

პირველი ინტელექტუალური მსახიობი და ქუჩის ბარდი

თამარ ქუთათელაძე

საკვანძო სიტყვები: რუსული თეატრი, ჰამლეტი, რეპრესიები, ინოკენტი სმოკტუნოვსკი, ვლადიმერ ვისოცკი, ალექსეი ბარტოშევიჩი

ნაშრომის ძირითად ნაწილში ინტერნეტწყაროების საფუძველზე რეკონსტრუირდა XX საუკუნის 60-70-იანი წლების რუსეთში განხორციელებული შექსპირისეული გრიგორი კომინცევისა და იური ლუბიმოვის „ჰამლეტი“ შექმნილი, არაორდინარული მხატვრული სახეები და ძირითადი მიზანსცენები. გრიგორი კომინცევის მიერ საბჭოთა კავშირში „ჰამლეტის“ პირველ ეკრანიზაციაში 1964 წელს, რეჟისორმა მთავარ როლზე ტესტირების გარეშე დაამტკიცა ინოკენტი სმოკტუნოვსკი, მისი განსაკუთრებული ბიოგრაფიისა და ნიჭის გამო. შედეგად გადაცემა ამ უაღრესად თეატრალიზებულ ფილმში შექმნილ მსახიობის სახეზე, აღფრთოვანებული რუსი და უცხოელი კრიტიკოსები წერდნენ, რომ სმოკტუნოვსკიში უჩვეულოდ ღრმა, ზეეროვნული ინტელექტია. გრიგორი კომინცევის „ჰამლეტს“ ლოგიკურად აგრძელებდა და ავითარებდა ახალი თაობის მანიფესტად გადაცემა რუსული თეატრის ისტორიის მორიგი სახელოვანი „ჰამლეტი“ (რეჟისორი: იური ლუბიმოვი, 1971). ამ საბჭოურ სინამდვილეზე შექმნილ პოლიტიკურ სატირასა თუ პამფლეტში, მთავარ როლს განასახიერებდა იმ დროისათვის პოპულარული მომღერალი და ქარიზმატული მსახიობი, ვლადიმერ ვისოცკი.

ნაშრომში გარკვეული ყურადღება დაეთმო ცნობილი რუსი თეატრმცოდნისა და შექსპიროლოგის, მსახიობ ვასილი კაჩალოვის შვილიშვილის, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიაში სადადგმო განყოფილების დამფუძნებლის, ვადიმ შვერუბოვიჩის ვაჟის, ალექსეი ბარტოშევიჩის ინფორმაციებს, რომელიც არაერთ საინტერესო აზრს ახმოვანებს. იგი მაღალ შეფასებას აძლევს 1911 წელს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრში გორდონ კრევის „ჰამლეტის“ პრემიერას, რომელმაც, როგორც ცნობილია, ქართული თეატრის რეფორმატორ კოტე მარჯანიშვილზეც მძლავრი ზეგავლენა მოახდინა. შემდგომ ეტაპზე, რუსული ცხოვრების ღრმა პრობლემებს, რუსული ინტელიგენციის მძაფრ სულიერ ტკივილებს ფეთქებადი ძალითა და სიღრმით ასახავდა მიხეილ ჩეხოვის დაუნდობელი ირონიით განსახიერებული „მოსკოვური ჰამლეტიც“ 1924 წლის დადგმაში. ალექსეი ბარტოშევიჩი ამტკიცებს, რომ სტალინს არ უყვარდა თამამი დანიის პრინცის ისტორია. ჰამლეტში იგი ხედავდა ძალაუფლების უზურპატორთა მამხილებელ ძალას. სტალინური ხელისუფლების წლებში, შექსპირის ამ სახელოვანი ტრაგედიის ინტერპრეტაციაზე, ბელადის დასტური იყო საჭირო. ამიტომაც ვსევოლოდ მეიერჰოლდის მრავალწლიანი მზადება „ჰამლეტის“ დასადგმელად, განუხორციელებელი დარჩა.

XXI საუკუნის პრიორიტეტებმა და, მასთან ერთად, ციფრულმა ეპოქამ, თავდაყირა დააყენა ჩვენი ცნობიერება. გასული საუკუნის შუაწლებამდე, საბჭოეთის თეატრალურ ცხოვრებაში ცნობილი დევიზი „სწორება მხატვრულ, უპირობოდ შეცვალა ეგრეთ წოდებულმა ნიუსმა - „სწორება ევროპაზე“. ორიენტირთან ერთად, გადაფასდა სათეატრო ხელოვნების ძირითადი ვექტორიც. რუსულ თეატრს გაუხუნდა თეატრალური მექის ტიტული. უმაღლესი თეატრალური სწავლების

პროცესიდან განიდევნა რუსული თეატრის მრავალწლიანი, ცალკე დისციპლინად სწავლების პრიმატი. დამკვიდრდა ოდიოზური ექსცესი - რუსული თეატრის მოღვაწეთა, მათი მემკვიდრეობისადმი უპატიებელი გულგრილობა. თანამედროვე ეტაპზე ახალგაზრდებს მხოლოდ ფესტივალებზე შეუძლიათ ეზიარონ უახლესი პერიოდის რუსული სათეატრო ხელოვნების მიღწევებს, ხოლო წარსულს, უმთავრესად, ინტერნეტწყაროებიდან მიაღწეონ თვალყური. ვფიქრობ, არასრული იქნება შექსპირისეული „ჰამლეტის“ სასცენო

ინტერპრეტაციებსა თუ სცენურ სახეებზე მსჯელობა რუსული თეატრის ორი დიდი მსახიობის - ინოკენტი სმოკტუნოვსკის (სმოკტუნოვიჩი) მიერ თეატრალიზებული შავ-თეთრ ფილმში განსახიერებული ჰამლეტის (რეჟისორი: გრიგორი კოზინცევი, 1964) და ვლადიმერ ვისოცკის მიერ შექმნილი როლის გარეშე (რეჟისორი: იური ლუბიმოვი, 1971). აღსანიშნავია ისიც, რომ ორივე ნამუშევარი ევროპის არაერთ ფესტივალზე იქნა აღიარებული. სწორედ ინტერნეტწყაროების საფუძველზე შევეცადე გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების ამ ორიგინალურ დადგმებში შექმნილი არაორდინარული მხატვრული სახეებისა და ძირითადი მიზანსცენების რეკონსტრუირებას. დღესაც მრავალმხრივ შთაბეჭდავია ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ეს ორი სანახაობა, რომლებიც ავსებენ კიდევ ერთმანეთს. იური ლუბიმოვის დადგმა კუზინცევის ფილმ-სპექტაკლის ლოგიკურ გაგრძელებად აღიქმება. ორივე მათგანი მნიშვნელოვანია რუსული სათეატრო ხელოვნების ისტორიაში, როგორც რეჟისორული კონცეფციის, სცენოგრაფიის, მუსიკალური გაფორმების თვალსაზრისით, ასევე მსახიობების შემოქმედებითი ბიოგრაფიისთვისაც.

ცნობილი რუსი შექსპიროლოგი და თეატრმცოდნე ალექსეი ბარტოშევიჩი წერს, რომ „რუსული საზოგადოება ჰამლეტს ყოველთვის უყურებდა ისე, როგორც საკუთარ თავს სარკეში. შექსპირის გმირში ხედავდნენ მისაბამ მაგალითს, სულიერი სრულყოფილების სიმბოლოს, ან საკუთარი ფსიქიკური დაავადებების ანარეკლს, საკუთარი უძღურების, მოქმედების უუნარობის მიზეზს“.¹ ბარტოშევიჩისვე ცნობით, XX საუკუნის რუსეთი დაიბადა ახალგაზრდა ბლოკის სიტყვებით: „მე ვარ ჰამლეტი, სისხლი მეყინება“ და 1911 წელს, მოსკოვის სამხატვრო თეატრში გორდონ კრევის „ჰამლეტის“ პრემიერით. სპექტაკლი მომზადდა მტკივნეულად, ხანგრძლივი შესვენებებით, გამოიწვია საზოგადოებისა და კრიტიკოსების მგზნებარე ინტერესი. მწვავე დებატები მოწმობდა არა მხოლოდ კრევის რეჟისურის ესთეტიკურ სიახლეზე, არამედ იმაზეც, რომ ამ „ჰამლეტმა“ შეძლო შეხებოდა რუსული ცხოვრების ღრმა პრობლემებს, რუსული ინტელიგენციის მძაფრ სულიერ ტკივილებს. გარდა ამისა,

რუსეთის ტრაგიკულ ბედად ქცეული 1917 წელი, ფეთქებადი ძალითა და სიღრმით აისახა მიხეილ ჩეხოვის „მოსკოვური ჰამლეტის“ დაუნდობელი ირონიით განსახიერებულ დადგმაში 1924 წელს. ეს ტანმორჩილი ჰამლეტი უზარმაზარი, ტანჯული თვალებით უყურებდა სამყაროს, უსმენდა უზენაესის ხმას და უშიშრად მიდიოდა გარდაუვალი სიკვდილისკენ. „მიხეილ ჩეხოვის ჰამლეტი საშინლად მართოსული იყო არა მართო კლავდიუსის დანიაში, არამედ იმდროინდელ რუსეთშიც, მაგრამ გმირსა და მსახიობს არ სურდა კომპრომისი ძლიერ მტერთან“.²

ალექსეი ბარტოშევიჩის მოსაზრებით, სტალინს არ უყვარდა თამამი დანიის პრინცის ისტორია. ჰამლეტში იგი ხედავდა ძალაუფლების უზურპატორთა მამხილებელ ძალას. სტალინური ხელისუფლების წლებში, შექსპირის ამ ტრაგედიის ინტერპრეტაციაზე ბელადის დასტური გახდა საჭირო. ამიტომაც ვსევოლოდ მეიერჰოლდის მრავალწლიანი მზადება „ჰამლეტის“ დასადგმელად, განუხორციელებელი დარჩა. „ჰამლეტის“ დადგმათა აქტივიზირების ხანად, ცნობილი შექსპიროლოგი XX საუკუნის 1950-იანი წლების შუა ხანებს ასახელებს, როდესაც საზოგადოებამ გაიზარა თავისი ისტორიული ბედი, გადააფასა დაწესებული ხელოვნური ღირებულებები, მტკივნეულად განთავისუფლდა გასული წლების სიცრუის ტყვეობიდან. 1954 წელს, სტალინის გარდაცვალებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ კი, იმპერიის ორივე დედაქალაქის თეატრმა უჩვენა „ჰამლეტის“ პრემიერა. გრიგორი კოზინცევისა და ნიკოლაი ოხლოპოვის სპექტაკლები აღიქმებოდა არა მხოლოდ თეატრალური ცხოვრების მოვლენად, არამედ ყველაზე მნიშვნელოვანი ისტორიული ცვლილებების ნიშნად. ჰამლეტის დადგმებმა 50-70-იან წლებში, ასახა ომისშემდგომი თაობის ღირებულებები, ეპოქასთან ურთიერთობის ისტორია, მისი სულიერი მონაპოვარი და ზარალი. 1950-იანი წლების ჰამლეტმა მოულოდნელად აღმოაჩინა საშინელი სიმართლე სამყაროზე და სასოწარკვეთამდე მივიდა;

ლენინგრადის დრამატულ თეატრში გრიგორი კოზინცევის 1954 წელს, დიდი წარმატებით დადგმული „ჰამლეტის“ შემდეგ, სადაც მთავარ როლს თეატრის

1 Батрошевич, Русский, 2011.

2 იქვე.

წამყვანი მსახიობი ბრუნო ფრენდლიხი ასახიერებდა (ალისა ფრენდლიხის მამა), დაიწყო საბჭოეთში „ჰამლეტის“ პირველი ეკრანიზაციის სცენარის წერა. რეჟისორმა მთავარ როლზე ტესტირების გარეშე დამტკიცა ინოკენტი სმოკტუნოვსკი, მისი განსაკუთრებული ბიოგრაფიისა და ნიჭის გამო. როგორც ცნობილია, კემა სმოკტუნოვიჩი (ეს მისი ნამდვილი სახელია) დაიბადა ციმბირის პატარა სოფელ ტატიანოვკაში 1925 წლის 28 მარტს, რეპრესირებულთა ოჯახში. მონაწილეობდა მეორე მსოფლიო ომში, კურსკის ბრძოლებში ტყვედ ჩავარდნილმა, მოახერხა გაქცევა და ტყვედყოფნამ „არასაიმედო“ იმიჯი შეუქმნა, აეკრძალა საბჭოთა კავშირის 39 ქალაქში ცხოვრება. ამიტომაც, მცირე ხანს მუშაობდა და სწავლობდა კრასნოიარსკის თეატრსა და სტუდიაში, შემდეგ ნორილსკის მუსიკალური კომედიისა და დრამის თეატრში, მისივე სიტყვით „სტალინის ჯოჯოხეთის მეცხრე წრეში, გულაგის ერთ-ერთ ცენტრში“³, მალევე შეიცვალა გვარი, გახდა სმოკტუნოვსკი და მოსკოვს მიაშურა. აქ დიდი წვადებით მოახერხა სამუშაოს შოვნა „ლენკომსა“ და „მოსფილში“. ფილმში „ჯარისკაცები“ შენიშნა გიორგი ტოვსტონოგოვმა და მიიწვია მიშკინის როლზე სპექტაკლში „იდიოტი“. ამ როლის გრანდიოზული წარმატებით კი, ნამდვილი ვარსკვლავი გახდა, ცნობილი არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირში.

კომინცევი აღნიშნავდა, რომ ფილმ „ჰამლეტის“ გადაღებამდე არცთუ დიდი ხნის წინ, საბჭოთა კავშირში ბევრად სასტიკი ატმოსფერო მეფობდა, ვიდრე პირქუშ ელსინორში. შესაბამისად, ფილმში მნიშვნელოვანი გახდა პიროვნების ღირებულება და დამოუკიდებლობა, მის მიერ საზოგადოების ტოტალური შიმის სინდრომისგან დახსნა. 40 წელს მიღწეული სმოკტუნოვსკი, რომელიც ჰამლეტის განსახიერებისას, ასაკით ორჯერ აღემატებოდა თავის „ნიმფას“, ინტელექტუალის იდეალურ სახეს ქმნიდა, ადასტურებდა ინდივიდის ღირებულებას. ფილმში მსახიობის ეს მარადიული გმირი ცდილობს აიძულოს ხალხი, შეწყვიტოს ტყუილი და ამბობს სიმართლეს, „ხანჯალივით მჭრელი სიტყვებით“⁴. ცნობილი რუსი თეატრალური კრიტიკოსის, მაია ტუროვსკაიას თქმით, კომინცევის

წარმოსახვაში ჰამლეტი იყო თანამემამულე, რომელიც გადაურჩა ტერორს და საკუთარ ქვეყანაში უცხო აღმოჩნდა. „ჰამლეტი 1937 წლამდე კაცია“ – ადასტურებდა კომინცევი. მაია ტუროვსკაიას მტკიცებით, „კომინცევი შორს წავიდა რუსული თეატრალური ტრადიციისგან, ინოკენტი სმოკტუნოვსკიმ ფილმში საკუთარი თავი, დიდი ომის ჯარისკაცი და ტერორის მოწმე ითამაშა. ეს არის ადამიანი, რომელიც თავის ქვეყანას ციხედ თვლის, მაგრამ არ იცის, რატომ მოხდა ეს და დაჟინებით ეძებს მიზეზს, რათა შეცვალოს სიტუაცია. გარდა ამისა, ეს ჰამლეტი არც ტრაგიკულია და არც რომანტიკული გმირი, ის ინტელექტუალია, თუმცა, საბჭოთა ინტელიგენციის არატიპური წარმომადგენელი, არამედ მისი კოლექტიური იდეალი, მეცნიერ-მეომარი, რაც მაშინ შესანიშნავად გადმოსცა ინოკენტი სმოკტუნოვსკიმ“⁵.

კომინცევი თავად არ იყო რეპრესირებული, მაგრამ შეესწრო საბჭოთა ტერორის სასტიკ კამპანიას. მძაფრად განიცადა თავისი მეგობრებისა და ახლობლების ტრაგედია. მათ შორის იყვნენ: სცენარისტი და რეჟისორი ალექსეი კაპლერი, მსახიობი და რეჟისორი სოლომონ მიხოელსი, მწერალი ილია ერენბურგი (კომინცევის დის ქმარი), რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი და სერგეი ეიზენშტეინი, შოსტაკოვიჩი, ტინიანოვი და მრავალი სხვა. მოგვიანებით, როცა სტალინის გარდაცვალების შემდეგ დაწყებული საოცარი მოვლენების სერიას აკვირდებოდა, როცა სტალინის კულტურის ერთ-ერთმა ლიდერმა ალექსანდრე ფადეევმა თავი მოიკლა, წერდა: „სირცხვილის ეპოქა დაიწყო... ძნელია წარსულის რეალობად წარმოდგენა“⁶. ამიტომაც ჰამლეტის დადგმისას მისი მიზანი გახდა კლასიკური ტექსტის შეგნებული მოდერნიზაცია. თავის ერთ-ერთ წიგნს კი ასეც უწოდა – „ჩვენი თანამედროვე უილიამ შექსპირი“.

ინოკენტი სმოკტუნოვსკიმ დასაწყისში არ დააფასა ბედის საჩუქარი. ფილმზე მუშაობის დაწყებამდე მსახიობმა აღიარა, რომ არასდროს წაუკითხავს შექსპირი, ხოლო წაკითხვის შემდეგ – ძალზე მოსაწყენი მოეჩვენა და უარი განაცხადა მრავალთათვის საოცნებო როლზე. თუმცა, რეჟისორმა გაითვალისწინა

3 Корневская, Иннокентий, 2005.

4 Яковлева, Гамлет, 2016.

5 Эткинд, Кривое, 2014.

6 Козинцев, Переписка, 1998, с. 161.

მსახიობის ყველა რედაქტირება და დათანხმდა გმირის განსხვავებულ ხედვას. შედეგად, სმოკტუნოვსკი ისე დაინტერესდა ჰამლეტით, რომ, როცა რეჟისორმა სერგეი ბონდარჩუკმა ანდრეი ბალკონსკის როლზე მიიწვია „ომი და მშვიდობის“ გადაღებაზე, ხოლო ანდრეი ტარკოვსკიმ „ანდრეი რუბლიოვზე“ – უარი განაცხადა მათ შეთავაზებებზე.

გრიგორი კოზინცევის 1964 წლის „ჰამლეტი“ იმდროისათვის მე-17 კინოდაპტაცია იყო მსოფლიოში და პირველი საბჭოეთში. 1965 წელს უმაღლესი სამთავრობო ჯილდო, ლენინური პრემია, მიენიჭა კოზინცევს და სმოკტუნოვსკის. საბჭოთა კინოკრიტიკოსებმა ინოკენტი სმოკტუნოვსკი სამართლიანად სცნეს „რუსული საბჭოური კინოინდუსტრიის პირველ ინტელექტუალურ მსახიობად“.⁷

ფილმი აღინიშნა მრავალი ჯილდოთი, როგორც სსრკ-ში, ასევე დასავლეთში (ვისბადენში, ვენეციაში, სან სებასტიანში, სან-ფრანცისკოში და სხვა). სმოკტუნოვსკი XX საუკუნის ერთ-ერთ საუკეთესო ჰამლეტად აღიარეს. მისი პორტრეტი ინგლისში მსოფლიოს საუკეთესო ჰამლეტის პორტრეტთა შორის გამოფინეს, ანასტასია ვერტინსკაიას ოფელიას კი „საბჭოეთის ვივიენ ლი“ უწოდეს.

1960-იანი წლების თეატრალური ცხოვრება ჰამლეტის ნიშნით წარიმართა. ჰამლეტის როლი განასახიერეს მსახიობებმა – ბრუნო ფრეინდლიხი, მიხაილ ასტანგოვი, ევგენი სამოილოვი, ედუარდ მარცევიჩი, მიხაილ კოზაკოვი, ვლადიმერ რეცეპტერი. რეჟისორი გიორგი კოზინცევი ამ ფაქტის განმარტებისას, ციტირებდა გერცენის სიტყვებს, წარმოთქმულს ფილმის შექმნამდე 100 წლით ადრე: „ჰამლეტის პერსონაჟი... უნივერსალურია, განსაკუთრებით დაეჭვების, ცნობიერების გაღვიძებისას... თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყველა ეპოქაში მთავრობის მიერ ჩადენილი „ბინძური საქმეები“ არც ისე იშვიათია, ჰამლეტი აქტუალობას არ დაკარგავს“.

კულტურის მინისტრი ეკატერინა ფურცევა დაუინებით მოითხოვდა, რომ „ჰამლეტის“ პირველი ეკრანიზაცია რუსეთში აუცილებლად ფერადი ყოფილიყო. იგი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა რეჟისორის კონცეფციას ფილმის შავ-თეთრ ფირზე გადაღებაზე. თუმცა რეჟისორს სჯეროდა, რომ ფერი მოკლავდა

ტრაგედიას. გარდა ამისა, იმისათვის, რომ გამოსახულება უფრო ექსპრესიული გამხდარიყო, გამოიყენა ძლიერი პროექტორები, რაც ინოკენტი სმოკტუნოვსკის ჯანმრთელობის ფასად დაუჯდა. მას სიცოცხლის ბოლომდე მხედველობის პრობლემები ჰქონდა.

კოზინცევის უაღრესად თეატრალიზებულ ფილმში შესამჩნევია 1960-იანი წლების სინამდვილე და თეატრი თეატრშიც, თავისი მკვეთრი აქცენტებითა და პოეზიით. 1964 წლის „ჰამლეტმა“ მოახერხა იმდროინდელი ატმოსფეროს შექმნა. ისევე, როგორც ელსინორში, ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც უსამართლობის წინაშე ყველა დუმდა, რომ კონფლიქტში არ შესულიყვნენ უფროსთან, სისტემასთან, საფრთხე არ შექმნოდათ ცოდვილ სამყაროში არსებობისთვის, სიცოცხლისთვის. იმავდროულად, კოზინცევის 150-წუთიანმა ფილმმა ოსტატურად ასახა შუა საუკუნეების დანიის სამეფოს სუსხიანი ატმოსფერო. გადაღებები ტალინთან ახლოს მიმდინარეობდა. დეკორატორებმა ექვსი თვე გაატარეს ზღვის თავზე წამომართულ კლდეზე ელსინორის სასახლის მშენებლობაში. იგი ქმნის განცდას, რომ სანახაობა გადაღებულია ელსინორში 1601 წელს, თუმცა, წარმოადგენს ადამიანური არსებობის ზედროულ სურათსაც. ზოგიერთი სცენა გადაიღეს ლენინგრადის პავლიონებში და შუა საუკუნეების ნამდვილ მონასტერში. ღრუბლები და მძლავრი ტალღები – ბარენცის ზღვაში, ხოლო მსოფლიო ლიტერატურაში ყველაზე ცნობილი მონოლოგი „ყოფნა-არყოფნაზე...“ ინოკენტი სმოკტუნოვსკიმ წარმოთქვა ყირიმში. ფილმის დეკორაცია დღესაც გვაოცებს თავისი რეალიზმით. ავად და ცივად მოდგაფუნე ოკეანის გაავებული ტალღები ეჯახება კლდოვან ნაპირს, რომელზეც აღმართულია ელსინორის ციხის მკაცრი კოშკები. აქ არის მარილიანი წყლის, ქვის და ცის სამეფო. კოზინცევი წერდა: „ჰამლეტში უნდა იყოს სახელმწიფოს მმართველთა საშინელი ენერგეტიკის გამომსახველი სცენები. ამიტომაც აქ ჰიპერბოლიზებულია სასაფლაოს, ხალხის ყოფა-განწყობის, ბიუსტებისა და მეფე კლავდიუსის აუარებელ პორტრეტთა კადრები. მკვლეელი მეფე სიცოცხლეშივე ცდილობს დაამყაროს თავისი წარმოსახვითი სიდიადე. იგი განასახიერებს ხალხისგან იზოლირებულ ხელისუფალს, ცხოვრობს დაცვის თანხლებით, აკანონებს

7 Кауфман, Биография, 2025.

მოყურადე-მოთვალთვალეთა უსასრულო არმიას, დაშინების ატმოსფეროს“.⁸

ელსინორის ციხის სამეფოს რომაული არქიტექტურის სქელი ქვის კედლების, მძლავრი კოშკების მიღმა, წარმოდგენილია მდიდარი ინტერიერი, რენესანსის ფრესკები, გობელენები, მანიერიზმის საზეიმო ფუფუნება. გმირები ერთდროულად ცხოვრობენ დახურულ ოთახებსა და გაავებული ბუნების უსასრულო ატმოსფეროში. ზღვის მოტივი მკაფიოდ გასდევს მთელ ფილმს. ჰამლეტის ვნებებთან ერთად, ზღვა ხმაურობს და მძვინვარებს, მასთან ერთად წყნარდება და ხანდახან ყურდება კიდეც, ადრე აქაფებული და მღვრიე, უეცრად სარკის ზედაპირით გამჭვირვალე ხდება. ჰაერი ივსება ზღვის ქარით, ნისლის ნატეხებით, ორთქლით. ფილმის დასასრულს ასოციაცია ჩნდება ძველ ბერძნულ ტრაგედიებთან.

კოსტიუმების მხატვარმა სოლომონ ვირსალაძემ ჰამლეტის გმირი შავ ბლუზა-ქურთუკით შემოსა, რაც თანამედროვე სვითერს მოგვაგონებს. (ლუბიმოვის სპექტაკლში ვისოცკის ჰამლეტი სწორედ შავი სვითრით წარდგა). უარყოფილ იქნა კოსტიუმების ნებისმიერი დახვეწილი დეტალი. ფილმი გათანამედროვედა ბორის პასტერნაკის ბრწყინვალე თარგმანითაც, ხოლო დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მძვინვარე მელოდია საშინელია და, იმავდროულად, აღმაფრთოვანებელი.

ფილმ-სპექტაკლის ყველა სცენაში გამოკვეთილია უხეში, ტრაგიკული, უიმედო და ხელოვნური სამყაროს ხატი, ამ ატმოსფეროში სმოკტუნოვსკი თამაშობს ჰამლეტს, რომელმაც, ისევე როგორც თავად, გაიარა ჯოჯოხეთის ცხრავე წრე. ეკრანზე მისი ყველა ემოცია გროტესკამდეა მიყვანილი. ეს ჰამლეტი აცნობიერებს, რომ გამეფებული მანკიერებანი მზარდია. ოცნებობს შურისძიებაზე, თუმცა ვერ მოქმედებს და იტანჯება, რომ არ შეუძლია წინააღმდეგობა გაუწიოს მთელ სამყაროს. მსახიობმა შექმნა პათიოსანი, ღირსეული, დიდებული ინტელექტუალის სულიერი ტრაგედია. ეს ძლიერი ნებისყოფის, ენერგიული, მოაზროვნე ადამიანი სასოწარკვეთილია. მან იცის, რომ მეფის მოკვლა არ ნიშნავს ცვლილებას. გარემო სავსეა კლავდიუსებით და ყველა მზად არის დაიკავოს მისი ადგილი. მასობრივ სცენებში მთავარი გმირის სევდისა და ტკივილის მომენტებში ნაჩვენებია უდარ-

დელ კარისკაცთა სახეები, გერტრუდას კმაყოფილი სახე და ღიმილი (ელზა რაძინა), ჰამლეტის ყოფილი მეგობრებისა და კლავდიუსის მლიქვნელობა. მათი მოჩვენებითი მორჩილებისა თუ კეთილგანწყობის გამოსახვის მიღმა, თრთის შიში, გულგრილობა, სიძვე. ელსინორი ლპება. საზოგადოება ავად არის. ადამიანი აღარ არის ნათელი, გონიერი არსება, შემოქმედის ასლი და გვირგვინი, ის მტვრის კვინტესენციად იქცა. ჰამლეტი ცდილობს შიშველი სიმართლის პირისპირ დააყენოს ისინი, გააღვიძოს მათში ცოცხალი გრძნობები, სინდისი. ამიტომაც უყვირის დედას საშინლად, ხანჯალივით მტრელი სიტყვებით. მსახიობი თამაშობს დაუცველ, მარტოსულ ინტელექტუალს. აჩრდილის გამოჩენის სცენა შთაბეჭდავია დღესაც, კომპიუტერული ტექნოლოგიების ეპოქაში. ეს მისტიკური, დიადი, ცივი არსება, რომელიც დინჯად მოაბიჯებს თავისი გრძელი მოსასხამით, თითქოს ზეციდან დაჰყურებს მიწაზე დარჩენილ კაცუნებს. მამის აჩრდილთან შეხვედრისას, პრინციც პაწაწინა და უმნიშვნელო ჩანს. შესამჩნევია, რომ მიწიერი ყოფიდან ხელოვნურად განდევნილი არსებისთვის ცნობილია მოკვდავთა ყველა ზრახვა და ხვედრი. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს დიმიტრი შოსტაკოვიჩის მუსიკა.

ელსინორი გადაიქცა კეთილმოწყობილ დილეგად, საიდანაც გაღწევა მხოლოდ სიკვდილითაა შესაძლებელი. ოფელიასა და ჰამლეტს შორის საუბარი ორი პათიმრის შეხვედრაა. ჰამლეტი ხვდება, რომ ეს თვინიერი თოჯინა მისი განზრახვის გამოძალვის მიზნით მიუგზავნეს და ოფელიას სიყვარულის აღარ სჯერა... მიუხედავად ამისა, ჰამლეტის სიტყვები: „ერთხელ მიყვარდი!...“ ისეთი ვნებითა და სინანულით არის წარმოთქმული, რომ, ცხადია ჰამლეტს უზომოდ უყვარს თავისი „ნიმფა“. ფილმში ინოკენტი სმოკტუნოვსკი სავსეა ქარიზმით. მსახიობის მთელი ფსიქოფიზიკური აპარატი, მისი ყოველი სიტყვა, უესტი თუ მოძრაობა განმსჭვალულია აზრით, შინაგანი მოქმედებით. მასზე წერდნენ, რომ სმოკტუნოვსკიში უჩვეულოდ ღრმა, ზეეროვნული ინტელექტია, ხოლო მის მშვიდ ხმაში, მიშკინის ექო ისმის, რომელსაც მსახიობი ჰამლეტზე ბევრად მაღალი რანგის გმირად მიიჩნევდა.

ახალგაზრდა, უკვე ძალზე პოპულარულ ანასტა-

8 Цунский, От «Идиота», 2023.

სია ვერტინსკაიას ოფელიას როლისთვის თმა გაუფერულეს, სახე გაუთეთრეს. რეჟისორს სურდა, რომ იგი მარმარილოს ფიგურას დამსგავსებოდა. მძლავრი პროექტორები აძლიერებდა „მარიონეტულობას“. ახალგაზრდობის, ქალურობის და სიწმინდის განსახიერებად წარმოდგენილი უმწეო ოფელია უდანაშაულო მსხვერპლი ხდებოდა ცბიერი ადამიანების ხელში. სიგიჟის სცენაში - სახეზე აფარებული ხელებით, შემდგომ კი უცნაური გამომეტყველებით, შემაფოთებელიც იყო და საშიშიც. მისი თვითმკვლელობა ყოველდღიური ბორკილებისა და სოციალური წესებისგან გათავისუფლებას, გალიიდან გაფრენას ჰგავდა.

კოზინცევის ჰამლეტიც ოფელიასავით გადის „ძირმომპალი“ ციხის კედლებიდან, კვდება ოკეანესა და კლდეების ფონზე. ფილმის ბოლო კადრი საწყისში გვაბრუნებს. რამდენიმე წამით ვტკბებით ოკეანის სილამაზით, წამის შემდეგ, ისევ ჩნდება ციხის ჩრდილი... როგორც ახალი მარადიული ტრაგედიის დასაწყისი. ფილმის დასასრული საწყისშია ჩაშენებული, ამ წრის გასარღვევად აუცილებელია კლდეების, მასზე წამომართული ბოროტების სამეფოს ჩამოშლა. ჰამლეტთან ერთად, თითქოს კლდეების ძირში მიქეფარე ოკეანეც იბრძვის შურისძიებისთვის, თუმცა - უშედეგოდ. ყველაფერი მეორდება, პროცესი წრიულია. უსამართლობის მარადიული, უძლეველი სამყარო ცვლილებას არ ექვემდებარება. კოზინცევის გმირები აზროვნების თავისუფლებას ეწირებოდნენ. რეჟისორი ცდილობდა აუდიტორიას თავად წაეკითხა ფილმის საკუთარი ვერსია, ეფიქრა, აზროვნების თავისუფლება ხომ საბჭოთა სახელმწიფოში აკრძალული იყო.

რუსული თეატრის ისტორიის მორიგი სახელოვანი „ჰამლეტი“ (რეჟისორი: იური ლუბიმოვი, პრემიერა გაიმართა 1971 წლის 29 ნოემბერს), 1970-იანი წლების თაობის მანიფესტად იქცა. საბჭოურ სინამდვილეზე შექმნილ ამ პოლიტიკურ სატირასა თუ პამფლეტში, მაყურებელმა მთავარ როლში იხილა იმ დროისათვის პოპულარული მომღერალი და ქარიზმატული მსახიობი ვლადიმერ ვისოცკი. იგი სცენაზე ქმნიდა თანამედროვე ახალგაზრდის სახეს, რომელიც მძაფრად უპირისპირდებოდა ხელისუფლებას. დარბაზში მაყურებლის შემოსვლისას, ცარიელი სცენის სიღრმეში უკვე იჯდა თითქოსდა ქუჩიდან შემოსული, შა-

ლის შავ სვითერსა და დახეულ ჯინსებში ჩაცმული გიტარიანი ჰამლეტი-ბარდი.

სასცენო სივრცის გადაწყვეტა ლაკონურად აღწერდა მოქმედების ადგილს, მოვლენის არსს. რთული 1970-იანი წლების გააზრებით, რეჟისორის - იური ლუბიმოვისა და მხატვრის - დავიდ ბოროვსკის ტანდემმა უარყო სასახლისკარის ფუფუნების დემონსტრირება. სცენაზე მეფობდა გააზრებული უბრალოება. გათხრილი საფლავის ორმოდან ამოყრილი მიწის თავზე განთავსებული თავის ქალა მიანიშნებდა ადამიანური ყოფის აბსურდზე. სცენის სიღრმის თეთრ კედელზე აკრული გადაჯვარედინებული უხეში ფიცრები თუ სცენური ატმოსფერო ეხმარებოდა რკინის ფარდის გამოღმა, საბჭოურ ყოფაში ჩარჩენილთა ტუსაღურ ხვედრს, არნახულ სილატაკეს, უმეცრებას, პროვინციულ ფაშიზმს. ძალაუფლებისთვის გამართულ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლებზე მეტყველებდა სცენის სიღრმეში კედელთან მიყუდებული უზარმაზარი მახვილების წყება, რომლებიც ჯვრებსაც წააგავდა.

რეჟისორმა და მხატვარმა მსახიობები პროზაული შალის სვითერით შემოსეს. მხოლოდ ალა დემიდოვას დედოფალ გერტრუდასა და ვენიამინ სმეხოვის კლავდიუსს ეკიდათ ყელზე მასიური, უხეში ჯაჭვი, რაც ასევე სიმბოლური იყო. ნატალია საიკოს ოფელია შეშინებული ბავშვივით გამოიყურებოდა. მას ეშინოდა ძმის, მამის, პრინცის, რომელთანაც არაფერი აკავშირებდა. თავის მხრივ, ჰამლეტიც აცნობიერებდა, რომ მის წინაშე იყო პოლონიუსის პოლიტიკური თეატრის მარიონეტი. ოფელიათი თითქოს ყველა თამაშობდა. ამიტომაც სპექტაკლში არც სასიყვარულო ხაზი იყო გამოკვეთილი. აქ უხვად მეფობდა თამაში, ფარისევლობა, ანუ ყველაფერი ის, რაც ძალზე შორს იდგა გულწრფელი გრძნობებისგან, მაგრამ ძალზე ახლოს 1970-იან წლებთან.

ამ პირქუშ სამეფოში ვლადიმერ ვისოცკი არ თამაშობდა დაეჭვებულ ჰამლეტს. მისთვის ცნობილი მონოლოგი „ყოფნა არყოფნა საკითხავი აი ეს არის“ ძახილის ნიშნით გაისმოდა. თავდაჯერებული პრინცის ხრინწიანი, მაგრამ მჟღერი, მწარე ხმა, გადადიოდა ყვირილში, ჰქონდა სწრაფი მოძრაობები, უეცარი და მკვეთრი რეაქციები, არაპროგნოზირებადი ჟესტი. „ლუბიმოვის ინტერპრეტაციაში ცენტრალური თემა იყო ხელოვნების ჯანყი მახინჯი რეალობის წინააღმდეგ. ჰამლეტი ტაგანკაში სტოიკური გამბედაობის, სუ-

ლიერი სიმწიფის განსახიერება გახდა. ვისოცკიმ ისაუბრა იმ თაობის სახელით, რომელმაც განიცადა იმედების ტრაგიკული მსხვერვა. ამ ჰამლეტისთვის ახლა მნიშვნელოვანი გახდა იმის გაგება, როგორ ემოქმედა „ციხის სამყაროს“ შეცნობის შემდეგ? როგორ ეცხოვრა საპყრობილეში ისე, რომ შეენარჩუნებინა ღირსება, დარჩენილიყო ადამიანად უკონტროლო, აბსოლუტური ძალაუფლებით გათავხედებულთა წინაშე.⁹ ეს განრისხებული, სიბრაზისგან აკანკალებული ჰამლეტი, ძლიერი ხელებითა და დამწვარი ხმით, სასოწარკვეთილი ებრძოდა უთანასწორო მტერს. გიტარიანი ჯარისკაცი და ინტელექტუალი, სულიერად აძლიერებდა აუდიტორიას.

იური ლუბიმოვის „ჰამლეტში“ ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ გმირად გვევლინებოდა მხატვრის გენიალური მიგნება – მასიური შალის ნაქსოვი ფარდა. მხატვარ დავიდ ბოროვსკის ეს „შედევრი“, ბედი-მსაჯულის მეტაფორად იქცა. ის ხან ყრუ კედელს ჰგავდა, ხან სიკვ-

დილს, რომელიც მუქარით მიიწევდა ადამიანებისკენ, უსწორდებოდა თავის მსხვერპლს. იგი ხან ნელა, ხან სწრაფად, მკვეთრი მოძრაობით გადაკვეთდა ხოლმე სცენას, ჩასაფრებულივით მისდევდა ზოგიერთს, ფეხებში ძლიერი დარტყმით ცელავდა, მისგან გაქცევა შეუძლებელი იყო. ტრაგედიის ფინალში, ფარდა უმოწყალოდ აღგვიდა ხოლმე სცენიდან ავეჯსა თუ ადამიანებს. ხოლო დაცარიელებულ სივრცეს მშვიდად გადაკვეთდა და ჩაწყნარდებოდა, გაყუჩდებოდა, თითქოს ახალ ფურცელს შლიდა ისტორიის სცენაზე.

XX საუკუნის 50–70-იანი წლების გიორგი კომინცვისა და იური ლუბიმოვის „ჰამლეტის“ შემდეგ, კვლავ არაერთი საინტერესო შექსპირული ნამუშევარი იხილა საზოგადოებამ და როგორც სამართლიანად წერს ალექსეი ბარტოშევიჩი – „ჰამლეტის დადგმა ყოველთვის იყო და დარჩება ცოცხალ მათიანედ იმაზე, თუ რანი ვიყავით და რანი ვართ ყოველ ჯერზე“.¹⁰

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Бартошевич А., Русский Гамлет: XX век, 2011. <https://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> 01/07/2025.
- Эткинд А., Кривое Горь, 2014. <https://gefter.ru/archive/12691> 01/07/2025.
- Козинцев З., Росточному С., 13 мая 1956 г.: Переписка, Москва, 1998.
- Кореневская Е., Иннокентий Смоктуновский: Король, который всю жизнь боялся, Аргументы и факты, 2004. <https://aif.ru/gazeta/number/22310> 01/07/2025.
- Кауфман Б., Биография Иннокентия Смоктуновского, 2025. <https://ria.ru/20250328/smoktunovskiy-2007397020.html> 01/07/2025.
- Яковлева Н., „Гамлет“ Григория Козинцева, 2016. https://www.dtbooks.net/2016/02/blog-post_26.html 01/07/2025

⁹ Бартошевич, Русский, 2011.

¹⁰ იქვე.

THE FIRST INTELLECTUAL ACTOR AND STREET BARD

Tamar Kutateladze

Keywords: *Theater, Hamlet, Smoktunovsky, Repressions, Vysotsky, Bartoshevich*

Based on internet sources, the main part of this work reconstructs the unconventional artistic images and key mise-en-scenes created for Shakespearean *Hamlet* by G. Kozintsev and I. Lyubimov in Russia in the 1960s-1970s. In the first Soviet screen version of *Hamlet* by Grigory Kozintsev in 1964, the director, without casting, approved Innokenty Smoktunovsky for the main role due to his exceptional biography and talent. Russian and foreign critics, delighted with the actor's play in this highly theatrical film, a genuine masterpiece, wrote that Smoktunovsky has an unusually deep, supranational intellect, and in his calm voice, an echo of Myshkin can be heard, whom the actor ranked much higher than Hamlet.

Grigory Kozintsev's *Hamlet* was logically continued and developed by another famous play in the history of Russian theater, *Hamlet* (dir. Yuri Lyubimov, 1971), which turned into a manifesto for a new generation. In this political satire or pamphlet on Soviet reality, the main role was played by popular singer and charismatic actor Vladimir Vysotsky. He created an onstage image of a modern young man fiercely opposing authorities. Even today, these two radically different performances are impressive in many ways. Both of them are important in the history of Russian theater art, in terms of directorial concept, scenography, musical decoration, as well as in the artistic biographies of the actors.

The work pays particular attention to information, exciting thoughts provided by A. Bartoshevich, grandson of famous Russian theater expert and Shakespearean scholar/actor V. Kachalov, and son of V. Shverubovich, the founder of the staging department at the Moscow Art Theater Studio. He lauds the premiere of Gordon Craig's *Hamlet* at the Moscow Art Theater in 1911, which reportedly had a strong influence on the reformer of Georgian theater, Kote Marjanishvili. Later, the deep problems of Russian life, the intense spiritual pains of the Russian intelligentsia were reflected with explosive force and depth by Mikhail Chekhov's *Moscow Hamlet*, embodied with merciless irony, in the 1924 production. A. Bartoshevich claims that Stalin did not like the story of the bold Danish prince. In *Hamlet*, he saw the power to expose usurpers of power. During Stalin's rule, the interpretation of this famous tragedy by Shakespeare required approval of the leader, so Vsevolod Meyerhold's years-long preparation for the staging of *Hamlet* remained unrealized.

The priorities of the 21st century and, with it, the digital era, have turned our consciousness upside down. By the middle of the last century, Looking up to MAT,¹ the well-known motto in Soviet theatrical life, was unconditionally replaced by Looking up to Europe. Along with the orientation, the main vector of theatrical art was revalued. Russian theater was no longer a theatrical Mecca. The long-standing primacy of teaching Russian theater as a separate discipline was removed

from higher education. A strange, incomprehensible, odious excess was established: unforgivable indifference to the heritage of Russian theatrical figures. At the modern stage, young people can only participate in the achievements of the Russian theatrical art of the latest period at festivals, and follow the past mainly from internet sources. I believe that discussion of interpretations or stage forms of Shakespeare's *Hamlet* would be incomplete without the role of Hamlet embodied in the

¹ The Moscow Art Theater.

theatricalized black-and-white film by two great Russian actors: Innokenty Smoktunovsky (Smoktunovich) (dir. Grigory Kozintsev, 1964) and Vladimir Vysotsky (dir. Yuri Lyubimov, 1971). Notably, both works were recognized at a number of European festivals. It was on the basis of internet sources that I attempted to reconstruct the unconventional artistic forms and main mise-en-scènes from these original productions of the 1960s–1970s. Even today, these two radically different performances, which even complement each other, are impressive in many ways. O. Lyubimov's production is perceived as a logical continuation of Kuzintsev's film-performance. Both are important in the history of Russian theatrical art, in terms of directorial concept, scenography, musical design, as well as in the creative biography of the actors.

Famous Russian Shakespearean and theater expert A. Bartoshevich writes that "Russian society has always looked up to Hamlet as though looking in a mirror. They look up to Shakespeare's hero as a symbol of spiritual perfection, or a reflection of their own mental illnesses, the cause of their own powerlessness, inability to act."² According to A. Bartoshevich, 20th-century Russia was born with the words of a young Blok: "I am Hamlet, my blood runs cold" and in 1911, with the premiere of Gordon Craig's *Hamlet* at the Moscow Art Theater. The performance was prepared painstakingly, with long breaks, arousing ardent interest among the public and critics. Heated debates testified not only to the aesthetic novelty of Craig's direction, but also to the fact that this *Hamlet* was able to touch on the deep problems of Russian life, the acute spiritual pains of the Russian intelligentsia. In addition, the year 1917, marking a major tragedy in Russia, was reflected with explosive force and depth in the ruthless irony of Mikhail Chekhov's *Moscow Hamlet* in 1924. This docile Hamlet, undistinguished by his heroic appearance, looked at the world with huge, tormented eyes, listened to the voice of the Almighty and fearlessly went towards inevitable death. "Mikhail Chekhov's *Hamlet* was terribly lonely not only in Claudius's Denmark, but also in the Russia of that time, but the hero and the actor would not compromise with a powerful enemy."³

According to Alexei Bartoshevich, Stalin did not like the story of the bold Danish prince. In *Hamlet*, he saw the power to expose usurpers of power. Under Stalin, the leader's approval of this interpretation of Shakespeare's tragedy was required. That is why Vsevolod Meyerhold's years-long preparation for the staging of *Hamlet* remained unrealized. The famous Shakespearean scholar names the mid-1950s as the period of the revival of *Hamlet* productions, when society came to terms with its historical destiny, threw off the artificial values imposed upon it, and painfully freed itself from the captivity of the lies of the past. In 1954, a few months after Stalin's death, the theaters of both capitals of the empire staged the premiere of *Hamlet*. The performances by Grigory Kozintsev and Nikolai Okhlopkov were perceived not only as an event in theatrical life, but also as a sign of the most important historical change. The productions of *Hamlet* in the 1950s–1970s reflected the values of the post-war generation, the history of its relationship with the era, its spiritual achievements and losses. The *Hamlet* of the 1950s suddenly discovered the terrible truth about the world and came to despair.

After the great success of *Hamlet* by Grigory Kozintsev at the Leningrad Drama Theater in 1954, where the leading actor of the theater Bruno Freundlich (Alice Freundlich's father) played the main role, work began on the script for the first screen adaptation of *Hamlet* in the Soviet Union. The director, without casting, approved Innokenty Smoktunovsky for the main role due to his exceptional biography and talent. Kesha Smoktunovich (his real name) was born in the small Siberian village of Tatyankovka on March 28, 1925, into a family of repressed people. He participated in World War II, was captured in the Battle of Kursk, managed to escape, this captivity making him unreliable, so he was banned from living in 39 Soviet cities. So, for a short time he worked and studied at the Krasnoyarsk Theater and Studio, then at the Norilsk Musical Comedy and Drama Theater, in his own words "in the ninth circle of Stalin's hell, in one of the centers of the Gulag"⁴, soon changed his last name, became Smoktunovsky and moved to Moscow. Here, with great difficulty, he managed to find work at Lenkom and

2 Bartoshevich A., Russian Hamlet: XX century, <https://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> 24. 09. 2011.

3

4 Korenevskaya E. Innokenty Smoktunovsky: The King Who Was Afraid All His Life // Arguments and Facts. 2004. August 23. <http://>

Mosfilm. In the film *Soldiers* he was noticed by Georgy Tovstonogov and invited to play the role of Myshkin in the play *The Idiot*. With the grand success of this role, he became famous throughout the Soviet Union.

Kozintsev noted that not long before the filming of *Hamlet*, a much more brutal atmosphere reigned in the Soviet Union than in gloomy Elsinore. Accordingly, the value and independence of an individual, his liberation from the syndrome of total fear in society, became important in the film. Smoktunovsky, aged 40 at the time, was twice as old as Hamlet, his nymph, and he created an ideal image of an intellectual in the 1960s, embracing the priority of an individual. In the film, the eternal hero of Hamlet tries to force people to stop lying and tells the truth, “with words as sharp as daggers”⁵. According to famous Russian theater critic Maya Turovskaya, a breakthrough in the stage history of *Hamlet* in the Soviet Union occurred in 1954, starting with Kozintsev’s 1954 theatrical version and ending with the 1964 film. In Kozintsev’s imagination, Hamlet was a fellow countryman surviving the terror and becoming a stranger in his own country. “Hamlet is a man before 1937,” Kozintsev confirmed. According to M. Turovskaya, “Kozintsev went far from Russian theatrical tradition, I. Smoktunovsky played himself in the film, a soldier of the Great War and a witness to the terror. This is a man who considers his country a prison, but does not know why this happened and persistently seeks a reason to change the situation. In addition, this Hamlet is neither tragic nor romantic, he is an intellectual, but not a typical representative of the Soviet intelligentsia, but its collective ideal, a scientist-warrior, brilliantly conveyed by I. Smoktunovsky.”⁶

Kozintsev himself was not repressed, but he witnessed the brutal campaign of Soviet terror. He keenly experienced the tragedy of his friends and relatives, including screenwriter and director Alexei Kapler, actor and director Solomon Mikhoels, writer Ilya Ehrenburg (husband of Kozintsev’s sister), directors V. Meyerhold and S. Eisenstein, Shostakovich, Tynyanov and many others. Later, observing the series of amazing events after Stalin’s death, when one of Stalin’s cultural leaders, Al-

exander Fadeev, committed suicide, he wrote: “The era of shame has begun... it is difficult to imagine the past as reality,”⁷ so his goal in staging *Hamlet* was a conscious modernization of the classical text. He even called one of his books *Our Modern William Shakespeare*.

Innokenty Smoktunovsky initially did not appreciate the gift of fate. Before starting work on the film, he admitted that he had never read Shakespeare, and after reading it, he found it very boring and refused the role that many dreamed of. However, the director took into account the actor’s edits and agreed to a different vision of the hero. As a result, Smoktunovsky became so interested in *Hamlet* that when director Sergei Bondarchuk invited him to play the role of Andrei Balkonsky in *War and Peace*, and Andrei Tarkovsky invited him to play Andrei Rublev, he refused their offers.

Grigory Kozintsev’s 1964 tragedy *Hamlet* was the 17th film adaptation in the world and the first in the Soviet Union. In 1965, the highest government award, the Lenin Prize, was awarded to Kozintsev and Smoktunovsky. Soviet film critics recognized I. Smoktunovsky as “the first intellectual actor of the Russian Soviet film industry”⁸. The film garnered many awards both in the USSR and the West (Wiesbaden, Venice, San Sebastian, San Francisco, and others). Smoktunovsky was recognized as one of the best Hamlets of the 20th century. His portrait was exhibited in England among the best portraits of Hamlet in the world, and Anastasia Vertinskaya’s Ophelia was called the “Soviet Vivien Leigh”.

1960s theatrical life was marked by Hamlet. This role was played by Bruno Freundlich, Mikhail Astangov, Evgeny Samoilov, Eduard Martsevich, Mikhail Kozakov, Vladimir Recepter. Director G. Kozintsev, explaining this fact, quoted Herzen’s words, spoken 100 years before the creation of the film: “The character of Hamlet... is universal, especially in awakening suspicion, consciousness.... Because, in all eras, the ‘dirty deeds’ of governments are not so rare, Hamlet will not lose its relevance.”

Minister of Culture Ekaterina Furtseva insisted that the first screening of *Hamlet* in Russia be in color. She was categorically against the director’s concept of

gazeta.aif.ru/_online/superstar/46/10_01

5 Yakovleva N., “Hamlet” by Grigory Kozintsev, https://www.dtbooks.net/2016/02/blog-post_26.html.

6 Etkind A., Leap over catastrophe, <https://gefter.ru/archive/12691>

7 Kozintsev – S. Rostotsky, May 13, 1956 // Correspondence ... M. : ART, 1998. P. 161.

8 Kmit G., The first intellectual actor of Soviet cinema Innokenty Smoktunovsky, <https://ria.ru/20150328/1054948359.html>

shooting the film in black and white. However, the director believed that color would kill the tragedy. In addition, in order to make the image more expressive, he used powerful spotlights, which cost Innokenty Smoktunovsky his health. He remained visually impaired for the rest of his life.

In Kozintsev's highly theatrical film, one can see the reality of the 1960s and theater within theater, with its sharp accents and poetry. 1964 *Hamlet* managed to create an atmosphere of that time. Just as in Elsinore, in everyday life, everyone remained silent in the face of injustice, avoiding conflict with the boss, the system, so as not to pose a threat to their existence and lives in a sinful world. Meanwhile, Kozintsev's 150-minute film skillfully captured the bleak atmosphere of the medieval Danish kingdom. Filming took place near Tallinn. The set designers spent six months building the Elsinore Palace on a cliff overlooking the sea. It creates the impression that the spectacle was filmed in Elsinore in 1601, but it is also a timeless picture of human existence. Some scenes were shot in the Lenfilm sound stages and in a real medieval monastery. Clouds and mighty waves in the Barents Sea, and the most famous monologue in world literature "To be or not to be..." was delivered by Innokenty Smoktunovsky in Crimea. The film's set design still amazes us with its realism. The sick and cold waves of the ocean crash against the rocky shore, on which the stern towers of the Elsinore Castle stand. Here is the kingdom of salt water, stone and sky. Kozintsev wrote: "In *Hamlet* there should be scenes depicting the terrible energy of the rulers of the state. That is why the shots of the cemetery, the mood of the people, busts and the elusive portraits of King Claudius are hyperbolized here. The murderous king tries to establish his imaginary greatness during his lifetime. He embodies a ruler isolated from the people, lives with a guard, legitimizes an endless army of watchers, an atmosphere of intimidation."

Behind the thick stone walls and powerful towers of the Roman architecture of the Elsinore castle kingdom, a rich interior is presented, with Renaissance frescoes, tapestries, and the solemn luxury of Mannerism. The heroes simultaneously live in closed rooms and in the endless atmosphere of wild nature. The sea motif clearly follows the entire film. Along with Hamlet's passions, the sea roars and rages, calms down with him, and sometimes, previously foamy and murky, suddenly becomes

transparent like a mirror surface. The air is filled with sea wind, fragments of fog, and steam. At the end of the film, associations with ancient Greek tragedies arise.

Costume designer Solomon Virsaladze dressed Hamlet's hero in a black blouse-jacket, reminiscent of a modern sweater. (In Lyubimov's production, Vysotsky's Hamlet wears a black sweater.) Any elaborate costume details were rejected. The film, with a brilliant translation by Boris Pasternak, and Dmitri Shostakovich's raging melody, is both terrifying and exhilarating.

In every scene of the film-performance, the image of a harsh, tragic, hopeless and artificial world is highlighted, where Smoktonovsky plays Hamlet, who, like himself, has gone through all nine circles of hell. Onscreen, all his emotions are made grotesque. This Hamlet realizes that reigning vices are growing. He dreams of revenge, but cannot act and suffers from inability to resist the whole world. The actor creates the spiritual tragedy of an honest, worthy, great intellectual. This strong-willed, energetic, thinking person is desperate. He knows that killing the king does not mean change. The environment is full of Claudiuses and everyone is ready to take his place. In the mass scenes, the faces of carefree courtiers are shown in the moments of sadness and pain of the main character, the satisfied face and smile of Gertrude (Elsa Radzina), the flattery of Hamlet's former friends and Claudius. Behind the depiction of their apparent obedience or goodwill, lurk fear, hatred, indifference, and malice. Elsinore is rotting. Society is sick. Man is no longer a bright, intelligent being, a copy and crown of the Creator, but "the quintessence of dust." Hamlet tries to confront them with the naked truth, to awaken in them living feelings and conscience. That is why he shouts at his mother with terrible, dagger-sharp words. The actor plays a defenseless, lonely intellectual. The scene of the appearance of the ghost is impressive even today, in the era of computer technology. This mysterious, mystical, majestic, cold creature, who walks calmly in his long cloak, as if from heaven he looks down on the people left on earth. When meeting the ghost of his father, the prince also seems tiny and insignificant. It is noticeable that for a creature artificially expelled from earthly existence, all the intentions and destinies of mortals are known. This impression is reinforced by the music of Dmitri Shostakovich.

Elsinore has turned into a well-equipped dungeon, with death as the only way to escape. The conversation

between Ophelia and Hamlet is a meeting of two prisoners. Hamlet realizes that this meek doll was sent to him to extort his intentions, and Ophelia no longer believes in love... Nevertheless, Hamlet's word: "I loved you once" are uttered with such passion and regret that it is clear that Hamlet loves his nymph immensely. Smoktunovsky is full of charisma. The entire psychophysical apparatus of the actor, his every word, gesture or movement is filled with thought, inner action. It was written about him that Smoktunovsky has an unusually deep, supranational intellect, and in his calm voice, an echo of Myshkin is heard, whom the actor considered a hero of a much higher rank than Hamlet.

The young, already very popular Anastasia Vertinskaya's her was bleached and face whitened for Ophelia's role. The director wanted her to resemble a marble figure, powerful spotlights enhanced the likeness of a marionette. Vertinskaya's Ophelia, an embodiment of youth, femininity, and purity, became an innocent victim at the hands of cunning people. In the scene of madness, with her hands covering her face, and with a strange expression, it was disturbing and dangerous. Her suicide, liberation from everyday shackles and social rules, was like flying out of a cage.

Like Ophelia, Kozintsev's Hamlet also passes through the walls of the decaying castle and dies against the backdrop of the ocean and rocks. The last shot of the film returns us to the beginning. For a few seconds, we enjoy the beauty of the ocean, and a second later, the shadow of the castle appears again... as the beginning of a new eternal tragedy. The film's ending builds into the beginning, and in order to break this circle, it is necessary to destroy the castle of Elsinore, overthrow the kingdom of the rocks and the evil that has risen on it. Along with Hamlet, the ocean raging at the foot of the rocks also fights for revenge, but in vain. Everything repeats itself, the process is circular. The eternal, invincible world of injustice is not subject to change. Kozintsev's heroes sacrifice themselves for freedom of thought. The director tries to make the audience read their own version of the film and think, for freedom of thought was forbidden in the Soviet state.

Another famous play in the history of Russian theater, *Hamlet* (dir. Yuri Lyubimov, premiered on November 29, 1971), became a manifesto for the generation of the 1970s. In this political satire or pamphlet based on Soviet

reality, the audience saw popular singer and charismatic actor Vladimir Vysotsky in the main role. He created an image of a modern youth onstage, who fiercely opposed the authorities. When the audience entered the hall, Hamlet-bard, dressed in a black wool sweater and torn jeans, with a guitar, was already sitting in the depths of the empty stage.

The stage space concisely described the place of action, the essence of the event. In the difficult 1970s, the tandem of the director and the artist rejected the demonstration of palace luxuries. Thoughtful simplicity reigned on the stage. A skull placed on top of the earth thrown from a dug grave hinted at the absurdity of human existence. The rough crossed planks nailed to the white wall in the back of the stage, on the other side of the Iron Curtain, on the fate of those trapped in Soviet life, on the unprecedented poverty, ignorance, provincial fascism. Life-and-death struggles for power were also indicated by a series of huge swords leaning against the wall in the back of the stage, which also resembled crosses.

The director and the artist dressed the actors in prosaic woolen sweaters. Only Alla Demidova's Queen Gertrude and Veniamin Smekhov's Claudius wore massive, rough chains around their necks, a sign of victims of their own crimes. Natalia Saiko's Ophelia looked like a frightened child. She was afraid of her brother, father, prince, with whom she had nothing in common. Hamlet, in turn, realized that he was a puppet in Polonius's political theater. Everyone seemed to be playing Ophelia. That is why there was no love line in the play. Here, playfulness, hypocrisy, i.e. everything that was very far from sincere feelings, but very close to the 1970s, reigned in abundance.

In this gloomy atmosphere, V. Vysotsky did not play a suspicious Hamlet. His famous monologue, "To be or not to be, that is the question," was heard with an exclamation mark. The hoarse yet sonorous, bitter voice of the confident prince turned into a scream, he had quick movements, sudden and sharp reactions, and unpredictable gestures. "The central theme in Lyubimov's interpretation was the rebellion of art against ugly reality. Hamlet in Taganka became the embodiment of stoic courage, spiritual maturity. Vysotsky spoke on behalf of the generation that had experienced the tragic collapse of hopes. For this Hamlet, it now became important to understand how to act after getting to know the "prison

world.” How to live in prison and preserve his dignity, to remain a human being in the face of those who dare control him, with absolute power. This furious, trembling with anger Hamlet, with strong hands and a burning voice, desperately fought against an unequal enemy. A soldier with a guitar and an intellectual, he spiritually strengthened the audience.

In Yuri Lyubimov's *Hamlet*, one of the main characters was the artist's ingenious invention, a massive woolen curtain. This masterpiece by artist David Borovsky became a metaphor for fate. Sometimes it resembled a blank wall, sometimes death threateningly advancing towards people, aiming for its victim. Sometimes it crossed

the stage slowly, or quickly, with sharp movements, as though in ambush, striking them with a powerful blow to the legs, making it impossible to escape from it. In the finale of the tragedy, the curtain mercilessly swept furniture and people from the stage. And it crossed the empty space calmly and calmed down, fell silent, as if turning a new page on the stage of history.

In the 1950s-1970s, after G. Kozintsev and I. Lyubimov's *Hamlet*, the public saw many more interesting Shakespearean works, and as A. Bartoszewicz rightly writes, “The staging of Hamlet has always been and will remain a living chronicle of what we were and are at every time.”⁹

REFERENCES:

- Bartoshevich A., Russian Hamlet: XX century, <https://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> 24. 09. 2011
- Etkind A., Leap over catastrophe, <https://gefeter.ru/archive/12691>
- Kozintsev - S. Rostotsky, May 13, 1956 // Correspondence ... M.: ART, 1998. P. 161.
- Korenevskaya E. Innokenty Smoktunovsky: The King Who Was Afraid All His Life // Arguments and Facts. 2004. August 23. http://gazeta.aif.ru/_online/superstar/46/10_01,
- Kmit G., The first intellectual actor of Soviet cinema Innokenty Smoktunovsky, <https://ria.ru/20150328/1054948359.html>
- Yakovleva N., “Hamlet” by Grigory Kozintsev, https://www.dtbooks.net/2016/02/blog-post_26.html.

9 Bartoshevich A., Russian Hamlet: XX century, <https://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek/> 24. 09. 2011



1. რეჟ. გ. კოზინცევის ფილმის აფიშა, 1964.
ჰამლეტი - ი. სმოკტუნოვსკი.
POSTER FOR THE FILM DIRECTED BY
G. KOZINTSEV, 1964. HAMLET - I. SMOKTUNOVSKY.



2. კადრი ფილმიდან „ჰამლეტი“ (1964).
ჰამლეტი - ი. სმოკტუნოვსკი.
FROM THE FILM "HAMLET" (1964).
HAMLET - I. SMOKTUNOVSKY.



3. კადრი ფილმიდან „ჰამლეტი“ (1964), ჰამლეტი - ი. სმოკტუნოვსკი.
FROM THE FILM "HAMLET" (1964), HAMLET - I. SMOKTUNOVSKY.



4-5. სცენები სპექტაკლიდან „ჰამლეტი“, ჰამლეტი -
ვლ. ვისოცკი (რეჟ. იური ლუბიმოვი, 1972).
SCENES FROM THE PLAY "HAMLET", HAMLET -
V. VYSOTSKY (DIR. YURI LYUBIMOV, 1972).
Source: <https://www.litfund.ru/>

