

**ЧАСОПРОСТІР ПОСТАНОВОК П'ЄС А. ЧЕХОВА
(УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД У КОНТЕКСТІ ПРАКТИКИ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТЕАТРІВ 70-х — ПОЧАТКУ 80-х РОКІВ
XX СТОЛІТТЯ)**

У статті розглянуто пошуки зорового образу вистав за п'єсами А. Чехова у східноєвропейському театрі 70-х — початку 80-х років XX століття. Увага акцентується на співтворчості режисерів і сценографів: О. Крейчі та Й. Свободи, А. Шапіро і М. Китаєва, С. Данченка, І. Молостової та Д. Лідера. Створені ними часопросторові концепції образних систем постановок чеховської драматургії, на думку автора, увиразнили суттєві естетичні зрушення в сценічному мистецтві зазначеного періоду.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, А. П. Чехов, часопростір, образна система вистави.

В статье рассмотрены поиски зримого образа постановок пьес А. Чехова в восточноевропейском театре 70-х — начала 80-х годов XX столетия. Внимание акцентируется на сотворчестве режиссеров и сценографов: О. Крейчи и Й. Свободы, А. Шапиро и М. Китаева, С. Данченко, И. Молостовой и Д. Лидера. Созданные ими пространственно-временные концепции образных систем постановок чеховской драматургии, по мнению автора, выявили существенные эстетические преобразования в сценическом искусстве данного периода.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, А. П. Чехов, пространство-время, образная система спектакля.

The article considers the quests for the visual image of performances based on A. Chekhov's plays in the Eastern European Theater in 1970-1980's. The main focus is made on the collaborative creative work of the directors and playwrights, such as O. Kreych, and Y. Svoboda, A. Shapiro and M. Kitayev, S. Danchenko, I. Molostyva and D. Lider. The chronotypic concepts of image systems of Chekhov's drama staging created by them, according to the author of this article, expressed the essential esthetic changes in the scenic art of the said period.

Keywords: Ukrainian theatre, directorship, scriptwriting, A. Chekhov, chronotype, performance image system.

У європейському театральному просторі XX століття діалог з чеховською драматургією висвітлював найсуттєвіші етапи мистецького поступу, глибинні процеси еволюції його естетичних заasad. Однак через цілу низку обставин чеховська драматургія не посіла помітного місця в репертуарі театрів України. Навіть у 1960–1970-ті роки, коли злободенна гострота вистав «жорстокого Чехова» була навідріг режисерським «монологізмом» О. Крейчі, А. Ефроса, О. Єфремова, А. Ханушкевича та інших, український театр зреа-

гував на виклики часу лише постановкою «Чайки» у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер В. Опанасенко, 1970). «Вона стоїть ніби осторонь, не стикаючись ні з традиціями цього безперечно цікавого колективу, ні з напрямом пошуків, експериментів, які намітилися в останні три-чотири роки. Проте обійти увагою цей спектакль неможливо, адже на українській сцені це, мабуть, перша спроба нового, сучасного прочитання Чехова»¹, — писав Г. Коваленко у рецензії на цю виставу.

Сценічні пошуки 60–70-х років привчили всіх до того, що «у ньому (А. Чехові — В. Ф.) немає колишньої м'якості; до людей він вимогливий і суворий; витончені п'єси наповнюються енергією небаченої сили — енергією бунту і викриття, трагедії і гротеску. Внутрішня дія його п'єс не розгортається на сцені поступово і потаємно, що колись свідчило про довіру до глядача і давало змогу робити висновки йому самому. Зараз театр поспішає: своє розуміння Чехова він концентрує в чіткій ідеї; театр прагне до наочності»².

У виставі «Три сестри» (Національний театр «За Браноу», Прага, режисер О. Крейча, художник Й. Свобода, 1966), одній з програмних постановок періоду «жорстокого Чехова», на сцені «не було жодних дерев; не було сонця, що густими потоками променів пронизувало листя; не було краси, не було поезії. Був порожній, точно вимірний простір, огорожений сірими щитами. Й із нього був лише один вихід — довгий вузький коридор з таких самих щитів»³. Неможливо було уявити, де розташовані передпокії, кімнати, коридори. «Втім, під час спектаклю про це не думалося взагалі. Думалося про інше: про те, як у цьому дивному несиметричному просторі виникали предмети, речі»⁴.

Відомий дослідник творчості чеського режисера Г. Коваленко писав, як загадково поблискував величезний круглий стіл. Зібравшись навколо нього, герої проживали рідкісні миті духовної єдності, проте разом з тим, вписані у білосніжний овал фігури персонажів народжували відчуття зневіри, самотності, порожнечі, а дивовижної краси вишукана люстра, здавалося, зависала на тлі зовсім чужих для неї сірих площин лише для того, щоб упасти на підлогу «саме тоді, коли сестри розмовляють про свої надії, мрії, коли такі єдині у своїй вірі. Що це? Знак майбутнього краху? Знак бажань, яким не дано справдитися? Надій, котрим не судилося здійснитися?»⁵.

Про сутнісні мотиви, глибинні психологічні зсуви у виставі свідчили зниклі у другому акті з вітальні квіти — «„крик“ листя, такий не притаманний кімнатній рослині»⁶ та срібний самовар — «його металевий відблиск перетворює обличчя Чебутикіна на сіру, недобру маску»⁷.

З розвитком сценічної дії речей та предметів стає дедалі менше і менше. Порожній простір «олюднювала» лише гойдалка, що звисала біля рампи сцени. Вона притягувала увагу Маші та Ольги, на ній з риданнями розгойдувалася Ірина, її мотузки обплутували тіло Чебутикіна. «Нерухома гойдалка й людина, яка повисла на

ній, — страшний образ спиненого життя. <...> У сіру нерухомість зімкнутих щитів лише один предмет — гойдалка — внесе енергійний дисонанс. Своєю — хай дозволено буде сказати так про неживу річ — миттєвістю реакцій, своїм дивовижним відчуттям людини, прагненням злитися з нею воєдино, зрозуміти її»⁸.

Режисерська концепція чеховської п'єси унаочнювалася трактуванням характеру сценічного середовища. Його еволюція була продиктована розвитком основного конфлікту й розкривала глибинний смисл того, що відбувалося у житті героїв. Рухаючись у цьому естетичному руслі, театр відкривав можливості трансформувати образ пластичного середовища у самостійну естетичну реальність, котра «веде свою тему в спектаклі паралельно акторському виконанню, безпосередньо з ним не перетинаючись... Для акторів (на відміну від глядачів) <...> це реальне середовище, котре може проходити ступені саморозвитку, як у “Трьох сестрах”»⁹.

Постановка, про яку згадує В. Берьозкін, була втілена у 1974 році на кону Талліннського театру драми ім. В. Кінгісеппа (режисер О. Шапіро, художник М. Китаєв). Позбавлені віконних отворів дощаті стіни будинку Прозорових жорстко регламентували життєвий простір чеховських героїв. Вони ніби відсікали його від вторгнення реалій життя зовнішнього світу.

В центрі й обабіч рампи височать обтягнуті сірим полотном ширми. На їхньому тлі, немов натягнуті струни, завмерли Ольга, Маша, Ірина. Драматичні нещодавні події вони пригадують, спрямовуючи погляд у темряву глядацької зали. Жодного натяку на спілкування. Кожна говорить про своє, залишаючись на території своєї ж келії-ширми. Цілком очевидно — зникло щось дуже важливе, що раніше об'єднувало рідних людей.

Відчуття дисгармонії, втрати певних життєвих орієнтирів посилюється з приходом гостей. Очищений від ширм відкритий простір являв очам величезний овальний стіл — головний елемент сценічного середовища першої дії. Довкола столу стільців виявлялося набагато більше, ніж запрошених на сімейне свято. Ще зовсім недавно тут на чільному місці сидів батько, і багатолюдне зібрання духовних однодумців створювало ту унікальну атмосферу, що в ній формувалися особистості дітей Прозорових. Але нині зяючі «рани» порожніх стільців свідчили про неблагополуччя у житті родини.

«Людина мусить трудитися, працювати у поті чола, хоч хто б вона була, і в цьому одному по-

лягає сенс і мета її життя, її щастя, її захоплення», — виливаючи душу, волає до сестер Ірина. Однак ті її не слухають. Стоячи по інший бік столу, вони занурилися у свої роздуми. Простір, що розділяє сестер, втрачає свою побутову визначеність — площа столу сприймається територією відторгнення, роз'єднання.

І лише поява Вершиніна повертає присутнім здатність слухати й бачити одне одного. Вершинін (М. Мікквер) тривалий час пильно вдивляється у портрет генерала Прозорова, що висить у центральній частині стіни, й, виструнчившись за командою «струнко», віддає йому честь.

А потім повторюється мізансценічний малюнок попередньої сцени, тільки тепер з одного боку столу — одинока фігура Вершиніна, а з іншого — сестри. «Таких, як ви, після вас з'явиться вже, можливо, шість, потім дванадцять і так далі, доки, нарешті, такі, як ви, не стануть більшістю». У словах Вершиніна стільки віри, переконаності, що сестри, ніби заморожені, невідривно стежать за кожним його рухом, ловлять, вбирають кожне його слово. І здається, що величезна площа столу, яка донедавна роз'єднувала, «розсіювала» у просторі людей, тепер, навпаки, об'єднувала їх.

Зникає внутрішня апатія. Ірина вальсує з Вершиніним, Андрієм, Тузенбахом. Музика лунає чимдалі гучніше, вони кружляють усе швидше, проте раптом їхні руки розімкнулися — і барон, продовжуючи кружляти у вихорі танцю, зникає у чорному отворі стіни... а свято продовжується, і захоплений, переповнений емоціями Андрій бігає навколо столу, розмахуючи, ніби прапором, зеленим поясом своєї коханої.

Проте драма руйнування людських зв'язків продовжується. І в наступній сцені: величезний стіл змінюють три невеличких столики, а світлини Наталиної дитини «прикрасять» усі стіни будинку, оприявнюючи, за замислом співавторів спектаклю, нашестя агресивного міщанства.

У третьому акті ажурних рамок із фотографіями щокатих карапузів побільшає. Вони перебиватимуть портрет генерала Прозорова, їм уже не вистачає стін, й вони, звисаючи у просторі на довгих шнурах, заважають вільно пересуватися. Простір розділений ламаними лініями ширм. Розкидані дитячі іграшки, хаотично розставлені стільці — хаос у всьому: в обстановці, в головах. Десь за стінами будинку бушує пожежа, а Вершиніну дуже хочеться філософствувати. Він знову, як за першої зустрічі, повертається до думки, що «... ось таких, як ви, у місті тепер лише троє, проте в наступних поколіннях буде більше

й більше, і настане час, коли все зміниться по-вашому, а потім і ви застарієте, народяться люди, які будуть кращі за вас...». Однак тепер, проказуючи це, Вершинін, як зацькований, бігає по сцені, чіпляє ажурні рамки, наштовхується на стільці, перевертає їх і закінчує монолог розхитуючись на конику-гойдалці.

Неначе ті самі слова й у пафосі розмірковувань колишня впевненість, але тепер очевидно, що прекрасні мрії — форма самогіпнозу, самозаспокоєння, інтелектуальний допінг, потрібний, аби вижити в умовах тотального засилля міщанства. Від усвідомлення безвиході такого існування в Ірини починається істерика. Її тіло, ніби гамівна сорочка, сковує надіта задом наперед шинель Вершиніна. Мов підкошена, Ірина валиться на підлогу. «О, жахливо, жахливо, жахливо! Я не можу, не можу переносити більше!.. Не можу, не можу!..» — кричить, стогне вона, і ні Ольга, ні Маша не знаходять в собі сил заспокоїти її. Зціпенівши від страждань, старші сестри втиснулися, вросли у свої келії-ширми.

У фіналі мерехтливі промені світла на дощатих стінах створюють ілюзію саду, але водночас це й не сад, і не дім, а чужий усьому живому простір. Справляється враження, що в атмосфері немає кисню й кожен судомний вдих чеховських героїв неминуче наближує трагічний фінал.

Драма руйнації екології духовного спілкування, життєвого простору людей «однієї групи крові» розгорталася у зримих формах естетичної реальності, що, саморозвиваючись, створювала пластичний контрапункт дієвої лінії акторів.

Такий дієвий потенціал зорового образу народжував у деяких театральних критиків запитання: «Чи не далеко заходить дієвість художника? Чи мусить художник бути режисером? Чи не призводить це до відродження в театрі нової диктатури художника?»¹⁰.

Підсумовуючи результати сценографічних пошуків 60–70-х, один з безпосередніх учасників цього процесу П. Белов зазначав: «Ми звикли диктувати спектаклю своє рішення, навчилися спрямовувати його життя, підкоряти своїй волі. Ми звикли до декорацій яскраво метафоричних, до того, що випадкових проявів пластики не повинно бути, — у всьому шукали глибокий і символічний смисл. Кожен знак мусить бути максимально виразним. Кожна зміна середовища — гранично драматичною. <...> Це парадоксально, проте нині хочеться бути у виставі непомітним. Декорації мають даватися знаки лише у зв'язку з усім іншим, насамперед у зв'язку з актором»¹¹.

Спектакль «Дядя Ваня», здійснений творчим тандемом С. Данченко — Д. Лідер у Київському театрі ім. І. Франка (1980), опинився в епіцентрі естетичних трансформацій кінця 70-х — початку 80-х, що відбувалися і в сценографії, і в режисурі, і в діалозі театру з класичною драматургією.

Метафоричні «формули» образних систем чеховських спектаклів доповнювали побутом і природою, сценічна дія прагнула до розкриття складної поліфонії внутрішньої структури драми, а відновлена у своїх правах знаменита чеховська «атмосфера» посилювала її лірико-епічне звучання. Духовний світ героїв, як і раніше, піддавався жорсткому аналітичному дослідженню, але у творах лишалося щось невиявлене, потаємне.

У запропонованій С. Данченком концепції «Дяді Вані» було відсутнє «педалювання будь-якої, нехай навіть тої, що претендує на всеосяжність, теми. Він спробував вивільнити самоцінну енергію кожного мотиву чеховської драми — в ім'я повноти *згорнутого* в діалогах життя, в ім'я такого її звучання, де б поліфонія досягалася не завдяки забобоніві улюбленої думки режисера, але відповідно до художньої питомої ваги всякого образно значущого факту»¹².

Ще до початку вистави глядачі поринали в атмосферу будинку Войницьких. Крізь легке, ледь приглушене світло, що струменіло з темно-зеленої лампи на довгій, витонченій підвісці в самому центрі сценічного простору, проглядали контури дерев'яної будівлі.

У лівому кутку, ближче до авансцени, примостилася конторка, над нею — невелика мапа, а трохи осторонь — масивне, потерте шкіряне крісло. Праворуч — крісло-гойдалка. Вікна, по яких згодом «струменітимуть» потоки дощу, відкривали погляду оздоблення інших кімнат. Вимальовувалася складна, алогічна за своєю структурою система інтер'єрів-екстер'єрів.

...Плавно обертається поворотне коло. Миготять розставлені вздовж і впоперек сцени почорнілі від часу віконні рами, відтворюючи образ величезного лабіринту. Відтепер усе, що відбувається, — події та долі, думки і почуття героїв, — незмінно поєднуюватиметься у сприйнятті глядачів із цією принципово важливою для розкриття концепції твору метафорою, адже: «в спектаклі йдеться не про несподіванки старого садибного планування, а про лабіринти розуму і душі, про те, що все змішалось в будинку Войницьких. Що було зрозумілим, заплуталося вкрай. Стосунки між близькими, розпорядок дня, обов'язки людей, прості поняття про любов і про сенс життя.

Персонажі спектаклю і справді схожі на зняті з завіс двері»¹³.

Сценічне середовище вистави досить ретельно відтворювало побутовий плин життя. Старі, зі своєю історією, речі й предмети, що й досі зберігали частку тепла минулих поколінь господарів, привносили атмосферу спокою і стабільності. У витончених дерев'яних підставках для квітів — зелені садові рослини; плетені крісла, диванчик, маленький столик, засланий білосніжною скагертиною, самовар, — усе тут охайно, доглянуто. Крізь незасклені вікна проглядає інтер'єр ще однієї кімнати — умивальник, крісло, швейна машина, праска, гасова лампа тощо. Часом здається, що хтось із героїв на мить відлучився, перервав звичні щоденні заняття.

Кожна наступна картина спектаклю відбувається щоразу в іншій кімнаті. І скрізь акуратно стоять стільці, крісла, столи, буфет, рояль. Однак, постійно змінюючи оздоблення інтер'єру, сценограф залишав незмінним його планування. Лише один раз по центру кімнати з'явиться крісло Серебрякова.

Актори «обживали» сценічний простір відповідно до побутової логіки існування. Разом з тим, через особливе розташування «врослих» у стіни будинку-лабіринту речей, герої постійно ніби блукали в ньому. Крізь життєво-правдоподібні форми дедалі чіткіше проступали інші образно-метафоричні знаки сценічного оповідання — зокрема, помітнішим ставало навмисне уникання персонажами центру сценічної площадки, натомість у хвилини духовного самовиявлення вони неодмінно з'являлися там.

Смішно, недоладно, проте гранично щиро, неначе на сповіді, розказує Телегін (Є. Пономаренко) про свою любов. Це вистраждане, справжнє почуття, є сенсом його існування — ось чому в цю мить він перебуває у центрі кімнати. Астров (В. Івченко) вперше входить туди в момент душевного піднесення: «... коли я проходжу повз селянські ліси, які я врятував від вирубки, або коли я чую, як шумить мій молодий ліс, посаджений моїми руками, я усвідомлюю, що клімат трошки і в моїй владі, й якщо через тисячу років людина буде щасливою, то в цьому трошки буду винуватий і я...». Саме у центрі сцени Соня (Н. Гіляровська) і Олена Андріївна (Т. Плотникова) повідували свою душевну тугу, розуміючи і співчуваючи одна одній.

У такі миті в цьому часопросторі герої існують лише сам на сам із собою. Це їхня, внутрішня територія життя. Тому, повертаючись у «великий

світ», вони, майже не реагуючи на репліки оточення, намагаються піти якнайдалі від усіх або шукають порятунку у побутових дрібничках, які саме зараз, терміново потребують їхньої уваги.

Підкреслено-фронтальний малюнок мізансцен змінюється броунівським рухом чеховських персонажів, який згодом — не декларативно, проте досить виразно — переходить у рух по колу. Таке просторове вирішення вистави, безпосередньо пов'язане з естетично переосмисленим перебігом сценічного часу, народжує у глядача широкий спектр асоціацій. Показові в цьому сенсі спостереження художника А. Чечика, учня Д. Лідера: «Коли минуле стикається з майбутнім, пряма часу перетворюється на коло, і вирватися із цього кола неможливо. Час замикається на собі самому. Він носиться, як протяг, по дому Серебрякова, наскрізь пронизуючи незасклені вікна»¹⁴.

Серебряков (А. Гашинський) — єдиний, хто існує в іншій стилістиці мізансценічного малюнка. Він постійно перебуває майже на авансцені сценічного простору. Відчуваючи себе центром усіх і вся, «герр професор» не уявляє собі іншого місця перебування. Розмістивши Серебрякова по центру майданчика, його ніби вилучають зі складних моральних процесів, котрі переживають інші герої. Безмірно егоїстичні претензії Серебрякова сформовані непохитною впевненістю у своїй людській значущості. Інші ж — постійно підвладні «мільйонові страждань».

Образ Будинку та образ Саду — основні категорії поетики «Театру Чехова» (Б. Зінгерман)¹⁵, незмінно обумовлюють найважливіші характеристики режисерсько-сценографічних концепцій. Ці два «взаємопов'язані образи» у деяких спектаклях інтерпретувалися як «будинок — де тріумфує життя побутове, буденне, повсякденне. Сад — в іншому поетичному вимірі. Сад — протиставлення будинкові»¹⁶. В інших — «духовна краса чеховських людей немов проектувалася на те, що оточувало їх, і надавала всьому відтінок чарівної гармонії»¹⁷. У третіх — «будинок-сад» пропонував глядачам поетично-узагальнену «лінію історизму», образну модель світу.

У п'єсі «Дядя Ваня» на сцені Київського театру ім. І. Франка не було і сліду помісного саду. Образ природи «поглинутий» образом лабіринту. Театр немов матеріалізував останні слова монологу Астрова: «Зруйновано вже майже все, але взамін не створено ще нічого», — котрі, за Б. Зінгерманом, «однаково характеризують драму дійових осіб та спустошеної, звироднілої російської природи»¹⁸.

У виставі франківців (активним чинником образної розбудови сценічної дії є) «завіконна порожнеча» без жодних проявів життя. Саме туди, в порожнечу, спрямовані волення персонажів у кульмінаційні миті їхнього життя. «Двадцять п'ять років я керував цим маєтком, працював, висилав тобі гроші, як найсумлінніший прикажчик...» — кричить дядя Ваня (Б. Ступка) у порожню очницю рами, кричить в тупики лабіринту свого загубленого життя. І його стогін: «О, що я роблю! Що я роблю!» — поглине чорне провалля...

Дивлячись у вікно, мріє Соня, занурюється у роздуми Астров, сумує Олена Андріївна. У такі хвилини перед їхнім поглядом, немов химери, постають мрії про життя, що, не торкнувшись, обминуло їх...

В одному зі своїх інтерв'ю С. Данченко зазначив: «Чехов, як і Шекспір, не вичерпується якоюсь однією концепцією — він моделює світ. Якщо ж говорити про локальні завдання, то у «Дяді Вані», приміром, мені було цікаво дослідити марність людських сподівань і їх необхідність... Це виходить за межі тих концептуальних означень на кшталт поширеного «я ставлю п'єсу про...»¹⁹.

Через кілька років режисер В. Опанасенко і художник В. Каштелянчук — учень Д. Лідера — запропонують (і на сцені Рівненського театру) своє бачення «Дяді Вані». Вочевидь, що напрацьовані Данченком-Лідером просторово-часові концепції справили суттєвий вплив на творчі пошуки українських митців.

«...Кімнати, кімнати... двадцять шість білих кімнат старовинного російського родового маєтку, розташованих анфіладою, зникають, розчиняються у дзвінкому сонцесяйному просторі. Сценічний простір зовсім невеликий, проте враження нескінченності будинку гранично повне. Під час дії, у потрібний момент, усі ці кімнати неухильно, якимось фатально насуваються одна на одну, стискуючись, спресовуючись у єдиний, тісний і холодний світ... Одразу виникає гостре відчуття непотрібності того антуражу, усе стає пустим і чужим. Відчуття це лишається у глядача протягом усієї вистави. Воно підсилюється також нікому непотрібними <...> кравецькими лекалами, що їх невідомо хто і коли повісив на вензелясту етажерку та так і кинув, парою чобіт з потертими халявами, які, припалі пилом, навечно застигли під розкішним (і теж нікому не потрібним!) «шредерівським» росямем... У фінальній сцені третього акту на натюр-морт столу лягла недбало відкинута кимсь (можливо, протягом?) біла скатертину, поруч — перекинута і забута (знову вітер?) крісло з вибіленої

дощини. Пустеля і дискомфорт життя великого дому...»²⁰.

Впадає в око творче опрацювання новим поколінням сценографів теми «білої симфонії» (Т. Шах-Азізова) — саме вона визначала поетику вистави «Вишневий сад» Театру на Таганці (режисер А. Ефрос, художник В. Левенталь, 1975), а у 1980 році на повний голос пролунала на сцені київського театру ім. Лесі Українки.

Як і колеги-франківці, режисер І. Молостова запросила до співпраці над «Вишневим садом» сценографа Д. Лідера. Їхній спільний рух «з тупика невизначеності на простір багатогранної образності <...>виділив щось зовсім протилежне логіці. “Вишневий сад” прекрасно хворий. “Вишневий сад” хворий в глибину історії й у глядацький зал, він епічно хворий»²¹.

Сліпучо-білі, напівпрозорі, неначе мереживні від сонячного мерехтіння, стіни родинного будинку Гаєвих видавалися кипінням квітучих вишневих гілок, що хвилюються на вітрі. Їхня «жива», «дихаюча» біла плоть вривалася до анфілади кімнат, що довгим маршем розчинялися у глибині сцени. Крізь біле мереживо «вишневого саду» проглядав інтер'єр усіх трьох кімнат будинку: ампір початку XIX століття, зал у стилі еkleктики середини XIX століття і найближче до глядачів — кімната у стилі модерн початку XX століття. Три пласти побуту встановлювали зв'язок часів, збирали в єдине ціле картину життя покоління, розсували межі часу до такого стану, коли за Зінгерманом «...минуле і майбутнє вторгаються на сцену як самостійно діючі сили, безпосередньо впливаючи на драматичних персонажів»²², відтак — «...сьогодення втрачало у Чехова свою обґрунтованість і непорушність, у певному сенсі виявляючись лише моментом переходу від минулого до майбутнього»²³.

Невідворотність цього моменту, неминучість тектонічних зрушень на території життєвого простору героїв додавало «білій симфонії» краси єдиного образу «будинку-саду» драматичної напруги, почуття тривоги, трагедійної ноти. У фіналі спектаклю всі передчуття справджувалися — з ударом сокири гасло світло, утворювалися «метастази» чорних дір, що з кожним наступним ударом розповзалися по колись живому тілу саду.

Образну трансформацію філософської складової часопростору чеховського твору висвітлюють наступні роздуми Д. Лідера: «Я був безмежно занурений у Мале буття історії чеховського “Вишневого саду”. Мені не раз бачилася лучина з мого дитинства. Вона задихалася, гасла і напри-

кінці, перед самим згасанням, ще раз спалахувала. Всі зрушення космосу, буття, наших доль режисер на ім'я Природа так і творить: у переддень катастрофи настає останній подих просвітлення чи *розкутості*. Чи не це відбувається і з людьми “Вишневого саду”? У переддень продажу або вирубки Саду — веселощі. Весь сад від рампи й у глибину історії ще раз глибоко зітхає, примарно розквітаючи, білим розквітаючи — катастрофічно гине. Спалах полум'я перед затуханням, така зовсім мізерна реалія, спалах-розквіт сценічного середовища-саду перед аукціоном і вирубкою освітив низку важливих асоціацій, демонструючи монтаж малого і великого. Світло спалаху-розквіту позначило історичний розвиток покоління, культуру з глибини сцени до глядацької зали. Інтер'єри минулих епох один за одним вгадувались немов через акварель, створюючи почуття, яке людина відчуває у надзвичайному, передсмертному стані — миттєве бачення всього минулого життя»²⁴.

Однак після перегляду вистави у Н. Верховець виникали думки лише про те, що: «Варто знову й знову перечитувати “Вишневий сад”, щоб збачнути напрочуд тонку гру у девальвацію “високих” слів. <...>Ідеї абстрактного труда, абстрактної любові й справедливості, як і удавану гуманність, як і щедрість з жиру чи від безвідповідальності, як, нарешті, балачки про абстрактне щастя і абстрактно прекрасне майбутнє ненавидів письменник-громадянин усіма силами наболілої від цілком конкретних людських страждань душі»²⁵. Критик вважала, що «режисер і художник поки що згоди не дійшли. Здається, дещо по-різному розуміють вони п'єсу, може, навіть Чехова взагалі»²⁶.

Зі свого боку М. Гринишина зазначає, що «причетність вистави до сучасної світової чехівани виявилася відразу: від тієї миті, коли Д. Лідер опускав над подіями п'єси двоєдину завісу — одночасний символ квітучого й одцвілого “вишневого саду”, створюючи єдиний метаобраз — той, якого автор жадав для свого твору»²⁷.

Режисерська концепція, на її думку, хоча й засвідчувала «виявлення символістичних рис останньої чеховської п'єси і відтворення на кону метафізичного складника її “реальності”, розкутіший, більш самостійний підхід до класичного тексту»²⁸, однак, попри все — «за Молостовою, вишневий сад гинув через те, що ні в кого не вистачило сил і бажання захистити його»²⁹.

У нас немає достатнього фактологічного матеріалу для того, щоб робити висновки стосовно процесу формування образу-задуму вистави Молостовою—Лідером. Творчий потенціал цих митців уможли-

влював спільний рух «з тупика невизначеності на простір багатогранної образності», яка б виявляла сутнісні аспекти епічної хвороби «Вишневого саду». Рух у цьому напрямку засвідчувала контрастно розбалансована, «рвана» темпоритмічна пульсація поліфонічної стилістики мізансценічного малюнка, ненав'язлива, але чітка сценічна пунктуація скороминущих настроїв, що виокремлювали тугий вузол життєвих суперечностей.

І все ж таки, у «живій» матерії вистави постійно виникали «мертві» зони. Проблема, на наш погляд, полягала у природі сценічного часу, в якому розгорталася драматична дія. Режисер намагався постановочними засобами виразності вийти за його побутові межі. Театрознавчі дописи засвідчують певні кроки на цьому шляху: «Кожне покоління Гасвих відкривало нові двері в нову кімнату, в нову епоху. Останньому поколінню це виявилось не під силу. У цій четвертій стіні дверей нема! Наче безпомічні птахи будуть битися вони об прозору стіну в пошуках рятівного виходу. Але вихід — це новий прорив крізь час — нові двері в нову кімнату. Цієї кімнати в будинку Гасвих немає. <...>Треба обірвати рудиментарний зв'язок, треба вийти, піти з дому, з животворного материнського лона. Зректися колись дорогих місць, речей, спогадів. <...> Але ця дорога недоступна ні Гаєву, ні Раневській. Їхня дорога спрямована назад, у дороге серцю минуле. І коли маєток піде з молотка, вони вирушать туди, через усю анфіладу, в глибину епох, розчиняючись у напівпрозорій імлі часу»³⁰.

Однак мізансценування на кшталт «наче безпомічні птахи будуть битися об прозору стіну в пошуках рятівного виходу», як і рух «через усю анфіладу, в глибину епох» вимагало відповідної природи акторського проживання ролі. В даному випадку — підвищеної чутливості до просторово-часових реалій сценічного середовища, навичок існування «на межі образу» у взаємодії з його предметно-речовим світом.

Натомість в діапазоні від психологічно-побутового до гротескового змалювання характерів, виконавці створювали «соковиті» образи героїв, котрим було затишно й у будинку, й у саду, однак вони не вписувалися у загальнолодський вимір, відтворений на сценічній території «будинку-саду».

Попри численні недоліки, вистава «Вишневий сад» разом із постановкою «Дяді Вані» у театрі ім. І. Франка стали помітними явищами українського театрального процесу, вписавши українську чеховіану в контекст загальноєвропейських сценічних практик.

¹ Коваленко Г. В плену замысла // Театр. — 1971. — № 5. — С. 58.

² Шах-Азизова Т. В театре Чехова за 80 лет. Размышления после выставки // Советские художники театра и кино'5. — М. : Сов. художник, 1983. — С. 307.

³ Коваленко Г. «Три сестры» А. П. Чехова. Театр За Браноу. Прага // Спектакли двадцатого века. — М. : Изд-во ГИТИС, 2004. — С. 278.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

⁷ Там само. — С. 279.

⁸ Там само. — С. 280.

⁹ Березкин В. И. Новые принципы образного моделирования в искусстве театральных художников // Советское искусствознание'75. — М. : Сов. художник, 1977. — С. 83–84.

¹⁰ Кузнецов Э. Латвийские художники (И. Блумберг, Г. Земгал, М. Китаев, А. Фрейберг) // Советские художники театра и кино'75. — М. : Сов. художник, 1983. — С. 94.

¹¹ Коваленко Г. Сценография сегодня — какая она? // Театр. — 1984. — № 5. — С. 97–98.

¹² Саква А. Неизвестный Сергей Данченко // Театр. — 1990. — № 10. — С. 90.

¹³ Гаевский В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 44.

¹⁴ Чечик А. Сім робіт Данила Лідера // Український театр. — 1985. — № 3. — С. 20.

¹⁵ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. — М. : РИК Русанова, 2001.

¹⁶ Шах-Азизова Т. В театре Чехова за 80 лет. Размышления после выставки // Советские художники театра и кино'5. — М. : Сов. художник, 1983. — С. 297.

¹⁷ Там само. — С. 299.

¹⁸ Зингерман Б. Вказ. праця. — С. 48.

¹⁹ Данченко С. Бесіди про театр. Проект «VIVA VOX» / Сергій Данченко. — К. : УКРТИППРОЕКТ, 1999. — С. 90.

²⁰ Сулименко С. Головна фарба його палітри // Український театр. — 1987. — № 3. — С. 26.

²¹ Лідер Д. Театр для себе ; упор. О. Островерх / Данило Лідер. — К. : Факт, 2004. — С. 41.

²² Зингерман Б. Вказ. праця. — С. 40.

²³ Там само.

²⁴ Лідер Д. Театр для себе. — С. 25.

²⁵ Верховець Н. Опалений цвіт вишневого салу // Український театр. — 1980. — № 5. — С. 16.

²⁶ Там само. — С. 16.

²⁷ Гринишина М. О. Містові й світові : Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтертекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором / Марина Гринишина. — К. : Інтертехнологія. — 2008. — С. 351.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само.

³⁰ Чечик А. Сім робіт Данила Лідера // Український театр. — 1985. — № 3. — С. 20.