

# Інноваційні процеси в театральному мистецтві України ХХ століття. Київський ландшафт драматургії А. Чехова

МАРИНА ГРИНИШИНА

ХХ століття в історії сценічного мистецтва в Україні за своєю насиченістю фактажем, іменами, колізіями, тенденціями перевищує всі разом взяті попередні століття існування театру на цій території. Для дослідника названого періоду спроба вибудувати адекватну, науково обґрунтовану його концепцію уможлиблюється тільки за умови конструювання типологічних, феноменологічних рядів. Стверджуючи, що один з них становлять сценічні інтерпретації драматургії А. Чехова, автор статті пропонує започаткувати феноменологічний ланцюг з постановок чеховських п'єс у театрах Києва впродовж минулого століття.

Драматургія А. Чехова з'являється на київському театральному небосхилі наприкінці 80-х років ХІХ століття. Найпоследовнішим її проводирем на київський (а згодом одеський) кін став М. Соловцов. Спочатку — у виставах Товариства московських драматичних артистів, що, починаючи з квітня 1884 року, шість сезонів поспіль проходять у театрі Бергонье. Тут першою ластівкою був «Ведмідь», показаний 3 травня 1889 року, після «Весілля Кречинського» О. Сухово-

Кобиліна. 16 травня вперше на суд публіки винесено «Іванова»<sup>1</sup>. Потім п'єси А. Чехова являли собою таку саму невід'ємну частину репертуару театру М. Соловцова, як і твори О. Островського, що, за підрахунками О. Кугеля, становили не менше 10% всіх постановок антрепризи<sup>2</sup>.

Напевно, попервах дався взнаки шалений успіх, якого 1888 року досяг М. Соловцов, зігравши Смирнова з «Ведмеда» у московському театрі Корша. Як знаємо, сам автор визнав його виконання “феноменальним” і на знак подяки “подарував” водевіль актору. Знаємо також, що М. Соловцов — перший і, власне, єдиний постановник, якому А. Чехов дозволив показати «Лісовика» у московській антрепризі Абрамової. Вистава успіху не мала, і автор заборонив її подальший показ, а згодом, після перероблення «Лісовика» на «Дядю Ваню», твір перейшов у розряд літературних артефактів.

Натомість подальші зусилля антрепренера, спрямовані на залучення драматургічних творів А. Чехова до репертуару відкритого у Києві 1891 року постійно діючого театру, доводять розуміння М. Соловцовим їхнього

високого художнього рівня і новітності. Серед них прикметним є факт звернення безпосередньо до А. Чехова з проханням дати дозвіл на постановку «Чайки», не чекаючи прем'єри на імператорській Александринській сцені. Такому твердженню сприяють також схвальні відгуки на соловцовську прем'єру «Чайки», особливо важливі порівняно з розгромними статтями на виставу, що з'явилися у Петербурзі за місяць раніше. Далі, 1897 року буде написаний «Іванов», 1898 — «Дядя Ваня», 1901 — «Три сестри». Авторський примірник «Трьох сестер» з дозволом на постановку був надісланий Чеховим Соловцову ще до публікації п'єси у лютневому номері журналу «Русская мысль».

Кожна з цих вистав мала висхідний успіх, демонструючи режисерську майстерність М. Соловцова і високий виконавський клас провідних акторів театру: Л. Леонідова (Треплев, Солений), М. Рощина-Інсарова (Тригорін, Іванов, Войницький), І. Шувалова (Вершинін, Іванов), Є. Неделіна (Астров, Кулігін), В. Немирович (Аркадіна, Елена Андріївна), Г. Пасхалової (Соня, Сара, Маша).

Згодом унаочилася, сказати б, двобічність чеховської колізії в театрі М. Соловцова. З одного боку, антрепренер, вочевидь, здобував статус автора сценічних першопрочитань творів А. Чехова на кону свого театру. Тут вони належали до низки так само корисних естетичних та ідейних “новинок”, як поставлені всупереч цензурі 1891 року «Плоди освіти» та 1893 року «Влада темряви» Л. Толстого, поступово виведені на сцену п'єси з історичної трилогії О. Толстого, в боротьбі за які М. Соловцов витратив зусиль не менше, ніж О. Суворін для своєї петербурзької трупи чи К. Станіславський для МХТ.

Водночас драми А. Чехова становлять “класичний” розділ у репертуарі театру М. Соловцова, поруч із творами О. Пушкіна, М. Лермонтова, О. Островського. Цю думку унаочнює стилістика їхніх прочитань, що, достоту як і у спектаклях за “старою” драмою, визначена створенням історично й соціально відповідного сценічного антуражу та природністю психофізичного

сценічного існування виконавців. М. Соловцов міг пишатися, оскільки рецензенти віддавали перевагу саме київській постановці, порівнюючи її з Александринським спектаклем. Утім, уважний погляд критика зупиняли на собі власне акторські роботи Л. Леонідова, М. Соловцова, М. Рощина-Інсарова, В. Немирович. Так само в історії російськомовної сцени від «Іванова» лишилося виконання В. Рощиним-Інсаровим головної ролі; від «Дяді Вані» — “далекий від шаблону” акторський ансамбль В. Рощина-Інсарова (Войницький), Є. Неделіна (Астров), Г. Пасхалової (Соня)<sup>3</sup>.

Тільки «Три сестри» — остання чеховська вистава М. Соловцова, здається, щонайперше визначена роботою режисера. В ювілейному альбомі М. Соловцова стосовно «Трьох сестер» читаємо таке: “Поставив п'єсу Соловцов з великим художнім смаком, усі паузи, всі деталі було витримано майстерно...”. Або: “Постановка чеховських «Трьох сестер» — це лекція з режисерського мистецтва. Тут запроваджено стільки нюансів, стільки художніх подробиць, так майстерно зроблено всі паузи й несподівані переходи, що вийшла дивовижна картина, у якій було чути биття пульсу і відчувалося дихання справжнього життя”<sup>4</sup>. Безперечний успіх М. Соловцова-режисера нарівно поділили актори трупи: Г. Пасхалова (Маша), М. Велізарій (Ірина), Т. Інсарова (Ольга), Є. Неделін (Кулігін), І. Шувалов (Вершинін), М. Багров (Тузенбах).

Привертає до себе увагу ще один елемент чеховської колізії театру М. Соловцова. Аналізуючи творчий шлях режисера, М. Гордиський пояснював художній і глядацький успіх «Трьох сестер» тим, що в роботі над чеховським твором постановник міг “скористатися з досвіду Художнього театру...”<sup>5</sup>. Однак тогочасна московська преса, оприлюднюючи відгуки на прем'єру МХТ, констатувала значно скромніший авторський і сценічний успіх «Трьох сестер» 1901 року, порівняно, приміром, з «Дядею Ванею». «Три сестри» сподобалися публіці, здається, менше, ніж «Дядя Ваня», що ж до преси, то більшість рецензентів висловлювали нерозуміння, жаль і засипа-

ли автора докорами, вказівками й порадами, як треба писати п'єси, що, за висловом Поссе, оглядача московського театального життя, мають "суспільний сенс"<sup>6</sup>.

Коли читаєш інші відгуки, складається враження, що «Трьома сестрами» автор і театр переповнили чашу терпіння тих, хто ще від «Іванова» докоряли А. Чехову за соціальний песимізм, зневіру, смуток. «У всіх цих людей, — писав П. Морозов про визначних чеховських героїв, якими він побачив їх на кону МХТ, — в душі чадно і темно. Чим же, однак, ці люди живуть? Чи думають вони коли-небудь про те, що в житті має бути хоч якийсь сенс? Декотрі, безперечно, думають про це, але їхні гадки обмежуються одним якимось тужливим скигненням. А більшість тільки й уміють, що жити як усі... В цьому середовищі саме повітря застигло від нудьги»<sup>7</sup>. Не сказати, щоб твердження наступного рецензента відзначалося однозначним позитивом і щодо стилістики «Трьох сестер» у МХТ: «Безліч подробиць реального життя і буденності, якщо можна так висловитися, знижують кін до рівня партеру. Лише простягнеш руку і можна потиснути правицю акторові»<sup>8</sup>. Здається, найменших докорів зазнали виконавці, і високі оцінки, зокрема, робіт К. Станіславського, В. Лужського, О. Кніппер знаходимо практично в кожній тогочасній рецензії на спектаклі МХТ.

Втім, такого однозначно позитивного хору голосів, що його М. Соловцов почув на адресу київських «Трьох сестер», ми не знайдемо у відгуках преси на московську виставу. Позитивні оцінки лишилися незмінними і шість років потому, коли, порівнюючи соловцовську і марджановську версії, М. Рабинович, до того ж визначив головну інтонацію вистави 1901 року таким чином: «На сцені було тьмяне провінційне сіреньке життя. Відчувалася вся його беззмістовність, вульгарність, увесь жах його, весь гніт. І ставала близькою і зрозумілою туга «сестер». І всіх було шкода. В театрі було сумно тим прекрасним чеховським сумом, який очищає людину, підносить її, збуджує в ній якісь нові, красиві почуття»<sup>9</sup>.

У цих визначеннях відчувається бажання рецензента підкреслити адекватність режисерської концепції авторовій, а крім того — «реабілітувати» чеховський «смуток», як раніше це зробив М. Соловцов. І ці два знакові елементи соловцовських вистав за п'єсами А. Чехова тотожні тому «новому», що присутнє в художній системі перших, прижиттєвих, «класичних» чеховських вистав МХТ. М. Соловцов так само відчув художність, естетизм «подробиць життя», що були такими важливими для фізичного і ментального простору цих творів, а також збагнув особливу природу чеховського ліризму, зумівши віднайти потрібну тональність для тієї «струни, що дзвенить у тумані». І при цьому соловцовський кін у чеховських спектаклях не знижувався до рівня партеру, не давав підстав, приміром, О. Кутелю звинувачувати А. Чехова в тому, що його драми «протягом» виносять з театру великі теми й значні почуття<sup>10</sup>.

Театральний ландшафт Києва на початку ХХ століття визначали два російськомовні театри: стаціонаваний у власному приміщенні театр М. Соловцова, що після смерті його засновника був очолюваний М. Глебовою, і трупа «Товариство акторів під керівництвом М. Бородая», котра постійно перебувала у Троїцькому народному домі. Вони конкурували між собою доволі успішно, щоправда, переважно у змаганні за публіку. М. Бородай принадажував глядачів низькими цінами на квитки, М. Глебова протиставляла цьому фінансовому натиску репертуарний «вибух», поспіхом залучаючи до репертуару близько 60 новинок щосезону. Якщо за М. Соловцова відзначали ретельність в доборі п'єс та роботі над їхнім сценічним втіленням, то глебовські сезони характеризував строкатий репертуар і вочевидь знижена постановочна якість вистав.

Останнє твердження стосується, зокрема, й «Вишневого саду» А. Чехова (1904 р.). Театр «Соловцов» очевидно не міг злегковажити новою п'єсою автора, з котрим донедавна пов'язував свої найбільші творчі успіхи. Утім, кон'юнктура зацікавленість цього разу

зумовила відверто пересічний характер спектаклю, який не вирізнявся ні індивідуальністю творчої концепції, ні цілісністю задуму. У вже згаданому на цих сторінках дослідженні з творчого шляху театру М. Соловцова М. Городиський наводить два діаметральні погляди на виставу, висловлені її безпосередніми глядачами: відомим критиком І. Александровським та літератором А. Луначарським. Щоправда, ці розбіжності стосуються висхідної парадигми «Вишневого саду», як її відчув постановник О. Матковський: якою є переважна інтонація п'єси — безвідрадне прощання з минулим, ачи світла віра у майбутнє. Сходячись на тому, що у «Вишневому саду» творцям вистави вдалося розгорнути на кону “правдиву і високохудожню картину”, рецензенти, здається, розійшлися в подальших думках, залежно від того, хто з акторів справив на них найсильніше враження. Як на І. Александровського, найвиразніше звучав Петя Трофімов у виконанні харизматичного Я. Орлова-Чужбініна, для А. Луначарського головна тема вистави унаочнювалась у “серйозній” Раневській, зіграній В. Ільнарською, та “надто похмурому” Гаєві Є. Неделіна<sup>11</sup>.

Наступний період діяльності театру «Соловцов», що у 1906–1911 рр. був пов'язаний з керівництвом І. Дуван-Торцова, а з 1911 до 1913 — М. Багрова, теж проходив у конкурентній боротьбі з іншим міським російськомовним театром Кручиніна та українським театром М. Садовського, який з 1907 року стаціонувався у Троїцькому народному домі. Київську публіку тепер вже не можна було підкупити ні новинками репертуару (адже нова антреприза фактично дублювала “соловцовський”), ані художньою своєрідністю: у М. Садовського був і західний репертуар, і малознаний у Києві класичний національний, що його неупереджений російськомовний глядацький загал з радістю дивився в українському театрі (на користь такої гадки є свідчення О. Дейча та Леся Курбаса<sup>12</sup>).

Театр М. Садовського у своєму репертуарі не мав п'єс А. Чехова, попри те, що рік від року афіша колективу виглядала все більш

“європейською”, зорієнтованою на “нову драму”. Втім, твори з його неукраїнської колекції за своєю стилістикою, вочевидь, ближчі до національної традиції романтичної мелодрами та комедії вдачі. Отже, тут були зрозумілими «Ревізор» М. Гоголя, «Надія» Г. Геєрманса, «Мазепа» Ю. Словацького, «Забавки» А. Шніцлера.

Того ж таки 1907 року новий сценічний варіант «Трьох сестер» у театрі «Соловцов» розірвав ланцюг “монологічної” чеховіани — пошуку засобів для ретельного відтворення на кону авторської концепції, що встановлює параметри тогочасних сценічних інтерпретацій, — і окреслив можливість “діалогічного” шляху, на якому режисер у спектаклі намагається стати співавтором драматурга, пропонує на сцені, “за участю” літературного першоджерела, власний формотворчий ряд. Здобувши визнання у театрах Москви і провінції, К. Марджанов у сезоні 1907/08 року приймав запрошення І. Дуван-Торцова обійняти режисерську посаду в театрі «Соловцов» із завданням додати “свіжої крові у жили Соловцовського театру”<sup>13</sup>. Априорно потрібна свобода творчого вияву вела до несподіваних для того часу естетичних відкриттів, як-от поставлений “у сукнах» «Іполит» Еврипіда, чи яскраво натуралістична «Влада темряви» А. Толстого з живими гусьми, поросятами та конем.

Утім, найбільш “оригінальною” критика визнала чеховських «Трьох сестер», у будові яких К. Марджанов зокрема випробовував можливості поворотного кола, обладнаного режисером за зразком МХТ. З його використанням дія «Трьох сестер» пришвидшилась та динамізувалась, зламався доти завжди монотонний ритм чеховської вистави, увиразнилась архітектоніка дії, розподілена на епізоди, окремий ритм яких задавало обертання поворотного кола. Несподіваною була й тонка, лірична колористична гама декорацій О. Андріяшева, художника, котрий належав до групи «Мир искусства». Новаційно звучало музичне оформлення вистави (один з компонентів її звукової партитури), в яку гармонійним

дисонансом вліталися звуки рояля, гітари, шум дощу, завивання вітру, мідь полкового оркестру, створюючи необхідну “атмосферу”, настрої кожної сцени. Музика й надалі становитиме один з найважливіших формотворчих компонентів спектаклю К. Марджанова, і початок цьому поклала чеховська вистава в «Соловцові».

Що ж до глядацького успіху «Трьох сестер» і наступних київських вистав К. Марджанова, то констатувати його важко, адже пошукові спектаклі цього режисера радше викликали цікавість, породжували суперечки. У професійних колах постановочні нововведення теж поцінювались неодностайно: їх однозначно заперечували критики консервативного напрямку, зокрема Н. Ніколаєв та П. Ярцев. На думку О. Дейча, висловлену майже шістьдесят років потому, київські вистави К. Марджанова погано сприймалися публікою через те, що вони кляли край звичним “штампам респектабельного буржуазного театру”<sup>14</sup>. Чи то режисура К. Марджанова була справді радикальнішою у зіставленні, приміром, з визнаною соловцовською, чи то київська публіка була не готова до сприйняття режисерських новацій, але «Три сестри», не визнані сучасниками, однак лишилися в історії російськокомовної сцени в Києві. Один з її корифеїв, В. Неллі, у спогадах про К. Марджанова назвав «Три сестри» знаковою виставою всього київського періоду видатного режисера<sup>15</sup>.

У 1913 році подальшу життєдіяльність театру «Соловцов» закріплював один з найвидатніших російських антрепренерів М. Синельников. Його “стосунки” з драматургією А. Чехова були так само давні, як і в М. Соловцова: ще 1897 року він чи не вперше на теренах Росії з великим успіхом поставив «Дядю Ваню» у Ростові. Характеристичним для його чеховіани була вистава «Іванов» 1901 року в театрі Корша. Спектакль провалився, втім, цю невдачу вдумлива критика однозначно поклала на карб антрепренерів. Оцінюючи чеховську виставу як намагання театру “стрибнути вище голови”, П. Ярцев доводить неадекватність коршевського принципу

щотижневої прем’єри (за яким виставу робили поспіхом, у п’ять репетицій) принципам осягнення чеховського задуму і тієї “картини життя”, якою критик бачить кожну його п’єсу<sup>16</sup>. Отже, буквально за три сезони завдяки зусиллям професійно зрілої російської режисури, в рядах якої були М. Соловцов та М. Синельников, унаочнилися принципи постановочної відповідності щодо драматургії А. Чехова, а також постали нові принципи ведення театральної справи, що їх викликали до життя твори новітніх авторів і зосібно А. Чехова.

Сам М. Синельников, розбудовуючи з 1910 року постійно діючий театр у Харкові, свою художню політику засновував на тих самих принципах, які ми бачили у М. Соловцова. Базис репертуару становила стара (М. Гоголь, В. Шекспір, Ф. Шіллер, О. Островський) та нова класика (Г. Ібсен, А. Чехов, М. Горький), а робота над п’єсами визначалася тривалим, у два місяці завдовжки, репетиційним періодом, ретельністю сценічного прочитання, турботою режисера про природність акторського існування.

Ці самі принципи використовувалися і в театрі «Соловцов». Однак жодна з чеховських вистав М. Синельникова не принесла режисерові бажаного успіху ні в Харкові («Чайка», «Три сестри», «Вишневий сад»), ні в Києві (поновлений «Вишневий сад» 1913 року). Критика поцінювала їх вельми неоднозначно, спектаклі, здається, загубилися в тому потоці чеховських втілень, що в 10-х рр. вилився на російськокомовну сцену по всій імперії. Єдиним особистим і визначальним штрихом режисерської концепції всіх чеховських і горьківських вистав М. Синельникова, на який звернула увагу тогочасна критика, виступала «радість нових відчуттів». «Вітання новому життю— ляйтмотив вистави»,— писав рецензент про «Вишневий сад» у театрі «Соловцов»<sup>17</sup>.

Перед наступом нової епохи, що ввібрала в себе короткий “вдих” незалежності і довгий “видих” більшовизму, в театральну історію Києва входить Молодий театр Леся Курба-

са, де художнім керівником новоутвореного колективу і режисером переважної більшості вистав Студії, що наступного сезону назвала себе театром, стає недавній актор декількох лівобережних труп та театру М. Садовського.

До того, протягом 1912–1914 рр., Л. Курбас працював у львівському театрі «Руська бесіда», репертуар якого вбирав ширше коло авторів, ніж афіша театральних труп правобережної України, зокрема театру М. Садовського. Він зіграв низку ролей у п'єсах російських драматургів: Л. Толстого (Каренін у «Живому трупі»), М. Горького (Васька Пепел у «На дні»), А. Чехова (Астров у «Дяді Вані»). Як стверджує Ю. Бобошко, остання вистава була поновлена на кону «Руської бесіди» саме завдяки Л. Курбасу, з яким новопризначений режисер театру С. Чарнецький радився щодо репертуарного списку та залучав до роботи над спектаклями<sup>18</sup>.

За спогадами М. Рудницького, саме ці вистави «Руської бесіди» Л. Курбас вважав найбільшими досягненнями театру<sup>19</sup>. Акторські роботи в них принесли Курбасу славу виконавця високої культури, інтелігентності. Здається, з-поміж трьох зазначених авторів Чехова він цінував найбільше, вбачаючи у його творах цілком нову стилістику, зовсім нові режисерські та акторські можливості, передовсім ті, що виховують “інтелектуального” виконавця. Назвімо серед них сценічну простоту, здатність побільшувати образний об'єм дії через позавербальні нашарування у паузах, нову ритміку дії, музичну відповідність якій він чув у композиціях Дебюссі та Равеля. М. Рудницький згадував про пропозицію Л. Курбаса С. Чарнецькому поставити усі п'єси А. Чехова задля прориву театру, творча стагнація якого гнітила молодого актора.

Утім, цим планам не судилося стати реальністю не тільки за часів роботи Л. Курбаса в «Руській бесіді», а й потім. Хоча, перейшовши 1915 року до трупи «Тернопільських театральних вечорів», Л. Курбас ще встиг зіграти у двох водевілях А. Чехова — «Ведмідь» та «Одруження», однак з кола інтересів режисера Л. Курбаса ім'я А. Чехова зникло. У Молодому театрі, діяль-

ність якого його засновник назвав “етюдом формальної революції в театрі”<sup>20</sup>, чеховський стиль не знаходить місця в переліку тих “великих стилів”, що їх Лесь Курбас намагався “прищепити” новому українському сценічному мистецтву. Можливо, до нього просто не дійшла черга, адже пам'ятаймо, що реформатор національної сцени був твердо переконаний: шлях до художніх висот пролягає від однієї “щабліни” до іншої, і жодної з них не можна оминати, бо, за “знаменитим афоризмом Кокто”: “Мистецтво — це така драбина, що на ній шабля не перескочиш, а коли перескочиш, то напевно повернешся назад”<sup>21</sup>. Не враховуючи “хлібних” вистав за творами В. Винниченка, «Йолі» Є. Жулавського та «Молодості» М. Гальбе, Молодий театр та «Кийдрамте» подовжили свій “формальний етюд” до натуралізму Г. Ібсена та неоромантизму О. Олеся та Лесі Українки, оминувши “великий стиль” А. Чехова.

З початком 1920-х років, розбудовуючи “театр, співзвучний добі”, Л. Курбас, вочевидь, не знаходив місця для драматургії А. Чехова у його афіші. Адже ця драматургія за своєю філософією буття та моделлю людини жодним чином не перехрещувалася з тим типом театрального видовища, що став актуальним у післяжовтневій Україні й Києві зокрема. Дві знакові вистави тих часів: «Фуенте Овехуна» К. Марджанова у «Соловці» (1919 р.) та «Гайдамаки» Леся Курбаса у Першому театрі УРР ім. Т. Шевченка (1920 р.) — фактичні прокламації українського театру новітньої доби. На її початку найбільшого вжитку мали твори з мотивами тираноборства, бунту “кривавого й безпощадного”, з одного боку, та нищівної соціальної сатири — з іншого. П'єси А. Чехова, з їх мереживом повсякденного життя, з “акварельними” людськими особистостями, з непоказною, глибоко прихованою трагедійністю, з відверто гуманістичним поглядом автора на людські слабкості, активно суперечили героїчному пафосу, поетизованому соціальному антагонізму та декламаційному романтизму, що визначали стилістику вистав першої половини 1920-х років у пере-

важній більшості театрів України і «МОБі» зокрема.

Драматургія А. Чехова напевно не допомагала “будувати соціалізм” — втілювати у практику основне гасло театрального мистецтва з кінця 1920-х рр. Очевидно, саме тому театри Києва впродовж двох десятиліть обходилися без п'єс А. Чехова й відтак без його “театру”.

Формотворчі пошуки в найактивніший для українського театру період — 1920-ті роки — теж обминули драматургію А. Чехова. Ми вже згадували Л. Курбаса, але як на Б. Глаголіна, М. Терещенка, В. Василька, риси, іманентні п'єсам А. Чехова, для “нової” сцени вочевидь не надавалися.

Навіть у часи активного заперечення “агітки”, в часи декларативного звернення до стилістики відтворення на кону “художньої правди” реалізму, драматургічною його основою слугували або окремі “радянські” твори, або написані “чистими”, соціально активними фарбами твори М. Гоголя, В. Шекспіра, Ж.-К. Бомарше, О. Островського. За тією ж самою логікою, український театр “обійшовся” без А. Чехова у політично зловісній та художньо блідій 1930-ті роки.

Драматургія А. Чехова ввійшла до “класичного” розділу театральної афіші Києва тільки з другої половини 1940-х рр. Тогочасну мистецьку колізію маємо розуміти, як у “радянську” епоху загалом, невід'ємною від колізії ідеологічної: після великої перемоги над фашизмом, що пропагувалась не тільки як військова, а і як ідейна, режим, здається, трохи пом'якшив пильнування культурної царини, дозволив мистецтву не підтверджувати свою лояльність до діла. Одночасно самим митцям та їхнім глядачам після воєнних жаків, крові, безкінечних людських утрат став конче потрібним чеховський гуманізм, його співчутлива інтонація і його “дивні створіння”, які, попри всі негаразди й труднощі життя, вірять у кращі часи, вірять, що “треба жити”.

Саме ці інтонації найвідчутніші у тогочасних сценічних інтерпретаціях чеховських п'єс на київському кону. Обом післявоєнним провідним столичним сценам — російській

та українській — А. Чехова “дарує” тодішній художній керівник Театру російської драми ім. Лесі Українки К. Хохлов: у 1946 році вперше від початку діяльності “франківців” на їхній сцені з'являється «Вишневий сад», у 1950 році над російськомовною сценою, після перерви у два з половиною десятиліття, “злітає” «Чайка».

До драматургії А. Чехова К. Хохлов звертається 1946 року вдруге і також із перервою у два десятиліття: ще 1926 року він ставить «Вишневий сад» у Ленінградському театрі сатири. Впродовж тривалого професійного життя його режисерська увага нарівно розподілялася між радянською п'єсою та класикою. З останньої він по декілька разів ставив твори В. Шекспіра, К. Гольдоні, Софокла, О. Грибоєдова, О. Островського, О. Пушкіна, Л. Толстого, М. Горького, І. Тургенєва і тільки двічі звертався до А. Чехова.

Не думаю, що це була свідомо відмова, адже за своїм переважними формотворчими ознаками чеховський стиль, як його розуміли в ті часи, щонайкраще відповідав режисерським пріоритетам К. Хохлова. У численних спогадах про методіку роботи постановника над твором ідеться про його активну увагу до відтворення на сцені повнокровних, нюансованих, неоднозначних людських характерів при одночасному нехтуванні ігровими колізіями, виграшними мізансценами, оригінальною музичною чи світловою партитурами. За традицією, що склалась у вітчизняному театральному мистецтві від перших чеховських вистав, структура спектаклю вибудовувалась через поліфонічне звучання людського ансамблю, всі інші виражальні засоби мали значення лише для утворення відповідного просторового та часового об'єму. Навчаючись і працюючи у МХТ з 1908 до 1920 року, К. Хохлов мав змогу на власні очі побачити визнані “класичними” чеховські вистави К. Станіславського та В. Неміровича-Данченка, а головне — вивчити їхню вищезазважену методологію, що народжувала сценічні шедеври. Отже, відповіді на питання про нечастий чеховський спектакль у послужному списку ре-

жисера, радше за все, можна двома словами: “не судилося”.

В тогочасних рецензіях вистави обох столічних сцен виглядали вельми успішними. Проте, у пізніших дослідженнях щодо творчого шляху театрів української та російської драми вони діставали неоднотайні оцінки.

Так, до активу франківського «Вишневого саду» зараховано його “первинність” не тільки для київської української драми, а й для українського сценічного загалу. Втім, у розвідках про мистецтво франківського колективу 1940-х рр. вистава К. Хохлова лишилася поза увагою дослідників. Аналітичну інформацію можна почерпнути хіба що з нарисів, присвячених видатним акторам театру, які грали у «Вишневому саду». Найбільше гучних епітетів дістала гра Н. Ужвій (Раневська). Зокрема, з нарису Р. Бернацької дізнаємося, що “у вирішенні чеховського твору колектив франківців пішов за автором, який вважав свою п’єсу комедією і дуже своєрідно передавав її соціальний зміст — загибель дворянства і прихід нового класу — буржуазії”. І найуспішніше режисерський задум втілювала Н. Ужвій у дуєті з Д. Мілютенком, наголошуючи на контрасті між “зовнішньою вишуканістю та внутрішньою порожнечою” Раневської, ствердженою й підкресленою нікчемністю Гаєва<sup>22</sup>.

Отже, соціологізований А. Чехов, навіть не комедія — це соціальна сатира, без напівтонів, без співчутливих інтонацій, без “струни, що дзвенить у тумані” і без самого “туману”. Однак, чи саме таким був задум К. Хохлова, чи, може, актори франківського театру, які звикли грати або у високому, або в низькому реєстрі й суперничати в яскравості зовнішнього малюнку, виявились не здатними вести кожен свою “мелодію” тільки задля того, щоб вистава прозвучала контрапунктом, єдиним гармонійним цілим? У будь-якому разі, «Вишневий сад» тут неминуче випадав зі стильового “stream-line” театру, лишаючи по собі єдиний позитивний момент — тепер у репертуарі франківців був “свій Чехов”.



Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки

А. Чехов. «Чайка», 1950

Режисура К. Хохлова

Тригорін — М. Романов, Ніна — А. Литвинова



Схожу оцінку, але вже щодо «Чайки», висловлюють автори монографії «Театр імени Леси Українки» Б. Зюков та Р. Сеннікова: ідейну колізію спектаклю в театрі російської драми, на їхню думку, К. Хохлов також вимальовував у душі часу, як соціальну драму, де головувала тема приреченості таланту без високої мети служіння народу<sup>23</sup>. Честолюбна без межі, почасти цинічна, почасти боязка перед обличчям близької старості, вбога духовно та фізично Аркадіна В. Драги; збайдужілий, вкрай компромісний, душевно зів'ялий Тригорін М. Романова, обличчя якого оживало тільки у мить одкровення — скорботи за втраченим натхненням; одвертий невдаха, котрий вже навіть устиг змиритися зі всіма невдачами, втратити віру у своє майбутнє Треплев М. Білоусова та Є. Балієва; нахлібник, марнотратник Сорін В. Халатова, — унаочнювали режисерський задум.

Настільки ж відвертого співчуття від К. Хохлова дочекались у виставі ті персонажі, яких автор наділив здатністю кохати, навіть без відповіді, без взаємності. Трепетна, із затамованою надією в очах, щира у перших сценах Ніна А. Литвинової в третьому (за Чеховим) акті позбудеться відкритої виразності почуттів, змінить трохи наївну посмішку на твердість змучених губ і стражденний вираз обличчя, але про свою любов — до Тригоріна і до театру — буде оповідати без жалю, так, як стверджують мету і сенс життя. Маша А. Пекарської ще встигла подарувати глядачам рештки своєї колишньої жіночності, щирості, поетичності, обертаючись на холодну, збайдужілу, закамянілу істоту у вічній жалобі за власним життям, у чийм серці не лишилося жодної живої клітинки, окрім тієї, де палає невгасиме почуття до Кості. Лікар Дорн Ю. Лаврова, є надзвичайним зі своєю любов'ю до людей, безкраїм співчуттям до них, що його не може побороти ніяка людська мерзота.

Натомість, у статті «Каме́нь и птица» Н. Новосельська, прагматично репетиційний процес К. Хохлова, стверджує прагнення режисера відтворити кожен чеховський характер у його неоднозначності, змалюва-

ти його у напівтонах та психологічних нюансах, примусити звучати в обертонах<sup>24</sup>. Він вимагав, аби В. Драга давала глядачам відчуття, що “примадонство”, “вибраність” Аркадіної — лише ширма, за якою вона ховає розгубленість, почуття непевності у своєму теперішньому житті і страхи перед днем завтрашнім. У Дорні Ю. Лавров мав побачити “ніжного скептика”. Режисер вважав, що Ніна (Н. Литвинова) обрала Тригоріна, бо його проза куди ближча й зрозуміліша їй, ніж абсурдизм п'єси Треплева. У кожному виході Тригоріна М. Романов відігравав гаму почуттів, що хвилюють цю психічно розхристану людину.

Сьогодні нам, мабуть, важливіше зрозуміти ті елементи, які зближують протилежні думки щодо вже давніх вистав К. Хохлова, адже саме на їхньому перехресті, напевно, криється позбавлена ідеологічної об'єктивності та особистісного суб'єктивізму істина. По-перше, власну режисерську концепцію К. Хохлов змусив звучати у хорі персонажів, кожний з яких був зіграний настільки рельєфно, що й через багато років лишився в пам'яті рецензентів, і тим самим подовжив стильову традицію чеховського спектаклю, розпочату за життя драматурга. По-друге, як годиться за тією ж традицією, інші формотворчі компоненти художньої системи вистави зосталися, сказати б, безтілесними, відіграючи в ній другорядну роль.

А втім, у даній стильовій композиції «Чайки» був свій “плюс”: у виставі Театру російської драми дует режисера й художника звучав в унісон, її “картинка” не хибувала на предметну та звукову перенасиченість. М. Духновський центральним сценографічним модулем першого акту зробив “театр” Треплева, що являв собою павільйон, сконструйований нашвидкуруч із декількох дерев'яних стовбурів і задратованих шматками тканини, що знайшлися у домі, — дитяча забавка початківця Кості. І так само невмілою початківкою здавалася Ніна, одягнена у білий балахон і доувгачорну перуку, з ламаними жєстами, інтонаціями і так само ламаними й малозрозумілими словами

монологу. Не було навіть натяку на “чарівне озеро”, на його фізичне існування і відблеск у душах тих, хто живе на його берегах. Існував лишень дует двох молодих людей, сповнених бажань і прагнень, однаково беззахисних перед грубою прозою життя, що здолає їх дуже скоро.

Другий акт розгортався у декораціях небагатого маєтку, у все похмурішій та гнітючій атмосфері покинутих сподівань, людської роз’єднаності, втрачених ілюзій. Єдиною антитезою цій “безкінечності кінця” звучали живі інтонації, що раз у раз проривалися у тих, кого доля знову звела під цим дахом. Цей лямбмотив людських поривів, виплесків почуттів, сум’яття душі, допоки вона жива, становив головну окрасу другого акту хохловської «Чайки», лишився в пам’яті попри трагічний фінал вистави.

Живучість, сталість традиції, за якою драми А. Чехова грали переважно акторськими засобами, підтверджують дві наступні вистави Театру російської драми ім. Лесі Українки: у 1955 році В. Неллі ставить «Три сестри», у 1960 — М. Романов «Дядю Ваню».

«Три сестри» — це жіночий ансамбль Т. Семичевої (Маша), В. Предаєвич (Грина), А. Пекарської (Ольга), М. Швідлер (Наташа) і чоловічий — М. Білоусова (Вершинін), А. Франька (Прозоров), П. Кіянського (Кулігін), О. Черні (Чебутикін). Це нескінченна предметність до запаморочливості затишного будинку Прозорових, яким його побачив М. Духновський. Це природність, життєвість мізансцен В. Неллі. Це ланцюг авторських ремарок, достеменно відтворених на кону.

«Дядя Ваня» був виставою “зірки”, вибудованою його режисером М. Романовим задля виконавця ролі Войницького М. Романова. Всі інші персонажі існували у виставі як тло, з котрого наперемінно виходили на авансцену, щоб відтінити головного героя. Так само неживим антуражем здавався тут предметний світ маєтку Войницьких, створений В. Меллером, вочевидь, за вказівками автора: змальований сад на заднику, завжди порожній альтанка та гойдалка; заставлена меблями, завалена бу-

тафорським мотлохом частина будинку. Речі жили своїм власним життям, не використані постановником та акторами.

М. Романов грав в образі Івана Петровича тему, що стала наскрізною в його роботах ще від «Живого трупа» Л. Толстого (1940 р., режисер В. Неллі). Здається, актор зжився з Федею Протасовим настільки, що в кожному наступному персонажі відшукував ту саму скорботу за змарнованим життям, яка домінувала у малюнку толстовського героя, зіграного М. Романовим. “Артист розповів скорботну історію життя, принесеного в жертву штучному кумиру, і шкодував про згублений талант. Він грав... доброго, роботящого і красивого мрійника”, — вважають Б. Зюков та Р. Сеннікова<sup>25</sup>. Утім, це не суперечить сказаному нами, адже й сам М. Романов визначив тематичну спорідненість Івана та Федора, а від неї недалеко й до скалькованого малюнка ролі. Визначивши головну інтонацію вистави, безвольність, і нездатність діяти, що віддунують поразкою Протасова — Войницького, звучали лямбмотивом у Астрова (А. Решетніков) та Єлени Андріївни (Н. Подовалова), робили цілком безглуздими сентенції Серебрякова (В. Дуклер, О. Ануров), мікшували сердечні поривання Соні (Н. Павлова). Настійний сльозливий мінор «Дяді Вані» замінював життєствердну іронію, іманентну чеховському гуманізму, на сентиментальні похоронні тужіння, по суті, зводив нанівець одну з найістотніших рис чеховських драм — їхню поліфонічність, індивідуальність виразу кожного зі створених автором облич.

Коротка ідеологічна “відлига” 1960-х, спричинивши наочне пожвавлення творчого процесу, викликала до життя декілька нових видів драми. Серед них унаочнилася драма документальна, одним з різновидів якої стали епістолярні п’єси з життя класиків російської літератури. Найпопулярнішим твором ми вважаємо «Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна, втілене М. Резніковичем 1966 року на підмостках Київського театру російської драми.

Якщо п’єса Л. Малюгіна вражала сміливістю, з якою автор подавав А. Чехова людиною



Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки

А. Чехов. «Три сестри», 1955

Режисура В. Неллі. Вершинін — М. Білоусов, Маша — Т. Семічева.



Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки

А. Чехов. «Дядя Ваня», 1960

Режисура М. Романова  
Войницький — М. Романов, Соня — Н. Павлова.

на всі часи, вимірюючи його соціальну значущість гнівною відповіддю всім “мерзотностям життя” і непоборною добротою до понівечених ними душ, то спектакль М. Резніковича дозволяв відчутти нову хвилю, на гребінь якої готовий був піднятися театр завдяки зусиллям молодих режисерів, сценографів, виконавців. і унаочнював наполегливе бажання режисера заповнити лакуну, спричинену тривалою відсутністю на кону київської російської драми “повноцінного” Чехова.

«Насмішкувате моє щастя» входило до художньої царини за декількома пошуковими векторами. В режисерському контрапункті “роману в листах” А. Чехов звучав поліфонічно, мав простір для власного вислову і віддунював у голосах оточення. Звучав драматично потужно і водночас лірично, як звучала лямбмотивом спектаклю fuga Й. Баха для органа, що став сценографічним модулем вистави. Збудований з березових стовбурів “орган” Д. Боровського в образній поліфонії визначав ментальний простір спектаклю, його фактура, пульсуючи у контрастах світла і тіні, стверджувала інтонацію окремих епізодів, його розкритий, водночас обмежений і “розпаралелений” об’єм графічно викреслював чіткі мізансцени вистави та сплітав з них безкінечне мереживо людських стосунків, примножених радісними зустрічами й болісними розлуками, елегією споминів і гіркотою втрат.

У режисерську та сценографічну поліфонію «Насмішкуватого мого щастя» третім компонентом входив акторський ансамбль, виконавська манера якого, густо замішана на різнорідних складових, однак тяжіла до естетичної та стилістичної цілісності. Впадала в око режисерська ретельність його побудови відповідно до чеховського принципу, за яким традиційний для до-чеховської драми розподіл на “плани” замістив контрапункт багатьох голосів, і віднині “голос” забутого у покинутому домі Фірса лунав не менш гучно, ніж пістолет Треплева. Відтак, “сторінки” епістолярного роману писали безкінечно близькі А. Чехову люди, ті, хто стали повірниками його серця.

Письменник нарівно ділив його з ними, вселяючи віру в поторсаного життям брата Олександра (М. Рушковский), шанобливо жаліючи сестру Машу (І. Павлова), милуючись ніжною красою Ліки (А. Роговцева) та іронізуючи від чоловічого захвату, роздвоюючись від прагнення мати Ольгу (А. Кадочнікова) поруч, особливо в періоди загострення хвороби, та бажання дати простір вивау її акторського таланту й покликання.

Ще в тогочасних рецензіях на виставу критики відзначили у її акторських малюнках новітнє сплетіння елементів відчуженого показу персонажа та його проживання. Відтак, у згаданому спектаклі ансамбль виникав завдяки встановленій режисером і відтвореній акторами двоєдиній стилістиці існування в ролі.

1970-ті — найневибагливіші роки в театральній історії України. Можливо, саме тому в них немає Чехова, активна українська режисура, здається, не йняла собі віри щодо власного слова про його “світ”. Утім, поруч, у Росії, ще з середини 60-х рр. режисура сформуvala тезу про “жорсткого Чехова”, заявлену Г. Товстоноговим у «Трьох сестрах» (ВДТ, 1965). Про “ноти відкритого трагізму”, мелодію яких маємо відчутти у «Вишневому саду», писав А. Ефрос. Відштовхуючись, як то інколи робить і автор цих сторінок, від давнього спектаклю МХАТу — “занадто ліричного, навіть сентиментального”, він своєю виставою взявся довести, що “«Вишневий сад»... це трагедія, хоч і схована у формі хіба що не фарсу”<sup>26</sup>. А. Ефрос дотримався своєї обіцянки — «Вишневий сад» Московського театру драми і комедії на Таганці (1978) прозвучав фарсом, готовим кожної хвилини обернутися трагедією, тризною за втраченою вірою.

І ще чеховські вистави А. Ефроса, «Іванови» М. Захарова (Московский театр ім. Ленінського комсомолу, 1976) та О. Єфремова (МХАТ, 1978) вражали алогізмом поєднання тоненьких “кістяних” петельок і крючечків, якими ткалася на кону “ніжна тканина” його драм, з болісною жорсткістю “психологічного балагану” акторських робіт передовсім Є. Ле-

онова (Іванов) І. Чурикової (Сара), І. Смоктуновського (Іванов), А. Демідової (Раневська), В. Висоцького (Лопакін).

Одночасно, у вершинних виставах європейської режисури за А. Чеховим прозирали пошуки сценічної адекватності витвореного ним “світу” через встановлення соціальних, ментальних та історичних параметрів його простору й часу. Працюючи 1974 року над «Вишневим садом» у «Пікколо театро ді Мілано», Дж. Стреллер моделював винайдену ним “тривимірність” цього світу через кантилену образної предметності, всіляко затверджуваної й закріпленої, через “гру часу”, що триває в образній пам’яті місця дії, його знакових домінантах — “метаречах” (“шафа”, “більярд”, “сад-завіса”) і лунає в голосах чеховських героїв, фізично конкретних й історично та метафізично відмежованих водночас, — сперечаючись при цьому з Й. Свободою і Ж. Пітоєвим, із принциповою “безпредметністю” і “позасоціальною” їхніх чеховських постановок.

П. Брук у паризькому «Вишневому саду» разом зі своєю трупкою так само турбувався про винайдення природи чеховської сценічної предметності, розуміючи під нею і “шафу” Раневської, і єврейський оркестрик із третього акту, і Перехожого з другого. І створив інтонаційну партитуру ансамблю чеховських героїв з особливою висхідною від контрапункту до поліфонії, що несподівано унаочнилась, коли трупа показувала «Вишневий сад» у Москві й, відсторонені від знайомого тексту, ми почули, як, приміром, елегантно і грайливо тема Гаєва (Мішель Пікколі) доповнює тему Раневської (Наташа Перрі).

Вистави Дж. Стреллера і П. Брука, здається, змінили ставлення тогочасної критики до “жорсткого Чехова” російського кону. Наприкінці десятиліття все частіше у театрознавчих дописах давалася взнаки деяка втома, зумовлена “одноманітністю” режисерських прочитань, і туга за чеховською ліричністю, гумором та широтою погляду на світ.

І немовби у відповідь (це не просто припущення, відгуки на згадані спектаклі московських дописувачів були однозначні)



Національний академічний драматичний театр ім. І.Франка  
А. Чехов. «Дядя Ваня», 1980  
Режисура С.Данченка, сценографія Д.Лідера  
Серебряков — А.Гашинський, Войницька — М.Кропивницька,  
Войницький — С.Олексенко



Войницький — Б.Ступка

позитивними. — М.Г.), на кону київських театрів з початком 1980-х з'явилися відразу дві знакові вистави: С.Данченко у свій другий франківський сезон ставить «Дядю Ваню», І.Молостова прориває двадцятилітнє “мовчання” Театру російської драми, втілюючи на його сцені «Вишневий сад».

«Вишневий сад» І.Молостової унаочнював, одночасно, живучість чеховської традиції на київському кону і бажання її модернізації. Саме модернізації, а не деструкції, оновлення, а не відмови; однак для вистави це обернулося композиційною незлагодженістю, часто нерозбірливістю режисерського й акторського “слова” про чеховський світ та його мешканців.

Утім, з найпершого погляду «Вишневий сад» Театру російської драми виказує причетність до європейського та російського новітнього Чехова: від тієї самої миті, коли Д.Лідер опустив над подіями п'єси двоєдину завісу — одночасний символ квітучого й одцвілого “вишневого саду”, відразу створивши єдиний метаобраз, якого автор жадав для свого твору. І.Бунін, під кінець життя “покаявшись” у запізнілому визнанні чеховської драматургічної геніальності, зрозумів, чому, на відміну від звичайного російському маєтку, сад Люби і Гаєва — з самих вишневих дерев. К.Станіславському вдалося зрозуміти це, проте не відтворити на сцені МХТ, раніше, бо сам автор пояснив йому, що його сад не вишневий, а вишневий, адже не приносить прибутку, а лише “береже в своїй квітучій білизні поезію минулого панського життя”. Європейський театр, а трохи згодом і український, проминули на своєму кону фазу натуралістичної та соціальної концептуалізації чеховського світу, або настільки ж активної деконцептуалізації, ціною часткової відмови від реалій цього світу (Ж.Пітоєв, Й.Свобода, Л.Вісконті) — фазу, майже в сім десятиліть завдовжки, — щоб в останній третині ХХ століття впритул підійти до означення природи символізму Чехова, до настійних спроб сценічно відтворити метафізичний складник його “реальності”.

І. Молостова і Д. Лідер, ховаючи цю “реальність” за завісою “вишневого саду”, відсторонюючи нас від неї явленою “четвертою стіною”, змушували уважніше й ретельніше вдивлятися та вслуховуватися в хрестоматійно знайомі текст і дію, шукати чеховської “правди” в мінливості напівтонів, у блисквичній зміні ракурсів, незвичності ритміки, миттєвості переходів, до секунди скорочених паузах, у змістовній наповненості зон мовчання, в яких акторський ансамбль існував у спектаклі. Втім, складний і складений акторський малюнок, запропонований І. Молостовою для всіх без винятку виконавців, виявився під силу не кожному, тому через два десятиліття в пам’яті лишається не цілісна картина, а її окремі складові, така собі “крутиголовка” розпадається на маленькі часточки.

Ось, наче від подиху вітру, розчиняються білі двері в глибині сцени, й крізь них уся у білому ореолі влітає Раневська (А. Роговцева). І застигає з виразом захопленого задивування від знайомого з дитинства “пейзажу”, щоб з тим самим захопленням “впізнавати” брата, дочку, Варю, Петю й інших мешканців дому. В Раневській А. Роговцевої впродовж цілої вистави дивувала зовнішня і внутрішня краса, щирість, з якою вона намагалася зрозуміти становище своє й рідних, а потім змиритися з ним, визнати приреченість “саду” й власної родини, а потім— приреченість свого дальшого життя, в якому не буде анічогісінько, крім повернення до Парижа і “дикої людини”, що чекає на неї там. Відтак, усіма силами душі Раневська прагнула “зупинити мить”, востаннє намилуватися садом, домом, оточенням, вислухати їхні останні, звернені до неї слова й думки, навіть сум’ятні монологи Трофімова.

Проте в цьому «Вишневому саду» Петя О. Ігнатуши звучав напрочуд голосно й виразно. Серед багатьох інших Трофімових він однозначно вірив у те, про що говорив, знав справжню ціну пошукам істини вічного студента. Ось він сидить на авансцені в білій плоскінній сорочці й з мереживною пара-



Національний академічний театр російської драми ім. Лесі Українки  
А. Чехов. «Вишневий сад», 1980

Режисура І. Молостової, сценографія Д. Лідера

Гавєв — М. Рушковський, Варя — Л. Кубюк, Піщик — М. Доценко



Раневська — А. Роговцева, Лопакін — Л. Бакштаєв,

Гавєв — М. Рушковський

солькою в руці та весь світиться білозубою посмішкою, стверджуючи: щоб почати жити в теперішньому, треба спочатку спокутувати минуле у неперервному стражданні та праці. За інтонацією це не монолог, це тет-а-тет, що вбирає в своє коло всю сцену й зал, адже Петя вірить — у глибині єства ми всі згодні з ним.

Навіть Лопакін, усі вчинки якого, здається, суперечать кожному слову Петі. Однак, Л. Бакштаєв давав нам зрозуміти: новоявлений господар маєтку нічим іншим, ніж пірровою перемогою свою купівлю не вважає. Ось Лопакін вже вкотре намагається пояснити Раневській, як урятувати вишневий сад, і зіплює зуби та опускає руки, наштовхуючись на стіну її нерозуміння, ось з неприхованими ревнощами, дивиться мовчки, як вона притискає до грудей шматки розірваної телеграми з Парижа, ось із гіркою іронією називає купівлю саду “зоряною годиною”, ось чи не зі слізьми в голосі вимагає заграти музику на честь перемоги у торзі, ось розгублено й безнадійно питає, просить, стверджує: “Скоріше б це все скінчилося, скоріше би змінилось як-небудь наше нещасне, безладне життя”.

Ось звучать слова Шарлотти (Л. Кадочнікова): “Хто я? Навіщо?” — і сама актриса відповідала на питання героїні, будучи у спектаклі явною антитезою Раневській. У виставі Театру російської драми її ексцентричність вряди-годи променилась викривленими інтонаціями господині, аж до фіналу, де Шарлотта колисатиме вбогий вузлик так само, як за мить до того Раневська “колисала” під час прощання Аню.

Забулися, пішли в небуття Варя Л. Кубюк, Гаєв М. Рушковського, Дуняша О. Первеевої, Єпходов Є. Паперного... Їхня невизначеність, характерна невизначеність значною мірою применшували атрактивність «Вишневого саду», міксували тональність режисерської концепції, адже пам'ятаймо: у А. Чехова “прохідних” образів немає, Перехожий у «Вишневому саду» — це теж персонаж.

Утім, навіть у цих сполохах пам'яті просвічується спектральність режисерського рішення,

стилістична багатовимірність, об'ємність спектаклю. Проте тогочасна українська критика здавалась невдоволеною І. Молостовою, в більшій мірі переймаючись тим, що серед ідейних векторів вистави (зовсім не порадянські) соціальний вектор видавався аж ніяк не провідним, “соціально-моральні орієнтири” виглядали “стертими”, й декому з колег було “важко відповісти: кому саме належить останнє слово у виставі”<sup>27</sup>. Відтак, без гучних заяв, український театр завдяки «Вишневому саду» І. Молостової зробив наступний крок в опануванні драматургії А. Чехова — крок до “відкритого закінчення”, крок до “трьох крапок” як панівного розділового знака у концепції чеховського твору.

Змістовно-естетична вертикаль «Дяді Вані» у Театрі ім. І. Франка належить до тієї ж самої матриці релевантності і крім того являє собою одну з тих вистав, якими новий художній керівник театру розбудовує європейський інваріант національного кону поруч з «Украденим щастям» І. Франка, «Візитом старої дами» Ф. Дюрренматта, «Вибором» Ю. Бондарєва, «Камінним господарем» Лесі Українки. У тодішній концепції франківської сцени (щодо ХХ століття — повторне звернення до грубо перерваного курбасівського “щеплення” ідейним плюсом естетичним інтелектуалізмом, щодо глибших пластів ХІХ століття — витребування достеменного, відвертого гуманізму) чеховський спектакль вочевидь мав більшу мету, аніж просто заповнити лакуну його драматургії на франківській сцені, а саме — відтворити наскрізну тему Данченкових вистав — оповідей-трагедій змарнованого, не втіленого й, відтак, понівеченого людського життя.

На момент постановки «Дяді Вані» С. Данченко, здається, вже знав не тільки “про що”, а й “як” він поведе свою розповідь, а отже, чеховський спектакль змальовано аж до прозорості чистими “фарбами”, палітра яких народжена авторським текстом, що являє собою “альфу й омегу” постановки.

Буркотлива фраза Серебрякова: “Не люблю я цього дому. Якийсь лабіринт. Двадцять

шість величезних кімнат...” — визначає сценографічний модуль Д. Лідера — вигородку з віконних рам і знятих зі скрутелів дверей — дивовижну плутанину спрямлених ліній і гострих кутів, образ блуканини, в якій заплутали такі, сказати б, прості поняття про любов, обов’язок, сенс життя, що ними донедавна жили й керувалися всі мешканці маєтку, а з ними й Астров. Професор та його дружина входять у цей простір, либонь, саме для того, щоб усе постійне зрушило зі своєї осі, щоб в одну мить настала лиха година змін, і навіть мереживо сонячних плям, що просвічувало, проходило крізь скляні вікна й двері, зникло назавжди.

Образ панського маєтку заступає розчинена замкненість, відкрита безвихідь, в яких, з’ясується, вже давно живуть його мешканці. Життя злежалося як сніп жита в кутку, одноманітний побут нависає над ним, наче ярма, почеплені на стіні, важка робота без зайвих статків, наче громіздкі старовинні меблі, що заповнюють собою основний простір сцени, — сценографія Д. Лідера, як завжди, здатна утворити позавербальний шар, не менш красномовний, аніж слово.

Найперша розмова няньки (Н. Копержинська) з Астровим (В. Івченко) слушністю взятого тону, точністю зроблених у ній акцентів заявляла теми для всього подальшого дійства. Потім їхню гіркоту: тему близької старості, згубленої краси, згаслих від тяжкої роботи й задушливої монотонності побуту почуттів, невгамовного спокутування провини, — поділять між собою персонажі, розберуть на монологи, заکیلцьовані зверненнями доктора до тих, хто житиме через сто–двісті років. Вибудовуючи композицію конфлікту саме у різноспрямованості, перехрещеності, відштовхуванні різнорідних “правд”, режисер не поспішав визнати ту чи ту з них “істиною”, доводив: усі ті, кого обставини звели на місяць в одному домі, однаково не спроможні домовитися про щось спільне (чи то про продаж маєтку, чи про майбутнє Соні, чи про схожість етичних, естетичних, суспільних поглядів), настільки занурені у власні фізичні та душевні

хвороби, забиті, пригноблені своїми невдачами, нестатками, незреалізованістю. Ніхто з них не чує іншого, не зважає на чужі проблеми й почуття. Ні Войницька (Н. Ужвій), у котрої при будь-якому натяку на конфлікт починало тремтіти все тіло, а в хвилини споминів про минуле з’являлася блаженна й дурнувата усмішка. Ні Вафля (С. Пономаренко), стурбований тільки захистом свого “теплого місця” нахлібника, задля збереження якого він готовий щоразу “затикати фонтан”. Ні тим паче Серебряков (А. Гашинський), з його безмежним егоїзмом, фанфаронством причетного до сонму обраних, що довів утилітаризм у ставленні до всіх і всього до ступеня філософської доктрини.

Проте, кохання Соні (Н. Гіляровська) до Астрова звучало не інакше, як сублимацією всього фізичного й душевного життя, перетворенням самого життя на ритуал раз і назавжди заведених рухів, дій, вчинків, думок. “Ми побачимо небо в алмазах... Ми почуємо янголів... Ми відпочинемо...” — молилася за всіх Соня, втім у цих словах відчутно звучала тільки одна надія: хоч не в нинішню, так у прийдешню годину я буду разом з ним.

Єлена Андріївна В. Плотнікової незворушно проходила крізь усі вирування пристрастей навколо неї, тільки двічі “прокидалася”: в голосіннях за недосяжною, через власні “лінощі та сумління”, свободою, подалі від усіх, від “сонних фізіономій” і “розмов”, й у щирому, з проханням про миттєву, зриму відповідь, зверненні до Астрова: “Я хочу, щоб ви думали про мене краще”.

Безкінечно стомлений, збайдужілий, закам’янілий навіть у відчутті давньої провини за смерть залізничника, від того недобрый до всіх, окрім старої няньки, безжально скептичний є Астров (В. Івченко), зневірений у своїх та чужих поривах щирості й правди. Його зізнання, що він “постарів”, “подурнішав” і “нікого не любить”, актор зробив не наче девізом свого героя, особливо відчутним це у любовній колізії з Єленою. Астрову В. Івченка дружину Серебрякова зовсім не шкода, його не турбує, що своїм коханням вони



з Войницьким поставили її в незручне становище. В інтонаціях ситого й ледачого хижака він провокує жінку на адюльтер, з тверезим глумом спостерігає наслідки своєї провокації і в єдину мить накидається на Єлену з поцілунком. Й Івана Петровича, з його безглуздими трояндами й понівеченими ілюзіями, йому теж не шкода, а з Сонею йому ніяково, бо вона бачить його таким, яким і сам він колись хотів себе бачити, але так і не став, чи перестав бути тим Астровим, про якого дівчина каже: “Ви такий витончений... у вас такий ніжний голос...”. Однак, саме докторові у А. Чехова випало виголошувати знамениті монологи, і Астров В. Івченка виголошував їх... неголосно й завчено, неквапливо, з настороженими паузами, щохвилини готовий зупинитися. І не зрозуміти було, кому і для кого кружляє карнавал цих прекрасних та високих слів; можливо, доктор умовляв ними те чудесне, сповнене справжньої ваги й плідності життя, що манило всіх їх на початку, а потім бездарно втекло, наче вода у пісок.

Безугавний біль від цієї невідомої втрати, “мільйон терзань”, що або якимось дивом припиняться, або роздеруть душу на шматки, змушував нас потерпати разом з Войницьким Б. Ступка. І, можливо, гранична межа відвертості й безбоязності відкритої експресії “хворої душі” зрештою примиряла нас з Іваном Петровичем, якого актор так само не жалів і не виправдовував, немов би пам’ятаючи саркастичні слова Астрова, звернені до Войницького: “ти цілком нормальний”. Відтак, у справді кульмінаційний момент вистави Б. Ступка грав невдалий замах на Серебрякова, мить, в яку демони роз’явленої душі втихомирились би, отримавши поживу, а сам Іван Петрович зміг би нарешті довести свою “ненормальність”, виправдати й оксамитову куртку, і краватку-бант, і “поетичне” безладдя зачіски, й рояль, що його Д. Лідер зробив центром мікрокосму Войницького.

Відтак, невдачу подвійного пострілу Іван Петрович Б. Ступки переживав значно серйозніше, ніж любовний неуспіх: там — утрачена примарна надія, тут — очевидність того,

що “пропало життя”, в якому вже точно не бути ні Шопенгавером, ні Достоевським.

Декларованою неоднозначністю героїв, їхньою недосказаністю, розімкненістю композиції, в якій сцени замирення і тривкого спокою звучали затишшям перед “грозою”, й вивіреною необов’язковістю “ансамблю” С. Данченко унаочнював власне розуміння особливостей чеховської драми, зокрема природи її епічності, складаючи її у мереживному поєднанні оповідальності й поетичності, мінливому ритмі неквапливої діалогічної розмови й екстатичного монологу. І зайвий раз доводив: за достатньо жорсткої режисерської концептуальності, необхідною умовою живої “плоті” і “крові” чеховської вистави лишається вільний акторський вияв персонажів.

1990-ті — межа, розділовий знак, започаткування нового нашого життя. Упродовж десятиліття ми позбувалися радянської мінувшини, вичавлювали із себе “совкове” духовне рабство й одночасно усвідомлювали нелегкість і тривалість цих зусиль. Можливо, задля прискорення процесу, отримання хоча б проміжних результатів, тогочасне пострадянське мистецтво категорично відмежовувалося від донедавна звичних соціальних акцентів, або саркастично насміхалося з них, шматуючи гасла й прикмети “соціалізму” у витворах соц-арту.

Тогочасні вистави українських театрів нерідко виливали на глядача “потік свідомості” їхніх творців. Режисура, здавалося, поспішала вштовхнути в ідеологічний “пролом”, що витворився з часів “перебудови”, свої, суто індивідуальні бачення й відчуття того, що було і сталося, ба навіть, якщо Бог дасть, футуристичні припущення та прогнози.

Одним з таких шляхів професійної й людської самоідентифікації, що їх торувала українська режисура 1990-х, бачимо вистави за г’єсами А. Чехова. Й це не дивно, адже, за точним визначенням Н. Єрмакової, сценічне рішення чеховської драматургії “невідворотно набуває ознак автопортрета із точно окресленими рисами мистецької особистості”<sup>28</sup>. При всій категоричній “екстер’єрній” несхожості

«П'яти пудів кохання» Е. Митницького (1993, Театр російської драми ім. Лесі Українки), «Трьох сестер» А. Жолдака (1999, Драматичний театр ім. І. Франка), «Пострілу в осінньому саду» В. Більченка (1999, Експериментальний театр), «Чайки» Д. Лазорка (2000, Державний центр ім. Леся Курбаса), в них однаковою мірою активізовано особистісність їх креаторів, й відтак, унаочнено мікркосмос митця.

Недовге повернення Е. Митницького до Театру російської драми на початку 1990-х нагадало мені про спорядичні звернення А. Ефроса до Театру на Таганці. Щойно геніальний А. Ефрос, можливо, сам того не бажаючи, проривав своїми виставами застиглу у своїй одноманітності стильову тканину любимівської «Таганки», як вона, спершу показавши власну омертвілість, починала розцвітати живими барвами й бриніти свіжими нотами. Е. Митницький, на мою думку, так само не ставив собі за мету «революціонізувати» Театр російської драми, однак «П'ять пудів кохання» вочевидь збудили тодішнє «сонне царство» його сцени й лаштунків.

Утім, при першому погляді на чеховську виставу, здавалося, що стосовно глядача Е. Митницький мав таку саму мету: збудити, примусити його від початку «нашорошити» зір і слух, пильно вдивлятися в «картинку», яка змінювалась майже з калейдоскопічною швидкістю. У виставі забували про «романного» Чехова, беззастережно схиляючи його драму в бік кіно.

Навіть для того, щоб роздивитися — знову ж таки кінематографічно — множинність її сценографічних складових (художник М. Френкель): із натуралістичною достеменністю відтворений вміст двоповерхової будівлі, лави, величезну садову діжку, купу предметів, приналежність яких до господарів зрозумімо далі, — треба було витратити чимало часу. Так само, як встигнути за швидкою зміною просторового ракурсу під час обертання поворотного кола і за мить охопити поглядом новий «кадр». Адже під лавою, де п'ють горілочку Тригорін і Маша, побачимо Медведенка, а за секунду до освідчення Ніни

Тригоріну погляд вихопить постать Аркадіної на другому поверсі, і двоповерховим буде спектакль Треплева: Ніна вгорі читатиме монолог, Треплев біля сходів акомпануватиме їй на роялі, всім єством відчуваючи кожне своє слово, що вимовляють уста тієї, кого він обрав бути Світовою Душею, а поруч сидітимуть глядачі, до яких Ніна кинеється за визнанням, за підтримкою — й наштовхнеться на усміщечки та зніяковіле знизування плечима. Тільки Сорін із старечою доброзичливості до молодих усміхнеться привітно.

Перенасиченість першого акту фізичною дією була граничною, тут постійно щось говорили, пересувались у просторі одними їм відомими траєкторіями, Ніна (А. Сердюк) стрімголов крутила педалі велосипеда, а Тригорін запобігливо прибирав з її дороги предмети побуту, Медведенко нісся кудись із патефоном і все намагався «оживити» його, Костя (А. Сомов) бавився, спускаючись на руках по бильцях центральних сходів, навіть Сорін (А. Решетніков) катався в інвалідному візку.

І всі «п'ять пудів» кохання також встигли нагромадити у першому акті, неначе хотіли вмістити їх у літню пору, сповнену прозорих ранішніх туманів, гарячого денного світла, м'яких, нестрашних присмеркових тіней, — у той час, коли навіть утрата кохання видається неважкою, скороминущою, коли все, здається, можна повернути назад. І навіть Аркадіна (А. Роговцева) в першу хвилину здригалася, побачивши поцілунок Ніни й Тригоріна (Є. Паперний), у другу — її тіло застигало, наче зсудомлене, в третю, опанувавши себе, вона бралася відвойовувати втрачене... і відвойовувала. Перед від'їздом Аркадіна купатиме Тригоріна у діжці, змиваючи з нього останні примарні спомини про обійми Ніни. А він, покірливий, знесилений від недавнього опору, сидітиме у воді як велика лялька, одночасно нагадуючи й інфантильного старого «пупса» Соріна, і молодика Костю, який так само невтішно покірно сидів, поки мати перев'язувала йому голову й доводила, що усвідомлює своє погане ставлення до ньо-



Національний академічний театр  
російської драми ім. Лесі Українки

«П'ять пудів кохання»  
(А. Чехов, «Чайка»), 1993

Режисура Е. Митницького

Аркадіна — А. Роговцева, Дорн — В. Сівач,  
Поліна Андріївна — Л. Кадочнікова

го. Костя, вочевидь, не вірив матері, але й сил для спротиву теж не мав, і Тригорін не вірив Аркадіній та знав, що його спроба розірвати з нею стосунки і почати нову главу своєї “книги життя” приречена, і намагання Соріна “помолодшати” мають такий само безнадійний кінець.

Хоча всі персонажі цієї вистави виглядали приреченими знову й знову повертатися на старі круги свого кохання. Аркадіна лізтиме в діжку до Тригоріна, щоб переконатися: вона не тільки умовила його, а й знову жадана. Тригорін не відповість, вона вилізе, мокра, нещасна, готова відступитися... Проте ми точно знаємо продовження історії, і режисер відає, що ми знаємо. Маша, сповнена любові до Треплева, не потрібної йому любові, розчинятиме своє почуття у балачках про нього, топтитиме у горілці, а потім з відчаєм прийде до Кості в кімнату, кине одєжину йому до ніг, наче разом із собою, щоб вкотре переконатися: вона йому не потрібна навіть як офіра. Медведенко все знемагатиме біля Маші, згідний хоч під лаву залізи й слухати її освідчення у коханні до іншого, аби тільки бути поруч. Поліна Андріївна (Л. Кадочнікова) — зів'яла, скоцдорблена без взаємності Дорна (В. Сівач). Цьому роману, здається, не має кінця-краю, а, можливо, вони обоє бояться його завершення, саме обоє, зрозуміємо ми, почувши,



Театр «Лейпцігер Шаушпіле». А. Чехов. «Чайка», 1990. Режисура Е.Митницького. Сцени з вистави

з якою тугою та болем він крикне на чергові звиряння Поліни: “Мені п’ятдесят п’ять”. Ніна та Костя, такі відчайдушно щирі та світло радісні у своїх перших почуттях, невинні й від того довірливі, у фіналі хапатимуться за найменший натяк на минуле й не розумітимуть, що все скінчилося для них обох, що вороття до світлої радості не буде.

Через ті колізії, що їх детально вибудовано у виставі, стає очевидним: у «Чайці» її автором всім без винятку персонажам відміряно кохання повною мірою, але жоден з них із цього джерела напитися не зміг. І любов тут різна, у різних її проявах, материнська зокрема. Н. Єрмакова, яку в її думці рідкісна можливість побачити своєрідний прототип вистави Театру російської драми — «Чайку» Е. Митницького для «Ляйпцігер Шаушпіле», визначила «П’ять пудів кохання» як драму покинутих дітей<sup>29</sup>. І справді, значно омолоджені Костя й Ніна з їх невідпорно “першим”, вразливим коханням, фактично сироти при живих батьках. Маша, на яку мати не звертає жодної уваги, цілком поглинута коханням до Дорна. Померла дитина Ніни приречена Тригоріним на напівсирітство, чия смерть — фінальним на завіса над всіма сподіваннями і мріями молодості. “Вічна дитина” Сорін, постійно покинутий, нікому не милий, він і помре ніким не помічений: в одну мить захилиться

назад голова, впаде з неї картуз, і життя так само впаде додолу...

Проте й свою вочевидь взаємну любов до театру Аркадіна сприйматиме утилітарно, — як приємність, як можливість постійно відчувати свою силу, привабливість, чарівність, — сприйматиме як щось належне, зручно й звично вмощуючись на руках чоловіків, які виноситимуть її на сцену. І Тригоріна вона “в’язатиме” будь-що, тільки б не вкоротити свого жіночого віку, і Костю не любитиме з відчаю: зрослий молодик — постійне нагадування про вік.

І Тригорін (Є. Паперний) виявиться нездатним любити свою справу і зробити бодай крок, щоби повернути собі свіжість відчуттів і сприйняття, вочевидь втрачених від запліснявілого роману з Аркадіною й так само нікчемних інших зв’язків. Проте й кинути писати він теж не здатен, ось і лишається тільки фіксувати в книжечці лякливі тіні, що застаються від швидкоплинних емоцій, мимохідь пройде-них відносин, гіркоти сумління.

Кохання нема, і не тому, що кожен кохає не того, хто закоханий у нього, а тому, що всі вони не знають істинної ціни любові, не годні зрозуміти — життя без неї перетворюється на ніщо, на пустелю, на відимість життя. Нам це доводитимуть другим актом «П’яти пудів кохання», його осіннім мороком й мо-

торошною темрявою, сірістю теплих важких дамських суконь і чоловічих костюмів. Їх не в змозі будуть розігнати ні світло лампи, ні червона пляма накидки Аркадіної, ні затишність гри в лото, що зібрала всіх за одним столом, коли відліки номерів звучатимуть відліком хвилин, що їх Соріну лишилося прожити, Кості докохати до останнього пострілу, Ніні пережити перед остаточною втратою надії на повернення Тригоріна, Маші долюбити живого...

А потім фінальний “кадр”, де поволі згасають останні промені світла і знову звучать слова монологу — пророцтва Світової Душі з п'єси Треплева про жах, холод, безтваринність і безлюдність кола, на яке невідворотно прийде світ, щоб тільки потім, через ті ж самі астровські, зоряні “сто—двісті років” матерія і дух змогли злитися “в гармонії прекрасній”. Але того не побачить ніхто з нині живих, адже не житиметься тому, хто “скупив без людини...”.

Між «Чайкою» А. Чехова і «П'ятьма пудами кохання» Е. Митницького проліг шлях режисерської переакцентації авторського тексту, визначення інших ідейних пріоритетів, ніж ті, що наголошувались у далекі вже часи, надання дії множинних ознак сучасності. Життєва парабола викреслювалася тут з незвичних зон ритмічної напруги, й люди існували в ній на грані зовсім не притаманної чеховським часам фізичної та фізіологічної відвертості, та одночасно саме по-чеховськи відокремлено й відчужено. “Не класично” звучала похмура, відверто песимістична, сказати б, “гамлетівська” інтонація вистави, її “соборна” трагічність, одна на всіх.

Утім, концепція чеховської «Чайки» на кону Театру російської драми визначалася ментальною й генетичною приналежністю її постановника до старшого покоління української режисури з його даниною розумному консерватизму й, відтак, обережному трансформуванню класичних творів.

«Три сестри» Театру ім. І. Франка знаменували собою вступ до активного засвоє-

ня чеховської драми “онуками” тогочасних “метрів” національної режисури. Причому, в цьому разі вступ був аж надміру активний і індивідуалізований. Навіть глядачів, уже звиклих до програмної експериментальності у спектаклях А. Жолдака, чеховська вистава вразила радикальністю трансформації авторського корпусу «Трьох сестер», послідовною деструктивністю щодо всіх, без винятку, складників її стилю.

У монографічному дослідженні «Український театр у переддень третього тисячоліття» Н. Корнієнко зарахувала франківський спектакль А. Жолдака до запропонованого нею “явища ситуативної п'єси” саме за визначальною ознакою відносин режисера з драматургічним матеріалом на основі “трансформації фундаментальних складових класичного тексту” в іншу реальність<sup>30</sup>. Однак, навіть поставивши «Трьох сестер» у контекст настільки ж радикальних трансформів європейської та російської режисури й тим самим ствердивши факт і можливість такого вочевидь деструктивного підходу до класики, буквально у наступному абзаці за нагальну передумову процесу автор дослідження визнає “належність трансформу до феномену художнього й естетичного”<sup>31</sup>. Зрозуміло, за твердженням Н. Корнієнко, вистава А. Жолдака належить до цього феномену. Автор цих сторінок, виходячи з того ж самого вищезазначеного імперативу, має щодо спектаклю Театру ім. І. Франка протилежну думку.

Почнімо з того, що чеховські тексти дійсно мають відчутний футуристичний присмак, унаочнений в неодноразових бажаннях багатьох героїв зазирнути за завісу часу, побачити нове, обов'язково краще життя, й, відтак, вирватися з життя теперішнього, нестерпного у своїх негараздах, безбарвності, тужливій провінційності. Може видатися, автор сам провокує постановника на перенос свого сюжету й героїв у часі, немов би пропонує театру відхилити його завісу для них. Утім, чеховська прозорливість розумна, вона сягає століття, а то й двох. Мрія на відстані витяг-

нутої руки (про “Москву”, про “Париж”, про “театр” тощо) відлунює нісенітницею, є однією із зон комічного у п’єсах Чехова.

Це можна добре усвідомити від самого початку дії «Трьох сестер», щойно побачивши — волею режисера її перенесено на третину століття вперед і силоміць втиснуто у військово-арештантський світ наших тридцятих–сорокових. Завдяки художникові Ш. Абдусаламову простір дії категорично протиставляється хрестоматійно знайомому сонному спокою будинку Прозорових і наповнюється речами — символами розхристаного, неприкаяного евакуаційного побуту: залізні ліжка і панцирні сітки, трохи прикриті шматками тканини й одежиною, валянки, бляшаний посуд... Безлад, без найменшого натяку на колишній затишок, оповитий клаптями маскувальної сітки.

Дещо згодом, у другій дії, на коротку мить прозирне знайомо чеховська інтонація, зазвучать ноти авторової ностальгії. Кін засилає густим білим снігом, і кризь його пелену звучатимуть освідчення Тузенбаха Ірині, в його хороводі кружлятимуть усміхнені Маша з Вершинінім. І сітка загориться ліхтариками, силуетно нагадуючи новорічну ялинку. Втім, це буде зовсім недовго — дія знову зробить спіральний виток і вийде на фінішну пряму, обставлена так само, як на початку.

Заразом, з такою ж самою категоричністю А. Жолдак розбиває й соціальну висхідну «Трьох сестер» і будує на її місці власну, двошарову. Спочатку наявну в Чехова граничну неузгодженість, розбіжність інтелігенції та люмпенства в спектаклі безслідно стерто, й натомість замінено загостреним, подекуди аж до антагоністичності, конфліктом “столиці” (Вершинін, Солений) та “провінції” (Прозорови). Відтак, стрижневим у поведінці сестер стає приховування освіченості, вихованості, сором’язливості від рафінованості думок та почуттів. Одним з найнесподіваніших моментів у виставі є той, коли, годуючи військових супом, по суті, відриваючи останнє від свого вельми мізерного раціону, Ірина (Н. Гіляровська) з Ольгою (О. Батько) враз

починають вживати їхню говірку, легко віддавши на поталу власну звичну мову.

Лінія кохання Маші (Н. Сумська) до Вершиніна (С. Олексенко) вимальовується як суцільне підлещування, налаштування на смак та настрої “пана”. Маша шохвилини зазирає йому в очі, шукає в них схвалення своїм словам, демонструє готовність витанцювувати будь-які па, аби тільки побачити задоволену усмішку на коханих устах. Здається, радше від сорому за зрадливе “я”, ніж за фізичну оголеність, вона намагається залізти на верхні “нари” щойно з’являється Тузенбах.

Однак й барон не без того ж таки гріха: досить зіставити, як звично вимовляє він німецькою слова освідчення Ірині, і як запобігливо, під пронизливим поглядом Вершиніна, стверджує, що він “росіянин” і “православний”.

Другий соціальний шар вистави усвідомлюється поволи, унаочнюється у другій дії, сповненій “тулагівськими” прикметами. Починається все, як годиться, з підйому червоного стяга під оркестровий розлив популярної пісні «На просторах Родины чудесной», перед величчю якого стануть виструнчившись усі герої вистави. За тією ж логікою, ліжка “вишикуються” в нари, одяг більше скидається на уніформу, Вершинін, Солений і Наташа остаточно скупчуються в “трийку”. Зрозуміло, з цим часом убивств дуель просто несумісна, тому Тузенбаха “банально” вб’ють, а крик Ірини нагадуватиме голосіння за померлим.

У другій дії режисер з очевидністю накопичуватиме докази на користь, власне, однієї тези: час, що минув від чеховського початку століття до його радянської середини, вивітрив усе найкраще, що було в ньому і його людських істотах. Але парадокс вистави полягає в тому, що заперечення, оскарження нашої тотально “совкової” дійсності, покладене А. Жолдаком на чеховський текст, спрацьовує не завжди, натомість віра Чехова в кращі часи і краще в людині, його стійкий гуманізм, що вірно служив мистецтву та суспільству завжди й повсюди, виявився режисерів не потрібним.

Однобічність виразу, пласкість пунктуації режисерського “тексту”, переорієнтація чеховського “великого стилю” в бік агітаційного театру (стилістичне цитування художніх прийомів Ю. Любимова занадто впадає у вічі) поступово ухилиє виставу А. Жолдака в бік сум’яття висловів, нерозбірливості мотивацій, стагнаційного повтору мізансцен, хаосу звукового ряду. І втомившись від цього вочевидь пустопорожнього нагромодження слів, рухів, сенсів, глядач аж надто полегшено відкидає фінальну пропозицію авторів вистави побачити світло серед мороку: звучить вальс, усі поволи починають кружляти в ньому, падає сніг, змиваючи бруд і даючи відчуття свята, але приєднатися до цього хороводу в змозі тільки ті, кого примусив режисер — чеховські персонажі...

«Постріл в осінньому саду» В. Більченка за «Вишневым садом» А. Чехова об’єктивно ставав у ряд “авторських” (у сенсі — режисерських) вистав за чеховською драматургією української сцени 1990-х. Ба більше: відчутні ознаки трансформу цієї вистави вже дозволяли визнати даний принцип одним з характеристичних для діяльності нової режисерської хвилі національної сцени. Лишалось тільки зрозуміти, за якими пошуковими векторами кожен з постановників здійснював власний задум щодо класичного тексту.

На наш погляд, «Постріл в осінньому саду» повертав глядачів до “материкового” Чехова, адже, здавалося, В. Більченко однією виставою хотів не тільки осягнути всього класика, віднайти головні смисли цілого чеховського світу, а й розширити межі “театрального Чехова”, делегуючи його іншим художнім просторам, серед котрих найдужче відчувалась кінематограф і графіка.

У кожній з п’єс Чехова є замський дім, а отже, є сад, і дія в цьому домі й саду часто відбувається або восени, або наприкінці літа, коли вже наявні всі осінні прикмети. І ще у п’єсах Чехова багато смертей, самогубств, замахів і навіть думок про смерть. Відтак, просто від обраної назви, режисер стверджував контекстність свого «Вишневого са-

ду», виводив апріорну архетиповість того, що в ньому відбувається.

Саме тому естетичну систему «Пострілу в осінньому саду» постановник декларував як синтетичну, розімкнену на всі боки. Проте в точному співвідношенні іманентного й накинутаго, в їхній активній неподільності художня система чеховської вистави «Експериментального» театру сягала нової, її властивої синкретичності.

Тому сюди безсумнівно пасувала цитата з «Іванова» — нашарування не вербальне, а семіотичне: іншим (“ляльковим”) кодом прописана “шлюбна” тема. Тому “як належне”, як принципове всмокування кіноможливостей задля ствердження пріоритету театру сприймалася двоєдність кінематографічної за структурою сценографії Славка Микосовського з традиційним, хрестоматійним убранням для акторів від Л. Подєрв’янського. С. Микосовський, вибудувавши анфіладу кімнат у три “плани” й відкривши простір для об’ємної, тривимірної мізансцени, перемежував простір предметами-символами, наголошуючи на квазиреальності їхнього спільно з Більченком задуманого космосу. У низці тих речей найбільшу увагу привертала незліченні червоні яблука, підвішені до стелі в дальній кімнаті; здається, ще один перегук з тими давніми суперечками про “цілий вишневий сад”.

Ординарність зовнішності персонажів незабаром виявлялася своєрідною аберацією зору, щойно ставала очевидною “позареальна” білизна вбрання Раневської, настійливий “супротивний” чорний колір суконь Варі та Ані, зовсім не купецький вигляд Лопахіна, занадто “вічний студент” Трофімов. Костюм, як доля, сплетений з ниток Парки.

Не декларована, але відчутна символічність, тяжіння персонажа до типовості, вбачалася в очевидній монологічності існування героїв у просторі «Пострілу в осінньому саду». Унаочнене загальне нерозуміння: Раневська (Кірстен Кольструп) говорить із Петєю і Лопахіним англійською, з іншими може вставити декілька фраз ламаною російською. Розведені режисером по різних кутах анфілади,

актори часто кидають слова кудись у простір, бо радше прагнуть висловитися, ніж бути почутими. Три паралельні “плани” дають змогу одночасно і дію вести “в паралель”, і вживати різних мов (новий натяк на чеховську “материковість”), перериваючи інших, так що текст почасти звучить додекафонією.

Емблематичний перегляд прийомів із записника слова, театру, кіно, живопису — характеристична ознака стилю вистави — колективним потужним зусиллям видобував з давно знайомої чеховської реальності нові інтонації, інші траєкторії її простору, оновлював чуттєве сприйняття дії, надавав йому безпосередності. Однак, тільки доти, допоки відбувалося дійство, тривав булгаківський ефект “коробочки”. Ефекту післядії спектакль В. Більченка не мав, немовби всі креативні зусилля його творців і глядачів вичерпувалися впродовж дії, а може, спрацьовувала одна з формул Станіславського: “тут і зараз”, у нові часи активно вживана А. Васильєвим — учителем В. Більченка (принаймні про неї згадували підчас перегляду «Серсо» за В. Славкіним).

Натомість «Чайка» Д. Лазорка кореспондувалася з цілими образними системами чеховських вистав кінця століття, ще раз нагадуючи про їхній принципово відкритий характер. У ній вже звично не наголошувався давній час з кількісним рядом неодмінних прикмет. Тут взагалі не існувало конкретики часу й простору, хіба що краплі води, які постійно падали зі стін, нагадували нам про плінність часу, а низка яток для проявлення фотографій і самі світлини, розвішені повсюди, відтворювали ментальний простір, збудований долями багатьох поколінь. Соратник Д. Лазорка по пошуковому театру Влад Троїцький назвав, щоправда не від великої пошани, «Чайку» ДЦТМ ім. Леся Курбаса виставою “бідного театру”. Керівник Центру Н. Корнієнко визначила стилістику витвору Д. Лазорка й О. Карашевського як “гіперреалістичну”. Здається, істина в цьому випадку перебуває на схрещенні двох художніх систем, на їхньому вибіркового споживанні творцями спектаклю.

В цьому майже безпредметному просторі (на відміну від багатопредметних інших версій «Чайки») кожна річ мимоволі сприймалася як знак, як деталь більшого цілого, чие існування у просторі спектаклю очікувалось як метафора чи засіб для її творення. У виставі присутня вода, яка змиває гріхи, омиває обличчя, стираючи з них печаль, тугу й біль. Час втілено у фотографіях, що раз за разом вкривають стіни, примножуючи образ давнини, яка на деякий час переможе дійсність, але потім із сухим шерехом вкриє собою підлогу, оголивши все довкола, ствердивши примат теперішнього й пропонуючи примиритися з ним. «Чарівне озеро» — дзеркало, в якому відображується, відблискує все й усі, заглядає в обличчя, в саму душу та повсякчас повертає побачене. У фіналі «Трьох сестер» А. Жолдака йшов сніг, який мав усіх примирити, у «Чайці» Д. Лазорка — зі стелі падав розмоклий від води тиньк, наче крига ламкий та крихкий, і так само білий. І графічно чорно-білий, відтак, безколірний, сповнений монотонного звуку крапель, цей простір-час здавався то розрідженим до вакууму, то агресивним, спроможним водою просочитися всередину людини, заповнити її своєю тоскною одноманітністю, меланхолією, сумом.

Здається, персонажі такого часо-простору можуть вижити лише за умови стійкого егоцентризму, прихованого глибоко всередині переживання-проживання. Назовні — тільки рухи, жести, суто побутові балачки — нічого “особистого”. Всю фінальну розмову перед від’їздом (ревнощі, страх втрати, готовність зречення) Аркадіна (Г. Розстальна) вестиме з однією безбарвною інтонацією, під безперервне клацання ножицями, доводячи “до ладу” сорочку коханця; кілька змахів — і на підлогу впадуть рукави, а сорочка розлетиться на стрічки, й Тригорін за мить нагадуватиме великого білого птаха — таку собі підстрелену чайку.

На жаль, «Чайка» Д. Лазорка не балувала глядачів великою кількістю образно насиче-



них мізансцен чи динамікою просторових трансформацій. Однак її пріоритетом визнаємо стилістичну єдність формотворчих компонентів, відчутно партнерську манеру в акторському виконанні. Вистава радіше за все визначалася емблематичною ескізністю режисерського малюнку, давала відчуття олівцевого начерку для написання справжнього повноцінного полотна.

На початку нашого століття дотичними до зазначених тенденцій ми б назвали такі: по-перше, це очевидний спад пошукової режисерської хвилі в українському театрі, по-друге — “друге дихання”, що відкрилося у режисерів середнього покоління. На київському ґрунті останню тенденцію, на наш погляд, унаочнюють художні керівники Молодого театру (С. Мойсеєв) і Театру на Подолі (В. Малахов), а також чеховські вистави в їхніх “списках”.

Подібне було тільки століття тому, коли в Києві конкурували дві російськомовні трупи М. Глебової та М. Бородаєва: в одному сезоні, на відстані простягнутої руки, у двох театрах паралельно йшли вистави за «Дядею Ванею» А. Чехова. Втім, тодішня конкуренція була суто репертуарною, нинішня ж — питома художня.

Утім, “проблема вибору” існує тут як відправна точка колізії, після перегляду обох вистав порівняльних питань, принаймні у автора цієї розвідки, не виникає. Думаю, причина тут дуже проста: обидва спектаклі різняться не так режисерськими концепціями чи сценографічною вишуканістю, як акторськими індивідуальностями, у них задіяними.

Саме акторський склад визначає «Дядю Ваню» Театру на Подолі. Стільки разів згадуване хрестоматійне формулювання В. Немировича-Данченка про “смерть режисера в акторі” вперше, на моїй пам’яті, здійснилося саме у виставі В. Малахова. Вистава, до того ж, демонструє зовсім нову його постановочну манеру: В. Малахов, який ніби “віджив” себе, заявленого наприкінці 1970-х «Казкою про Моніку» Шальтяніса й Яцинявічуса. Якщо ж визначити теперішній першопринцип роботи постановника, найточніше буде назвати

його безконфліктним. Здається, В. Малахова у п’єсі А. Чехова влаштувало абсолютно все: від першого до останнього слова плюс всі пояснення й ремарки. Тому вистава йде стільки, скільки “читається” на кону текст «Дяді Вані», тому вербальна складова є вочевидь пріоритетною в цілій системі, тому ритм дії — це ритміка чеховської фрази, згідно з її пунктуацією, її розділовими знаками, її паузами і зонами мовчання.

Енергетикою комфортності, затишку, спокою віє від простору, сформованого А. Лобановим. Великі прозорі вікна, дещо нагадуючи сценографічний модуль Д. Лідера для «Дяді Вані» в Театрі ім. І. Франка, тут навіч витворюють іншу “фігуру сенсу”. “Sweet home”, сповнений милих серцю речей, тьмяного, не сліпучого світла; але він міцний, здатний захистити від життєвих негараздів. Фраза Серебрякова про нелюбов до цього дому не зрозуміла нікому, на неї не звертають уваги, вважають звичайним буркотінням невдоволеного чоловіка.

Тим несподіваніше, крізь якісь одному Богові знані щілини, у цей затишний простір хробаком пролізатиме чоловічий душевний безлад і сум’яття, і жінки з відчайдушною рішучістю намагатимуться зупинити його, повернути все до старого ладу.

Таким самим відчуттям комфорту в “тілі” своїх героїв відлунюють у виставі акторські роботи. Виконання ролі тут — не вбрання з чужого плеча одягти, а вивернути зсередины назовні, з пристрасною відвертістю, без остраху принаймні частку власного “я”. Вдячним результатом цих зусиль є атрактивність дійства, увага глядацького залу, повз яку проходить напруга, що тримає брак дистанції між актором і персонажем, щільність їхнього змикання.

Одночасно з того ж самого джерела походить і природність існування в ролі, точність її малюнку; а неточності, збої ритму, перекоси у конструкції виникають там, де внаслідок непряженості чи відсутності подібного до героєвого “досвіду” з’являються “родимі плями” чийогось іншородного ества, і в “тонкій тка-

нині” плетеного чеховського світу зяють дірки. Безперечно, серед завжди непростих людських стосунків у чеховських драмах, взаємини Войницького й Астрова належать до найнепростиших. В.Кузнецов (Войницький) і С.Бойко (Астров) вимальовують їх з потрібною ретельністю, виточують багатобічно, однак емблематична ненаголошеність окремих сегментів, характерна й для цілого ансамблю вистави, тут обертається нерозбірністю декількох явно знакових моментів: у сцені унаочненого їхнього “трикутника” з Єленою Андріївною, де обидва чоловіки, здається, як належне сприймуть тільки те, що захоплені однією жінкою; а після невдалого замаху на Серебрякова й так само невдалої спроби отруїтися дядя Ваня не дочекається від лікаря навіть крихітної реакції, немов би Астрову чи не кожного дня випадає бути присутнім при чиемусь апокаліпсисі.

Натомість, жіночий дует виблискує пам’ятними характеристиками, які дають Соні й Єлені вони самі й оточуючі. А.Сергійко (Єлена) неквапливо й докладно роз’яснює свою героїню, котра знає про себе, що лінива та сором’язлива, боїться життя й лякається сильних почуттів, втомилася від нудного, буркотливого, егоїстичного та самозакоханого чоловіка... Утім, вона знає про свою жіночу привабливість, може пишатися цим, і добре розуміється на тому зиску, який з цього можна мати... Але наважитися на адюльтер Єлені заважає сумління й воно-таки керує нею та стримує її у всі наступні моменти аж від зізнання Соні в коханні до Астрова.

Соня (О.Свирська) у виставі Театру на Подолі нагадує Ніну з «Чайки» Е.Митницького: своєю юністю, абсолютною природністю двох полюсів сприйняття людей і світу — ідеалізму й максималізму, відчайдушною вірою у краще прийдешне та найліпше в людях, попри всю їхню некрасивість і негуманність. Утім, здається, Соня знає людей краще, ніж вони знають себе, знає якимось внутрішнім знанням. Найменша спроба образити цю “мудру дитину”, вочевидь, має викликати огиду й таки викликає, і Іван Петрович за всіх



Київський театр на Подолі

А. Чехов. «Дядя Ваня», 2003

Режисура В. Малахова, сценографія А.Лобанова

Войницький — В. Кузнецов, Астров — С. Бойко,

Єлена — А. Сергійко, Соня — О. Свирська

гнівається на Серебрякова, який посмів замахнутися на “Сонін дім”. Гнівається тим дужче, чим ясніше розуміє, що старий професор зробив свою пропозицію не від злого наміру, а з непоборного егоїзму, що, заповнивши все його єство, не давав бачити світ під будь-яким іншим кутом, ніж його власний.

Професор (О.Більченко)— людина “ближнього розуму”— справді не в змозі збагнути, що ж поганого в продажі маєтку, чому Іван Петрович не докинув жодного рубля до свого “жалованія”, і взагалі— чим він завинив перед усіма. Вертячись у кріслі, хапаючись руками й поглядом за дядю Ваню, який обсипає його градом звинувачень, потім — наперемінно за всіх інших, він щосили намагається зрозуміти... та дарма. Він і пострілу Войницького злякається менше, аніж того відчаю, що його, здається, сам і породив у душі Івана Петровича... Жах перед питаннями, на які врешті-решт можна знайти відповіді, але яких не хочеться зачіпати, як собаку з англійського прислів'я, огорне Серебрякова, наче шию шарф, зробить метушливими його рухи, заїкуватою вимову.

Іван Петрович В.Кузнецова, відколи ми його побачили, взагалі часто й без причини гнівається, однак робить це якось побіжно, беззлісно, наче постфактум. І до Єлени він промовляє слова кохання, витримуючи паузи, немов би готовий зупинитись в одну мить, і з матір'ю свариться поспіхом, зі звички, і “фонтан” Вафлі затикає механічно. Все, що відбувається довкола, здається, зовсім не турбує Івана Петровича, натомість відчувається, що в його мозок забила й гризе якась постійна думка. І помічаючи, з якою охотою він пристає на пропозицію Астрова “вишити горілочку”, розумієш — терпіти цю гризоту вже несила.

А згодом стає ясно: Войницького В.Кузнецова з'їдає відчуття страшної провини за понівечене життя — своє й інших. Він сам винний у тому, що дав Серебрякову змогу ствердитися у вірі, буцімто він є світочем знань, що стара матір буквально марить зятем, що Соня

свою молодість віддала на поталу чужому егоїзму. Його, дяді Вані, егоїзм є чи не більшим за егоїзм батьків.

Страшений, їдучий сором буквально скрутить худе тіло Івана Петровича, запахне очі кудись вглибину, викривить рот, надірве від туги голос. Сором за те, що він не здатен нічого тепер змінити, що не погодився продати маєток і дати Соні надію на майбутнє, а себе примусити жити власним життям.

Нездатність старої Войницької, дяді Вані, Астрова, Єлени зійти зі “свого кола”, жити на власний розсуд, без кумирів, дійсних чи надуманих, звучить у виставі неголосним, але розбірливим звуком. І навіть чеховське “contra spem spero” — Соніна обіцянка “відпочинку” й “неба в алмазах”— мужня віра мудрої дитини зі сльозами на очах — не годна дисонувати з ними.

«Дядя Ваня» Молодого театру, вочевидь, напрошується на порівняння з виставою Театру на Подолі. Однак, тут доречніше говорити про відверту різницю між цими двома виставами. Спектакль С.Мойсеєва й А.Олександровича-Дачевського вимальований фарбами з іншої палітри, я б назвала її “малоросійською”. Вдивляючись у “малоросійський” мальований задник, починаєш заряджатися мальовничістю прикмет маєткового життя з переднього плану, а разом і вся конструкція чимось невловимим нагадує оформлення “селянських” вистав театру М.Садовського. Й дивним-дивом у відверто бутафорському гнізді з пташками можливі справжні яйця, штучна копиця сіна здатна розсипатися справжніми стеблинами, й дощ тут має право пролитися, тільки для того, щоб наповнити одне відро. В цьому макрокосмічному витворі вочевидь уможливаються два обрії: один — утилітарний, що оприроднює українську транслітерацію чеховського тексту, а другий — такий, що встановлює двоєдину парадигму режисерської концепції.

Адже живе і змертвіле, природне і штучне так само примхливо поєднуються в людині, складають її єство. Щоправда, ми живі, поки

живого й природного в нас більше, ніж штучного й віджилого, втім, хто годен втримуватися на цій вельми тонкій грані?!

Хиткість моральних стовпів, що підпирають наші стосунки з іншими, ламкість духовних імперативів, тонкість лінії, що відмежовує душевне здоров'я від недуги, унаочнює в Івані Петровичі Войницькому О.Вертинський. Дратівливий, саркастичний, з руками-батогами й німим питанням в очах, він тиняється по оселі, не знаходячи собі притулку ні в жодному кутку, ані в жодному серці. Всі оминають його, зайняті хто старим коханням, хто новим, а хто — самим собою. А він уперто, по-дитячому шарпатиме всіх і кожного, доки Єлена не проштрикне його словами явної відрази, а лікар не доб'є вирокком “цілковитої нормальності”.

Власне, на питанні “нормальності”, на тому, чим є і має бути людина, у виставі С. Мойсеєва наголошується найбільше. Соня (Р.Зюбіна) буквально на колінах вмовляє Астрова (М.Боклан) повернутися до себе “витонченого”, з “ніжним голосом”, і він сам лютує не жартома, бо кинув усе те, що любив донедавна, проміняв на примарний роман із чужою дружиною. Змішуючи під час прощання злість із надією, тугу за неможливим із упевненістю в тому, що “так — краще”, він з відвертою чоловічою жадобою окреслюватиме на дверях контури її тіла, наче карбуючи його, лишаючи там назавжди.

Хто встоїть перед таким привілеєм — бути жаданою й коханою?! Єлені Андріївні Н.Васько нелегко з Астровим не тому, що вона боязка й сором'язлива, а тому що жадає його кохання не менше, ніж він її. А із Сонею, з якою щойно налагодила стосунки, відчула жіночу спільність, закружляла у танці, розкинувши шаль-крила, — ніяково, і перед чоловіком соромно, і адюльтер — це не нормально... А кохання?! В цім двобої вона лишиться переможницею і переможеною, просячи-заклинаючи: “Я хочу, щоб ви думали про мене краще”.

“Нормальність” як прапор носитиме у виставі Серебряков. Персонаж В.Шептекіти

відкрито кореспондує з професором, створеним А.Гашинським у Данченковому спектаклі Театру ім.І.Франка. Втім, у концепції вистави хрестоматійний Серебряков виконує потрібну функцію — унаочнює середньостатистичну норму токого собі self-made man, який з гордістю виставляє високі оцінки власному прожитому життю й наливається жовчю та люттю, якщо хтось не визнає його “заслуг”.

Таку моральну потвору здатна сприймати тільки маразматична Войницька Є.Стебловської та безмежна у своїй доброті Соня Р.Зюбіної, котра, здається, спроможна вижити в будь-якому бедламі, аби там знайшлися ті, кому потрібна жертвна допомога. Актриса грає не чеховську “жінку”, а героїню Достоевського, екстатичність її всепрощення змушує пригадати Сонечку Мармеладову, так само, як дядя Ваня О.Вертинського, чим ближче до фіналу, тим відвертіше “одягатиметься” в гоголівську “шинель”, а останній монолог племінниці слухатиме вже не жива людина, а символ вічного страждання, такий собі П'єро. Прийом літературної транслітерації, щоправда, застосовується режисером тільки для цих двох персонажів, але з належною щедрістю.

Перетнувши грань століть, сьогоднішній театр ніби відживає форсоване сум'яття періоду реформи й експерименту, відчутно “академізується”, демонструє поміркованість зрілого погляду на світ і на сценічне мистецтво. Він стихнув, призупинився, чекаючи нове “послання” суспільства, драматургічного простору або інших театральних планет. Утім, принаймні чеховські вистави останніх років дають змогу визнати це очікування не стагнаційним, а художньо адекватним.

Драматургія А.Чехова може вийти в цей простір у будь-який час і знову вразити нас пошуковістю режисерської концепції, чи ретельністю вчитування в її тексти, контекстуальністю чи відвертим трансформом. Від початку минулого століття український театр, заразом з цілим театральним світом, вочевидь “забитий” Чеховим і вже ніколи не

зможє відмовитися від нього, бо на кожному новому витку цивілізаційної спіралі саме цей драматург дає змогу висловити про людину та світ щось таке, що кореспондується зі всіма й усюди.

В цьому сенсі симптоматичними видаються чеховські спроби Пітера Брука. За довгі роки він встиг випробувати багато чого: захоплювався “священним театром” і “театром жорстокості”, причому настільки сильно, що Дж. Стреллер у 70-ті ставив його поруч з Ю. Бекон, Дж. Маліною, П. Задеком — апологетами містичної ідеї в мистецтві театру; пошуками у сфері безпредметності; відтворенням “ритуального театру”, чії прикмети він вишукував по всьому світу і, здається, найбільше знайшов їх в Індії та у африканських аборигенів.

Єдиним незмінним складником театру П. Брука лишається В. Шекспір і А. Чехов, яких він поціновує найбільше за винайдену ними “універсальну формулу любові до людства”. “Ім (драматургам.— М. Г.) притаманна одна риса: вони ніколи не засуджують своїх героїв, не поділяють їх на добрих і поганих, але показують, якими вони є, дозволяючи глядачам самим оцінити їх, а це і є найвища фор-

ма любові до людей”, — стверджував П. Брук в одному з недавніх інтерв'ю, даному стосовно останньої прем'єри лондонського театру «Альмейда» — вистави «Твоя рука в моїй руці» за п'єсою перекладачки Чехова Керол Ракеморі, з Айрін Ворт (Ольга Кніппер) і Полом Скофілдом (Антон Павлович Чехов) у головних ролях. Стилистику цієї постановки радше можна визначити читанням листів письменника до дружини.

І там само П. Брук знаходить, на наш погляд, “універсальну формулу кохання” театру до них, які — кожен у свій час — допомагали нам протистояти нашому тотальному індивідуалізму та егоїзму й по сьогодні своїми творами дають нам ліки від цих, здається, невилгойних хвороб цивілізації.

Утім, принаймні, П. Брук вірить сам і змушує повірити інших: творчість на рівні Шекспіра та Чехова народжується не завдяки таланту, а завдяки співчуттю та великодушності, й через вдумливе і дбайливе відтворення на сцені ідейного та чуттєвого комплексу їхніх творів можна буде врешті-решт відповісти собі й людству на «прокляті» питання і таки здійснити глибинну місію театру — покращити цей світ.

- <sup>1</sup> Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве// Исторический очерк (1803–1893 гг.).– 1898.– С. 183.
- <sup>2</sup> Кугель А. Театральные заметки//Театр и искусство.– 1903.– № 5.
- <sup>3</sup> Городиський М. П. Київський театр «Соловцов».– К., 1961.– С. 54.
- <sup>4</sup> Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова.– К., 1902.– С. 20–21, 94.
- <sup>5</sup> Городиський М. П. – Цит. пр.– С. 56.
- <sup>6</sup> Поссе. Московский Художественный театр//Жизнь.– 1901.– № 4.
- <sup>7</sup> Морозов П. Праздник искусства//Образование.– 1901.– № 2.
- <sup>8</sup> Заметки о Московском Художественном театре//Театр и искусство.– 1901.– № 33.

- <sup>9</sup> Рабинович М. Три сестры//Театр и искусство.– 1907.– № 38.
- <sup>10</sup> Кугель А. Вишневы сад//Жизнь.– 1904.– № 4.
- <sup>11</sup> Городисский М. П. – Цит. пр.– С.69–70.
- <sup>12</sup> Дейч А. Голос памяти.– К., 1966.– С.131–178; С.13; С.23; Курбас Л. З приводу симптомів реакції//Березиль.– 1988.– С.240–247.
- <sup>13</sup> Дейч А. – Цит. пр.– С.13.
- <sup>14</sup> Там само.– С.23.
- <sup>15</sup> Нелли В. Марджанов и “Фуэнтэ овехуна”/Есть три эпохи у воспоминаний.– К., 2001.– С.141–157.
- <sup>16</sup> Ярицев П. У Корша//Театр и искусство.– 1901.– № 5.
- <sup>17</sup> Слонова Н. Н. Н. Синельников.– М., 1956.– С.80.
- <sup>18</sup> Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас.– К., 1987.– С.15.
- <sup>19</sup> Рудницький М. В наймах у Мельпомени//Лесь Курбас.– М., 1987.– С.76–77.
- <sup>20</sup> Курбас Л. Сьогодні українського театру і «Березиль»//Лесь Курбас. Філософія театру.– К., 2001.– С.673.
- <sup>21</sup> Там само.– С.681.
- <sup>22</sup> Бернацкая Р. Наталия Михайловна Ужвий.– К., 1960.– С.20.
- <sup>23</sup> Зюков Б, Сенникова Р. Театр имени Леси Украинки.– К., 1977.– С.60.
- <sup>24</sup> Новоселицкая Н. Камень и птица//Есть три эпохи у воспоминаний.– К., 2001.– С.91–100.
- <sup>25</sup> Зюков Б, Сенникова Р. – Цит. пр.– С.83.
- <sup>26</sup> Ефрос А. Профессия: режисер.– М., 1993.– С.49.
- <sup>27</sup> Степанова Г. Цей вічно новий старий сад//Культура і життя.– 1980.– 7 серпня.
- <sup>28</sup> Єрмакова Н. Остання репліка//Культура і життя.– 1994.– 18 червня.
- <sup>29</sup> Єрмакова Н. Птахи й звірі в одному місті//Український театр.– 1991.– № 4.– С.22–26.
- <sup>30</sup> Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття.– К., 2000.– С.120.
- <sup>31</sup> Там само.– С.121.