

**Михайло ЗАХАРЕВИЧ**  
народний артист України,  
генеральний директор Національного академічного  
драматичного театру ім. І. Франка

## **ПОШУКИ ВЛАСНОГО МИСТЕЦЬКОГО ГРААЛЯ: ВИСТАВИ ФРАНКІВЦІВ НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ**

Від часу заснування театру ім. І. Франка під керівництвом Гната Петровича Юри 28 січня 1920 р. молодому колективу був властивий творчий неспокій, активне оволодіння співзвучною часові тематикою та стилістичними засобами виразності, які б мали максимальний вплив на нову аудиторію глядачів — її склали переважно робітники та селяни. І хоч від витоків діяльності театру кожен його крок проходив під партійно-ідеологічним наглядом і спрямовувався на користь пролетарської влади, у 1920-ті роки театр мав відносну творчу свободу у виборі репертуару та його сценічному втіленні. Зокрема, театру не заборонили звернення до німецького експресіонізму — згадаймо першу харківську постановку Гната Юри — драму «Еуген Нецасний» Е. Толлера.

У 1930-ті рр., в часи «великого терору», були загальмовані зв'язки зі світовим мистецтвом та розпочалася насильницька ера соціалістичного реалізму, що тривала упродовж кількох десятиліть і завдала багатонаціональному театру СРСР великої шкоди. У творах на замовлену комуністичною партією сучасну тематику всі компоненти піддавалися спрощенню — драматургія, режисура, сценографія, акторське мистецтво. Це впливало і на втілення класичного матеріалу. Девальвація художності в «отруєній» ідеологією атмосфері, царювання на сцені штампів тривали і після того, як тягіння соцреалізму почало зменшуватися та зникати. Театр катастрофічно втрачав глядача, його повагу.

Творче оновлення франківської сцени почалося з кінця 1970-х рр. і пов'язане з ім'ям режисера Сергія Володимировича Данченка. До його власних інноваційних творчих ідей додавалися експерименти молодих режисерів, яким він надавав можливість реалізувати свої задуми. Серед них були В. Козьменко-Делінде, І. Афанасьєв, М. Нестантинер, А. Жолдак, М. Мерзлікін, С. Мойсєєв та інші. Починаючи з 2001 р. театр ще інтенсивніше пішов шляхом смислових та стильових пошуків. Полігоном цієї роботи стала як основна франківська сцена, так і відкритий 2002 р. Театр у фойє. В ньому народилося 13 вистав за творами І. Франка, А. Стрінберга, Г. Кониського, Д. Байрона, Е. де Філіппо, Д. Кромвелла, О. Довженка, Г. Запольської, Є. Гришковця та ін. І майже всі вони позначені цікавими пошуковими тенденціями.

Основна франківська сцена кінця минулого — початку нового тисячоліття, як ніколи раніше, спрямувала режисуру до розуміння людини, її духовного світу як центру світобудови. Сенс життя тепер постав у синхронності з такими фундаментальними екзистенціальіями, як життя і смерть, самотність, сумніня, шал творчості, муки совісті тощо. Загострилася увага до боготворчих теорій, віри людини будь-якого рангу у Всевишнього.

Для втілення подібних «тонких матерій» театр мав оволодівати новою для себе технікою режисури, сценографії, акторського існування на кону. Відповідно оновленою поставала естетико-художня модель вистав. Її сюжетний та смислово-творчий ряд якнайбільше тяжіє до поетичного вислову. Змінювалися концепції просторового середовища, приходило усвідомлення магії порожньої сцени та драматургічного навантаження ритмо-пластичного образу на ній, музика звільнялася від ілюстративності, набувала образної матеріальності.

Після тривалого періоду ізоляції від західно-європейського творчого досвіду театр у прискореному темпі почав ним оволодівати. Щодо цього особливо допомогли франківцям запрошені режисери, які певний час стажувалися чи постійно працювали за кордоном або в ближньому

зарубіжжі (передусім, у Москві), бачили там кращі театральні взірці. Або ті, що, не залишаючи Україну, наполегливо вивчали практику Леся Курбаса і відшукували власний модерний відповідник його конструктивним ідеям. При цьому завданням режисури було не рубати під корінь набутий художній досвід, а органічно поєднувати новітній стиль з елементами традиційного почерку франківців.

Для аналізу цього процесу з великої кількості інноваційних вистав зупинимося на трьох постановках — «Мерлін, або Спустошена країна» німецьких авторів Танк्रेда Дорста та Урсули Еллер (автор сценічної редакції та постановник С. Данченко, сценограф С. Каштелянчук; прем'єра 27 лютого 1996 року); «Істерія» англійського драматурга Террі Джонсона (постановка Григорія Гладія — Канада, сценограф Володимир Ковальчук — Канада; прем'єра 22 квітня 2004 року); «Посеред раю на майдані» Кліма (Володимира Клименка) у постановці Володимира Кучинського, асистент режисера А. Водичев, художник-постановник В. Кауфман, постановник пластики О. Семьошкіна; прем'єра — 24 вересня 2006 року.

Важко уявити подібні постановки на радянській сцені. Життя геніїв — Фрейда і Франка (до речі, перший теж народжений в Україні — і в цьому постановники знаходять додатковий стимул натхнення) зображене без трафарету, помпи та фанфар сумно відомої «біографічної вистави». Воно побачене з трагічного боку, у муках фізичного конання, в не менш болючих душевних сумліннях щодо доцільності своєї творчості, з жахом від втрати певності у власних ідеалах та розгубленістю перед кончиною. Їхні характери і вчинки — це, передусім, найпотаємніший світ «єго». Заирнути в нього, як Фрейд у підсвідомість, — завдання вистав. І хоч трагічні колізії — в центрі уваги постановок, їхні філософські горизонти ширші: стражденні герої не забувають про людей та їхні болі, людям жертвовно присвячено їхнє життя. Так, на сприйняття критика, «Хтось, хто нагадує Франка», по суті, є вісником перетворення біди у щастя, звуків — у музику, дисгармонії — у гармонію, хаосу — у космос...» [1].

При нашій вкарбованій у свідомість схильності бачити історію в мажорних тонах, «Мерлін...» 1996 р. ніби занесено з іншої планети. Під сумнів у виставі взяті міфи та теорії про можливість досягти порозуміння між божественним та диявольським, між добром і злом. Гірко висміяні практичні спроби встановити розумний правопорядок у світі. Наслідком кривавої вішні за справедливості стає віцент спустошена, спалена, мертва країна...

Враження від «Мерліна...», якого франківці показували в Мюнхені: «Актуальна п'єса Танк्रेда Дорста начебто написана для української національної сцени... Прощання з ідеалами батьків, розставання з утопіями, відсутність орієнтації у молоді, пошук майбутнього — коло проблем, які гостро хвилюють київських акторів» [2].

Німецький рецензент писав, що вистава — «зразок світового театру, постановка С. Данченка пронизана елементами комічного, елементами поезії» [3]. Український критик додавав: «Мерлін...» став своєрідною демонстрацією технічних і жанрових можливостей трупи театру: від клоунади і стриптизу до сцен високого пафосу. Постановка об'єднує максимум відомих нам театральних форм — тут є елементи мюзиклу, фарсу, цирку» [4].

Визначення режисурою цих вистав: «старий міф у жанрі трагіфарсу» («Мерлін...»), «трагіфарс» («Істерія»), «забави з психоаналізу» («Посеред раю на майдані»). Отже, як бачимо, постановки споріднені ключовими поняттями — «психоаналіз» і «трагіфарс». Це дороговказ, передусім, режисерів, сценографів, авторів музичного вирішення вистави та виконавцям ролей.

Театр, який сповідував переважно реалістичне відбиття дійсності, переходить на принципово інші формотворчі та стилістичні рейки, спираючись, за виразом критика, на «постулати фрейдизму» та вдаючись до «психологічного мазохізму». Рецензент «Істерії» називає її «містичною й сюрреалістичною». Він ставить запитання: «Де реальність, а де марення під дією морфії смертельно хворого Зігмунда Фройда?» [5]. Інший критик запитує: «Чи правильно чинить Фрейд, дозволяючи собі втручатися у психіку і підсвідомість людини? Чи має право людина на божественну істину — істину в останній інстанції? Адже це мовби конфлікт із Творцем? Чи

є межа вторгнення людини в гармонію створеного Богом світу?» [6]. Автор ще однієї рецензії констатує: «На франківських підмостках бачимо постановку «Істерії» в зовсім незвичних для нас формах асоціативного мислення, коли на ідею працюють не так слово, як атмосфера, загальний настрій, енергетика дійства» [7].

Відчуттям ірреальності насичена також вистава «Посеред раю на майдані». І знову запитання критика: «Франко це чи ні? Було чи не було? Де істина і де вигадка? Що стоїть за одкровеннями того, хто нагадує ідолопоклонницький портрет?» Далі йде розтлумачення смислу побаченого: «У психоаналізі, якщо вже на його практику претендують творці вистави, по суті важливо не Хто, а Що і Звідки. Психіатрична лікарня, розтиражована драматургією і прозою, у випадку франківців не виглядає тривіальною... Фрейдизм, що робив погоду в епоху Франка, не випадково маячить на сцені новітнього часу. Це свого роду алюзія на австро-угорсько-польський Львів — Лемберг... Не дивує, що засобами для розмови з публікою вибрано сюр-ривське відео, що перегукується з новаціями Бунюеля та Далі...» [8].

Ось які складні вузли довелося розв'язувати театру, на сцені якого півстоліття панувала соціалістична драматургія з її прямолінійною сюжетикою, поглядом на людину як на гвинтик соціально-політичних завдань, виконавською манерою, що збивалася на декламаційно-патетичні ноти, художнім оформленням, що грішило фотографізмом.

Тож не випадково, що роботі над виставами передувала серйозна підготовча робота. Працюючи над літературним варіантом «Мерліна...», скорочуючи величезний авторський текст, Сергій Данченко постійно консультувався з Танкредом Дорстом. Перегляди драматургом кївської прем'єри та гастрольного показу в Мюнхені також були вельми корисними. Між читкою та застольними репетиціями «Істерії» режисер Григорій Гладій провадив з акторами специфічні майстер-класи, метою яких було, зокрема, ознайомлення виконавців із впливом гіпнозу на підсвідомість людини. Володимир Кучинський також вів майстер-класи, репетируючи «Серед раю на майдані», даючи уявлення про своє бачення майбутньої вистави, її звучання, метод розкриття образів. Зокрема, доносив до своєї команди таку думку: «Ця п'єса — про особистість, що включає в себе множинність інших особистостей, адже для неї народ — це могутній світ, її світ, який вона намагається почути і зрозуміти. Ідея людини як виразника величезної спільноти, що ми і називаємо геніальністю, мене найбільше приваблює в матеріалі. Хочу, щоб цей лейтмотив максимально зазвучав у виставі» [9].

Слід зазначити, що сприйняття масовим глядачем подібних вистав є доволі суперечливим, їхній прокат не дає очікуваних показників. Причина — ускладненість сценічного асоціативного мислення, непідготовленість масової аудиторії до його розуміння. Це є типовий шлях пошукового, експериментального напряму в роботі театру, який приносить результати не відразу. З цього приводу критик Олександр Саква дошкульно, але справедливо зауважив: «Не треба бути Глобою, щоб передбачити: трудівників Баришевського району возити на цей спектакль не будуть. У нього інша адреса.» Від себе додаю — це чи не найважливіша культурологічна проблема окресленого періоду творчості театру і його просування в майбутнє — удосконалення власного стилю і виховання смаків глядачів, передусім, молоді.

Чому я кажу про необхідність удосконалювати свій стиль? Інколи затягненість модерної вистави є наслідком не її художньої специфіки, а елементарного недопрацювання. Так сталося з постановкою «Істерії», яка йшла ... 6 годин. На обговоренні вистави Г. Гладій погодився з одностайною думкою присутніх про необхідність скоротити дію на одну годину. Сам зробити цього не встиг перед поверненням до Канади. Вистава у прокаті продовжувала лякати глядачів своєю «метражем».

У моє завдання не входить детальний теоретичний аналіз названих вистав, розгляд акторських робіт (хай тут буде лише ім'я Богдана Ступки, якого Володимир Гаєвський назвав «актором страждання, актором болю» і який, виявляючи ці якості, бездоганно зіграв ролі Мерліна, Фрейда і Франка — стильово, енергетично, інтелектуально). Моє завдання — підкреслити важливість для франківської сцени на зламі тисячоліть цих неординарних, або, як прийнято їх

називати, модерних театральних напрацювань. Цим стверджую необхідність у практиці сценічного колективу новаторського напрямку, намагання оволодівати складним сценомовленням (як тематичним, так і стилістичним) і тим самим формувати більш розвинену культуру сприйняття театру глядачами.

Наголошу і на культурологічній проблемі, важливій для роботи театру і виховання глядачів. Київські критики, як правило, обмежуються традиційними рецензіями на прем'єри. На шпальтах газет та журналів відсутній такий театрознавчий жанр, як *проблемний огляд*. А потреба в ньому вельми актуальна, оскільки йдеться про «сталкерську» стратегію роботи театру, про його вихід не в одній, а в низці вистав на маловідомі естетичні території. Названі мною три постановки — це лише частинка у пошуковій практиці франківців. Маючи намір її осмислити, театрознавці мусили б згадати і такі цікаві за інноваційним звучанням твори, як «Сни за Кобзарем» за Т. Шевченком, «Кармен» (проект А. Жолдака), «Маркіза де Сад» Ю. Місіма, «Три сестри» за А. Чеховим, «Мама, або Несмачний витвір» С. Віткевича, «Буквар миру» Г. Сковороди, «Божественна самотність» В. Денисенка, «Соло-міа» (проект О. Білозуба), «Шякунтала» за мотивами Магабгарати та творів Калідаси.

За п'ять років існування Театру в фойє критики також не спромоглися видрукувати бодай один оглядовий матеріал.

Теоретичне осмислення фахівцями нашої неусталеної практики конче потрібне для мистецького здоров'я театру. Воно має обґрунтовувати, скеровувати культурологічну практику нового часу в цілому.

1. Позднякова О. «Посеред раю на майдані» // Українська культура. — 2006. — № 10. — С. 17.
2. Дульц Сабіне. Київський «Мерлін» Танкреда Дорста на гастролях у Мюнхені // München Merkur. — 1996. — 4 липня.
3. Цит. за: Вергеліс О. На мюнхенском фестивалі правил бал сын Сатаны // Киевские ведомости. — 1996. — 1 серпня.
4. Островерх О. Мир, котрий придумал Дорст // Компаньон. — 1996. — 6 березня.
5. Поліщук Т. Займемося психоаналізом? // День. — 2004. — 23 квітня.
6. Суцєнко О. Григорій Гладій про смерть атеїста, який приходять до Бога // Вечірній Київ. — 2004. — 27 квітня.
7. Фесенко Л. «Істерія» по-франківськи // Хрещатик. — 2004. — 14 травня.
8. Клейменова О. По душам и ушам // Ведомости. — 2006. — 27 вересня.
9. Варварич Е. Львовский мастер-класс от Владимира Кучинского // День. — 2006. — 27 вересня.