

Майя ГАРБУЗЮК

ПРАПРЕМ'ЄРА „ГАМЛЕТА“ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРОЗНАВСТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Серед постановок В. Шекспіра у Львові прапрем'єра українського „Гамлета“ зазнала найдовшого замовчування, найглибшого вилучення з контексту вітчизняної театральної культури. Від нас сьогодні її відділяють не просто шістдесят календарних років. У повоєнний час під впливом павівної радянської політичної системи, під ідеологічним пресом тоталітаризму нашу національну історію, як і національну наукову історичну думку, послідовно деформовано, пущено в обхід найважливіших, джерельних для української культури подій, явищ, імен. Тому сьогодні для сучасного вітчизняного театрознавця шлях до „Гамлета“ 1943 р. є незрівняно довшим і складнішим, ніж до подій хронологічно більш ранніх, але не закутих так міцно в стереотипи тоталітарного радянського минулого.

Дослідження матеріалів українського театрознавства повоєнної доби у світлі теми „Гамлета“ 1943 р. веде до опрацювання друкованих видань, що побачили світ в Україні та діаспорі протягом другої половини ХХ ст. Це хрестоматії, підручники, енциклопедії, історичні нариси, публікації у пресі, монографії, спогади. В коло уваги дослідника увійшли не лише ті видання, що так чи інакше називають і висвітлюють прем'єру, але й ті, завдяки яким з історичного театрального контексту була вилучена ця постановка. Автор застерігає неможливість повного вичерпання теми в одній публікації і розуміє, що цілий ряд дотичних темі матеріалів не отримали висвітлення у нашій роботі. Проте на основі вибраних сторінок різних авторів, видань, часів і континентів видається можливим пройти півстолітнім шляхом повернення в наукову театрознавчу думку засудженого на небуття сценічного першопрочитання „Гамлета“.

Першому українському „Гамлетові“ судилося коротке життя. Прем'єра вистави відбулася 21 вересня 1943 р., а вже в липні 1944 р. Львівський оперний театр під керівництвом Володимира Блавацького припинив своє існування у зв'язку з наступом радянських військ. Для значної частини акторів Львівської опери це був сигнал до від'їзду за межі Батьківщини. Серед тих, хто залишив Львів, були й постановники та учасники „Гамлета“ — режисер Йосип Гірняк та його помічник Олімпія Добровольська, Володимир Блавацький — Гамлет, Віра Левицька — Гертруда, Богдан Паздрій — Клавдій, Євген Курило — Привид, Е. Шашарівська — Офелія, В. Шашарівський — Гільденстерн, В. Королик — Розенкранц, Я. Рудакевич — Священик, С. Крижанівський — Осрік, В. Мельник — Дворянин, І. Гірняк — Полоній. Серед тих, хто залишився у Львові, — автор перекла-

ду Михайло Рудницький, Іван Лісненко — Гораціо, Петро Крупник — Вольтіманд, Ярослав Гасюк — Марцел, Ярослав Геляс — перший актор, Петро Сорока — перший гробар.

Щодо Й. Гірняка та В. Блавацького, то вони чудово розуміли неминучість своєї еміграції. За плечима Й. Гірняка, провідного актора „Березоля“, одного з найближчих соратників Леся Курбаса, вже були арешт, радянські концтабори Чіб'ю і Соловків, переховування у Харкові під час відступу радянських військ — в очікуванні приходу німецької армії. Досвід роботи в „радянському мистецтві“ мав на той час і В. Блавацький. У 1939 р. він очолив разом із Й. Стадником організований у першій хвилі радянської окупації театр імені Лесі Українки. Був особисто знайомий з О. Корнійчуком, К. Тренювим, здійснив перші постановки радянської драматургії і першим зіграв у них ролі „нових героїв часу“. За короткий час В. Блавацький мав змогу переконатись у надзавданні, засобах та методах насадженого радянського театру. Вибору не було. Від'їжджаючи зі Львова, вони розуміли, що прощаються з містом надовго, якщо не назавжди.

Саме з цих причин над виставою, що повинна б була увійти до скарбниці історії українського театру, нависло потрійне радянське ідеологічне табу. На ній лежав „тягар провин“ режисера Йосипа Гірняка, вихованця репресованого Леся Курбаса, актора і мистецького керівника Львівського оперного театру 1941—1944 рр. Володимира Блавацького, провідного театрального діяча дорадянської Галичини, що витворив до 1939 р. свій театр „Заграва“ з глибоко національною і орієнтованою на європейську традицію програмою. Головним „складом злочину“ була мистецька діяльність на окупованій німецькими військами території. І не менш страшною „зрадою“ — еміграція. Як бачимо, вистава мала надто багато „злочинів“ перед новою радянською владою. Це й стало сукупною причиною півстолітнього замовчування у вітчизняному театрознавстві імен митців Львівського оперного театру, їх творчого доробку.

Чи абсолютним було це мовчання? Чи проникали крізь товщу цензури обриси недавньої славетної театральної історії та її представників? Чи можливо накрити герметичним саркофагом лжеісторії історію реальну, живу, дійсну? Виявляється, ні.

Одне з перших радянських видань, присвячене галицькому театрові — книжку Л. Кривицької „На службі народного театру“, видану у Львові 1954 р., можна вважати початком друкованої радянської містифікації історії українського театру в Галичині. У цій невеликій біографічній сповіді актриси, сповненій фальсифікованих подій та оцінок, знаходимо згадку і про В. Блавацького часів „Заграви“: „Режисер В. Блавацький, схиляючись перед буржуазним Заходом, вводить в театр формалізм, зовсім чужий нашим акторам“¹. Що ж, принаймні сама згадка цього імені, хай і негативна, усе ж таки залишала його в контексті мистецького життя краю. Тоталітарна ідеологічна машина незабаром обере набагато жорсткіший спосіб щодо „ворогів народу“ — повне вилучення їхніх імен.

Уже перші повоєнні театрознавчі монографії однозначно виносять події окупованого театрального Львова за межі історії радянського театру. З цієї причини дослідниця української шекспіріани І. Ваніна у єдиній до

¹ Кривицька Л. На службі народного театру. — Львів, 1954. — С. 28.

сьогодні монографії „Шекспір на українській сцені“ вимушена називати першою постановкою „Гамлета“ в Україні виставу Харківського театру імені Т. Шевченка 1956 р. у постановці Б. Норда та з Я. Гелясом у головній ролі², на тринадцять років „затримуючи“ першопрочитання „Гамлета“ і переносючи його із цілком зрозумілих причин у радянський період. У перевиданні цієї книжки 1964 р. також немає змін, та й очікувати їх було б марно. Тож на багато десятиліть першим українським Гамлетом в офіційному радянському театрознавстві вважався Ярослав Геляс. Цей радянський міф навіть увічнився у мармурі — надгробку на могилі актора на славетному Личаківському кладовищі: „Ярослав Геляс. Перший український Гамлет“...?

Автор нарису „Український радянський театр“³ І. Піскун аналізує доробок на той час частково реабілітованого Л. Курбаса (звичайно, з ідеологічно упередженими оцінками). Але жодним рядком не прохоплюється про провідного актора „Березоля“, блискучого Мину Мазайла, Кума, Зброжека — Йосипа Гірняка. Показово, що у названому нарисі І. Піскуна не знаходимо жодної згадки і про В. Блавацького — не тільки в обмежених рядках, присвячених дорадянському галицькому театрові, але й періоду „радянського Львова“ 1939—1941 рр. Саме в цей час В. Блавацькому разом із Й. Стадником довелось в умовах нової диктатури, нової ідеологічної, а відтак і репертуарної політики творити театр імені Т. Шевченка, згодом театр імені Лесі Українки. Провідний театральний діяч В. Блавацький, виявляється, був особисто знайомий з І. Піскуном по спільній роботі. У спогадах В. Блавацького знаходимо згадку про І. Піскуна як керівника Київського драматичного інституту та одночасно — голову Львівського обласного комітету у справах мистецтв, що займався організацією театральної справи⁴. Тож пишучи у 1957 р. про театр Західної України, автор книжки послідовно витримує мовчання навколо імені В. Блавацького, представляючи митців цього часу „дозволеними“ іменами Й. Стадника, І. Рубчака, С. Стадникової, М. Бенцяля, Орла-Степняка, А. Осиповичевої, Л. Кривицької, Я. Геляса та інших.

А через рік, 1958 р., світ побачила друга книга спогадів Лесі Кривицької „Повість про моє життя“⁵. Продовжуючи розпочате у першому виданні, про яке уже йшлося, цей ідеологічний опус виконує своє головне призначення — творення міфу передового радянського мистецтва, що принесло на землі Західної України справжні „високохудожні мистецькі взірці“. Достатньо прочитати анотацію до книги, у якій зазначено, що „Кривицька згадує про тяжкі роки поневірянь українських митців на поневоленій землі. Захоплено змальовує артистка яскраві сторінки життя і праці після приєднання західноукраїнських земель до УРСР і особливо після Великої Вітчизняної війни“⁶. Відома актриса галицького театру, що свого часу працювала з В. Блавацьким у „Заграві“, театрі імені Лесі Українки, а в роки окупації складала ядро драматичного сектору Львівського оперного театру, опиняється у лещатах радянської ідеологічної машини.

² Ваніна І. Шекспір на українській сцені. Нарис.— К., 1958.— С. 94.

³ Піскун І. Український радянський театр. Нарис.— К., 1957.

⁴ Ревуцький В. В орбіті світового театру.— Київ; Харків; Нью-Йорк, 1998.— С. 167.

⁵ Кривицька Л. Повість про моє життя.— К., 1958.

⁶ Там само.— С. 2.

Перед нею стоїть завдання творити спогади, вилучаючи з них заборонені імена. Та це виявилось неможливим. Авторка згадує Володимира Блавацького неодноразово, але в дозволеніх межах і у винятково негативних оцінках. Керівник „Заграви“ — партнер актриси по сцені у перших радянських ролях — Платон Кречет і поручик Яровий у виставах „Платон Кречет“ О. Корнійчука (Леся Кривицька — Ліда) та „Любов Ярова“ К. Треньова (Л. Кривицька — Любов Ярова). За офіційно накинутими актрисі компромісними оцінками творчості В. Блавацького постають цікаві вирішення його образів Кречета і Ярового, далекі від радянських стереотипів, сповнені особистого бачення митцем проблем сучасності. Так, актриса пише: „За Корнійчуком, Платон — справжній гуманіст [...] Блавацький грав якусь розсерджену, неврастенічну людину. Весь цей невірний підхід до ролі посилювався ще й певним гримом. Артист так відтіняв очі, що вони здавались запалими, лютими, підкреслював схудлість обличчя, малював тонкі губи, рот якось перекошував...“⁷ Зате образ білогвардійця Ярового В. Блавацький творив цілісним й вольовим: „[...] його Яровий — фанатик ненависті, переконаний, розумний, небезпечний ворог“⁸. Що в цих спогадах правда, а що — стереотип „емігранта й зрадника“ В. Блавацького, що відтворено точно, а що з перебільшенням — важко сказати однозначно. Ця тема ще чекає на свого дослідника і обіцяє відкрити нам те, що залишилось невиявленим у спогадах самого В. Блавацького. Що ж до самого театру періоду окупації, то ця сторінка книги є найбільш сфальсифікованою. З вистав названа лише одна — „якась антирадянська п'єса „Прокурор Дальський“. „Режисером був Блавацький, він же грав головну роль. Однак вистава успіху у глядача не мала і скоро зійшла зі сцени. Побіжно хочу сказати кілька слів про Блавацького, — завершує свій спогад цього періоду актриса. — З приходом фашистських загарбників він зрадив Радянській владі, своєму народу і ганебно втік разом з окупантами за кордон“⁹.

Друге видання „Повісті про моє життя“ Лесі Кривицької було здійснене 1965 р. Автором літературного запису був Кордіані, що дає нам підстави говорити про відображення у тексті і його позиції. Зокрема, особливо показовими в цьому відношенні, на нашу думку, є „слова“ Лесі Кривицької у вступі, що свідомо скеровані на приниження гідності і самої актриси, і галицького театру загалом: „Я розумію, що мої спогади, можливо, не такі цікаві, як, скажімо, мемуари Яблочкіної, Смирнової, Мічуріної, Самойлової або видатних діячів українського театру. Для цього я не маю ні достатньої освіти, ані знань, багато чого не вмю, не пам'ятаю. Мені не судилося зустрітись з багатьма великими майстрами сцени. Адже актори західноукраїнського театру були невдахами у житті, які, не знайшовши себе в інших галузях діяльності, йшли на сцену“¹⁰. В такому ж тоні звучить і наступна репліка, що торкається безпосередньо нашої теми. Розповідаючи про першопрочитання „Короля Ліра“ у Рівному, Леся Кривицька „докоряє“ тим історичним подіям, свідком котрих була: „Адже ж за 75 років колишній галицький театр так і не спромігся ні разу постави-

⁷ Кривицька Л. Повість про моє життя.— С. 79.

⁸ Там само.— С. 80.

⁹ Там само.— С. 85.

¹⁰ Кривицька Л. Повість про моє життя. (Спогади артистки).— К., 1965.— С. 3.

ти Шекспіра (за винятком загаровського „Отелло“, про якого я вже розповідала)¹¹.

На цьому тлі особливо драматичного змісту набуває ще одна публікація 1955 р. Михайло Рудницький друкує у першому випуску „Наукових записок Львівського державного університету імені Івана Франка“ (факультет іноземних мов) статтю під назвою „За повнокровного Шекспіра“. Просторий матеріал, присвячений проблемам українських перекладів В. Шекспіра та сценічної інтерпретації його творів, і „Гамлета“ зокрема, на перший погляд, виглядає суто теоретичним розмірковуванням відомого літературознавця, перекладача, професора. Стаття не містить жодних посилань чи натяків на постановку 1943 р. Проте внутрішньо апелює до неї, до особистого досвіду співпраці перекладача М. Рудницького з постановочною групою першого українського „Гамлета“.

Сам автор пояснює появу публікації двома причинами. Одна з них — несподівана смерть відомого російського шекспірознавця М. Морозова, що й зазначає на початку статті М. Рудницький. Говорячи про унікальне поєднання в діяльності М. Морозова „теоретичної освіти й великого запалу для театральної практики“, автор акцентує тему „співдружності літературознавців і діячів театру“¹² — глибоко особистісну, автобіографічну для самого М. Рудницького. Відтак першу частину матеріалу присвячує особливостям перекладацької праці над драматургічною спадщиною В. Шекспіра. Ми не маємо на меті робити детальний аналіз викладених М. Рудницьким думок з цього приводу, це не є метою нашої роботи, але висуваємо гіпотезу, що викладені автором міркування безпосередньо пов'язані з роботою перекладача над сценічною версією тексту „Гамлета“ 1943 р. Ймовірно, що викладені у цій публікації детальні й різноманітні тлумачення окремих слів, словосполучень, фраз Шекспірового тексту свого часу слухали на спеціальних лекціях майбутні виконавці ролей „Гамлета“ в окупованому Львові. Саме з позицій сценічності й аналізує М. Рудницький ряд перекладів інших авторів, наводячи як вдалі уривки текстів німецького поета Тіка, „одного з найкращих майстрів перекладу“ росіянина М. Лозинського, і водночас піддаючи на їх тлі критиці український переклад В. Вера.

Так поступово автор приходить до справжньої причини публікації. На початку її другої частини читаємо: „У зв'язку з тим, що деякі українські театри включили вперше у свій план репертуару постановку „Гамлета“, варто зупинитись на окремих питаннях цієї трагедії. Не випадково від заважень про деякі труднощі при перекладі Шекспіра ми переходимо до питання про інтерпретацію „Гамлета“ на сцені“¹³. Ця частина публікації вимагає особливо детального дослідження, яке серед численних посилань автора на світову шекспірознавчу думку, сучасні постановки в Московському театрі імені В. Маяковського, театрі імені Ленсовета дозволило б побачити обриси забороненого на той час львівського „Гамлета“ 1943 р., що живуть поміж рядками статті.

Проте полемічний запал ученого звернений не в минуле, а в майбутнє. Під „театрами, що вперше включили в свій репертуар Шекспіра“, зви-

¹¹ Кривицька Л. Повість про моє життя...— С. 176.

¹² Рудницький М. За повнокровного Шекспіра // Наукові записки Львівського державного університету імені Івана Франка.— Львів, 1953.— С. 5.

чайно, слід розуміти Львівський театр імені М. Заньковецької, що саме тоді планував постановку „Гамлета“, і ці плани були відомі М. Рудницькому. На примірнику статті, з яким нам довелося працювати, автограф: „Товаришу Гаю на спогад з приводу його „майбутнього“ Гамлета. М. Рудницький“. Коли зроблений цей напис — встановити неможливо. Але загальновідомо, з якою ревністю поставився М. Рудницький до вибору заньківчанами перекладу Віктора Вера. Негативна оцінка М. Рудницьким постановки заньківчанами „Гамлета“ 1957 р. продиктована значною мірою цими особистими причинами. У своєму листі до О. Гая від 1 лютого 1957 р. М. Рудницький вітає актора з прем'єрою. Але називає заньківчанського „Гамлета“ „Гамлетом“ єдиного героя, тільки Вашої ролі“¹⁴. „Ви вийшли переможцем, — пише М. Рудницький О. Гаю, — як виходить ним на війні той, хто поставлений у найбільше несприятливі обставини, а зуміє подолати їх силою свого таланту“¹⁵. Питання вибору перекладу В. Вера режисером Б. Тягном сьогодні ще не з'ясоване. Але, звичайно, не останню роль відіграла в цьому „опальна“, заборонена окупаційна вистава, яка тяжіла над перекладачем М. Рудницьким та його перекладом. Добре знайомий з механізмами радянської ідеологічної системи, учень Леся Курбаса, митець зі складною життєвою долею, Б. Тягно, вочевидь, був змушений уникати будь-яких „зв'язків“ із вибухонебезпечними темами. Уникав їх і сам Михайло Рудницький — у його книзі наступних років „В наймах у Мельпомени“¹⁶ не знаходимо жодних слідів видатних театральних подій Львова часів окупації, жодних „неблагодійних імен“.

Численні публікації у місті з приводу заньківчанської прем'єри „Гамлета“ 1957 р. не могли пробити мур ідеологічних заборон навіть на хвилині шістдесятницької відлиги. Парадокс полягав у тому, що реабілітація „формаліста“ Леся Курбаса була можливою і була здійснена хай і частково в межах самої радянської системи, адже він де факто був її часткою. Діяльність же Львівського оперного театру, а відтак і перший український „Гамлет“ належали ідеологічно і політично ворожій, антирадянській території. Тому реабілітації не підлягали. А отже, жоден з рецензентів того часу, аналізуючи Гамлета—Гая, навіть натяком не обмовились про недавнього Гамлета—Блавацького, чий образ ще був живий у пам'яті львівських театралів. Але це мовчання зберігало водночас і своєрідну історичну гідність — жоден з рецензентів не сфальшував, не назвав прем'єрою трагедії у Львові, що начебто напрошувалось мимоволі. Питання першопрочитання зависло мовчазним докором історії на довгі десятиліття соціалістичного режиму. Зі сторінок двотомного видання „Українського драматичного театру“ (К., 1959; К., 1961), „Театральної енциклопедії“ (Москва, 1961), шеститомної „Истории советского драматического театра“ (Москва, 1971) та цілої низки інших видань на читача дивилась вихолощена, міфологізована радянськими ідеологами історія.

1944-й рік назавжди розвів українську театральну дійсність по два політичні та географічні береги національної історії. Ціною втрати Батьківщини українські митці отримали змогу говорити правду про її історію.

¹³ Рудницький М. За повнокровного Шекспіра.— С. 12.

¹⁴ Лист М. Рудницького до О. Гая від 1 лютого 1957 р. Архів О. Гая.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Рудницький М. В наймах у Мельпомени.— К., 1963.

Уже 1948 р. на еміграції, ще у Європі, побачила світ книжка В. Хмурого, Ю. Дивнича, Е. Блакитного „В масках епохи“, присвячена Йосипові Гірняку. У передмові Юрій Дивнич зазначає з боєм: „[...] для української культури сьогодні нема ні літопису, ні архіву, ні бібліотеки. Ми знову десь ніби в чотирнадцятому столітті, в татарській добі, епос якої вплив до нас із тьми віків на хвилях національної пам'яті, неозброєної технічними засобами сучасної культури“¹⁷. В цій ситуації ізольованості від недавнього минулого та першоджерел автори видрукують блискучий есей В. Хмурого „Йосип Гірняк“, що побачив світ у Харкові 1930 р. і присвячений березільському періодові творчості Й. Гірняка. Наступним розділом книжки стала стаття Ю. Дивнича „В масках епохи“ про розгром „Березоля“, заключним — стаття Е. Блакитного „Розколювалась доба“ про період життя Йосипа Гірняка після табору — до еміграції 1944 р. Саме тут знаходимо розповідь про роботу Й. Гірняка у Львівському оперному театрі — про заснування акторської студії при театрі, режисерську роботу над „Гамлетом“, високу оцінку цієї праці.

Драматичним приводом до вшанування творчого доробку В. Блавацького стала його передчасна смерть 1953 р. у Філадельфії. Петро Хомин у статті, присвяченій пам'яті актора і видрукуваній у „Нашій меті“ 1953 р. (Ч. 6, 7), пише про „сучасну нашу жорстоку долю“, про те, що „на історичному шляху народу — не тільки там, у ворожій неволі, але і тут, у вільному світі, — гинуть передчасно тисячі одиниць, втомлених повсякчасною тугою за втраченим Рідним Краєм і знеможених важким лихоліттям“. Прослідковуючи життєвий шлях і творчий доробок майстра сцени, автор окремо зупиняється на діяльності керованого В. Блавацьким Львівського оперного театру: „Вершком праці і успіхів Блавацького у тому періоді та його справжнім тріумфом була вистава „Гамлета“ — Шекспіра (вперше на українській сцені) і його знаменита креація ролі Гамлета, що є мрією кожного великого актора. Блавацький це перший наш, в кожному аспекті знаменитий виконавець тієї найбільшої і найглибшої ролі в репертуарі світового театрального мистецтва“¹⁸.

У доповіді, виголошеній на вечорі пам'яті Літературно-мистецького товариства у Філадельфії 18 січня 1953 р., відомий театральний діяч, драматург і історик театру Григорій Лужницький скаже: „23 роки праці Блавацького на сцені — це одна безперервна лінія творчого піднесення, що його можна поділити для ясності образу Володимира Блавацького, трьома п'єсами: „Ой, не ходи, Грицю“ (прем'єра, Перемишль 1934), „Голгота“ (прем'єра, лютого 1935 року в Коломиї) і „Гамлет“ (Львів, 1943)“¹⁹. Щодо останньої автор говорить: „Третім етапом у мистецькій творчості Блавацького був „Гамлет“ Шекспіра. Це теж перший „Гамлет“ в історії українського театру. В цьому останньому етапі своєї акторської творчості („Гамлета“ ставив реж. Й. Гірняк) Блавацький став на становищі безоглядної європеїзації українського театру...“²⁰ Закінчуючи вступ, Г. Луж-

¹⁷ Хмурый В., Дивнич Ю., Блакитний Е. В масках епохи (Йосип Гірняк).— [Б. м.], 1948.— С. 7.

¹⁸ Наш театр. Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва.— Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1975.— Т. 1.— С. 23.

¹⁹ Там само.— С. 28.

²⁰ Там само.— С. 30.

ницький наголошує: „Сценічна постать Блавацького, з уваги на брак перспективи, не може мати ще точно означених рамок; сьогоднішні рамці є ще в плинному стані“.

1970-ті роки стали саме тими роками в діаспорі, що витворили точну історичну перспективу не лише постати В. Блавацького, видатного режисера, актора, театрального діяча, а й цілої низки інших митців сцени, їх творчого доробку, явищ театрального життя України першої половини ХХ ст. Етапною подією українського театрознавства на Американському континенті став вихід 1975 р. першого тому книги діячів українського театру „Наш театр“. Зібрані вперше у такому обсязі спогади митців сцени, аналітичні і дослідницькі театрознавчі матеріали створили широку і історично правдиву картину дійсного мистецького життя України. І хоч книга не належить до наукових видань через відсутність точного наукового апарату, значення її важко переоцінити. Наведені нами публікації В. Хомина та Г. Лужницького увійшли до цього видання.

У другому томі „Нашого театру“, що вийшов у світ 1992 р., серед інших знаходимо ґрунтовну працю Г. Лужницького „Український театр після визвольних змагань“, де, зокрема, читаємо: „[...] найвищим досягненням Українського Театру у Львові була вистава геніального твору Шекспіра „Гамлет“ у постанові режисера Й. Гірняка. Бездоганно введена, повна внутрішнього переживання акторів, знайшла вона жвавий відгук серед глядачів, про що свідчать 25 вистав у вщерть заповненій залі Міського Театру“²¹. Особливо вирізняється стаття О. Лисяка „Великий день українського театру“, цілковито присвячена прапрем'єрі українського „Гамлета“. Серед посилок на різні джерела автор пропонує цікаві рядки щодо перекладацької роботи. „Для історії, — пише автор статті, — варто зацітувати уривок з листа перекладача М. Рудницького до Володимира Блавацького (з оригіналу, позиченого вдовою по В. Блавацьким, артисткою Євдокією Дичко-Блавацькою): „Навчився я чимало, бо щойно чуючи живе слово Шекспірового тексту — знаходив усякі недоліки, недогляди і кострубаті вислови. За всю війну я не мав приємнішої праці, як переклад „Гамлета“, і це виключно Ваша заслуга, що я за неї взявся“²². У 1980-ті роки виходять друком на еміграції дві важливі книжки: „Спомини“ Йосипа Гірняка та „Нескорені березільці. Йосип Гірняк та Олімпія Добровольська“ Валеріяна Ревуцького. І якщо спомини Й. Гірняка завершуються саме періодом, що передував приїзду до Львова, а відтак уникають цієї теми, то В. Ревуцький аналізує творчість видатного режисера і актора в усій повноті його діяльності, зокрема — на львівській сцені²³.

Наступними важливими театрознавчими подіями стали написані В. Ревуцьким книжки „Володимир Блавацький. В орбіті світового театру“ (1995) та „Віра Левицька. Життя і сцена“ (1998). Побудовані на широкому бібліографічному матеріалі зі залученням рецензій та відгуків львівської преси 1941—1944 рр., ці книги є базовими для дослідника театральних процесів цього періоду. Зокрема, В. Ревуцький зосереджує увагу на послідовній і вдумливій репертуарній політиці драматичного сектора Львівсь-

²¹ Наш театр. Книга Діячів Українського Театрального Мистецтва. — Т. 2. — С. 61.

²² Там само. — С. 744.

²³ Ревуцький В. Нескорені березільці. Йосип Гірняк та Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк, 1985.

кого оперного театру, завдяки якій актори змогли відпрацювати свою майстерність у сучасних драмах та комедіях, класичній комедії, оволодівати білим віршем у драмах українського репертуару, що стало справжньою школою перед майбутнім зверненням до В. Шекспіра²⁴. А ось як пояснює В. Ревуцький вибір твору постановниками: „Постало питання, яку саме драму Шекспіра мав би ставити драматичний сектор ЛОТ, враховуючи сучасний воєнний стан, у якому Україна опинилася поміж двома військовими потугами, загальніше — між двома силами зла. І хоч уже були наявні прояви того, що одне зло похилилося (нацистське), але йшло друге (більшовицьке), несучи під машкарою „гуманних ідей“ криваву жорстокість. У такій ситуації вирішено було поставити „Гамлет“, де герой бореться зі злом, і ненависть до нього є рушійною силою трагедії. Додатково бралось до уваги, що це мала бути перша постановка цієї п'єси українською мовою, а для заголовної ролі найкраще підходив талант Блавацького“²⁵.

Знаходимо тут і свідчення активної участі Михайла Рудницького у постановочному періоді вистави: „Одразу виникла проблема: котрий з кількох перекладів трагедії в українській мові використати. Деякі з них переглянув Блавацький разом із режисером вистави Й. Гірняком. Нарешті, зупинилися на перекладі Михайла Рудницького, що визнаний ними як вірний оригіналові і водночас легкий, „театральний“. Крім того, сам перекладач був великим знавцем Шекспіра і прочитав акторам ЛОТ низку доповідей про драматурга та його твори, зокрема, про „Гамлета“²⁶.

Аналізуючи виконання В. Блавацьким центральної ролі, В. Ревуцький пише: „Блавацький-Гамлет — ані мрійник, ані істерик, ані божевільний. Він був природним, створював трагічну постать, що зневірилася в людях. Це — Гамлет думки, а не Гамлет емоції [...] Блавацький у „Гамлеті“ показував прагнення до самоаналізу, до філософських роздумів над долею світу, бажання спрямувати його в кращу сторону, встановити справедливість, біль за знищення гідності людини і неможливість поліпшити її“²⁷.

Автор цитує інтерв'ю В. Блавацького з приводу виконання своєї ролі: „На сцені я стараюся витворити в собі ту, як назвав її Курбас, „радість з грання“, той піднесений настрій; решта це вже техніка, забарвлена мистецькою правдою. Очевидно, чим багатша душа актора, тим легше й краще дає собі раду з матеріалом...“²⁸

Про виконання Вірою Левицькою ролі Гертруди читаємо у монографії того ж автора „Віра Левицька. Життя і сцена“: „Щодо Гертруди-Левицької як королеви, то про неї найкраще висловилася, фактично, її суперниця в сценічній дії в ЛОТ, акторка Леся Кривіцька в листі до неї: „[...] така велична і прекрасна“²⁹. Коли йдеться тут про зовнішній вигляд Гертруди-Левицької, то з цим цілковито погоджується й автор, включно з її гримом, що вдало був знайдений у припасуванні до значно старшого віком від неї Блавацького як Гамлета. Але вона як королева Гертруда від-

²⁴ Ревуцький В. В орбіті світового театру.— Київ; Харків; Нью-Йорк, 1995.— С. 48.

²⁵ Там само.— С. 49.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само.— С. 50.

²⁸ Там само.

²⁹ Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена.— Торонто; Нью-Йорк, 1998.— С. 13.

чувалася і внутрішньо у владнім тембрі її голосу, навіть з твердим наказом Гільденстернові та Розенкранцові наглядати за сином-Гамлетом³⁰. Розповідаючи про кульмінаційну сцену в опочивальні королеви, В. Ревуцький наводить свідчення рецензента: „В інтерпретації Левицької виходила несвідомою великого злочину свого другого чоловіка. Вона починала в цій сцені як королева, а кінчала як мати. Виявився найяскравіше „злам“ у її душі, і вже від цієї сцени наростало чуття матері, що перемагало королеву і дружину. Слідували чудові модуляції голосу акторки. Рухів було небагато“³¹.

Однак ці видання прийшли в Україну тільки у середині 1990-х років. Українське театрознавство попередніх десятиліть перебувало під нищівним пресом тоталітарної системи. Його реальний поступ творився за географічними межами Української республіки, в ближньому і дальньому зарубіжжі. І якщо заокеанська діаспора, віддалена від Батьківщини, перебувала у більш сприятливих обставинах, то українські театрознавці в Москві й Ленінграді — Н. Кузякіна, Л. Танюк, Н. Корнієнко, згодом І. Волицька — працювали у набагато ширшому діапазоні дозволених тем у межах тієї ж тоталітарної держави. Їм належить висока честь збереження, освоєння й осмислення творчої спадщини Леся Курбаса, Миколи Куліша, митців „Березоля“. Проте й для них постать Йосипа Гірняка, зокрема, залишалась „персоною нон грата“. І якщо дивовижним чином видана 1974 р. у Москві монографія Леся Танюка „Марьян Крушельницький“ розгортає перед читачем поряд зі сценічним доробком М. Крушельницького творчість Йосипа Гірняка на сцені „Березоля“, то вже у книжці „Леся Курбас. Статті і воспоминання о Л. Курбасе“ (Москва, 1987) за редакцією Н. Кузякіної, І. Драча, Л. Танюка не знаходимо жодної згадки про опального Й. Гірняка.

Кінець 1980-х років позначений особливою динамікою і різкими контрастами водночас. Суперечливість й нерівномірність розвитку історичної театрознавчої думки цього періоду яскраво демонструють дві публікації 1989 р. З них одна належить докторові мистецтвознавства Ю. Станішевському і має символічну назву: „Час руйнувати „міфи““³². Проте серед міфів, які власне потребують руйнації, ми не знайдемо теми „окупаційного театру“. Увага автора і заклики до переосмислення історичних процесів звернені насамперед до подій радянської історії 1920—1930-х років. „Не менш драматичні 40—50-ті“ (цитата автора) названі побіжно. І це зрозуміло — концепція переосмислення історії українського театру, яку висуває автор, перебуває ще у традиційних рамках радянської ідеології. Ю. Станішевський пропонує виробити „принципово нову концепцію становлення української радянської сценічної культури“, закликаючи створити „науково об'єктивну історію породженого Великим Жовтнем українського радянського театру, зруйнувати „міфи“ і ліквідувати, нарешті, білі плями“³³.

У цей же час зроблено справді надзвичайно важливий крок у ліквідації „білих плям“. В „Українському театрі“ за 1989 р. (Ч. 5) друкується

³⁰ Ревуцький В. Віра Левицька...— С. 13.

³¹ Там само.— С. 14.

³² Станішевський Ю. Час руйнувати „міфи“ // Український театр.— 1989.— № 4—С. 3—7.

³³ Там само.— С. 3.

матеріал театрознавця В. Гайдабури під назвою „Театральні сні журного часу“. Він розпочинається словами: „Нелегка річ вперше вести розмову на тему, яка близько піввіку ніби не існувала, бо офіційно була заборонена. Ця тема — театр на Україні, окупованій фашистами під час Великої Вітчизняної війни“³⁴. Саме з цих слів, з цієї публікації можна вести відлік повернення до нас цілої низки заборонених, досі закритих навіть для вузького кола професіоналів тем, серед яких — прапрем'єра українського „Гамлета“. Символічно, що темою першої публікації В. Гайдабури (а їх буде багато, вони ляжуть в основу монографії „Театр, захований в архівах“, що вийде 1998 р. і про яку мова трохи далі) стане Шекспірівська постановка „Сон літньої ночі“ у Запорізькому театрі в постановці М. Макаренка 1943 р. У названій статті автор на основі рецензій та спогадів очевидців засвідчить найвищий мистецький рівень постановки, її громадянське звучання, опір митців у боротьбі за існування вистави, свідоме знищення її перед загрозою вивозу до Німеччини. Так почне руйнуватися надзвичайно потужний і психологічно закорінений у „радянській“ свідомості стереотип негативного ставлення до всього, що було пов'язане з працею на окупованих територіях. Історик не лише вперше порушує тему театру окупованої України, а й вводить у неї дотепер заборонені критерії — мистецький, етичний, громадянський.

Проте не так легко відвойовувати правду з тенет багаторічних заборон.

Наступний подоланий рубіж — у 1990 р. „Український театр“ (Ч. 1—4) вперше за повоєнний час публікує уривки спогадів Йосипа Гірняка з передмовою Романа Черкашина. Так реабілітовано й визнано перед історією й сучасністю одну з провідних постатей українського театру. Але інерція попередніх десятиліть ще не подолана. Захоплений спогад Романа Черкашина про майстра сцени закінчується обережно-невизначеним: „Курбас, Куліш загинули у засланні, а Гірняк повернувся, однак не пробачив ні власного скривдження, ні загибелі геніального українського режисера Леся Курбаса. Восени 1941 року в евакуацію разом з колективом не виїхав. Довго ми не знали, що сталося з ним. Потім стали надходити непевні чутки про його перебування в Канаді, у Нью-Йорку“³⁵. Залишається лише гадати, чи не знав Р. Черкашин про діяльність Й. Гірняка в окупованому Львові, чи дотримав безпечною і застережливого мовчання...

В „Українському театрі“ за 1992 р. (Ч. 2) у статті, присвяченій Поліні Нятко, Микола Лабінський серед інших досвідчених майстрів „Березоля“ називає Йосипа Гірняка³⁶. У тому ж році той же журнал друкує ще одну згадку про Й. Гірняка — інтерв'ю з Лідією Крушельницькою з приводу постановки в діаспорі „Патетичної сонати“ М. Куліша в режисурі Й. Гірняка³⁷.

Того ж 1992 р. виходить у світ енциклопедичний довідник „Митці України“³⁸ за редакцією А. Кудрицького. У ньому знаходимо статті, присвячені творчості Володимира Блавацького та Йосипа Гірняка, в доробок

³⁴ Гайдабура В. Театральні сні журного часу // Український театр.—1989.— № 5.— С. 8.

³⁵ Черкашин Р. Майстер трагіротеску // Там само.— 1990.— № 1.— С. 18.

³⁶ Лабінський М. Вона обрала „Березіль“ // Там само.— 1992.— № 2.

³⁷ Крушельницька Л. Мене цікавило, що революція робить з людьми // Там само.— 1992.— № 6.

³⁸ Митці України. Енциклопедичний довідник.— К., 1992.

яких автори статей на перші позиції висувають „Гамлета“ 1943 р., акцентуючи увагу на першому сценічному втіленні трагедії в історії українського театру.

1995 р. у Львові на честь ювілею Й. Гірняка відбулась перша наукова конференція, присвячена його творчості. Організатори конференції вперше найбільш повно висвітлили творчий і життєвий шлях митця, його сценічний доробок, належне місце в якому посів „Гамлет“ 1943 р. Уперше доповідь на тему „Гамлета“ 1943 р. виголосила театрознавець Любов Янас. На жаль, матеріали конференції не були видані, що значно звузило аудиторію слухачів і сповільнило активне поширення інформації.

Але вже наступного року у світ виходить дослідження Оксани Паламарчук „А музи не мовчали“ (Львів, 1996), повністю присвячене діяльності Львівського оперного театру. Це перше видання на цю тему, книга містить і сторінки, присвячені постановці „Гамлета“. Зокрема, автор наводить спогад Остапа Тарнавського про підготовку до вистави: „Незабутньою була перша читка „Гамлета“. До цієї вистави наші актори підготувались з побожністю. На першій читці був, зрозуміла річ, і режисер Гірняк, і його помічник Олімпія Добровольська, і директор В. Блавацький, якому довелося бути першим українським Гамлетом, і перекладач Михайло Рудницький, і диригент Л. Туркевич, бо він відповідав за музику для пісень, і всі включені у виставу актори. У першій читці головна роль припала Рудницькому, який під час читання робив поправки. Мені ще й припало виготовити програмку цієї прапрем'єри. Блавацький хотів, щоб вистава була справді винятковою. Програмка вийшла більш ніж звичайно; у ній були статейки про автора і про його великий твір, і про переклади „Гамлета“ на українську мову, і про знайомство наших театрів з Шекспіром, а теж інформація про Львівський театр, який відважився у воєнний час поставити цю велику трагедію найбільшого драматурга...“³⁹

„Гамлети“ не раз приходили у Львів“ — під такою назвою 1 березня 1997 р. надрукувала у газеті „Високий Замок“ свій огляд Шекспірівських постановок у місті театрознавець Світлана Шашко. Публікація викликана прем'єрою „Гамлета“ в Театрі імені М. Заньковецької і містить інтерв'ю з режисером-постановником Федором Стригуном. Але, дотримуючись хронологічної послідовності, автор статті починає свій історичний екскурс з „Гамлета“ 1943 р., додаючи до публікації світлину В. Блавацького у ролі Гамлета.

Цього ж року в Коломиї побачило світ видання Романни Затварської, викладача музичної школи, під назвою „Корифеї галицької сцени“⁴⁰. Історична розвідка присвячена акторам Миколі Бенцалю та Олені Бенцаль-Карп'як, а також їх сценічним побратимам. Окремий розділ розповідає про діяльність Львівського оперного театру, і в ньому є рядки, присвячені прем'єрі „Гамлета“. Наступного року в Івано-Франківську опублікована збірка творів Григора Лужницького, до якої увійшли історичні трагедії та окремі театрознавчі праці. Серед останніх знаходимо вже відому вузькому колу театрознавців з видання „Наш театр“ (Т. 1) працю Г. Лужницького, присвячену творчості В. Блавацького⁴¹.

³⁹ Паламарчук О. А музи не мовчали.— Львів, 1996.— С. 56.

⁴⁰ Затварська Р. Корифеї галицької сцени.— Коломия, 1997.

⁴¹ Лужницький Г. Вибране.— Івано-Франківськ, 1998.

Однак театрознавчі видання наступних років засвідчили, що визнання фактів, подій чи імен навіть широким громадським загалом ще не є ознакою того, що вони увійшли до наукового театрознавчого арсеналу.

Доктор мистецтвознавства Неллі Корнієнко, друкуючи в „Українському театрі“ за 1997 р. (Ч. 1) статтю „Актор як метафізична проблема“ (ця публікація увійшла останнім розділом до відомої сьогодні книги „Леся Курбас. Репетиція майбутнього“ (К., 1998), розглядає проблему стосунків актор—режисер на прикладі творчого тандему Леся Курбаса—Йосипа Гірняка. Автор статті досліджує метафізичні аспекти взаємовпливу цих двох особистостей, наголошуючи на їх винятковому духовному зв'язку. При цьому Н. Корнієнко хронологічно точно відтворює в найбільш загальних рисах шлях Й. Гірняка від перших ролей у „Березолі“ до останніх образів Мина Мазайла, Кума, Зброжека у п'єсах М. Куліша. Провадячи тезу „двійництва“ Курбаса—Гірняка, автор пише: „Кінець театру „Березіль“ став кінцем Гірняка — його актора і народженням Гірняка — носія загальної, спільної, єдиної-на-двох Таїни, котру відтоді у формах естетичних він зобов'язався продовжувати“⁴². Як доказ того, що „смерть Курбаса образно „перетворилася“ у життя його актора“, Н. Корнієнко аналізує діяльність Й. Гірняка в діаспорі, його подвижницьку працю задля збереження пам'яті театру Леся Курбаса. Але з незрозумілих причин дослідниця оминає і увесь львівський період творчості Й. Гірняка, і факт реалізації ним у 1943 р. на львівській сцені нездійсненого плану Леся Курбаса 1932 р. — постановки „Гамлета“. Особливу вагу темі надає те, що Курбасівським Гамлетом мав бути сам Гірняк. У Львові через десять років він виступав уже як режисер — один з небагатьох уцілілих у сталінських репресіях, один з мільйонів, кому пощастило пережити страхотя радянських концтаборів. І як би вимогливо не ставився Гірняк-режисер до своєї львівської постановки, як би жорстко не оцінював її художні риси, вона усе ж таки становить величезний інтерес для дослідника і в цьому контексті — метафізичного, духовного зв'язку з Учителем. Вистава стала справжнім реквіємом за загиблими інтелігентами, мислителями нації, митцями, переможеними трагічними обставинами долі. Можливо і насамперед — за Л. Курбасом. Власне, уся діяльність Й. Гірняка у Львівському оперному театрі — за масштабністю, потужністю, насиченістю, з її точною репертуарною політикою, постановочною майстерністю, поєднанням режисерської й педагогічної діяльності стала гідним продовженням Курбасового театру, служінням ідеї Майстра.

Серед хронологічно останніх видань, пов'язаних з нашою темою, — „Історія українського театру ХХ сторіччя“ О. Красильникової⁴³. У ньому знаходимо лише невелику згадку про першопрочитання українського „Гамлета“ в окупованому Львові з названими іменами режисера і виконавця центральної ролі⁴⁴.

Найбільш вагомим і ґрунтовним внеском у досліджувану тему стала монографія В. Гайдабури „Театр, захований в архівах“⁴⁵. Книжка присвя-

⁴² Корнієнко Н. Актор як метафізична проблема // Український театр.— 1997.— №5.— С. 31.

⁴³ Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя.— К., 1999.

⁴⁴ Там само.— С. 116.

⁴⁵ Гайдабура В. Театр, захований в архівах.— К., 1998.

чена діяльності театрів на окупованій Україні. Вона містить широкий документальний і довідковий матеріал, вводить у театрознавчий обіг нову аббревіатуру — ТОУ — театр окупованої України. Але найважливішим є те, що на основі документальних матеріалів автор книги будує нову у вітчизняному театрознавстві концепцію історії театру цього періоду. Так, В. Гайдабура говорить про „театр в окупації як фактор націотворення“, про „театр як механізм самозбереження нації“. Він стверджує, що „театр виявив себе як категорія самовідновлююча і як могутній стратегічний різновид культури. Він спирався на спільну з глядачем патріотичну міфологію, забезпечивши цим надійний контакт з ним“⁴⁶. Окремий розділ книги присвячений прапрем'єрі українського „Гамлета“ — „Гамлет“ говорить українською мовою. Це перший найповніший театрознавчий аналіз постановки з розглядом передісторії створення, особливостей сценічного варіанта твору і фіналу зокрема, але насамперед з детальним і глибоким аналізом центральної ролі у виконанні В. Блавацького та режисерської концепції Й. Гірняка. Тільки з виходом у світ цієї книги ми можемо говорити про остаточну руйнацію пострадянських стереотипів, про початок творення єдиної історії українського театру, без поділу на географічні, ідеологічні, політичні „території“, без заборонених тем і табуєваних імен.

Цікавим і несподіваним відкриттям для театрознавців в Україні стали праці Ірени Макарик, професора з університету в Онтаріо (Канада). На конференції „Шекспір і нація“ 1991 р. вона прочитала доповідь, присвячену українському першопрочитанню „Гамлета“ — „Гамлет“. Нічийна земля“. Широкий політико-соціокультурологічний підхід у висвітленні теми, надзвичайна актуальність контексту, заявленого у назві конференції, роблять цю, як і низку інших шекспірознавчих робіт І. Макарик, особливо корисними сучасним театрознавцям України.

Попереду — складний процес переосмислення, усвідомлення значення подій та явищ, котрі щойно повернулись в нашу історію. У вирівняному, випрямленому історичному часі та завдяки вільній науковій думці вони, без сумніву, посядуть належне і об'єктивне місце, творячи реальну, точну, неупереджену Історію українського театру.

Мая HARBUIZUK

„HAMLET'S“ FIRST NIGHT EVER IN UKRAINIAN THEATER STUDIES OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

The first Ukrainian theater production of „Hamlet“ has an unusual history in that it was a performance which the authorities had kept silent about for much longer than about any other. Its first night happened on 21 July, 1943 and within a year Lviv Opera House ceased to exist. There were multiple reasons for being silent about the production, one of them being a historical time when the play was staged. Another reason, which was probably the more important one, was director V. T. Blavats'ky himself, who the authorities were extremely unhappy with. Today, however, owing to greater freedom of expression, including among academia, an assessment of „Hamlet's“ very first premiere will take its rightful place in the history of Ukrainian theater.

⁴⁶ Гайдабура В. Театр, захований в архівах.— С. 201.