

Чехов — XXI

Театрознавчі нотатки до ювілею

МАРИНА ГРИНИШИНА

Поважний — півторастолітній — ювілей з дня народження А. П. Чехова змушує придивитися уважніше до шляху, пройденому зокрема українським театром щодо «великих» і «малих» чеховських п'єс, отже порадіти досягненням, але й замислитися над причинами невдач. Скажімо чесно — перших було небагато, українська театральна чеховіана лише зрідка балувала глядача (театрознавців — ще рідше) актуальними (в ідейному та естетичному сенсах) виставами. Натомість другі (а до цього списку слід зарахувати й так звані «прохідні» спектаклі) сипалися на нас як з рогу достатку, так густо, що час від часу у всіх причетних складалося враження, ніби український кін взагалі не здатний осягнути творчість російського класика. Щоправда, так було, допоки якась з вищезгаданих поодиноких успішних сценічних робіт враз не налаштувала на позитив, ще довгий час зігріваючи серце надією на краще прийдешнє.

В цій ситуації тим паче годі було сподіватися, що український театр по-своєму, окремим чином виявиться у тих двох тенденціях, що, власне, визначили процес формування світової театральної чеховіани. Йдеться, по-перше, про його стадійність і, по-друге, про його різнонаціональну спектральність. Щодо першої риси, як відомо, український театр відзначився

виставами на різних стадіях сценічної чеховіани: згадаймо, приміром, «Дядю Ваню» театру Товариства «Руська бесіда» (1913) — в період «натурального Чехова», «Три сестри» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1946) — в еру «мужнього Чехова», «Чайку» того само театру (1971), «Дядю Ваню» Київського театру ім. І. Франка (1980) — приклади часів «жорсткого Чехова», «Чайку» («П'ять пудів кохання») Київського театру ім. Лесі Українки (1993) — коли світовий театр (насамперед російський) вирішив повернутися до «ширшого і вільнішого» погляду на чеховські п'єси [1, с. 86]. Однак названі спектаклі (як і значно більша кількість неназваних) хіба що доводять повсякчасну здатність українського театру до сприйняття чужого досвіду й чужих ідей — здатність, яку Л. Курбас свого часу принагідно охрестив «модернізмом на чисто російських зразках» [2, с. 27]. За доволі довгу — майже столітню — історію світової театральної чеховіани жодний поворот цього звивистого шляху не був інспірований українською режисурою. Вона лише старанно приміряла на себе «піджак з чужого плеча». Щоправда, справедливості заради маємо констатувати: інколи вона в тому «піджаку» виглядала дуже непогано.

Проте, зрозуміло, така мистецька ситуація аж ніяк не сприяла формуванню окремого —

власне українського — варіанту театральної чеховіани. Виходить так, що поки решта країн, розвинених у театральному сенсі, не лише опанувала чеховську драматургію, а й намагалася сформуванати власний — не загальний — вираз «обличчя» її сценічного відбитку, вітчизняний кін вдовольнявся самою появою п'єс російського класика у репертуарі україномовних театрів. І не тільки в середині 1940-х, коли у Київському театрі ім. І. Франка вперше з моменту фундації з'явився чеховський спектакль — «Вишневий сад» у постановці тогочасного художнього керівника Київського театру російської драми ім. Лесі Українки Костянтина Хохлова, а й на початку 1980-х, коли Сергій Данченко нарешті перервав невиправдано довгу паузу, поставивши там само «сцени з сільського життя».

Сьогодні показником активного стану, в якому знаходиться, приміром, англійська чеховська традиція, слугує той факт, що серед британських режисерів з'являються бажаючі посперечатися із нею — візьмемо хоча б проєкт Деклана Доннеллана «Три сестри» (копродукція Міжнародного театального фестивалю ім. А. Чехова та лондонського театру «Cheek by Jowl», 2003), в чийй художній природі російська критика натомість небезпідставно побачила ідейно-естетичну спорідненість із російською чеховською традицією [3]. Чехов у французькому театрі — це не лише особиста чеховіана Жоржа Пітоєва довжиною у сімнадцять років (1922–1939), і не лише «Вишневий сад» Жана-Луї Барро (1954) — перша вистава європейського театру, що оприявила не вузьконаціональний, але загальнолюдський сенс чеховської сумної комедії, це — франкомовний варіант останньої чеховської п'єси, втілений Пітером Бруком у паризькому «Буфф дю Нор» (1980) й відзначений відвертою переакцентуацією ідейного комплексу «Вишневого саду» — режисер, радше за все звертаючись до тих, хто належав до молодіжного руху опору 1960-х, намагався пояснити, що процес переживання

минулого завжди болісний і потребує серйозних зусиль для подолання розриву поколінь [4, с. 113]. Тобто скористався з драматичного тексту, написаного за принципово інших територіальних, суспільних та естетичних обставин, аби художньо достовірно вирішити одну із найбільшійших проблем західноєвропейської свідомості останньої третини ХХ століття.

Про п'єси А. Чехова в італійському театрі можна говорити доволі довго — їхні сценічні відбитки з'явилися у 1940-х. Проте, на наш погляд, достатньо назвати дві вистави Лукіно Вісконті — «Дядя Ваня» (1956) та «Вишневий сад» (1965) — які, власне, започаткували собою еру «жорсткого Чехова». Так, раніше, ніж це сталося у російському театрі у спектаклях Г. Товстоногова («Три сестри», 1965 — ВДТ ім. М. Горького) та А. Ефроса («Чайка», 1966, «Три сестри», 1967 — Московський драматичний театр на Малій Бронній). Як на автора, цей факт слугує зайвим підтвердженням простої та незаперечної істини: європейський театр, ознайомившись із драматургією російського класика на початку 1920-х насамперед завдяки зусиллям режисерів-емігрантів (Ж. Пітоєва, Ф. Комісаржевського, П. Шарова та ін.), у другій половині минулого століття демонструє переважну самостійність ідейно-естетичного погляду на неї, часом навіть ініціюючи ледь не тектонічні зрушення в царині світової чеховіани. Красномовний приклад — центральна чеховська вистава італійського театру ХХ ст. (можливо, і світового театру в цілому) — «Вишневий сад» Пікколо театро ді Мілано (1974) — сценічний шедевр Джорджо Стрелера, що враз встановив нову — раніше не знану театром — тривимірність чеховського світу, в якому час відчувався як щось майже матеріальне — потік води, потік повітря, в якому несуться й уносяться люди [5, с. 140]. «Роздуми про час, про покоління, що минають, про історію, яка все змінює <...> про страждання, яким сплачують за зрілість <...> Про надію і тверду переконаність у тому, що цей світ треба створити наново і що він буде перетворений <...>», — так

сам режисер визначив власну концепцію спектаклю [6, с. 209].

Вона звучала дуже особисто і водночас була зрозумілою всім, а її зовнішній вигляд виявився настільки атрактивним, що «Вишневий сад» Пікколо театро ді Мілано на кілька наступних десятиліть став своєрідним художнім камертоном не лише щодо версій цієї чеховської п'єси, а й цієї драматургії в цілому. Проте для нашого викладу куди важливішим є усвідомлення того факту, що саме вистава Дж. Стрелера спровокувала початок принципово іншого етапу світової театральної чеховіани, який (за аналогією до «мого Пушкіна» Марини Цветаєвої) може бути названий «мій Чехов». У цій новій системі ідейно-естетичних координат режисура ніби отримувала право на абсолютно вільний, не скутий жодними попередньо встановленими правилами й визнаними авторитетами погляд на драматургію А. Чехова. Навіть більше — чим активніше спектакль за тою чи іншою чеховською п'єсою набував ознак своєрідного автопортрета його творця, тим прихильніше ставилися до нього критика й колеги по професії, а нерідко і глядачі раділи відчутно свіжому подиху цих вистав.

Щоправда, не менш часто спектаклі цього періоду ставали проявом елементарного режисерського волюнтаризму або дуже поверхового, приблизного погляду на чеховський текст. Такі випадки рівною мірою стосувалися хрестоматійно знайомих і маловідомих п'єс — визнані і незнані шедеври були однаково беззахисні перед безвідповідальністю і зверхнім ставленням до себе. Як на автора, ілюстрацією вищесказаного виявилась вистава «26 кімнат» Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра, поставлена 2006 р. за комедією А. Чехова «Лісовик».

З огляду на сумну літературну та сценічну долю п'єси, звернімося спочатку до історії її появи у 1889 р. І почнемо з такого твердження: на наше переконання, «Лісовик» відображає чеховські шукання нових способів драматур-

гічного письма не меншою мірою, аніж будь-яка з чотирьох «великих» драм, визнаних чехознавцями вмістом його нової театральної системи. Ще на початку роботи над текстом автор писав тогочасному конфідентові О. Суворину: «Тепер ми маємо досвід. Ми спіймали чорта за кінчик хвоста. Я думаю, що мій «Лісовик» буде на відміну від «Іванова» тонкіше зроблений» [7, с. 317]. Трохи пізніше він напише тому само адресатові: «Почуваюся набагато сильнішим, аніж у той час, коли писав «Іванова», — і водночас зізнається, що п'єса у нього виходить «страшенно дивна» [Там само]. Висловившись так вперше 4 травня 1889 р., А. Чехов періодично повторюватиме ці слова до кінця життя — принагідно до роботи над кожною наступною «великою» п'єсою. Тоді ж драматург насамперед був задоволений з того, що у нього «виліпилися <...> обличчя точно нові», мовляв, «нема в усій п'єсі жодного лакея, жодного увідного комічного обличчя, жодної удовички <...>». «Загалом я намагався уникати зайвого, і це мені, здається, вдалося», — додавав А. Чехов [Там само]. Потім, як годиться, будуть хвилини вагання, коли автор, свідчив Я. Гурлянд, сумніватиметься у правильності обраного шляху: «— Чорт їх знає, як багато вони в мене їдять! — говорив він інколи, пригадуючи, що перші два акти, дійсно, проходять у розмовах за їжею.

Але часом він заспокоював себе і говорив:

— Нехай на сцені все буде так само складно і разом з тим так само просто, як і в житті. Люди обідають, лише обідають, а у цей час складається їхнє щастя і розбиваються їхні життя <...>» [8, с. 330]. Пригадаймо, саме ці чеховські слова завжди наводять, намагаючись однією фразою пояснити сенс тих кардинальних зламів у драматургічних структурах, до яких вдався письменник.

Між іншим, закінчуючи роботу над п'єсою, А. Чехов сам відзначив її «недоліки»: оповідальність — схожість із «романом», перевагу у цілому сюжеті ліричної лінії, «нестерпну <...> конструкцію», і наперед вибачався через них —

мовляв, писав «без учителя і досвіду» [7, с. 317–318]. І знову зазначимо: буквально ті самі слова драматург повторюватиме, віддаючи на суд театру і критики кожний наступний драматичний твір. А це означало ніщо інше, як принципову важливість нових естетичних орієнтирів й інших художніх елементів, яких він відтепер тримався і які застосовував у п'єсах. Додамо, що «Лісовик» — перша чеховська драма, де один з провідних персонажів вчиняє самогубство, жанр котрої визначений автором як комедія. Отже у нас є всі підстави вважати саме «Лісовика» (а не «Чайку» як прийнято у більшості чехознавців) — початком нової театральної системи, яка, власне, й зробила її автора «головною дійовою особою в європейській театральній культурі ХХ століття» [9, с. 173].

Протесамевищеперелічення якості «Лісовика» спричинили дуже прохолодний прийом, яким зустріли твір тогочасні театральні-літературні кола. О. Ленський, В. Немирович-Данченко, О. Суворин, О. Плещеев, І. Леонтьев зійшлися на тому, що п'єса — абсолютно несценічна, а її текст становить хіба що непоганий матеріал для іншого твору, що його драматург має створити, цього разу не нехтуючи законами сцени, які «логічно вирости на ґрунті Мольєра та Грибоедова» [7, с. 371]. Так О. Плещеев, чиею думкою А. Чехов напевно дорожив, прочитавши рукопис п'єси, відповів автору зокрема так: «<...> скажу Вам прямо і відверто, — що «Лісовик» мене не задовольнив <...> Перший акт, сповнений розмовами, на $\frac{3}{4}$ непотрібними, — дуже нудний <...> Лісовик — зовсім не є центральною особою, і невідомо чому комедія названа його іменем. Він діє у ній стільки ж, скільки й інші. І що це за «ідеаліст», який на підставі якихось пліток дозволяє собі грубо образити жінку. Він у цій сцені, як на мене, огидний, так само, як і у стосунках своїх із Сонею <...> Войницький — хоч вбийте, я не можу зрозуміти, чому він застрелився! — Дружина Серебрякова — не викликає у мене, незважаючи на свій жалюгідний стан, ніякої симпатії. Пішла від

чоловіка — тільки <...> аби знову скиглити все життя. — Ставлення її до Войницького — якесь невизначене, чи то вона кохає його, чи то ні... Орловський-син — банальний, — це якась водевільна особа, яка набридає читачеві своєю дотепністю — армійського юнкера» [7, с. 383]. Автор цих рядків не має змоги навести потрібні приклади, але повірте на слово: щойно з'явиться нібито «поліпшений варіант» «Лісовика» — «Дядя Ваня», претензії літераторів і критиків до нього будуть абсолютно тотожними: слабка мотивація вчинків персонажів, насамперед пострілів Войницького, відсутність інтриги, «нецілісність» дії, роздібненість епізодів тощо. О. Ленський, якому А. Чехов відніс рукопис п'єси із надією, що «Лісовик» піде на кону Малого театру, розкритикував її і навіть порадив авторові взагалі залишити драматургічний терен: «Одне скажу: пишіть повість. Ви надто презирливо ставитеся до сцени і драматичної форми, надто мало поважаєте їх, аби писати драму. Ця форма трудніша за форму оповідальну, а, Ви, вибачте, надто розпечені успіхами, аби ґрунтовно, так би мовити, з абетки почати вивчати драматичну форму і полюбити її» [7, с. 380]. В. Немирович-Данченко був не таким категоричним, але й він вважав, що «<...> у сценічній формі в автора мені здалося щось не все благополучно» [10, с. 32].

Однак, незважаючи на всі ці претензії і «поради», А. Чехов у грудні 1889 р. дав згоду на постановку «Лісовика» у театрі М. Абрамової. Незадовго перед тим трупа поповнилася артистами театру Ф. Корша на чолі із М. Соловцовим. Прем'єра «Лісовика» була приурочена до його бенефісу, однак, йшлося не про виступ у головній ролі (М. Соловцов натомість грав персонажа другого плану — Орловського-молодшого), а про постановку чеховської комедії. Узгоджений із автором соловцовський розподіл інших ролей був таким: В. Чарський грав Серебрякова, М. Глебова — Єлену Андріївну, Н. Рибчинська — Соню, І. Киселевський — Вой-

ницького, М. Мічурін-Самойлов — Желтухіна, М. Зубов — Орловського, М. Рошин-Інсаров — Хрущова.

Підготувавши постановку «начорно», М. Соловцов запросив А. Чехова на репетицію, аби той «поправив» зроблене. Драматург відвідав театр 25 грудня і того ж дня повідомляв О. Плещееву: «<...> Чоловіки мені сподобалися загалом, а дам я ще не розгледів. Йде, здається, жваво. Акторам п'єса подобається <...> Наскільки можна судити з репетиції, п'єса прудко піде у провінції, адже комічного елементу достатньо і люди всі живі, знайомі провінції» [7, с. 390]. Однак за два дні — у день прем'єри — автор «дам» розгледів і поскаржився іншому адресатові, що грають вони «паскудно», хоч на відміну від чоловіків «знають ролі» [Там само].

Відомий московський театральний рецензент С. Філіппов побачив у виставі чимало режисерських прорахунків, зазначивши зокрема, що сцена сніданку «пропала наполовину», оскільки «публіка майже нічого не чула, що казали дійові особи». Брат письменника Михайл вважав постановку «жахливою» і глузував з того, що «<...> надзвичайно огрядна і громіздка актриса М. Глебова взяла на себе роль молоденької інженю <...> Заграв лівової пожежі була такою, що викликала посмішки» [11, с. 200]. Навпаки, О. Лазарев-Грузинський (напевно згадуючи прийом, який влаштували глядачі прем'єрному показу «Чайки» в Александринському театрі) згодом звинувачуватиме у неспіху спектаклю святкову різдвяну публіку, яка виявилася байдужою до драматичних тонкощів чеховського твору і до дуже непоганої, як на нього, гри акторів, натомість висловлюючи розчарування, що не побачила на сцені «справжнього лісовика» [12]. У свою чергу, Н. Ефрос жалівся, що друга чеховська драма «<...> сповнена найтоншої чарівності, глибини, схвильованості, особливої чеховської мудрості, швидко зникла зі сцени, була обмежена щонайменшою кількістю постанов», відтак, спектакль «в цілому до публіки не дійшов», незважаючи

на те, що «деякі моменти «Лісовика» глибоко схвилювали, знайшли відгук у душі» свідків прем'єрного показу [13, с. 26]. Дійсно, вистава витримала лише п'ять-шість показів і була знята з репертуару через те, що грошовий збір все меншав.

Провал «Лісовика» боляче вразив А. Чехова. Він ще довгий час із «помітною гіркотою» [14] згадував його як приклад разючого неспіху своїх п'єс: «Мені шикали так, як жодному авторів не шикали. — І за «Лісовика» і за «Чайку» [15, с. 298]. Безперечно, саме тому А. Чехов відмовлявся друкувати п'єсу після 1889 р., не давав дозволу на її постановки, навіть князеві О. Урусову — відвертому поціновувачу «Лісовика», який, натомість, вважав, що автор дуже жорстко ставиться до цієї «прекрасної, глибоко оригінальної речі». На черговий запит про дозвіл на публікацію комедії у новому часописі «Пантеон» князь отримав від А. Чехова листа, в якому, знову не погоджуючись, той писав: «<...> Цю п'єсу я ненавиджу і намагаюся забути про неї. Чи вона сама винна, чи ті обставини, за яких вона писалася і йшла на сцені, — не знаю, але тільки для мене було б справжнім ударом, якби які-небудь сили витягли її з-під спуду і змусили жити. Ось Вам яскравий приклад збоченого батьківського почуття!» [7, с. 380].

Отже, М. Котеленець, безумовно, має рацію: беручись до роботи над «Лісовиком», Е. Митницького вабила можливість майже повної режисерської свободи: п'єса автора-класика із дуже обмеженою сценічною історією дозволяє уникнути порівнянь, зіставлень, які можуть бути не на твою користь. А от що стосується «чіткої структури і композиції п'єси» [16] — тут думка театрознавця явно хибує. Так, А. Чехов «зненавидів» власний твір, однак, як зазначалося вище, лише після вкрай невдалого спектаклю М. Соловцова у театрі М. Абрамової. Але ж після провалу «Чайки» в Александринці, полишаючи наступного дня Санкт-Петербург, пригнічений і уражений невдачею А. Чехов пообіцяв О. Суворину: «Якщо проживу ще сімсот років,

то й тоді не віддам до театру жодної п'єси. В цій сфері мені не таланить» [17, с. 125]. Водночас комедію «Лісовик» аж ніяк не годиться вважати «чеховським ескізом до майбутніх шедеврів» [18]. По-перше, сюди в жоднім разі не підходить множина, по-друге, рука, що через кілька років (не раніше 1896) виводитиме рядки «Дяді Вані», буде просто вправнішою, по-третє, чехознавці вже давно зійшлися на думці, що між «Лісовиком» і «Дядею Ванею» значно більше відмінного, ніж спільного, а отже, немає особливого сенсу зіставляти обидва твори. Ми ж на доказ останнього умовиводу наведемо висловлювання Михайла Павловича Чехова — людини напевне обізнаної із братовою літературною «кухнею»: «<...> Антон тоді ж (грудень 1889 — січень 1890 р. — М. Г.) зняв "Лісовика" з репертуару, довго тримав його у столі, не дозволяючи його ніде ставити і лише через кілька років переробив його до невпізнання, давши йому зовсім іншу структуру і назву» [11, с. 200]. Але правда полягає й у тому, що між обома п'єсами лишилося багато зовнішніх паралелей, які, між іншим, довгий час заважали сучасникам А. Чехова усвідомити внутрішню розбіжність між ними. Недарма ж, коли 1901 р. Спілка російських драматичних письменників та оперних композиторів однотайним голосуванням присудила першу премію ім. О. Грибоєдова чеховському «Дяді Вані», комітет Спілки це рішення скасував, умотивувавши відмову тим, що п'єса є не самостійним твором, але переробкою комедії «Лісовик», яку одного разу вже висували на цю премію в рік постановки на сцені Шеллапутинського театру [19].

Менше з тим, впродовж вистави Театру драми і комедії неодноразово складається враження, що режисер поставився до чеховського твору саме як до своєрідного начерку — тексту, що має не чітку структуру, а лише абрис сюжету, тим паче, що «Лісовик» (як і кожна інша «велика» чеховська п'єса) позбавлений фабули. Глядач бачить кілька окремих картин, здається, пов'язаних між собою лише присут-

ністю у них тих само персонажів, в інтервалах між якими ці персонажі тиняються сценою, блукають між сірувато-синіми колонами-стовбурами зі стрічок матерії (художник — О. Луньов), заплутуються у них, гнівно зриваючи з рук, відкидаючи з облич. Йдуть навмання, без курсу і мети, не знають навіщо, не розуміють за чим. Тому без кінця натикаються один на одного й на побутові предмети (хтось віджбурне ногою великий металевий таз, який дивним чином опинився посеред кімнати, хтось нашттовхнеться на обідній стіл, а той у відповідь із противним грюкотом на коліщата покотиться геть, хтось відсахнеться, раптом зіштовхнувшись із Войницьким — О. Ганноченком, який сидить собі осторонь, занурений у власні переживання, відгородившись від чужої балаканини і метушні). Безперечно наочна за змістом, але банальна, відтак, поверхова метафора їхнього пошматованого, переплутаного, попутаного буття. Проте саме вона є наскрізною для цілого дійства, отже — оприявнює провідну думку вистави. Тим паче, що з'ясувати щось важливе з безпосереднього сюжету «Лісовика» у спектаклі Театру драми і комедії не так вже й легко. Ні, і застільні сцени у першому акті, і все, що стається «горобиною» ночі у другому, і кузьмінаційна сцена зібрання у третьому, і втеча Єлени Андріївни у четвертому — все це грається у майже повному обсязі (Е. Митницький зробив у чеховському тексті кілька дуже поміркованих купюр). Проте грається власне п'єса якимось неначе побіжно, без особливої зацікавленості у тому, що відбувається, як і у тому, що говориться. Так, ніби головний зміст і сенс всього містяться не у чеховському тексті, а десь поза ним. Інколи ця, сказати б, художня необов'язковість так сильно впадає в око, що мимоволі напрошується думка, буцімто Е. Митницький елементарно не впорався з яскравим побутовим антуражем і розмовністю чеховської п'єси. Ну, що ж — не він перший, не він останній. Скільки їх, тих, хто, починаючи з К. Станіславського, загруза-

ли у життєвих реаліях чеховських драм і комедій. Якби не одне «але»: «Чайка» («П'ять пудів кохання») Е. Митницького — вистава, яку ми згадували на початку допису. В ній режисер ледь не купався у цих реаліях, буквально перенасичуючи ними дію (особливо у першому акті). При цьому, вони жодним чином не заважали, а подекуди саме допомагали виявити прихований сенс того, що відбувалося на очах у глядача, з'ясувати істинні думки і почуття героїв чеховської сумної комедії з трагедійним фіналом.

Водночас однолінійна ідеологія спектаклю Театру драми і комедії наявно суперечить заяві режисера, що до сценічного тексту «Лісовика» включені оповідання А. Чехова. По-перше, жодних наочних слідів присутності інших текстів, окрім власне тексту комедії, у спектаклі не видно, по-друге, — лишається незрозумілим, навіщо вони знадобилися Е. Митницькому? Ну, дійсно, не для того ж, аби прочитати давню п'єсу «новими очима», побачити її у «нових ракурсах»? [18]. Адже в такому випадку ця вистава за А. Чеховим зазвучала б відверто по-іншому, оприявнюючи якийсь окремих, раніше не виявлений сенс його драматургії. Насправді ж виштов спектакль, який, згодна з М. Котеленець, деякою мірою зацікавить філологів і театрознавців — вони зокрема зможуть пересвідчитись, як багато реплік і колізій з цієї комедії перейшли до «сцен із сільського життя».

Щоправда, химеричне поєднання, так би мовити, достеменно побутових сцен із метафоричними «прокладками» між ними особливо й не дратує, адже яких тільки чеховських вистав ми не бачили — світова чеховіана (і українська зокрема) з кінця минулого століття, здається, привчала глядача і критику до будь-яких (часом дуже несподіваних, часто маломотивованих) стилістичних трансформацій і, мабуть, таки привчила. Однак, оскільки сценічна реальність вистави Театру драми і комедії особливої уваги не привертає, доводиться зосереджуватись на її персонажах. При

цьому, як годиться у чеховській п'єсі, не на кожному окремо, а на всіх одразу — на їхньому ансамблі, їхній взаємодії — внутрішній, підспудній, адже ззовні вони, навпаки, мають виглядати в кращому разі байдужими одне до одного, в гіршому — тотально роз'єднаними, якщо хочете, несумісними один щодо одного. Вони саме так і виглядають: їхнє спілкування, сказати б, дуже поверхове, вони радше висловлюються самі, ніж слухають інших, розмовляючи, не дивляться співрозмовнику у вічі, часто йдуть, не дослухавши його, а той, ніби так і треба, продовжує говорити.

Однак ця показна відчуженість персонажів у справжній чеховській виставі має поєднуватись із їхньою внутрішньою згуртованістю, тим паче у «Лісовику», де, за точним спостереженням Н. Берковського, «<...> персонажі писалися так: характер у характер, особа, що повторює іншу особу» [20, с. 138]. От саме цього у виставі Театру драми і комедії не спостерігається, навпаки, впродовж дії складається враження, що кожний актор грає тут сам по собі, щось своє і у відмінній манері. Жорж Войницький О. Ганноченка — поторсаний життям і на це життя ображений скептик, розчарований в оточуючих, який, однак, саме від них вимагає уваги і любові до себе. Ледь не весь час майже повністю фізично й емоційно статичний, Войницький — О. Ганноченко раптово вибухає почуттями в епізоді зібрання, коли «дія вистави єдиний раз закипає справжніми пристрастями» [21]. Проте, може, через несподіваність цього стану, може, через нашу неготовність до нього, але глядачеві надто важко повірити у щирі схвилюваність Єгора Петровича — О. Ганноченка, у справжність його болю й образи. Хвала Богові, Жоржу Войницькому не доводиться цілоти у професора — думаємо, нічого, окрім зняковості, цей епізод не викликав би.

Із великим здивуванням дізнаємося, що дехто з колег вважає Жоржа Войницького «зайвою людиною». З якого дива? — він же чеховський, а не тургеневський персонаж.

Парадокс, але думка сучасного критика виявляється тотожною поглядів поважних, але абсолютно ретроградних членів Театрально-літературного комітету, які 1889 р. не пускали на імператорський кін «Лісовика», 1896 — «Чайку», 1899 — «Дядю Ваню». Вони як раз вважали, що єдині образи, що вдаються письменнику Чехову — це образи «зайвих» людей. Пробачимо їм — сучасникам творця нової театральної системи — аби побачити «велике», вони, зрозуміло, потребували дистанції у часі. А що потрібно сучасному режисерові або критикові, щоб зрозуміти: якщо чеховський Войницький зайвий — то лише самому собі?! За десять років, що віддалятимуть «Лісовика» від «Дяді Вані», А. Чехов усвідомить, що проблема марно витрачених років, які спливають, наче вода у пісок, має прозвучати гостріше, відтак його Войницький подобришає, виглядатиме наївнішим, м'якішим, якщо хочете, інфантильнішим, позбудеться «проклятої, отруйної іронії», і все це для того, аби нам стало нестерпно боляче кожного разу, коли він розумітиме, що, невпинно впродовж двадцяти п'яти років докладаючи зусилля задля чужого блага, він занепав власне життя.

На наше переконання, виставі відверто не пощастило з образом Єлени Андріївни. Ні, проблема не у зовнішній невідповідності, хоча ми й звикли, що професорська дружина виглядає витонченішою, елегантнішою, такою собі столичною штучкою, для якої життя у ведмежому закуті має бути нестерпним. Дійсно, в Єлені — О. Жураховській немає нічого від талановитої музикантки, яка, думається, успішно замістила поряд із професором його першу дружину — дочку таємного радника. Вона, натомість, виглядає так, ніби десять років тому справдила «чудесні» сподівання Єгора Петровича, надалі віддавши «молодість, красоту, свободу, свій блиск» не професорові, але господарським клопотам у провінційному маєтку. Цій Єлені, вочевидь, не може подобатися Войницький — малозрозумілий

їй через нескінченні інтелігентські рефлексії. А от залицання Орловського-молодшого — М. Боклана — такі вульгарні, але й такі щирі — їй, навпаки, мали б лестити. Чому ж Єлена — О. Жураховська, навпаки, уникає і його товариства? — мабуть, через порядність і гарні манери? Даруйте, але ж чеховська комедія — не французька салонна мелодрама, де жінку, яка свято виконує подружні обіцянки, зазвичай штовхають до гріха. Безумовно, чеховська Єлена Андріївна боїться адюльтеру, тим паче, що її серце мовчить — не відгукається ні на мляві зв'язання Войницького, ані на надто пристрасні — Орловського-молодшого. Утім, не через боязнь осуду за подружню зраду, а тому, що розуміє: чужі обійми не зарадять біди, не врятують від згубної помилки — одруження із професором. Вона зовсім не «спляча красуня» — чеховська Єлена Андріївна: автор нагородив її здатністю до переживань і роздумів, вмінням побачити за риторикою справжнє в людині. З усього цього арсеналу О. Жураховська вибрала лише замкненість своєї героїні, вираз нудоти на обличчі, що зрідка замінюється на вираз розгубленості або відрази. Дійсно, малоцікава, душевно лінива жінка, от тільки як бути із тими емоціями, які, за задумом автора, Єлена Андріївна викликає ледь не у кожного чоловіка в «Лісовику»?!

Скажімо, у професора Серебрякова. Стосунки цього подружжя — один з найдовершеніших прикладів театрального неопсихологізму — тут зовнішня поведінка становить ледь не перпендикуляр до внутрішньо-емоційного життя. Натомість впродовж перших трьох актів спілкування цих двох персонажів якщо і відбувається (як-от у дуетних епізодах), то має, сказати б, службовий характер. Водночас С. Пазенко всіляко підкреслює неконтактність Серебрякова та професорове зверхне ставлення до оточуючих, забуваючи при цьому бодай натякнути на страхи Олександра Володимировича, його болячки — фізичні, але насамперед — душевні. От і виходить, що професорова

розгубленість і безпорадність після шуринового самогубства та Єлениної втечі, які наочно вибивають Серебрякова — С. Пазенка зі звичної колії, хіба що відзначаються глядачем, а скоріше відновлення душевної рівноваги після повернення дружини — виглядають єдиною можливою й абсолютно очікуваною реакцією цієї вкрай пересічної особи.

Ще один персонаж, зіграний буквально в одну лінію, — це Федір Іванович Орловський. На думку режисера, яку, власне, й оприлюднює М. Боклан, — перед нами, такий собі, «новий росіянин» з деяким нальотом кінця позаминулого століття — себто вульгарний «тугий гаманець». У Чехова Орловський-молодший щиро закоханий у заміжню жінку — професорову дружину, це кохання мучить його, ятрить душу, від того Федір Іванович, говорячи сучасною мовою, поводить себе неадекватно. У М. Боклана — він також часто не при собі: якоїсь миті буквально накидається на Єлену Андріївну, тягне до обличчя зсудомані пальці, витріщає очі, — але через те, що — хам. Ось й одягтися відповідно не вміє — ну, до чого тут його «кавказьке» вбрання — червона сорочка і черкеска з газирями. А його відвертість — прилюдно звіряється у коханні — здатна лише відштовхнути. Все, що виказує у Федорі Івановичу чоловіка вкрай зухвало, грубого, невірноваженого, любителя перехилити чарку, М. Боклан старанно підкреслює, тримаючи при цьому на другому плані вразливість Орловського-молодшого, його невдоволеність собою і, водночас, широту натури, яка ніяк не вміщується у правила пристойності. Однак, саме це у чеховському Федорі Івановичу цінують оточуючі, за це кохає Юля, адже врешті-решт він обрав її — дівчину не дуже грамотну, простодушну, але добросердечну, відмовившись від примарного роману із чужою дружиною.

Між іншим, Юля А. Тритенко — несподівано виявляється ледь не найоб'ємнішим характером вистави. Можливо, тому, що актриса, здається, збирала у ньому потроху від різних чеховських героїнь, насправді дещо схожих

між собою: щось від Маші з «Чайки, щось від Соні з «Дяді Івані», щось від Варі з «Вишневого саду». До речі, окрім іншого, цим трьом однаково не пощастило дочекатися жіночого щастя, на відміну від Юлії, якій Чехов подарував (визнаємо, доволі несподівано) одруження із Орловським-молодшим. Якби актриса зіграла на повну силу цей заключний момент ролі і цілого спектаклю — момент аж ніяк не сподіваного щастя її героїні, коли перехоплює подих і сльози самі набігають на очі, вийшов би повністю завершений образ, і спектакль отримав би яскраве емоційне завершення.

Натомість Соня Т. Круліковської так само несподівано, адже абсолютно безпідставно, часом виглядає куди ближчою до своєї наступниці — з «Дяді Вані». Постійно у нервовому напруженні, різкувата й грубувата, з недобрим поглядом, вона так само, як інша Соня, зосереджена лишень на одній думці — очікуванні пропозиції руки й серця від доктора. Хрущов не квапиться, й у Соні — Т. Круліковської чим ближче до фіналу залишаються всього дві реакції — образи й досади. При цьому кудись діваються щирість почуттів і стійкість моральних принципів, які, мабуть, й привернули увагу Хрущова. Перед нами у кожному наступному епізоді маячить єдине обличчя Соні — Т. Круліковської — старої діви, яка остаточно втратила надію на заміжжя. Зазвичай їхня з Єленою дуєтна сцена «горобиної» ночі з другого акту (яка майже без змін перейшла з «Лісовика» до «Дяді Вані») сприймається як один з небагатьох моментів, коли знаходять одне одного дві рідні душі, ще вчора роз'єднані через непорозуміння і дурні забобони. У спектаклі Театру драми і комедії дві немолоді й стомлені жінки п'ють не хрущовське легке вино, але астровську горілку — п'ють важко і зло, не повіряючи одне одному сокровенні думки, але скаржачись на пропаще життя. Як і багато інших епізодів вистави, ця сцена (власне, і робота Т. Круліковської в цілому) здається неприродною, надуманою, нерозбірною за змістом.

Цьому гурту неприємних, недобрих, неврівноважених, роздратованих людей, які не цікавляться одне одним, не люблять і стороняться одне одного, має віднайти якась альтернатива. Вона й знайшлася — доктор Хрущов. Лісовик А. Яценка не просто не схожий на інших — він натура, наділена прямо протилежними якостями: щирістю, добротою, гідністю, стійкістю переконань. Хрущов — А. Яценко не драгується через дрібниці, не скиглить, не жаліється на невдачі, він чесно робить свою справу (хоч медицину не любить) і переймається через знищення лісових насаджень у повіті. Дивишся на цю «золоту» людину — і душа справді радіє, хай весь твій життєвий досвід вперто доводить: це не жива істота, але вигаданий персонаж, при цьому, вигаданий театром, але не Чеховим. Бо чеховський Хрущов — не блаженний, не юродивий, він — перший з цілого ряду особливих сценічних героїв, раніше не знаних світової сце-

ною, чії слова масштабніші за здійснене ними [9, с. 37], чії зусилля ніколи не домірні отриманому результату.

Після стількох помилкових суджень, висловлених театром щодо чеховського «Лісовика» впродовж дії, годі було сподіватися на відповідний фінал. Так і сталося: режисер, зрозуміло, виявився вірним власному задумові розказати нам за допомогою чеховської п'єси повчальну історію з більш-менш щасливим завершенням. Персонажі один за одним, ніби врешті-решт погодившись із хрущовськими сентенціями, підсаджуються до нього на лаву, і цією-от мировою, власне, й закінчується спектакль, залишаючи відчуття, що сталося якесь непорозуміння, адже не може справжня чеховська вистава зводитися до одного-єдиного висновку, скажімо, до такого: мовляв, «<...> у підсумку виходить, що у житті не схибив лише дядя Жорж» [21].

1. Рудницкий К. Театральные сюжеты. — М., 1990.
2. Молодий театр. Генеза, завдання, шляхи: статті, спомини, матеріали / [Упоряд., вступ. ст., прим. М. Лабінський]. — К., 1991.
3. Должанский Р. Деклан Доннеллан побратался с Чеховым // Коммерсант. — 2005. — 28 июня.
4. Проскурникова Т. Французский Чехов // Театр. — 1991. — № 2. — С. 112–114.
5. Бушуева С. Современный итальянский театр. — Л., 1983.
6. Стрелер Дж. Театр для людей — М., 1984.
7. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — Т. 12. — М., 1976.
8. Гурлянд Арс. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Чехов и театр: Письма, фельетоны, современники о Чехове-драматурге / [Сост., вс. ст., коммент. Е. Д. Суркова]. — М., 1961.
9. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — Изд. 2-е, доп. — М., 2001.
10. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. — М., 1989.
11. Вокруг Чехова: Сб. статей / [Сост. Е. М. Сахарова]. — М., 1990.
12. Лазарев-Грузинский А. Шипы и тернии в жизни Чехова: Из моих воспоминаний // Южный край. — 1904. — 18 июля.
13. Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1898–1923. — М., 1924.
14. Ор. [Мухортов Ф.]. Дебюты Чехова-драматурга. «Иванов» и «Медведь» у Корша // Раннее утро. — 1910. — 17 янв.
15. Федоров. А. П. Чехов // О Чехове. Воспоминания и статьи: Сб. — М., 1910.

16. *Котеленец М.* 26 чеховских комнат, которые горят // Комментарии. — 2006. — 11 июля.
17. *Суворин А.* Дневник. — М., 1992.
18. *Заболотная В.* Идите к Лешему // День. — 2006. — 7 июля.
19. Новое время. — 1901. — 24 мая. — № 9057.
20. *Берковский Н. Я.* Литература и театр: Статьи разных лет. — М., 1969.
21. *Васильев С.* Самоубийственная классика // Коммерсант. — 2006. — 30 июля.

Аннотація. Стаття підсумовує досвід світового, в тому числі українського, театру другої половини ХХ століття з втілення драматургії А. Чехова. Один з прикладів цих стосунків становить сценічна версія ранньої чеховської комедії «Лісовик» у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра.

Ключові слова: «мій Чехов», нова театральна система, комедія «Лісовик», чеховська вистава.

Аннотация. Статья подытоживает опыт мирового, в том числе украинского, театра второй половины ХХ века воплощения драматургии А. Чехова. Один из примеров этих отношений становится сценическая версия ранней чеховской комедии «Леший» в Киевском академическом театре драмы и комедии на левом берегу Днепра.

Ключевые слова: «мой Чехов», новая театральная система, комедия «Леший», чеховский спектакль.

Summary. The article resumes worldwide (including Ukrainian) theatre of the 2-nd part of the 20th century experience in A. Chekhov's drama stage realization. Kiev state academic drama and comedy theatre at the left bank of Dniper' version of the A. Chekhov's early comedy «Wood-goblin» presents one of the examples of drama and stage cooperation within this experience.

Keywords: «my Chekhov», new theatre system, «Wood-goblin», Chekhov's performance.