

УДК 792.028.4 (477.54-25) «1956»

Мізяк В. Д.

Харківська державна академія культури

«ГАМЛЕТ» В. ШЕКСПІРА НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ (1956) У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ ПОСТСТАЛІНІЗМУ

Мізяк В. Д. «Гамлет» В. Шекспіра на харківській сцені (1956) у контексті культури постсталінізму. Трактатування класичної драматургії завжди було «лакмусовим папірцем» будь-якої театральної епохи. Особливо це стосується п'єс таких видатних авторів, як В. Шекспір. Тому в центрі уваги даного дослідження є постановка Б. Норда (Харківський театр ім. Т. Шевченка, 1956), створена у часи, коли тодішній очільник СРСР М. Хрущов намагався викрити наслідки культу особи Сталіна. Вистава харків'ян мала перші, хоча й допоки невпевнені ознаки хрущовської «відлиги». Вона виявила спроможність визначити власну світоглядну позицію через трактування шекспірівського «бути чи не бути». Трагедія Гамлета, як її розкривали режисер та виконавець ролі Гамлета Я. Геляс, була трагедією поодинокого борця, який вступив у нерівний двобій з оточуючим жорстоким світом. Герой навіть смертю своєю стверджував життя як діяння та боротьбу. Таким чином, вистава стала символічним втіленням п'єси про власну відповідальність людини за час, у якому вона живе та її власний суспільний обов'язок.

Ключові слова: п'єса В. Шекспіра «Гамлет», українське шекспірознавство, театральне життя України 1950-х рр., Б. Норд, Я. Геляс.

Мізяк В. Д. «Гамлет» У. Шекспіра на харківській сцені (1956) в контексті культури постсталінізму. Трактатова класической драматургии всегда была «лакмусовой бумажкой» любой театральной эпохи. Особенно это касается пьес таких выдающихся авторов, как У. Шекспир. Поэтому в центре внимания данного исследования — постановка Б. Норда (Харьковский театр им. Т. Шевченко, 1956), созданная во времена, когда тогдашний руководитель СССР Н. Хрущев пытался разоблачить последствия культа личности Сталина. Спектакль харьковчан имел первые, хотя пока неуверенные признаки хрущевской «оттепели». Он выявил возможность определить собственную мировоззренческую позицию через трактовку шекспировского «быть или не быть». Трагедия Гамлета, как ее раскрывали режиссер и исполнитель роли Гамлета Я. Геляс, была трагедией одинокого борца, который вступил в неравный поединок с окружающим жестоким миром. Герой

даже смертью своей утверждал жизнь как деяние и борьбу. Таким образом, спектакль стал символическим воплощением пьесы о собственной ответственности человека за время, в котором он живет и его собственная общественная обязанность.

Ключевые слова: пьеса В. Шекспира «Гамлет», украинское шекспироведение, театральная жизнь Украины 1950-х г., Б. Норд, Я. Геляс.

Mizyak V. “Hamlet” by William Shakespeare on Kharkiv stage (1956) in the context of poststalinism culture. The interpretation of classical drama has always been a “litmus test” of any theatrical era. It can be told especially about the plays of such a distinguished authors as Shakespeare. That is why, in the focus of this study is — B. Nord performance (Kharkiv, theater named T. Shevchenko, 1956), created at a time when the Soviet leader Nikita Khrushchev tried to expose the consequences of Stalin's personality cult. The performance of Kharkiv director had the first, uncertain signs of Khrushchev's “thaw”. An attempt to determine the director own ideological position through interpretation of Shakespeare's “To be or not to be” was made. The tragedy of Hamlet, as it was interpreted by the director and the leading actor J. Gelyas was a tragedy of a lone fighter, who started an unequal fight with the surrounding cruel world. The hero even by his death alleged a life as an act and struggle. Thus, the performance became a symbolic embodiment of the play about the personal responsibility of a man for the time he lives in and his own public responsibility.

Keywords: William Shakespeare “Hamlet”, Ukrainian of Shakespeare study, theater life of Ukraine 1950, B. Nord, J. Gelyas.

Постановка проблеми. Виявлення світоглядної позиції українських митців 1950-х років в галузі театрального мистецтва через трактування шекспірівського «бути чи не бути».

Невирішені частини загальної проблеми, котрим присвячується дана стаття, полягають у неадекватній оцінці критикою постсталінського періоду справжнього стану ідеологічних питань, закладених у художній структурі вистави. За інерцією дослідники наших днів повторюють тези попередньої епохи, тож їхні твердження сьогодні підлягають переосмисленню. Очевидно, потрібен ретельний компаративний аналіз текстів (рецензій, спогадів, наукових робіт тощо) свідків шекспірівських трактувань сталінської епохи з сучасними поглядами на п'єси Шекспіра (насамперед «Гамлет») поза надмірною їх ідеологізацією.

Наприклад, ствердження, що вистави за «Гамлетом» В. Шекспіра кінця 1950-х років дискусій не викликали, не є цілком справедливим. Як і наступна їх оцінка: «Обидві добротні, пишно костюмовані вистави в правовірній режисурі Б. Норда (Харків, театр ім. Т. Шевченка) та Б. Тягна (Львів, театр ім. М. Заньковецької), в енергетично насиченому виконанні Ярослава Геляса (Харків) та Олександра Гая (Львів)» [1: 567]. Єдине, про що не варто сперечатися, — згадані актори дійсно були енергетични-

ми центрами згаданих вистав. Талант Ярослава Геляса (1916–1992) вчасно помітив художній керівник Харківського театру ім. Т. Шевченка Мар'ян Крушельницький. У зв'язку зі змінами погляду на твори Шекспіра, можна навести ще один приклад залежності трактування від історичного часу та характеру глядацької аудиторії. Я. Геляс виконував одну з ролей у першій постановці «Гамлета» на українській сцені у трактуванні режисера В. Блавацького, що відбулась в окупованому німцями Львові у 1943 р. В. Гайдабура у своїй книзі «Театр, захований у архівах, наводить слова Я. Геляса: «В. Блавацький поєднував емоціональну експресію й інтелектуальну силу. Уся постановка вирізнялася високою театральною культурою. В ідейному плані вона захищала гуманізм, ніби ставила дзеркало перед очима людей, які погрузли у кривавій бійні» [2: 142]. Якщо взяти до уваги глядачів-окупантів, таке трактування було доволі ризикованим.

Актуальність теми. Трактування класичної драматургії завжди було «лакусом папірцем» будь-якої театральної епохи. Особливо це стосується п'єс таких видатних авторів, як Шекспір. Його драматургія витримала іспит часом, у численних трактуваннях протягом трьох століть, коливаючись — від класицизму до романтизму, від реалізму — до новітніх авангардних трактувань. Наголоси у відтворенні шекспірівських п'єс були співзвучні тій чи іншій епосі й продовжують змінюватися у наші дні. Тож закономірно, що творчість великого барда була предметом багатьох загальних і спеціальних досліджень як з позицій літературознавства, так і у театрознавчих розвідках.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існує багато дослідницьких праць, серед яких важливе місце для розуміння значення цієї теми посідають такі, як «Майстри театру в образах Шекспіра» (1939), «Шекспір. Його герой і його час» М. та Д. Урнових (1964), збірник «Шекспір і російська культура» (1965), а також в україномовні джерела: «Українська шекспіріада» І. Ваніної (1964), «Проблеми морального критерію у хроніках Шекспіра» І. Селезінки (1974), «Гамлет... і нема йому кінця» І. Драча (1983), а також роботи інших дослідників. Багато важливих посилань на ідейну мотивацію постановок шекспірівських п'єс в Україні можна знайти, зокрема, в фундаментальній колективній праці «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття» (2006). Саме у цій монографії є слушне посилання про вичавлення з радянського театру жанру трагедії. Бо в країні, де за цинічним твердженням влади «жити стало краще, жити стало веселіше», цей жанр вважався недоречним [1: 567].

Мета статті. Розширення уявлень про коло виражальних засобів театру постсталінської епохи та зміну засобів ідейного трактування п'єс Шекспіра.

Розглянемо **завдання** дослідження, щоб довести доцільність добору матеріалів, їх обґрунтування

й отримання нових наукових результатів. Вони впливають, перш за все, з аналізу жанрової структури «Гамлета», який на сцені був вирішений від трагедії героя-одинака до детективної історії. У сталінські часи це коло значно звузилося до поняття гуманізму в його соціалістичній інтерпретації.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Статтю написано у ході підготовки дисертаційного дослідження «Театральне життя Харкова кінця ХХ — початку ХХІ ст. у контексті культурної розбудови України» відповідно до комплексної наукової програми Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти (Державний реєстраційний номер 0109U00511) і наукового напрямку «Проблеми історії та теорії культури» плану наукових досліджень кафедри культурології на період 2011–2015 р., затверджене вченою радою ХДАК (протокол № 9 від 25.02.2011 р.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Автори «Нарисів з історії театального мистецтва України ХХ століття» називають львівського «Гамлета», поставленого мистецьким керівником «закордончан» Б. Тягном через 12 років по закінченні війни, «однією з найкращих в українському театрі інтерпретацій цієї шекспірівської п'єси. Вони пояснюють свою думку тим, що Гамлет Гая грав молодого мислителя, який не сприймав недосконалості й ворожості світу. Б. Тягно й увесь акторський ансамбль прагнули знайти рішення, співзвучне проблемам сьогодення, наголосити мотиви непримиренної боротьби зі злом і несправедливістю» [1: 520]. Можливо, саме ці намагання в дусі радянської театральної естетики дозволили авторам монографії іронічно назвати їх «правовірними». Проте, колишній режисер театру «Березіль» Борис Тягно (1904–1964) досить вигадливо й цікаво вирішував деякі сцени трагедії, про що свідчить і в «Нарисах з історії театального мистецтва України ХХ століття»: «режисер дотепно і вражаюче вирішив проблему Привіда. Його грали два однаково одягнені актори — один з'являвся на містку, перекинутому через сцену, а через затемнення миттєво в іншому кінці виникав інший, і так кілька разів» [1: 520]. Та й Гамлет Олександра Гая (1914–2000), який свого часу закінчив студію МХАТ у С. Бірман, а згодом був вчителем видатних акторів Б. Ступки та Л. Кадирової, не був ординарною постановкою у цій сценічній версії.

«Гамлет стає нашим соратником у боротьбі за ясний світ розуму й справедливості, правди й краси, за світ, де б зародилася й на всю силу розквітла гармонія людських взаємин», — писав про своє рішення постановник харківської вистави «Гамлет» Б. Норд (1901–1965), співпостановниками якого були художник В. Греченко та композитор К. Данькевич — обидва були схильні до оперної пафосності та образотворчої масштабності. І саме це не пасувало виявленню тих психологічних рефлексій,

котрі вже мали право на сценічне існування у постсталінську епоху.

«Ідейні пошуки сучасної європейської інтелігенції, що замислилась над своїм місцем у житті, відчув у Гамлеті Пол Скофілд, який виконував цю роль на гастролях у Москві 1955 року» [3: 92]. Саме про це згадував у рецензії на харківського «Гамлета» 1956 р. відомий театрознавець В. Айзенштадт. Згідно з законами ідеології того часу, він не міг написати, що над цією проблемою замислювалася у 1956 році й радянська інтелігенція, яку спантеличила доповідь М. Хрущова на XX з'їзді КПРС про наслідки культу особи Сталіна. І тому вистава харків'ян мала перші, хоча й допоки невпевнені ознаки хрущовської «відлиги», насамперед можливість визначити власну світоглядну позицію через трактування шекспірівського «бути чи не бути».

Гамлет Геляса, на думку Айзенштадта, входив у виставу людиною, яка вже «склалася та визначалася і такою залишалася до кінця. Цей Гамлет давно був чужинцем у суспільстві, де мешкав, давно зрозумів його моральну розбещеність», — писав про цей образ критик. «Світ — мерзенність», — переконаний герой вже при першій появі. Зрадництво матері — зайвий тому доказ. Коли Примара батька розкриває страшну правду своєї загибелі, Гамлет без тіні вагання їй вірить, бо й раніш був переконаний у цьому.

Гамлета у виконанні Геляса критик характеризує як людину мужню та рішучу. Його лише деякою мірою характеризують вагання, рефлексія, розпач, тобто усе, що звичайно називають «гамлетизмом». Вдача цієї людини дійова, цілеспрямована, тож слова Примари тільки прискорюють бунт Принца датського. Гамлет розуміє, що саме він повинен виправити власними руками викривлений світ і присягає зробити це в своєму знаменитому монолозі, роблячи наголос на слові «повинен». А оскільки проводить цю сцену зі зброєю в руках, його бажання відновити справедливість не має вигляд безпідставної обіцянки.

В. Айзенштадт вважає, що Гамлет Геляса — «не філософ, а викривач і протестувальник, усі ядучі і саркастичні звинувачення якого спрямовані на придворне оточення. У режисерському рішенні це отримує підтвердження гнівним зриванням масок, за якими приховані підступність і розбещеність, догідливість і продажність». У такі хвилини, — писав Айзенштадт, — уїдливі та палкі Принц датський, оточений злостю та ханжеським натовпом, раптово починає нагадувати нашого Чацького та його «горе з розуму». Гамлет живе у стрімкому, збудливому ритмі. У нього майже немає часу замислитись: адже треба виконати свій обов'язок, зробити якомога більше. Тому своїми монологами Гамлет у Геляса ніби підстьогує себе, поспішаючи до дії. Коли, за текстом Шекспіра, Гамлет має дорікати себе за легкодухість та боязкість, Геляс спрямовує зви-

нувачення групі придворних, бо це й справді — не про нього» [3: 93].

Шекспірівський Гамлет намагається зрозуміти таємницю життя та смерті. Гамлета Геляса і це питання не занадто хвилює. Хробак з могили, який дорівнює короля та жебрака, уособлюється для нього членом королівської ради. Аби у цьому не було сумніву, Геляс вимовляє слова про хробака, вказуючи при цьому на оточення Клавдія. Череп бідолахи Йорика нагадує йому про старого приятеля, він з великою душевною тугою згадує про нього, і думка про коловерт праху Александра Македонського звучить з його вуст просто як констатація незворотнього.

Критик наполягає на тому, що Гамлет Геляса у виставі Б. Норда «дуже земний і конкретний. І коли могильник на питання, яке ж підґрунтя божевілья Гамлета, відповідає, що ґрунт цей саме датський, ця гра слів сприймається як дуже близька до істини.

Трагедія Гамлета, як її розкривають актор і режисер, це не трагедія розладу думки і волі, не трагедія мислителя, який відкрив порочність світобудови та відчуває свою неспроможність змінити її. Це трагедія поодинокого борця, який вступив у нерівний двобій з оточуючим жорстоким світом і навіть смертю своєю стверджує життя як діяння та боротьбу» [3: 93].

Своє розуміння характеру героя Я. Геляс проводить з великою послідовністю, безсумнівною майстерністю і темпераментом, наполягав критик. «Ми немов би заново побачили цього добре знайомого актора і побачили його досі приховану драматичну вдачу. Режисер-постановник Б. Норд і цього разу показав себе вдумливим і витриманим педагогом. Трактовка центрального образу трагедії, запропонована театром, безумовно має право на життя.

Однак слід берегтися втрати глибини шекспірівського задуму (а така небезпека у перших виставах намітилась). Розкриваючи драматизм боротьби Гамлета, треба все ж повніше показати і драму самого Гамлета, драму цілого покоління гуманістів. Інакше можна, незалежно від наміру, зробити, кажучи словами Маркса, «таку обробку шекспірівського Гамлета, у якій не вистачає не тільки меланхолії датського принца, а й самого принца» [3: 94].

Деяким масовим сценам, на думку Айзенштадта, бракувало ясності й виразності малюнку. І хоча в них зайняті були досвідчені актори, у критика складалося враження, що вони не завжди знають, що їм робити, окрім того як бути об'єктом гнівного викриття Гамлета.

В. Айзенштадт, свідок прем'єрних вистав, наполягав, що побудова шекспірівської трагедії потребує більшої строгості, лаконізму, виваженості зображальних засобів і не радив навантажувати п'єсу Шекспіра такою собі «оперно-балетною» пишністю. «Від цього, — писав Айзенштадт, — тільки загублюються думки автора, нівелюються

характери. Не випадково найбільше враження викликає образотворче рішення таких сцен, як побачення Гамлета з Привидом, сцена на кладовище — з їх ясною та строгою формою. І навпаки, оформлення спочивальні Королеви тільки розбиває враження, відволікає увагу від виконавців».

Висновки. З наведених прикладів виникає образ харківської вистави 1956 р. як результату не тільки величезної та вимогливої праці творчих працівників над твором Шекспіра, а й символічного втілення п'єси про власну відповідальність людини за час, у якому вона живе та її власний суспільний обов'язок. Не випадково ця постановка співпала з московською прем'єрою «Гамлета» в режисурі М. Охлопкова в театрі ім. В. Маяковського, яку постановник також вирішив як «героїчну трагедію», показавши перемогу гамлетівського заколоту над морально приреченим «світом—в'язницею».

Перспективи дослідження даної теми.

У подальших дослідженнях можливо використати більш широке коло історико-архівних джерел, що дозволить відповідно розширити межі компаративного аналізу шекспірівських вистав (насамперед трактування «Гамлета» на українській сцені кінця ХХ ст.) у межах жанрової структури. Перспективним є також порівняльний аналіз варіантів перекладу (як російськомовних, так і україномовних). Це відкриває додаткові можливості для уточнення характеру режисерської інтерпретації п'єси у зв'язку зі змінами у поетиці її трактувань.

Література:

1. Айзенштадт В. Харьков театральный: статьи, рецензии, заметки 50-х — 80-х годов / В. Айзенштадт. — Харьков: [б. и.], 1996. — 184 с.
2. Гайдабура Валерій. Театр, захований в архівах / Валерій Гайдабура. — Київ: Мистецтво, 1998. — 224 с.
3. Морозов М. М. Театр Шекспира / Михаил Михайлович Морозов. — М.: ВТО, 1984. — 304 с.
4. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.
5. Шекспир. Энциклопедия / Сост., вступ. статья, именной указатель В. Д. Николаева. — М.: Алгоритм, Эксмо; Харьков: Око, 2007. — 448 с.