

#### IV. Рецепція духовної спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

**А.Шурбанов, Б.Соколова**  
(Софія, Болгарія)

### **Шекспір у калейдоскопі подій болгарської історії XX ст. (специфіка сприйняття шекспірової спадщини в Болгарії)**

З тих часів, коли Шекспір уперше з'явився на болгарській сцені, тобто з середини XIX ст., і до сьогодні зберігаються дві протилежні, але доповнюючі одна одну точки зору на твори великого англійця. З одного боку, загально визнана велич геніального драматурга, незважаючи на посередність перших перекладів його творів, одразу ж забезпечила його п'єсам провідне місце в театральних репертуарах. А з іншого боку, спочатку ж стало зрозумілим, що надзвичайна сила та неосяжність творчості Великого Барда дозволяє режисерам у постановках його трагедій і комедій актуалізувати події, ставити злободенні питання та виражати власні політичні симпатії. Саме Шекспір перебував у центрі суперечок стосовно майбутнього Національного театру у 20-і роки нинішнього століття, коли останній перетворився на офіційний культурно-освітній заклад. На думку більшості тогочасних критиків, шекспірівські п'єси були своєрідним іспитом на зрілість, який мала скласти нова театральна школа, щоби остаточно укріпитися. Театр починав виховувати у свого глядача смак до справжніх естетичних цінностей. Однак, деякі критики лівої орієнтації висловлювали побоювання, що твори великого англійського драматурга відвертатимуть театр від актуальних проблем болгарського суспільства.<sup>1</sup>

Втім, здійснена у 1938 році епохальна постановка "Венеціанського купця"<sup>2</sup> довела, що всі ці побоювання були абсолютно безпідставними. Перша в історії болгарського театру серйозна спроба розповісти про події сьогодні за допомогою сценічної версії шекспірового твору виявилася напорчуд вдалою.

Газетні заголовки тих часів переконливо свідчать, що Європа тоді була дуже близькою до катастрофи. Кордони не здатні вже були стримувати агресивність тоталітарних режимів, які почали роздирати континент на шматки. Австрія тільки-но опинилася під владою гітлерівської Німеччини, і мапа Європи втратила свою колишню чіткість та визначеність. Характерною рисою національної політики багатьох держав стала етнічна упередженість та антисемітизм.

Навіть культурні інституції втягувалися урядами деяких країн до сфери політичної пропаганди. Так, у Німеччині, наприклад, протягом 1933-1939 років, як повідомляє Джон Гросс, було здійснено майже п'ятдесят антисемітських постановок "Венеціанського купця", чий підтекст старанно розтлумачувався глядачам запобігливими театральними критиками.<sup>3</sup> У цих інтерпретаціях Шейлок перетворювався на жахливого злодія, котрий заслуговує найсуворішого покарання. І хоча в економічній сфері Болгарія підтримувала найтісніші зв'язки саме з Німеччиною, проте її політична орієнтація залишалася ще остаточно не визначеною, оскільки більшість болгарського населення не поділяла антисемітських настроїв. Болгарська постановка "Венеціанського купця" суттєво відрізнялася від німецьких і презентувала Шейлока як трагічного героя, що, зазнаючи несправедливого утиску, зберігав почуття власної гідності.

Всі відомості, які дійшли до нашого часу, переконують, що вистава мала значний успіх у глядачів, однак її естетичні здобутки, як це не дивно, не знайшли належного висвітлення на сторінках преси. Велику дискусію серед журналістів викликала лише політична актуальність цієї постановки. Текст п'єси, очевидно, зазнав певних змін, але критики, на превелике диво, здебільшого досить прихильно поставилися до цієї обставини. Один з них навіть написав, що, хоча можливо Шекспір і не впізнав би власного твору, але злободенність п'єси його приємно вразила б.<sup>4</sup>

Втім, прем'єра "Венеціанського купця" стала визначною театральною подією 1938 року не лише завдяки політичному підтекстові п'єси, але ще й тому, що була присвячена ювілеєві акторської діяльності Любомира Золотовича, одного з провідних майстрів Національного театру. Коли журналісти запитали його, чи існує будь-який зв'язок шекспірівської п'єси з сучасною єврейською проблемою, Золотович відповів: "На

прикладі шекспірівського Шейлока ми намагаємось показати трагічну долю переслідуваної людини в світі, де одна нація полює на іншу. Скупість героя при цьому набуває другорядного значення ... Грати трагічного Шейлока, зрозуміло, набагато важче, проте саме такий герой не тільки ближчий нашому часові, але й значною мірою уособлює загальнолюдські риси, а також, на мій погляд, краще відповідає очікуванням глядачів”.<sup>5</sup> Останнє твердження ґрунтувалося, очевидно, на майже одностайному схваленні політичної ідеї вистави пресою незалежно від її партійної приналежності. Тут, думається, цілком доречно нагадати, що приблизно за рік до прем'єри “Купця” в Софії було поставлено п'єсу Лессінга “Натан”, де головну роль виконував славетний Альберт Бассерман. У 1934 році цей видатний актор добровільно покинув Німеччину, у такий спосіб демонструючи свій протест проти нацистського уряду.<sup>6</sup>

Офіційна ідеологія комуністичної держави в повоєнній Болгарії досить суперечливо поставилася до згаданої постановки “Венеціанського купця”. Політична гострота цієї інтерпретації шекспірової п'єси можливо й припала б їй до вподоби, якби не викликало заперечень надто вільне поводження зі священним текстом Великого Барда. Нові керівники держави вважали, що будь-яке мистецтво має виконувати насамперед політичну функцію. Його найвищою метою має бути служіння інтересам комуністичної партії. Така політика призвела до встановлення партійного керівництва мистецтвом і культурою та до жорсткої бюрократизації в її найрізноманітніших формах. Втім, перелік дозволених партійними структурами текстів вмещував не лише творіння комуністичних ідеологів, але й обережно підібрані твори “класиків”, які вважалися предтечами Нового Часу. Шекспірівські п'єси у цьому новому кодексі займали дуже важливе місце, і саме ця обставина суттєво впливала на характер їхніх постановок у театрі: позбавлений будь-якої творчої свободи режисер мав лише слухняно втілювати на сцені таку візію творів Шекспіра, яка задовольняла б партійних ідеологів.

Типовою, як на той час, є точка зору, висловлена одним з театральних критиків у 1958 році: “Воля режисера не може бути вищою за волю автора, оскільки лише останній є істинним законодавцем драматичного твору”.<sup>7</sup> Щоправда, такий підхід

не виключав можливості співвіднесення класичного твору із сьогоденням. Більш того, оскільки кожне шекспірове слово сприймалося за незаперечну істину, то навіть вважалося за необхідне належним чином інтерпретувати політичні ідеї, закладені у підтексті тієї чи іншої його п'єси. Отже, режисер мав виконати надзвичайно складне завдання: передати текст в його первісній формі і, водночас, надати п'єсі такого політичного пафосу, якого вимагала цензура.

Внаслідок цього постановки шекспірівських п'єс в кінці 40-х - на початку 50-х років набули "класичної" монументальності і вражали публіку своєю довготривалістю та урочистістю стиля. Щоправда, декорації та костюми, які, за задумом постановників, мали сприяти створенню правдивої картини шекспірівської доби, більше відповідали європейській романтичній традиції. Особисті долі персонажів постійно підпорядковувались широкомасштабним соціальним рухам, а так звані представники "мас" в багатьох п'єсах надмірно висувалися на передній план. Отже, сцена перетворилася на самодостатній світ, який, ритуально відокремившись від аудиторії пересічних глядачів, піднісся над нею. Театр зменшився до розмірів шкільного класу, а методи театрального мистецтва стали доволі сильно походити на методи мистецтва педагогічного.

Перехід від суворого формалізму сталінського диктату до хрущовської селянської приязності сприяв відродженню в театральному мистецтві вже майже забутого старовинного відчуття свободи. Тимчасове потепління політичного клімату спричинило хвилю художніх експериментів у всіх країнах східної Європи. Певна річ, і болгарський театр не забарився відгукнутися на ці зміни, однак перша спроба новаторського прочитання шекспірівської п'єси була здійснена лише у 1965 році, коли Леон Даніель поставив "Гамлета". Під час цієї вистави режисер спробував встановити безпосередній контакт із глядацькою аудиторією. Декорації було створено на зразок старої латаної ярмаркової палатки; усе, що відбувалося на сцені, включаючи промови і пози героїв, було досить одноманітним та маловиразним, ніби запозиченим із сучасного життя. Декорації та одяг акторів аж ніяк не відповідали історичній епосі. Своєю зовнішністю персонажі нагадували людей з глядацької аудиторії. Досить вільна інтерпретація відомого перекладу, зробленого видатним поетом Гео Мілевим

майже за півстоліття до того, викликала велике обурення деяких критиків. Згідно з брехтівською концепцією театру, актори часто зверталися до залу та утягували публіку у дію. З метою загострити деякі важливі моменти, у п'єсі використовувалися вставні вірші. Вони виголошувалися усім зрозумілою простонародною мовою, у цих віршах виражалося піднесення як героїв трагедії, так і глядачів з нагоди перемоги (нехай і тимчасової) полоненого добра над злом при владі. Отже, таким чином, будувався місток між сценою та публікою.

Сюжет п'єси також зазнав чималих змін. Клавдій, сам обравши смерть, позбавив Гамлета можливості помститися, і продемонстрував тим самим, що, попри все, він тримає ситуацію під контролем. Такий зворот дав можливість принизити героїчну постать Гамлета та заклав фундамент для подальших антиромантичних постанов трагедії.

Судячи з преси постановка мала величезний успіх у публіки, проте критики були далеко не одностайними у своїх оцінках. “Новий час народився у театрі, - написав пізніше режисер Любен Груа, - він приніс із собою психологічну глибину разом з відвертою оцінкою подій політичного життя. То була філософія, зрозуміла для усіх. Картини повсякдення переплелися з метафоричним та асоціативним узагальненням, драматична поезія – з брутальністю та витонченою ускладненістю проблем реального життя. Естетичний потенціал театру виявився більшим, ніж очікувалося. Режисери отримали можливість поєднувати у своїх роботах декілька методів, стилів, напрямків, естетичних концепцій<sup>8</sup>.

Даніель, а також чимало інших режисерів його та молодших поколінь продовжували шукати засоби поширення своїх завоювань. Вілі Тсанков (“Ромео і Джульєтта”, “Річард II”, “Гамлет” (дві постанови) мав величезну схильність до стилізації у своїх роботах. Любен Груа (“Отелло”, “Два веронці”, “Ромео і Джульєтта”, “Венеціанський купець”, “Віндзорські жартівниці”, “Дванадцята ніч”, “Комедія помилок”, “Багато галасу з нічого”, “Буря”, “Втрачені зусилля любові”, “Сон літньої ночі”) розповідав у своїх постановках про нескінчене протистояння між особистістю та владою. Іван Добчев (“Ромео і Джульєтта”, “Гамлет”) показав процес поширення соціального скептицизму серед молоді. Театральні постанови шекспірівських п'єс ставали дедалі більше винахідливими та нестриманими, пристосовуючись до потреб

та уболівань нової аудиторії. В цих обставинах вже неможливо було переконливо довести, що старі добрі часи естетичної респектабельності були краще. Дехто просто відкрито ставав на захист нової театральної тенденції, вважаючи, що те, що шекспірівські п'єси перегукуються з сьогоденням, робить їх більш зрозумілими для сучасників.

Традиційна точка зору, яка вимагала недоторканності авторського тексту, втратила свою силу. Критики продовжували сперечатися з цього приводу, бо деякі з них вважали, що справжня сучасність шекспірівських п'єс закладена в самих творах, і мета режисера полягає у тому, щоб висловити той зміст, який вже є в п'єсі. Було прийнято думати, що творам Шекспіра притаманний історичний оптимізм, його персонажі є близькими до народу та висловлюють світогляд простих людей, а якщо і потрапляють у біду, так лише тому, що випереджують свій час. З цього приводу звучали і інші точки зору, хоча й не так гучно. У 1967 р. театральний критик Севеліна Гіорова наголошувала на тому, що для вирішення тих завдань, які ставить перед собою сучасний режисер, він має право радикально змінювати п'єсу. Вона також доводила необхідність надавати творів політичного забарвлення сьогодення<sup>9</sup>. Однак, з часом стало зрозуміло, що модернізація, на думку Севеліни Гіорової, повинна бути регламентованою і не виходити за певні межі. Аналізуючи постанову "Отелло" Груа, здійснену ним у 1975 році, Гіорова висловлює своє незадоволення тим, що режисерові не вдалося відобразити у виставі резонанс навколо нещодавнього інциденту, пов'язаного з діями турків на Кіпрі, а також тим, що не було розкрито проблеми расової дискримінації і, таким чином, драму Шекспіра було зменшено до обсягів особистого життя людини<sup>10</sup>. А за декілька років до цього постанову "Отелло" заїжджим режисером Кліффордом Уільямсом також було критиковано саме за віддаленість від проблем сьогодення. В одній з рецензій на виставу зазначалося, що театр має ставити собі за мету відображення сучасних ідей та проблем, таких, як війна у В'єтнамі, расова проблема у США і т.ін<sup>11</sup>. Політичні проблеми треба було показувати під таким кутом зору, який би влаштовував уряд та відповідав би принципам зовнішньої політики держави, відвертаючи таким чином увагу людей від своїх вітчизняних негараздів. Яскравим прикладом такої стратегічної лінії в галузі мистецтва було проведення

фестивалю політичної пісні “Червоний Мак”, спрямованого проти вад світового імперіалізму.

На перший погляд, театральні режисери намагалися виконувати усі ці вимоги, але й посилення на сучасне ім реальне життя поширювалося, охоплюючи увесь світ, а не лише країни так званого соціалістичного табору. Поступово декорації та костюми почали відображати сучасне оточення. Так, у 1966 р. Ромео і Джульєтта їздили на мотоциклах і носили джинси у 1981р.<sup>12</sup> Засобами освітлення та сценографії у постановках шекспірівських трагедій так нагніталася атмосфера кровожерності та зловісної темряви, що не було видно жодного промінця надії. З часом режисери почали вільно поводитися з традиційним набором драматичних персонажів (*dramatis personae*). Деякі з відомих героїв змінилися так, що їх важко було впізнати, або просто зникли. В той же час з’явилося багато інших протагоністів. У постанові Даніелем “Ромео і Джульєтті” в 1971 році<sup>13</sup> традиційно добрий отець Лоренцо (*Friar Lawrence*) перетворився на злісного маніпулятора, винного у загибелі молодих людей. В “Гамлеті” 1983 року Фортінбрас (*Fortinbras*) був зображений як новий тиран, (не кращий за Клаудіуса), котрий після смерті Гамлета перш за все примусив замовкнути Гораціо задля того, щоб запобігти розповсюдженню правди про королівський двір<sup>14</sup>. Деякі з цих театральних змін дали можливість глядачеві побачити у виставах спільні риси з сучасним комуністичним режимом. Так, наприклад, нововведення у “Гамлеті”, про яке тільки-но згадувалося, дозволяло глядачеві проводити паралель з політикою брежнєвського уряду, який намагався приховати правду про сталінські звірства. В “Отелло” у постановці Груа (1975 р.) мавр був білошкірою людиною з чорною міткою на лобі, що свідчила про його заплямовану біографію, і про те, що влада могла використовувати його таланти скільки вважала за потрібне<sup>15</sup>. До речі, ситуація нагадувала режисерові про його власний сумний досвід, бо він походив із родини, яку було затавровано як політично неблагонадійну. Персонажі, велич який раніше не підлягала сумніву, послідовно принижувалися до рівня повсякденності. Гамлет став схожий на блазня, а Ромео з Джульєттою втратили усю пристрасність свого кохання. В комедіях фарсова тональність погрожувала поглинути підвищено-романтичний сюжет. Постанова “Макбета” у 1977 р. здивувала публіку появою неканонічних

(uncanonical) персонажів Людини у Білому і Людини у Чорному, які, на зразок мораліте, з'являлися на сцені та сперечалися одна з одною. Людина з Крюком, алегоричний образ народу, виходила на сцену, щоб прибрати трупи або прокоментувати ситуацію<sup>16</sup>.

У шекспірівських п'єсах також з'являлося багато німих персонажів, які створювали атмосферу повсюдного шпигунства та прихованого страху. Модна в інших країнах тенденція перетворювати притаманну Шекспіру есхатологічну структуру творів на циклічну, також знайшла втілення на болгарській сцені. Жодна з трагедій Шекспіра не закінчувалася перемогою справедливості та встановленням у державі ладу, а щасливий кінець у комедіях часто затьмарювався іронічним підтекстом. Усі ці зміни відображали народний погляд на політику та красномовно свідчили про те, що політичне життя країни не було вже таким оптимістичним, як його змальовували офіційні засоби інформації. Режисери вносили зміни у шекспірівські драми для того, щоб розповісти про загальне почуття розчарування, пов'язане з втратою ілюзій, та все більш відчутну безнадійність у суспільстві, яке, як передбачалося, крокує до славетного майбутнього.

Ці експерименти та здобутки у постанові шекспірівських п'єс були можливі завдяки новому перекладу всієї драматичної спадщини Шекспіра, здійсненому у 1970-і роки відомим болгарським поетом Валерієм Петровим. То було революційне видання з точки зору використання в ньому загальноприйнятого сучасного словникового запасу, наголосу та структури, і, водночас, автору вдалося зберегти надзвичайне поетичне багатство і витонченість, притаманні оригіналові.

За іронією долі після подій 1989 року, разом з відновленням ставлення до шекспірівських творів як до шанованої класики, саме цей текст було принесено в жертву новому політичному режимові. Почуття загального краху було миттєво виплеснуто на болгарську сцену великим різноманіттям постанов. Якщо раніше серед режисерів вже були спроби вільного поводження з текстом, то зараз це стало загальною традицією. Режисер перетворився на співавтора драматурга і навіть часто брав на себе сміливість переписувати п'єси таким чином, щоб вони відображали його політичні погляди та привертати увагу глядача до його постмодерністських естетичних експериментів. Й по сьогодні



триває цей період, але вже відчутнішими стають ознаки того, що ця течія – лише данина моді.

Поки що ми не можемо говорити про жодну нову тенденцію. Можливо, вони тільки-но оформлюються разом з тим, як країна стає все більше упевненою на своєму шляху у майбутнє. Але яким би не був цей шлях, важко уявити собі постанову шекспірівських творів на болгарській сцені у відриві від того соціального і політичного контексту, в якому вона відбувається, так само, як не можна не враховувати і міжнародний естетичний контекст. Навіть за часів суворої ізоляції болгарський театр намагався бути у курсі справ стосовно світових театральних здобутків. Якщо у довоєнні роки вітчизняний театр намагався наслідувати зразки класики суто європейського театрального мистецтва, то сучасна болгарська драматургія широко інтегрується в світовий театр. Наприкінці, з висоти сьогодення, хотілося б зазначити, що нині, у порівнянні з 20-ми роками, болгарський театр, активно відгукуючись на сучасні проблеми, не йде всупереч міжнародним тенденціям. Хоча історія болгарського сценічного мистецтва і була доволі звивистою, все ж таки болгарський театр має достатньо досвіду та поваги до себе, аби на правах повноправного партнера увійти до діалогу культур. Роль Шекспіра у становленні вітчизняного театру важко переоцінити.

<sup>1</sup>Див. в статті *С.Генова*, надрукованій у 7/8 числі войовничо настроєного журналу лівого спрямування “Пламюк” (Plamuk), 1924, стор. 248-50, в якій автор висловлює свій осуд лінії, обраної Національним Театром.

<sup>2</sup>Постанова Національного театру, Софія, режисер Хрісан Тсанков.

<sup>3</sup>*Gross John*, *Shylock: Four Hundred Years in the Life of a Legend*, London, 1992. – P. 294.

<sup>4</sup>*Bolgar Nadya*, “Venetsianskiyat Turgovets”// *Vestnik na Zvenata*, No 726, 30 March 1938.

<sup>5</sup>*Sl.V.*, “Shylock, tragichniya obraz na presledvaneto ot rasa protiv rasa, a ne Shylock skupernika suzdava Lubomir Zolotovich” (інтерв’ю з актором Любомиром Золотовичем) // *Заря*. -№ 4559. – Березень, 12. – 1938.

<sup>6</sup>*Gross J.* Op.cit.- P.218.

<sup>7</sup>*Prof. P.Penev*, “Pravata na rezhisyora i pravoto na avtora”// *Narodna Kultura*, No.38, 12 October 1957.

<sup>8</sup>*Grois Luben*, “Dokosvane do universalniya humanizum na Shekspir”// *Narodna Kultura*, No. 52, 25 December 1981.

- <sup>9</sup>*Gyorova Sevelina*, “Klasikata pred suvremenniya zritel”// Narodna Kultura, No. 47, 25 November, 1967.
- <sup>10</sup>*Gyorova Sevelina*, “Shekspir i nie”// Narodna Kultura, No. 14, 5 April 1975.
- <sup>11</sup>*Pinalova L.* “Interview s Clifford Williams”//Vecherni Novini, No. 5276, 6 September 1968.
- <sup>12</sup>Постанови Молодіжного театру, режисер Вілі Тсанков, 1966 та Театру Народної Армії, режисер Іван Добчев, 1981.
- <sup>13</sup>Постанова Віденського Театру (Vidinski Teatur), 1983.
- <sup>14</sup>Постанова Софійського театру, режисер Вілі Тсанков, 1983.
- <sup>15</sup>Постанова Благоевградського театру, режисер Любен Гройс, 1975.
- <sup>16</sup>Постанова Врачанського театру, режисер Таско Гігов, 1977.