

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра “Майстерності актора та режисури драматичного театру”

**ДІАПАЗОН ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТА ЗАСОБІВ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ
ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ АННИ (“УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ” І. ФРАНКА)
НА СЦЕНАХ ВІТЧИЗНЯНИХ ТЕАТРІВ**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР “Магістр”

за спеціальністю 026 “Сценічне мистецтво»

Виконала:

Здобувачка вищої освіти
за ОПП Актор драматичного
театру і кіно

Людмила Кулакевич

Науковий керівник:

доцент кафедри театрознавства
Ботунова Галина Яківна

Рецензент:

Кандидат філологічних наук,
доцент кафедри театрознавства
та акторської майстерності

Львівського національного
університету ім. Івана Франка

Циганик Мирослава Іванівна

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри:

доцент, заслужена артистка України

Оксана Стеценко

“23” червня 2023 р.

Харків, 2023

Зміст

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ	7
1.1. Ступінь дослідженості теми.....	7
1.2. Методологія роботи.....	10
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	12
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ АННИ В ДРАМІ	
І. ФРАНКА “УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ” ТА НА СЦЕНАХ	
УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.)	13
2.1. Еволюція літературного образу Анни в драмі “Украдене щастя”.....	13
2.1.1 Анна як виразник нового жіночого типу на тлі соціокультурних змін кінця ХІХ поч. ХХ століття.....	13
2.1.2.Інтерпретація образу Анни в трьох авторських редакціях драми І. Я. Франка “Украдене щастя”.....	16
2.2.Першопрочитання ролі Анни в театрі “Руська бесіда” (А. Осиповичева 1893р.; К. Рубчакова, 1913р.).....	20
2.3.Л. Ліницька як перша виконавиця ролі Анни на сценах театрів Наддніпрянської України (“Малоросійська трупа під орудою П. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого,1904р.; Театр Миколи Садовського ,1912р.).....	26
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	29
РОЗДІЛ 3. ДИНАМІКА ПОШУКУ МИТЦІВ У ПРОЧИТАННІ ОБРАЗУ АННИ В МЕЖАХ МЕТОДУ “СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ”	31
3.1.Специфіка акторського виконання образу франківської героїні в перших постановках 20-х — 30-х років ХХ ст.	31
3.1.1.Реалістично-психологічний підхід у виконанні ролі Анни В. Любарт, 1922р. (театр ім. М. Заньковецької).....	31
3.1.2.Трактування образу Анни через призму вульгарно-	

соціологічного прочитання п'єси (Харківський театр Революції, В. Варецька, К. Тимошенко, 1933р.).....	33
3.2.Багатовимірне виконання ролі Анни Задорожної Наталією Ужвій на сцені театру ім. І. Я. Франка (реж. Гнат Юра, 1940р.).....	37
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	42
РОЗДІЛ 4. ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АКТОРСЬКОГО ВИКОНАННЯ РОЛІ АННИ ПІД ВПЛИВОМ НОВИХ КОНЦЕПЦІЙ ТА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ РІШЕНЬ КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	43
4.1. Пошук засобів виразності у відтворенні франківської героїні в постановках Сергія Данченка (театр ім. Заньковецької, 1976 р., А. Корнієнко, Т. Литвиненко; театр ім. Франка,1979 р., І. Дорошенко).....	43
4.2. Анна як транслятор виміру українського етносу в режисерському рішенні Ігоря Бориса у виконанні Оксани Стеценко на сцені Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, 1992 р.	52
4.3. Альтернативне виконання ролі Анни через призму режисерського постмодерністського засобу створення вистави.....	58
4.3.1.Пластично-символічний малюнок ролі Анни в експериментальних виставах “Театру у кошику” (реж. І. Волицька, арт. Л. Данильчук, 1998 р.) та Харківського драматичного театру (реж. О. Турутя, арт.Т. Тітова, К. Біла, Л. Давидяк, 2021р.)	58
4.3.2. Еволюція виражальних засобів у відтворенні образу Анни у виставах А. Білоуса (Молодий театр, арт. К. Кістень, 2016р.); Д. Богомазова (театр ім. І. Франка, арт.Т. Міхіна, 2020р.).....	69
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4.....	77
ВИСНОВКИ.....	79

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	83
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Прагнення Івана Франка збагатити театр оригінальною якісною українською драматургією, віднайшовши баланс між реалізмом і модернізмом, до якого він ставився досить критично, заперечуючи свою приналежність до нього, призвели до написання “Украденого щастя”, найдовершенішої драми з сільського життя, українського варіанту “нової” драми, що є одним із найкращих зразків української класичної драматургії. До її постановки зверталися найвидатніші митці вітчизняної сцени, серед яких Микола Садовський, Іван Юхименко, Гнат Юра, Сергій Данченко, Дмитро Богомазов та ін.

Роль Анни Задорожної, яка є предметом нашого дослідження, стала вирішальною в професійному становленні декількох поколінь акторок, знаковою в творчості окремих виконавиць, зокрема А. Осиповичевої, Н. Ужвій, Л. Ліницької, К. Рубчакової, І. Дорошенко, Л. Данильчук та ін.

Наше дослідження охоплює собою театральні здобутки українських митців, починаючи з першої постановки “Украденого щастя” 1893 року на сцені театру “Руська бесіда” до інтерпретації драми на сцені Харківського академічного драматичного театру в 2021 році (до 2022 року Харківський академічний російський драматичний театр ім. О. С. Пушкіна).

Перелік наукових праць, які ретельно досліджують соціально-психологічний сюжет драми та відстежують її сценічне втілення, досить великий, але відчувається брак критичного аналізу літературного та сценічного образу Анни, головної героїні п’єси. В сценічних інтерпретаціях драми вектор, зазвичай, зміщений на чоловіче виконання головних ролей, що не є, на нашу думку, відображенням авторського задуму Франка. Адже образ Анни Задорожної був створений як новий жіночий тип “модерного” спрямування, навколо якого будується конфлікт п’єси.

Фрагментально це питання висвітлюється в наукових працях Г. Лужницького, Н. Корнієнко, Г. Веселовської, М. Гринишиної, С. Хороба; частково аналізується в фундаментальних виданнях: “Український драматичний театр: Нариси в 2 т.”[78], “Історія українського театру. У 3 т.,Т.2[31], Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття[59], Український театр ХХ століття: Антологія вистав[79]; в ряді монографій, рецензій, наукових статей, архівні матеріали Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка.

Останнім часом спостерігається підвищена зацікавленість франковою драмою в рамках загальної тенденції до поглибленого аналізу національної самоідентифікації та української культури. Молоді митці, що вже в повній мірі відчували вплив європеїзації, сприяють урізноманітненню театрального процесу, появі нових театральних форм та експериментів, у тому числі і у площині драми “Украдене щастя”, філософські питання якої про право людини на вибір і неможливість цей вибір зробити, завжди актуальні. Потреба відстежити цей неперервний процес і вписати його в науковий контекст обумовлює актуальність обраної нами теми.

Об’єкт дослідження — п’єса “Украдене щастя” в інтерпретаціях українських режисерів.

Предмет дослідження — особливості втілення та еволюція засобів сценічної виразності у відтворенні образу Анни в контексті зміни театральної естетики.

Мета роботи — дослідити еволюцію прочитання образу Анни на різних етапах розвитку театру, простежити різноманітність виконавських технік та засобів акторської виразності.

Відповідно до мети дослідження визначимо такі **завдання**:

- зібрати, проаналізувати та систематизувати джерельну базу дослідження;
- дослідити історію створення п’єси та визначити її тематично-філософські засади;

- проаналізувати існуючі авторські редакції «Украденого щастя» та еволюцію поглядів Франка на створений ним образ Анни Задорожної

- проаналізувати інтерпретації образу Анни провідними українськими виконавицями на різних етапах розвитку театрального мистецтва кінця XIX поч. XXI ст.

Методи дослідження зумовлені метою, завданнями і предметом дослідження, а саме: комплексний та системний підходи, аналітично-теоретичний, історико-порівняльний, описовий, біографічний та метод часткової реконструкції вистав.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у створенні першого комплексного дослідження, яке всебічно аналізує образ Анни в драмі Івана Франка “Украдене щастя” в його літературних та сценічних складниках, та висвітлює еволюцію в освоєнні й розумінні жіночої теми від її архетипу до сучасного прочитання.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання результатів дослідження в навчальному процесі з театрознавчих дисциплін та майстерності актора при втіленні драми “Украдене щастя” в мистецьких навчальних закладах, а також, при написанні нових досліджень творчості Івана Франка.

Апробація результатів відбулася в рамках:

III Міжнародної Науково-Творчої конференції “Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі” (Харків), 21-22 травня 2022р.

Науково-практичної конференції присвяченій пам’яті Є. Русаброва, “Театр в умовах війни” (Харків), 25-26 жовтня 2022р.

VII Міжнародної науково-практичної студентської конференції “Актуальні питання історії, теорії та практики театру в дослідженнях студентів і молодих вчених”(Львів), 27-28 квітня 2023р.

IV Міжнародної наукової конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків), 21-22 травня 2023 р.

Структура та обсяг дослідження: робота складається зі вступу, чотирьох розділів, шістнадцяти підрозділів, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг ? с., з них основн. тексту 82 с., список джерел складає 98 позиц.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ

1.1. Ступінь дослідженості теми

Сумарно історіографія постановок драми Івана Франка “Украдене щастя” має великий обсяг, але відчувається брак критичного аналізу акторського виконання головної героїні п’єси Анни. Оскільки варіації в сценічному прочитанні образу Анни так чи інакше залежали від соціокультурних і політичних змін в суспільстві, виникає необхідність докладно дослідити цю залежність у контексті еволюції мистецьких засад і потреб глядацької аудиторії.

Отже у другому розділі, що охоплює аналіз акторських виконань образу Анни в історичний період кінця ХІХ початку ХХ століття, слід зазначити деякі розмежування. Оскільки погляд автора на створений ним новий жіночий типаж в українській драматургії випереджав готовність до його розуміння сучасниками Франка, набуває неабиякого значення авторська наукова стаття “Жіноча неволя в руських піснях народних”[84] (вперше надрукована в журналі “Зоря” в 1883 році). Саме в цій статті Франко аналізує віднайдену і записану ним в селищі Лолин на Підгір’ї “Пісню про шандаря”, що лягла в основу “Украденого щастя”. Оскільки в статті автор дає докладну характеристику жіночого образу, що став прообразом головної героїні Анни, інтерпретації якої є предметом нашого дослідження, ця наукова праця лягла в основу нашої роботи.

На розуміння авторської пробудови внутрішнього конфлікту героїв драми, зокрема Анни Задорожної, впливає жанрово-стильовий напрямок п’єси, тому нами були опрацьовані матеріали науковців, що відносять “Украдене щастя” до початкової “нової” драми і, відповідно, дозволяють нам аналізувати вчинки героїні в рамках модерної драматургії. Сучасні науковці, зокрема

театрознавці Г. Веселовська, М. Гринишина, та літературознавці Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скоріна наголошують на “перехідному” характері п’єси: “Перехідність вбачалася у переключенні соціальних проблем на моральні у традиційних рамках сімейного сюжету”[70,с.16], також ознаки “нової” драми вбачаються у характеристиці внутрішньої самосвідомості персонажів “у позасвідомій мотивації поведінки Анни, наявність елементів самоаналізу, лейтмотив запродавства душі”. [там само] Базовим для аналізу цього аспекту в нашому дослідженні стали “Сучасне театральне мистецтво”[15] Г. Веселовської та статті Л. Скоріної, Н. Малютіної, Т. Свєрбілової в науково-літературній праці “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття”. [70]

Для більш ґрунтовного дослідження авторського бачення героїні нами були опрацьовані стаття Григора Лужницького “Три редакції Франкової драми “Украдене щастя”[52] (вперше надрукована у Віснику Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 2006 р. Вип. 6. С. 165-190). В статті були оприлюднені, доти не опубліковані, тексти інших редакцій п’єси, в яких чітко прослідковується коливання Франка в пробудові внутрішнього конфлікту героїв, зокрема Анни. Особливо різниться друга редакція драми, де автор зобразив тип жінки бунтівної вдачі, на противагу трактуванню в I та II редакції, в яких героїня більш чуттєва та “тужлива”: “Бунтарський тип Анни II редакції доводить до макабричного просто фіналу присяги при трупі чи дуже сильного сценічного діалогу Анна — Микола, коли вона бере вину вбивства Михайла на себе. У третій редакції ви не знайдете різких моментів.”[52, с. 352]

Враховуючи зацікавленість Франка “жіночим питанням” та його підтримку жіночих емансипаційних рухів, що не могло не вплинути на створений ним образ Анни, були проаналізовані матеріали, що розкривають це питання як в загальній соціокультурній і політичній площині, так і в контексті особистої участі Франка. Для висвітлення цього питання нами були опрацьовані літературні праці І. Книш “Франко та рівноправність жінки”[36], “Смолоскип у темряві. Наталя Кобринська й український жіночий рух”[35],

статті і матеріали виступів Н. Кобринської, наукові статті І. Франка, зокрема “Задачі і метод історії літератури”[85], де автор зауважує на особливій жіночій традиції в літературі, і наголошує на різниці між поняттями “чоловічого” та “жіночого” письма. Таким чином ми пояснюємо послідовність розробки “жіночої” теми Франком від літературно-критичних, публіцистичних праць до художніх творів, в нашому випадку саме до “Украденого щастя”.

Поділивши другий розділ на два підрозділи за принципом аналізу образу Анни самим автором і аналізу його сценічного трактування сучасниками Франка, в другій частині зіткнулися з проблемою відсутності достатньої кількості критичних матеріалів стосовно самих постановок “Украденого щастя”, а особливо, виконавської практики в прочитанні Франкової героїні. Аналізуючи акторське виконання образу Анни А. Осиповичевою та К. Рубчаковою, ми спиралися на роботу С. Чарнецького “Нариси історії українського театру в Галичині” [96], спогади В. Блавацького, опубліковані В. Ревуцьким в “Орбіті світового театру”[69], нарис П. Медведика “Катерина Рубчакова”[56]. При дослідженні акторського виконання Л. Ліницької були використані матеріали монографії В. Василька «Микола Садовський та його театр»[9], спогади І. Мар’яненка «Сцена, актори, ролі: зустрічі, творча праця»[53], статті Л. Овчієвої “Сценічне втілення “Украденого щастя” І. Я. Франка в трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904р.) та Київському театрі Миколи Садовського[61].

В третьому розділі нашої роботи, досліджуючи еволюцію сценічних засобів при втіленні образу Анни в 20-30-ті роки ХХ століття, спиралися на відповідні розділи фундаментального видання “Історія українського театру”, Т.2[31], на статтю Б. Козака “Соціальний Gestus франкіани театру імені Марії Заньковецької”[39]. Наукові праці А. Кулішенко[48] та Т. Сулятицького[77] стосовно “вульгарно-соціологічної” постановки “Украденого щастя” в Харківському театрі Революції лягли в основу аналізу акторських інтерпретацій В. Варецької та К. Тимошенко.

Найбільш дослідженою постановкою “Украденого щастя” означеного періоду є вистава театру ім. І. Франка 1940 року, що ввійшла до плеяди хрестоматійних постановок, чому сприяв непересічний авторитет талановитого режисерсько-акторського складу вистави. Були опрацьовані такі фундаментальні видання: “Історія українського театру”, Т. 2[31], “Український театр ХХ століття: антологія вистав”[79], “Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття”[59], “Український драматичний театр: Нариси в 2 т.», Т.2[78], наукові праці М. Захаревича[26,27], В. Заболотної[25], ряд монографій та рецензій.

В переліку джерел, які були використані для четвертого розділу нашої роботи, переважають рецензії, газетні статті, інтерв’ю. Для реконструкції деяких вистав були використані відеозаписи та відеосюжети, що зумовлене вимогами сьогодення, в якому мультимедійні технології є основним джерелом інформації. Критичні статті О. Вергеліса стали підґрунтям для аналізу “Украденого щастя” С. Данченкана та, опосередковано, постановки А. Білоуса, про яку, зокрема, він писав: “Курбасівський принцип “перетворення”, використаний для цього камерного “Щастя”, лише розгортає художню універсальність п’єси, розкриває лещата сюжету та розширює межі нашого співчуття”[10]. Стаття О. Анічева та власний акторський досвід у виставі був використаний для характеристики акторського прочитання образу Анни в Харківському театрі ім. О. С. Пушкіна. Особливого значення набули наукові праці Т. Липківської “Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця ХХ-поч. ХХІ ст.”[50], Р. Коломійця “Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер’єрі часу”[45]. Аналізуючи виставу Д. Богомазова на сцені театру ім. Франка, була використана критична стаття І. Чужиної.[97] Загалом, сучасна театральна критика наголошує на універсальності і позачасовості Франкової драми, матеріал якої дає можливість художнику розширити межі загального сталого сприйняття.

1.2. Методологія роботи

Відповідно до поставлених завдань у роботі було застосовано комплексні підходи та методи дослідження.

Користуючись історико-порівняльним методом, який дає змогу всебічно дослідити еволюцію виражальних засобів у відтворенні образу Анни в хронологічній послідовності, ми дослідили внутрішні зв'язки та закономірності його розвитку. Спираючись на статті І. Франка “Основи суспільності”[88], “Руський театр”[89], “Жіноча неволя в руських піснях народних”[84], на дослідження Р. Пилипчука[65, 66], С. Хороба[91, 92, 93], на матеріали наукових видань, що досліджують історію українського театру, на зміст газетних статей і публікацій, в достатній мірі був використаний порівняльний метод в дослідженні нашої теми.

Для класифікації жанрової спрямованості режисерських прочитань “Украденого щастя” та теоретичного обґрунтування акторських і режисерських прийомів у сценічному відтворенні образу Анни Задорожної був використаний аналітично-теоретичний метод дослідження. Базовими в цьому сенсі стали матеріали рецензій та теоретичних робіт театрознавців — Г. Веселовської, М. Гринишиної, В. Заболотної, Н. Корнієнко, Г. Липківської, Р. Пилипчука.

Елементи методу реконструкції вистави допомогли проаналізувати для кожного взятого нами історичного періоду специфіку акторських технік, виражальних засобів і режисерських прийомів при створенні вистави “Украдене щастя”. Особливого значення цей метод набуває в дослідженні вистав, створення яких передувало технічному прогресу, що міг би їх зафіксувати. Тому, наприклад, спираючись на документальну хроніку та історичні дослідження театрознавців (Г. Лужницький, С. Чарнецький), вдалося частково реконструювати перші постановки “Украденого щастя” та особливості акторських інтерпретацій на сцені театру “Руська бесіда”. Загалом, метод реконструкції передбачає собою використання матеріалів рецензій, публікацій, відеоматеріалів та інтерв'ю, зокрема з І. Борисом[7], І. Дорошенко[67], О. Стеценко[73], Т. Міхіною[58].

Описовий метод є одним із важливих інструментів в нашій роботі, оскільки дає змогу виважено, спираючись і на власні враження, об'єктивно проаналізувати роботи виконавиць ролі Анни в запропонованих режисером обставинах. Тут буде доречним наголосити, що вистави, які були переглянуті у відеозаписі та наживо, підпорядковані різним інструментам глядацького і критичного сприйняття, оскільки “ефект присутності” налагоджує живу взаємодію з об'єктами в процесі сприйняття вистави.

Біографічний метод дослідження дозволив виявити деяку відповідність в авторському, режисерському та акторському трактуванні до внутрішньо-психологічного стану інтерпретаторів під впливом власного життєвого досвіду. До прикладу, не можна відкинути припущення про те, що прототипом Анни Франко мав Ольгу Рошкевич, перше кохання митця та натхненницю його творчості.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Підсумовуючи цей розділ, ми дійшли висновку про необхідність створення цільної науково-дослідницької праці, яка б охопила критичний аналіз сценічних інтерпретацій образу Анни в драмі І. Франка “Украдене щастя”. Оскільки він є одним із найяскравіших жіночих типів в українській класичній драматургії і, за деякими ознаками, претендує на першість в створенні героїні нового модерного спрямування. Однак є вкрай мало дослідженим і проаналізованим.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ АННИ В ДРАМІ І. ФРАНКА “УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ” ТА НА СЦЕНАХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ (КІНЕЦЬ ХІХ — ПОЧ. ХХ СТ.)

2.1. Еволюція літературного образу Анни в драмі “Украдене щастя”

2.1.1 Анна як виразник нового жіночого типу на тлі соціокультурних змін кінця ХІХ поч. ХХ століття

Постать Івана Яковича Франка - це найпотужніше інтелектуальне крило української культури. Сфера його діяльності - це соціологія, філософія, психологія, література, мовознавство, фольклористика, етнографія... Зацікавленість Франка етнографією та фольклором спонукала до поглибленого вивчення побуту і звичаїв народних. І цей науковий пошук у поєднанні з Франковими прагненнями розвивати і змінювати український театр, призвели до написання драми “Украдене щастя” та до створення нових знакових літературно-сценічних образів. Натхнення для написання драми Франко від самого початку взяв із народної “Пісні про шандаря“, поступово захоплюючись оспіваною героїнею, яка прямо не виступає в пісні - їй присвячено усього чотири рядки в кінці - але таких, які зробили з неї не аморальну жінку, а героїню. Образ Анни, який є предметом нашого дослідження, став одним із найкращих жіночих образів у вітчизняній класичній драматургії.

Досліджуючи біографію письменника, його складні провокативні стосунки з Ольгою Рошкевич, які, здається, так і не були з’ясовані до кінця їхнього життя, аналізуючи звинувачувальні листи Ольги, в яких вона обурюється тим, що в його творах героїні нагадують її, можемо припустити, що створюючи Анну в своїй найдовершенішій драмі, він наділяв її рисами характеру Ольги “...не вмє швидко забувати, вона з тих характерів, котрі

ломляться, а не гнуться“[86, с.179]. Сотні народних пісень були занотовані Франком і Ольгою в селищі Лолин на Підгір'ї. Саме тут в 1878 році Михайлина Рошкевич, сестра Ольги, записала з вуст місцевої селянки Явдохи Чигур “Пісню про шандаря“, що й лягла в основу дослідженої нами сільської драми.

Саме Ольга Рошкевич познайомила Івана Франка з Наталією Кобринською - засновницею феміністичного руху в Україні. Дружні поради Франка, його громадська діяльність та творча практика надихнули Кобринську на активну зацікавленість громадським жіночим рухом на західноукраїнських землях та на створення в середині 1880-х років у Станіславі культурно-освітнього “Товариства руських жінок“.

Неоціненною була редакторська роль Франка у видавничому проєкті першого жіночого альманаху “Перший вінок“, що побачив світ у 1887 році у Львові за фінансової підтримки Наталії Кобринської та Олени Пчілки.

Важливою сторінкою в огляді Франкового творчого і наукового доробку є розвиток ідеї жіночої емансипації, надання жіночому питанню соціальної значущості. Ольга Кобринська зазначала: “Тому автор, що впровадив в нашу літературу такі жіночі типи, автор розвідки про жіночу неволю, писатель, що не раз подавав руку жіночим змаганням до самостійності, заслуговує вповні на признання і вдячність того жіноцтва“.[38, с.327]

Емансипаційні питання Франко підіймав також у низці наукових досліджень: “Жіноча неволя в руських піснях народних“[84], “Задачі і методи історії літератури“[85], в яких він акцентує увагу на особливості жіночої традиції в літературі. Для нашого дослідження особливого значення набуває праця “Жіноча неволя в руських піснях народних”[84], в якій Франко опублікував “Пісню про шандаря“, що лягла в основу “Украденого щастя“.

Розбираючи пісню у всіх її складниках, автор, не надавши вичерпної відповіді на питання “хто ж винен?“, виокреслив нам героїню, поставившись до неї зі співчуттям та розумінням. З точки зору християнської моралі, винною в нещасті є жінка, що зраджує чоловіка, але в Николайковій хаті того щастя ніколи й не було, бо не було любові. Жінка (в нашому випадку маємо на увазі

Анну), як пояснює автор, не любить мужа, а, дослухаючись до поклику серця, віддається шандареві. Ця заборонена пристрасть надає їй неймовірної сили духу, вона сліпо, не зважаючи на людський осуд, приносить в жертву найцінніше, що є у жінки, свою честь. Привселюдно зазначає владу шандаря над собою, ідучи попідруч із ним до церкви, нехтуючи всіма християнськими і шлюбними законами. На закиди в аморальності героїні, яка просить для себе смерті, щоб лежати не біля законного чоловіка, а разом з шандарем, Франко відповідає: “ Я не знаю, як кому видасться така жінчина,-мені вона видається засліпленою, може, в любові, але все-таки гарячо і щиро люблячою. А у кого любов, така гаряча, невмираюча любов єсть головним двигачем цілого життя і поступування,- чи ж можна того назвати зіпсованим і неморальним? “. [84,с.250]

Але найбільша біда в тому, що автор не бачив в тогочасному суспільстві достойних чоловіків, гідних справжньої жіночої любові. Тому й приходилося жінці “з між сотні зовсім негідних вишукувати одного, котрий би, може о один процент був гідніший ...”. [84,с.251] Таку характеристику дає Франко шандареві, який не кохає, а лише хизується своєю здобиччю, йому лестить прилюдне приниження закоханої жінки: “...мусимо покласти великим проступком, мусимо уважати знаком холодної безсердечності і великого морального зіпсуття. Він, очевидно, зовсім не любить її, а тільки визискує її любов.” [84, с.252] Робить автор акцент і на тому, що недарма народна пісня зробила полюбовника шандарем, натякаючи на те, що це здеморалізована людина, наділена широкою владою і безкарністю. В п’єсі Франко навмисне переосмислює образ Михайла, вибудовуючи його життєвий шлях від звичайного сільського парубка, якого жорстокі обставини вирвали з тих традицій і моральних звичаїв, що притаманні на селі. Таким чином автор зробив Гурмана жертвою несправедливих соціально-моральних обставин, викликаючи співчуття до героя. В пісні ж, навпаки, ми не жалкуємо за шандарем: “ Значиться, вина шандаря не в його незаконній любові, але в його власній безсердечності і зіпсованості, - ними він позбавив себе життя і нашої симпатії.” [там само]

Що стосується нещасливого Николайка (в п'есі Миколи), тут Франко небагатослівний, оскільки вважає його безвільною іграшкою долі: "...пісня сама доволі виразно показує його вдачу і поступки, обрисовує нам наглядно його положення, з котрого для нього, бачиться, не було іншого виходу над той, котрий з ним і справді - лучився. Николайко - натура прямодушна, чесна, але для головної ідеї пісні малозначуща." [84, с.253] В "Украденому щасті" Іван Франко виписує образ Миколи як великого страдника, сільського філософа, що простими словами вимовляє істини; доля вкладає сокиру в його натружені руки, які мають обробляти землю, а не вбивати.

Підсумовуючи, можемо з впевненістю стверджувати, що саме загострена тема нерівноправності жінки в подружніх відносинах, зацікавленість Франка жіночим питанням, його відчуття потреби соціальних змін стали поштовхом для написання драми "Украдене щастя", як першоспроби створення нового жіночого образу, як спонукання до тенденції змін становища тогочасного жіноцтва.

2.1.2. Інтерпретація образу Анни в трьох авторських редакціях драми І. Я. Франка "Украдене щастя"

Поборювач суспільно важливої культури Іван Якович Франко закидав театру товариства "Руська бесіда" звинувачення в інертності, наслідуванні європейським, не найвищого ґатунку, а, швидше, другорядним театрам, в надмірному захопленні фарсами та оперетами, що були ментально далекі українській публіці. Очільників галицького театру закликав до залучання в репертуар оригінальної української драматургії Наддніпрянщини, з особливою повагою ставлячись до творчості М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького. Франко вбачав в ній інструмент до пізнання душі народної: "Хлібом насущним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку, повинні бути свої штуки, де би водились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі." [82, с.181]

Франкові прагнення віднайти в драматургії баланс між реалізмом і модернізмом (до якого він ставився досить критично, звинувачуючи деяких творців натуралістичної драми в “занадто брутальній розпусті і порнографічності мистецьких висловлювань”) спонукали його до написання “Украденого щастя”, найдовершенішої драми з сільського життя, українського варіанту “нової” драми. Соціально-психологічний сюжет цієї п’єси, поглиблене дослідження людської душі, нові психологічні та побутові елементи, нова форма конфлікту, новий тип героїв вказують на її натуралістичне спрямування.

Питання модерності Франкової драматургії підіймали в своїх наукових дослідженнях театрознавці Г. Веселовська, М. Гринишина, Н. Корнієнко та літературознавці Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скоріна, С. Хороб. Зокрема, в дослідженні “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття”[70] автори, зауважуючи на “перехідний” характер п’єси “Украдене щастя”, характеризуючи її як драму початкового Модерну, наголошують на тому, що в ній “було винайдено позачасовий вимір національного конфлікту.<> Ця гіпотетична трансформація є ознакою того, що драму Франка створено у позатрадиціоналістському, позанародницькому, тобто у модерному — вимірі.”[70, с. 17]

В центрі нашої зацікавленості опинилася головна героїня Анна Задорожна, як новий тип жіночого образу, якого вимагали зміни в контексті соціально-політичних зрушень тогочасного суспільства. Треба зауважити, що в своїй прозі Іван Франко завжди був уважний до долі жінки, створив цікавий і різнобічний художній тип жіночих образів, враховуючи складну мотивацію її вчинків. Франкові героїні ламають сталі канони, сформовані протягом багатьох століть, за якими жінка мала лише підкорятися і не чинити супротив чоловікам і соціуму. І, як не дивно, рушійна внутрішня сила селянки Анни нічим не менша за потужність створених ним образів освічених городянок в емансипаційних творах “Сойчине крило”, “Перехресні стежки”, “Маніпуляторка”, “Для домашнього огнища”. Франко-новатор переосмислив сформоване

соціокультурними чинниками бачення жінки лише як берегині, що піклується про домашній затишок, несе в собі моральні цінності та національні традиції.

В п'єсі “Украдене щастя” героїня з відносною легкістю ставиться до зубожіння власного господарства, до якого призвела її подружня зрада. То Микола — сільський труженик, господарства дбав та складав кожний “кривавий крейцарик”. Анна ж існує в якомусь відокремленому від усіх своєму середовищі, їй до усього, окрім свого серця, байдуже. Що стосовно до релігійних традицій - і тут героїня ламає канони: “...з чужим парубком до церкви прийшла. До нього обернулася, до нього окаянна, молитви шепче”.[90,с.55]

Анна, як і героїні вищезазначених творів, не має гіпертрофованих материнських інстинктів. Ну не послав Господь дітей, ну на те його воля. Одначе треба зазначити, що в другій редакції твору Франкова Анна вагітна від Гурмана. І вбивство коханця бере на себе, оскільки за пару місяців має народити дитину, а “така жінка сама себе не тямить <>. Він сам, Михайло говорив мені...Мов прочував, що з ним станеться. Каже: якби-сь мене в такій хвилі й зарізала, то нічого тобі не буде.”[52, с.352] Першим акцент на цьому зробив Григій Лужницький у своїй науковій праці “Три редакції Франкової драми “Украдене щастя”.[52] В остаточному, третьому варіанті п'єси, Франко нівелює тему материнства, натомість лише натякає на вагітність Анни останньою реплікою Миколи Задорожного: “Анно, успокійся, хіба ти не маєш для кого жити?”[90, с.64]

Треба зауважити, що в режисерських інтерпретаціях “Украденого щастя”, починаючи з першої постановки 1893 року на сцені театру товариства “Руська бесіда” і в наступних досліджених нами виставах, цей авторський задум не віднайшов сценічного відображення, за виключенням деяких обережних натяків; так, наприклад, режисер Ірина Волицька (“Театр у кошику”, м. Львів, прем'єра відбулася в 1998 році) через своє модерне прочитання Франкової драми в парадигмі античності, в глибокій зануренні в міфологічність і автентичність української свідомості дуже символічно розповідає чи то про

нездійснене бажання стати матір'ю, чи то про вагітність героїні в драматичному фіналі вистави: Анна, у виконанні актриси Лідії Данильчук, після смерті Михайла заколисує його під ритуальний ритм барабанів, а потім сокиру, що стала знаряддям вбивства, запинає в мундир коханого і присипає, наче немовля.

В “Украденому щасті” на сцені Житомирського академічного театру ім. І. П. Кочерги режисер Наталя Тимошкіна Анну (роль виконує Марія Демб) обсіпає зерном з дерев'яної дитячої люльки, символічно благословляючи її обрядовими піснями на народження дитини.

Григор Лужницькій в своїй праці також підкреслює, що Іван Франко коливався в пробудові досить суперечливого внутрішнього конфлікту Анни. В першій редакції драми головна героїня любить Миколу, щиро піклується за нього: “От бідний, Микола! Ще й кожушина на нім дрантива...та же те життям положити можна.<> Господи, що се, що Миколи нема! Невже з ним яке нещастя сталося...”[52, с. 351] Анна в такій редакції більш чуйна, вона хороша, добра жінка для свого чоловіка. Напротивагу, в другій редакції драми, автор намагався створити “тип, сценічно прекрасний із сильними драматичними - хоч дехто міг би сказати: навіть просто макабричними - сценами, такими, як присяга на трупі чи страх признатися до недоконаного вчинку” [52, с. 352], вже в останній, третій редакції, майже повністю відмовився від образу сильної жінки, свідомої своїх вчинків. І в фінальному акорді надає перевагу Миколі Задорожному, наполягаючи на його шляхетності і людяності. Можемо припустити, що Франко відчув неготовність суспільства сприйняти такий кардинально змінений типаж героїні. Зрозумів, що такі виважені, помірковані вчинки не під силу неосвіченій жінці з Підгір'я.

Саме оце кліше “сільська драма”, “сільська жінка”, яке завчасно нагороджує героїню наївністю, побожністю, сором'язливістю, пригніченістю, довгий час використовувались плеядою видатних виконавиць. В результаті, навіть у досвідчених, талановитих актрис-сучасниць Івана Франка - Антоніни Осиповичевої та Любові Ліницької, складний образ Анни мало відповідав

авторській концепції, яка, все ж таки, передбачала створення нового жіночого типу у вітчизняній драматургії.

2.2. Першопрочитання ролі Анни в театрі товариства “Руська бесіда”(А. Осиповичева, 1893р., К. Рубчакова, 1913р.)

“Сьогодні у мене добрий день; можна сказати, чудо сталося. Комісія зложена переважно з народовців, признала мені третю премію за драму з народного життя “Украдене щастя,”- так в листі до Драгоманова 14 січня 1893 року писав задоволений Франко.[87, с. 375] І вже влітку того ж року відбулася перша прем’єра п’єси в Руському народному театрі товариства “ Руська бесіда “, яка розпочала сценічне життя франківського шедевр. У виставі були задіяні найкращі провідні артисти трупи: режисером і виконавцем ролі Миколи Задорожнього був Кость Підвисоцький, роль Анни виконувала Антоніна Осиповичева, роль Михайла Гурмана - Степан Янович.

Незважаючи на те, що п’єса була відредагована автором — Франкові прийшлося послабити акцент, зроблений на соціальній основі, замінити окремі сцени, змінити рід діяльності головного героя Михайла Гурман жандарма на сільського листоношу - вистава була прийнята публікою дуже схвально. Драма отримала велику глядацьку прихильність, і після другої вистави авторів влаштували бурхливий прийом та піднесли лавровий вінок на знак пошани перед його талантом. Театральна критика також схвально сприйняла виставу, наголошуючи на тому, що Франко створив п’єсу, яка має “дійсні мистецькі прикмети”, і являє собою твір, що правдиво висвітлює життя українського народу.

Що стосується самого автора п’єси, то він більш-менш погоджувався з акторським виконанням, принаймі документальної критики з цього приводу не збереглося, але що стосується загальної сценічної обстановки, тут Франко був дуже незадоволений: “З галицькими костюмами було ще гірше. Тому що таких костюмів, дібраних за місцевими ознаками і заготовлених вірно за народними взірцями, тепер немає, і режисер, звичайно, в останню хвилину мусить їх по

усіх усядах позичати, то трапилося таке (особливо в драмі “Украдене щастя”, в якій дія відбувається на Підгір’ї, в Дрогобицькому або Сибірському повіті), що одна з дійових осіб мала на собі гуцульський “кептар”, довгу міщанську свиту, інша-подільську свитку, ще інша була вбрана по-покутському, не згадуючи вже про такі комічні випадки, як той, що дійова особа виходить на сцену в легкому вбранні і говорить: “Та й мороз же який лютий!” все це, без сумніву, хиби режисерські, хиби такі, за які по правді, ні режисера, ні артистів, ні навіть дирекції так дуже винити не можна.”[89, с.105-106]

За браком документальної інформації в характеристиці виконавців головних ролей можемо лише припустити, що їхнє відтворення було дуже далеким від задуму автора, адже запропоновані обставини і експозиція були змінені. Замінивши жандарма на поштаря, виконавцям прийшлося і змінити характер відносин між партнерами, оскільки в таких умовах Микола і Михайло соціально рівні, відсутній чинник впливу страху перед цісарським слугою. І репліка Анни до Михайла -”ти такий страшний...пожертви нас хочеш”- набуває якогось прямого маніакального значення, хоча Франко писав зовсім про інше, адже не можна заперечувати той факт, що Анна зважилася на відчайдушний крок привселюдної зради ще й тому, що почувалася захищеною жандармською недоторканністю коханця.

В критичних публікаціях газети “Діло”1893 року знаходимо закидання акторському ансамблю в надмірнім вживанні мелодраматичних фарб: “Так “К. Підвисоцький представив тип м’якого добрячого мужика, о низькій степені інтелігенції. Але, після нашої гадки, треба би обминати тон плаксивий, котрий цілком не причиняється до виразнішого замаркування слабого характеру, а противно — осмішує деякі сцени трагічні.”[75] Робота С. Яновича була оцінена більш позитивно, чому, як натякають рецензенти, сприяла його виразна зовнішність — його поява на сцені викликала захват у жіноцтва; що стосується характеру образу, то актор занадто захопився впевненістю своєї переваги над оточуючими людьми. В цій же статті досить критично оцінена і робота Антоніни Осиповичевої, що не змогла розкрити глибину і міць франківської

Анни, актриса “ поняла пасивний характер своєї ролі і знала удержатись на тім становищі через цілу драму.”[там само]

Оскільки предметом нашого дослідження є образ Анни в франківській драмі, а інформації про першу виконавицю цієї знакової ролі небагато, відчуваємо необхідність хоча б коротко охарактеризувати її акторську особистість: Антоніна Осиповичева розпочала свою акторську діяльність героїчними ролями, маючи музичну освіту і гарний голос, виконувала провідні ролі і в музичних виставах, співпрацювала з видатними українськими співаками, зокрема з Соломією Крушельницькою, з Олександром Мішугою та з Іваном Рубчаком, але славу заслужила більш як акторка характерних ролей. В першій виставі “Украдене щастя” 1893 року вона грала роль Анни, а в виставі 1913 року, присвяченій сорокарічній діяльності Івана Франка, актриса з радістю і задоволенням виступила в ролі Насті.

В своїх спогадах Володимир Блавацький (опубліковані В. Ревуцьким у книзі “В орбіті світового театру. Київ-Харків- Нью-Йорк”[69]) так пише про цю чудову акторку: “Ціле своє життя провела на українській сцені і на протязі десятків літ була її підпорою і прикрасою. Яка це чудова була артистка! Чи сільська баба-цокотуха, чи елегантна дама в салонівій п’есі, в клясичній трагедії, модерній драмі чи комедії, в побутовій українській мелодрамі - завжди вносила Осиповичева на сцену подих справжнього мистецтва. Це була артистка з породи тих великих майстрів сцени, які без студії в драматичній школі, без набутої раніше фахової освіти, силою величезного природного талану осягали вершки сценічної творчості. Коли сьогодні пригадую сценічні образи, створені Осиповичевою, і стараюся фахово проаналізувати їх, мимоволі огортає мене подив, як в умовах провінційної сцени, в оточенні пересічного акторського ансамблю, дуже проблематичної якості репертуару, у вічній мандрівці з місця на місце, без допомоги висококваліфікованого режисера змогла Осиповичева завжди втриматися на вершинах сценічної творчості.”[69,с. 96]

Незважаючи на те, що вистава Руського народного театру не відобразила в повній мірі авторський задум, вона започаткувала її сценічне життя. Впродовж

двадцяти років, хоч і з тривалими перервами, “Украдене щастя” трималось на сцені театру товариства “Руська бесіда”. До кінця 1893 року окрім міста Кам’янець-Струмилів, де саме під час гастролей театру і відбулася прем’єра, п’єсу було поставлено ще у дванадцяти містах Галичини, де вистава мала сценічний успіх, за висловом Франка,” завжди і скрізь, де її добре грали”.

В плеяді знакових виконавиць ролі Анни Задорожної неможливо оминати ім’я Катерини Рубчакової, окраси і гордості театральної спадщини Галичини. Шістнадцятирічною дівчиною в 1896 році вступила вона до Українського театру товариства “Руська бесіда” і за своє коротке життя, повністю присвячене служінню сцені, створила незабутні прекрасні образи української та світової драматургії. Серед них Маруся, що тужливою піснею виряджала Гриця в похід, Рита в Винниченковій “Чорній пантері й Білому ведмеді“, жінка Генерала в драмі В. Трахтенберга “Відьма“. Володарка прекрасного ліричного сопрано Рубчакова виконувала й оперні партії Гальки Станіслава Манюшка, партію Маргарити у “Фаусті“, була прекрасною виконавчою партії шевченківської Катерини...

Приступаючи до роботи над “Украденим щастям“ в 1913 році, режисер Степан Чарнецький, тільки що призначений мистецьким керівником і режисером театру, перш за все мав собі за мету відтворити виставу не в знівеченому австрійською цензурою сценічному варіанті, де образ Михайла Гурмана був розподілений між двома особами — поштарем і шандарем — а такою, якою Франко подав її на конкурс Краєвого відділу 1893 року, тобто вивести на сцену одноосібно шандаря Гурмана. У своїх спогадах режисер дуже тішився тим, що представники владних органів, а саме жандарми, які навіть позичили Лесеві Курбасу для вистави шаблю та карабін, переглядаючи прем’єру, не помітили концептуально важливої зміни в трактуванні проблематики п’єси. Виконавцями головних ролей були призначені: Василь Юрчак — Микола Задорожний, Катерина Рубчакова — Анна, Лесь Курбас — Михайло Гурман. Особливо хочеться відзначити, що в переліку виконавців головних ролей значиться і Антоніна Осиповичева, що неперевершено зіграла

роль Насті. Загалом у своїх спогадах Чарнецький поєднує імена двох актрис як взірць найвищої акторської майстерності, приклад жертвовного служіння мистецтву, називає Осиповичеву та Рубчакову найкращим надбанням галицького театру: “З визначних і заслужених артисток треба в першу чергу згадати Антоніну Осиповичеву, що мала велику театральну культуру, та незабутню Катерину Рубчакову, що в останні роки перед війною була не зорею, а сонцем нашої сцени”. [96, с. 461]

Цікавим автобіографічним фактом є те, що на одній з вистав “Украденого щастя”, яка була присвячена 40-річчю літературної і громадської діяльності І. Франка, був присутній і сам автор. На знак захоплення акторською майстерністю Катерини Рубчакової він подарував їй книжку казок “Коли ще звірі говорили”, на форзаці якої написав: “Великій артистці Катерині Рубчаковій на довгий спомин — Ів. Франко, 1913.”

На превеликий жаль, в достатній кількості критичних публікацій стосовно акторського виконання цієї ролі Рубчаковою віднайти не вдалося, але в своїх споминах про її Анну режисер Чарнецький з великою любов’ю та захопленням говорить про її майстерність, дивуючись, як в такій тендітній, хворобливій жінці зосереджувалась сталева міць непересічної особистості. Збереглися і деякі спомини акторів театру “Руської бесіди” — Гната Юри, Ганни Юрчакової. Зокрема Г. Юра, який в 1914 році працював в цьому театрі і був свідком і уважним глядачем вистави, в своїх споминах зазначав: “Успіх “Украденого щастя” слід віднести на честь артистів “Руської бесіди”, насамперед артистки Рубчакової, що виконувала роль Анни, та артиста Рубчака, що виконував роль Миколи Задорожного”[98, с. 94]

Професор Львівського університету Микола Чайковський залишив спогади про виставу “Украдене щастя” 1913 року, занотовані П. Медведиком в монографії “Катерина Рубчакова”. Чайковський згадує, що виконавці головних ролей були вдягнуті в бойківський одяг, майже не використовували грим, а тому зовсім скидалися на селян з Підгір’я. Над усім дійством в хаті Задорожних панувала атмосфера тиші і марних очікувань — Микола в виконанні Василя

Юрчака був “прибитим постійною зажурую над своєю незавидною долею”[56, с.62], він боявся розмов з дружною, а лише уважним настороженим поглядом вишукував в її обличчі крихти тепла і любові до нього. Що стосується Анни, то Рубчакова зобразила її, як дуже закриту, мовчазну жінку. За її зосередженим на своїх думках обличчям приховувався невимовний біль і чекання чогось найгіршого, разом з тим, ведучи боротьбу з собою, адже для неї зрада — це непростимий гріх, в очах, що дивилися на Михайла Гурмана, спалахував вогонь пристрасті і кохання. “Рубчакова показала велику і щирю любов Анни до Михайла, але зовні не проявляла своїх почуттів, не кидалася коханому на шию, не раділа сміхом у його обіймах. Її не покидали ні роздуми про своє становище, ні передчуття близької трагедії. Чим більше наростав конфлікт між Миколою і Михайлом, тим сильнішим ставало кохання Анни.”[56, с.63]

Драматично розвивалися стосунки між Лесем Курбасом і Катериною Рубчаковою, вродливий і освічений юнак, випускник філософського факультету Віденського університету, що мав неймовірний успіх у жінок, закохався в заміжню партнерку. Можливо тому, за споминами Ганни Юрчакової: “У Гурмані Л. Курбаса вражали пристрасть, енергія, з якою він відвойовував украдене у нього щастя. Часом здавалося, що він, аби повернути Анну, готовий пожертвувати будь-чим, навіть — власним життям, часом дивувала спритність, з якою Михайло використовував можливості, надані жандармською посадою. Він був живим підтвердженням слів коханої: “І боюсь його, і жити без нього не можу. Тай сильний ж він... Здається, вола за роги вхопить і об землю кине”.[20,с. 115] Саме любов’ю до Анни виправдовував Курбас вчинки свого героя. Поза сценічним майданчиком взаємності від актриси Лесь не отримав, але на згадку про нерозділене почуття біля серця до кінця свого життя носив кулю, що так і залишилася там після спроби покінчити життя самогубством.

Передчасна смерть великої актриси в 1919 році стала великою втратою для українського театру. “ Велика артистка, найбільша. І здається мені, ще довго на нашій сцені ніхто не засміється так щиро, як вона, і ніхто так, як вона не заридасе...Довгі роки вона була найкращим явищем у нашому театрі, вона була

його колоною, окрасою і душею”, - так писав про неї актор і режисер Степан Чарнецький.[96, с.435]

2.3. Л. Ліницька як перша виконавиця ролі Анни на сценах театрів Наддніпрянської України (“Малоросійська трупа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого”, 1904р.; Театр Миколи Садовського, 1912р.)

Перша постановка “Украденого щастя” на Наддніпрянщині відбулася у трупі трьох братів Тобілевичів - П. Саксаганського, М. Садовського та І. Карпенка-Карого”, що мала назву “Малоросійська трупа під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого”. Скориставшись деякими незначними послабленнями цензури, М. Садовський вперше на Східній Україні здійснив постановку франківської драми з сільського життя. Прем’єра відбулася 5 лютого 1904 року в Києві. У головних ролях виступили: Микола Задорожний - Іван Карпенко-Карий, Анна — Любов Ліницька, Михайло Гурман — Микола Садовський. Головною відмінністю від попередніх постановок стало те, що Михайло Гурман, нарешті, став тим, яким його задумав автор - тобто жандармом, а не листоношею. Однак це не допомогло режисеру Садовському в повній мірі виявити основну проблематику п’єси, адже, передчуваючи революційні події 1905 року, акцент був зміщений на Гурмана, який являв собою узагальнюючий негативний образ гнобительської сили влади. Леся Овчієва в своєму дослідженні надає цитату невстановленого рецензента, який зазначав про досить незрозуміле трактування образу жандарма, який вдавався до гіпнозу, аби заволодіти Анною: «Що стосується ролей Анни і Гурмана, то вони виявили собою суцільне недорозуміння. Глядач так і залишається у цілковитій невпевненості — хто такий по суті цей жандарм: негідник чи нещаслива людина, гідна співчуття? Те ж і стосовно Анни: чи діяла вона весь час під впливом гіпнозу, чи абсолютно вільно, за почуттям справжньої відданості, кохання до Гурмана.»[94, с.41]

Якщо звернутися до першоджерел створення п’єси, то в трикутнику персонажів Микола-Анна-Михайло центральним образом, на нашу думку,

постає саме героїня. Адже з огляду проблематики “нової драми”, ознаки якої ми вбачаємо в “Украденому щасті”, саме Анна робить нетиповий, ламаючий усі канони тогочасної моралі, вчинок. Саме через неї вноситься на загальний розсуд інтимно-сексуальний підтекст твору. Чим Анна відрізняється, наприклад, від Терези Ракен Еміля Золя, чи від Нори Ібсена? Тільки тим, що її особистість помістили в рамки існування в умовах “сільської драми”. І це наклало свій відбиток на інтерпретацію Франкової Анни як наївної неосвіченої жінки, що несвідомо, підкоряючись чоловічому натиску, стає жертвою, а не борцем.

Та не про таку Анну, яку до безтями люблять і жадають обидва чоловіки, писав Франко. Та Анна, яка привселюдно танцює з коханцем і молиться до нього в церкві, прообраз сучасної незалежної жінки. Звісно що в 1904 році, коли становище жінки в суспільстві лише починало змінюватись, Садовський і Ліницька шукали можливість виправдати нетипову поведінку героїні, можливо й тому з’явився отой недолугий гіпноз, яким, нібито, і користався Михайло Гурман. Якщо додати до того й відчуття страху перед владною людиною у цісарському мундирі, то Анна виявляється суцільною жертвою чоловічої жорстокості. В результаті, навіть у досвідченої людини Любові Ліницької складний образ Анни мало відповідав авторській концепції. У тогочасній хроніці зауважувалось: “П’еса розіграна була майже бездоганно, якщо не зважати на невдалу роль Анни п. Ліницької “[94, с.41] Ось і наступна неохвальна критика Є. С. Хлібцева: “Трактування образів Анни — Ліницькою і Михайла - Садовським виявилось недостатньо глибоким і збивало виставу на мелодраматичний тон “[94, с.41]

Судячи з рецензій на постановку, роль Миколи Задорожного у виконанні І. Карпенка-Карого найбільше відповідала авторському тлумаченню характеру персонажу й отримала більше глядацької любові. Але це й зрозуміло, адже (не применшуючи акторського талану Карпенка-Карого та усіх наступних виконавців цієї ролі), образ Миколи більш зрозумілий і виписаний як взірець такої собі блаженної людини, що, зазвичай, викликає співчуття.

У репертуарі трупи “Украдене щастя” трималося більше року, за цей час її показували шість разів. Режисер Садовський доопрацьовував і удосконалював виставу, і вже в рецензії на харківську виставу в листопаді 1904 року читаємо: «В цілому “Украдене щастя” виставлялось у плані побутової драми. Хорошими були п.Ліницька і п.п. Садовський і Карпенко-Карий”[94, с.43]

Через вісім років Микола Садовський, ставши зрілим майстром сценічної творчості і організувавши свій театр, знову звернувся до “Украденого щастя”. Цього разу вистава стала взірцем українського реалістичного театру, яка відрізнялася міцним акторським складом і чудовим етнографічним оздобленням, відтвореним у найдрібніших деталях. Як стверджує в своєму дослідженні Леся Овчієва, прем’єра відбулася в Театрі Миколи Садовського 7 березня 1912 року, а не 12 березня, як впроваджували в науковий обіг інші дослідники. Очевидець вистави Василь Василько писав: “До постановки драми І. Франка “Украдене щастя” готувалися довго і уважно...З Галичини і Підкарпаття було привезено справжні народні костюми”.[9, с.72] Цікаво, що оновився чоловічий склад вистави, роль Михайла Гурмана виконував провідний актор трупи Іван Мар’яненко, роль Миколи Задорожного виконував Северин Паньковський, а виконавиця ролі Анни не змінилася — Любов Ліницька, використовуючи набутий з роками сценічний досвід, усвідомлюючи соціально-політичні зміни, створила складний характер справжньої героїні.

В своїх спогадах В. Василько зазначав: “Найяскравіше враження справляла Любов Ліницька. Актриса зосередила увагу на двох сторонах вдачі Анни, показавши її з одного боку затурканою, знівеченою життям рабинею, а з другого - жінкою, в якій прокинулося колишнє кохання, нестримне бажання повернути собі украдене щастя. Оце відродження Анни, наростання її протесту проти насильства Ліницька розкривала з великою силою.”[там само]

У хроніці від 29.03.1912 року в рецензії на виставу зазначалося: ”Майстерно веде свою важку у драматичному відношенні роль пані Ліницька. Артистка володіє особливим, дуже рідкісним талантом, це

вміння говорити мовчки, говорити живою мовою мистецтва, навіть у так званих “німих” сценах.”[94, с.46]

Але об’єктивно треба зазначити, що роль Анни не була вершиною творчості, а, скоріше, навпаки. Недарма в своїх листах до рідних вона взагалі намагалася уникнути цієї теми, а по деяких ознаках відчувається і незадоволення, і розчарування своєю роботою. Цікаво, що і головний партнер по виставі Іван Мар’яненко, в своїх спогадах “Минуле українського театру”, згадуючи Ліницьку, приводить для прикладу її виконання ролей Марусі Богуславки, Гандзі, Лимерівни, зовсім не згадуючи “Украденого щастя”. Загалом актор характеризує Любов Павлівну як дуже стриману і закриту людину, натякаючи і на деякий індивідуалізм в роботі: ”У роботі Ліницька була зразком дисциплінованості та сумлінності. Її гра завжди відзначалась почуттям міри, шляхетністю, гармонійністю з ансамблем. Маючи дужий голос і темперамент, Любов Павлівна ніколи не пригнічувала своїх партнерів; Завдяки її голосу вистави завжди набирали трохи піднесеного тону, не переходячи, проте, певних мистецьких меж. Це була своєрідна техніка подачі слова.”[53, с.83-84]

І все ж таки, справедливим буде зазначити, що, взявши своєрідний реванш, повернувшись до виконання цієї ролі через проміжок часу, переосмисливши внутрішній світ Анни, Любов Ліницька створила франківську героїню як жінку сильну, пристрасну і неслабкодуху, здатну боротися за своє щастя. І завдала вектор, за яким її наступниці рухалися в розкритті цього трагічного жіночого образу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Образ Анни Задорожної, створений Іваном Франком в рамках драми модерного спрямування, є логічною відповіддю автора на соціокультурні зрушення в тогочасному суспільстві.

Аналіз трьох авторських редакцій “Украденого щастя”, опублікованих Г. Лужницьким, дав можливість більш точно встановити відповідність акторського виконання ролі Анни авторському задуму.

Проаналізувавши режисерське трактування та акторське виконання ролі Анни в “Украденому щасті” Івана Франка його сучасницями А. Осиповичевою, Л. Ліницькою та К. Рубчаковою, ми дійшли висновку, що сучасники Франка не змогли вповні зрозуміти новостворений жіночий образ. Але треба зауважити, що вищезазначені виконавиці в міру своїх можливостей і готовності до нових мистецьких форм створили тип жіночого образу, який став вектором для подальшого пошуку в розкритті складного внутрішнього світу Франкової героїні.

Створивши драму модерного спрямування і тип героїв, проблематика яких зосереджувалась на внутрішньому самоаналізі і розумінні себе у Всесвіті, Іван Франко сприяв впровадженню нових інструментів в українську драматургію і подальшому розвитку ідеї людяності, зокрема права людини бути щасливою.

РОЗДІЛ 3. ДИНАМІКА ПОШУКУ МИТЦІВ У ПРОЧИТАННІ ОБРАЗУ АННИ В МЕЖАХ МЕТОДУ “СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ”

3.1. Специфіка акторського виконання образу франківської героїні в перших постановках 20-х — 30-х років ХХ ст.

3.1.1. Полістилістичність акторського виконання ролі Анни В. Любарт, 1922р. (театр ім. М. Заньковецької)

Після Жовтневої революції театральні колективи в бурхливому вирі революційних подій постали перед проблемою поєднання кращих здобутків традицій театру корифеїв і класичної театральної спадщини з потребою бути співзвучними буремним подіям. Реорганізовані театральні трупи в першій половині 1920-х років в своїх мистецьких прагненнях орієнтувалися на зближення з робітничими верствами населення; для цього створювався, переважно нашвидкоруч, драматичний матеріал революційного спрямування. Новоутворені колективи відчували крайній брак якісної нової драматургії і, звісно ж, пропонували глядачу матеріал класичної української, російської, західноєвропейської культури. Специфікою театального процесу в той період є полістилістичність режисерських шукань, так віддаючи належне творчим шуканням Леся Курбаса, молоді митці зверталися до творчого доробку І. Франка. В нашому випадку конкретно маємо на увазі О. Корольчука, який першим в радянський час здійснив постановку “ Украденого щастя “ в театрі імені Марії Заньковецької. Тут треба зазначити, що довгий час вважалося, ніби

прем'єра відбулася в 1923 році, і режисером вистави був Б. Романицький. Це не відповідає дійсності, з світлини гастрольної афіші, яку Я. Білоштан помістив у книзі “Іван Франко і театр” [5, с. 96-97] стає очевидним, що саме Корольчук в сезоні 1921-1922 років на сцені театру ім. Заньковецької здійснив постановку. Оскільки ім'я Марії Заньковецької театру було присвоєно в 1923 році, до прем'єри, це і стало приводом бюрократичної плутанини. Б. Романицький насправді поставив другий варіант франківської драми в театрі у Запоріжжі в 1940 році. Документальних свідчень про виставу 1922 року майже не збереглося, однак її прийнято вважати найцікавішою сценічною інтерпретацією із небагатьох у 20-ті роки. Секретом успіху заньківчан стала вага акторського ансамблю, що ніс у собі і зародки від традицій театру корифеїв. Роль Миколи Задорожного виконував видатний актор, улюблений учень і партнер Марії Заньковецької, Борис Романицький, роль Михайла Гурмана зіграв красень корифей-заньківчанин Василь Яременко, і окрасою вистави стало виконання ролі Анни Варварою Любарт, також учениці Заньковецької. В статті “Сценічне мистецтво: режисура, акторська майстерність, сценографія” наукового видання Історія українського театру, том 2 [31] знаходимо єдину, більш інформативну, ніж критичну, характеристику акторського виконання Любарт: “Анна (Любарт) у “любовному трикутнику” “Украденого щастя” виступає предметом конфлікту між Миколою (Б. Романицький) і Михайлом (В. Яременко). Не можна було не захоплюватися талановитою акторкою, котра грала героїню аж ніяк не приземленою селянкою, зосередженою виключно на побутових гараздах; ні, її Анна — це високоморальна жінка, в якій її ж брати “ украли щастя “(велику любов до Михайла), а, до того ж, щоб не давати за сестрою приданого, віддали її заміж за підстаркуватого Миколу Задорожного. Коли ж (за перебігом тихого подружнього життя) її душевна рана вже почала гоїтися, з'являється Михайло Гурман, і в душі героїні воскресає все минуле; і викликає бажання повернути собі “вкрадену долю” - сподівання на щасливу сім'ю (коханого чоловіка, а, може бути, ще й нащадків: так і не народжених від нелюба Миколи).”[31, с.464]

Зважаючи на перелік зіграних ролей, а це Дездемона в “Отелло“, Софія в “Безталанній“, Амалія в “Розбійниках“, Васса Железна в однойменній п’єсі Горького, можемо припустити, що свою Анну Любарт бачила жінкою, в якій за природною слабкістю вбачалася міць непересічної особистості. Цікаво, що в цьому апробованому сценічному трикутнику Романицький-Любарт-Яремко актори працювали і в легендарному шекспірівському “Отелло”. І у другій постановці 1940 року за режисурою Б. Романицького склад цього виконавського тріо залишився незмінним. Хоча концепція вистави змінилася, набувши класового забарвлення з надмірним соціополітичним акцентуванням, на відміну від першої редакції, де відчувався вплив режисерського вирішення М. Садовського. Але обидві вистави поєднує пріоритетизація заньківчанами акторського виконання над формою.

Борис Романицький так писав про спрямування свого театру: “ Ми хочемо бути театром великої майстерності. Наш театр — театр реалістичної форми. Під цим зовсім не слід розуміти, наче ми прагнемо йти назад або ж затрималися на старих реалістичних трафаретах...Театр ім. Заньковецької розуміє реалізм не як копіювання життя, а як творчий процес на ґрунті реального відчуття життя, процес, за допомогою якого театр своєю художньою майстерністю активно спрямовує думку глядача в той чи інший бік.”[31, с.462]

3.1.2. Тракткування образу Анни через призму вульгарно-соціологічного вирішення п’єси (Харківський театр Революції, В. Варецька, К. Тимошенко, 1933р.)

Через 10 років після вистави Корольчука, що характеризувалася відносно традиційним вирішенням через спадщину українського театру, до франківської драми в 1933 році звертається Харківський театр Революції. Треба зазначити, що в дореволюційний період вистава “Украдене щастя” не могла бути поставлена в Харкові, оскільки українського стаціонарного театру тут не було до 1919 року. Вперше з цією п’єсою харків’ян познайомила трупа під назвою “Малоросійська трупа під орудою П. Саксаганського і М. К. Садовського за

участю І. К. Карпенка-карого” під час гастролей 23 листопада 1904 року (про що свідчить дослідник О. Овчїєва, спираючись на віднайдену хроніку).[61] В 20-ті роки ХХст. нам не вдалося встановити жодної вистави, поставленої в Харкові за Франком. Однак, залишилися свідчення, що “Украдене щастя” було в репертуарних списках театру “Березіль”, при чому Лесь Курбас наголошував на тому, що він особисто буде ставити цю п’єсу. Важко встановити з яких причин, але цього не сталося.

Театр Революції звертається до постановки “Украденого щастя” в 1933 році, який ввійшов в історію України як рік голодомору, остаточного згортання так званої політики українізації, жорстокого терору проти української творчої інтелігенції, звільнення з посади директора і художнього керівника театру “Березіль”, а, невдовзі, арешту Леся Курбаса.

До цього часу принципи реалізації класики зазнали ще більших неминучих змін під впливом революційного імпульсу. У театральному осередку виникає творча суперечка актуальності драматургії в новоствореному радянському соціумі. Одні діячі, що підтримували комуністичні гасла і теорії, перекреслювали як “продукт буржуазної культури” всю класику, інші - до класичних творів ставилися з обережністю, вбачаючи в ній ідейне обмеження, провінціальність та зашкарублу етнографічність. Проте відсутність нових п’єс і негайна потреба “нести культуру масам” змушувала театральні колективи переписувати, підлаштовувати, так би мовити, “перелицьовувати”, класичні твори української драматургії. Марина Гринишина так характеризує театральний процес цього періоду: «Класичні твори стають засобом виконання жорсткого соціального замовлення, чи опиняються під пресингом вульгарного соціологізму».[21, с.] Але не можна не зазначити, що це не завжди був негативний досвід, деякі театри, такі як театр ім. Франка, театр ім. М. Заньковецької, “Березіль” скористалися в цей період можливістю поглибити роботу над створенням реалістичних характерів, пошуком нових інструментів для розкриття драматичних конфліктів через ідейні зіткнення. Молоді ж театри, видаючи за псевдоноваторство необґрунтоване купірування,

перепрочитання творів вітчизняної спадщини, створювали неякісні вульгарно-соціологічні вистави.

Соціально-політична площина драми “Украдене щастя” з моменту своєї першої публікації зазнавала змін і перепрочитань. У сценічному вирішенні побутових театрів вона перетворювалася на мелодраму (постановка 1893 року в театрі товариства “ Руська бесіда “), в дожовтневий період театральна критика здебільшого вважала її не цікавою для сучасного народного театру. Театр Революції ж поставив собі першочерговим завданням переписати задум автора, щоб мати можливість змінити жанр п’єси з мелодрами (за думкою режисера) на соціальну драму. Письменник І. Кулик, що створював цю нову сценічну концепцію, одразу ж виніс на афішу першу, відкинута Франком, красномовну назву п’єси “Жандарм“, тим самим він разом з режисером І. Земгано виводить на перший план ідею класової боротьби, підкреслюючи соціальне розшарування поміж селян, а лінію кохання і простих людських почуттів взагалі нівелює і майже відмовляється від неї. В той же час Кулик в статті “Як ми це розуміли “ з гордістю пише: “Ми не приписали І. Франкові жодного слова, бо ми принципово проти такого втручання до тексту класичних творів.“ [95, с.32] Але разом з тим співавтори нової інсценізації не відмовили собі в купіруванні франківського тексту, досить невмотивованого, що збіднив психологічний малюнок ролі головних виконавців. В цій же статті Кулик зазначає: “Ми викреслили з п’єси все зайве, що заважає нашій меті. Викреслили місця, що надмірно підкреслюють любовну інтригу і особисту трагедію героїв. Викреслено те, що ідеалізує негативних типів.”[95, с. 33] Звісно, що за таких умов, виконавицям головної ролі В. Варецькій та К. Тимошенко, коли природа існування і підґрунтя вчинків їхньої героїні базується за автором на глибоко-психологічних, сердечних переживаннях, складно було відповідати вимогам заідеологізованого режисерського задуму. І до честі акторок, їм вдалося створити образ найбільш глибокий у виставі, образ зламаного життям молодій селянської жінки, що прагне хоча б крихту того людського щастя.

За задумом Кулика і Земгано центральною фігурою вистави був жандарм, що уособлював собою людину конкретного соціального статусу, гнобителя звичайного народу, котрого п'янила безмежна влада над простими людьми. Ю. Козаковський, виконувач ролі Гурмана, створив свого героя досить прямолінійно жорстоким, грубим, зверхнім і самовпевненим. Анну він не любить, а підкоряє своїй волі, використовує як інструмент для помсти і цим тішить своє самолюбство. І бідному Миколі Задорожному, роль якого виконував П. Столяренко-Муратов, довелося вступити в протистояння з жандармом не через Анну, а через те, що він у даному прочитанні був учасником стихійного революційного селянського руху Східної Галичини. І саме він у фіналі вистави виявлявся справжнім борцем, оскільки, вбивши Михайла, виявив активний протест проти влади, показавши приклад народної боротьби...Складно уявити, як акторкам головної ролі В. Варецькій та К. Тимошенко в даній варіації драми вдалося створити образ не наївної, безхребетної, затурканої селянки, а гарячої, чесної, рвучкої натури, яка потрапила у пастку. Валентина Варецька, коментуючи роботу над цією роллю заявляла: “Я не збираюся відкинути тих загальнолюдських пристрастей і почуттів, що ними так яскраво наділив образ Іван Франко”.[48] Тогочасна преса досить схвально сприйняла таку викривлену варіацію “ Украденого щастя “, де замість народних пісень співали революційні гімни, та особливо відзначала талановиту роботу В. Варецької. І лише згодом, цю постанову Театру Революції досить справедливо було визнано вульгарно-соціологічним явищем.

Треба зазначити, що виконавиця ролі Анни Клеопатра Тимошенко, про акторське прочитання якої в постановці 1933 року вкрай мало документальних свідчень, мала змогу зіграти її в переосмисленій версії і в реформованому театрі через сім років.

Після реформування театральних колективів, коли в 1940 році під одним дахом в Чернівцях було об'єднано Чернівецький український драматичний театр та Харківський український театр ім. Ленінського комсомолу (заснований у 1931 році за назвою Театр Революції), саме драмою Франка було закрито

перший сезон на Буковині. Режисером прем'єри, яка відбулася 28 травня 1941 року, став талановитий режисер І. Юхименко, акторський склад залишився незмінним (окрім В. Варецької). Але змінене було трактування вистави, яка вирішена була в реалістичному ключі як соціально-психологічна драма. Ю. Козаковський “реабілітував” Гурмана, зобразивши його як глибоко-нещасну людину, в якій вкрали найдорожче — Анну. В образі Миколи Задорожного Столяренко-Муратов відтворив трагедію понівеченої, розтоптаного людини. Клеопатра Тимошенко з невимовною виразністю і психологічністю малюнка ролі зобразила долю нещасної сильної закоханої жінки. На превеликий жаль вистава не мала довгої творчої долі, оскільки почалася Вітчизняна війна, і уже у Харкові, у вересні 1941 року Юхименко і Тимошенко були заарештовані за вигаданими звинуваченнями в антирадянській діяльності.

3.2. Багатовимірне виконання ролі Анни Задорожної Наталією Ужвій на сцені театру ім. І. Я. Франка (реж. Гнат Юра, 1940р.)

Український театр середини 1930-х — початку 1940-х років — це, безперечно, театр визначних акторів, що значною мірою були сформовані на засадах курбасівської школи — В. Чистякова, Д. Антонович, І. Мар'яненко, М. Крушельницький, О. Сердюк, А. Бучма, Н. Ужвій, В. Добровольський, Д. Мілютенко, Г. Юра... Створюючи вистави в умовах радянського тоталітаризму, де основною провідною лінією розвитку театрального мистецтва була новостворена драматургія з її цензурою і політичною однозначністю, з її революційною патетикою і фразеологією, видатним митцям вітчизняної сцени через сценографічні інтерпретації саме класичних драматичних творів вдавалося формувати і відобразити світогляд тогочасного глядача. Режисерське та акторське мистецтво цього періоду, як не дивно, якомога більше розкривалося не в актуальних п'єсах соціалістичного реалізму, а у втіленні творів класичної зарубіжної, російської та української драматургії.

Сценічне втілення драми “Украдене щастя” на сцені театру ім. Франка в постановці Гната Юри в 1940 році, безумовно, стало визначальною епохальною

подією в історії цього театру та, загалом, мистецьким надбанням культурної спадщини. Прилаштувавшись до радянських реалій, знаходячи компроміс між соціалістичною кон'юктурою і глибоко-психологічним задумом автора драми, режисер йшов за першозадумом драматургічного оригіналу, відсуваючи на другий план соціальні перестороги, які були характерні тогочасному соціуму, максимально яскраво відобразив психологічну мотивацію героїв: Анни (Н. Ужвій), Миколи Задорожного (А. Бучма), Михайла Гурмана (В. Добровольський). Юра створив виставу, концептуально-зосереджену саме на акторах, тобто “акторську” виставу, яка самоорганізовувалась навколо Амвросія Бучми — в полі його тяжіння на сцені виникав ансамбль. Як свідчить Наталя Ужвій, партнери працювали з ним в одній енергетиці та на одній естетичній хвилі, що й не дивно для акторів кузбасівського гарту.

Безумовно, вистава базувалася на чоловічому протистоянні Миколи Задорожного і Михайла Гурмана, на противагу їм Наталя Ужвій наділила свою Анну покірною вдачею: вона жертва долі, обставин, чоловічих амбіцій. Виконавиці вдалося дуже влучно вловити наївні інтонації, невпевнені рухи, боязкий погляд, притаманні сільській жінці, що не має освіти, але має природний розум та інтуїцію. Актриса в співпраці з партнерами і режисером віднайшла велику гаму правдивих емоційно-психологічних барв та нюансів для змалювання узагальнюючого образу жінки як жертви соціальної нерівності і байдужості.

В надзвичайно важких умовах працювала актриса над створенням ролі. Політичні репресії 30-х років і Друга світова війна не могли не позначитися на її роботі. В записках щоденника Євгена Пономаренка, чоловіка Наталії Ужвій, читаємо: ”А року 1937-ого вона тільки-но переїхала з Харкова до Києва - і НКВС уже схопило її “ братів-соколів ”, відразу “ дорогі гості ” ввірвалися в її київську квартиру. Усе перевернули догори ногами, зошити з ролями розкидали, зошити Михасика...Шукали щось. Вишукували. А я їм: ” Шукайте, що хочете, тільки її не чіпайте! ” Тоді в театрі проводили роботу над “ Украденим щастям”.

Наташа одна грала роль Ганни. Тоді вона або листи писала в надії знайти своїх братів, або репетирувала...Де сили знаходила?”[32]

В червні 1941-ого року ,на передодні війни, театр ім. Франка перебував на гастролях в Москві. Грали в театрі ім. Станіславського. Щовечора повні зали. 1 червня - “Украдене щастя”, 2 червня- “Маруся Богуславка”, 3 червня- “Ой, не ходи , Грицю”. І скрізь Ужвій грає головні ролі. Газета “Правда” від 18-ого червня 1941 року підтверджує факт візиту “високих” гостей - Сталіна, Молотова, Кагановича, Берія. Зі спогадів Євгена Пономаренка дізнаємося, що 22-ого червня, коли німецькі літаки вже здійснили свої перші бомбардування по мирним містам, Ужвій, не підозрюючи про страшну катастрофу, дивиться у МХАТі на ранковому спектаклі “Синього птаха” Метерлінка, а ввечері запланований “Гриць”. Усі квитки продані, тільки урядова ложа порожня - в театрі панує атмосфера тривоги і настороженості, але Сталін не прийшов...Війна. Театр одразу ж виїхав в евакуацію до Тамбову, а потім безкінечні фронтові гастролі. Неймовірне випробування випало на долю актриси, адже її син Михась залишився в Україні, його доля була невідома. Відшукати його через лінії фронтів було неможливо. Тільки в 1944-ому році вона з чоловіком вирушила на пошуки хлопчика. Подолавши неймовірні перепони, Наталія Ужвій все ж таки відшукала єдиного сина, але пережите потрясіння наклало незабутній відбиток на подальше життя і творчість акторки. Тому й не дивно, що фільм “Райдуга”, в якому актриса знімалась в 1943-ому році, став головним фільмом її творчої біографії. Адже тема її героїні повністю співпадала з її власним самовідчуттям, знамениті кадри - партизанка Олена Костюк іде з мертвою дитиною на руках на страту...Ця картина поставила актрису на недосяжний п’єдестал, а Сталінська премія на довгі роки слугувала так би мовити “охоронною грамотою”, хоча й не врятувала рідних братів від смерті в сталінських катівнях.

Повернення до мирного життя після закінчення війни поставило невідкладну потребу відновлення не тільки репертуару, але й внутрішнього, власного переосмислення життєвих ідеалів і сенсів. Пovoєнна дійсність

потребувала від мистецтва віддзеркалення тогочасних подій. Але геній Івана Франка і полягає в тому, що він завжди на часі. Класичний твір, що говорить на вічні теми, просто приречений бути актуальним у всі часи. Одначе треба зазначити, що після шаленого кіно-успіху Наталя Ужвій стала заручницею створених нею високоморальних образів солдаток, партизанок, матерів. Франківська ж героїня, з огляду моралі, не вписується в цей перелік. Актриса грала передовсім жінку, що несподівано знайшла своє щастя. Але маючи чисту невинну душу, не ганьбила себе вивертами, брехнею, хитрощами. Вона кохає усім серцем, усім єством - недаремно Михайло Гурман не зміг забути “смак” її любові. Природна жіноча сором'язливість сільської жінки лише на мить зупиняє її. Актриса переконливо засвідчувала владу над нею Михайла, вона не здатна опиратися силі його обіймів, твердості інтонацій. ”Я тепер одного пана знаю - його. Що він мені скаже, те й зроблю. Ганьба, то ганьба; смерть, то смерть. З ним мені нічого не страшно,”[90, с. 50] - з гордістю і захопленням говорить Анна-Ужвій. Страх перед Гурманом ні на мить не полишає її, вона не соромиться “кидати” себе йому під ноги, визнаючи його за свого пана. Хоча й треба визнати, що актрисі притаманний деякий мелодраматизм і надмірна “дитячість”, які дещо недоречні дорослій жінці. Особливість пластичних рухів закоханої дівчини, якими наділила Ужвій свою Анну, ніби більш притаманні Марусі Богуславці - ще одній уславленій ролі актриси - в контексті даної вистави видаються штучними. В одній із рецензій влучно зазначено: “Ці неповторні й злегка мелодраматичні тембральні реєстри ніби додають “живинки” в драматичні тексти. І запалюють у деяких п'єсах якщо не “пожежу” почуттів, то бодай іскру життя.”[11]

В зовсім іншій емоційній площині існує Анна і Микола. Культура почуттів цього неписьменного забобонного гуцула була дивовижна. В кожному жесті, погляді неймовірна любов до дружини і страх доторкнутися до її мовчазної постаті, щоб, не дай Боже, ненароком не зруйнувати крихке відчуття домашнього затишку і щастя. Натомість, Ужвій спустошує свою Анну в відносинах з нелюбим чоловіком, вона порожня, вона - лише оболонка, вона

давно вже нежива. Актриса згадує, що дивовижна акторська майстерність, з якою Бучма грав свого героя, допомагала їй зіграти свою героїню: “ Найбільше мені допомагали очі Миколи, повні покірливої любові...В четвертій дії, коли Микола питає Анну, чи вона не любить, і не любила, і любити не зможе, Анна тричі відповідає: “Ні“. Перше “ні“ вона каже, не дивлячись на Миколу, упевнено. Друге, страшне для нього “ні“, їй важко сказати — вона зустріла його очі, а проте, все-таки, каже це “ні“, каже якомога м’якше, так, ніби просить пробачення за те, що не може його любити. А третє “ні“ Анна каже , відвівши від Миколи погляд, як і він від неї, бо Анна не може знести його страждання, хоч у самій іде боротьба за свою любов, за своє украдене щастя “. [80]

Переглядаючи легендарну виставу, яка була зафільмована на Київській кіностудії художніх фільмів у 1952 році, дивуєшся тій майстерній акторській стриманості, з якою Ужвій веде свою героїню до трагічного фіналу, не вдаючись до такої звичної для сучасного інтерпретування експресії та істерії. Спостерігаючи зі сторони за останнім діалогом між Михайлом і Миколою, вона спокійна, вона зачудовано, з гордістю милується коханцем, вона анітрохи не передчуває трагедії, оскільки з таким дужим велетнем нічого не може статися...І яким же страшним здивуванням стає для неї неймовірне перетворення слабкого Миколи на караючого судію. Цим подивом і спливають останні миті сценічного існування Анни-Ужвій - у жінки, що схилилася над коханим Михайлом, немає сліз, немає докору, є тільки подив і питання “ що я без тебе зачну? “

Взагалі взаємодія виконавців вистави міцно спліталася в дивовижний ансамбль. Тема окремого героя підкріплювалася і висвітлювалася антитезою партнера. Підсумовуючи , можна стверджувати, що завдяки Анні -Ужвій, яка транслює тему гуманізму, співчуття до людей, заведених провидінням в глухий кут, прозвучала і так би мовити “чоловіча” тема вистави - моральна суперечність між метою і засобом її досягнення. Йосип Кисельов , аналізуючи виставу, так характеризував роботу Н. Ужвій: “Не раз Наталія Ужвій оспівувала на сцені красу жіночої душі, не раз розкривала її багатство в радощах і жалях, щасті і стражданні. У ролі Анни Задорожної артистка робила це особливо

захоплено і зворушливо, відстоюючи право на щастя хоча б в особистому житті. <>Вийшов напрочуд виразний образ — і внутрішньо, і зовнішньо. Все було продумане і відчуте, все було розраховано до деталей..”[33 с, 106]

Легендарна вистава у варіанті 1940-го року майже 30 років трималася на сцені театру ім. Франка, а виконання головних ролей Н. Ужвій, А. Бучмою та В. Добровольським стало майже “ хрестоматійним”.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Дослідивши тенденцію до переосмислення творів класичної драматургії відповідно до умов “соціалістичного реалізму” в першій половині ХХ століття, проаналізувавши акторський інструментарій виконавиць ролі Анни в тогочасних реаліях, ми зробили такі висновки:

проаналізувавши сценічну історію втілення п’єси Франка у Харкові, виявлено, що в дореволюційний час у Харкові постановок цієї п’єси не було у зв’язку з відсутністю стаціонарного театру. Одночасно з’ясовано, що вперше в Харкові драма була представлена в 1904 році українською трупкою під назвою “Малоросійська трупа під орудою П. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого”. Роль Анни виконувала талановита артистка Любов Ліницька, актриса реалістично-психологічного напрямку;

було встановлено також, що драма Франка була в репертуарних планах харківського театру “Березіль” в постановці Леся Курбаса (1928 р.), що свідчить про особливе ставлення видатного митця до цієї п’єси. Однак їх не вдалося реалізувати через початок переслідування режисера і вимог влади осучаснення репертуару;

незважаючи на ідеологізоване спрямування режисерських прочитань, образ Анни, створений Франком як цільний, глибоко зосереджений на

внутрішньому самоусвідомленні тип героїні, відчутно не зазнав змін від таких нових пошукових тенденцій;

прочитання ролі Анни Задорожної Наталією Ужвій, що за думкою критиків стало взірцевим на довгі роки і набуло ознак хрестоматійності, водночас, стримувало подальший розвиток в опануванні цього жіночого образу театральними діячами наступних поколінь. І лише в 1976 році Сергій Данченко в своїй постановці “Украденого щастя” переосмислив прочитання ролі Анни.

РОЗДІЛ 4. ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АКТОРСЬКОГО ВИКОНАННЯ РОЛІ АННИ ПІД ВПЛИВОМ НОВИХ КОНЦЕПЦІЙ ТА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ РІШЕНЬ КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

4.1. Пошук засобів виразності у відтворенні франківської героїні в постановках Сергія Данченка (театрі ім. Заньковецької, 1976р., Алла Корнієнко, Таїсія Литвиненко; театр ім. Франка, 1979р., Ірина Дорошенко)

Криза радянської системи 70 - 80 -х років, вплив короткочасної “відлиги”, переосмислення моральних підвалин і суспільних цінностей, розвінчування культу особи спровокували появу інтелігентської опозиції державному устрою. Всупереч державній радянській ідеології в мистецько-науковому середовищі посилюється пошук трансцендентальних істин, в прагненні знайти відповіді на філософські питання простору і часу, існування Бога та інші, сформовані Іммануїлом Кантом в 1781 році.

Неординарний масштаб особистості Сергія Володимировича Данченка якнайкраще характеризує прагнення театральної спільноти відійти від сталих канонів радянського прочитання сценічного мистецтва. “Крім землі, є ще небо й космос. Я хочу бачити поетичне ставлення до світу, до життя взагалі, відчуття

того, що ми є частка чогось більшого, великого, і у той же час кожен з нас утримує в собі цілий світ...”[23] Через глибинне буріння в надрах людської душі Данченко відшукував і знаходив для видатних шедеврів української класики неповторну нову особливу транскрипцію. “Украдене щастя“ Івана Франка двічі інтерпретувалося ним на видатних сценах заньківчан і франківців. Загалом на підвалинах цих усталених академічних труп з певними традиціями та канонами доля судила цьому видатному майстру реалізувати своє масштабне сценобудівництво, свої сценічні ідеї, які завжди вирізнялися абсолютним смаком і неприйняттям дешевих вивертів .

30 жовтня 1976 року до 120-ї річниці від дня народження І. Франка молодий режисер Сергій Данченко здійснив четверту в історії театру постановку “Украденого щастя“, яку заньківчани вважають найкращою інтерпретацією твору на сцені театру ім. М. Заньковецької. Виконавцями головних ролей були: Микола Задорожний -Б. Глухий (після переходу Ступки до театру ім. Франка); Михайло Гурман — В. Розстальний та Ф. Стригун; роль Анни — Т. Литвиненко та А. Корнієнко. Аналізуючи виставу, виконувач головної ролі Б. Козак в публіцистичній праці “ Соціальний Gestus франкіани театру імені Марії Заньковецької“[39] акцентує увагу на тому , що: “ Вперше у сценографічному розв’язанні п’єси І. Франка “Украдене щастя“ на сцені було представлено не побут гуцулів, а бойків - строгий, чорно-білий, і в одязі і в інтер’єрі курної хати, стіни якої після арешту Миколи розривалися, залишаючи в повітрі високу стріху, крізь яку вливалось світло, і під акомпанемент дрімби лунав гортанний спів, немов крик хижого птаха. У виставі Сергія Данченка панувала висока театральна культура, образність, і водночас акторська гра була глибоко-психологічною, без жодного вульгарного соціологізму. “[39, с.80]

Подвійний склад акторів накладає на режисера велику відповідальність щодо непорушності основного задуму та концепції усієї вистави, що неодмінно набувають деяких відмінностей при зміні акторського складу. Зважаючи на різницю творчих індивідуальностей, Данченко надав виконавцям волю в роботі над внутрішньою лінією.

На жаль, в критичних статтях на цю виставу теж знаходимо досить скупу узагальнену характеристику виконання актрисами Таїсією Литвиненко та Аллою Корнієнко ролі Анни. Але аналізуючи перелік зіграних ролей в творчому добутку обох виконавиць, робимо висновок, що Данченко бачив героїню не ліричною побутовою жінкою, а радше яскравою, характерною, сильною особистістю. Таїсія Литвиненко, володарка яскравого комедійного таланту та драматичного темпераменту, з успіхом виконувала гострохарактерні та разом з тим лірико-драматичні образи, серед яких Ваніна (“Житейське море“, І. Карпенко-Карий), Галя (“Безталанна“, І. Карпенко-Карий), Терпелиха (“Наталка Полтавка” І. Котляревського), Маклена (“Народний Малахій“, “Маклена Грасса“ М. Куліша), Гертруда (“Гамлет“ Шекспіра), Нора (“Ляльковий будинок“ Г. Ібсена) і разом з тим неперевершена Химка з кінострічки “За двома зайцями“...В рецензії театрознавця Аркадія Драка знаходимо таку характеристику виконання ролі Анни Таїсією Литвиненко: “В репертуарі Т. Литвиненко і чимало ролей українських жінок-селянок, які уособлюють народний ідеал краси, вірності, душевного благородства. І в цій виставі актриса немов співає сумну пісню мрії про щастя. Образ стає більш рельєфним, багатограним, коли в палітрі виконавиці з’являються контрастні барви; поряд з жіночою принадністю — емоційна глухота до страждань близької людини, поряд з огидою до чоловіка — вогники жалості й співчуття до нього “. [39, с. 83]

Алла Корнієнко, володарка яскравої виразної зовнішності, глибоко голосу з характерним грудним забарвленням, вирізняється простотою і особливою органічністю сценічного існування. В виконанні комедійних ролей актриса вирізняється легкістю, почуттям міри та жіночністю. В творчому доробку такі ролі: Вустя (“Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці“, М. Старицький), Іда Гаврилівна (“Марія Заньковецька“, І. Рябокляча), Анна (“Сон князя Святослава” , І. Франко), Аполінарія (“Народний Малахій“, М. Куліш), Леді Анна (“Річард III“, Шекспіра).

А. Драк дає такий аналіз її роботи в “Украденому щасті”: “А. Корнієнко вирішує образ Анни у драматичному ключі. Вона підкреслює гордовиту вдачу, цілісність натури героїні. Її Анна більш “земна”, тісніше зв’язана з оточуючим середовищем, але здатна протистояти громадському осуду. Актриса добре проводить сцени на самоті (внутрішні монологи). Її мовчазна скам’янілість досить промовиста: тут і сподівання щастя, і тривога за майбутнє, і передчуття трагедії. Разом з тим, особливо в епізодах з Миколою, вона не завжди передає всю складність переживань Анни.”[39, с. 83]

Звісно, що на пробудову образу героїні накладається режисерський задум, Данченко в основу конфлікту вперше в історії трактування франківської драми поставив чоловіче протистояння між двома однаково сильними, по-своєму мужніми і дужими Миколою і Михайлом, відмовившись від вікової різниці між ними, тим самим ускладнюючи для Анни вибір між чоловіками. Тут треба зазначити, що саме Богдан Сільвестрович Ступка надихнув режисера на таке рішення. Від початку репетицій на цю роль був призначений актор “бучмівської” традиції, актор надзвичайно оригінального таланту Володимир Глухий. Але, прийнявши рішення відмовитися від традиційного розробку цього образу, Данченко вирішив зробити заміну акторського складу. До честі акторів і режисера треба зазначити, власні амбіції було подолано, і, враховуючи знахідки і напрацювання Володимира Глухого, Ступка і Козак створили нове прочитання ролі Миколи Задорожного. До речі, саме Володимир Глухому належить вирішення найемоційнішої і найсильнішої сцени в фіналі вистави, коли, вбивши Михайла, Микола міцно притискає його до своїх грудей, ніби затуляючи рану, з якої тече кров, і повільно, ніби в танці, роблячи три оберти, в фіналі завмирає з ним на руках, неначе мікеланджелівська Мадонна з тілом Христа.

Творча індивідуальність Ступки і Козака безперечно призвели до пробудови різних за гостротою, пластичним малюнком і несподіваних пристосувань виконань. Але для Анни це не змінює основної концепції — вона не любить законного чоловіка, яким би він не був, ні мучеником, ні блазнем, ні філософом, ні убогим святим...Як заворожена, стоячи за спиною заплаканого

чоловіка очима до глядача, все говорить і говорить як молитву про свою безмежну любов до Михайла. Талановите, глибоке виконання ролі Михайла Гурмана Федором Стригуном і Віталієм Розстальним надавало актрисам можливість відшукати різні засоби виразності, прилаштовуючись до особливостей темпераменту партнерів. Так Михайло Стригуна — месник за заподіяне йому зло, він одразу прийшов з наміром “ відокрасти “ своє щастя, відвоювати Анну не стільки через кохання (хоча він, безперечно, кохає її), скільки з наміром помститися. Михайло Розстальний , вперше прийшовши в дім, не має наміру руйнувати дім свого кривдника, але, коли раптом незначною реплікою Анна дає зрозуміти про трагедію шлюбного життя з нелюбом, Михайло-Розстальний приймає рішення про боротьбу за своє щастя. Він ніжно, по-рицарські кохає Анну, і саме це почуття штовхає його на боротьбу. Обидва виконавці через всю виставу майстерно психологічно провели героя до великодушного вчинку — залишити їх в спокої, виправдавши вбивство самогубством.

Постановка Данченка була вирішена в багатовимірній естетиці високої європейської драми, разом з тим поєднавши в собі і ознаки античної трагедії. Більше 10 сезонів вистава залишалася в репертуарі театру і, безумовно, в творчій біографії кожного виконавця стала знаковою. Не викликає сумнівів, що для Таїсії Литвиненко та Алли Корнієнко досвід роботи з талановитим режисером над однією з найкращих ролей класичної драматургії став неабияким творчим викликом і подарунком, який дав змогу в соціокультурному просторі ретранслювати досвід національної ідентичності жіночого образу.

Незвичність драми “Украдене щастя” (порівняно з етнографічно-побутовою українською драматургією) з її відмовою від банального протистояння позитивних і негативних героїв національні театральні колективи вловлювали не одразу. Лише з часом вони, вилучивши з п’єси будь-які соціально-ідеологічні натяки, залишили тільки те, що давало можливість говорити про психологічну розірваність усіх трьох дійових осіб, котрі викликають не осуд, радше співчуття, оскільки вже в самій назві драми

закладена основна концепція ставлення до них Франка. Як зазначав з цього приводу режисер-постановник “Украденого щастя” Сергій Данченко , його й його акторів цікавили не вік виконавців, не їх соціальна приналежність, не їхнє становище в суспільстві, а передовсім розірвана, розчахнена свідомість кожного. Зацікавленість режисера Франковою драмою, намагання більш поглиблено розкрити її філософську площину і спроба “договорити” недосказане в постановці “Украденого щастя” на сцені театру ім. Заньковецької стали для Данченка поштовхом до другої режисерської версії вистави на сцені театру ім. Франка. Доречним буде додати, що й для Богдана Ступки, який слідом за режисером переїхав до столичного театру, було дуже важливим не втратити можливість грати роль Миколи Задорожного, яка стала доленосною і знаковою в його творчій біографії.

4 травня 1979 року відбулася дебютна київська вистава режисера Сергія Данченка “Украдене щастя” на сцені Київського академічного театру ім. І. Я. Франка. На довгі роки вистава стала маркою, знаком якості, емблемою театру. Успіх вистави залежить від режисерського задуму та професійності акторського складу — отже, незмінним, неперевершеним виконувачем ролі Миколи Задорожного протягом 31 року був Богдан Сільвестрович Ступка, роль Михайла Гурмана виконували Степан Олексенко та Володимир Нечипоренко, роль Анни в свій час зіграли Марина Герасименко, Лариса Хоролець, Ірина Дорошенко. Для нашого аналізу ми обрали акторське виконання ролі Анни Іриною Дорошенко, оскільки роль в виставі вона грала впродовж 21 року і мала змогу змінювати акценти в контексті часових і соціальних змін.

“ Уперше образ Анни я зіграла у Хабаровську. У 1989 році наш колектив перебував там на гастролях. Сергій Володимирович Данченко вирішив омолодить постановку і ввів мене і Володимира Нечипоренка у виставу. Ми репетирували по ходу гастролей . Данченко завжди був скупий на похвалу. Тому , почувши “ну нормально” , що у його вустах було вищою оцінкою, ми з Володею відчули себе справжніми іменинниками... Відтоді “ Украдене щастя”

увійшло до мого акторського арсеналу. Вистава вимагає величезного емоційного навантаження, але я дуже люблю цю постановку.”[67]

Справді, емоційно навантажена п'єса Франка в постановці Данченка набуває рис екзистенційної кризи, що приховує в собі дуже хитке підґрунтя і ризик неорганічного сценічного існування. На почату вистави ми бачимо досить сильну, впевнену в собі жінку-господиню, вона спокійна і не несе на собі шлейф минулого. Тому дещо дивно сприймаються наприкінці вистави слова Миколи Задорожного: “Яка вона була добра, щира та вірна...До рани можна було її приложити, не те що!” В цій хаті господиня всьому голова, а не господар. Тому у глядача природно викликає сміх діалог між чоловіками про те, що “міцно в руках держе” не Микола Анну, а навпаки.

Характер Анни одразу ж розкривається з несподіваної сторони, на відміну від звичного прочитання матеріалу - коли Анна і Михайло вперше застаються одні, їхнє сценічне існування набуває якоїсь істеричної хижацької поведінки. Перед нами немає слабкого і сильного, обидва партнери на рівні. І така тенденція зберігається протягом всієї вистави, що зовсім не робить Анну жертвою обставин чи долі, вона свідомо бореться за своє щастя, але вона, скоріше, “пристрасть”, а не “любов”. Можемо припустити, що Сергій Данченко свідомо не акцентує особливу увагу на тому, що Анна не стала матір'ю. Хоча цей фактор має на франківську героїню як і стримуючий вплив (якби була матір'ю - так би не вчинила) , так і стимулюючий (з Михайлом, нарешті, вона могла б зачати дитину). Данченкова Анна не схильна жаліти себе, вона хоче лише одного - кохати і бути коханою. І тому викликає деякий подив сцена, в якій героїня Ірини Дорошенко розказує свій пророчий сон, де вона засіває червоними коралями все довкола. Несподівано героїня плаче, голос її набуває ніжності і м'якості, ніби то душа Анни плаче, передчуваючи страшну катастрофу. Слабкість Анна-Дорошенко проявляє, вмовляючи Михайла дозволити обійняти і поцілувати його - голос її тримтить, і нібито перед глядачем з'являється зовсім інша людина. Такий дисонанс в розвитку ролі викликає запитання. В своєму інтерв'ю Ірина Дорошенко розповідає, що на

запитання: « яка Анна?» Данченко відповів: ”Ти знаєш, я знаю, який Микола, я можу сказати, який Михайло, але яка Анна - я не знаю. В чому її індивідуалізм-я не знаю. Якщо хтось це відкриє- це буде велике щастя.”[67]

Сергій Данилович наполягав на тому, що в любовному трикутнику Микола-Анна-Михайло кожен неймовірно сильний за характером, кожен відстоює свою індивідуальність. Оскільки Ірина Дорошенко ввійшла до вистави через ввід, їй потрібно було прилаштуватися до сталих мізансцен і вже сформованого відчуття вистави її партнерами. Як згадує актриса, з повагою і великою турботою допомагали вони опанувати роль. “Чоловіки ніби підтримували мене на ліктях, щоб я не торкалася землі.”[там само] Але, якщо з Степаном Олексенко і Володимиром Нечипоренко легко вибудовувалась взаємодія, то з Богданом Ступкою під час кожної вистави потрібно було прилаштуватися і ловити тонкі нюанси. При перегляді вистави чітко формується глядацька симпатія до Миколи Задорожного. Богдан Сильвестрович виводить свого героя на щабель професійної недосяжності, створюючи образ блаженної людини. Недарма Наталя Ужвій після перегляду вистави так оцінила його роботу: ”Ви граєте то князя Мишкіна, то Ісуса Христа”. У цьому і полягала складність сценічного прочитання ролі для Ірини Дорошенко, бо чим більше Микола виглядав щирим та розгубленим, тим менше її Анна викликала співчуття. Тим паче, що актриса позбавила свою героїню слабкості, а додала їй екзальтації та нервовості. Найвищого рівня ця експресивність досягає у сцені, де Миколо просить Анну не вештатися по селу з Михайлом, не соромити його бідну голову, і з надією запитує: ”Анно! Невже ж ти мене так...так ані крихітки не любиш?”[90, с.49] Неймовірно-талановито виписана Іваном Франком сцена відречення Анни від Миколи, де вона, наче апостол, тричі зрікається його своїм “Ні, ні, ні!” - тобто “не люблю”, “не любила”, ”ніколи не полюблю”, в даній виставі не набуває кульмінаційного вибуху, незважаючи на те, що Ірина Дорошенко вводить Анну в майже істеричний стан. Вже тут Анна ставить сама для себе крапку у виставі. Можливо в даному випадку відчувався вплив Богдана Сильвестровича, якому вустами свого героя потрібно було охарактеризувати

свою дружину реплікою: “Господи, господи, вона зовсім одуріла! Говорить, мов у гарячці.”[90, с. 50] Але складається враження, що актриса дещо штучно досягає такого результату, підігрує партнеру, допомагає йому вийти на потрібний емоційний стан, тим самим обкрадаючи свою героїню, заганняючи її в рамки істеричної нестабільності.

Актриса згадує: ”Якось після концерту у Львові ми з Богданом Сильвестровичем пішли на екскурсію, де жив Іван Франко. Ми увійшли, і я завмерла..., ми опинилися в справжній декорації нашої вистави! Тільки все було маленьке в порівнянні з нашою сценою. На стіні висіло дзеркало, і я зрозуміла, що саме в нього дивився Іван Якович Франко. Воно було старе, подряпане, і мені чомусь було страшно подивитися в нього...Я щось сказала Богдану із цього приводу і раптом чую, як він виголошує: ”Анно!” Я зрозуміла, що він почав грати виставу...Одразу ж включилася, і ми зіграли всю сцену приходу до дому Миколи. Грали по-справжньому, не просто читали текст, а все проживали. Люди, які були в музеї на екскурсії, просто в сінях сіли на підлогу і дивилися на цю нашу імпровізовану виставу. Я була щаслива.”[67] Цей епізод дуже яскраво показує характер професійних відносин Ірини Дорошенко і Богдана Ступки. Неймовірна довіра, підтримка і акторська злагодженість, але базована на безперечному авторитеті старшого партнера.

Взаємодія в дуетних сценах з Володимиром Нечепоренко вибудована більш щільно. Партнери існують в одному творчому діапазоні, разом вони утворюють одне ціле, як протиположності до наївного світогляду Миколи Задорожного. В проявах своєї пристрасності Михайло і Анна досягають ”макбетівської трагедії”, тобто вже з першої сцени глядач розуміє, що ці відносини неодмінно закінчатимуться кровавим злочином. Партнери не просто виборюють своє щастя, вони вигризають його. Але разом з тим, Володимир Нечипоренко дуже майстерно розкриває душевний розлад свого персонажу, розлад між каяттям і жагою помсти. Ірина Дорошенко чудово відчуває стан партнера, і її Анна існує немов на краю прірви, один не виважений крок - і її Михайло перетвориться на

хижака. З тваринним інстинктом вона і кохає, і “страшенно боїться” Михайла. Взагалі, актори співіснують в стані “за мить до ненависті”.

В інтерв'ю Вірі Доленко Ірина Дорошенко розповіла про важку пошукову роботу над фінальною сценою вистави. Треба було віднайти саме той градус емоційного навантаження, при якому вбивство Михайла стало б парадоксальним і несподіваним. “Під час однієї з репетицій, де мої партнери випадково завдали один одному фізичної шкоди, я злякано скрикнула ”А!”. Це був не крик, а такий, мовби, скрик. І Данченко сказав: ”Оця мить — її! Зафіксуй! Щастя - одна хвилина. І оце щастя за одну мить зникло.»[67] Якимось на репетиції режисер сказав: ”Анна-трепетна, в неї, наче, крила в душі.”[67] Та чи вдалося їй віднайти ті крила? Чи хоч на мить душа її забриніла від щастя? Данченкова Анна ні на мить не зазнала того щастя, навіть в обіймах коханого Михайла. Від того й крик, і розпач, і гнів - ніби красивий птах у клітці. Саме таким пташиним зойком закінчується вистава.

На сайті театру зазначено: ”Окремою сторінкою в житті актриси стала Анна в “Украденому щасті” Івана Франка. Тактовно, не порушуючи малюнку вистави, з великим акторським пієтетом поставилася актриса до цієї легендарної для франківців вистави, віднайшовши свої свіжі, неповторні нюанси, що сповнило образ незнаною, пронизливою трагедійністю.”[24] Трагедія Анни, відтворена Іриною Дорошенко, стала гострішою, сучаснішою, ніж у попередній постановці Гната Юри, її драма — це трагедія розуму, що усвідомлює своє право на вибір, але не може той вибір здійснити.

4.2. Анна як транслятор виміру українського етносу в режисерському вирішенні Ігоря Бориса у виконанні Оксани Стеценко на сцені Харківського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка, 1992 р.

Площина карпатських міфів і етносу завжди є благодатною для вільного творчого задуму, дослідницьких експериментів, сміливих проявів творчої фантазії та створення захопливого фантазійного дійства. Створюючи свою виставу “ Украдене щастя “ в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка в 1992

році на хвилі утворення самостійної української держави 24-ого серпня 1991 року, Ігор Борис мав за мету говорити про українську ідентифікацію, національну свідомість від найдавніших її витоків, про формування людської особистості на підвалинах етнографічного епосу.

Треба зазначити, що така тенденція загалом спостерігалася в українській художній культурі 90-х років як намагання повернення в обіг культурного часу Європи подалі від радянського, а отже російського, “імперського” спрямування. Цікавим спостереженням за мистецьким орієнтиром на тлі переломних історичних подій є те, що саме через філософські праці культурні діячі намагаються пояснити суспільні події - так саме в період становлення державності України виникає підвищена цікавість до творчості Григорія Сковороди, Михайла Коцюбинського, Івана Франка.

В своїй інтерпретації “Украденого щастя” Борис доводив, що екзистенційні принципи філософського самопізнання героїв вистави ховаються в вимірі українського етносу. В своїй статті “Сучасний український театр: місце після гріхопадіння” Неля Корнієнко зазначає: “Украдене щастя” у версії Ігоря Бориса — аскетично-експресивний епос, майже міф, міцно опертий не стільки на етнографію (як то може здатися поверховому оку), скільки на високі символи, метафори, асоціації з народною космогонією. Для її підсилення режисер замінює авторський культурний контекст на ще архаїзованіший і ближчий до язичництва. “ [43, с. 157]

Маючи щасливу можливість спілкування з режисером, я поринула в світ неймовірно ерудованого і талановитого художника-філософа. Ігор Борис тактовно, менторські вводить в атмосферу своїх думок і сценічних рішень. Особливий наголос робив режисер на тому, що виставу принципово створював з командою прикарпатських митців (В. Петрик - хореограф, А. Ремізов - композитор, О. Семенюк -художник), з якими перший в Україні після виходу на радянські екрани славнозвісного фільму С. Параджанова “Тіні забутих предків” створив її сценічну версію. Зрозуміло, що створюючи виставу “Украдене щастя”, виставу про войків (бойків), що за думкою деяких науковців в перекладі

означає “воїн“, Борис мав співпрацювати з однодумцями з Карпат, адже в творчому процесі необхідно прийти в загальне художнє, чуттєве, музичне, психологічно-фізичне середовище. “Ми граємо етно-національну культуру, а робимо систему свідомості людей, у яких украли щастя . Є поняття “внутрішній монолог“, а є широка палітра схованих думок: у снах, у спілкуванні з деревом, з водою. Основна проблема у виставі - це одвічне балансування людського “Я“ між Богом і язичництвом, між християнством і вірою пращурів”,[7] - говорить режисер.

Для нашого дослідження найціннішим є той факт, що саме через Анну і, загалом, через жіночий склад вистави режисер транслює язичницьке, міфологічне вирішення франківської драми. Жінки в цьому прикарпатському селі володіють відьомськими чарами і розмовляють з духами. Вже у першій сцені сусідка Настя і Анна виконують таємничий ритуал оприскування водою простору навколо себе, неначе захищаючись від біди. Дуже цікавою знахідкою є бойківські люльки, які з таким задоволенням палять господині, з якою погордою і вишуканістю крізь дим оглядає свою оселю Анна —одразу видно, хто в цій хаті головний; глядач стає свідком таємничого древнього ритуалу окурювання будинку задля відлякування злих духів. Але, все ж таки, ці духи оселилися тут, і вони володіють душею Анни, ведуть її до логічного трагічного кінця.

Одразу треба зазначити, що на відміну від більшості трактувань “Украденого Щастя“ Ігор Борис дуже прискіпливо і уважно поставився до прочитання образу Анни, здається, що в тандемі з актрисою малюнок ролі був пробудований до найменшого півоберту, півподиху, півкроку. І як би дивно це не звучало, але в такому прочитанні будь якій виконавиці важко зруйнувати малюнок ролі, а за 30 років існування цієї постановки на сцені театру Шевченка їх було декілька, по-своєму прекрасних і неповторних. В прем’єрі 1992 року головні ролі виконували Леонід Тарабарінов (Микола Задорожний), Агнеса Дзвонарчук (Анна), Володимир Маляр (Михайло Гурман) - легенди шевченківської сцени, у лютому 2000 року творчу естафету перейняли Сергій

Бережко (Микола Задорожний), Оксана Стеценко (Анна), Валерій Брильов (Михайло Гурман), в останній версії вистави ролі відповідно виконували Михайло Терещенко, Світлана Февральова, Дмитро Петров.

В розмові з Оксаною Стеценко, яка майже 20 років виконувала роль Анни, ми обговорили питання різниці між першою і другою редакцією вистави, адже вони були принципово різними за філософським навантаженням. Приступаючи до роботи над виставою в 1992 році, Ігор Борис навмисне, на чому наголошує і він сам, для виконання головних ролей призначив акторів старшого віку, за п'ятдесят років. Таким чином він говорив більше про сімейні цінності, багаторічний вантаж яких, робить людей заручниками долі і суспільства. Таке пізнє і виважене кохання більш стримане ззовні і трагічніше із середини. Коли через десять років був призначений інший склад виконавців тридцятирічного віку, вистава набула інших інтонацій: “Ми повернули купіровані тексти, спогади, акценти на нестримну любов і пристрасть на тлі вічної природи. Ми наголошували на тому, що саме так, в площині справжнього природнього буйства мають народжуватися справжні “правильні” діти. Анна — це символ землі, від неї все іде...Вона прагне стати матір'ю”, [73] - говорить Оксана Стеценко. Звісно що не обійшлося і без деяких суперечностей між актрисою і режисером стосовно центруючої позиції Анни в даному виконанні, принаймі на глядацький погляд вона була дуже обґрунтованою. Характеризуючи акторське виконання ролі Анни в даній виставі, ми будемо спиратися більше на режисерське вирішення, ніж на акторське прочитання, оскільки в цьому вимірі української етнографії акценти були зміщені в більш загальну філософську площину.

На початку вистави ми бачимо господиню в юрбі гостей, оскільки йде вшанування свята Святого Миколая (в авторському першоджерелі про це не йдеться) . Це має значення в тому сенсі, що тут уперше звучить святково-обрядова пісня “Ой хто, хто Миколая любить“, яка рефреном тягнеться через усю виставу. Анна співає її чотири рази, виконуючи один і той самий танок по колу, вшановуючи свого чоловіка, при чому найтяжчим для неї є виконання

цього ритуального танцю в присутності Михайла, вона нахиляється майже до землі під пильним і насмішливим поглядом Гурмана. І тим паче різко відрізняється її виструмчена горда постать наприкінці вистави, коли вона, приймаючи чарку, промовляє в очі коханцю: “За твоє здоровля, Михайле!”- тепер отак вона шанує “свого чоловіка”.

Взагалі вистава насичена важливими дійовими символічними акцентами, що формують уявлення глядача про героїв — діжка з питною водою і дерев'яним кухлем, з якого акцентовано по черзі п'ють Анна та Микола, ніби натякає на те, що кожному з них випаде невдовзі випити свій ківш лиха, водою саме із цієї діжки Анна омиває кров з Миколи. Протягом усієї вистави героїня не підіймає очей на законного чоловіка, в перші хвилини здається, що вона побоюється його, але насправді, відчуваючи його любов і чоловіче бажання, своїм поглядом боїться спровокувати Миколу, адже настільки він їй нелюбий. Ось і логічна відповідь на те, чому родина Задорожних не має дітей, але мені, як глядачу хотілося б знати, чи болить це питання Анні. Режисери зазвичай не акцентують на цьому увагу, але, насправді бажанням стати нарешті матір'ю також можна пояснити відчайдушні дії жінки (до речі жінки-режисерки, наприклад Ірина Волицька та Ольга Турутя, в своїх інтерпретаціях більш заглиблювалися в це питання і робили акцент на цій темі). Все тіло Анни зіщулюється й завмирає від дотиків Миколи, це не відраза, це просто нелюбов - навіть вдячності до чоловіка жінка не відчуває, тому дуже влучно звучить фраза Задорожного на закиди Михайла про нещастя в шлюбі Анни : “Вона ще й вдячна мені була!”- ні, не була! Ця Анна - не була!

В даній виставі має значення не те, що говорить героїня, але те, що вона робить, адже кожна дія - то окремий ритуал. Протягом розгортання подій актриса веде символічну гру з рушниками: в першій дії загортає в нього обрядову святкову ялинку, неначе оберіг домашнього затишку, далі рушником ніби одягає обмитого од крові Миколу, тим самим обмежуючи його рухи і не даючи змоги торкатися її; тримаючи за руки обох чоловіків з весільним рушником на плечах, вона відпускає руку законного мужа, і нарешті, на тому

самому рушникові в кінці першої дії вона дає символічну обітницю Михайлові. Особливого значення в виставі набуває червоний колір, режисер і актриса граються ним. В яскраво-червоне вбрана Анна у церкві і на сільській площі, вона танцює, вона всім кидає виклик, хай усі заздять її красі та її коханню! Червоні коралі-оберіг, які снилися в пророчому сні Анні, вона знімає з себе і віддає коханцю - відбувається таїнство, вона йому повірила. Оксана Стеценко особливо наголошує на важливості пробудови цієї наскрізної лінії: “Тоненьку низочку коралів Анна надягає на Михайла, як обіцянку належати йому, а вже в сцені на площі Михайло надягає на неї величезні червоні коралі і дарує букетик сухих квітів, наче привселюдно бере її до шлюбу. В фіналі вистави, після смерті коханого, Анна розриває над головою низку, і вони, наче каплі крові, котяться по сцені. Так героїня мов би запліднює землю кров’ю Михайла, виконуючи своє нездійснене бажання стати матір’ю.” [73]

Чи власниця своєї долі франківська героїня в цій виставі? Режисер наполягає, і ми в тому з ним погоджуємося, що “ні“. Адже над всім виміром бойківського етносу панує Дух Лісу, він існує, існував і завжди буде існувати. Він шепоче в снах: “Пам’ятай! Крім Бога є ще я, Дух Лісу! Я бачу тебе, я присутній в тобі...” Особливого значення Ігор Борис надає розкриттю поняття “мольфаризму”, що має гіпнотичний вплив на усіх учасників вистави. Саме цей дух-мольфар, з’являючись на сцені, провокує вияв прихованих бажань і страхів. Дуже втаємничено і еротично вибудована сцена нічного купання чи то дівчат, чи то мавок, чи то відьом і їх танок з молодими сильними чоловіками. Від захоплення цим дійством глядач завжди вибухає оплесками...Що це? Сні Анни, втаємничене бажання нарешті зачати дитину чи пророче нещасливе видіння? Але, врешті решт, героїня долучається до цього міфічного танцю, вона відкидає усякий стид і вивільняє своє бунтівне їство, народжене гірськими потоками і могутніми лісами.

В другій дії ми бачимо зовсім іншу Анну, сміливу, впевнену, прекрасну. Її рухи впевнені, погляд відкритий і сміливий. Питаючи Михайла: “Що з нами далі буде?“, вона не боїться відповіді, вона її вже знає, вона вже перемогла -

вирвала в долі свій шматок щастя. В останній розмові з Миколою Задорожним героїня повністю зосереджена на прикрашанні кольоровими стрічками весільного дерева (остова, що залишився від ялинки, якою колись, ще на початку вистави, вона вшановувала законного чоловіка). Анна не дослухається до благань і вмовлянь, їй не шкода Миколи, його ніби не існує. Оживає вона тільки з приходом Михайла, ловить кожне його слово, повторює кожен його рух, відгукується на будь-який імпульс від нього. Ігор Борис майстерно підвів акторів до емоційного фіналу: на очах чоловіка Анна знімає сорочку з Михайла і обвиває його своєю червоною хусткою, відверто натякаючи на те, “що” зараз буде відбуватися на подружній постілі, ніби навмисне провокуючи Миколу ударом сокири завершити це фантасмагоричне існування маленьких людей в величезному Всесвіті. Дух Лісу ставить крапку в цій історії воїнів і борців за своє щастя. Вони переможці, і разом з тим, переможені... принаймі сміливцям, що не скорилися долі, належить отримати спокій. Прекрасним символом циклічності і невпинності життя є фінальна мізансцена вистави — величезне дерев'яне колесо, осяяне свічками, починає свій нескінченний рух за спиною охопленої горем героїні. На питання до режисера про подальшу долю Анни, маємо відповідь - “вона збожеволіє, покінчить життя самогубством або буде доживати віку в монастирі “[7]- ну що ж, чим не спокій...

В великому переліку головних ролей Оксани Стеценко роль Анни займає чи не найголовніше місце, принаймі, як стверджує артистка, є роллю “яку дуже любила, а таких можна перелічити на пальцях однієї руки.”[] І далі зазначає: “Мені дуже пощастило з партнерами, вони просто чудові, ми розчинялися один в одному. Я отримала великий акторський досвід, коли настільки занурюєшся в образ, що існуєш ніби “над роллю”. Існуєш тільки ти і твій партнер. Я вдячна долі за такий подарунок.”[73]

Маючи таке довге сценічне існування, вистава не втрачає своєї актуальності і глядацької зацікавленості і зараз, отже, ставлячи перед собою питання: “ А що я цією виставою скажу через 10 років? “, режисер Ігор Борис

дає відповідь - тема любові, людяності, милосердя, кари і злочину завжди знайде шлях до людського серця.

4.3. Альтернативне виконання ролі Анни через призму режисерського постмодерністського засобу створення вистави

4.3.1. Пластично-символічний малюнок ролі Анни в експериментальних виставах “Театру у кошику”(реж. Ірина Волицька, арт. Лідія Данильчук, 1998 р.) та Харківського академічного драматичного театру (реж. О. Турутя, арт. Тетяна Тітова, Катерина Біла, Людмила Давидяк, 2021 р.)

Період другої половини 80-х та 90-ті роки XX століття дослідники мистецького розвитку театру називають добою пошуку ідентичності. Системи міфів, фольклору, стародавньої оповіді, культурної цитати заповнили художній простір. Виникає тяжіння до національної зацікавленості, тобто центрує тема “пам’яті”, дуже часто підіймається тема язичництва і християнства, які прочитуються через літопис української автентичності.

Площина франківської драми з її побутовим колоритом і “шекспірівською” трагедійністю надає художникам можливість для її переосмислення і перенесення задуму письменника в будь-який уявний світ режисера, в залежності від того, наскільки цей світ інтелектуально і духовно наповнений. Не погоджуючись із стереотипним уявленням про класичний франківський твір, деякі режисери прийшли до його альтернативного прочитання - і цей процес є загалом тенденцією сучасного європейського театру. Тобто визначальним засобом творення вистави є переосмислення першоджерела, переробка античної драматургії, комбінація сучасних і класичних творів, утворення метафор.

На думку Ганни Веселовської : “ Такі мистецькі явища , характерні для постмодерністського способу творення, зазвичай розглядають, спираючись на поняття інтертекстуальність”.[15,с. 95] І далі Веселовська пояснює цей термін, спираючись на Ролана Барта : “За Бартом, ідеться про перспективу цитацій. Про

“фрагменти чогось прочитаного, побаченого, здійсненого, пережитого”, вихід і в інші тексти, інші коди, інші знаки, як відомі так і втрачені, завжди занурені в мовну стихію давніх і новітніх літератур, що в такому взаємопереплетінні видаються “потужною стереофонією” різних голосів, кодів, зазвичай переплутаних і незавершених, жодному з яких не дають переваги”. [там само]

Виникає запитання, чи готовий український глядач розшифровувати інтелектуальні коди сучасного мистецтва? На превеликий жаль маємо негативну відповідь: “Ні. Не готовий”. Чому на пострадянському просторі не вдалося зберегти і розширити прошарок високоосвіченої інтелігенції - питання залишається відкритим...але мусимо констатувати, що європейський глядач і культурні митці давно співіснують в гармонійних відносинах з сучасністю, напротивагу нам, що тільки наближаємося до нової мистецької реальності. Як зазначає Веселовська, для українського сучасного театру більш поширеним засобом інтертекстуальності є палімпсест, як більш зрозумілий: “оскільки йдеться не про компіляцію з різних текстових фрагментів, а про накладання текстів і фіксацію відмінностей іманентного (внутрішнього) та запозиченого (зовнішнього) текстів, а також про застосування прийому “мета-оповіді” - оповідь в оповіданні.” [15, с.99]

Звісно що в такій інтерпретації “Украденого щастя” Анна може набути рис від античної героїні до взагалі безтілесної істоти-метафори. І такий підхід дає можливість значно розширити діапазон трактування цього образу. Найбільш показовою виставою-палімпсест франківської драми є вистава Ірини Волицької в “Театрі у кошику”.

Творча майстерня “Театр у кошику”, створена в 1998 році тандемом режисерки Ірини Волицької та акторки Лідії Данильчук як незалежне, некомерційне творче об’єднання, постала з потреби духовної, культурної, національної самоідентифікації на стикові модерністських та постмодерністських естетичних засад. Це свого роду унікальний театр, який займає елітарну нішу в культурному просторі України. Творча майстерня

проводить дослідження у сфері театрального знаку, символу, метафори, вибудовуючи власні, самобутні засоби сценічної виразності та експресії.

“Не хочу займатися театром, хочу займатися мистецтвом”[62]- заявила в інтерв'ю Людмилі Олтаржевській режисерка Ірина Волицька. Вже протягом 25 років цей унікальний творчий дует актриси і режисера займається творчим пошуком, лише іноді долучаючи до вистав запрошених акторів. Якимось режисер Лесь Танюк назвав Лідію Данильчук “альтер-его” Ірини Волицької, з чим і погоджуються вони самі, режисерка розповідає : “Сценографічні ідеї вистави-мої: розпочинаючи роботу, я одразу ж бачу майбутню виставу цілісно. У свою чергу Лідія Данильчук тонко відчуває запропоновану естетику і талановито розвиває її” .[62] Тож зрозуміло, що центральною героїнею усіх вистав “Театру у кошику “ є Лідія Данильчук; не винятком стала і вистава “Украдене щастя”. Прем'єра франківської драми відбулася в 1998 році, для ролі Миколи був запрошений Роман Біль, для ролі Михайла - Володимир Губанов.

“Украдене щастя” Ірини Волицької продовжує рух до модерного прочитання класики. Базовим елементом вистави є бойовий карпатський танець “аркан”, в ритмі якого і розвиваються усі події. У виставі все вираховано з математичною точністю, в кожному жесті і звукові зашифрований код або послання до Всесвіту. Однозначно в такому засобі існування дещо втрачається від живого людського сприйняття “тут і зараз”. Герої сприймаються більш як оповідачі трагедії зі сторони і не викликають глядацьке співчуття , а насамперед, спонукають розгадати загадку кодів і послань. Справедливим буде зазначити, що на відміну від більшості трактувань цієї вистави, Лідія Данильчук головує в цьому трагічному любовному трикутнику, хоча багато критиків вважає, що трикутник рівносторонній. Події розгортаються навколо Анни, саме вона в ритуальному танці пов'язує обох чоловіків кривавою розправою: виборюючи щастя за допомогою аркану, Анна-Микола-Михайло то руйнують будь-який зв'язок, то об'єднуються у триєдиний організм. Перекидання героями одне одному сокири асоціюється з рухом маятника, і це свідчить про непевність, нестабільність у стосунках персонажів. Також різноманітні

пластичні етюди-оберти, перевертання, кружляння транслиують глядачеві внутрішню боротьбу героїв.

Лідія Данильчук наділила свою Анну чуттєвістю і сердечністю. В глядача, ознайомленого з текстом Франка, викликає деякий подив несподівана природа стосунків героїні з чоловіком. До першої появи Михайла вона жаліє Миколу, вона не зневажає його, навпаки відчувається близький зв'язок між ними, навіть на еротичному рівні (ритуальні жести з рукосплетінням) - так , вона не кохає його, але намагається покохати. І тому так щемливо звучать її слова “доки сила моя була, я була тобі вірною, хоч іншого любила. А тепер не стало моєї сили.”[90, с.49] Взагалі актриса дуже майстерно вибудувала образ крізь “першопризначення жінки”- слідувати за чоловіком (хоча й не шлюбним, але за покликом серця), коритися долі(в даному випадку-фатуму), стати матір'ю (саме з Михайлом це могло б статися). Ірина Волицька робить спробу говорити не про трикутник, в якому хтось - нелюбий, не коханий, а про можливість любити двох цих по-різному близьких героїні людей (можливо це дві половинки її душі?) - не випадково Микола і Михайло однаково красиві, чимось подібні.

Режисер Ірина Волицька не дозволила своїм акторам грати трагедію традиційними методами. Її Анна-Микола- Михайло існують одним організмом в естетиці споглядання, обмірковування, співпереживання. Кожним рухом, словом, ударом по барабанах вони ніби підтримують один одного. В такому співіснуванні недоречні крики і занадто емоційні виплески. Голосовий діапазон вистави задає саме Анна ще на початку вистави, коли виконується наскрізна музична тема “Пісня про шандаря”. Взагалі кожне слово актриса вимовляє так, ніби боїться збудити щось страшне, невідоме. Її Анна соромиться перед глядачем розпускаючи волосся - дуже інтимний жест, ніби вона робить щось заборонене і непристойне. Критику Оксані Судомир вдалося розшифрувати любовний танок акторів досить несподівано: “З максимальною обережністю, стриманістю та ніжністю І. Волицька промальовує любовні сцени у виставі. Сцену кохання між Анною та Михайлом вона виліплює з тіл своїх акторів, які плавно перетікають з одного парного знаку зодіаку на інший (Анна-Данильчук

котиться по спині та руках Михайла - Губанова, порушуючи рівновагу його Терезів; згодом дуєт перевтілюється у сплавлених боками Риб і завершує еволюцію у вигляді сплетених руками Близнюків) та досягають піку досконалості у формі “жіночо-чоловічого“ валету)”. [76,с.139]

Міміка актриси також дуже стримана, ніби й над цим акторка з режисеркою працювали з математичною точністю. Поворот голови, половинна посмішка - зашифрований символ, який відносить глядача до східної культури. Недарма чоловіки вдягнені в кімоно, і фінальна сцена двобою вирішена, як східний двобій. В пластиці актриси часто вбачаються елементи сумо. Цей вид японського єдиноборства, в якому два бійці виявляють сильнішого на круглому полі. Традиція сумо ведеться з давніх часів, тому кожен поєдинок супроводжується численними ритуалами. Дуєтні сцени актриси зі своїми партнерами вибудовані переважно по колу і транслюють глядачеві коди і посилення, які дуже складно розгадати. Всі події в виставі обертаються навколо героїні, чоловіки-партнери працюють відсторонено до глядача, один до одного, але з посилом до неї. Саме Анна задає ритм останнього двобою між Миколою та Михайлом. Вона споглядає за ними, вистукуючи на ритуальних барабанах танок “смерті”, спокійно корячись фатуму, приймаючи його, не намагаючись щось змінити. І від цього так моторошно-спокійно звучить її запитання: “Що з тобою, Михайле?”. І далі її спокійна відповідь: ”кров, кров”, яку Анна сама “сипле коралюми” на Михайла з решета. І раптово Лідія Данильчук перетворюється на маленьку дівчинку, яка бавиться тим, що перекочує червоні кульки по підлозі - все відбувається наче уві сні, не насправді, це просто справдився її пророчий сон, у якому вона все навколо засівала коралюми. Лише на мить режисерка дозволила героїні підвищити голосову тональність видовженим вскриком-стогоном після смерті Михайла, але одразу ж Микола заспокоює Анну колисковим барабанним ритмом. І тут вбачається двоякість режисерського посилу - колискова заспокоює Анну, Анна перехоплює цю ініціативу і, співаючи, заколисує мертвого Михайла, а разом із тим і ненароджену, таку омріяну в думках, дитину. Недаремно сокиру актриса

запинає в мундир коханого і присипає наче немовля. Напевне, щоб зняти психологічне навантаження фіналу, яке призводить до натуралістичного відтворення трагедії, що для цього трактування вистави є недоречним, Ірина Волицька робить Анну, Миколу і Михайла споглядачами скоєного, вони ніби зчитують останні репліки тексту з невидимих глядачеві стародавніх літописів-скрижалей. І знову Анна відбиває останній ритмічний звук, а далі все навкруги завмирає, актори застигають, неначе поснули у вічності, час зупинився, світ зупинився... Ніхто не винен. Так мало статися. Так вирішив фатум.

Вистава отримала багато національних і міжнародних нагород, зокрема Лідія Данильчук отримала відзнаку за кращу жіночу роль на III Міжнародному театральному фестивалі “Золотий лев” у Львові. В відеоінтерв’ю 2021 року “Зміна змін: Театр у кошику, творча двоїна”[28] Лідія Данильчук і Ірина Волицька запевнили, що вистава “Украдене щастя” приховує в собі ще дуже багато загадок, які їм ще треба розгадати, а тому творча доля вистави обіцяє бути довгою і назавжди залишиться візитівкою творчої майстерні.

Тенденція до зменшення дійових осіб в “Украденому щасті” до любовного трикутника Михайло-Анна-Микола, що була задана Іриною Волицькою в “Театрі у кошику”, широко використовується митцями, особливо за браком великої сценічної площадки, тобто франківський твір впевнено зайняв своє місце і на камерній сцені. Але в деяких випадках цю виставу одразу позиціонують як експериментальну для малої сцени академічного театру. Так сталося в Харківському академічному театрі ім. О.С.Пушкіна (з 24 грудня 2022р. “Харківський академічний драматичний театр”), де сама по собі прем’єра української класики виявилася неабияким експериментом і кроком до змін у розвитку театру.

З огляду на естетичні вподобання режисерки вистави Ольги Турутї вибір цієї п’єси є дуже послідовним і логічним. Турутя переважно тяжіє до “жіночої теми” в драматургії. Так ,наприклад, з моменту приходу молодшої режисерки до академічного театру впродовж п’яти років нею були здійснені такі постановки: “Ляльковий будинок” Ібсена, “Онєгін” за віршованим романом О.С.Пушкіна,

“Єрма” Гарсія Лорки, “Лісова пісня” Лесі Українки. Не можливо не зацентувати увагу на тому, що в російськомовному театрі, ніби передчуваючи незворотні зміни в мистецькій і соціальній площині України у зв’язку з повномасштабним російським вторгненням на її територію, амбітна режисерка вдруге зверталася до української драматургії. І якщо в першому випадку робота над “Лісовою піснею” була скоріше як виключення, як експеримент для експериментальної малої сцени театру Пушкіна, то робота над “Украденим щастям” ствердила тенденцію до україномовного напрямку в репертуарі театру.

Театральний критик Олександр Анічев наголошує на тому, що “Турутя відходить від соціально-побутових, етнографічних подробиць; створює такий собі “вільний простір невірних людей” в мінімалістичних декораціях”.[1] За режисерським задумом, як стверджує сама Турутя, яка до речі є сценографом і художником вистави, у сценічному оформленні вистави навмисне використані умовно-побутові декорації. Так режисерка спробувала відійти від звичної для себе поетичної естетики - тому на сцені актори їдять справжні пиріжки та яблука, лузгають гарбузове насіння, кидаючи лушпиння під ноги собі і глядачеві. Велика увага була приділена і костюмам виконавців, були навмисне вибрані сірі кольори, грубі тканини, у акторів майже відсутній макіяж. Особливого значення у сценографії набувають ледь освітлені віконечка, в які можуть зазирати в пошуках щастя як “прохачі щастя”- алегоричні персонажі, що уособлюють собою людський осуд, так і глядач із глядацької зали ніби зазирає у ті вікна і стає свідком інтимних сімейних обставин.

Центральним образом вистави в інтерпретації Туруті постає Анна, на відміну від більшості сценічних трактувань цієї драми, де вектор зміщений на чоловіче протистояння між Миколою Задорожним та Михайлом Гурманом, і ця тенденція обумовлена різними факторами, насамперед перевагою в акторському обдаруванні чоловічого складу, пригадаймо лише велич акторського талану Амвросія Бучми та Богдана Ступки в найбільш знаних постановках в театрі ім. Франка 1940 та 1979 років. Позиціонуючи Анну як жертву, а не борця, її свідомо переміщують в площину безвільного спостерігача і маріонеточного

існування, що є менш виграшною позицією на тлі чоловічого активного протистояння. Турутя ж виводить на перший план тему жінки, що потрапила в коліщата нищивної машини власницького світу, і змушена шукати і виборювати своє щастя в фантомному вимирі задзеркалля. Невеличке дзеркало на стіні оселі Задорожних - своєрідний портал, через який Анна мандрує між щасливим минулим і осоружним теперішнім.

Характеризуючи образ Анни в цій виставі, ми маємо відштовхуватися перш за все від режисерського трактування, оскільки цю роль режисерка поділила одразу між трьома виконавицями різної індивідуальності та різного віку: це Анна - зламана і покірنا поруч з нелюбим чоловіком Миколою Задорожним (роль почергово виконують Тетяна Тітова та Ольга Солонецька), це Анна - молода і щаслива поруч з коханим Михайлом Гурманом (роль почергово виконують Катерина Біла та Лариса Читака), це Анна - самотня жінка в порожній оселі, життя якої вже минуло (роль виконує Людмила Давидяк). Треба зазначити, що образ так би мовити “третьої Анни” непередбачений Іваном Франком, він був сформований лише уявою режисерки.

До прийому розподілу однієї ролі між декількома виконавицями Турутя звертається не вперше. У виставі “Онєгін” роль Тетяни також була поділена нею між п’ятьма акторками, режисерка пояснює це тим, що в кожній жінці присутня ота недосвідчена закохана Таня. Що стосується Анни, маємо надію, що такий розподіл не був спровокований виробничою необхідністю кадрової зайнятості чи відсутністю актриси, що спроможна сама осягнути глибини характеру франківської героїні. Можливо, виокремлюючи найважливіші риси для окремої виконавиці, Турутя показує їх антогонізм, неможливість героїні віднайти себе. Також можемо припустити, що як художник (за першою освітою Ольга Турутя художник-сценограф), не маючи змоги намалювати різну Анну фарбами на полотні, режисерка “намалювала” нам її внутрішнє перевтілення за допомогою різних виконавиць. Ольга Турутя використовує цікавий режисерський прийом - коли в хаті неочікувано з’являється живий Михайло, Анна кидається до дзеркала над скринєю, в якому звикла бачити лише спогади про нього, і,

раптом, із задзеркального виміру в пластичному етюді виринає її alterego, юна і тендітна Анна.

Треба зазначити, що через прийом розподілу ролі між трьома актрисами, виконавиці зіткнулися з проблемою пробудови внутрішнього розвитку ролі. Тетяна Тітова створила образ жінки скутої, скупкої на жести і на рухи (всю свою душевну муку вона ховає від усього світу), кожною своєю реплікою вона ніби розмовляє сама з собою, сила її героїні в її зовнішньому спокої. Оскільки актриса працює в партнерстві лише з Миколою Задорожним (з Михайлом Гурманом зустрічається лише Анна в молодій подобі), виконавиці доводиться грати одразу результат, пропускаючи шлях, за яким вона йшла до нього. В партнерстві з Миколою Воротняком, що виконує роль Миколи, Тітова відтворює реальну дійсність без снів і марень, той світ, в якому Анна перебуває після заміжжя. Але наприкінці першої дії режисерка все ж таки дає глядачеві підглядіти деякі інтимні подробиці в житті Анни-Тітової, коли актриса, в очікуванні першого нічного візиту коханця, на авансцені починає спускати з плечей тонку сорочку...а далі гасить свічку, далі дивитися не можна, далі вона переходить в іншу реальність.

Еротичний аспект ролі належить другій виконавиці, Катерині Білій, що існує лише поруч з коханим Михайлом Гурманом (роль виконує Федір Бахмутченко). Молода акторка навпаки відтворює свою Анну як оголений нерв, вона не може володіти потоком почуттів, вона не має чим захиститися від світу, а тому, як ображене роздратоване дитя, кидає в обличчя односельцям і глядачеві свої інтимні бажання і думки, використовуючи для цього мову тіла. Балетмейстр Наталя Федіна прекрасно вирішила пластичні етюди, дотримуючись принципової позиції режисерки - "якомога більш аскетичні рухи, якомога менше танцю в танці". В сцені публічного танцю з коханцем Біла майстерно вибудувала мить остаточної трансформації від порядної дружини до коханки. Від початку етюдів вона поступово підкорюється волі Михайла, а наприкінці вже вона керує цим провокаційним танком на столі, сміливо дивлячись в очі глядачу - це вона спостерігає за нами, а не ми за нею. В

фінальній сцені вистави Анна-Біла взагалі існує в викривленій дійсності, пульс вистави ніби уповільнюється, часовий простір розтягується — повільно рухаючись поряд з коханцем, вона стає ретранслятором його думок і відчуттів. Вона не просто спостерігач останнього двобою між чоловіками, вона його активний учасник. Режисерка і в уста Анни вкладає Михайлове звинувачення: “Ти мав три роки , щоб причарувати мене! Ти віхоть, а не чоловік! Віхоть, а не чоловік!”. І коли ці її істеричні викрики-звинувачення досягають піку абсурду і перериваються ударом сокири, мара миттєво зникає - ми бачимо розгублену маленьку дівчинку, яка не розуміє, як так сталося, що з грудей коханого тече кров. І її наївне запитання до мертвого коханого: “Михайле, що я без тебе на світі зачну?” , і наївне запитання до неї Миколи: “Анно, хіба ти не маєш для кого жити?” - пояснюють глядачеві її подальшу долю - вона так назавжди і залишиться в цій хаті, але вже ніколи не вийде із уявного задзеркалля. Так краще, краще втратити глузд, ніж прийняти страшну дійсність.

Далі Турутя переносить нас в площину існування, так би мовити, “третьої” Анни, образ якої і режисерка, і виконавиця Людмила Давидяк виписували з особливою любов’ю. Ми бачимо в порожній оселі маленьку тендітну жінку в жандармській шинелі, що мовчки вдивляється своїми прекрасними очима в миготливе світло свічки. Там, в цьому миготінні, вона багато років намагається віднайти привиди минулого. Людмила Давидяк, для виконання режисерського задуму маючи із засобів виразності лише очі, з яких течуть сльози, безвільні руки і тишу, оскільки тексту в актриси немає, дуже майстерно ставить крапку в виставі. Своім легким подихом вона гасить свічку, як символ завершення земного життя, і занурює глядача в атмосферу своєї космічної туги. Таким чином вистава отримала подвійний фінал: акцент з фінальної репліки Задорожного “Анно, хіба ти не маєш для кого жити?” переноситься через умовну площину часу на самотню стареньку жінку в порожній оселі, яка втратила своє “те самотнє щастя”.

Оскільки ланцюжок подій для кожної акторки переривався, у кожній був свій індивідуальний кульмінаційний виблиск. Але, не дивлячись на це,

режисерці вдалося створити для глядача цілісний образ “жінки безмірно сильною характером і силою чуття”,[84] як вбачав її сам Іван Франко в своїй роботі “Жіноча неволя в руських піснях народних” 1883 року.

Так сталося, що через війну, що розпочалася в лютому 2022 року, а прем'єра Франкової драми на сцені театру відбулася лише 19 грудня 2021 року, вистава ще не встигла наповнитись новими акцентами та відтінками, які неодмінно з'являються в процесі роботи на глядача. Але ми переконані, що з часом, коли мине доба великих випробувань для нашої держави, вистава “Украдене щастя” Ольги Турутї вповні стане окрасою репертуару “Харківського академічного драматичного театру”.

4.3.2. Еволюція виражальних засобів і відтворенні образу Анни в умовах просторової та соціально-побутової трансформації п'єси в виставах А Білоуса (Молодий театр, арт. Катерина Кістень, 2016 р.) та Д. Богомазова (театр ім. І. Франка, Тетяна Міхіна, 2020р.)

В творчій біографії Андрія Білоуса “Украдене щастя” займає особливе місце, режисер неодноразово звертався до цієї великої п'єси в 2002, 2004, 2008 та 2016 роках. Ще студентом Київського національного університету ім. І.Карпенка-Карого він робить свою першу версію франківської драми у навчальному театрі. Прем'єра відбулася 13 лютого 2002 року, на чому особливо наголошується в афішах, тобто студентська першопроба виявилася високопрофесійною якісною роботою. Прийшовши в професію, Білоус одразу порушує гострі соціальні теми, пробує змішувати жанри, намагається вибудувати власну концепцію та переосмислити класичні твори. Театральні критики називали Андрія Білоуса “представником “нової хвилі” сучасної режисури, який мужньо “віддувається” самотужки за все своє відсутнє на сцені покоління.”[30] До 2004 року Андрій вже сформував для себе власну творчу програму, в якій ставив собі за мету опанувати якомога більше різних стилів і напрямів та поставити 10 абсолютно різних вистав. І “Украдене щастя” було перенесено ним на сцену театру “Сузір'я”, як вистава, що ретранслює світу

щось дуже глибинне і особисте для режисера, адже саме в ній Білоус грає як актор, та ще й роль Михайла Гурмана! Згодом, а саме в 2016 році, частково реанімовану і дещо переосмислену постановку, було відновлено в локації Молодого театру, де вона і зараз користується великим глядацьким попитом. Чому? Тому що в роботах Білоуса завжди є певна інтрига, нестандартне рішення, художньо-стилістичні родзинки, відчувається особлива специфіка в роботі з акторами.

Тож до акторського складу...це і є перше, так би мовити, здивування, адже режисер, здається, йшов від зворотнього: харизматичний красень Дмитро Суржиков грає роль слабкого, по-дитячому наївного Миколи Задорожного, Андрій Білоус, маючи зовнішність класичного інтелігента, виконує роль Михайла Гурмана, роль Анни, яка в свідомості читача і глядача має всі ознаки класичної героїні, виконує Катерина Кістень, володарка специфічної характерної зовнішності, специфічного голосу і пластики. Але згодом, занурюючись в атмосферу і запропоновані режисером обставини, ми розуміємо, що саме така Анна могла бути народженою тією епохою, куди її помістив Білоус. Адже події, що описані в творі, перенесено із Закарпатського села 1870-х років у Харків 1937-го року (в дослідженні Ганни Веселовської “Сучасне театральне мистецтво”[15] зазначено, що події відбувалися в маленькому місті на західно-українських землях, ми ж зазначаємо саме Харків, оскільки так указано на афіші до вистави 2021 року) в часи сталінських репресій та розпалу знищення української інтелігенції, коли невід’ємною частиною життя були сусідські доноси та “нічні гості” на ”чорних воронках та емках”. Вибагливого читача франківського першоджерела в афіші завчасно попереджено “за мотивами п’єси Івана Франка”.

Отже , 1937 рік, в харківській квартирі двоє, чоловік і жінка, вони близькі один одному, вони відчайдушно потрібні один одному, адже за дверима панує мовчазний жах . Деякі рецензенти закидають Катерині Кістень аж занадто ніжні почуття до чоловіка, адже за автором вона має пристрасно кохати Михайла Гурмана, але в даному прочитанні Анна вдячна чоловікові за той затишок, який

він турботливо створив в їхній оселі, саме він займається побутом (Анна-Кістень погана господиня, вона скоріше дозволяє Миколі опікуватися собою і господарством), вона покійно дозволяє себе кохати і з відчуття вдячності намагається бути ніжною з чоловіком. До появи Михайла складається враження цілком щасливих подружніх стосунків Анни і Миколи, вони мають потребу один в одному, оскільки в навколишньому світі орудує нищівна сталінська машина, а в їхній маленькій квартирі є місце милосердю і вдячності. Цю атмосферу різко і неочікувано розрізає нічний дзвінок у двері, “невже по нас прийшли?”- страшне питання в очах героїв. Катерина Кістень діє як зламана механічна лялька - рвучкі рухи, неслухняні руки і пальці, вони то чіпляються за китиці домашнього халатика, то за сорочку чоловіка. Голос теж вийшов зі строю, вона зірваними від страху голосовими зв’язками стверджує і разом з тим питає Миколу: “Адже ми нікому нічого не винні! Чого нам боятися?!”. Нарешті двері відчинено, і впустивши в оселю Михайла Гурмана, героїня відокремила себе і двох чоловіків від зовнішнього світу, тепер їх всесвіт в цих чотирьох стінах, допоки їх боротьба не вирішиться неминучою трагедією.

Безумовно в оновленій версії вистави 2016 року промальовується деяка схожість з фільмом Н.Міхалкова “Стомлені сонцем”, і на це зазначають багато рецензентів (зараз важко повірити, що цей російський імперський режисер, підтримуючий антилюдську фашистську політику своєї держави, колись міг створити подібну кінострічку). Ознаки тотожності вбачаються не лише в запропонованих обставинах існування під час терору, а й в промальовці образів. Манера існування, пластика, навіть романтична поплінова сукня Анни нагадує героїню Інгібори Дапкунайте. Безумовно худі, немов прозорі, ручки й ніжки актриси, лопатки, що стирчать під легкою тканиною, наївна зачіска - насамперед викликають симпатію і жалість до героїні. В цьому, мабуть, і полягала ціль режисра: Анна - це дитина, наївна, залякана, дуже романтична, вона веде свій щоденник, якому довіряє романтичні спогади і думки, вона постійно перебуває в світі минулих примар. Повернення з “того світу” Михайла порушує нестійкий баланс її нервової системи, Катерина Кістень одразу

виводить свою героїню на межу істерики і божевілля. Вона по-звірячому жадає і боїться Михайла, кожен дотик до нього немов би обпікає її пальці, все тіло актриси немов пружина. В той же час вона відчайдушно хапається за свого чоловіка, їй страшенно шкода його, вона інтуїтивно розуміє, що щастя вже не буде, світ вже перемолов їх на порох, і лише поруч з Миколою залишається примарна надія на спокій. Цю внутрішню боротьбу актриса майстерно демонструє в сцені, коли на питання Миколи: "Ти дуже любила цього Михайла?", гарячково відповідає: "Любила чи не любила, тепер нема й що згадувати!". При цьому Анна-Кістень палко і пристрасно обіймає і цілує свого чоловіка, всім своїм тілом, вдягнутим у тонку сорочку і плетені панчохи (що додає їй ще більшої беззахисності) вона втискається в нього, вона шукає в ньому опору. Але, на жаль, Микола-Суржиков здатен лише вирощувати кімнатні рослини і тихо плекати своє кохання в зачиненій квартирі.

Перейшовши межу, Анна одразу спалює всі мости, вороття вже немає. Режисер, зменшивши кількість дійових осіб до трьох, знівелював фактор суспільного осуду Анни, єдиним свідком її зради залишився лише Микола. Неймовірно щемливо вирішена сцена з подушкою, до якої тягнеться одразу три руки- Миколи, Анни, Михайла. Невже хазяїн буде спати на підлозі, в той час, коли Гурман займе його місце в ліжку? І ось стоп-кадр: чоловік на підлозі заливає слізьми горщик з рослиною, що так дбайливо вирощував для дружини, коханець з дружиною сидять на краю ліжка, вчепившись заанімілими пальцями в проклятий відбитий білий трофей, не розуміючи, що буде далі..."до чого воно все дійде?". Анна вже втратила себе, вона відреклася від власної думки і волі, вона вже не знає відчуття сорому, вона вже нічого не знає: "Тепер я одного пана знаю-його. Що він мені скаже, те й зроблю" - рефреном звучить через усю роль Білоусівської Анни. Вона така собі лялечка, якою можна опікуватися і яку можна зламати. Добре відчуваючи природу актриси, а саме її чудове володіння пластичною формою, режисер спрямовує Катерину Кістень на пробудову образу через невербальне існування - франківського тексту і тексту, взагалі, в актриси, так само і в її партнерів, залишилось мало. Діалоги будуються в

мовчазних паузах, у вигуках, у недосказаних репліках. Але у виставі невидимо присутня ще одна жива душа, що має жіночу сутність - це "Мелодія ля мінор" видатного українського композитора Скорика. Щемлива музика виступає ніби alterego головної героїні. Танцюючи з коханим Михайлом, Анна-Кістень така чиста й щаслива, вона ніби випростовує покалічені крила і, доводячи себе до екстазу на найвищій ноті скрипалевого співу, лише на одну мить доторкається до свого вимученого щастя.

У взаємодії актриси з партнерами відчувається злагодженість і довіра. Відчувається, що режисер і виконавець ролі Михайла Гурмана саме в ній віднайшов свою Анну. Деякі критики закидають, що саме на Гурмані в цій інтерпретації сконцентрована дія, що Білоус є набагато переконливішим за своїх партнерів, але спробуємо не погодитись з таким твердженням. Кожен з виконавців несе своє емоційне навантаження, у даному випадку покладене на них не автором п'єси Іваном Франком, а режисером Андрієм Білоусом, в уяві якого саме така Анна з рвучкими рухами і зірваним голосом, такий Микола з сильними руками, але зі слабкою волею, здатні перетворити Михайла з караючого судді на грішника, що кається. Що буде з Анною після смерті Гурмана? В даному випадку відповідь очевидна: вона вчинить самогубство, і не спинять її біблійні заповіді, адже режисер позбавив її набожності (замість ікон в квартирі на стіні висить портрет Шевченка), і втомилася вона від запаху смерті, що кожної ночі вдирається крізь двері. Вона - маленький гвинтик в незрозумілому жорсткому всесвіті. Вони втрюх просто вийшли з ладу, вони більше не потрібні, їхнє нещастя-щастя на трюх так і залишилось в міській квартирі, для всіх воно лишилося непоміченим.

Характеризуючи виставу, Олег Вергеліс зазначав: «Взявши лише децицю тексту п'єси, режисер створює конфлікт між мовчазною прозою приречених та гучною й пронизливою музикою вічності (від Мирослава Скорика). У виставі кристалізується маленька інфернальна модель сімейного та історичного пекла.»[10]

Вистава і досі перебуває в репертуарі Молодого театру, але вже в іншому акторському виконанні. Зважаючи на любов Білоуса до переосмислення і удосконалення вже створених вистав, можна припустити, що вона набула нових акцентів і акторських втілень. І це чудово, адже ніщо не стоїть на місці, а мистецтво, являючись каталізатором змін в суспільстві, повинне першим на них реагувати і ретранслювати ці зміни.

Ставлячи собі за мету поєднати минуле й сучасне, Дмитро Богомазов ризикнув створити на сцені театру ім. Франка третю версію драми “Украдене щастя”, враховуючи досвід видатних попередників, Гната Юри та Сергія Данченка, та використовуючи власний досвід театральної цитати, вибудови діалогу традицій. Прем’єра відбулася 1 липня 2020 року, в головних ролях були задіяні Тетяна Міхіна, виконавиця ролі Анни, Олександр Печериця, виконавець ролі Миколи Задорожного, роль Михайла Гурмана виконав Дмитро Рибалевський.

Режисер помістив героїв вистави у невизначений часовий і просторовий вимір, де одночасно з технічним прогресом, маємо на увазі телевізор, який бере на себе функцію окремого персонажу, присутня якась атмосфера дикунства й первісності. Прекрасна робота художника Олександра Друганова, який створив багатофункціональний візуальний конструктор, який трансформується то в непропорційну, геометрично викривлену хату, то в полонину, то в голгофу, занурює глядача в атмосферу абстракціонізму та кубізму. Уважний споглядач в основному нахиленому елементі конструкції побачить той самий славнозвісний трикутник Анна-Микола-Михайло, де кожен займає свою сталу виправдану моральну позицію.. В оточуючому середовищі, де сусіди в своєму мішкуватому безликому одязі, в дурнуватих шапках з прорізями для очей, з пляшками пива тягнуть своє безрадісне провінційне життя, головні герої сприймаються заблукавшими прекрасними чужинцями.

Дмитро Богомазов у своїй інтерпретації “Украденого щастя” робить так би мовити “ставку” на головну героїню. Адже Тетяна Міхіна, володарка екзотичної зовнішності і бурхливого темпераменту, хай і ненавмисне, але стає

центром тяжіння вистави, прекрасні дужі чоловіки-партнери підпорядковуються її волі. Олександр Печериця, виконувач ролі Миколи, сприймається глядачем маленьким хлопчиком, який обожає Анну, він страшенно боїться її погляду і прагне хоч найменшої уваги від неї — і Анна-Міхіна милостиво нагороджує його, то затуляючи рота, щоб не говорив зайвого, то погладжуючи у себе на колінах його голову з розкуйовдженим волоссям, то владно ведучи Миколу за руку в шлюбне ліжко.

До повернення в її життя Михайла Анна відчайдушно намагається бути гарною дружиною, вправною господинею, стримуючи свій темперамент і жагу до життя. Наділяючи це вдаване існування змістом і запевняючи себе в тому, що, за думкою сусідів, таке одноманітне провінційне, безрадісне існування і є щастям. І не зважаючи на це ототожнення себе з оточуючими людьми, навіть в сірому старому пальто і кумедній шапці, постать Анни, як магніт, притягує до себе погляд і всю глядацьку увагу.

Роботу над роллю актриса сприйняла як виклик, адже виконавиця, зазвичай, характерних ролей нестримного темпераменту в даному випадку мала створити тип жінки іншої вдачі. До того ж, за задумом режисера, актори мали працювати в виставі за законами кіно, більш стримано, без театральних посилів, що для великої академічної сцени є дуже складним і, часто невиправданим, експериментом. Аналізуючи свою роботу, Міхіна зазначає: “Для мене - це біблійна історія. Анна існує ніби в поєднанні двох площин — побутової і космічної. Якби в неї не вкрали щастя, вона була б зовсім інша жінка. Протягом всієї вистави героїня намагається повернутися до самої себе.”[58]

З появою нізвідки, з снігової хуртовини, з даху над подружнім ліжком Михайла Гурмана (Дмитро Рибалевський), все в житті Задорожних почало розпадатися по шматкам, оголюючи непоказну правду. Міхіна дуже майстерно пробудовує еволюцію героїні від жінки, що просто тягнула лямку безрадісного життя, до сміливої, розкутої коханки сильного владного чоловіка. Якщо на початку вистави Анна, як і оточуючі її жінки, ходить із сутулою спиною, важко,

незграбно човгаючи ногами, то вже в сцені танцю на площі ми бачимо красиву жінку в червоній сукні і панчохах. Лише на мить її лякає перспектива бути засудженою односельцями за танці з коханцем, потайки вона чекає від Михайла цього виклику. Оба партнери, і Михайло, і Анна, однаково сильні й відчайдушні, в цьому дуеті жінка аж ніяк не поступається чоловікові, а, іноді, й провокує його до дій. Червона сукня, в яку художник за задумом режисера одягнув героїню, ще більше підкреслює її схожість зі славнозвісною Кармен, що зводить з розуму військового (в нашому випадку жандарма), у якого завжди на поготові заряджена рушниця. Боротьбу хижих могутніх звірів нагадує сцена кохання, в якій Анна й Михайло, загорнені в жмут соломи, вчепившись один в одного, як величезне покотьоло несуться вниз, у прірву, з вершини символічного трикутника, вибудованого художником вистави.

З гідністю і гордістю Анна носить образливе ім'я “Курва”, яке “добрі сусіди” намалювали на стіні її будинку. Сидячи під цим написом в своїй провокативній сукні і усвідомлюючи своє падіння з огляду моралі, Анна-Міхіна спокійно споглядає за глядачем, ніби співчуває нам в нашій залежності від загальної думки.

Чудовим художнім і ідейним вирішенням є сцена, в якій Анна та Михайло підіймаються ніби на голгофу (ще одне технічне перетворення основної сценічної конструкції-трансформера). Закохані, стоячи під символічним хрестом, запитують у неба, що таке щастя, і скільки воно ще потриває? А серед юрби внизу точаться безглузді розмови, плітки, бажання увірвати для себе хоч шматочок краденого щастя. В цьому сценічному моменті, коли Анна стоїть, осяяна світлом, ніби під зоряним небом, вслухаючись в кожний подих коханого, остаточно стає зрозумілою її суть — вона живе коханням, вона сама — кохання, ця сукня, це розпущене волосся, - все для нього, “я тепер одного пана знаю - його. Що він мені скаже, те й зроблю. Смерть, то смерть”. [90, с.50]

На превеликий жаль досвічений режисер, намагаючись художньо передати естафету від своїх видатних попередників Гната Юри та Сергія

Данченка, позбавив своїх акторів вирішальних фінальних реплік. Їх вимовляють з екрану невимкненого телевізора виконавці данченкової вистави 1979 року Степан Олексенко та Богдан Ступка (виявляється все дійство після приходу Гурмана було чи то сон, чи то марення). Микола ж з рушницею стоїть над смертельно пораненим Михайлом, невзмі осягнути катастрофу, що трапилась. Останньою крапкою вистави є постать Анни, що підпирає собою величезний хрест, під яким колись любилася з Гурманом. З естетичної точки зору і з точки зору сучасного необізнаного з класикою глядача такий фінал є ефектним, але на нашу думку, актори в даному випадку не додали і не доотримали кульмінаційного розвитку ролі. Тому не можемо де в чому не погодитись з зауваженням критика Ірини Чужиної: “За великим рахунком, якщо говорити про символічний перехід, він таки відбувся. Від акторського театру до режисерського. Від хвилюючого театру почуття — до естетизовано-інтелектуального театру відчуття. Звісно, відбулося це не у 2020 році і не в “Украденому щасті”. Мабуть, тому пафос знаковості навіть в масштабах окремого колективу автоматично нівелюється.”[97]

Якщо просторова і соціально-побутова трансформація п'єси в Богомазівській редакції відбулася, то чи вплинула вона на внутрішню трансформацію головних героїв драми? В нашому випадку особливо хвилює прочитання ролі Анни...Уважно дослідивши манеру подачі, різноманітність акторських прийомів, пробудову переходів від різних емоційних станів, можемо зробити висновок про те, що Тетяна Міхіна відтворила в Анні образ сучасної жінки, яка залишається вірною собі, робить сміливі провокативні вчинки, добре усвідомлюючи наслідки і мало зважаючи на людський осуд. Тема соціальної несправедливості і залежності від загальної думки взагалі майже нівелюється у виставі. Надзавданням Анни, Миколи і Михайла стало відобразити внутрішню боротьбу кожного особистого “Я”, можливість чи неможливість компромісу з власною совістю, спроможність людського серця робити свій остаточний вибір на користь кохання. В репертуарі театру ім. Франка вистава має ще зовсім недовге сценічне життя, та

сподіваємося, що вона стане гідною сучасною відповіддю легендарним виставам-попередницям 1940 та 1979 років на цій славетній сцені.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 4

Проаналізувавши особливості акторського виконання ролі Анни під впливом нових мистецьких форм кінця XX початку XIX століття ми дійшли висновків, що образ Анни еволюціонував у більш самостійну самодостатню постать, і спостерігається тенденція до центрування площини “Украденого щастя” навколо героїні.

Переосмислення основного конфлікту п’єси довкола внутрішньої боротьби трьох основних персонажів, нівелюючи соціальну проблематику, започаткував Сергій Данченко в своїх інтерпретаціях “Украденого щастя” 1976, 1979 рр.

Постановка Франкової драми Іриною Волицькою завдала вектор до розробки пластично-символічного малюнку ролі Анни в рамках режисерського театру філософського спрямування.

Оскільки останнім часом спостерігається підвищена зацікавленість драмою “Украдене щастя”, це говорить про актуальність проблематики п’єси, що, безперечно, спонукає театральних митців до нових пошуків, які б відповідали потребам сучасної публіки.

ВИСНОВКИ

Відповідно до завдань, які були поставлені в нашій роботі, сформовані такі висновки:

1. Не зважаючи на численну літературну та джерельну базу, що досліджує Франкову спадщину, зокрема, драму «Украдене щастя», значні виконавські здобутки, образ Анни до цього часу не став предметом окремого наукового дослідження.

2. Проведений аналіз літературних джерел, насамперед, статей самого І. Франка, його листування, статті Г. Лужницького «Три редакції Франкової драми «Украдене щастя»[52] дав можливість уточнити генезу п'єси, виявити еволюцію поглядів автора на драму «Украдене щастя» та на образ Анни:

- встановлено, що поштовхом для створення п'єси стали не тільки «Пісня про шандаря», але й велика зацікавленість Франка так званим «жіночим питанням», його активна участь у розвитку жіночої літератури, зацікавленість долею жінки в суспільстві, прагнення створити новий тип героїні, який би відповідав потребам тогочасного суспільства;

- певний вплив на формування образу Анни зробили і його особисті драматичні стосунки з Ольгою Рошкевич;

- нещодавно введена до наукового обігу Р. Пилипчуком стаття Г. Лужницького «Три редакції Франкової драми «Украдене щастя»[52] дала можливість більш точно встановити відповідність акторських трактувань образу Анни в різних сценічних редакціях авторському задуму.

3. Аналіз сценічної історії п'єси «Украдене щастя» дав можливість виявити найбільш резонансні, на наш погляд, вистави на різних етапах розвитку українського театру; з'ясувати особливості їх прочитання під впливом суспільно-політичних обставин, їх естетичні трансформації та стилетворчі зміни, а, також, діапазон сценічних інтерпретацій та виражальних засобів від прапрем'єри (театр «Руська бесіда», 1893 р.) до модерних постановок 2020-х років.

4. З'ясовано, що перші прочитання відбулися за життя І. Франка в театрі «Руська бесіда» в 1893 р. (реж. К. Підвисоцький, арт. А. Осиповичева) та у 1913 р. (реж. С. Чарнецький, арт. К. Рубчакова). На території Лівобережної України перші постановки були здійснені “Малоросійською трупю під орудою П. Саксаганського і М. К. Садовського за участі І. К. Карпенка-Карого, 1904 р .(реж. М. Садовський, арт. Л. Ліницька) і в Театрі Миколи Садовського 1912 р. (реж. М. Садовський, арт. Л. Ліницька). Загалом, постановки «Украденого щастя» означеного періоду інтерпретувались як побутово-психологічна драма, зосереджена на акторському виконанні. Стає очевидною невідповідність застарілих акторських технік для освоєння модерного репертуару.

5. Режисерські інтерпретації «Украденого щастя» в межах методу “соціалістичного реалізму” характеризуються підпорядкованістю мистецьких рішень тотальній ідеологізації, виведенням на перший план ідеї соціальної нерівності, а не внутрішньої психологічної боротьби героїв:

- вистава Харківського театру Революції вирізняється найбільшою заідеологізованістю, радикальним переосмисленням першоджерела і необґрунтованим купіруванням, за що була визнана критиками вульгарно-соціологічним явищем;

- встановлено, що не зважаючи на намагання автора переробки І. Кулика та режисера І. Земгано переосмислити франківський сюжет відповідно до соціально-політичних вимог, роль Анни Задорожної була прочитана виконавицями В. Любарт і В. Варецькою наближено до авторському задуму. У їх виконанні насамперед стверджувались загально-людські цінності, сподівання на щастя маленької людини у великому світі ;

- окреме місце в сценічному втіленні образу Анни вказаного періоду займає виконання цієї ролі Наталією Ужвій у виставі театру Франка (реж. Г. Юра). Користуючись великим професійним досвідом, актриса створила глибокий, багатовимірний образ. Аналіз критичної літератури, відгуків сучасників, перегляд відео версії вистави дає підстави свідчити, що, справді, її виконання стало значним художнім явищем і справедливо визнане еталонним для означеного періоду.

7. Простежено динаміку ідейно-естетичних та жанрово-стильових змін в трактуванні «Украденого щастя», зокрема образу Анни, в режисерських інтерпретаціях кінця ХХ початку ХХІ століття:

- першим етапом в переосмисленні франкової драми відповідно до змін соціокультурних чинників стали вистави Сергія Данченка 1976, 1979 рр. Режисера та акторів цікавили не вік виконавців, не їх соціальна приналежність, не їхнє становище в суспільстві, а передовсім розірвана, «розчакнена свідомість» кожного із них. Саме Данченко завдав вектор для мистецького пошуку новому поколінню режисерів;

- постановка «Украденого щастя» в Харківському театрі ім. Шевченка (реж. І. Борис) вирізняється поміж інших своєю етнографічністю та глибоким аналізом підвалин української етносу. Головна героїня у виконанні О. Стеценко діє під впливом природніх інстинктів, сформованих вірою пращурів;

- вистави «Театру у кошику» (реж. І. Волицька) та Харківського академічного драматичного театру (реж. О. Турутя) створені на стикові модерністських та постмодерністських засад, але в рамках збереження

авторського першоджерела, В основі прочитання ролі Анни переважає поетичний, пластично-символічний малюнок ролі;

- просторова та соціально-побутова трансформація п'єси в виставах А. Білоуса (Молодий театр) та Д. Богомазова (театр ім.. Франка) призвела до ще більш кардинального переосмислення головної героїні. Осучаснення Анни дозволило виконавицям наділити її рисами жінки, що займає рівне становище з чоловіками, і не боїться брати відповідальність за свій вибір.

8. На підставі аналізу сценічної історії «Украденого щастя» встановлено: за більш ніж столітню історію, франкова драма з сільського життя не втрачає своєї актуальності, останнім часом спостерігається підвищена зацікавленість «Украденим щастям» під впливом соціально-політичних змін в українському суспільстві і загальною тенденцією до самоідентифікації; за всю сценічну історію драми “Украдене щастя” плеяда видатних виконавиць поступово осягала глибину трагедії Анни Задорожної, демонструючи свій талант, багату жанрово-стильову палітру акторської творчості і, разом з тим, сценічну культуру, збагативши скарбницю вітчизняного та світового театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анічев О. Інтерв'ю від 9.05.2023 / інтерв'ю брала Кулакевич Л. Харків, 2023р. 5 с. Архів автора
2. Байбак Т. Богдан і Наталія Тихолози: “Ми прагнемо перетворити ім'я Івана Франка на бренд світового значення.” Подружжя франкознавців — про те, як Франко може стати ідентифікатором нашої культури [Електронний ресурс] — режим доступу: URL: [https:// theukrainsans.org/tykholozy /](https://theukrainsans.org/tykholozy/).
3. Білінкевич І. “Тричі мені являлася любов. Одна несміла, як лілея біла...” // Іван Франко на Станіславщині: біогр.-краєзн. нариси. Коломия, 2006. с. 13-46 [Електронний ресурс] — режим доступу: [https:// dcrb.net / vsrtualni-vystavku](https://dcrb.net/virtualni-vystavku)
4. Білоштан Я. До літературно-сценічної історії драми Івана Франка “Украдене щастя” // Іван Франко. Статті і матеріали. Львів, 1948. зб.1. с.153-165
5. Білоштан Я. Іван Франко і театр. К.: Мистецтво, 1967. 158 с.
6. Бобошко Ю. Гнат Юра. К.: “Мистецтво”, 1980. 187 с., іл..

7. Борис І. Інтерв'ю від 10. 01. 2023 / інтерв'ю брала Кулакевич Л. Харків, 2023р. 10 с. Архів автора
8. Варецька Валентина Федорівна // Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. К.: Тека, 2006 [Електронний ресурс] — режим доступу: <http://slovo.org.ua>
9. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ: Книжкова ф-ка Жовтень “, 1962. 194 с.
10. Вергеліс О. Іван Франко, вибрані сцени // Дзеркало тижня. 2017. 24 березня
11. Вергеліс О. Остання жертва. “Перша українська радянська актриса” Наталя Ужвій — сценарій прихованої долі // Дзеркало тижня. 2008. 5 вересня
12. Веселовська Г. Більше ніж театр. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка (2001-2012). Київ: вид-во Український культурний фонд, 2019. 328 с.
13. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод : формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930-1950)// Український театр ХХ століття. Київ: ЛДД, 2003. с. 276-320
14. Веселовська Г. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. К., 2007. 32 с.
15. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво: навч. посіб. К: НАКККіМ, 2014. 143 с.
16. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.: 16 іл.вкл.
17. Гайдабура В. Фрагмент евакуаційної екстремі (з історії Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. 1941-1944 роки // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ: СДП Пугачов О. В., 2007. с. 145-153

- 18.Голосовська М. Феміністичні моделі прози Івана Франка: до проблеми наукового і художнього мислення // Інтертекст літературного Львова [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://www.snst-ukr/lviv/ua>
- 19.Горак Р. Ранні мандрівки Бойківщиною Івана Франка в його творчості та епістолярії // Етнос і культура. 2005-2006. №2-3. [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://lib.if.ua>
- 20.Гринишина М. Театральна культура рубежуXIX-XXстоліть. Реалізм. Дискурс. Київ: Фенікс, 2013. 344с.
- 21.Гринишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках. Київ: Інтертехнологія, 2006. 283 с.: 20 іл.вкл.
- 22.Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Київ, 2009. 441 с.
- 23.Данченко С. Інтерв'ю від 23. 02. 2012. “Театрально-концертний Київ” [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://issuu.com>
- 24.Дорошенко І. Електронний сайт театру ім Франка [Електронний ресурс] — режим доступу: <http://ft.org.ua/>
- 25.Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. с. 540-565
- 26.Захаревич М. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка у динаміці соціокультурних перетворень 1920-2001 років. Київ: ТОВ Алефа, 2015. 374 с.: 70 іл.вкл.
- 27.Захаревич М. Сценічна альянція як конспіративний спротив на прикладі сценічної практики театру ім. Франка у 1930-х. // Художня культура. Актуальні проблеми.-Вип. 9. К., 2013. с. 175-182
- 28.“Зміна змін”: Театр у кошику, творча двоїна (Лідія Данильчук і Ірина Волицька) [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://tuk.lviv.ua/>
- 29.Іван Франко: Театрознавчі рецепції // Збірник статей ВЦАНУ імені Івана Франка, 2016. 410 с.

30. Ільків В. “Театр — це можливість спробувати себе в ролі Творця” // Журнал Кіно-Театр [Електронний ресурс] — режим доступу: arhive-ktma.edu.ua
31. Історія українського театру . У 3 т. Т. 2. 1900-1945 / Г. Скрипник та ін.; НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2009. 876 с.
32. “І я була матір’ю...” - Про трагічну долю “за кадром” Наталії Ужвій [Електронний ресурс] — режим доступу: <http://ist.zolotoosha.ck.ua/2003/09/>
33. Кисельов Й. Поетеса української сцени. Київ: “Мистецтво”, 1987. 185 с.
34. Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження. Методичний посібник / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. К.: Фенікс, 2017. 144 с.
35. Книш І. Смолоскип у темряві. Наталія Кобринська й український жіночий рух. Вінніпег, 1957. 303 с.
36. Книш І. І. Франко та рівноправність жінки. Вінніпег, 1956. 154 с.
37. Кобринська Н. Вибрані твори. Київ: Держлітвидав, 1959. 418 с.
38. Кобринська Н. Промова на ювілеї 25-літньої літературної діяльності Івана Франка у 1898р. // Вибрані твори. Київ: Дніпро, 1980. с. 325-328
39. Козак Б. Соціальний Gestus франкіани театру імені Марії Заньковецької // Іван Франко: Театрознавчі рецепції // Збірник статей ВЦАНУ імені Івана Франка, 2016. с. 71-86
40. Козак Б. Театральні відлуння. Львів: Ліга-Прес, 2010. 452с.
41. Козак Б. Штрихи до портрета Сергія Данченка. [Електронний ресурс] — режим доступу: <http://arhive-ktma.edu.ua>
42. Козлов Р. З позицій сучасного франкознавства // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2016. № 2 (34)
43. Корнієнко Н. Сучасний український театр: місце після гріхопадіння // Сучасність. 1995. № 7-8, 9 [Електронний ресурс] — режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua>

- 44.Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. Київ: “Факт”, 2000. 160 с. 64 іл.
- 45.Коломієць Р. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер’єрі часу. Київ: Нац. Акад. Театру ім. Франка, 2001. 144 с., іл.
- 46.Коломієць Р. Франківці 1920-1995. Київ: ТОВ Сабат, 1995. 302 с.
- 47.Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ: Либідь, 1999. 204 с.
- 48.Кулішенко А. “Украдене щастя” у Харківському театрі Революції [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/411-ukradene-syyastia-harkivskomu-teatri-revoljucii.html>
- 49.Курбас Л. Що нового в “Березолі?” // Курбас Лесь. Філософія театру / упорядн. М. Лабінський; післямова М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор М. Москаленко. Харків-Київ. Видавець Олександр Савчук; Видавництво “Основи”, 2022. 920 С.
- 50.Липківська Г. Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця ХХ ст. // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого: зб. наук. праць. Вип. 6. с. 27-44
- 51.Липківська Г. Світ у дзеркалі драми. К.: Кий, 2007. 356 с.
- 52.Лужницький Г. Три редакції Франкової драми “Украдене щастя”// Іван Франко: Мистецтвознавчі рецепції. Збірник статей. Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2016. с. 333-367
- 53.Мар’яненко І. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця. Київ: Мистецтво,1951. 239 с. 3 іл. і портр.; 1 л. портр.
- 54.Магіос М. Внутрішній опір жінки в репресивних умовах існування. Спроба автоінтерпретації в контексті проблем “Украденого щастя” // Нагуєвські читання-2007. Іван Франко і сучасна Україна: матер. Всеукр. Наук. Конф.: Нагуєвичі, 1-2 вересня 2007. Дрогобич, 2008. с.70-77 [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://dspu.edu.ua>
- 55.Медведик П. З когорти незабутніх (100-річчя від дня народження К. Рубчакової) // Вільне життя. 1981. 29 квіт.

- 56.Медведик П. Катерина Рубчакова. Київ: Мистецтво, 1989. 105 с.
- 57.Медведик П. Осиповичева Антоніна // Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2005. Т 2: К-О. с. 689
- 58.Міхіна Т. Тетяна Міхіна про “Украдене щастя” . Інтерв’ю від 9 липня 2020 р. [Електронний ресурс] — режим доступу: <http://www.youtube.com/@frankotheatre>
- 59.Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.: іл.
- 60.Овчієва Л. Любов Ліницька- актриса театру І. Карпенка-Карого (До 175-річчя від дня народження І. К. Карпенка-Карого // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. 2021. Вип. 27/28. с.32-40
- 61.Овчієва Л. Сценічне втілення “ Украденого щастя” І. Я. Франка в трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904 р.) та Київському театрі Миколи Садовського // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. 2013. Вип. 13. с. 36-48
- 62.Олтаржевська Л. У ”Кошику”- цілий Всесвіт // “Україна молода”, № 25. 2008. 19 червня [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://umoloda.kyiv.ua>
- 63.Паві Паріс. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка , 2006. 640 с.
- 64.Павличко С. Наталя Кобринська в контексті епохи // Фемінізм. К.: “Основи”, 2002. С.121-125
- 65.Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця ХХ ст.). Львів: Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356с.: 32 іл. вкл.
- 66.Пилипчук Р. Катерина Рубчакова, актриса. // Вільне життя. 1991. 4 трав.

67. Підлужна А. Ірина Дорошенко — приборкувачка сценічних ілюзій // День. 2014. 10 січ. № 2
68. Поліщук Т. Знову Богдан Ступка, знову “ Украдене щастя”// День. 2003. 30 вер. № 2
69. Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ-Харків-Нью-Йорк: вид-во М. П. Коць, 1995. 243 с.
70. Свєрбілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свєрбілова, Цит. за: Овчїєва Л. Сценічне втілення “ Украденого щастя” І. Я. Франка в трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904 р.) та Київському театрі Миколи Садовського // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. 2013. Вип. 13. с. 36-48
71. Скалій Р. Два генії: Франко та Курбас // День. 2010. 27 серп. № 152
72. Словник іншомовних слів [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://slovnyk.ua>
73. Стеценко О. Інтерв’ю від 1. 04. 2023 / інтерв’ю брала Кулакевич Л. Харків, 2023. 7 с. Архів автора
74. Стригун Ф. Наші діди // Український театр. Київ, 1993. Березень. с. 2-3.
75. С. Т. Р. [Струсевич М.] «Украдене щастя» // Діло. 1983. 16 листопада. №250
76. Судомир О. Антропологія в руках режисера (театр Ірини Волицької) // Курбасівські читання. К.: ДЦТМ імені Леся Курбаса, 2010. №5. с. 132-145
77. Сулятицький Т. Чернівецький український музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської. Нарис історії. Чернівці: Золоті литаври, 2004. 212 с. : іл.
78. Український драматичний театр: нариси у 2 т. Київ: вид-во АН УРСР, 1959. Т. 2. 647 с.

79. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишеної; Ін-т проблем сучасн. мис-ва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 944 с.:іл.; XVI с. вкл.. (20)
80. Ужвій Н. Спомини про “Украдене щастя” // Літературна Україна. 1951. 5 квітня
81. Франко І. Агантил Кримський — Іван Франко. Епістолярні діалоги (1890-1904). Харків: Фоліо, 2022. 478 с.
82. Франко І. Бідність галицького репертуару // Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1980 р., Т. 28, с. 179-182
83. Франко І. Дещо про себе самого // Літературно-критичні статі. К.: Держ.вид-во худ. Літ-ри, 1950. с. 215-220
84. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних // Зібрання творів : У 50 т. Т. 26 К.: Наукова думка, 1980. С.210-253
85. Франко І. Задачі і метод історії літератури // Зібрання творів: У 50 т. Т. 41 К.: Наукова думка, 1986. с. 7-17
86. Франко І. Листи // Зібрання творів: У 50 т. Т. 48 К.: Наукова думка, 1986. 777 с.
87. Франко І. Лист І. Франка до Драгоманова від 14 січня 1893 року // Зібрання творів : У 50 т. Т.49 К.: Наукова думка, 1986. с. 374-378
88. Франко І. Основи суспільності // Зібрання творів: У 50 т. Т. 19 К.: Наукова думка, 1979. с. 144-342
89. Франко І. Руський театр // Зібрання творів: У 50 т. Т. 29 К.: Наукова думка, 1981. с. 96-113
90. Франко І. Украдене щастя // Зібрання творів: У 50 т. Т. 24 К.: Наукова думка, 1979. с. 7-64
91. Хороб С. Драма — моя стародавня страсть. (Драматургія і театр Івана Франка). Івано-Франківськ, 2006. 268 с.
92. Хороб С. Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії // Іван Франко — письменник, мислитель,

- громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції. Львів, 1998. с. 271-277
- 93.Хороб С. Чи модерна українська модерна драма? // Кур'єр Кривбасу. 2000. с. 141-146
- 94.Цит. за: Овчієва Л. Сценічне втілення “ Украденого щастя” І. Я. Франка в трупі під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю І. К. Карпенка-Карого (1904 р.) та Київському театрі Миколи Садовського // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. 2013. Вип. 13. с. 36-48
- 95.театр імені Ольги Кобилянської. Нариси історії. Чернівці: Золоті литаври, 2004. 212 с.+88 с. Ілюстрацій
- 96.Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали. Львів: “Літопис”, 2014. с. 443-481
- 97.Чужинова І. “Украдене щастя” в театрі ім. Франка: втрачений рай, холодна краса та гіперпосилання. [Електронний ресурс] — режим доступу: <https://yabl.ua/2020/07/03/ukradene-shasty-a-v-teatri-im-franka-vtrachenij-raj-holodna-krasa-ta-giperposilannya>
- 98.Юра Г. Життя і сцена: Вибрані статті, доповіді та промови. К.:Мистецтво, 1965. 218 с.

ДОДАТКИ

Львівъ, Четверъ 4 (16) падолиста 1893.

ДѢЛО

Шесть секційный д-ръ Рігнеръ на хъ урядниківъ министерства просвѣты нового шеза короткою промовою. Мі- г-ръ Мадевскій водвѣвъ такъ: „Зъ Вел. наймилостивѣйшого пана стаю становища. Бути выбранымъ до веде- гу просвѣты и вѣроисповѣданъ, му- наповнити оправданую гордостію, если хала величина переватон одвѣчалъ- якъ разъ той resortъ, въ котрѣмъ , ся и плекають ся найвышій добра нта державного и народного. Полня- шие панамъ, котрыхъ маю честь по- нажаю злищнымъ. Задача яка насъ рь дучитъ, асть ятъ разъ въ Австріи айша, що розходить ся — зажа- ядিয়ে куьтурныхъ интереса въ краѣвъ и народѣвъ. Оковы то намъ , спобѣдой работъ найтй водновѣдну такъ поступати, чтобы се дороге до- ене нашимъ рукамъ, остало ненару- о задачу утрудняють спомини на о попередника, котрого дѣлывае . Величество зъ такимъ воднае . Заохочу мене довѣрѣ до васъ . Въ тѣмъ змыслѣ прошу васъ всѣхъ . Въ тѣмъ секційный, зъ котрымъ васъ, и шеде секційный, зъ котрымъ

маемо причиною бути недоволенымъ зъ ок- нового кабинету, бо Польки занимають въ т- таке саме становище, яке мали въ каби- Таа-фого передъ уступленіемъ Дунайского адат- духу бюрократично-соціалістична, якіи не-неfortunно зазначивъ ся въ проектъ Ш-номъ, баха до реформи выборов, не буде прокламо- си въ дѣяльности нового кабинету. Дока- тель поясняе водтакъ, дльшого Польки жкомъ- лишь дѣй текы, замѣть укланованыхъ зъ вже чатку крѣмъ трехъ текъ, а вытолкуваши обставиною, що и прочі сторонництва мѣгбнъ- лишь по двоухъ представителѣвъ, дождитъ то- заключая, що нѣмецкій консервативны м- лить репрезентантовъ въ кабинетъ. Тѣ пят кол- представителѣвъ заслугують на нашу (Полька- симпатію — также допусуватель — хѣба до гр. Шенборна годилося бы высказати жань, чтобы тамивъ на се, що посла р- радского цѣсарского зъ 1869 р. въ Гале- польскій языкъ есть урядовымъ та щобъ вертатъ на дорогу, на яку вступивъ пере- роками, коли ибѣдъ претенгома рѣшочури на нарушивъ историчий и забезпеченъ ри рдженнми цѣсарскими права языка поль- въ Галичинѣ. Гр. Фалькенгайтъ все буйъ хидий для Галичины, маркр. Вагегемиъ кн. міністеръ справъ внутрѣшнихъ нево не , намъ причиною до жалобы, а ка. Виндш- авѣ- челозности мато черевкъ ся панамъ

ава до
отрѣмъ
кви до
небудъ
ушого
тъ —
будъ
говоі

ЛЬВѢВСКІЙ РУСКИЙ НАРОДНЫЙ ТЕАТРЪ

ВЪ САЛИ ТОВАРИСТВА „FROHSINN“
объ готелю Жоржса.

Въ Четверъ дня 16 н. ст. падолиста 1893.

По разъ першій:

УКРАДЕНЕ ЩАСТЬЕ

Драма зъ сельского житя зб сѣвнами и танцами
въ 5 дѣяхъ д-ра Пвана Франка, водначена на-
городою на конкурей Выдѣлу кравого 1893 р.

ОСОБЫ

Микола Задорожній, господарь	К. Подымсоцкій
Анна его жьника	А. Осеничкова
Михайло Гурманъ, почтарь (сельскій листвоць	С. Яковичъ
Олекса Ваблячь, седянинъ	С. Подымсоцкій
Настя, его жьника	Е. Подымсоцкъ
Войтъ, саланиць	А. Стечинскій
Шлойма, арендарь	А. Шеремета
Жандармъ	А. Нижавчикскій
І. Жьника	М. Радковичьна
П. Жьника	Е. Стечиньска
Т. Дьвичина	Ф. Долатицьска
П. Дьвичина	М. Фидерьбина
Паробокъ	Л. Долатицьскій

Седяне, селянки, парубки, дѣвчата, музыканты — Дѣ-
ся около 1880 р у подгребкѣвъ селѣ Навзавичахъ

Режисеръ К. Подымсоцкій. — Напельмістръ Ф. Долатска.

ЦѢНЫ МѢСЦЪ: Крѣсла въ першихъ рядахъ 1 зр.,
другорядне 70 кр., треторядне 50 кр., партеръ 40 кр.,
партеръ для ш. ученикѣвъ, селянь и гарнизону 25 кр

Билетѣвъ достати можна въ канцелярїи Тов. „Русе
за Бесѣда“, а вечеромъ водъ години 6-ои при касѣ.

Початокъ о години 7-ой вечеромъ.

Надѣслане.

Криво
Берли
Варшав
Мушнин
via Та
Мушнин
(тольк
Мушнин
Мушнин

Газетна афіша першої прем'єрної вистави «Украдене щастя» в театрі «Руська бесіда», 1893 р.



*Антоніна Осиповичева, перша виконавиця ролі Анни в драмі І.Франка
«Украдене щастя»(театр «Руська бесіда 1893 р.»*

*З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана
Франка*



Катерина Рубчакова, виконавиця ролі Анни (театр «Руська бесіда», 1913 р.



*Любов Ліницька, перша виконавиця ролі Анни на Наддніпрянщині
(«Малоросійська трупа під орудою П.Саксаганського і М.К.Садовського за
участю І.К.-Карпенка-Карого, 1904 р.; Театр Миколи Садовського, 1912 р.)*

ЗАПОРІСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ТЕАТР
Державний драматичний театр
ІМ. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ
Мистецький відділ театру Народної армії
УРСР В. В. РОМАНІЦЬКИЙ

Рік створення XVIII

Прем'єра. Іван Франко.

„УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ“

Драма на 5 дій

Постановка Народного арт. УРСР—Б. В. Романіцького
Режисер—В. І. Івченко
Оформлення голів, художник—Ф. Ф. Нірода
Музика композитора—О. М. Радченка
Танці—Л. І. Олеся

ДІЄВІ ОСОБИ:

Микола Залозожний	Б. В. Романіцький Нархд арт. УРСР
Анна—його жінка	Д. О. Дуларєв Залд. арт. УРСР
Михайло Гурман—жандарм	В. С. Яремченко
Олекся Бабич—сусіда Миколи	М. Г. Герасимко
Настя—його жінка	Л. Л. Кравський
Віт	Г. Ф. Купиренко
Шальома—орендар	В. Є. Шумля
Калинич—селянин	С. А. Гринченко
1-й парубок	В. Г. Максименко
2-й парубок	Г. М. Губенко
1-ша жінка	А. Т. Кирилівко
2-га жінка	П. П. Тар'яник
3-тя жінка	А. К. Тимошенко
1-ша дівчина	П. П. Константинов
2-га дівчина	В. І. Музи
Музика: 1	І. Є. Чуєво
2	Т. І. Соболева
	Е. З. Юнг
	О. М. Миргород
	Т. С. Лисенко
	Н. Г. Дробан
	М. М. Менто
	М. І. Харченко
	С. Л. Кляченко
	І. І. Щербина
	О. Г. Йосипенко
	Ф. Т. Нестеренко
	М. В. Сереля

Дядьки О. Г. Йосипенко
В. М. Супови
А. Д. Слюсаренко

Селяни, селянки, парубки й дівчата.
Діється коло 1870 року в підгірських селі Незваничах.

Виставу веде пом. режисера А. М. Кліпа
Машинист кону—П. Л. Гросс
Освітлення—М. М. Шохор
Зав. костюмерним цехом—Е. Б. Шапіро
Перуки—Л. К. Резніков
Бутафорія—Л. Я. Петраков.

Початок вистави: рівнознач 9 12 год. але
вечірніх 7 год. 30 хв.

Дирекція

Повенення малозрозумілих слів у п'єсі
„Украдене щастя“

I дія.

Шандер—жандарм
Жува—соліда кбпальця
Тувал—сиди
Лаврик—курточка без рукавів, на зразок жалетки
Лістер—кула дров, кубічний сажень
Цофаеться—відступає
Різдв—навалеє вітром сухе листя

II дія.

Стисля—сказався
Чей—либови, мабути
Ферипані—громадський обов'язок давати пізводи.
Кляко—пень дерева

III дія.

Ліпотент—перекручене—пленіпотент—уповноважений
Казна—мімера
Трибувати—пробувати
Лівар—приладдя для перемішання рідини з бочки
Постонфірер—почальник посту
Іквалсупатива—робити витрати
Кобіта—жінка
Доміа—долому
Калду—чорт

IV дія.

Чевь—може

V дія.

Гарувітін—важко працювати
Копьба—дома у руйинці

Область № 321 від 4/III-40 р. Запоріжжя, друк. „Комунар“, 1481—2000 екз.

М. 814 н 2

З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка



Варвара Любарт, виконавиця ролі Анни (театр ім. М. Заньковецької, 1922р.



*Валентина Варецька, виконавиця ролі
Анни (Харківський театр Революції,
1933 р.)*



*Клеопатра Тимошенко, виконавиця ролі Анни
(Харківський театр Революції, 1933 р.)*

Управління в справах мистецтв при РНК УРСР

Київський Державний Орден Леніна Академічний
Український Драматичний театр ім. Ів. Франка

ІВ. ФРАНКО

УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ

Драма на 4 дії, 5 картин

Дійові особи та виконавці:

Микола Задорожний . . . А. М. БУЧМА (лауреат Сталінської
премії, нар. арт. СРСР)
Анна, його жінка . . . Н. М. УЖВІЙ (нар. арт. СРСР)
Михайло Гурман,
жандарм В. М. ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ
(засл. арт. УРСР)
Олеся Бабич П. Т. КОВАЛЕНКО,
С. К. ГУМЕНЮК
Настя, його жінка . . . В. Ю. БЖЕСЬКА (засл. арт. УРСР)
Війт П. М. ПАСТУШКОВ
(засл. арт. УРСР)
Є. Т. БОХАНЕНКО
(засл. арт. УРСР)
Шльома О. В. ЛІПКІВСЬКИЙ
Сусідка 1-ша В. П. ЧАЙКА
Сусідка 2-га К. С. РІЙ
Калинич О. П. СУПРУН

Селяни, парубки, селянки, дівчата, музики

Постановка народного артиста СРСР ГНАТА ЮРЦІ

Режисер вистави Л. С. Френкель

Художник М. Б. Уманський
Композитор засл. арт. УРСР Н. І. ПРУСЛІН
Диригент Г. П. Блюмін

Зав. постанов. частини Я. Т. Сагайдак
Зав. худ. декорат. цеху—худ. Є. І. Ткач
Машиніст механ. сцени Є. І. Чаплигін
Освітлення В. І. Дехтаренко
Зав. костюм. Н. К. Андрусенко
Гример В. Я. Туревський
Бутафор І. М. Ботларов
Реквізитор Д. А. Кузьмін
Пом. реж. М. С. Садовський

Початок вистав: вечірніх о 7 год.
ранкових о 12 год.

Після 3-го дзвінка входити до глядного залу заборонено

Художній керівник театру нар. арт. СРСР ГНАТ ЮРА
Головний режисер лауреат Сталінської премії
нар. арт. СРСР А. М. БУЧМА

БИ-02107. Київ, друк. в-ва „Радшкола“. Зам. № 199—2000.

*З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана
Франка*



Анна Ужвій, виконавиця ролі Анни (театр ім. Франка, 1940 р.)

З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка



Амвросій Бучма (Микола Задорожний)



Анна і Михайло



Віктор Добровольський (Михайло Гурман)

З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка



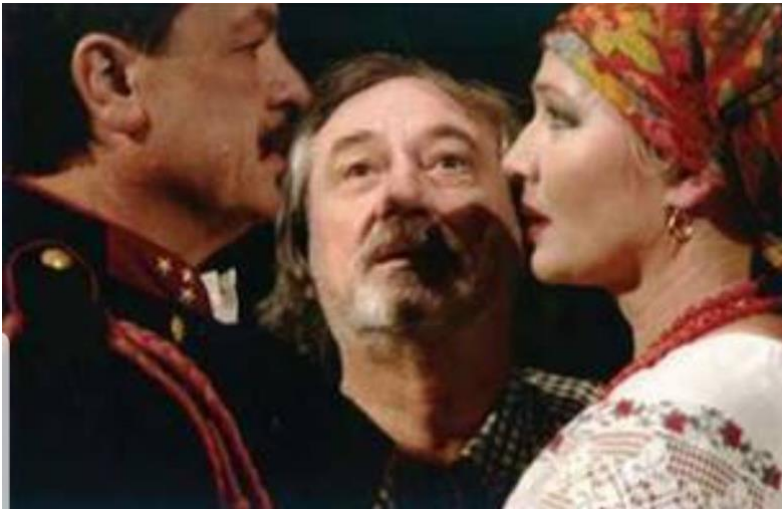
Богдан Ступка, Таїсія Литвиненко (Микола та Анна Задорожні). Театр ім. Заньковецької, 1976 р.

З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка



Богдан Козак, Федір Стригун, Алла Корнієнко(Микола Задорожний, Михайло Гурман, Анна Задорожна). Театр ім.Заньковецької, 1976 р.

З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка



Володимир

Нечипоренко, Богдан Ступка, Ірина Дорошенко (Михайло Гурман, Микола Задорожний, Анна Задорожна). Театр ім. Франка, 1979р.



Володимир Нечипоренко, Ірина

Дорошенко (Михайло Гурман, Анна Задорожна). Театр ім. Франка, 1979р. З архіву Львівського національного літературно-меморіального музею Івана Франка



Афіша вистави «Украдене щастя», 1992 р.



Оксана Стеценко, виконавиця ролі Анни (Театр ім.Шевченка, 1992р.)



*Ірина Данильчук, Володимир Губанов (Анна Задорожна, Михайло Гурман).
«Театр у кошику», 1998 р.*

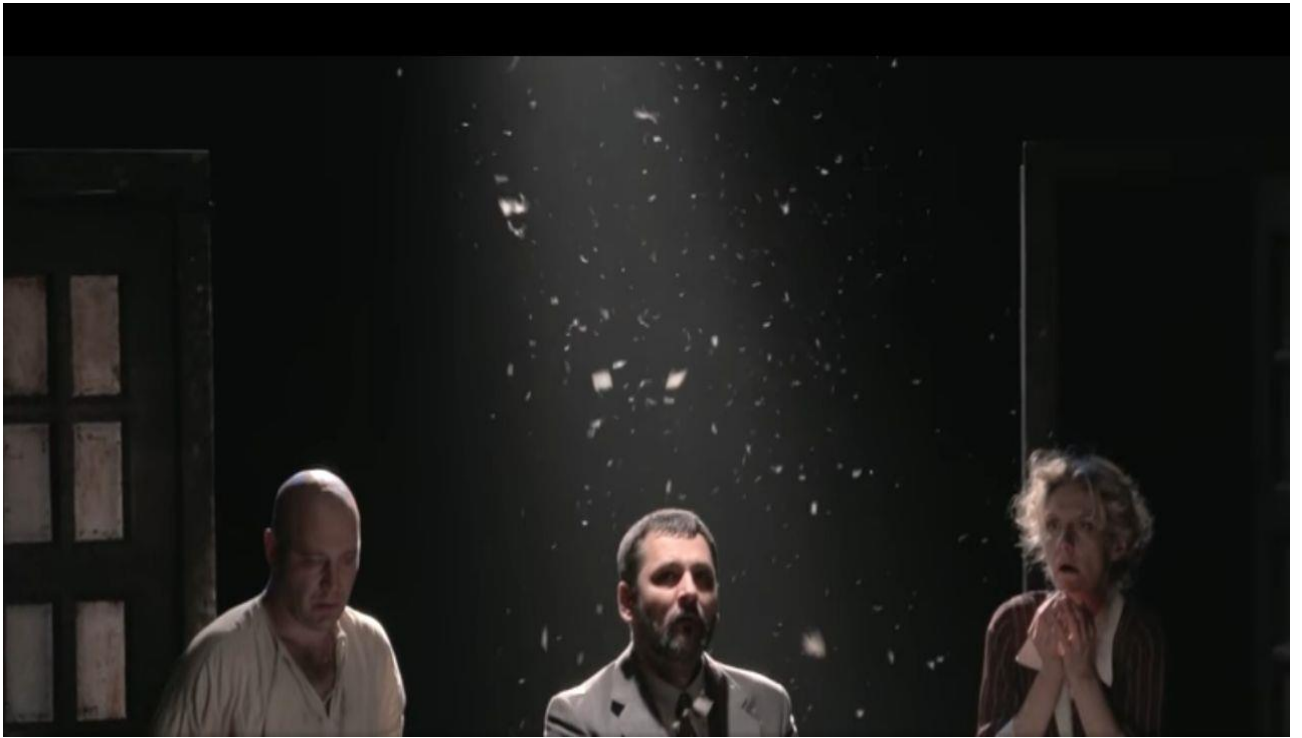


Катерина Біла, виконавиця ролі Анни



Афіша вистави «Украдене щастя»

(Харківський театр ім. О.С.Пушкіна, 2021 р.)



Дмитро Суржиков, Андрій Білоус, Катерина Кістень (Микола Задорожний, Михайло Гурман, Анна Задорожна). Молодий театр, 2016 р.



Анна і Михайло



Тетяна Міхіна, виконавиця ролі Анни (театр ім. Франка, 2020 р.)