

“ГАМЛЕТ” І ПРОБЛЕМА ЗВОЛІКАННЯ: ШЕКСПІР НА УКРАЇНІ¹

Національність і культура — майже синоніми... Для націоналізму роль культури життєво важлива. Без національної культури мало що лишається від поняття нації, в кожному разі, в етнічному й соціальному сенсі.

(Джеймс Келлас, 67)

Шекспір став прикладом літературної свободи, взірцем для кожного, хто прагне перекинути вичерпані критичні системи.

(Гері Тейлор, 123)

Текст, безумовно, розкривається глибше... якщо сприймати його як таку собі нічийну землю, поле, на якому постійно стикаються і взаємодіють різноманітні, часто протилежні прочитання, зумовлені різноманітними, часто протилежними позиціями, котрі змагаються в історії за ідеологічну владу — владу як право встановлювати культурні значення: з'ясувати, яким світ є і яким має бути.

(Теренс Гоукс, 8)

Постановки “Гамлета” на Заході є подіями порівняно незначними, цікавими головним чином для завзятих шекспірофілів. Під таким кутом зору перша українська постановка “Гамлета” у Львові 21 вересня 1943 року теж могла б уважатися всього лише одним із багатьох епізодів у багатосотлітній сценічній історії п'єси. Щоб по-справжньому зрозуміти значення цієї постановки, треба відійти від її суто естетичного сприйняття — до політичного. В тогочасному історичному та політичному контексті “Гамлет” режисера Йосипа Гірняка був не більше й не менше як своєрідним культурним еквівалентом проголошення української незалежності².

Засвоєння Шекспіра на Україні може бути зрозуміле як своєрідне самоствердження нації та її відповідь на внутрішній колоніалізм³. Опанування Шекспіра — право перекладати його, ставити його твори на сцені — завжди вважалося, слухно чи ні, певним виявом культурного рівня даної країни. Інсценізувати Шекспіра означало, фактично, утвердити своє право на існування саме як окрема нація. І навпаки, знехтувати Шекспіра означало підтвердити свою відсталість, варварство, відсутність якої-небудь більш-менш вартісної національної культури.

Історія “Гамлета” на Україні — це історія зволікання, тільки не гамлетівського, а історичного. Кожна спроба поставити “Гамлета” витворює своєрідний сюжет про боротьбу нації за свою

політичну й культурну суб'єктність, про пошуки нею для себе нових ритмів — відмінних від ритмів імперського барабана. Подібно до інших периферій, Україна завжди парадоксальним чином прагнула доступу до світових, універсальних цінностей поряд з утвердженням власної самостійності й самобутності⁴. Політика, що акцентує відмінність та специфічність, спричиняє водночас прагнення до подібності й універсальної ідентичності, — слушно зауважує Террі Іглтон, — йдеться, власне, про прагнення групи, репресованої у виявах своєї окремішності, бути на рівних з іншими у праві на самовизначення” (Eagleton, 30)

Усі звернення українців до європейської класики — у формі інсценізацій, перекладів і переспівів, поетичних ремінісценцій — упродовж двох останніх століть зумовлювались бажанням належати до іншого братства народів, послуговуючись термінами Едварда Саїда, до сурядності, а не підрядності. Будучи культурною меншістю і в імперській Росії, і в багатонаціональній Австро-Угорській імперії, українці прагнули під час кожного свого відродження протиставитись як домінуючому культурному канону, так і політичному домінуванню панівної групи. “Мала” українська література й культура намагалась, фактично, подвинути справу, близьку до звершень ренесансних гуманістів. Подібно до своїх ренесансних колег, діячі української культури почали власну полеміку проти іншої версії “темних віків” — проти національної історії двох попередніх століть, — використовуючи цю полеміку як поштовх до відродження. Але процес оживлення і вживлення у національну культуру текстів “золотої” зарубіжної доби не був позбавлений суперечностей і парадоксів на зразок тих, із якими зіткнулися свого часу й гуманісти. Звертаючись до вершин західної класики, українські митці виявляли як наполегливість, так і нетерплячість, притаманну їхнім колегам із 16-го століття, намагаючись осягнути й пристосувати минуле до власних потреб, тим самим, з іронії долі, привертаючи увагу до конструкцій минулого саме як до конструкцій. Перефразовуючи слова Томаса Гріна про “патос незавершених обіймів” із його книги про ренесансну поезію⁵, можемо сказати, що охоплення шекспірівського канону на Україні в роки війни аж ніяк не могло бути повним чи завершеним. У найкращому разі чужинець Шекспір міг бути лише передчуванням ліпшого національного «я», прозиранням у майбутнє, як і в минуле⁶.

Але оскільки український Шекспір завжди був викликом домінуючій консервативній естетиці та політичній системі, його вплив, пов'язаний із перекладами, постановками і запозиченнями, ніколи не сприймався в українській культурі як загрозливий. Замість гнітюче тяжіти над цією культурою, він був присутній у ній, наче гамлетівський Привид — переважно невидимий, але достатньо владний.

Як зауважив недавно один коментатор, «іноземний» Шекспір досить часто є виразно політичнішим і полемічнішим, ніж

Шекспір «англійський», він «демонструє те, чого нам в англо-американському театрі найдужче бракує: жорстокість влади, владність небезпек, реальне сподівання, що мертва англійська драматургія все ще здатна потрясти публіку до глибини душі, довести цензора до шалу...акторів — до арешту, і змусити нас прагнути ще чогось, окрім як чемненько сидіти та плескати у долоні» (Kennedy, 302). «Гамлет» під цим оглядом особливо небезпечна п'єса: вона ставить надто багато питань і не дає жодних відповідей, вивчає природу зла як проблему політичну й метафізичну, з'ясовує співвідношення між дією й наміром, словом і вчинком, особистістю і суспільством.

Постановка «Гамлета» 1943 року в Галичині, цьому «українському П'ємонті», окупованому на той час німцями, зрозуміло, аж ніяк не могла бути подією пересічною. У місті, яке українці називають «Львів», поляки — «Львув», росіяни — «Львов», а німці й австрійці — «Лемберг», і над яким кожен у різні часи і в різні способи прагнув домінувати, оволодіння українським Шекспіром було виявом якщо й не політичного, то принаймні культурного націоналізму. Постановка «Гамлета», давав зрозуміти Іван Німчук у рецензії на виставу, впроваджує українців до світу цивілізованих націй. Як і чому це могло трапитися?

Після втечі більшовиків у 1941 р. з Галичини, Володимир Блавацький, головний режисер Львівського оперного театру, та шестеро інших режисерів драматичної секції поставили цілу низку п'єс українських та зарубіжних авторів, серед яких «Гамлет» у постановці Йосипа Гірняка⁷ був постановкою «наймонументальнішою» (Лисяк, 744). Про її прем'єру, що відбулася 21 вересня 1943 року, Іван Німчук писав із невідомим захватом:

«Нарешті дочекались і ми свого свята: вистави «Гамлета» українською мовою. Скільки театрів у світі ставило і ставить цю живу трагедію живої людини, скільки людей захоплювалось цим геніальним твором, скільки учених цілого світу додавало до нього свої коментарі, збагачуючи ними літературу про Шекспіра, а наскрізь ненормальні умовини, серед яких жив наш нарід, не давали спроби українським театрам виставити цей твір аж до цього часу» (Німчук, вересень).⁸

Блавацький, що грав у виставі головну роль, писав 1946 року, що «Гамлет» був найвищим досягненням для всієї львівської трупи, перевіркою їхньої мистецької зрілості і зрілості українського театру в цілому. Хоча твори Шекспіра вже ставилися у 20-х роках на Східній Україні, а «Отелло» виставлявся по-українськи в Галичині, до «Гамлета» жодна українська трупа не доходила⁹. Переклад Михайла Рудницького, «легкий і прозорий, "театральний", себто дуже підхожий акторові» (Лисяк, 744), був зроблений спеціально для даної постановки. Квитки на всі двадцять п'ять вистав були розпродані, багато хто з глядачів приходив на виставу вдруге і втретє, а дехто й удесять.

Робота над «Гамлетом» ішла під акомпанемент боїв на сходно-

му фронті та поступового наближення совєцьких військ до Галичини. Для Блавацького пам'ять про масові депортації українців у 1940—41 рр., політику випаленої землі і криваві розправи більшовиків із політв'язнями перед втечею з Західної України була надто живою й болючою. Ще трагічнішим виявився досвід со-вєцької окупації для Йосипа Гірняка, котрий, як і Блавацький, був у Харкові актором славетного курбасівського «Березоло». Невдовзі після розгону цього театру, Гірняк разом із багатьма іншими українськими акторами, режисерами, літераторами, опиняється у ГУЛАГу. 1940 року він повертається на Україну, а в 1942 перебирається до Львова, щоб, за його словами, «виховати глядача». Природно, що пам'ять про спільну працю у харизматичного Леся Курбаса знову з'єднала його з Володимиром Блавацьким, котрий щасливо уник репресій, покинувши «Березіль» ще наприкінці 20-х і повернувшись назад у Галичину.

Там він опублікував статтю «Театр на Великій Україні» (1929), де пояснив, чому театр Курбаса виявився не розкішною, а необхідністю, і в чому полягало «велике загальнонаціональне значення» «Березоля» його успішні експериментальні постановки стали не просто лагоминкою для театралів, а й сформували ціле покоління захоплених глядачів із людей, які до того взагалі не вірили в можливість якогось «українського театру» (Блавацький, 161).

Курбас, як ми знаємо, звернувся до Шекспіра ще в 20-х роках, надзвичайно цікаво інсценізувавши «Макбета»¹⁰. На початку 30-х він був узявся за «Гамлета», проте натиск партійної критики, що робився дедалі дужчим, перетворився врешті у справжнє цькування талановитого режисера. Відмовившись догоджати партії й постачати, за його власним визначенням, «революційне пиво» й «дешевий ентузіазм» для мас (Hirniak, 314), Курбас свідомо вибрав собі цілком іншу долю. 1933 року всі його постановки було знято з репертуару як «контрреволюційні», а самого режисера заарештовано в 1934 р. за «буржуазний націоналізм» і заслано на Соловки, де він загинув. Незадовго перед арештом він начебто сказав Гірнякові пророчі слова: «Це я востаннє в цьому крематорії української культури» (Дивнич, 50). Майже всі матеріали, пов'язані з життям і працею режисера, — нотатки, листи, фотографії — були знищені. Підготовчі матеріали, пов'язані з курбасівською роботою над «Гамлетом», теж, на жаль, не збереглися.

Гірняк розділив концтабірну долю Курбаса, проте дивом жив і повернувся на Україну з твердим наміром продовжити Курбасову справу. Роботу над «Гамлетом» йому вдалося поновити разом із Блавацьким щойно 1943 року. Коли Німчук запитав Блавацького в інтерв'ю, яким чином Гірняк як режисер вплинув на його інтерпретацію ролі Гамлета, той лаконічно відповів, що «ми були згідні щодо концепції, ми мали єдиний погляд у цьому відношенні» (Мелянський). Що то була за згода і в чому полягав

той єдиний погляд — Блавацький завбачливо не став пояснювати. Проте в пізнішому листуванні з колишньою березівською актрисою Орисею Стешенко Гірняк відзначав у 1971 р., що, готуючи «Гамлета», він свідомо орієнтувався на Курбаса з його прагненням брати для української сцени складні і важливі речі, з тим щоб витворити справжній український театр, а не «той, який я застав на своїй батьківщині» (Ревуцький, 160). Більше того, писав Гірняк, «друге завдання, яке я поставив перед собою “у теперішньому часі”, — запрезентувати людину, яка вміщувала в собі Бога, але відкидає світ, створений Богом. До того ж мені здавалося, що Гамлет конденсував у собі багато того, що через тодішні окупаційні обставини лежало під десятьма печатками всяких обмежень та цензурних заборон. А виговоритись — ох, як хотілось!» (Ревуцький, 159—160).

У Львові Гірняк узявся організовувати трирічну студію, яка навчала б акторів української й світової класики. Його звернення до «Гамлета» зумовлювалось не лише бажанням підтвердити можливість відтворення світової класики по-українськи, а відтак і можливості української культури загалом, у цьому зверненні крилася також полеміка з домінуючою в інших театрах естетикою. Усі ті спонсоровані Москвою етнографічні п'єси на зразок «Марусі Богуславки» та «Запорожця за Дунаєм» були для Гірняка і Блавацького, як і для їхнього вчителя Курбаса, не лише хуторянством, а й псуванням зростаючого смаку глядачів¹¹. Заохочуючи постановки вбогих етнографічних п'єс, московський режисер демонстрував облудну «турботу» про українську культуру. І якщо на початку війни, побоюючись сепаратизму, Сталін не наважувався фліртувати з націоналізмом, у 1943 році він дозволив певну віддушину для національних почуттів, відчувши, що націоналізм як рушійна сила куди могутніший від комунізму¹². Прославляння братерської любови між усіма слов'янськими народами почало дедалі помітніше суміщатися з визнанням історичної спадщини українців, якою вони тепер мали право гордитися (Subtelny, 477). Підтвердженням цього нового ідеологічного дискурсу у політичній сфері стала роздача портфелів кільком помітним українцям у совєцькому «українському» уряді, зокрема — соцреалістичний драматург Олександр Корнійчук сподобився титулу «міністра закордонних справ».

Хоча Сталін особисто не дозволив постановки «Гамлета» під час війни, Шекспір не був цілковито знятий із совєцьких сцен, тим більше, не заборонялося використовувати шекспірівські мотиви для потреб партії. Такі «шекспірівські» ремінісценції знаходимо, наприклад, у п'єсі Корнійчука «Партизани в степах України», відзначеній державною Сталінською премією 1941 року. Населена персонажами на ймення Часник, Редька, Пуп, ця п'єса була напівжартівливим продовженням попередньої комедії з подібною назвою («В степах України»). Але якщо в попередній п'єсі ще була якась видимість зіткнень і суперечок між шаржованими,

в дусі Панча і Джуді, характерами, то в новішому творі всі ці маріонеткові колгоспники лише резонерствують на тему захисту батьківщини, демонструючи згоду і єдність перед лицем ворога. У ключовій сцені прадід Остап по-гамлетівськи промовляє до черепа. Зрозуміло, не для того, щоб висловити якісь вагання, роздуми, сформулювати екзистенційні проблеми. Остап бере череп, щоб відзначити численні рани на ньому, які мають свідчити про праведну смерть у праведній боротьбі. А відтак закликає своїх дочок і синів захистити рідну землю й очистити її від ворогів. Апелюючи до «патріотизму народу, його морально-політичної монолітності і згуртованості» (Посудовський, 88), Корнійчукова п'єса закликала до єдності дій¹³. Разом із п'єсою «Фронт» того ж таки автора, поставленою у жовтні 1942 року в Москві і невдовзі відтвореною ще в сорока театрах¹⁴, «Партизани», за офіційним визнанням, стали «духовною зброєю Червоної Армії» (Посудовський, 92). Для більшої іронії фільм за цією п'єсою був випущений 1943 року у «шекспірівському» місяці квітні (місяць народження й смерті драматурга).

Втім, задля справедливості слід зазначити, що використання театру й кіно в суто пропагандистських цілях не було виключною заслугою советів. Подібної «естетики» не цуралися й деякі українські кола, з якими Блавацькому й Гірнякові теж доводилося стикатись. Яскравим зразком такої «естетики» може служити невелика монографія Н.Геркен-Русової «Героїчний театр» (1939), де концепція *Ars militans* (войовничого мистецтва) обстоювалася з крайньо націоналістичних позицій. Виступаючи проти етнографічних, мелодраматичних, а також «міщанських драм», присвячених повсякденному життю з його «проблемами» та «емоціями», з усією його гамою «душевних переживань» і «психічних настроїв», проти американських гангстерських фільмів та «мільних опер», авторка оцінювала усі ці явища як *ars vulgaris* — декадентське, антипатріотичне, антинаціоналістичне мистецтво. Йому слід протиставити, на думку авторки, культ честі, слави і гідності — *Ars arma pro patria*, театр, що мав би бути патріотичним, політичним, історичним і духовним за стилем і за змістом (Геркен-Русова, V). Що ж до «мистецтва заради мистецтва», то воно, на думку авторки, характерне для епох занепаду, тим часом як теперішня доба потребує героїчного, ідеологічно заангажованого театру. Антинаціоналістичне “*art humain*” з його так званою «загальнолюдською» псевдоморальністю має бути викорінене, стверджує авторка¹⁵.

В такій естетичній і політичній атмосфері «Гамлет» Блавацького — Гірняка набуває ще радикальнішого значення. Не будучи аж ніяк *ars arma* (мистецтвом-зброєю), «Гамлет» асоціюється переважно з «комплексом гамлетизму», надмірним психологізмом, декадансом, слабкістю й навіть легкодухістю¹⁶. Вибір «Гамлета» для постановки під час війни міг великою мірою сприйматись як утеча від необхідності діяти. Скоріш за все він так і сприймався

жовт.), скоріш навпаки — дав «сучасну, вольову, не декадентську інтерпретацію» (Мелянський). Більше довіряючи міміці, ніж словесним акцентам і глибокому інтонуванню тексту, Блавацький послуговувався дуже малою кількістю вельми стриманих жестів. Він був особливо сильний, вражаючий і переконливий у тих епізодах, які давали простір його сатиричному хистові, викриттю лицемірства й продажности: у зіткненнях із Розенкранцом і Гільденстерном, Полонієм, Озріком. У інших сценах він був стриманим і холоднокровним. Усупереч традиційним інтерпретаціям, він розігрував сцену у материній кімнаті з таким самовладанням, що доводив Гертруду до шаленої люті. Так само в епізоді з «мишоловкою», замість традиційних виявів несамовитого торжества (божевільного захвату), він обмежувався лише грою обличчя. Це був Гамлет, котрий, наче принц Гал у «Генрихові IV», знав усе, проте, на відміну від свого попередника, був безсилий зупинити наростаючу лавину насильств.

Протилежністю розумного й вольового Гамлета був Клавдій у виконанні Богдана Паздрія: гуляка, схильний впадати в лють, він, проте, не забував про врядування країною, таємно спрямовуючи події в потрібний йому бік²⁰. Про успіх такої інтерпретації свідчать спонтанні громові оплески, що вибухали у кожній виставі, коли Гамлет двічі проколював Клавдія шпагою у заключній сцені²¹.

Улітку 1944 року більшовики повернулися в Галичину. Українська національна свідомість, відродження якої толерувалося під час війни як засіб «мобілізації на боротьбу з ворогом», знову стала об'єктом репресій і традиційних нагінок на «український буржуазний націоналізм». 1946 року ВКП(б) прийняла постанову «Про репертуар драматичних театрів та заходи для його поліпшення», де, зокрема, зажадала відкинути геть твори «буржуазних західних драматургів» та історичні п'єси про королів, царів і всякі інші нетрудові елементи²². Щойно у другій половині 50-х, під час хрущовської «відлиги», «Гамлет» зміг повернутися на українську сцену. Офіційні совєцькі театрознавці замовчували або й узагалі заперечували існування українського театру у Львові під час війни, скрізь називаючи Ярослава Геляса першим виконавцем ролі українського «Гамлета» — у постановці 1956 року. Втім, хоч Геляс і не був, як ми знаємо, першим українським Гамлетом, його призначення на цю роль заслуговує уваги хоч би тому, що у постановці Йосипа Гірняка далекого 1943 року той таки Геляс грав роль Першого Гравця. Волею випадку Гравець став Актором, окресливши таким чином метапроблему шекспірівського — і Гірнякового — тексту: взаємовідношення між дійством і діянням, роллю на сцені і роллю в суспільстві, наміром і вчинком.

«ГАМЛЕТ» НА УКРАЇНІ: 1796—1958

- 1796 Німецька трупа ставить у Львові «Гамлета» в адаптації Шредера.
- 1797 Войцех Богуславський представляє «Гамлета» у власному польському перекладі в адаптації Шредера у Львові.
- 1816 Антон Змієвський зі Львова ставить «Гамлета» в Києві у польському перекладі з німецької версії англійської п'єси.
- 1838 Знаний російський актор Мочалов грає Гамлета в Києві у гнедєвській версії п'єси, адаптованій з французького перекладу Дюсі. Серед інших російських Гамлетів на Україні — М.Рибаков, М.Іванов-Козельський.
- 1863 Павло Свій (псевдонім Павла Свенціцького, українця польського походження) здійснює перший український переклад «Гамлета». Друком з'явилася лише перша дія у львівському журналі «Мета». Продовження не було, оскільки журнал невдовзі припинив своє існування.
- 1872 Осип Юрій Федькович перекладає «Гамлета» з німецької для постановки театральною трупю галицької «Бесіди». Постановка не відбулася, а сам переклад з'явився друком щойно 1902 року.
- 1873 Аматорська група «Громада» двічі ставить фрагменти з «Гамлета» у перекладі М.Старицького в помешканнях близьких друзів.
- 1882 Після багатьох безуспішних зусиль Старицький нарешті отримує дозвіл російської цензури на публікацію повного українського перекладу «Гамлета». Цей його переклад був передрукований у Львові 1899 року.
- 1886 Пантелеймон Куліш завершує власний переклад «Гамлета».
- 1893 Марко Кропивницький намагається поставити «Гамлета» у перекладі Старицького, проте не дістає на це дозволу російської цензури.
- 1925 Костянтин Станіславський відкидає пропозицію режисера Б.Романицького поставити «Гамлета» на Україні, стверджуючи, що така спроба лише зашкодить українським акторам, які ще не доросли до «Гамлета».
- 1930 Юрій Клен (псевдонім Освальда Бурґардта) розпочинає власний переклад «Гамлета», який завершує щойно на Заході, в еміграції.
- 1932 Курбас готується поставити «Гамлета» в Харкові.
- Поч. 40-х С.Гусак та Віктор Вера здійснюють українські переклади «Гамлета» на підсовецькій Україні. Іван Німчук згадує ці переклади як «недавні» у «Нових днях» 1943 року.

- 1943 Йосип Гірняк, учень Курбаса, ставить першого українського «Гамлета» у Львові у спеціально зробленому для цього перекладі М. Рудницького.
- 1958 Ірина Ваніна публікує першу історію української шекспіріяни. Вона стверджує, однак, що перший український «Гамлет» був поставлений 1956 року в Харкові.

Примітки

¹Скорочений варіант доповіді, виголошеної на семінарі «Шекспір і націоналізм», організованому Американською шекспірівською асоціацією в Альбекерке, Нью-Мексико, 1994 р.

²Гірняк, безумовно, був свідомий цього. У статті «Народження й смерть модерного українського театру» (Hirniak, 1954) він зазначає, що український театр був не лише розвагою, а й «дуже часто провідником і навіть оборонцем політичних прав українського народу» (с.250). Своєрідним підтвердженням «підривного» й «націоналістичного» характеру Гірнякової постановки може служити також її цілковите замовчування в усіх совєцьких історіях театру. Навіть у ґрунтовній монографії Ірини Ваніної «Шекспір на українській сцені» (К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958) стверджується, що вперше «Гамлет» був поставлений на Україні 1956 року. Нема жодних згадок про театр на Західній Україні за часів німецької окупації і в двотомовій історії українського театру, виданій за редакцією М. Рильського (Український драматичний театр. — К.: Академія наук УРСР, 1959).

³Я користуюся тут визначенням внутрішнього колоніалізму, що його пропонує Джеймс Келлас слідом за Майклом Гехтером (Michael Hechter. *Internal Colonialism*, 1975). Обидва дослідники аналізують становище етнічних груп у багатонаціональних державах, зокрема — «периферійне» становище ірландців, валлійців та шотландців щодо панівного англійського центру. Вони показують, як внутрішній колоніалізм сприяє колонізації підпорядкованих етнічних груп державою, себто панівною етнічною групою, та стимулює своєрідний колоніальний «розподіл праці» у сфері культури. «Внутрішній колоніалізм та розподіл праці поширюються на всі три аспекти життя — політичний, економічний, культурний» (Kellas, 56).

⁴Ономастично, якщо не етимологічно, «Україна» асоціюється зі словом «окраїна», себто «периферія». Майже впродовж усієї своєї історії Україна була «околицею» чужих метрополій: польської, австро-угорської, російської, совєцької, і кожна панівна етнічна група намагалася на свій лад Україну колонізувати. Під багатьма оглядами становище українців можна порівняти зі становищем ірландців, майже все минуле яких, за словами Шеймуса Діна, «було знищене, замовчуване, витерте... Колоніалізм у своїх наймогутніших виявах є процесом позбавлення всього. Колонізовані народи позбавляються будь-якої власної історії і навіть, як ірландці та деякі інші етноси, — власної мови» (Seamus Deap. *Introduction*. In: *Nationalism, Colonialism and Literature*. — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, pp.9—10).

⁶Thomas M. Greene. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. — New Haven and London: Yale University Press, 1982. Див. зокрема розділ 1.

⁶Пор. спостереження Дейвіда Ллойда: «лише в рамках схеми, у якій «чуже» є жаданим утіленням «ліпшого я» і майбутньої тотальності естетичного виразу, така позиція (критичної відчуженості) може сягнути героїчного патосу» (Devid Lloyd. *Nationalism and Minor Literature: James Clarence Mangan and the Emergence of Irish Cultural Nationalism*. — Berkeley: University of California Press, 1987, p.210).

⁷Львівський оперний театр складався з чотирьох секцій: оперної, оперетної, балетної та драматичної, у яких працювало загалом близько шестисот чоловік. За три роки німецької окупації в театрі було поставлено 18 опер і оперет, 5 балетів і 24 драматичні твори. У «Гамлеті» (режисер Йосип Гірняк) головні ролі виконували Володимир Блавацький (Гамлет), Богдан Паздрій (Клавдій), Віра Левицька (Гертруда) та Еліза Шашаровська (Офелія). Музика Лева Туркевича та Миколи Лисенка. Костюми і декорації Мирослава Григор'єва.

⁸Ті «ненормальні» обставини, про які згадує І.Німчук, визначали життя української нації не лише в Австро-Угорщині, Польщі, не кажучи вже про Російську імперію, де навіть українська мова була заборонена, але й не меншою мірою — в ССРСР, де постановка кожної п'єси потребувала спеціального дозволу і навіть сама кількість зарубіжних п'єс у репертуарі суворо обмежувалась. Я повинна висловити спеціальну подяку професорові Валеріану Ревуцькому, листування з яким було дуже корисним для мене під час написання цієї статті та підготовки ширшого дослідження про Шекспіра в ССРСР. Як очевидець багатьох постановок Курбаса (включно з «Макбетом») та Гірнякового «Гамлета» він охоче ділився зі мною своїми враженнями, газетними вирізками того періоду та згадками про розмови з Гірняком.

⁹Коротку сценічну історію українського Шекспіра подає В.Ревуцький у статтях «The First Stagings of Shakespeare in Ukraine» (У кн.: Українська Шекспірія на Заході, т.1 — Едмонтон: Славута, 1987, с.14—19) та «До історії українського «Гамлета» (у кн.: Юрій Клен. Твори, т.4, ред. Є.Маланюк. — Торонто: Фундація Юрія Клена, 1960, с.7—13). Курбас готував «Ромео і Джульєтту» 1919 року, проте відмовився від постановки через брак коштів (Курбас, 58). «Макбет» ставився 1919 року у Києві. 1920 — у Білій Церкві та Умані, 1924 — знов у Києві. «Отелло» ставився у Львові (1922) та Катеринославі (1926), «Приборкання норавливої» — у Києві (1922), «Сон літньої ночі» — теж у Києві (1927). Див. також згадувану у прим. 2 книгу І.Ваніної тощо.

¹⁰Фактично Курбас поставив чотири різні версії «Макбета» (див. прим.9). Вірляна Ткач у статті «Використання Лесем Курбасом кінематографічних прийомів у постановках «Джиммі Хігінса» та «Макбета» слушно вказує на новаторський характер останньої постановки «Макбета», за що, власне, вона й зазнавала гострих нападів совєцьких критиків та істориків-театрознавців. Дослідниця стверджує, що Курбас, зазнавши впливу кінематографічної техніки Д.В.Гріффіта, успішно підшукував для неї сценічні еквіваленти (Viriana Tkacz/ Les' Kurbas's Use of Film Language in His Stage Productions of *Jimmie Higgins and Macbeth*. — Canadian Slavonic Papers, March, 1990, pp.59—76).

¹¹На адресу «етнографічного» театру сказано чимало ущипливих слів, і не без підстав. А проте, навіть Гірняк мусив визнати, що цей театр «рятував народ від цілковитої катастрофи» у XIX столітті, коли друковане українське слово було заборонене (Hirniak, 251). Пам'ять про цю функцію етнографічного театру збереглась, правдоподібно, і в XX столітті, викликаючи певні національні сентименти, через що, мабуть, Сталін і допустив часткове відродження цього театру під час війни.

¹²Зрештою, йшлося передусім про відродження російського націоналізму. За влучним спостереженням Гарольда Сігела (Harold Segel. *Twentieth-Century Russian Drama: From Gorky to the Present* — New York: Columbia University Press, 1979, p.302), «чим неминучішою поставала війна перед Совецьким Союзом наприкінці 30-х, тим сильнішим робився дух російського націоналізму — усепереч офіційно проголошуваній «лінії партії». «Буржуазні» та «реакційні» герої, на зразок фельдмаршала Кутузова та Петра Першого, були підняті знову на щит як взірці для наслідування. Див., наприклад, п'єсу Константіна Сімонова «Русские люди» (1942), дві п'єси Алексея Толстого про Івана Грозного, особливо «Трудные годы» (1943), чи п'єсу Владіміра Солов'йова «Фельдмаршал Кутузов» (1940). Відродження російського націоналізму не означало, однак, жодних поблажок для націоналізму українського. «Українські буржуазні націоналісти» навіть під час війни з нацистами оголошувалися «найбільшими ворогами українського народу», про що не забарився нагадати 31 липня 1941 р. О.Корнійчук у газетній пропагандистській статті, саме на націоналістів поклавши вину за воєнні руйнування. Див. докладніше: Volodymyr Kosyk. *Ukraine During World War II: 1938—1945.* — Kyiv, Paris, New York, Toronto, 1992, p.147.

¹³«Партизани в степах України» були своєрідним сурогатом націоналістичного дискурсу, в якому локальний — український — патріотизм толерувався, однак, мусив бути при цьому суворо підпорядкований «вищому», «інтернаціональному» ідеалові — так званому «совецькому патріотизмові», за яким неважко було розпізнати той-таки російський націоналізм. На цю особливість слушно звертає увагу Л.Грінфельд, зазначаючи, що ідея «вселенського» братерства слов'ян не була життєздатною. На практиці вона означала пряме чи опосередковане домінування російського націоналізму (Liah Greenfeld. *Nationalism: Five Roads to Modernity.* — Cambridge: Harvard University Press, 1992, p.270). І до, і після війни терміни «російський» та «совецький» були взаємозамінними. Російський націоналізм відверто заохочувався під час війни, оскільки на нього покладалася «мобілізаційна» функція. Джеймс Келлас характеризує совецький та австро-угорський «макронаціоналізм» як націоналізм «офіційний», тобто спрямований на нав'язування мови й культури панівного народу цілій багатонаціональній державі — як істотної умови суспільного успіху для будь-якого «нацмена». Подібні думки висловлюють також Г.Сетон-Вотсон та Л.Л.Снайдер, див.: Hugh Seton-Watson. *Nations and States: An Enquiry into the Origins and the Politics of Nationalism.* — Boulder: Westview Press, 1977; та: Louis L. Snyder. *Macro-Nationalisms: A History of the Pan-Movements.* — Westport: Greenwood Press, 1984.

¹⁴Гарольд Сігел у згаданій праці (див. прим. 12) зазначає, що попри свою мінімальну мистецьку вартість, п'єси Корнійчука широко публікувались і ставилися в театрах, особливо в Росії. Характерно, що і театрознавці, і публіка досить часто трактували Корнійчука саме як російсько-

го драматурга. Це спостереження Сігела може служити додатковим поясненням, чому Корнійчукові п'єси не викликали особливого національного сентименту в українців. Тим більше це стосується Галичини, куди Корнійчук прибув із першими окупаційними дивізіями совєцьких військ у 1939 році. Його завданням було «налагодження театральних життя» у «визволеному» Львові, себто масове впровадження своїх власних та подібних пропагандистських п'єс до репертуару західноукраїнських театрів (Лужницький, 50—53). Гірняк у статті про Корнійчука (Людина, якій «везло». — Сучасність, 1970. ч.9) розповідає цікаві подробиці стосовно «дискусії» довкола Корнійчукової п'єси «В степах України». Після появи критичної статті О.Борщагівського у московському журналі «Театр» 1940 р., Корнійчук публічно зачитав особистого листа від Сталіна з прихильною оцінкою п'єси. На цьому «дискусія», зрозуміло, завершилась: Корнійчук невдовзі дістав чергову нагороду, журнал «Театр» зазнав чергової чистки (Ревуцький, 1985, 147).

¹⁵Пор. заклик Геббельса до «героїчного», «суворо-романтичного» і «несентиментально спрямованого» німецького театру. Див.: Werner Habicht. Shakespeare and Theatre Politics in the Third Reich. In: The Play Out of Context, eds. H.Scolnicov and P.Holland. — Cambridge University Press, 1989, pp. 110—111. Геббельс дозволяв ставити класику протягом певного перехідного періоду — поки буде створено німецьку героїчну драму. Совєцькі ідеологи теж закликали до «бойової» літератури. Чільна стаття в журналі «Література и искусство» за 1941 рік закликала перетворити літературу й мистецтво на «зброю, яка би підносила бойовий дух народу, консолідувала патріотичні сили, пробуджувала ненависть до німецько-фашистських загарбників, закликала до помсти» (цит. у кн.: Gleb Struve. Russian Literature under Lenin and Stalin 1917—1953. — Norman: University of Oklahoma Press, 1971, p.319).

¹⁶Докладніший аналіз «комплексу гамлетизму» див., наприклад, у статті Р.А.Фовкса «Сприйняття Гамлета» (R.A.Foakes. The Reception of Hamlet. — Shakespeare Survey, 1993, no 45, pp.1—13).

¹⁷За свідченням Михайла Івасівки у збірнику «Наш театр» (с.326; див. прим.14), тиждень у Львівському оперному театрі був поділений на «німецькі» дні (п'ятниця-неділя) та «українські» (вівторок-четвер). Відповідно драматичні вистави адресувались українській аудиторії, тим часом як опера, оперета й балет — німецькій. Скільки німців побувало на драматичних виставах, зокрема на «Гамлеті», — визначити важко. В кожному разі, вони мусили ті вистави переглядати принаймні для того, щоб дати дозвіл на їхній подальший показ. У листі до мене (від 27 липня 1994 р.) В.Ревуцький стверджує, що на «Гамлеті» було «дуже багато німців (військових і невійськових), а крім того чимало італійців і малярів». О.Лисяк згадує також німецькі і чеські рецензії на виставу (Наш театр, с.744, 746).

¹⁸Не виключено також, що німці саме в той час, аби заохотити добровольців до української дивізії «Галичина», готові були піти на певні поблажки у сфері культури.

¹⁹Захоплена стаття Німчука була, крім усього, ще й відповідно подана газеті «Львівський кур'єр» як провідна — із портретом Блавацького у першій колонці. Внизу, однак, на тій самій сторінці вміщено фото до статті «Свято врожаю у Станиславові» з поясненням: «Німецькі гості

(вояки в одностроях) розмовляють з українськими хліборобами» — не-двозначне нагадування, в чиїх руках перебуває реальна влада.

²⁰В одному з листів до мене (від 3 грудня 1992 р.) Ревуцький пригадує, що Гірняк певний час бавився з ідеєю загримувати Паздрія-Клавдія під Сталіна, — що, безумовно, мусило б сподобатися німецькому цензорі. Але оскільки худорлява Паздрієва фізіономія не вельми надавалася до такого перевтілення, Гірняк досить швидко від того свого задуму відмовився. Зрештою, він зрозумів, що так воно навіть краще: боротьба Гамлета з універсальним злом не повинна подрібнюватись надто конкретними, частковими алузіями. При цьому, як свідчить Ревуцький, і Гірняк, і Блавацький вбачали у Гамлетовому ваганні і зволіканні найближчу алузію до становища України, затисненої двома однаково трагічними фатумами — загрозою нацистського ярма або ярма більшовицького.

²¹П'єса закінчувалася повільним загасанням світла довкола мертвого Гамлета, урочистою музикою і монологом Гораціо («Прощай, шляхетний принце...»). Від появи Фортінбраса з військом у заключній сцені довелося відмовитися через надто пряму алузію до німецької окупаційної армії.

²²Див.: Valerian Revutsky. Theatre and Cinema. In: Ukraine: A Concise Encyclopaedia, vol. II, ed. Volodymyr Kubijovyc—Toronto: University of Toronto Press, 1971, p.650.

Цитована література

Блавацький, В. Театр на Великій Україні. — Новий час (Львів), 1929, ч.104—111. Передруковано в: Лужницький (ред.) Наш театр, с.147—161.

Дивнич, Ю. Розгром. У кн.: В масках епохи. За ред. В.Хмуро, Ю.Дивнича, Е.Блакитного. — Вид-во: Україна, 1948, с.47—57.

Гірняк, Йосип. Спомини. За ред. Б.Бойчука. — Нью Йорк: Сучасність, 1982.

Курбас, Лесь. Молодий театр (генеза—завдання—шляхи). У кн.: Молодий театр. За ред. М.Г.Лабінського. — К.: Мистецтво, 1991.

Лужницький, Григор, ред. Наш театр: книга діячів українського театрального мистецтва 1915—1975. — Нью Йорк, Париж, Сідней, Торонто: Об'єднання мистців української сцени, 1975.

Лисяк, Олег. Великий день українського театру. У кн.: Лужницький (ред.). Наш театр, с.743—746.

Німчук, Іван. Великий день українського театру у Львові. — Краківські вісті, 26 вересня 1943.

Вистава «Гамлета» у Львові. — Наші дні (Львів), 1943, ч.10 (жовтень), с.8—9.

З львівських театрів. — Краківські вісті, 19 листопада 1943.

Мелянський, Богдан. З таємних глибин акторської творчости: розмова з режисером Блавацьким про його працю над ролею

Гамлета. — Львівські вісті, 30 жовтня 1943.

Посудовський, Павло. Під гуркіт гармат: український театр в роки Великої Вітчизняної війни 1941—1945. — К.: Мистецтво, 1964.

Ревуцький, Валеріан. Нескорені березильці: Йосип Грняк і Олімпія Добровольська. — Нью Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1985.

Eagleton, Terry. Nationalism: Irony and Commitment. In: Terry Eagleton, Frederic Jameson, and Edward Said. Nationalism, Colonialism, and Literature. — Minneapolis: University of Minnesota, 1990, pp.23—39.

Hawkes, Terence. Meaning by Shakespeare. — London and New York: Routledge, 1992.

Hirniak, Yosyp. Birth and Death of the Modern Ukrainian Theatre. In: Soviet Theatre 1917—1941: A Collection of Articles. Ed. Marthe Bradshaw. — New York: Research Program on the USSR, 1954, pp.250—338.

Kellas, James G. The Politics of Nationalism and Ethnicity. — London: Macmillan, 1991.

Kennedy, Dennis. Afterword: Shakespearean Orientalism. In: Foreign Shakespeare: Contemporary Performance. Ed. Dennis Kennedy. — Cambridge University Press, 1993, pp.290—303.

Rowe, Eleanor. Hamlet: A Window on Russia. — New York University Press, 1976.

Subtelny, Orest, Ukraine: A History. — University of Toronto Press, 1988.

Taylor, Gary. Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present. — London: The Hogarth Publishers, 1990.