

УДК 792 (477) «198»

Фіалко Валерій Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого
v.fialko@ukr.net

РЕЖИСЕРСЬКІ ПОШУКИ СЕРГІЯ ДАНЧЕНКА: ПОЧАТОК КИЇВСЬКОГО ПЕРІОДУ

Режисерська діяльність С. Данченка на чолі Київського театру ім. І.Франка розширила естетичну територію творчих пошуків колективу. Його постановки: «Украдене щастя» І. Франка, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта та ін., про які йдеться у статті, вписали український театр в контекст загальноєвропейських сценічних практик. Сценічні хронотопи, як дієвий чинник формування образних систем вистав С. Данченка і сценографа Д. Лідера, визначили магістральні лінії збагачення естетичного потенціалу української театральної культури.

Ключові слова: режисура, Сергій Данченко, Данило Лідер, образна система вистави, сценічний хронотоп, режисерська концепція.

Фіалко Валерій Алексеевич,
кандидат искусствоведения,
профессор, заведующий кафедрой театроведения
Киевского национального университета театра,
кино и телевидения им. И.К. Карпенко-Карого

РЕЖИССЕРСКИЕ ПОИСКИ СЕРГЕЯ ДАНЧЕНКО: НАЧАЛО КИЕВСКОГО ПЕРИОДА

Режиссерская деятельность Сергея Данченко во главе Киевского театра им. И. Франко расширила эстетическую территорию, на которой разворачивался творческий поиск коллектива. Созданные им этапные постановки вписали украинский театр в контекст европейских сценических практик.

Сценические хронотопы, как действенный фактор формирования образных систем спектаклей С. Данченко–Д. Лидера, определили магістральные пути обогащения эстетического потенциала украинской театральной культуры.

Ключевые слова: режиссура, Сергей Данченко, Даниил Лидер, образная система спектакля, сценический хронотоп, режиссерская концепция.

Fialko Valerij,
Ph.D. in Art History, Professor, Theatre History Department of
the Kiev Karpenko-Kary National University of Theatre,
Cinema and Television

SERHIY DANCHENKO'S SEARCHES AS A DIRECTOR: THE BEGINNING OF THE KIEVAN PERIOD

Choosing the "Stolen Happiness" by I. Franko (artist S. Koshtelyanchuk, 1979) as a debut performance at his position of the artistic director of the Kyiv Theater of Franko, S. Danchenko was running an extremely high risk, because a few years ago the staging of this drama in the Lviv Theater of Zankovetska proposed by him has become a phenomenon in the theatrical life of Ukraine. Mykola, played by B. Stupka, was perceived as a "tribal" feature of Zankovetska performance school and it was hard to imagine how it will partner with actors with a different "blood."

It should be recalled that in the second half of the 70s, the "Stolen Happiness", almost simultaneously with Lviv residents, was staged by two more theaters, i.e. Volyn Theater of Shevchenko (director Oleksandr Zabolotnyi, artist L. Chernova, 1976) and Chernivtsi Theater of Kobylanska (director V. Opanasenko, artist B. Lassan, 1978). In all performances, the age difference between the characters was removed, and the social background of the events underlying the drama was offset. Young and beautiful Mykhaylo, Mykola and Anna found themselves in the vortex of the complex ethical issues. However, in the play of S. Danchenko only Mykhaylo and Anna fought for their right to happiness at any cost. Instead, Mykola-Stupka existed in a different spiritual space. For him, any manifestation of egocentrism was unacceptable;

a zero "pain threshold" made him vulnerable to the slightest adversity in life of his loved ones. The pain of another person, beyond any logic of interpersonal relationship development, permeated all his essence, became his pain.

Staging of the "Stolen Happiness" in the Theater of Franko, having summarized the topical issues of the day up to the universal categories of the being singled out the new content layers of Franko play. Later on, the stage interpretation of the Ukrainian classics will be heading towards generalization of the conflict and issues, out-of-the-household development of characters. Increasingly, the ritual acts as an effective factor in forming the shaped structure of performances. Indicative in this respect will be the staging of I. Borys, V. Kuchynskyi, I. Volytska, D. Bohomazov and others.

The "Visit of the Old Lady" by F. Durrenmatt staged in 1980 in the Kyiv Theater of Franko (artist D. Lider) is one of the brightest pages of the Ukrainian theater of the first half of the 80s. The very appeal to this drama has become fundamentally important, since the careful "ideological eye" extremely censored the involvement of contemporary foreign drama in repertoire. The offensive diplomacy of S. Danchenko allowed bypassing the censors' prohibition and expanding the problem-thematic and genre-stylistic range of art searching of Franko Theater actors.

The director did not "fought" with F. Durrenmatt, having kept in the performance both the tragic and the comic. Like many of his predecessors, he actively brought Brecht's vocabulary into the artistic tissue of performances. Meanwhile, the lyrical intonation powerfully shaped the area of dramatic events related to the central characters, which saturated the scenic expression with psychological overtones of a broad range.

The play consistently showed the process of moral degradation of a man in a society where everything is bought and sold, where money is the only vital goal. However, the performance claimed the possibility of resurrection of the human spirit capable of reviving a person, pulling it out of the swamp of the middle-class morality, from the shackles of the narrow-minded thinking. That's the way Ilya (S. Oleksenko) appeared in the play, a certainly tragic way, but enlightened with the knowledge of the re-discovered achievements of the individual, i.e. freedom, will not motivated by anyone, the right of choice, even though this right is paid by life.

Claire (N. Koperzhynska and Y. Tkachenko) is the same victim as her lover, but she certainly remains a dark power generating the new victims. The actresses played a tragic impossibility of evil redemption, played the fatality as the cross torment retained by superhuman efforts in the literal sense of the word. Claire can take everything away and reward for everything. However, her path is still barren.

At first glance, the directorial concept fit into the dominant theater development trend of the past decades, when the man was interesting not in itself, but rather as an object of influence of the world in its various manifestations, from life and social conditions to the most general laws of existence. However, the multilayered imagery of the play built by Danchenko and Lider in collaboration, provided an opportunity of a broader contextual understanding of the problems of illusory harmony of material prosperity, which demands the conformity, instead turning into the petty meager existence.

"Stolen Happiness" by Franko, "Uncle Vanya" by Chekhov, and "The Visit of the Old Lady" by F. Durrenmatt referred to herein embedded the Ukrainian theater into the context of European stage practices. The scenic chronotopes as an effective factor in the formation of figurative systems of performances by S. Danchenko and playwright D. Lider identified the main path which enriched the aesthetic potential of Ukrainian theater culture.

Key words: directing, Serhii Danchenko, Daylo Lider, play imagery system, stage-space, directorial concept.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років ХХ століття відбулася чергова хвиля ротацій головних режисерів театрів України. Київський театр м. І. Франка очолив С. Данченко, замість нього керувати Львівським театром ім. М. Заньковецької було призначено В. Опанасенко. З Харківського ТЮГу до Харківського театру ім. Т. Шевченка переведено головувати О. Беляцького, з Київського ТЮГу до Київського Молодіжного театру – М. Мерзлійкіна. Київський театр ім. Л. Українки очолила І. Молостова, Чернівецький театр ім. О. Кобилянської – К. Пивоваров, Дніпропетровський театр ім. Т. Шевченка – А. Літко та ін. Творчі колективи вкотре пережили «шокову терапію» номенклатурного корегування мистецького процесу. Здавалося, немає нічого дивного в тому, що знані режисери очолили провідні театри країни, проте всі ці пертурбації аж ніяк не зумовлювалися художніми вимірами творчого пошуку. Показова в цьому сенсі розповідь М. Мерзлійкіна: «Мене запросили до міському партії і запропонували «зміцнити колектив Молодіжного», бо становище вважалось там нестабільним, проблемним, а в мене у ТЮГу було все гаразд. Я кажу: «То що, я піду туди, а тут хай усе руйнується?» Так воно згодом і сталося, між іншим... «Ви можете відмовитися. Але ми вам не рекомендуємо». Така тоді була форма примусу. А для начальства ж Молодіжний був як алергія. Відкрили вони його на свою голову, а там – то вистави не такі, то конфлікти. Отже, пішов я туди не зовсім добровільно. ... Я тоді хотів ставити «Візит старої дами», «Короля Ліра», «Гев'є-Гевеля» – все те, що потім зробив Данченко у франківців. ... Однак відчував: трупа не моя. Ніби ти у чужому до-

мі» [12, с. 38–39]. Поставивши за два роки вистави «Джикетський маніфест» О. Чаїдзе (1983) і «Стіна» Ю. Щербака (1984) М. Мерзлійкін пішов з Молодіжного театру.

Натомість І. Молостова через кілька років написала заяву про звільнення з колективу, який знала давно і дуже добре. Чудово знав колектив Львівського театру ім. М. Заньковецької й В. Опанасенко – тут він втілював чимало цікавих сценічних прочитань сучасної і класичної драматургії. Однак, навіть схвальні відгуки критиків на виставу «Богдан Хмельницький» (його дебют як головного режисера, 1978) не завадили звільненню митця за наказом Міністерства культури. Формальний привід – прем'єрний показ сатиричної комедії «Смерть Тарелкіна» (1980) в день партійного з'їзду. Драматичними перипетіями позначений і початок діяльності С. Данченка на посаді головного режисера Київського театру ім. І. Франка. (1978). З цього приводу режисер згадує: «Мене викликали до Києва, кажуть – будете приймати театр. Заввідділом культури ЦК спитав: “Ви що, гадаєте, у Львові зробіте перший театр в Україні? Так ми вам цього не дамо. Все одно у Києві буде перший театр. Хочете – беріть”. Львівський обком партії висунув тільки одну умову: не забирати із собою всіх акторів театру М. Заньковецької. Я узяв Ступку, повинен був перейти зі мною Козак, але його не відпустила дружина» [1]. Зовні видавалося, що доля посміхається цій талановитій, на перший погляд, завжди спокійній людині – яку б театральну трупу не очолював він на певному етапі свого мистецького поступу, всі актори вбачали саме в ньому «свого» режисера, його беззаперечний авторитет, як результат плідної творчої діяльності, забезпечував комфортні умови для мистецького пошуку. Насправді ж, усе було набагато складніше. Добре обізнаний з процесами за лаштунками сцени, театральний критик Ю. Богдасhevський зазначає: «... Тільки сам Данченко знає, як нелегко йому було зробити цей крок – від благополуччя у заньківчан – у колектив, де не знайшли щастя ні М. Крушельницький, ні В. Склярєнко, ні Д. Алексидзе, не кажучи вже про художників куди меншого масштабу. Він прийшов у театр, уся колишня слава якого була зафіксована хіба що в книгах істориків, очолив колектив, який свого часу без жалю попрощався з повним сил В. Добровольським, де комусь здалося, що на заваді нового розквіту театру стоїть Н. Ужвій, і велику актрису відправили на пенсію. Він мав об'єднати людей, які войовничо розбилися на групи, і де театральна інтрига давно вже стала нормою закулісного життя. Де «прима» клану, який «панував» сьогодні, могла при всіх кинути своїй партнерші – «Я тебе викину з театру!», де актриса вже під час спектаклю відчула, що хтось накидав їй у чоботи бите скло. Данченко прийшов у колектив, який занадто любив себе, не знаходячи взаємності у глядача.

Його зустріли без захоплення і без любові. Вичікували – яка група при новому головному візьме верх? А передумови для цього були – у франківців працювали його товариші по інституту, однокурсники. Та виявилось, що вони погано знали Данченка – *гору взяло мистецтво*» [2, с. 26]. Цей далекий від творчості закулісний бік театального повсякдення, на нашу думку, виразно висвітлює емоційний фон, атмосферу, в якій розпочався процес стрімкого оновлення творчого життя франківців. Інтрига навколо вибору дебютної постановки на франківській сцені збурювала емоції не тільки всередині трупи, а й в широкому колі театральної громадськості. «Я переконаний, що режисер, тільки-но очоливши новий для себе колектив, у першій своїй постановці не повинен зважати на будь-які кон'юнктурні міркування. Це важко, бо саме у цей момент починається боротьба: поставиш одне –

тебе підтримуватимуть, поставиш інше – матимеш клопіт» [6, с. 138], – саме з таких позицій С. Данченко приступив до постановки «Украденого щастя» І. Франка. Він надзвичайно ризикував – адже кілька років тому запропоноване ним сценічне прочитання цієї п'єси у Львівському театрі ім. М. Заньковецької стало явищем у театральному житті України. Микола у виконанні Б. Ступки сприймався як «родова» ознака виконавської школи заньківчан і важко було навіть уявити, в який спосіб відбуватиметься його партнерство з акторами іншої «групи крові». Слід нагадати, що у другій половині 70-х років «Украдене щастя» майже водночас із львів'янами поставили ще два театри – Волинський ім. Т. Шевченка (режисер О. Заболотний, художник Л. Чернова, 1976) та Чернівецький ім. О. Кобилянської (режисер В. Опанасенко, художник В. Лассан, 1978). У всіх режисерських прочитаннях вікову різницю між героями було знято, соціальне підґрунтя висхідних подій драми – знівельовано. Молоді й гарні Михайло, Микола й Анна опинялися у вирі складних морально-етичних проблем. Однак, у виставі С. Данченка лише Михайло і Анна виборювали своє право на щастя за всяку ціну. Натомість Микола-Ступка існував в іншому духовному просторі. Для нього неприйнятні будь-які прояви егоцентризму, нульовий «больовий поріг» робив його вразливим до найменших негараздів у житті близьких людей. Чужий біль, поза всякою логікою розвитку міжособових стосунків, пронизував усе його іство, ставав його болем.

Акцентуючи увагу на процесі загострення, граничного конфліктного протистояння цих діаметрально різних життєвих позицій, режисер надавав «драмі з сільського життя» високого трагедійного звучання. Побутово-психологічна стилістика вистави насичувалася художніми узагальненнями. Так, у виставі кілька разів повторюється одна й та сама мізансцена: за довгим столом з різних боків сидять Михайло і Микола. За їхніми спинами стоїть Анна, інколи вона сидить на лаві спиною до глядачів і вдивляється в обличчя чоловіків, які «ведуть довгу, довжиною в життя розмову. Із побутової вона непомітно переростає у філософську суперечку, сшибку, де зіштовхнуться не лише різні характери, але й різні життєві позиції. Суперечка між Миколою та Михайлом вирішується у стилі полотен майстрів реалістичного живопису ХІХ сторіччя. Фронтально вибудована композиція фіксує розташування сторін та величезний простір. У ньому ударними наголосами звучать простягнені до співрозмовника руки, нахилені фігури, порожній простір. Усе решта «виведено» на другий план. Узагальнення, укрупнення досягається світлом, пластикою, напруженістю порожнечі. Герої ведуть спір, який так і не народжує істину. Що робити? Як жити далі? Ці питання постають перед ними при першій же зустрічі. Й кожен відповість на них по-своєму» [13, с. 21]. Масштабного художнього узагальнення набуває музичний лейтмотив вистави – пісня за мотивами народних гуцульських наспівів (композитор Б. Яновський). Вона лунає у хвилини найбільшої драматичної напруги, коли емоційно-психологічні стреси Анни, Миколи, Михайла сягають апогею відтак «читається як тема фатуму, що час від часу звучить у свідомості героїв» [13, с. 22]. Згодом інтер'єр бойківської хати Задорожних несподівано розірве навпіл холодне провалля чорної порожнечі. Упродовж дії на місці «чорної каверни» з'являться дерев'яні місточки – тротуари сільської вулиці. Односельці пропивають, проїдають із господарем його останні статки і без щонайменших докорів сумління обговорюють інтимні подробиці життя, сімейну драму, яка розгортається тут і зараз перед їхніми очима.

І коли трагедія дістанеться свого піку, і Микола, не усвідомлюючи наслідків, вдарить сокирою Михайла, розмова «довжиною у життя» добіжить кінця. Проте жаданої крапки над «і» у двобої за щастя поставлено не буде. Микола-Ступка міцно притискає до себе грузне тіло Михайла, поволі, «ніби в рапіді, обертається навколо своєї осі з вимушеними зупинками – «стоп-кадрами». Як у калейдоскопі, перед нами кружляють божевільні від страху очі Микола та Михайла. Так ця двохстороння фігура обертається перед глядачами усіма частинами. Герої потрапляють у якийсь інший стан, інший вимір, підкреслений об'ємною мізансценою, що так відрізняється від усіх фронтальних мізансцен спектаклю. Тіло одного ніби вросло в тіло іншого, і Миколі доводиться відривати від себе Михайла, щоб припинити це безумне вертіння. Цей страшний танок смерті, що увінчує спектакль, – одна з найвражаючих мізансцен спектаклю» [13, с. 24]. Вона фокусує оптику глядацького сприйняття запропонованого режисером сценічного прочитання «Украденого щастя», де зійшлися у двобої егоцентричні постулати всездозволеності та всепрощення тонко організованої особистості. Здійсненна Г. Юрою у 1940 році постановка цієї п'єси, уславивши виконавців головних ролей А. Бучму, Н. Ужвій і В. Добровольського, стала мистецьким надбанням не тільки театру ім. І. Франка. Ідейно-естетичні параметри вистави віддзеркалили одну з магістральних ліній розвитку українського театру цілого історичного періоду. Натомість режисерське прочитання С. Данченка, узагальнивши злободенні проблеми сучасності аж до загальнолюдських категорій буття, виокремило нові змістові шари п'єси І. Франка. В подальшому сценічна інтерпретація української класики прямуватиме саме у бік узагальнення конфлікту і проблематики, позапобутового розвитку характерів. Усе частіше ритуал виступатиме дієвим чинником формування образної структури вистав. Показовими в цьому сенсі стануть постановки І. Бориса, В. Кучинського, І. Волицької, Д. Богомазова та ін.

У наступні два сезони С. Данченко у творчому тандемі зі сценографом Д. Лідером поставив спектаклі, які вписали український театр до контексту загальноєвропейських сценічних пошуків – «Дядя Ваня» А. Чехова і «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта (1980, 1983). Йому вдалося зробити майже неможливе – розширити систему естетичних координат, в якій розгортався творчий пошук театру. В контексті реалізації цих творчих завдань переконливими видаються наступні спостереження В. Гаєвського: «Войницький-Ступка і Астров-Івченко стали природними полюсами вистави, які створили напругу і необхідний контраст, ще повніший від того, що образи були зіграні в різній манері. Астров – персонаж з роману або ж з новел, а сам Івченко був близький до акторської школи Берлінер Ансамбль, до якого тяжів в епоху Данченка і сам театр Франка, що дало змогу в цікавому стилі поставити «Візит старої дами» Фрідріха Дюрренматта, в усякому разі, з трьома чудовими акторськими роботами: Нонна Копержинська і Юлія Ткаченко (обидві, по черзі, в ролі Клер) і, особливо, Степан Олексенко в ролі Іля. Войницький же – персонаж музично-поетичного жанру, а в грі Ступки оживала найбільш стійка, хоча, можливо, і найбільш прихована традиція Театру імені Франка – те, що пов'язувало цей київський театр в роки Сергія Данченка з легендарним харківським Березолем.

Це надзвичайно тонкий зв'язок: експресіоністська стилістика і, більш широко, експресіоністська поетика Леся Курбаса, його постановок, його графічних і гротескових мізансцен виявляється не стільки в режисерських композиціях Дан-

ченка (хоча і там), скільки в прийомах і навіть техніці акторської гри Ступки і деяких інших акторів. Ступка – експресіоністський актор в неекспресіоністському контексті. В контексті театральної культури, яка не пройшла – і не мала змоги пройти – повз те, що дав післявоєнний неореалізм і більш пізні досягнення московського і петербурзького театрів. Це шлях, яким Сергій Данченко повів Театр імені Франка і на якому він отримав вражаючі перемоги» [4, с. 61].

Вистава «Візит старої дами» – одна з найяскравіших сторінок у розвитку українського театру першої половини 80-х років. Принципово важливим стало вже само звернення до цієї драматургії, адже пильне «ідеологічне око» гранично цензурувало залучення до репертуару творів сучасної зарубіжної драматургії. Крім розважальних комедій, кількох творів Едуардо де Філіппо і Г. Фігейредо, як виняток на сцені можна було побачити вистави за п'єсами Д. Осборна («Озирнись у гніві» Київський театр ім. Лесі Українки, режисер Е. Митницький, 1968), Т. Вільямса («Орфей спускається до пекла» Харківський театр ім. О. Пушкіна, режисер О. Барсегян, 1975, Кримський театр ім. М.Горького, режисер Е. Митницький, 1975; «Скляний звіринець» Київський ТЮГ, режисер М. Карасьов, 1982) та ін. Наступальна дипломатія С. Данченка дозволила, оминувши цензорські заборони, розширити проблемно-тематичний і жанрово-стильовий діапазон мистецьких пошуків, збагатити його естетичну складову. У своїй післямові до п'єси Ф. Дюрренматт зазначав: «Візит старої дами» – зла п'єса, саме тому трактувати її варто якомога гуманніше. І персонажі повинні виявляти не гнів, а сум. І ще: ця комедія з трагічним кінцем повинна бути смішною. Ніщо не може так сильно зашкодити їй, як вбивча серйозність» [8, с. 276]. С. Данченко не «боровся» з Ф. Дюрренматтом, зберігши у спектаклі й трагедійне і комічне. Як багато хто з його попередників, він активно привносив у художню тканину вистави брехтівську лексику. Водночас, ліричні інтонації владно формували сферу драматичних подій, пов'язаних із центральними героями, що насичувало сценічний вислів психологічними обертонами широкого спектру. Трагічний шлях «прозріння приреченості» [7, с. 17] Іля у виконанні С. Олексенка і потворне породження зла – Клер Цаханесян, як її грали Н. Копержинська і Ю.Ткаченко, демонстрували таку щільність проживання образів акторами, яка виводила створені ними характери на рівень типології явища. На перший погляд, режисерська концепція вписувалася в домінуючу тенденцію розвитку театру останніх десятиліть, коли «людина цікава не сама по собі, а радше як об'єкт впливу навколишнього світу в різних його проявах – від побуту і соціальних обставин до найзагальніших законів існування» [11, с. 244]. Однак, вибудована у співавторстві Данченко – Лідер багатошарова образна система спектаклю надавала можливість ширшого контекстуального осмислення проблем ілюзорності гармонії матеріального благополуччя, котре вимагає конформізму, обертаючись натомість на убоге міщанське існування.

Розуміння того, що вистава вже почалася, приходило не одразу. Спочатку увага глядачів невідворотно зосереджувалася на сцені, заваленій брудним м'ятим папером, купами газет, величезними бобінами, схожими на рулони туалетного паперу. В поле зору потрапляла група жінок, які на авансцені зосереджено вирізали паперові квітки, та художник, який щось дописував на довгій газетній стрічці. Невдовзі кілька людей винесуть паперову гірлянду і, закріплюючи її, порушать відпочинок дивного суб'єкта, що задрімав біля однієї з бобін. Виникало враження,

що тут і зараз, у присутності й за безпосередньої участі глядачів, які все ще продовжували займати місця, відбувається якийсь творчо-виробничий процес. Вольовим рішенням театру вони опинялися втягнутими у сценічні події. Театр ніби переміщав їх на територію загубленого десь у центральній Європі маленького містечка Гюллен, і водночас давав зрозуміти, що між Гюлленом і, в даному випадку Києвом, не існує жодної відстані. Такий прийом містив у певному сенсі частку провокації, епатажу. Але й сам Ф. Дюрремантт, і постановочний колектив розглядали Гюллен як «модель, спеціальний знімок міщанства. У п'єсі (так само, як і в спектаклі франківців – В.Ф.) конфлікт між особистою вигодою та моральними закладами, які б мали бути належними цивілізованому суспільству, виявляє дуже небезпечну якість міщанства – змінювати свої переконання і погляди відповідно до обставин» [10, с. 496]. Обставини ж для гюлленців – досить драматичні. Місто перебуває в стадії граничного зубожіння. Єдине, що залишилося у городян вдосталь – це сміття, папір, причому папір найдешевший – старі газети. Брудний, рваний папір – знак бідності, символ уніфікації, знеособлювання всіх; газети – символ ідеологічної кон'юнктури, брехливих запевнень, дешевої пропаганди. Вони ставали основним «будівельним матеріалом» образно-пластичного світу спектаклю. Підняті на штанкетах бобіни розмотувалися, утворюючи довгий шлейф – смуги дірявого паперу. Із цих смуг «будувалися» не позбавлені архітектурної виразності ратуша, готель, собор, привокзальні туалети. З газет виготовляли гірлянди і транспаранти для зустрічі мільярдерки. Розгорнуті рулони газет слугували «столами» й «стілцями» на урочистому прийомі на честь приїзду Клер Цаханесян. Гюлленці носили «пошиті» з газет краватки, носові хустинки. Брудні, м'яті паперові шматки виступали в ролі листів з привітальними промовама, бюлетенями для голосування тощо. Паперове, примарне місто змінювалося з покращенням матеріального добробуту гюлленців. Поруч із «газетними будинками» виростили нові «висотні будівлі», зведені з рулонів сліпучо білого паперу. Білосніжні гірлянди прикрашали крамницю Іля, заклади інших городян. На тлі чорного вбрання сцени гігантські білі смуги формували величну колонаду театральної хоромини. У цьому середовищі, ніби призначеному для виконання високої трагедії, й відбувалося майже ритуальне жертвоприношення мільярдерці – убивство Іля. Коли гангстери, Клер, дворецький, кастрати, несучи труну, жалобною процесією полишали місто, десь високо вгорі, за межами видимого, бобіни робили свій останній оберт і паперові смуги із шумом зривалися вниз. «Готичні собори», «сучасні хмарочоси» й «величні колони» в одну мить перетворювалися на купу сміття. І якщо на початку спектаклю у звалищі брудних газет та рулонів вгадувалася прихована енергія, ще здатна до руху в напрямку набування форми, то у фіналі сценічний простір остаточно мертвів. Метафора «вселенської апокаліптичної й водночас паперової катастрофи – падіння міста Гюллена» [7, с. 18] – завершальний етап еволюції образно-пластичного ряду спектаклю, ставила крапку в драматичній історії спотворення людського в людині, перетворення співтовариства людей у натовп. Саме ця змістовна лінія послідовно розгорталася у виставі. Вже в першому епізоді городяни, зустрічаючи потяг, як одурманені, синхронно повертали голови – однотипний стиль і однотонний колір одягу, уніфіковані емоції. Наступні сцени лише утверджували в думці, що гюлленці найбільше переймаються тим, щоб жодним чином не виявити власну індивідуальність (чого варта історія з покупкою однакових жо-

втих черевиків усіма мешканцями!). Процес глобальної мімікрії, змальований у яскравих гротескових формах, відтворювався у виставі дуже докладно. За спостереженнями А. Драка: «Демагогія у франківців має різні «модифікації»: груба, солдафонська у поліцейського, високомовна у бургомистра, фарисейська у пастора, «совісна», простодушна, але не менш небезпечна, у вчителя. Від епізоду до епізоду, набуваючи зовнішньої респектабельності, розпрямляючи плечі, гюлленці, на відміну від Іля, перетворюються на манекенів, втрачають індивідуальні риси» [7, с. 17]. Власне, вже у цій якості людей-манекенів вони переступають усі норми етичності і моралі. Вражаючий образ колективної безвідповідальності зведено до обряду, ритуалу, чийм апогеєм ставала літургія убивства. І, як у будь-якому обряді, всі церемоніальні переміщення, кульмінацією яких було коло, тут відпрацьовувалися досконально. Образ зловісного кола послідовно розроблявся впродовж усього спектаклю. Півколом рухалася шеренга гюлленців, заганяючи Іля під колеса потяга, по колу кружляло в автомобілі «благополучне» сімейство приреченого героя. Верхнє світло софітів утворювало світловий стовп. Чорна порожнеча всередині нього видавалася магічною вирвою, куди неминуче втягнуться автомобілі Іля та інших його розбагатілих співгромадян. Концентричні кола «чорних дір», розширюючись, ніби «вражали» сценічний простір. У фіналі фігури в гаспидно-чорних фраках, пов'язані круговою порукою, в буквальному сенсі слова формували коло, всередині якого гинув герой. І, нарешті, завершуючи свій візит, Клер Цаханасян неначе поверталася на «круги своя»: вона опускалася в оркестрову яму, ніби «сходила в пекло», звідкіля у першій сцені піднялася до свого колись рідного міста. «Візит старої дами» — напівказка, наполовину безжальний соціально-психологічний експеримент, — і ця подвійна стилістика визначила манеру вистави. ... ця неймовірна історія, зберігаючи лякаючу неймовірність й суто дидактичну гостроту, виглядає у виставі житейські переконаливою, цілком вірогідною. Житейську логіку, житейські інтонації – ось що пропонує акторам режисер і що в обставинах п'єси видається абсолютно доцільним. Однак житейська логіка до певних меж, житейські інтонації до певної та точно встановленої міри» [5, с. 119]. І якщо актори в потрібний момент житейську стихію відсторонюють ледь помітним гротеском, то в образній системі всього спектаклю таке переключення оптики глядацького сприйняття відбувається внаслідок зміни сценічних хронотопів.

Реально течія часу початку вистави, об'єднуючи життя сцени та глядацької зали, задає смислову точку відліку режисерської концепції. Стрімкий рух потягів, що проносяться повз застиглу на одному місці шеренгу гюлленців, – підриває тягучу розміреність побуту. Контрастне сполучення динаміки та статичності народжує емоційну глядацьку співпричетність до драми людей, відторгнених на узбіччя життя. Суєта (аж до істерії) городян викликана приїздом мільйонерші поступається місцем неспішній прогулянці Клер та Іля місцями їхніх колишніх побачень. У ці хвилини «трохи відкривається другий план блискучої, але арктично холодної дюрренматтівської п'єси. Її сліпуча техніка перестає сліпити очі, й ми розпізнаємо те, що повинно було бути приховане від сторонніх очей: ліричне хвилювання й людяність» [5, с. 120]. Однак усе це існує немов би в іншому вимірі, у межах занурення героїв у далекі дні своєї молодості. Повернення у сьогодення кардинально змінить не тільки характер їхніх взаємовідносин, від цієї миті ніби запущено механізм зворотного відліку часу – останніх днів, хвилин, секунд життя, даровані

долею Ілю. Образне перетворення часу поступово звужує, доводить до «точки неповернення» життєвий простір не лише головного героя. Здійняті догори руки у білих рукавичках, – знак одностайного прийняття добропорядними бюргерами умов контракту Клер, – знаменують останню мить зворотного відліку, після чого з фатальною неминучістю на сцені розгортається метафора всесвітньої апокаліптичної катастрофи. Сценічні хронотопи, як дієвий чинник формування образної системи вистави «Візит старої дами», інших постановок С. Данченка і Д. Лідера, відкриваючи можливість охоплювати нові сфери та рівні життя, визначили магістральні лінії збагачення естетичного потенціалу української театральної культури.

Література

1. *Бахарєва Т.* Главный режиссер театра имени Ивана Франко Сергей Данченко: когда Владимир Щербицкий зашел в мой кабинет, весь обком партии стоял под стенкой // Факты – 1999. – 14 сентября.
2. *Богдасиєвський Ю.* Данченко // Український театр. – 1987. – № 1. – С. 25 – 27.
3. *Веселка С.* Дума про Опанаса // Український театр. – 1998. – № 5. – С. 6 – 9.
4. *Гаєвський В.* Разговоры с небом // Театр. – 2002. – №3. – С. 60 – 61.
5. *Гаєвський В.* При равном счете // Театр. – №1. – 1988. – С. 118 – 122 .
6. *Данченко С.* Бесіди про театр. – К., 1999. – 219 с.
7. *Драк А.* Падіння міста Гюллена // Український театр. – 1984. – №2. – С. 17 – 18.
8. *Дюрренматт Ф.* Комедии. – М., 1969. – 520 с.
9. *Красновская Э.* 14 тезисов к Фридриху Дюрренматту / В кн.: Дюрренматт Ф. Комедии. – М., 1969. – 520 с.
10. *Кречетова Р.* Художник и пьеса // Современная драматургия. – 1983. – №3. – С. 229–246.
11. *Чупіс Л.* Ніагара. 25 молодих історій. – К., 2005. – С. 38–40.
12. *Питюєва К.* В поисках украденного счастья // Театр. – 1979. – № 12. – С.20–26.

References

1. *Bakharieva T.* Head Diurector of Ivan Franko's Theater, Sergei Danchenko: When Vladimir Shcherbitskii Entered My Office, the Whole Regional Committee of the Party Was Standing at the Wall / Fakty – 1999. – 14 September (in Russian)
2. *Bahdashevskiy Y.* Danchenko // Ukrainskyi Teatr. – 1987. No. 1. – p. 25-27.
3. *Veselka S.* Thought off Opanas // Ukrainskyi Teatr. – 1998. – No 5 – p. 6-9 Gaievskii V. Talks to the Heaven // Teatr. – 2002. – No. 3. – p. 60-61. (in Russian)
4. *Gaievskii V.* Leg to Leg // Teatr. No. 1. – 1988. P. 118 – 122 .
5. *Gaievskii V.* Pri ravnom schete // Teatr. No. 1. – 1988. P. 60 – 61.
6. *Danchenko S.* Talks About Theatre. - K., 1999. - 219 p.
7. *Drak A.* The Fall of Gullen City // Ukrainskyi Teatr. – 1984. – No. 2. – P. 17-18. (in Ukrainian)
8. *Durrenmatt F.* Comedies. – M., 969. – 520 p. (in Russian)
9. *Krasnovskaya E.* 14 Theses to Friedrich Durrenmatt. / In: Durrenmatt F. Comedies. – M., 1969. – 520 p. (in Russian)
10. *Krechetova R.* Artist and Play // Sovremennaya Dramaturgiya. – 1983. – No. 3. – p. 229-236 (in Russian)
11. *Chupis L.* Niagara. 25 Young Stories. – K., 2005. – p. 38-40. (in Ukrainian)
12. *Pitoieva K.* Searching for the Stolen Happiness // Teatr. – 1979. – No. 12. – p. 20–26. (in Russian)