

## СОЦРЕАЛІЗМ У РЕПЕРТУАРІ ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА Негативне і позитивне у 1960–1970-х

Постановка трагедії М. Руденка «На дні морському» (1962) стала для франківців виходом у невідоме. Сцена, що кілька десятиріч вважалася плацдармом ідеологічної цноти, раптом заговорила про сталінізм та його зловживання. І хоча цьому явищу вже була дана оцінка на XX з'їзді КПРС, все ж мало хто міг передбачити, як на подібну тематику відреагує театральний глядач. Включенням «На дні морському» до репертуару франківці мусять завдячувати, передусім, енергії режисера В. Оглобліна (1915–2005).

Як на сьогоднішній розсуд, що було крамольного, антирадянського в тому сюжеті? Дія розгортається в окупованому фашистами українському місті. Виходить з тюрми колишній редактор радянської газети Лугова, що була репресована 1937 р. Німці марно сподіваються, що колишні політичні в'язні стануть їх помічниками. От і Лугова поповнює ряди бійців партизанського загону. Її ж син, Микола, на якого ув'язнення матері вплинуло так, що він зненавидів радянську владу, стає на бік ворога. У гострій ситуації, коли Микола гранатою мав підірвати групу партизанів, мати стріляє в сина. Центральні ролі виконували Н. Ужвій і К. Осмяловська (Оксана Лугова), П. Морозенко (Микола), М. Задніпровський (Замогильний, чекіст на високій посаді), О. Омельчук (Отто Венцель, оберштурмбанфіюрер СС). Вистава тримала увагу глядачів експресією; велика кількість акторів у масових сценах, граючи партизанів, чекістів, в'язнів, есесівців, переконливо відтворювала драматичну атмосферу подій.

Автор п'єси, М. Руденко (1920–2004), згадував: «На початку п'єси користувалася підтримкою в найвищих партійних та урядових колах. “Огонек” одразу ж подав велику фотографію — сцену із вистави. Багато театрів Радянського Союзу почало працювати над сценічним втіленням п'єси. В Брянську вона також була успішно поставлена (російський переклад п'єси зробила О. Ліцканович, дружина В. Оглобліна. — М. З.). Але там біля театру відбулась демонстрація — і через два місяці після київської прем'єри п'єси була заборонена. Те, про що можна було розповідати у прозових творах (“Один день Івана Денисовича” О. Соколеніцина), випустити на широку сцену не наважились» [1]. І все ж київська постановка встигла пройти вісімнадцять разів. Щоправда, в газетах — жодної рецензії, за винятком: «Театр ім. І. Франка знайомить глядачів з першою своєю прем'єрою сезону, що розпочався. Йде п'єса українського письменника М. Руденка “На дні морському”. Твір цей присвячено радянським людям, комуністам, які виходять з будь-яких випробувань ще більш загартованими борцями за справу партії» [2]. Тут боязко не назване викриття сталінізму як основної теми твору Руденка, сталінізму, що покалічив долі мільйонів людей, в тому числі й комуністів. Хтось з них може й «загартував» себе у цьому нерівному поєдинку, але ж жертвам немає числа.

У творчій біографії поета М. Руденка названий твір став новим світоглядним рубежем: «Нікому й придивитися не могло, що цей пестунчик долі стане дисидентом. Не було на це навіть натяку й у творчості. <...> П'єса “На дні морському” — перший (принаймні публічний) непослух благополучного письменника, перший клопіт владі з цим автором» [3]. Раніше у подібних випадках вносили резолюцію «заборонити виставу», в кращому випадку — «переробити». Так було з франківськими виставами: до війни — «Підеш — не повернешся» І. Кочерги, по війні — «Путі-дороги» Г. Федорова. Тепер технологія знищення небажаного сценічного твору стала більш тонка. «Ідеологічна влада, яка претендувала на звання демократичної, остерігалася розголосу щодо мистецьких явищ, які руйнували культурно-політичний стандарт. Виникала необхідність усунути, в першу чергу, не факт існування твору, а увагу до неї глядачів. Саме з таких позицій велася атака на виставу “На дні морському”» [3, с. 28]. Конкретно було обрано шлях ліквідації «непевної» образної семантики, метафор сюжету: «Перше зауваження <...> було висловлене досить нев'язливо, як дружня порада: прибрати газету “Правда” з рук енкаведиста... Поступово тодішній секретар

з питань ідеології Андрій Скаба, чиїми зусиллями була знищена не одна вистава, висунув щодо оглоблінської постановки близько тридцять зауважень. Вистава стала безбарвною і, коли дійшло до остаточного її закриття, режисер відчув навіть певне полегшення, адже не існувало вже тієї постановки, яка могла б утвердити як драматурга відомого українського поета Руденка, а також стати щасливим, а не прикрим спогадом у режисерському добробку Оглобліна» [3, с. 29].

Варто звернути увагу на невласливе в цілому для В. Оглобліна терпіння щодо каліцтва його праці: «Претензії до своїх вистав він, як правило, не розглядав як привід для внесення змін у них. Його принцип — ставити питання руба: коли щось не подобається — знімайте спектакль!» [3, с. 29]. З позицій сьогодишнього дня сконцентроване терпіння майстра видається його осмисленою стратегією: нащадкам він зміг продемонструвати процес знищення вистави цензорами.

Більшість театрознавців за довгий час тоталітаризму і породженого ним соцреалізму «набила руку» в питанні захисту позицій та вимог влади, видаючи їх за освячені історією традиції колективу. Цитуємо статтю 1970 р.: «Франківці завжди свідомо і активно прагнули віднаходити п'єси, в яких би стверджувалося і розкривалося перед усім позитивне начало в явищах навколишньої дійсності. Ця тенденція має очевидні переваги перед енергійністю тих експериментальних пошуків, які живляться пафосом заперечення, руйнації, неприйняття, хоч би завданням тих експериментів були й добрі наміри» [4]. Насправді ж, той «позитив», яким милується історик театру, є наслідком ідеологічної підневільності. Тоді багатьом було ясно, що подібне — згуба для мистецтва. А друге, чого не всім випало усвідомити, — на протипагу «позитиву» театр у класиці віднаходив можливість в костюмах історії зашифровано подавати зі сцени сюжети, образи, конфлікти, які, мов дзеркало, були повернуті до обличчя сучасності.

Через півроку після кончини Юри, у червні 1966 р. «Робітничка газета» подала статтю «Театр без... режисера». Вона аж ніяк не торкалася біографії Юри, який попрощався з театром ще 1961 р. Автори статті — знані театральні журналісти — ставили проблему ширше й гостріше: на той час майже всі театри України опинилися без стабільного художнього керівництва. — «Мимоволі звертаєшся поглядом до двох існуючих у столиці України драматичних колективів — українського театру імені Ів. Франка і російського театру імені Лесі Українки. Академічні вони, провідні, але ж сьогодні не мають головних режисерів. Тих головних режисерів, які б мали власний оригінальний почерк, той почерк, що визначає обличчя всього колективу, які б творили неповторне мистецтво. <...> А це ж колективи, які свого часу вибороли заслужену славу українському радянському сценічному мистецтву. Згадаємо тут і ряд обласних театрів, де головні режисери змінюються мало не кожного року. Цілком очевидно, що таке становище може сприяти піднесенню “туристських” настроїв, але не рівня сценічного мистецтва в республіці» [5]. Змалювана картина заслуговує на безжалюсний діагноз: криза і стагнація театрального мистецтва. Тоді подібне не озвучувалося, згідно із загально прийнятим законом замовчування явищ, що кидають тінь на політико-соціальні негаразди.

Стихийно, випадково виглядав у цей час добір художнього керівництва Театру ім. І. Франка та режисерів-постановників колективу. Від 1961 р. (відхід від справ Юри) до появи в театрі С. Данченка 1978 р. — тобто за 17 сезонів — франківцями керували на посаді головного режисера (чи художнього керівника) Б. Норд, В. Склярєнко, Д. Алексідзе, В. Лизогуб, С. Сміян. Крім них, за цей час постановки здійснили ще 32 (!) особи. Назвемо прізвища режисерів-професіоналів за роками їх перших постановок на франківському кону: В. Оглоблін, І. Казнадій, І. Гріншпун, М. Шейко, Г. Макачук, В. Вільнер, В. Недашківський, М. Гіларовський, Б. Головатюк, В. Опанасенко, О. Барсегян, Б. Мешкіс, Д. Чайковський, В. Ненашев, Є. Мірошник, Р. Коломієць, М. Стефурак, Ю. Табурянський, А. Вербець. Постановники з числа акторів театру: П. Сергієнко, В. Добровольський, П. Шкрюба, Є. Пономаренко, П. Пасєка, С. Степась, А. Скибенко, В. Дальський. Була й режисура з інших країн: Л. Варпаховський та Б. Равенських (Росія), Б. Домбровський та Є. Красовський (Польща), Н. Сейкова (Болгарія).

У цілому репертуар являв собою доволі хаотичний список п'єс, у більшості млявих за напругою суспільної та художньої думки. Це був двадцятирічний період своєрідної антрепризи під державним дахом, яка не відчувала обов'язків перед традиціями та кращими класичними зразками на франківському кону. Від цього «армарку» театр розкитувався. Глядачам щоразу могло здаватися, ніби вони прийшли на виставу іншого колективу. Про це йшлося у статті в «Робітничій газеті»: «До театру імені Ів. Франка запрошені були відомі режисери Д. Алексідзе і В. Лизогуб. “Антигона”, “Патетична соната”, “Сторінка щоденника”, без-

перечно, прикрасили репертуар франківців, засвідчили неабияку культуру постановників. Але чи засвідчили ці спектаклі, що в театр прийшов майбутній головний режисер? Адже кращі вистави переконують, що театр ім. І. Франка — це не лише вивіска. Дарма, звичайно, канонізувати звичне. Але від традицій не відійти, хоч би дехто й хотів того. А нове тут має право на громадянство лише за тих умов, коли воно не просто інше, а новаторське. <...> відсутність головного (визначального, спрямовуючого, відповідального за все) режисера щодня досить боляче нагадує про себе. Коли б не це, то, думається, Л. Варпаховський не дозволив би собі механічно перенести на франківську сцену зовнішній малюнок мхатівського спектаклю “Шосте липня” <...> Коли б не це, на франківській сцені не сусідували б спектаклі справді значні і скороспілки, в яких актори іноді так користуються українською мовою, що тільки руками розводиш» [5]. Рядки про Д. Алексідзе писалися перед тим, як він став головним режисером театру і перебував у цій ролі чотири роки. Наприкінці цього періоду, поставивши «Пам'ять серця» Корнійчука і одержавши за спектакль звання лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка, режисер припинив свою роботу на кону франківців. У 1970-му, до 60-річчя народного артиста УРСР Д. Алексідзе О. Корнійчук звернувся до нього з вітальним словом: «У вас стільки вибухової енергії, яка захоплює серця акторів і розкриває їхні таланти у великих і малих ролях чудесними неповторними квітами <...> Ви принесли мені велику творчу радість під час роботи над виставою “Пам'ять серця” та п'єсою “Правда”, над якою Ви зараз працюєте в академічному театрі імені І. Франка. Мене завжди вражає багатогранність Вашого режисерського таланту, уміння по-новому прочитати класику та Ваше глибоке розуміння сучасної драматургії. “Цар Едіп” Софокла, поставлений Вами в театрі імені Ш. Руставелі, та “Антигона” — в театрі імені І. Франка, мали найвищу оцінку відомих критиків-мистецтвознавців, по праву ввійшли в скарбницю театрального мистецтва» [6].

Де був період зміни поколінь: майстри старшого покоління відходили від режисерської практики, їх місця займали молодші. Суттєва різниця між ними полягала в тому, що старші були вірними одного разу обраному місцю роботи. Щодо молодших, вони пройшли своєрідну мутацію в суспільстві, що добре знало ціну такому поняттю, як кар'єра. У броунівському русі професійної біографії їх скеровувала сила відцентрова: у провінції вони переїздили з міста до міста, доки не одержували якийсь шанс перебраться до столиці. Проте утриматися на високій посаді художнього керівника столичного колективу подібні «технічні пристосування» не давали гарантії. Так трапилося в кар'єрі С. Сміяна. За вісім років роботи директором і худкером франківців обнадійливими були хіба що дві перші його постановки: «Кассандра» Лесі Українки та «В ніч місячного затемнення» М. Каріма. Далі калібр обраної драматургії дрібнішав, знецінювалися зусилля, витрачені на її втілення (доволі часто постановник працював разом із А. Скибенком, що добре знався на сценічній психології). Важко повірити, але ж це викарбуваний на афішах факт: увага С. Сміяна і як постановника, і як художнього керівника театру повсякчасно зосереджувалася на трьох фігурах драматургів — О. Коломійцеві, М. Зарудному та О. Леваді. У репертуарі йшло 12 їхніх п'єс, з яких 7 постановок належало С. Сміянові. До цієї категорії керівник театру притяг ще з російського драматургічного кола три сумно відомі п'єси А. Софронова — «Спадщина», «Влада» і «Старим козачим способом». Сірість, посередність, любительщина стали нормою існування театру. Тому не дивно, що робота С. Сміяна над «Макбетом» Шекспіра стала провальною. Після цього неминучим було зміщення його з керівної посади.

Для тогочасної франківської сцени характерні наступні ознаки кризи.

1) Правило ставити кожну нову п'єсу О. Корнійчука та регулярно відновлювати давні його назви, як то «Банкір» (1956), «В степах України» (1963), «Калиновий гай» (1966), «Правда» (1970).

Критичне ставлення до того, що писав Корнійчук, ставало вироком для сміливця. Н. Кузякіна, талановитий театрознавець, була піддана остракізму й позбавлена роботи за невинне зауваження на адресу драматурга. Ось ці рядки: «Багато років працює в драматургії О. Корнійчук, ім'я широко відоме, а п'єси популярні. В кращих п'єсах О. Корнійчука (“Платон Кречет”, “Загибель ескадри”, “Богдан Хмельницький”, “Фронт” та ін.) приваблюють соковиті характери, вміле поєднання комедійних і драматичних елементів, побутова барвистість, простота форми. Вади його творчої манери — поверхова злободенність проблем і невміння розкрити джерело того чи іншого суспільного явища урівноважуються чуттям театру і дотепно схопленими рисами характерів» [7]. Справа в тому, що видання, в якому друкувалася стаття Н. Кузякіної, виходило в Польщі, тобто за кордоном. Авторка ж (чим не дисидентка?) насмілилася «виринити сміття з хати».

2) Посткорнійчуківські драматурги і, передусім, ті, що стали лідерами, — М. Зарудний, О. Коломійць, О. Левада, — повторили (чи нав'язали) метод спілкування свого попередника з франківцями. Він базувався на переконанні, ніби театр зобов'язаний ставити все, що вони писали. Так, С. Сміян утвердив метод черговості виходу на кін їхньої продукції. Новий час вустами літературознавців (Т. Гундарева, Т. Свєрбілова, Л. Скорина та ін.) визначив творчість Корнійчука як кітч різного калібру, а п'єси молодших драматургів — як маскультову продукцію із рисами сентиментальності і соціального угодовства. Тут «народно-партійна злободенність» замінилася доволі фальшивими «морально високими», а відтак і типовими, переживаннями героїчних обранців. Наприклад, «у „Голубих оленях” виникає конфлікт між задумом і результатом його втілення, — писав М. Абалкін. — До виникнення конфлікту призвела, певно, непродуманість сюжету. Поруч з правдою і щирістю присутня в п'єсі якась штучність. Поява слідом за „Голубими оленями” п'єси „Кравцов” — так звався той солдат, з яким довгі роки не могла зустрітись героїня „повісті про кохання”, — не рятує автора, що запропонував ще одну варіацію початкового сюжету. Тут є над чим йому подумати: чому ж все-таки два життя, любов двох людей не пройшли перед глядачем в одній, стрункій по композиції п'єсі?» [8].

Названих авторів, як і багатьох драматургів другого й третього «якісного кола», історія прирекла на небуття. Констатуємо це без злостивості, а із співчуттям до діячів радянського театру, яким так довго довелося блукати нетрями сконструйованої «правди життя».

Прихильник творчості О. Коломійця по його смерті скорботно розмірковував: «Зречення було тотальним, безглуздим і безжалним. Досі не можу збагнути — заради якої високої мети це чинилося. Ні творчих, ні політичних, ні ідеологічних причин для того не було. <...> Так, до його прізвища в репертуарних планах досить прихильно ставилися різного роду чиновники. Партійні та державні. <...> Він був чи не останнім романтиком українського театру другої й най-парадоксальшої половини ХХ сторіччя. І водночас (хоч це й важко поєднується) філософом-моралістом, палким, невтомним проповідником високих ідеалів любові, вірності, добра, чистоти. Цьому підпорядковувалися складні конструкції його п'єс. Вони виглядали іноді штучними, умоглядними і аж ніяк не відповідали реаліям тогочасного нашого життя. В океанах брехні, подвійної моралі, лицемірства, піднесених до рівня державної ідеології та політики, герої Коломійця, здавалося, приречені були на повне нерозуміння, неприйняття їх масовим глядачем. А тим часом саме п'єсам Коломійця вдалося протягом багатьох років на рівних змагатися з фаворитами репертуару українських театрів — „Шельменком”, „Сватанням” (! — М.З.). І не тільки змагатися, а й займати перші місця» [9]. Як на нашу думку, у цьому адвокатському пориві парадоксально звучить як захист, так і неусвідомлене звинувачення. Яке саме? Звинувачення в безпечному житті в обставинах «брехні, подвійної моралі, лицемірства, піднесених до рівня ідеології та політики», і нерозуміння того, що цьому не зарадити романтичними казками для сцени. Перевірка часом відбулася, і, як можна було передбачити, не на користь О. Коломійця та сконструйованого ним театру.

3) «Безгосподарне» використання творів української класики, невмотивовані кількаразові повторення таких п'єс, як «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького (1956, 1972), «Маруся Богуславка» (1970), в той час, як десятки творів з багатой національної скарбниці залишалися поза увагою. У 24-х (!) сезонах (у 1950–1980-х) український класичний репертуар взагалі не включався.

Хронічним і небезпечним для загальної репертуарної картини ставав брак критичного ставлення до п'єс посередньої та низької художньої якості: «Золоте листя» В. Собка (1956), «Остання зустріч» (1957) та «Перстень з діамантом» (1977) О. Левади, «Дівоча доля» Л. Дмитерка (1960), «Гроза ніч» А. Школьника (1968), «Камінь русина» О. Коломійця (1982).

4) Орієнтація на маскультовий доробок російського радянського «театрального ринку»: «Петровка, 38» (1964), «Спадщина» (1971) і «Старим козачим способом» А. Софронова (1978).

5) Факт постановки вкрай низької якості п'єс І. Рачади, що набули на багатьох обласних українських сценах репутації заробітчанського кітчу на військову тематику (псевдонім І. Рачада належав генералові армії І. Зайцеву). Постановку п'єс «Зупиніться!» (1965) і «Коли мертві оживають» (1968) в історії франківської сцени можна назвати нонсенсом № 1, що пояснювалося деградацією смаку й відповідальності у керівництва театру та постановників названих вистав: В. Складенка, П. Сергієнка, О. Барсегіяна. Особливо дивує можливість В. Складенка — березолівського учня — погоджуватись на контакт з подібною драматургічною «маячною».

6) Тривала насторога до «буржуазної культури», але в менш категоричній формі. Репертуарно-редакційна колегія Мінкультури УРСР могла погодитись, наприклад, на включення до репертуару п'єси Т. Уільямса «Трамвай "Бажання"» в обмін на гарантію постановки нової п'єси О. Коломійця, яка ось-ось мала вийти з під його пера.

7) Більшість театральних постановок страждала на ілюстративність та брак філософсько-психологічного аналізу.

8) Сценографія вистав про «соціалістичну дійсність» щедро зверталась до радянської атрибутики: лозунги, політичні плакати, портрети вождів і видатних діячів держави, прапори, збільшені зображення державних нагород тощо. Залюбки переносилися на сцену реалії збройної боротьби. У «Загибелі ескадри» Корнійчука (художники М. Драк, М. Уманський) сцена являла собою палубу бойового корабля, з якої на глядачів були спрямовані гарматні жерла.

Серед творчих прикмет позитивного характеру виокремимо наступне.

1) Піклування керівництва театру про оновлення творчого складу — цього визнаного в усі часи багатства франківців. Поруч з корифеями довоєнного часу почали з'являтися перед київським глядачем від сезону 1944–1945 рр. — після евакуації театру — нові талановиті актори.

2) 1950–1970-і характеризуються плідною роботою студії при театрі, що випускала добре підготовлені молоді акторські кадри для театрів республіки, а найбільш здібні запрошувались на роботу до «альма-матер».

3) Театр робив спробу акцентувати в репертуарі сатиричну тему. Час для цього не був сприятливим, і такі вистави, як «Не називаючи прізвищ» В. Мінка (1953), «Вибачайте, коли ласка» А. Макайонка (1954), «Фараони» О. Коломійця (1961) при всьому успіху не стали паростками цілісного жанрового явища. Партийна теза «Нам потрібні Гоголі та Цедеріни» в радянські часи лишалася декларацією. По суті, сучасна соціальна сатира обминула сцену франківців, можливо через те, що в українській драматургії вона народжувалася спорадично й несміливо. Лише 2011 р. запізнілим голосом цього жанру став спектакль «Гімн демократичної молоді» С. Жадана (режисер Ю. Одинокій). Мала рацію М. Левицька, авторка популярного у світі роману «Коротка історія тракторів по-українськи», сказавши в якомусь інтерв'ю: «Сподіваюсь, що коли Україна трохи більше повірить у себе, вона не буде боятися сміятися з себе». Цю правду, існувала певна мистецька компенсація з класики.

4) У час, коли в США і Європі мюзикл вже був звичним і вельми популярним жанром, франківці залишалися у рамках традиційної української музично-драматичної вистави («Лиха доля», «Майська ніч» за М. Старицьким). Щодо мюзиклу, то він заявив про себе поодинокими такими виставами, як «Людина з Ламанчі» Н. Вассермана, Д. Дертон (1971), «Біла ворона» Ю. Рибчинського, Г. Татарченка (1991). За стилістикою до жанру мюзиклу можна прирівняти рок-оперу «Енеїда» за І. Котляревським (1986). Багаті музичні, вокально-танцювальні резерви колективу на той час використовувалися лише частково.

5) Досліджуваній відрізок життя колективу збагатився зверненням до кількох зарубіжних творів — це або класика — «Дядечків сон» за Ф. Достоєвським (1956), «Доктор філософії» Б. Нушича (1956), «Шоколадний солдатик» Б. Шоу (1974), або мелодрама — «Поступися місцем...» В. Дельмар (1968) або темпераментна італійська чи іспанська п'єса, що на матеріалі простого людського побуту може конструювати захоплюючі сюжети з гумором і ліричним настроєм: «Фідумена Мортурано» Ед. де Філіппо (1957), «Моя професія — синьйор з вищого світу» Д. Скарначчі, Р. Тарабузі (1981), «Благочестива Марта» Т. де Моліні (1983). Майстерність режисерів Б. Равенських, Ю. Брилля, Б. Балабана, В. Оглобліна й талановитих акторів (Н. Ужвій, Є. Пономаренко, Н. Лотоцька, Л. Хоролець, В. Івченко, А. Хостікоєв, Б. Бенюк) залюбили глядачів у ці постановки. Гастрольні контакти із зарубіжжям додавали трупі творчих сил і певну ілюзію «виходу зі стану дрейфу».

«Системна криза» в історії Театру ім. Франка негативно відбивалася на деяких особливостях постановок «великого стилю». Зробимо екскурс в історію питання. Зазначимо, що «великий стиль» в плані ідейно-естетичному слід розуміти як поняття гнучке, здатне до трансформації.

У 1920-і Гнат Юра робить апробацію кількох типів «великого стилю»: вистава-народний карнавал («Весілля Фігаро» Бомарше), віршована вистава-притча («Похорон» Франка), історико-міфологічна епопея («Гайдамаки» Шевченка, «Цар Едіп» Софокла, «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега), оптимістична трагедія з сучасного життя («97» М. Куліша). До моделі історико-революційної підпадає така досконала

робота Юри цього десятиріччя, як «Заколот» Д. Фурманова, С. Поливанова, а «Пригоди бравого солдата Швейка» можна поставити у розряд літературно-сценічних римейків. Є підстави локально розглядати великий стиль шекспірівської драматургії («Сон літньої ночі»). Як пересвідчуємося, на одне десятиріччя досить прикладів, аби зробити висновок про домінанту великого стилю в творчості молодого трупі.

З часом (зокрема у 1930-і) різнобарвність полістилістизму зменшувалась, все більше утверджувалась монументальність, «закам'янілість» жанру і форми. Такий тон задавав новонароджений соцреалістичний стиль, в першу чергу, Корнійчука, стиль, близький до оперної помпезності («Загибель ескадри», «Богдан Хмельницький»). Паралельно у 1930-і франківською режисурою, сценографією, виконавцями успішно реалізується тираноборча проблематика творів світової класики: «Дон Карлос» Шіллера та «Борис Годунов» Пушкіна. У творчості театру вони заклали традицію використання високої класики як алюзії до пекучих проблем сьогодення.

Період 1941–1945 рр. увібрив «під дах» високого стилю п'єси військової тематики і проблематики, надаючи їм публіцистичної гостроти: війна з фашизмом, радянська людина на фронті й в трудовому тилу («Фронт» О. Корнійчука, «Руські люди» К. Симонова, «Петро Кривов» К. Фінна). До них за крупно стильовим звучанням прирівнювалась тема національного патріотизму музично-драматичної української класики («Маруся Богуславка» М. Старицького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського). До категорії сценічних полотен великого стилю додавалися й гала-концерти, присвячені видатним подіям часу, геніям нації.

Через всі роки існування театру декілька разів пройшли ювілейні вечори, присвячені життю і творчості Т. Шевченка. Під час війни з фашистами та евакуації театру в Ташкенті, наприклад, інтернаціонального розголосу набув «Вечір-концерт, присвячений 130-м роковинам з дня народження Т. Г. Шевченка», що відбувся 9 березня 1944 р. Ранній повоєнний час познайомив глядачів з одним із жанрових різновидів високого стилю: патетичною трагедією в режисурі Б. Норда «Молода гвардія» за О. Фадєєвим (1947).

І навпаки, період 1950–1960-х, коли мистецтво керувалося принципом «героєм може стати будь-хто» і коли сцена репродукувала «життя у формах самого життя», театр втратив колишню цікавість до яскравих героїчних постатей і, в принципі, до великого стилю. Деколи з'являлися твори високої драматичної напруги і сцена резонувала цим емоціям. Так, 1961 р. В. Оглоблін поставив віршовану драматичну поему О. Левади «Фауст і смерть». Тема космічних польотів, що тоді входила в життя і мистецтво, дала мотивацію для героїчного самовияву персонажів у незвичних умовах. Схоже було, що особливого захоплення постановкою глядачі не виявили: буденне життя, філософія і патетика в ній не були урівноважені, а нові «космічні турботи» на додаток до невирішених земних проблем не викликали ентузіазму глядацької аудиторії.

Зупинимо увагу на виставах 1960–1970-х, котрі зафіксували повернення високого стилю на кін франківців, що дає можливість простежити його особливі прикмети в параметрах «сірого часу», коли сцена кинула виклик «сірій продукції»: «Антігона» Софокла (1965, постановка Д. Алексідзе, художник П. Лапашвілі, композитор О. Тактакішвілі, хореограф Ю. Зарецький); «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1970, постановка Б. Мешкіса, сценограф Д. Лідер, композитор Ю. Знатоків, хореограф Г. Пригорницький); «Кассандра» Лесі Українки (1970, постановка С. Сміяна і А. Скибенка, художник Ф. Нірод, композитор Ю. Знатоків). В основі цих творів — сутичка ідеолога і вільно мислячої людини: Креон — Антігона; Ярослав Мудрий — Микита та Журеєко; Гелен — Кассандра і т. ін. Це співвідносилось із політичною ситуацією в Україні, що тоді поступово загострювалася. Арешти дисидентів нагадали, що тоталітаризм не злякався «відлиги» і ще не промовив останнього слова. В атмосфері «репресованої людини» та необхідності захисту її прав театр через «вічні твори» модифікує сучасну ідею.

По виходу на пенсію 1961 р. Г. Юри на посаді головного режисера три роки перебував В. Сяляренко, на жаль, не довівши своїми постановками, що має право стояти на чолі колективу.

1966–1969 рр. — художнє керівництво франківцями було доручено відомому майстрові режисурі Д. Алексідзе. Ще 1962 р. він успішно поставив тут «День народження Терези» Г. Мдівані, а перед затвердженням на посаду художнього керівника дав сценічне життя «Антігоні» Софокла. Грузинська національна театральна школа, яку сповідував Д. Алексідзе, — це яскравість фарб, інтенсивність емоцій, пластична масштабність. Цим і вразила глядачів його «Антігона». Сцена, де її грали, знала блискучий талант грузинського режисера К. Марджанішвілі: 1919 р. — в розпал громадянської війни він поставив і ввів до історії

театру на теренах України драму «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега. У ролі Лауренсії вражала червоноармійців — перших глядачів постановки — талановита Віра Юрєнева. По суті вона благословляла їх, бо звідси вони йшли на фронт. «У смертельному двобої за владу над Фівами загинули брати Етеокл і Полінік. Їх дядько, новий володар Фів Креонт, під страхом смерті заборонив ховати тіло Полініка, який закликав собі на допомогу іноземні війська». У виконанні досвідченого майстра сцени А. Гашинського, Креонт «не просто зарозумілий деспот, а людина, щиро переконана в тому, що сувора вимогливість і безкомпромісність тільки й забезпечують існування твердої влади і становлять єдину путь володаря держави, так само як беззастережна покора і слухняність — обов'язок усіх громадян. Людина сильна і загалом розумна, Креонт-Гашинський абсолютизує власну особу як єдине втілення розуму, справедливості й закону» [10].

Постаті Креонта (А. Гашинського) та Антігони (С. Коркошко) однаково красиві, з печаттю царственої винятковості, мали високу міру зовнішнього ефекту. Але почасти в грі С. Коркошко відчуваеш, що урівняння з фігурою Креонта торкається не лише зовнішності, але й рис характеру. Антігона-Коркошко внутрішньо сильна, незламна й володіє мистецтвом самозахисту й наступу на супротивника, у неї впродовж вистави відсутні моменти слабкості і сумніву (навіть у Креонта-Гашинського в його доказах власної правоти подібні перепади відчувалися). Саме ця озброєність поведінки героїні зменшувала наше співчуття «страдниці без страждання». Це помітило більшість рецензентів. Так, у цілому високо оцінюючи значення постановки для часу, М. Соломонов зауважував: «Темі людяності якнайбільше відповідає, очевидно, людяність театральної форми. І хоч постановник знайшов точну міру між поезією статуй і поезією переживань, мені особливо милаша була остання» [11].

У Франції під час Другої світової війни у переробці класичного сюжету Ж. Ануєм фігура Антігони уособлювала жертви фашизму, Креонт — зв'язчу суть гітлеризму. Тодішні постановки відповідно заклали традицію зовнішнього і внутрішнього контрасту «дуелянтів». Ніхто не лишався байдужим до того, як худеньке дівча стрімголов кидалося у словесну дуель із досвідченим демагогом літнього віку Креонтом, як він ганяв її лабіринтами своєї облудливої казенно-державної думки, час від часу неспроможний спростувати її логіку християнської доброти. Неспівмірність сили і слабкості двох учасників конфлікту закінчувалася зміною позицій: морально переможеним виявлявся Креонт, його перемагала сила духу Антігони, що після цього йшла на страту. Франківці ж були в полоні радянського розуміння поняття героя. Для актрис існував зразок — Н. Ужвій в ролі Оксани у виставі «Загибель ескадри» — жінка, що «коня на бігу зупинить».

Подібне відгукнулося в «Кассандрі» Лесі Українки — виставі у постановці С. Сміяна і А. Скибенка: риси монументальності й пишного декору художника Ф. Нірода, змагання «скульптурного» й «живого» в передачі слова та дії, тенденція до декларативності — над авансценою вказівним перстом нависав лозунг: «Над всіх старших найстарша правда!» Роль Кассандри стала зоряним часом Ю. Ткаченко.

За п'ять років до виходу «Кассандри» — у вересні 1965 р. під час презентації у кінотеатрі «Україна» фільму «Тіні забутих предків» з різкою критикою арештів інтелігенції виступили І. Дзюба, В. Стус, В. Чорновіл. Під їхнім листом підписалося 140 присутніх. Їх всіх було звільнено з роботи. 1972 р. — через два роки по прем'єрі — відбулася арешти В. Чорновола, Є. Сверстюка, І. Світличного, І. Дзюби, М. Осадчого, Ю. Шелеста, В. Стуса та ін. Їх було засуджено до тривалого ув'язнення у таборах суворого режиму на Уралі та в Мордовії.

Ось в якому вогняному кільці сучасності предстала Лесина п'єса про інакомислення. Здається, театр ще не підходив так близько до межі правди про сьгоднішні проблеми. Проте сталося своєрідне «переведення стрілок»: мовляв, заспокойтеся, люди добрі, це не про наші проблеми. Це не ми правду відкидаємо. У нас все гаразд. А хто ж її відкидає, не шанує ту правду? Імперіалісти, звичайно, за океаном. «Що скаже нового тепер вона, Лєся Українка? Невже повинен панувати в задуманій драмі автобіографічний момент чи, можливо, краще вкласти в уста героїні деякі свої ідейні концепції, зберігши за Кассандрою історичну достовірність, відповідний життєвий колорит, по-мистецьки спроектувавши її думи на сучасне політичне життя? Письменниця вибрала друге. І тим приємніша наша сьгоднішня радість, бо бачимо не просто заплутані колізії Троянської війни, а рішучу боротьбу з новоявленими геленами, тими, хто проти волі прогресивного світу прагне штовхнути «люд проти люду»» [12]. Таке саме «переведення стрілок» відбулося раніше з ідейним трактуванням «Дон Карлоса», поставленим Юрою 1936 р. Рецензент забував про свою землю, проте добре знав, що відбувається в світі [13].

З багатьох проблем п'єси режисер всією побудовою вистави зупиняє увагу на найважливішій для нього проблемі: боротьбі правди з неправдою. Кассандра говорить лише правду, якою б вона гіркою не була; її брат Гелен (Б. Ставицький) правду говорить лише у випадку, якщо вона приємна людям. Трагедія Кассандри подвійна: в її пророцтва ніхто не вірить, й сама вона в них не певна. Так, відчуваючи ворога, не може це підтвердити та не здатна, як мусила б була, вбити його.

Той, хто бачив виставу франківців і телевізійну версію за виставою, не міг не помітити, наскільки стримана чорно-біла гама фільму, а також велично спокійні крупні плани Кассандри-Ткаченко на її виражаних монологах-роздумах допомагають глядачеві зосередитися на тексті драматичної поеми, не втратити головну думку й емоцію. Натомість під час вистави в театрі барвистість та галаслива атмосфера дії це унеможливають. Чи винуватий в цьому «великий стиль» постановки? Справа не в цьому. Як будь-якому стилю, йому дана необмежена свобода режисерської трансформації на різні тони й напівтони.

І. Кочерга писав «Ярослава Мудрого» у часи Великої Вітчизняної війни в Уфі, зробивши провідною ідеєю твору патріотизм, боротьбу за єдність Руської держави. Войовничі заміри варягів у драматичній поемі стали паралелю до агресії фашистів: ось, мовляв, сучасні німці, представники нордичної раси, знову повинні повторити шлях своїх предків, утвердити на Русі «новий порядок».

Через шати давніх часів автор трактує сюжет про правління Ярослава Мудрого не як портрет «Йосипа Мудрого», а радше як спробу будь-якому можновладцю дати пораду прислухатися до голосу народу. У радянській драматургії часів сталінського правління — це не частий (бо ризикований) приклад співставлення історичних подій й сучасного життя — згадаймо приклад роботи С. Ейзенштейна над «Іваном Грізним».

Образ вистави, створений сценографом Д. Лідером і розвинутий в дії режисером Б. Мешкісом, надзвичайно місткий, публіцистично активний і театральню яскравий. Весь багатолюдний спектакль проходить в єдиному урочистому «декорі», де змінюються лише деталі: на сценічному майданчику бачимо внутрішню оздоблення Софійського собору в ристуваннях. Це до початку вистави, коли зал заповнюють глядачі, на відкритій сцені з'являються «реставратори», які дбайливо розчищають і закріплюють старовинні фрески на стародавніх стінах Київської Софії. Тим часом починається дія — між ристуваннями, на різноповерхових майданчиках, як і на авансцені, в локальному освітленні йдуть епізоди (хочеться сказати кадри) епохи Київської Русі й правління Ярослава Мудрого [14].

У «Ярославі Мудрому» А. Гашинський «з оголеним боєм показує трагедію розумної людини, що бачила на багато років наперед, що розуміє значення об'єднання руських земель <...> Складна і суперечлива фігура князя А. Гашинським розкривається в неочікуваних проявах. Ми бачимо його і дбайливим батьком, і грізним правителем, і старим, що тяжко страждає. Але над усім, що б не робив князь, головною лишається ідея глибокої і безкомпромісної відданості рідній землі, турбота про те, щоб жила “в трудах і битвах вихована Русь”» [15]. Цікаві співставлення щодо трактовки центрального образу акторами різних театрів залишив письменник і публіцист П. Мах [16].

Цитована вище стаття «Театр без ... режисера» закінчувалася принциповими висновками: «Потрібні радикальні зміни. Потрібна система заходів, яка б створила нову атмосферу в театрах — атмосферу творчого, а не адміністративного змагання. І про цю систему, безумовно ж, покликано подбати міністерство. Від нього чекають такої ініціативи» [17].

Не відразу все у франківців пішло на краще. Але ті унікальні вистави, що їх ставив С. Данченко (принциповою нотою його київського дебюту стало «Украдене щастя»), поступово окреслювали «реанімаційний» процес Першої сцени України та її напрям до піку естетичних спроможностей.

1. Руденко М. Від автора // Руденко М. На дні морському: Трагедія. — Торонто, 1981. — С. 10.
2. Див.: «На дне морском» // Правда України. — 1962. — 13 окт.
3. Бойко Б. Обірвана доля вистави // Укр. театр. — 1999. — № 3. — С. 24–30.
4. Йосипенко М. Франківці // Культура і життя. — 1970. — 29 листоп.
5. Богдасевський Ю., Тарасенко О. Театр ... без режисера // Робітнича газета. — 1966. — 22 черв.
6. Корнійчук О. Віра і пристрасть // Корнійчук О. Зібрання творів: У 5 т. — К., 1988. — Т. 5. — С. 415.
7. Кузякіна Н. Народжена революцією // Укр. календар '1967 / Укр. суспільно-культурне т-во. — Варшава, 1967. — С. 95–97.

8. *Абалкин Н.* Традиции и время // Правда. — 1975. — 2 лип.
9. *Мірошниченко О.* Олексій Коломієць // Укр. театр. — 1995. — № 2. — С. 26.
10. *Плаушевська О.* Люди і царі // Рад. Буковина (Чернівці). — 1966. — 23 вер.
11. *Соломонов М.* Тисячоліття і день сьогоднішній // Культура і життя. — 1965. — 26 вер.
12. *Мах П.* Гірка правда Кассандри // Рад. Волинь (Луцьк). — 1976. — 22 черв.
13. *Кисельов Й.* «Дон Карлос» Ф. Шіллера: Відкриття сезону в Театрі ім. Франка // Вісти (К.). — 1936. — 6 жов.
14. *Серпін Л.* Київські фрески // Культура і життя. — 1970. — 15 берез.
15. *Блажкунов В.* Ярослав Мудрий // Днепр вечерний. — 1977. — 8 июля.
16. *Мах П.* Світ Ярослава Мудрого // Рад. Волинь (Луцьк). — 1976. — 6 черв.
17. *Богдашевський Ю., Тарасенко О.* Театр ... без режисера...

**Анотація.** У статті розглядаються позитивні і негативні риси прояву методу соціалістичного реалізму на сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франко упродовж 1960–1970-х.

*Ключові слова:* Національний академічний драматичний театр ім. І. Франко, соціалістичний реалізм, репертуар, Г. Юра, В. Оглоблін, Д. Алексідзе, С. Сміян, М. Руденко, О. Корнійчук, В. Склярєнко, О. Коломієць.

**Аннотация.** В статье рассматриваются положительные и отрицательные черты проявления метода социалистического реализма на сцене Национального академического драматического театра им. И. Франко на протяжении 1960–1970-х.

*Ключевые слова:* Национальный академический драматический театр им. И. Франко, социалистический реализм, репертуар, Г. Юра, В. Оглоблин, Д. Алексидзе, С. Смиян, М. Руденко, А. Корнейчук, В. Скляренко, А. Коломиец.

**Summary.** The article discusses the positive and negative features of the manifestation of socialist realism on the stage of the Ivan Franko National Academic Drama Theatre over the 1960–1970's.

*Keywords:* Ivan Franko National Academic Drama Theatre, socialist realism, repertoire, G. Jura, V. Ogloblin, D. Aleksidze, S. Smiyani, M. Rudenko, A. Korneichuk, V. Skliarenko, A. Kolomic.

Олена КОВАЛЬЧУК  
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

## ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦІЙНА ПРЕЛЮДІЯ ОБРАЗОТВОРЧОЇ РЕЖИСУРИ ТА ГРА КОНСТРУКЦІЇ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ Мистецькі аспекти еволюції сценографічного мислення

У театральній-декораційній мистецтві на зламі ХІХ–ХХ та протягом першої половини ХХ ст. накопичено величезний досвід використання образних можливостей живописно-реалістичного оформлення. Пішли в минуле часи, коли від живописців (в одній виставі їх могло бути декілька і кожен відповідав за виконання окремої дії) вимагалось пасивне виконання «зовнішнього вигляду» сцени, головними характеристиками якої була життєва подібність. Неповторність творчої особистості відомих художників-станковців — Михайла Врубеля, Василя Поленова, Олександра Головіна, Костянтина Коровіна, Михайла Добужинського, Олександра Бенуа, Миколи Реріха, Леона Бакста, Бориса Кустодієва, Віктора Симова та ін. — розкривалася на театральному кону не менш вагомо і повноцінно, ніж у станкових творах.

Спостерігаючи за головними процесами розвитку культури і мистецтва, відвідуючи виставки і майстерні, режисери запрошували до співпраці відомих митців. Головним критерієм обрання було не тільки співпадіння загальної тематики творчих пошуків з майбутньою ідеєю вистави, але й природна здатність живописця до театралізації, його вміння «ратати» у колективі. Для деякого це перетворювалось на професію, і певні художники органічно пов'язували свою творчість із драматургією та режисурою. Наполегливий пошук у співпраці із провідними режисерами — Костянтином Станіславським, Володимиром Немировичем-Данченком,