

Гринишина Марина Олександрівна,
доктор мистецтвознавства, с.н.с.,
професор кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Maryna Grynyshyna,
Doctor in Art Studies, Senior Researcher,
Professor of Theatre Studies Department,
I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
Theatre, Cinema and Television University,
Kyiv, Ukraine

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ «УКРАДЕНОГО ЩАСТЯ» НА КОНУ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Анотація. Мета статті – здійснення компаративного аналізу інтерпретацій «Украденого щастя» у НАДТ імені І. Франка і виявлення комплексу традиційних та інноваційних смислоутворювальних елементів у режисерських прочитаннях п'єси із застосуванням феноменологічної методики. **Методологія** дослідження базується на поєднанні елементів історико-реконструктивного, структурно-аналітичного, феноменологічного та описового методів. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що завдяки компаративному аналізу трьох сценічних версій «Украденого щастя» І. Франка на одній сцені порушено питання ідейно-естетичного наступництва, або контрверсійності, у різних режисерських підходах до «класичного» драматичного твору. У **Висновках** зазначено, що вистави за «Украденим щастям», які виходили на кін Театру імені І. Франка у 1940–2020 рр., базувалися на окремій режисерській концепції, що враховувала соціальну та мистецьку кон'юнктуру конкретного історичного моменту. Певних художніх перетворень зазнавали і формотворчі елементи реалістично-натуралістичної стилістики, з використанням яких наприкінці позаминого століття було сформовано Франкову драму. Маємо підстави говорити про закладання власне «франківської» традиції в інтерпретації конфліктної проблематики «драми з сільського життя», про її повернення на новому етапі та наступні трансформації. Водночас у жодній з представлених версій не спостерігаємо збігу уявлень театру про Франкову драму з певним горизонтом глядацьких сподівань.

Ключові слова: Іван Франко, «Украдене щастя», феноменологічний підхід, компаративний аналіз, історична реконструкція, режисерська інтерпретація, актуалізація, глядацька рецепція.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. «Украдене щастя» – знаковий твір у царині українського сценічного мистецтва. На думку вітчизняних літературознавців, поява цієї Франкової п'єси розпочинає добу української модерної драматургії, «де соціальний детермінізм у розвитку подій і характерів поступається місцем екзистенційному релятивізму» (Свербілова, Ма-

лютіна, Скорина, 2009, с. 9). Іншим доказом особливої ролі «драми з сільського життя» слугує її перманентна наявність у репертуарі українських сценічних колективів: від прем'єри у театрі Товариства «Руська бесіда» 16 листопада 1893 р. дотепер. Численні режисерські інтерпретації, яких п'єса зазнавала впродовж тривалого часу, неодноразово допомагали вітчизняним історіографам те-

атру не лише із презентацією фактажу, а й із виявленням сутності явищ і тенденцій українського кону певного часового відтинку. Наприклад, тлумачення сценічних версій «Украденого щастя» на кону Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка у 1940 – 2020 рр. може стати ефективним інструментом у вирішенні повсякчас актуального питання щодо «перманентності розвитку певних традицій, їхнього повернення та трансформації» (Юдкін, 2019, с. 20).

Зазначимо, що у рамках феноменологічного підходу режисерська інтерпретація сприймається як особлива форма рефлексії, спрямованої на вибір сценічних засобів, за допомогою яких буде здійснене перетрактування п'єси. При цьому сценічний текст, сформований режисером, має більший змістовний об'єм та є лексично складнішим за драматичний оригінал, бо включає в себе знакові смисли декорацій, костюмів, музичного оформлення, акторської пластики тощо. Також видається обов'язковим перепрочитання давнього твору на різних етапах його тривалої сценічної історії, оскільки неможливо у кожній наступній версії просто повторювати набір сенсів, що їх колись давно автор заклав у п'єсу. Водночас «актуалізація» передбачає ретельний аналіз, багаторівневі студії, коли «старий» текст пристосовується «до сучасних умов з урахуванням нових обставин, смаків іншої публіки і потреб нового суспільства» без змін «основи фабули» та із збереженням «суті стосунків між дійовими особами» (Паві, 2006, с. 36). Поза сумнівом, на такий підхід насамперед заслуговує класика, чий феномен означає, що «твір, написаний у минулому, зберігає актуальність для наступних епох, має високу художню цінність і являє певний естетичний еталон, цілісність та гармонію усіх елементів поетики – нерозривність форми і змісту, а також домінування гуманістичного змісту як основного смислового масиву й наповнення категорії прекрасного» (Schmidt, 2001, Р. 86).

Між тим, «класичний» дискурс вітчизняного театру ХХ і початку ХХІ століття відзначений геть інакшою стратегією комунікації сцени і драми: справляється враження, що українські режисери шукали змістовні та формальні паралелі між класичними текстами і тогочасністю виключно в епоху «історичного авангарду» кінця 1910 – початку 1930-х рр., ті, кого не поглинув вир сталінських репресій, впродовж наступних десятиліть

«стару» п'єсу зазвичай банально соціологізовували, у 1960 – 80-х рр. виставам за українською класикою часто бракувало оригінальних смислоутворювальних концепцій, натомість режисерські рішення, що належать до постмодерної сучасності, нерідко демонструють ставлення до класичного оригіналу як до «сировини», відтак спектакль характеризується його тотальною інтерпретацією, тобто модифікацією авторських смислів аж до протилежних значень.

Зуважимо, що з точки зору феноменології твір / вистава набуває остаточної смислів у процесі читавчої / глядавчої рецепції. Слід зважати й на те, що «популярна» класика – це твори, які активно функціонують у соціокультурному просторі та знайомі досить широкій аудиторії. Отже, «горизонт глядавчих сподівань» (Яусс, 2007, с. 38), тобто соціальні норми, історичні припущення, культурні критерії, що формують розуміння літературного твору у певний час і зумовлюють ставлення сучасника до культурної спадщини, може не збігатися, ба більше – суперечити уявленням театру про драматичний текст. Проте у такому разі годі сподіватися на повноцінне сприйняття вистави – на розуміння глядачем знакових сенсів усіх її компонентів, а відтак – на його співучасті і співпереживання.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Від початку нинішнього століття українські літературознавці (Т. Гундорова, С. Хороб, Т. Сербілова, Н. Малютіна та ін.), досліджуючи драматургічний доробок І. Франка, акцентували модерністські інтенції (екзистенційні мотиви, морально-етичну проблематику, психологічну неоднозначність характерів, позірність етнографічно-побутового тла, новації у жанрово-стильових структурах тощо), характерні для «Украденого щастя», що певним чином відбивалися у сценічних інтерпретаціях п'єси, зокрема на кону Театру ім. І. Франка. Своєю чергою, ці версії неодноразово становили предмет наукового дослідження вітчизняних театрознавців. До їхнього аналізу вдавалися зокрема Ю. Бобошко, Ю. Косач, Й. Кисельов, Р. Бернацька, В. Заболотна, К. Пітоєва, І. Овруцька, Р. Коломієць, С. Тримбач, Ю. Чужинова. Проте дотепер вистави «франківців» не зіставлялися між собою, а отже не порушувалися питання ідейно-естетичного наступництва або контроверсійності у різних режисерських підходах до «класичного» драматичного твору.

Мета статті – здійснити компаративний аналіз інтерпретацій «Украденого щастя» у НАДТ

ім. І. Франка і, застосовуючи феноменологічну методику, виявити комплекс традиційних та інноваційних смислоутворювальних елементів у режисерських прочитаннях п'єси.

Виклад основного матеріалу. Феноменологія самої «драми з сільського життя» позначена водночас рефлексивними та рецепційними елементами. Пошлемося на галицького театрознавця Г. Лужницького, який стверджував, що «прапричиною, чи, може, праосновою драми “Украдене щастя” є обікрадене з особистого життя Франкове щастя. Проміння цього болю пройшли крізь призму “Пісні про шандаря” й вилилися в форми найкращої драми Франка, приймаючи на себе обриси <...> правдивої події, що траплялась в Нагуєвичах або десь в околиці. “Пісня про шандаря” була тільки – ударом, вона сколихнула всією істотою поета, даючи йому можливість у реальні форми прибрати свій затаєний біль» (Лужницький, с. 345). Малося на увазі одруження «мабуть, найсильнішого кохання Франка, Ольги Рошкевичівни» і потому скоре зізнання жінки, що її шлюб виявився нещасливим. Через чотири роки у статті з симптоматичною назвою «Жіноча неволя в руських піснях народних» (часопис «Зоря», 1883 р.) І. Франко пише: «Друга часть жіночої неволі – нерозривні слюби, котрі силують жінку жити з чоловіком, котрого не любить» (Франко, 1980, с. 247). Там само письменник наведе текст популярної тоді у західноукраїнському регіоні «Пісні про шандаря», де «в новій одежі подано стару подію – насильний розрив зв'язку родинного. Жінка ломить шлюб церковний і віддається “шандареві” одверто, прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває “шандаря” і сам гине ганьблячою смертю» (Франко, 1980, с. 249). У рік виходу першої версії «Украденого щастя» на кін Театру ім. І. Франка відомий харківський літературознавець І. Айзеншток зауважував, що «схема» Франкової «драми з сільського життя» «<...> точно відповідає сюжетній схемі наведеної пісні аж до таких подробиць, як побачення “шандаря” із своєю любкою в церкві, як відкрите відвідування ними шинку, як повідомлення сусідів чоловікові про зраду дружини, як вбивство “шандаря” сокирою і т. д. Драматургічне оформлення матеріалу вимагало від письменника ускладнення сюжету, але характерно, що власна його фантазія торкнулася лише зовнішньої лінії дії та її мотивування, не зачепивши основи взаємовідносин трикутника Микола – Анна – Гурман,

внісши дуже небагато змін до характеристики героїв, даної в самій пісні» (Айзеншток, 1940, с. 13).

Фольклорного Николая І. Франко описав буквально кількома словами, як «натуру прямодушну, чесну, для якої не було іншого виходу над той, котрий з ним і справді лучився» (Франко, 1980, с. 252). Миколу Задорожного автор «Украденого щастя», звісно, наділив складнішим характером, урізноманітнив мотивації його вчинків, стосунків із дружиною та сільською громадою і конфлікт з Михайлом Гурманом. Зауважимо, що глибина та непримиренність антагонізму між суперниками за прихильність Анни дала підстави сучасним українським літературознавцям навантажувати їхнє протистояння не морально-побутовими, але буттєвими мотивами: «Приземленим клопотам Миколи, що принижують його, протиставлена свідомість, яка існує поза буденними дрібницями, свідомість екзистенційного типу, що постійно існує на межі життя і смерті» (Свербілова, Малютіна, Скорина, 2009, с. 21). Проте, попри певну суперечливість і неоднозначність образу Задорожного, його сутність не змінилася: Микола так само живе, не порушуючи Божих заповідей та зважаючи на думку оточення.

Безіменний шандар з пісні насамперед цікавив І. Франка як узагальнений тип, сформований певним суспільним середовищем: «Народна пісня не без умислу зробила його шандарем <...> т. є. чоловіком зайшлим, може й іншої народності, чоловіком, котрого виховала касарня, в котрім вистудила серце військова дисципліна, а котрого, може, здеморалізувала широка власть і безкарність, яку мають жандарми над сільським народом» (Франко, 1980, с. 252). Натура Гурмана також буде обумовлена, з одного боку, владними повноваженнями, що їх надала чоловікові служба у жандармерії, з іншого – власними амбіціями Михайла, задоволенню яких підпорядкований мало не кожний порух його тіла і душі. Звідси походитиме байдужість Гурмана до думки односельців Задорожних, його демонстративне нехтування морально-етичними установками, загальноприйнятими в їхньому оточенні. «Я з людського диву не буду ні ситий, ні голоден», – ось такою нехитрою «філософією» натомість керуватиметься жандарм (Франко, 1979, с. 41). Проте осереддям характеру Гурмана І. Франко зробить відсутність милосердя та щонайменшої поваги у його ставленні до нібито коханої жінки. У згадуваній вище статті автор майбутньої п'єси, оцінюючи постать

шандаря, зауважував, що «те прилюдне величання своєю здобиччю, те глупе, жорстоке і непотрібне волочення відданої йому всім серцем жінчини по калюжі ганьби і неслави людської мусимо покласти великим проступком, мусимо уважати знаком холодної безсердечності і великого морального зіпсуття» (Франко, 1980, с. 252). Цими ж словами можна охарактеризувати поведінку Михайла, який за першої-ліпшої нагоди демонструватиме усім довкола свою владу над серцем і тілом Анни.

У народній пісні виведено «жінчину безмірно сильну характером і силою чуття <...> Жінка не любить Николая, і, щоб вдовольнити потребу свого молодого серця, віддається шандареві <...> Для неї усе міститься в цій любові, поза нею вона нічого не бачить: ні дому, ні мужа, ні прочого світу. Задля своєї любові вона рішається на найбільшу жертву, яку тільки може принести жінчина, – на неславу, на прилюдну нечесть» (Франко, 1980, с. 248). Тут у загальних рисах намальовано портрет Анни Задорожної – героїні майбутньої п'єси. Проте драматичний образ буде значно поглиблено, і перша риса характеру Анни, яка привертає увагу своєю незвичністю, бо не притаманна іншим селянкам із класичної української драми, – це схильність жінки до самоаналізу. Саме зі слів Анни глядач дізнається про передісторію конфлікту, фактично її очима бачитиме обох чоловіків – учасників любовного трикутника, саме вона оцінюватиме їхнє змагання за її прихильність, а головне – програну нею боротьбу з собою.

Слід зазначити, що у сюжеті п'єси Анну повністю дискредитовано – не дарма у церкві від неї, «мов від зараженої тиснуться» (Франко, 1979, с. 55), адже громадська думка винуватину за перелюб зазвичай покладала на жінку, відмовляючись шукати пояснення вчинків тієї, що порушила шлюбні зобов'язання та узвичаєні норми поведінки. І. Франко не лише знаходить виправдання для своєї героїні, але намагається узагальнити, типізувати її історію. Саме на цьому моменті наголошувала Наталя Кобринська, письменниця й організаторка першої феміністичної організації «Товариство руських жінок» у промові з нагоди 25-літнього ювілею літературної діяльності І. Франка, коли вшанувала письменника як «автора розвідки про жіночу неволю, писателя, що не раз подав руку жіночим змаганням до самостійності», поцінювала його майстерність у творенні жіночих образів і потрактувала Анну з «Украде-

ного щастя» як «невільницю подружнього життя» (Кобринська, 1980, с. 325).

Висновки, яких у цитованій вище статті доходить І. Франко, також демонструють модерність його суспільних поглядів, відмову від загальноприйнятих шаблонів у постановці та вирішенні гендерних питань. На, по суті риторичне, запитання, хто винний у тому, що сталося, він висновує так: «Християнська мораль звалить вину всього нещастя на жінку; криміналісти карають смертю Николу; шандар також погіб...». Його ж власна відповідь геть інакша: «Винно нещасливе гладження наших родинних обставин, котре не дозволяє легально розірвати зв'язок, уже фактично розірваний, котре насилує любов і серце жінчини і через те скривляє їх, зводить на манівці. А далі винне погане, нечесне поступування шандаря, а посередньо ті причини, котрі зробили його безсердечним і нечесним, т. є. касарняна деморалізація» (Франко, 1980, с. 249-253).

«Украдене щастя» вийшло на кін Київського драматичного театру ім. І. Франка 1940 р. Тобто за інших історико-національних та соціо-політичних обставин, ніж ті, в яких було написано п'єсу. Проте можна припустити, що Гната Юру влаштувала ця *нетутешність* Франкової драми, бо в разі чого вона гарантувала театрові захист від можливих звинувачень в ідейно-політичних хибах. Адже головним «споживачем» театрального продукту в радянську еру знову виявилися владні наглядачі над культурою, зацікавлені не у художності вистави, але у правильності агітаційно-пропагандистської інтерпретації «старої» п'єси та ідейного спрямування її сценічного відбитку. Таким чином, акцентуючи регіональні та часові прикмети п'єси, Г. Юра всіляко мімікрував, маскував зміст спектаклю.

Водночас обов'язкове виконання партійно-урядницьких настанов все ж залишало театрові можливість певного вибору естетичної орієнтації спектаклю. Мабуть, апелюючи до західноукраїнського походження автора п'єси та виконавця провідної ролі, а також маючи на меті «пробудження глядацького інтересу до малознаного способу життя українців», «вистава була наповнена подробицями гуцульського побуту <...> Святковий і повсякденний одяг, правильно вив'язані хустки, постолі, грубі шкарпетки, шкіряні, оздоблені металом широкі пояси чоловіків, топірці-бартки, квадратні темно-зелені сулії, справжня солома, на гвіздку прядиво, з якого Микола – А. Бучма намагається

ся зсувати мотузку для ціпа і яким витирає скупі сльози, діставши від дружини остаточного відкоша <...> Нарешті, гарно мальований задник третього акту зі смереками та горами, потужний місток, яким проходить Микола, коли вертається з тюрми, вітаючись на всі боки з молоддю, що прийшла на свято зустрічі весни <...> Врешті, характерні гірські, трохи протягнуті інтонації персонажів, своєрідні наголоси, незвичні слова й вітання – все надавало виставі вільного дихання, переконливості та поетичної глибини» (Заболотна, 2012, с. 456).

Що ж до композиції та суті конфлікту, який режисеру таки вдалося уберегти від жорстко-соціологічних конотацій, все ще наявних у багатьох українських класичних виставах, він міг би, наприклад, «вибивати із протистояння відмінних у Миколи Задорожного та Михайла Гурмана морально-духовних засад: перший хоче повернути своє щастя через добро, другий хоче зробити це злом. Тож ідеали одного і другого несумісні, через те й гостроконфліктні, навіть трагічно непримиренні» (Хороб, 1999, с. 13). Мабуть, так би і сталося, якби персонаж Амвросія Бучми не залишився фактично одноосібним «носієм основних змістовних “вібрацій” вистави» (Заболотна, 2012, с. 444).

Про художню довершеність створеного образу, про майстерність, з якою актор представляв на «франківському» кону «маленьку людину, зведену соціальною несправедливістю до стану раба» (Косач, 1973, с. 200), неодноразово писали вітчизняні театрознавці (включно з автором цих рядків), тож ми не аналізуватимемо власне сценічну роботу, натомість спробуємо з'ясувати, в чому полягав її основний сенс і які смисли цілого спектаклю вона містила у собі.

Насамперед зазначимо, що Микола Задорожний був головним героєм «франківської» вистави, але висунув його на чільне місце не автор концепції спектаклю, тобто режисер, але виконавець ролі, адже «режисури як такої в “Украденому щасті” практично не було, вистава самоорганізовувалася навколо» Амвросія Бучми (Заболотна, 2012, с. 443). І зробив він це вочевидь всупереч волі автора, в якого цей персонаж, натомість, має статус *веденого* – того, чий слова, емоції та вчинки є реакцією на думки, дії та почуття інших дійових осіб. На цю думку наводить дещо одноманітний і схематичний драматургічний *портрет* Миколи, написаний І. Франком буквально кількома фарбами. Певне, А. Бучмі доводилося докладати неабия-

ких зусиль, щоб увага публіки впродовж вистави повсякчас була прикута до його героя. Вирішенню саме цього завдання сприяв розроблений до найменших подробиць малюнок ролі з безліччю дрібних деталей у поведінці й різноманітністю мовленевих інтонацій і реакцій.

Водночас таке докладне існування центрального героя не могло не позначитися на акторському ансамблі, призводячи зокрема до втрати динаміки у дії, до крайнього мелодраматизму у стосунках Миколи – А. Бучми та Анни – Н. Ужвій і до згладжування гостроти конфліктного протистояння між Задорожним – А. Бучмою і Гурманом – В. Добровольським.

Отже не схибимо, якщо стверджуватимемо: попри візуальну мальовничість (художник – М. Уманський) та акустичну виразність (композитор – Н. Пруслін), а також майстерні акторські роботи, вистава Г. Юри мала ідейне, а не художнє значення. Адже, наслідуючи автору, змушувала глядача здивуватися до нужденного життя *маленької людини*, перехопитися її крихітними радощами і великими бідами, відчутти її здатність на сильні почуття і вшанувати її справжню гідність. Наприкінці 1930-х рр. – десятиліття, що пішло у сталінської влади на боротьбу з селянством, на його придушення й приниження, вистава, в якій український селянин був піднесений до рівня трагічного героя, робила честь її творцям (Гринишина, 2006, с. 279).

Наступна версія «Украденого щастя» кінця 1970-х рр. була майже позбавлена соціально-історичного сенсу. За словами Сергія Данченка, конфліктне протистояння у виставі не обумовлювалося ні віком персонажів, ні їхньою соціальною приналежністю, ні їхнім становищем у суспільстві, режисерська концепція базувалася натомість на аналізі їхньої розірваної, розчакненої свідомості: щастя вкрадено в усіх оцих людей, і кожен з них приречений на життєву драму, навіть на трагедію (Хороб, 2016, с. 149).

Тема трагічної безвиході звучала в музичному лейтмотиві (композитор – Б. Янівський), який час від часу вривався у дію, карбуючи в глядацькій уяві миті найвищої нервової напруги героїв. У сценографії В. Коштелянчука не лишалося бодай натяку на мальовничу красу карпатського пейзажу та гуцульського побуту, що милували зір у минулій версії. Її замістила безбарвність, тьмяність колориту в інтер'єрі хати Задорожних, готової будь-якої миті розвалитися навпіл і відкрити

оку довколишню чорну пустку з ледь позначеними силуетами високих дерев.

Гнітюча атмосфера, в якій відбувалися події вистави, віщуючи скорий трагічний фінал, більше за все відповідала *історії* Миколи – Б. Ступки, який вже традиційно для «франківських» інтерпретацій виявився головним героєм нової версії «Украденого щастя». Проте цього разу таке рішення вочевидь було спільним, так само як обоюсторонніми зусиллями режисера і виконавця Задорожного перетворили у спектаклі на людину не від світу цього, мало не душевнохворого, до якого молода красуня-дружина Анна – Л. Хоралець ставилася не як до чоловіка і голови їхньої родини, але як до недороска, що все ще потребує пильного догляду.

Звісно, таке вирішення провідного характеру виправдовувало його підкреслено осібне існування – Микола – Б. Ступка жив у виставі окремим життям, зайнятий виключно власними справами, думками, почуттями. Часом здавалося, своїм слабким розумом він не здатний усвідомити, що насправді коїться навколо, а отже хоч в якийсь спосіб протистояти владному й жорсткому краєві Михайлові – С. Олексенку.

Тому кривава кульмінація драми, до якої автор крок за кроком підводить Миколу, йдучи за логікою самого характеру та сюжету п'єси, у виставі «франківців» видавалася таким собі пластичним додатком до основного дійства. Адже не вірилося у те, що Задорожний Б. Ступка міг сам додуматися скоїти вбивство, хіба що хтось напоумив бідолаху, вклавши ту сокиру йому в руки. Так само не переконувало раптове передсмертне каяття Михайла – С. Олексенка, який просив Задорожних пробачити йому. Тож концепція «граничної несумісності двох світоглядів», яку театр переповідав як «трагічну притчу про те, що не можна на крові ближнього побудувати своє щастя» (Пітоєва, 2007, с. 140), на нашу думку, залишилася у режисерському задумі, не реалізувавшись у сценічній дії.

Однак нова версія «Украденого щастя» тривалий час залишалася однією з найпопулярніших вистав Театру ім. І. Франка. Думаємо, пояснюється це, по-перше, високою сценічною культурою постанови, по-друге – майстерністю, з якою Б. Ступка умів викликати в глядацькій залі емпатію до кожного свого персонажа.

Наступна прем'єра «Украденого щастя», якою Театр ім. І. Франка 2020 р. відзначав сторічний ювілей сценічного колективу, характеризувала-

ся повним змістовно-формальним переінакшенням драматичного оригіналу. Почнімо з того, що режисер вистави Дмитро Богомазов у задумі, по-перше, відійшов «від соціально-побутових, етнографічних подробиць», по-друге, «оголив конфліктне протистояння до глибинних, сутнісних категорій людського існування: обітниця, зрада, пристрасть, честь, совість, прощення» (<http://ft.org.ua/ua/performance/ukradene-shcastya>). Тобто замість ставити камерну «драму з сільського життя» вирішив разом зі сценографом і художником по костюмах (О. Друганов) та художником по світлу (Г. Ваховська) створити епохальне театральне полотно, вільно трактуючи текстові й підтекстові колізії та виключно на власний розсуд умотивовуючи сценічне існування персонажів.

Епічному жанру вистави безумовно відповідало просторове рішення О. Друганова – єдина сценографічна установка родом з європейського та радянського театру 1970-х рр., що поєднувала похилий дерев'яний планшет і велетенський дерев'яний хрест, в основу вертикальної поперечини якого вмонтовано хатні двері, права частина горизонтальної поперечини містить хатнє горіще, ліва – осіняє шлюбне ліжко. Решта подій подружнього життя Миколи та Анни, як і перші побачення жінки з коханцем, відбувалися ніби на юру – мало не буквально на очах у вбраного у чужі залишки колишнього достатку всюдисущого сільського люду, ласого до пліток і сусідського добра та байдужого до біди й безпорадності ближнього. Проте цей, сказати б, семантично невибагливий простір зі знівельованою системою координат впродовж дії не примножував власних значень навіть в естетично бездоганних режисерських мізансценах, які часом заважали своєю холоднувато-абстрагованою красою глядацькому сприйняттю цілком правдоподібною історії.

Сільський люд – парубки і дівчата, які у Франковій п'єсі мають функції статистів, у виставі Д. Богомазова парадоксальним чином виявилися її найбільш *живим* – багатоликим, різнохарактерним, емоційно насиченим – колективним персонажем, чиє вкрай динамічне і насичене сценічне існування насправду зацікавлювало. Натомість любовні перипетії трьох провідних дійових осіб привертати значно менше уваги, адже їхні стосунки були майже повністю позбавлені енергії хай і вимушеного, але щирого протистояння Задорожного і Гурмана. Тим паче, що у виставі два Миколи

(О. Печериця, О. Ярема), а Михайлів – аж троє (Д. Рибалевський, А. Самінін, Є. Нищук), і йдеться не про кількість призначень на роль, а саме про кількість різних трактувань одного персонажа. Не покращувало ситуації збільшення змістовного навантаження образу Анни, до якого згідно з нинішнім попитом на гендерну проблематику вдався режисер. Мабуть, так сталося тому, що обидві виконавиці (Т. Міхіна, А. Савченко) зосереджувалися здебільшого не на проживанні ролі, а на нюансованій демонстрації своєї героїні.

В результаті цієї вільної адаптації класичної п'єси до режисерського задуму вистава перетворилася на таку собі спробу постмодерністської «гри у текст», звісно, за правилами, зрозумілими лише театру. Глядачеві, на чію співучасть та співпереживання Д. Богомазов, здається, апріорі не розраховував, залишилося хіба що бездумно «гортати сторінки» Франкової драми, тобто спостерігати за зміною вишукано-красивої сценічної «картинки».

Висновки. Оригінальні режисерські трактування класики здатні змінити ставлення до театру як до місця соціальної презентації. Театр перетворюється на простір, в якому формується нове середовище культурної комунікації, виникає співтворчість команди творців вистави і глядацької зали. Вистава передає образ часу, а глядач своїм емоційним сприйняттям спектаклю стає основним ресурсом нової театральності.

Вистави за «Украденим щастям», які виходили на кін Театру ім. І. Франка у 1940 – 2020 рр., базувалися на окремій режисерській концепції, що враховувала соціальну та мистецьку кон'юнктуру конкретного історичного моменту. Певних художніх перетворень зазнавали і формотворчі елементи реалістично-натуралістичної стилістики, з використанням яких наприкінці позаминого століття було сформовано Франкову драму. Маємо підстави говорити про закладання власне «франківської» традиції в інтерпретації конфліктної проблематики «драми з сільського життя», про її повернення на новому етапі та наступні трансформації. Водночас у жодній з представлених версій не спостерігаємо збігу уявлень театру про Франкову драму з певним горизонтом глядацьких сподівань.

Джерела та література

Айзеншток, І. (1940). Генезис «Украденного щастя» Івана Франка. *Літературна критика*, № 6. С. 6-26.

- Гринишина, М. (2006). *Театр української драматургії*. Київ: Інтертехнологія. 296 с.
- Заболотна, В. (2012). І. Франко. «Украдене щастя». *Український театр ХХ століття: Антологія вистав*. Київ: Фенікс. С. 442-446.
- Кобринська, Н. (1980). *Вибрані твори*. Київ: Дніпро. 446 с.
- Косач, Ю. (1973). *Душі людської чародій: А. Бучма*. Київ: Веселка. 208 с.
- Лужницький, Г. (2016). Три редакції Франкової драми «Украдене щастя». *Іван Франко. Мистецтвознавчі рецепції*: зб. ст. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка. С. 333-367.
- Пітоєва, К. (2007). У пошуках вкраденого щастя. *...І сто лицарів довкола велетенського столу!* Київ: НАДТ ім. І. Франка. С. 136-146.
- Свербілова, Т., Малютіна, Н., Скорина, Л. (2009). *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття*. Черкаси: Вид-во Ю. Чабаненко. 295 с.
- Франко, І. (1979). *Украдене щастя. Зібрання творів: у 50 т. Т. 24*. Київ: Наукова думка. С. 7-143.
- Франко, І. (1980). Жіноча неволя в руських піснях народних. *Зібрання творів: у 50. Т. 26*. Київ: Наукова думка. С. 210-253.
- Хороб, С. (1999). *Українська драматургія крізь виміри часу*. Лілея-НВ. 200 с.
- Юджін, І. (2019). Феноменологія як методологія історичної поетики. *Культурологічна думка*. Вип. 16. С. 20-35.
- Яусс, Г. Р. (2007). Рецептивна естетика й літературна комунікація. *Слово і час*, № 6. С. 37-46.
- Schmidt, D. J. (2001). *On Germans and Other Greeks: Tragedy and Ethical Life*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 360 p.

References

- Eisenstock, I. (1940). Genezis «Ukradenogo schastyia» Ivana Franka [The genesis of «Stolen Happiness» by Ivan Franko]. *Literaturna Krytyka*, Nr. 6. S. 6-26. [in Ukrainian]
- Franko, I. (1979). *Zibrannya tvoriv: u 50 t. T. 24*. [Collection of works]. Kyiv: Naukova dumka. S. 7-143. [in Ukrainian]
- Franko, I. *Zibrannya tvoriv: u 50 t.* [Collection of works]. T. 26. S. 210-253. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
- Grynshyna, M. (2006). *Teatr Ukrainskoi dramaturgii*. [Theatre of Ukrainian drama]. Kyiv: Intertehnologia. [in Ukrainian]
- Horob, S. (1999). *Ukrainska dramaturgia kriz' vymiry chasu* [Ukrainian drama through the dimensions of time]. Lileya: NV. 200 s. [in Ukrainian]

- Jauss, H. R. (2007). *Retseptivna estetyka i literaturna komunikatsia* [Receptive aesthetics and literary communication]. Kyiv: *Slovo i chas*, Nr. 6. S. 37-46. [in Ukrainian]
- Kobrynska, N. (1980). *Vybrani tvory* [Selected works]. Kyiv: Dnipro. 446 s. [in Ukrainian]
- Kosach, U. (1973). *Dushi ludskoi charodiy: A. Buchma* [Wizard of the human soul: A. Buchma]. Kyiv: Veselka. 208 s. [in Ukrainian]
- Luzhnytskyi, H. (2016). Try redakcii Frankovoi dramy «Ukradene schastya» [Three editions of Franko's drama «Stolen Happiness»]. *Ivan Franko. Mystetstvoznavchi recepcii*: zb. st. L'viv: Ivan Franko LNU Press. S. 333-367. [in Ukrainian]
- Pitoeva, K. (2007). V poiskah ukradenogo schastya [in search of stolen happiness]. Duv: *I sto lysariv do-vkola veletens'kogo stolu!* Kyiv: NADT im. I. Franka. S. 136-146. [in Ukrainian]
- Schmidt, D. J. (2001). *On Germans and Other Greeks: Tragedy and Ethical Life*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 360 s. [in English]
- Sverbilova, T., Malyutina, N., Skoryna, L. (2009). *Vid modernu do avangardu: zhanrovo-styl'ova paradygma Ukrainskoi dramatyrgii pershoi tretyny XX stolittya* [From modern to avant-garde: the genre-style paradigm of Ukrainian drama in the first third of the 20th century]. Cherkasy: U. Chabanenko Press. 295 s. [in Ukrainian]
- Yudkin, I. (2019). Fenomenologiya yak metodologiya istorychnoi poetyky [Phenomenology as methodology of the historical poetics]. Kyiv: *Kultorologichna dumka*. Vyp. 16. S. 20-35. [in Ukrainian]
- Zabolotna, V. (2012). I. Franko. Ukradene schastya [I. Franko. The Stolen Happiness]. *Ukrainski teatr XX stolittya. Antologiya vystav*. Kyiv: Feniks. S. 442-458. [in Ukrainian]

Maryna Grynyshyna

Phenomenology of «Stolen Happiness» at the Ivan Franko National Academic Dramatic Theatre (1940 – 2020)

Abstract. *The purpose of the article* is to carry out a comparative analysis of interpretations of «Stolen Happiness» at the I. Franko National Academic Dramatic Theatre and the identification of a complex of traditional and innovative meaning-making elements in the director's readings of the play using the phenomenological method. **The research methodology** is based on a combination of elements of historical-reconstructive, structural-analytical, phenomenological and descriptive methods. The **scientific novelty** of the study is that thanks to the comparative analysis of three stage versions of «Stolen Happiness» by I. Franko on one stage, the issue of ideological and aesthetic succession or controversy in different directorial approaches to a «classic» dramatic work was raised. In the **Conclusions**, it is stated that the performances of «Stolen Happiness», which were staged at the I. Franko Theatre in 1940 – 2020, were based on a separate directorial concept which took into account the social and artistic conjuncture of a specific historical moment. The formative elements of realistic-naturalistic stylistics, which were used to create Franko's drama at the end of the 19th century, also underwent curtain artistic transformations. We have reason to talk about establishment of the «Frankish» tradition in the interpretation of the conflict issues of the «drama from rural life», about its return on a new stage and subsequent transformations. At the same time, in none of the presented versions do we observe the coincidence of the theatre's ideas about Franko's drama with a certain horizon of the audience's expectations.

Keywords: Ivan Franko, «Stolen Happiness», phenomenological approach, comparative analysis, historical reconstruction, director's interpretation, actualization, audience reception.