гамлета”: у Харківському театрі ім. Т. Шевченка (1956) та у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1957).

У цілому інтерес до творчості В. Шекспіра у найскладніших її проявах був характерний для тогочасного театрального процесу в усьому СРСР. Справжнім “гамлетівським” вибухом стали прем’єри на сценах Москви та Ленінграда в середині 1950-х. Тільки на московській сцені в цей час одночасно йшли чотири “Гамлети”: у Театрі ім. В. Маяковського центральну роль у чергу виконували Є. Самойлов, М. Казаков, Е. Марцевич (режисер М. Охлопков, 1954 р.), у Театрі ім. Є. Вахтангова – М. Астангов (режисер Б. Захава, 1957 р.). У Ленінградському театрі ім. Пушкіна була здійснена постановка трагедії Г. Козінцевим. У Даугавпілсі в російському театрі С. Радлов також здійснив прочитання “Гамлета”. У цей же час на екрани вийшов фільм у режисурі Г. Козінцева з І. Смоктуновським у заголовній ролі. Попри всі відмінності у концепціях вистав, своєю появою вони засвідчили утвердження загальнолюдських гуманістичних цінностей, пріоритету людської особистості, що стало своєрідною прелюдією, провісництвом доби “шістдесятництва”.

Цікаво, що не лише в російському, прибалтійському радянському театрі, а на ширшому, європейському повоєнному просторі “Гамлет” посів окреме місце. В

III. Україна в контексті європейського Відродження

історії театру Польщі, Англії, Франції відомо кілька хвиль “Гамлетів”, що прокотились у 1950–1960-х рр. європейськими сценами.

Таким чином, соціально-історичне тло появи другого львівського “Гамлета” слід визначити як початок “шістдесятницької відлиги”. Власне, першою “творчою заявкою” стала 1956 р. прем’єра “Гамлета” у Харківському театрі ім. Т. Шевченка (режисер Борис Норд, Гамлет – Ярослав Геляс). Саме цю виставу в радянському українському театрознавстві було прийнято вважати першим національним прочитанням трагедії В. Шекспіра, у зв’язку з чим на могилі народного артиста УРСР Я. Геляса на Личаківському цвинтарі у Львові, вибито напис: “Першому українському Гамлету”. Ця ж вистава стоїть першою у переліку українських прем’єр у коментарях Д. Наливайка до “Гамлета” у третьому томі шеститомного видання перекладів В. Шекспіра.

Режисером як і першого українського “Гамлета”, так і другого львівського – у театрі ім. М. Заньковецької – був учень Леся Курбаса. Головний режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької Б. Тягно пройшов блискучу режисерську школу “Березолу”. Як істинний вихованець режисерської школи Леся Курбаса, він надзвичайно ґрунтовно готувався до роботи над виставою. Про це свідчать численні конспекти та виписки з практично усієї доступної на той час режисерові шекспірознавчої літератури – зокрема, М. Морозова, О. Анікста. Б. Тягно був, безумовно, знайомий і з шекспірознавчою спадщиною І. Франка. Робота над виставою тривала понад рік.

У цілому режисерське рішення спиралось на поширену в радянській критиці історичну характеристику часу, в якому відбувається дія: “Середньовічна свідомість відходить на другий план, а на її місце приходить той Енгельсовий ренесанс, той найбільший переворот, котрий

породив титанів думки і дії – одним з них і був Гамлет,” – пише Б.Тягно в одному із своїх робочих зошитів¹¹.

Найголовніше у виставі Б. Тягно визначав так: “... все питання полягає в тому, щоб, не знімаючи, не забуваючи про “век вивихнут”, дати можливість відчути глядачеві духовну вищість і могутність боротьби “одинака” з усією системою клавдієвського світу... Тому жодної тіні приреченості у Гамлета в останній дії, жодного натяку на жертвовність, а – сонячний оптимізм, “есть упоение в бою...”¹². Власне, це той напрям пошуків, що врешті-решт привів до жанрового визначення вистави як “оптимістична трагедія”. Цей жанр, у принципі, був єдиним можливим способом побутування трагедії у тогочасних вузьких межах “соціалістичного реалізму”. Насправді, у режисурі Б. Тягна та виконанні О.Гая “войовничий гуманізм” Гамлета органічно був сполучений з його інтелігентністю та романтизмом, що не дозволило його спростити чи вульгаризувати, а надало багатовимірності та глибини центральній сценічній постаті.

Прем'єра вистави відбулась 31 січня 1957 р. Вона викликала широкий резонанс і стала етапною в роботі не лише заньківчан, а й усього українського театрального мистецтва. Глядач і критика зустріли виставу надзвичайно прихильно – рецензії було надруковано в усіх тогочасних львівських часописах. Виставу дивились у Києві, Вільнюсі, Ростові-на-Дону, Луцьку, Ризі, Луганську, Донецьку, Мінську та Любліні (Польща). Завдяки цьому вистава отримала велику – понад 15 – кількість рецензій, автори котрих так чи інакше визнавали творчу перемогу заньківчан. Тільки в особистому листі до О.Гая М. Рудницький написав такі слова: “Ви вийшли переможцем, як виходить ним на війні той, хто поставлений у найбільше несприятливі обставини, а зуміє подолати їх

¹¹ ДТМТК. – Архів Б. Тягна. – Інв. № 9644. – Рукопис. – С. 41.

¹² Там само. – С. 40.

III. Україна в контексті європейського Відродження

силою свого таланту. І Ваш успіх запевний”¹³. У друкованій рецензії на виставу М. Рудницький повторює свою думку: “Головна причина успіху лежить, насамперед, у самому авторському матеріалі і в грі виконавця головної ролі. Але цей успіх не можна, думається, віднести до вистави заньківчан в цілому”¹⁴.

Гамлет у трактуванні Тягна-Гая був філософом-романтиком, який утверджував думку про людину як вінець Всесвіту. Він відтворював тип інтелігента-інтелектуала, для якого боротьба із лихом земним, Клавдіями, Полоніями, не затьмарювала обрії гуманізму. Зради й убивства являли хай і сильну, смертельно небезпечну, але тільки обмежену частину світу. Плануючи мікромізансцени, Б. Тягно і О. Гай умовно розмежували простір, у якому жив і діяв герой, на три яруси: рівень приземний – потуплені в підлогу очі Гамлета у сценах “божевілля”, засіб маскування. Око-в-око – для прямого безпосереднього спілкування із усіма партнерами, і, нарешті, обрій – високо над головами співрозмовників, понад глядачами партеру, на рівні балкону. Саме туди, в це високе “небо” вдивлявся, до нього звертався, апелював у своїх монологів Гамлет О. Гая. Присутність “високого неба” наче додавала повітря й розмикала простір театральної зали. Це було передчуття того відкритого простору соціального прориву, те повітря нових перемін, що його називаємо “добою шістдесятництва”.

Аналізуючи недоліки вистави, слід підкреслити, що хоча принциповим для Б. Тягна було протиставлення двох світів, в кінцевому результаті драматичний конфлікт не був художньо завершеним й повноцінним: “Залишається тільки шкодувати, що сили, котрі протистоять Гамлету,

¹³ Рудницький М. Лист до О.Гая від 1 лют. 1957. – Рукопис. – Архів М. Гарбузюк. – С. 1.

¹⁴ Рудницький М. “Гамлет”. Спектакль театру ім. М. Заньковецької // ВУ. – Львів, 1957. – 13 берез. – С. 3.

виявились набагато слабшими за фігуру самого принца данського. Характери хитрого царедворця Полонія (артист М. Біловодський), Лаерта (артист П. Голота), Розенкранца (артист В. Коваленко) і Гільденстерна (артист Б. Кох) тільки намічені пунктиром, але по-справжньому ще не розкриті,” – свідчив рецензент з Кубані¹⁵. З ним погоджувались практично всі критики.

Поміж сценічним прочитанням “Гамлета” у Львівському театрі ім. М. Заньковецької та наступною прем’єрою трагедії у Львові минув великий проміжок часу. За “арифметикою” відомого англійського актора, багатолітнього виконавця ролі Гамлета Д. Гілгуда, котрий стверджував, що цей твір треба ставити заново кожні 15 років, наступний “Гамлет” мав би з’явитись у Львові десь на початку сімдесятих. Але він поступився місцем іншому героєві Шекспіра. Режисер Сергій Данченко у Театрі ім. М. Заньковецької поставив перед тогочасним світом інше дзеркало – “Річарда III”. Не у високу трагедію, а в криваву хроніку вдивлявся той похмурий, непевний, сповнений арештів та репресій час.

Поява “Гамлета” у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького 1981 р. на перший погляд пов’язана із своїм часом не так безпосередньо, як попередні львівські постановки. Ця вистава відбувалась в руслі насамперед естетичних, а не ідеологічних пошуків. Але ця прем’єра органічно вписалась у хвилю шекспірівських прем’єр, що відбулись на початку 80-х років і стали свідченням якісно нового періоду в поступі українського – ще радянського – театру (“Ніч чудес” за В. Шекспіром у Київському театрі естради, “Сон літньої ночі” у Київському академічному театрі ім. І. Франка, “Генріх VI” у Севастопольському театрі ім. Б. Лавреньова, “Тит Андроник” у Запорізькому

¹⁵ *Ломоносов А.* Шекспир на украинской сцене. “Гамлет” в постановке Львовского драматического театра имени М. Заньковецкой // Советская Кубань. – Ростов-на Дону, 1961. – 30 червн. – С. 3.

III. Україна в контексті європейського Відродження

театрі ім. М. Щорса, “Король Лір” у Донецькому театрі (м. Жданов)).

Саме в цей час на сцену українського театру вийшло нове мистецьке покоління, одним із представників якого був В. Козьменко-Делінде, випускник режисерського відділення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Творча доля від самого початку пов’язала його з творчістю Шекспіра. Його перша гучна вистава – “Сон літньої ночі” В. Шекспіра у Київському театрі ім. І. Франка вразила і глядача, і фахівців несподівано сучасним рішенням: герої вистави діяли ... на батутах. Це “... допомогло несподівано яскраво передати атмосферу молодості, розіграшу, розкутості польоту, властивого сновидінням... і естетиці химерної шекспірівської комедії”¹⁶. Вистава стала справжньою подією у театральному житті столиці й України, а її постановник засвідчив цілком оригінальний, власний режисерський почерк у вирішенні класичної світової драматургії.

Вистава “Гамлет” у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького виникла непередбачено й великою мірою спонтанно. Театр на той час переживав свій підйом. Як свідчить режисер, жодних планів до того він не мав, але прийняв пропозицію. Під враженням перших у своїй біографії відвідин католицького храму у Львові режисер знайшов сценографічне рішення вистави, зерном якого стала лава: студентська лава чи церковна лава для молитви – як можливість учитись, зростати, чекати, сповідуватись. Саме під впливом цього несподіваного для себе “відкриття” лави як зерна просторового рішення у розмові із художником В. Бортяковим народилась загальна концепція “Гамлета” як вистави суто студентської, молодіжної, що відбувається в студентській аудиторії, де

¹⁶ Красильникова О. Історія українського театру ХХ ст.: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 159.

можна співати, фехтувати, проживати реальне і водночас трагічне життя. Заглибившись у шекспірознавчу літературу, В. Козьменко-Делінде натрапив на слова І. Анненського про чотири складові в образі Гамлета: “Не один Шекспір, а принаймні чотири Шекспіри вклали в цю роль найзаповітніші збереження: філософ – сумніви, залишки віри, поет – мрію, драматург – цікаві пере-хрещення ситуацій і, нарешті, актор – індивідуальність, темперамент, ту обмеженість і теплоту життя, котрі пом’якшують сувору дійсність надто грубого задуму...”¹⁷. Саме в цій концепції режисер знайшов для себе відправну точку для задуму майбутньої вистави.

Чотирьох Гамлетів було обрано після співбесіди: Гамлет-поет – О. Бжезинський, Гамлет-актор – О. Дейцев, Гамлет-філософ – Я. Федоришин, Гамлет-драматург – С. Кустов. Дирекція театру сприйняла експериментальне рішення В. Козьменка-Делінде і створила найсприятливіші творчі та організаційні умови для роботи. Паралельно із репетиціями відбувались тренажі з фехтування, актори – учасники вистави займались додатковими фізичними вправами, плаванням. Постановник зумів створити дивовижно творчу, студійну атмосферу роботи. Репетиційний період тривав надзвичайно мало – місяць. За цей час вистава була зроблена і підготовлена до прем’єри.

Одним із перших творчих питань у процесі репетиції був розподіл тексту відповідно до “характерів”. Робота почалась із центрального монологу: “Бути чи не бути”. В. Козьменко-Делінде згадує, що був украй здивований, коли цей відомий і скучний – на його думку – текст надзвичайно легко розклався на чотирьох виконавців¹⁸. У розписуванні “партитури” режисер працював самостійно, даючи таке ж завдання акторам – і, на спільний подив,

¹⁷ *Анненский И.* Избранные произведения. – Ленинград, 1988. – С. 571.

¹⁸ *Козьменко-Делінде В.* Інтерв’ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 12 жовт. 2004. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

III. Україна в контексті європейського Відродження

варіанти акторів і режисера майже завжди збігалися, що продовжувало переконувати у правильності обраного шляху¹⁹.

Створюючи виставу для молодих, режисер робив купюри тексту, для багатьох текстових уривків шукаючи заміну у пластичному рисунку²⁰. При цьому була дивовижна точність і конкретність у роботі – так, що доволі скоро актори – виконавці Гамлета зорієнтувались у своїх характерах та логіці їх існування. Завдяки такому “розчленуванню”, образ Гамлета набрав візуальної конфліктності – адже чотири акторські індивідуальності творили чотири різні “іпостасі” принца данського. Цю візуальну конфліктність продовжувала дієва: актори сперечались, зупиняли один одного, були постійно у співдії.

Ще однією принциповою засадою в роботі над виставою була праця над самим текстом. Режисер обрав два українські переклади – В. Вера та Г. Кочура, поєднавши їх (сьогодні за відсутності тексту відновити цей варіант неможливо). Завдання полягало в тому, аби, з одного боку, якомога далі відійти від поетичної мови у бік розмовної, прозової; з іншого – максимально наблизитись до суті шекспірівських фраз і значень, що значно краще, на думку режисера, роблять українські перекладачі у порівнянні з російськими. Всю виставу будували на шаленому ритмі – все мало відбуватися на ходу. У процесі роботи постановники відмовились від музичного вирішення вистави. Прагнення до мінімалізації художніх засобів виразності привело В. Козьменка-Делінде до того, що у виставі залишились лише реальні, функціональні звуки:

¹⁹ *Кустов С.* Інтерв'ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 5 вересня 2002. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

²⁰ *Федоришин Я.* Інтерв'ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 20 жовтня 2002. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

брязкіт рапір, глухі удари тіл при падінні на мати, спів гімну “Гаудеамус”.

Прем'єра вистави відбулась 3 жовтня 1981 р. Вона викликала надзвичайно широкий спектр оцінок та трактувань: від критичного несприйняття до розуміння і підтримки. Події та герої трагедії існували у виставі принципово у позаісторичному контексті – як філософські, вселюдські, позачасові. Це підкреслено чорним простором сцени, осучасненими, пошитими із синтетичних матеріалів з використанням, наприклад, “блискавок”, костюмами, елементами сценографічного оформлення – спортивними матами, манекенами для фехтування: “...Театр ніби знімає покров історичної драми і підкреслює, що, хоча дія вистави припадає на кінець XVI століття, мова йде про протиставлення благородних ідеалів низькості, підступності у всі часи”²¹.

Постановча концепція полягала у тому, що Гамлет, як представник ренесансного світу, потрапляє у простір світу “феодалного” і свідомо, обираючи спосіб існування за законами цього, другого світу, убиває в собі людину ренесансну, гуманіста, врешті-решт, убиваючи разом із суперниками і самого себе. Саме про це пише І. Волицька: “Це – вистава про Гамлета, який у двобої із світом неминуче позбувається чогось, втрачає щось найсвітліше з своєї душі. Прагнучи змінити світ, він сам, зрештою, приймає його закони”²². На думку режисера, питання Гамлета не в тому, що геніальна людина стала убивцею, а питання в тому, що геніальна людина свідомо стала самогубцею²³.

²¹ Гроссман Ю. Гамлета високі ідеали // ВУ. – Львів, 1981. – 30 жовт. – С. 4.

²² Волицька І. “Актором я відчув себе недавно” // Український театр, 1983. – №. 3. – С. 21.

²³ Козьменко-Делінде В. Інтерв'ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 12 жовт. 2004. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Чотири іпостасі Гамлета було підкреслено не лише відмінним способом поведінки, а й через костюми, візуально: “Гамлет-поет у білій сорочці, штанах, невисоких чобітках зі шнурівкою. У Гамлета-філософа – блакитна сорочка з жабо, білі брюки, чобітки. На Гамлеті-акторі прошиті брюки з рельєфним малюнком, а Гамлет-драматург потрактований як військова людина, що програмує конфлікт і розв’язує його крайніми засобами”²⁴. По ходу вистави ці персонажі один за одним “вмирили”, замовкаючи, але не сходячи зі сцени. Врешті у фіналі залишався діючим лише Гамлет-драматург-Кустов, котрий був покликаний довести зконструйовану ним дію до кінця.

Визначаючи природу вистави, критик В. Гайдабура досить однозначно висловився: “Тільки в ТЮГу і для ТЮГу могла народитися ця вистава. Гамлетівське “бути чи не бути?” тут вирішується педагогічним імперативом: бути! Бути вірним ідеалам юності!”²⁵. В. Гайдабура засвідчує, що задум і його рішення у виконанні акторів “спрямовані до морального веління підліткам не обходити боязко зло, зрощувати в собі якості борця і переможця”²⁶.

Таким чином, третя вистава “Гамлет” по-своєму унікальна: вона була адресована молодіжній аудиторії, її поява була спонтанною і швидкою, постановник ставив перед собою завдання більше естетично-формального, аніж суспільно-ідеологічного характеру. Поза тим, навіть при відносній незаангажованості у конкретику часу, у виставі не важко помітити характерні і доволі глибокі віддзеркалення реального життя, адже принципи деконструкції цілісного образу, гра з образами, жорсткість, якщо не жорстокість концепції, наголос на позавербальних чинниках – усе це робить дану виставу приналежною до

²⁴ Френкель М. Пластика сценического пространства (Некоторые вопросы теории и практики сценографии). – К.: Мистецтво, 1987. – С. 35.

²⁵ Гайдабура В. Граємо Шекспіра // УТ. – 1983. – № 6. – С. 19.

²⁶ Там само. – С. 20.

майбутнього, постмодерного театру. Очевидно, крізь таку концепцію “жорсткого” “Гамлета” проглядали обриси кінця ХХ ст. – світу раціонального, прагматичного, з деромантизованим, дегероїзованим героєм.

Саме таким і побачив його незабаром львівський глядач – на сцені театру ім. М. Заньковецької. Важливим для розуміння появи цієї вистави у репертуарі є саме час – 1997 р.. Для українського суспільства, яке ще перебувало в стані ейфорії після проголошення Незалежності, все виразнішими ставали ознаки кризи. Через п’ять років після історичних подій дедалі більшим ставав розрив поміж тим, що було задумано, і реальним станом справ в Україні. Однією з найяскравіших ознак кризи, на думку театральних митців, була криза довіри молоді до старшого покоління, котре не виконувало покладених на нього обов’язків. Процеси криміналізації та комерціалізації суспільства негативно вплинули на морально-етичні норми як в цілому суспільстві, так і серед молодого покоління. Все більше суспільство хворіло на зневіру, апатію, відхід від суспільного життя через неможливість змінити в ньому будь-що. Ситуація поглиблювалась ще й тим, що гасла “національних інтересів”, “розбудови нової української держави” стали своєрідним міфом, що побутував у суспільстві на рівні офіційного, в той час як реальне життя свідчило про цілковите згортання демократичних, національних ідей.

Театр, як один із найчутливіших камертонів змін у суспільстві, одним з перших діагностував ці кризові тенденції.

Як стверджує режисер-постановник вистави, Ф. Стригун, його особистий шлях до “Гамлета” розпочався ще на студентській лаві, коли він у класі педагога В. Неллі працював над уривками з трагедії. Саме тоді майбутньому акторові та режисерові запам’яталися на все життя слова керівника курсу: “Ви можете звертатись до будь-якої

III. Україна в контексті європейського Відродження

драматургії, до будь-яких авторів, вам доведеться грати у п'єсах про врожаї кукурудзи (це відбувалось за часів правління М. Хрущова), але є одна п'єса, в якій сказано усе, п'єса про все, і все, що ви захочете знайти – знайдете в ній. Це – “Гамлет”²⁷.

У сезоні 1962-1963 рр. Ф. Стригун, тоді актор Запорізького театру ім. М. Щорса, разом з актрисою цього театру М. Вольською зробили як самостійну роботу сцени Гамлета й Гертруди, і з успіхом показали їх на сцені Запорізького педагогічного інституту.

Через тридцять років Ф. Стригун знову звернувся до цього Шекспірового твору – вже як художній керівник акторського курсу у Львівському вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. У 1991 р. студенти тоді другого курсу поставили уривки сцен Гамлета та Офелії, Гамлета та Королеви. Студентська робота не мала свого продовження, на відміну від іншої – курсової вистави “Ромео і Джульєтта”, що увійшла до діючого репертуару Театру ім. М. Заньковецької (1994).

Під час роботи над цією шекспірівською трагедією, як згадує Ф. Стригун, до нього прийшло відчуття дивовижної спорідненості акторів наймолодшого покоління із молодими шекспірівськими образами. Як стверджує постановник, він усвідомив: “Молодість неможливо зіграти. Треба просто бути молодим актором. Можливо, вони не так глибоко філософськи проникають у шекспірівські персонажі, але цей матеріал їм близький за духом, за ставленням до життя, за максималізмом, якого позбавлені, зазвичай доросліші і зріліші актори”²⁸. Вирішальною ж для режисера, очевидно, була актуальність самого твору: “Коли я збагнув, що Гамлети зараз ходять по вулиці, хлопці, які нікому не вірять, які давно

²⁷ Стригун Ф. Інтерв'ю з приводу постанови “Гамлета”. – 23 вересня 2003 р. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

²⁸ Там само.

розчаровані у правдивості батьків, у ситуації, яка тоді була, – я зрозумів, що проблема Гамлета не у його характері, не у слабкодушості, просто у нього – як у нашої молоді – немає морально стійкої життєвої платформи, і це трагічно. Тому у нас Гамлет – п'є, це Гамлет-цинік, Гамлет, який нікому не вірить: ні матері, ні королю, ні суспільству, ні тим, хто його оточує. Він раптом збагнув, що все побудовано на брехні. Це трагічно для молодих завжди. І Гамлет пробує доводити свої ідеали – навіть рідну маму пробує вчити... Можемо уявити, що це, наприклад, український хлопець, студент Оксфорду, котрий студіює право. Він приїхав в Україну – і подивився на це право. І йому нічого не захотілось...»²⁹.

У своїй праці над виставою, засвідчує режисер, він ставився до твору Шекспіра не як до канонічного, хрестоматійного тексту. Так, в процесі роботи йшлося про ще більш загострений варіант “бідного театру”, про відмову від деталей, тих чи інших засобів виразності. Але при цьому постановники усвідомлювали, що львівський глядач, з притаманним йому естетичним консерватизмом, не сприйме такого свідомого обмеження й аскетичності.

Одним із засадничих для постановників було просторове рішення вистави. Режисер Ф. Стригун виходив, насамперед, з природи елизаветинського театру – як театру відкритого типу, народного, умовного. Режисер і сценограф шукали такої організації театрального простору, за якої сцена і глядна зала були б максимально об'єднані. І хоч повністю втілити цей задум не вдалося із технічних причин – як його спрощений варіант виникло велике накладне коло на передньому плані сцени. Щоб виправдати його з мистецької точки зору, художник розмістив на ньому знаки зодіаку, у такий спосіб “артикулюючи” часопростір вистави як незмінний вічний колообіг сил у Всесвіті. Таке “планетарне мислення” було

²⁹ Там само.

III. Україна в контексті європейського Відродження

розвинене у системі накладних, менших за розмірами, білих кіл на сцені. За задумом режисера це були ті останні білі краплі чистоти й правди, що тонули в мороці брехні, бруду, підступності – чорному просторі сцени. Власне простір у виставі було потрактовано як умовний, позаісторичний, “космічний”.

Переклад трагедії Г. Кочура був відібраний режисером як найкращий за літературними якостями. У процесі роботи відбувались купюри, пов’язані як із ідейною концепцією вистави (наприклад, молитва Короля була скорочена у зв’язку з тим, що сам образ відходив на другий план), так і з міркувань тривалості вистави. Режисер прагнув зробити виставу недовгою: спектакль ішов у двох діях, перша тривала 1 год 40 хв., друга – 1 год. 10 хв.

У режисерському вирішенні вистави свідомо відхилено будь-яку історичну конкретику. Ані феодалізм, ані ренесанс, ані реалії кінця ХХ ст. нібито не мають жодного значення для розгортання цієї історії. Глядачеві пропонують один з вічних сюжетів, що повторюється на нашій планеті під холодним світлом місяця – скільки існує людство. При цьому максимально пригашені соціально-політичні чинники. Теми влади, корони відходять на другий план, виконуючи суто сюжетні функції. Таким чином, дії Гамлета (його виконував Назар Стригун) набувають ваги тільки в структурі морально-етичних цінностей. Разом із таким свідомим обмеженням завдань відійшла на другий план і проблема “внутрішнього роздвоєння” Гамлета. Трагічна напруга, викликана глибоким внутрішнім конфліктом “двох Гамлетів в одному” – у даній виставі втратила свою силу. А відтак конфлікт перейшов з площини внутрішньої у зовнішню: джерело трагічного було закладене постановниками не у свідомості Гамлета, а з-зовні, ситуативно. Адже роль Сина-Месника Гамлету-Стригуну-молодшому наче призначено, “нав’язано”. Отже, на перший план вийшла

драматична ситуація: невідповідність героя своєму призначенню, неспроможність сина здійснити батьківське завдання, приреченість молодого покоління на спокуту гріхів старшого, а відтак – зневіра молодого героя і у зовнішньому світі, і у власних силах. При цьому динаміка розгортання цієї трагічної ситуації була потрактована як поступовий розпад особистості під тягарем непосильних обов'язків. Територією вияву цього “розпаду” стала не стільки психологія, скільки психіатрія в сукупності із зовнішніми засобами виразності: катання по підлозі, стрибки, артикульовані знаки психічної хворобливості. Вже від першого монологу “Бути чи не бути?”, поданого у пролозі, молодий Гамлет ходить із флягою, звідки час-від часу п'є оковиту. Чим далі, тим сильнішими стають у нього напади люті – їх кульмінацією стає сцена з Матір'ю, що проходила на межі бруталного інцесту.

Окреме місце у виставі належало виконавцям ролей Акторів. Режисер максимально прагнув наблизитись до шекспірівської театральності, умовності, ігрової стихії. Велика група у супроводі музикантів – артистів оркестру театру – проходила крізь глядну залу на сцену, наче виносячи із собою зовсім інший – живий, теплий, рухливий світ. Попри усі зауваження найбільш консервативно налаштованого глядача щодо фарсовості декотрих елементів, саме ця сцена одностайно сприймалась як найбільш вдала й художньо цілісна. Недаремно її виокремив у своїх враженнях А. Кравчук: “Особливо мені сподобалася сцена виходу акторів мандрівного театру на сцену. Вона жива, запальна, який там хлопчик акробат! Є щось у цій сцені від театру часів Шекспіра”³⁰.

В цілому, можемо сказати, що останній за часом “Гамлет” у Львові був найменш резонансним, найкоротшим за періодом експлуатації і суперечливим у сприйнятті

³⁰ *Шашко С.* Гамлети не раз приходили у Львів. Знали, що їх тут розуміють // Високий замок. – 1997. – № 33-34. – 1 берез. – С. 6.

III. Україна в контексті європейського Відродження

театральної громадськості та широкого кола глядачів. Хоча таке рішення "Гамлета" – з дегероїзованим трагічним героєм, з однозначним транспонуванням конфлікту із сфери суспільно-соціальної у "приватно-родинну" було, як ми з'ясували, симптоматичне і по-своєму невинуватиме. Вистава своєрідно діагностувала вичерпаність традиційних, класичних моделей трагічного героя.

Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати, що львівські прем'єри "Гамлета" з одного боку начебто не пов'язані між собою, але водночас надзвичайно логічні за своєю появою вистави, кожна з яких відображала найактуальніші проблеми свого часу. Національна прапрем'єра 1943 р. діагностувала трагічну ситуацію національного героя-інтелігента на території "зудару двох сил": фашизму та сталінізму. Вистава 1957 р. стала провісником доби "шістдесятництва". Прем'єра 1981 р. зафіксувала початок "розпаду" традиційного трагічного героя, відхід від романтичної парадигми героя у бік постмодерного скепсису, гри змістами, гри з текстом, що відтворювали прагматичні та жорсткі реалії наскрізь zdegradovanogo світу, по-своєму сигналізуючи про кризовий стан суспільства. Іншу суспільну кризу діагностувала вистава 1997 р., в якій процес дегероїзації центрального образу став головним мотивом деструктивного за своїм характером портрету сучасності, де невпинно поглиблювалась девальвація морально-етичних цінностей.

Таким чином, маємо усі підстави стверджувати, що для української культури "Гамлет" завжди був своєрідним відкритим текстом, за допомогою якого суспільна свідомість у мистецьких формах могла діагностувати, моделювати найактуальніші проблеми сьогодення і водночас піднімати та утверджувати універсальні загальнолюдські екзистенційні питання, утверджуючи себе як невід'ємну частку світової культурної спільноти.