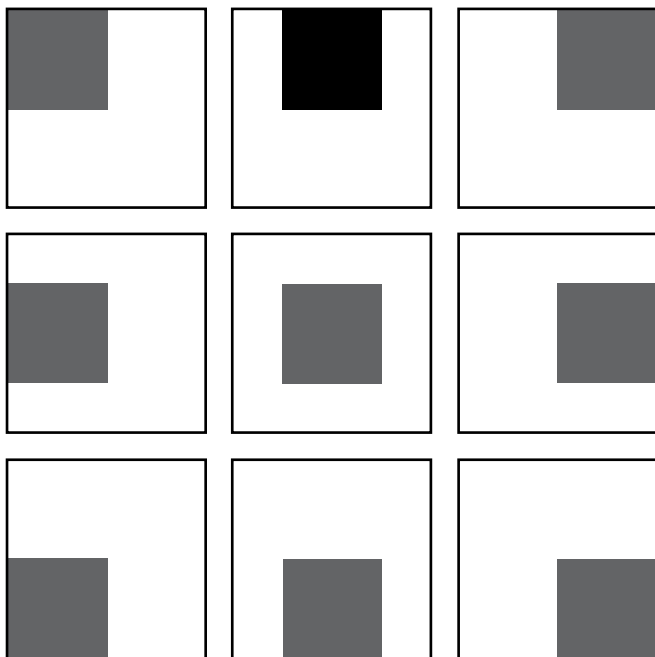


**АКАДЕМІЯ
МИСТЕЦТВ
УКРАЇНИ**

**ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА**



Київ 2008

**ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА**

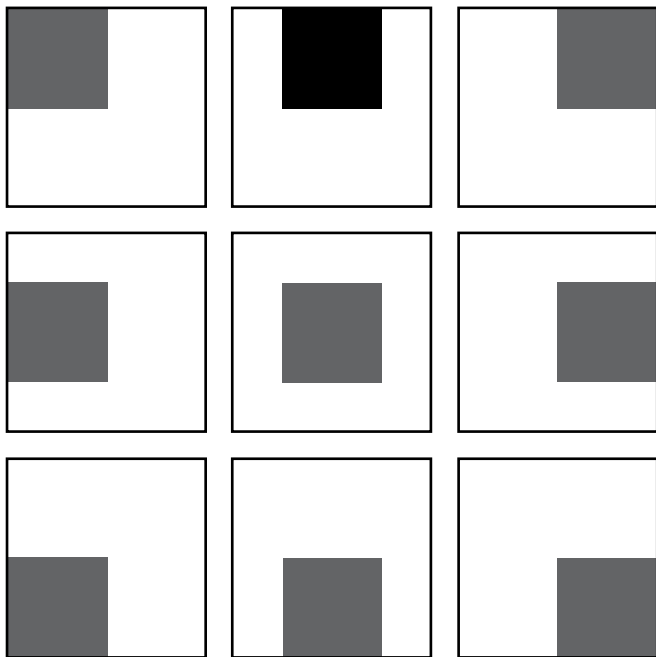


МАРИНА ГРИНИШИНА

МІСТОВІ Й СВІТОВІ

*Драматургія А.П.Чехова
на українському кону
в інтерконтекстуальних зв'язках
із світовим сценічним простором*

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА



Київ 2008

ББК 85.334.3 (4УКР)
УДК 792.2; 821.161.1 (Чехов)
Г 85

Г 85 **Гринишина М. О.** Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. — К.: Інтертехнологія, 2008. — 426 с.: іл.

ISBN 978-966-1648-25-7

Вперше в українському театрознавстві підсумований досвід театру в Україні зі сценічних інтерпретацій драматургії А. Чехова. Також у книзі представлений корпус спектаклів, знакових для того чи іншого етапу світового процесу осягнення чеховської драматургії.
Видання розраховане на театрознавців і культурологів.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України
20 листопада 2008 р., протокол № 10*

Рецензенти:
*провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України,
чл.-кор. АМУ, д-р мист., проф. Ю. О. Станішевський,
декан гуманітарного факультету
Одеського національного політехнічного університету,
д-р мист., проф. А. Г. Баканурський*

ISBN 978-966-1648-25-7

© М. Гринишина, 2008
© ІПСМ АМУ, 2008

ЗМІСТ

Вступ	7
Чайка	22
Дядя Ваня	115
Три сестри	193
Вишневий сад	285
Показчик імен	366

ВСТУП

Все, що я написав, забудеться за 5–10 років, але шляхи, які я проклав, будуть цілими й неущкодженими, — у цьому моя єдина заслуга.

А. П. Чехов¹

Власне, двадцяте століття щодо драми А. Чехова ділиться навпіл: на першу половину припадають її помірковані рефлексії у дописах світового письменства та поступове входження у репертуар світового театру, на другу — абсолютне визнання колегами по цеху та справжній сценічний бум. Складається враження, що світова драматургія і особливо сцена мали подорослішати, звестися на ноги (що й сталося після Другої Світової війни), аби повною мірою досягнути нову театральну систему, запропоновану А. Чеховим у своїх п'єсах.²

Цей поступовий, але невпинний «наступ» драми А. Чехова на світовий театральний простір, який зробив російського автора «головною дійовою особою в європейській театральній культурі XX століття»,³ пояснюється насамперед тим, що його драматургічні твори ще за життя А. Чехова були визнані творіннями «нової» драми — незаперечної володарки театральних умів від останньої третини XIX століття. За наступні сто років російський драматург остаточно набуде звання театрального революціонера (поряд з Г. Ібсеном, Г. Гауптманом, А. Стріндбергом, М. Метерлінком), а наприкінці минулого століття у свідомості деякого з «грандів» європейської режисури (зокрібно П. Брука, П. Штайна, Дж. Стрелера) за ідейно-естетичними якостями його п'єси зрівняються із творіннями античних авторів та В. Шекспіра.

Позатим, драму А. Чехова і європейську «нову» драму кінця XIX — початку XX століття вельми непросто зіставити між собою. Крім того, що А. Чехов своїми п'єсами утворив ще один «великий» стиль у феноменологічному ланцюгу зазначеного періоду, безпосередніх рефлексій, очевидних інтенцій, інспірованих європейською новітньою драматургією, там годі шукати. Парадоксальним чином російський драматург, перебуваючи в епіцентрі європейських новітніх драматургічних пошуків, водночас за-

¹ Чехов А. П. Письмо А. С. Лазареву-Грузинскому от 20 октября 1888 г. // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 14. — М.: Художественная литература, 1983. — С. 201.

² Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение: (издание второе, дополненное). — М.: РИК Русанова, 2001. — 431 с.

³ Там само. — С. 173.

лишався ніби осторонь від них, з'явивши власний індивідуальний стиль, чия історична продуктивність лише міцніла впродовж ХХ століття.

Останнє твердження обґрунтовується належним чином, якщо пригадати, якими новітніми ознаками характеризується європейська «нова» драма: це, по-перше, новий тип конфлікту, по-друге, новий тип героя, по-третє, нове розуміння ролі обставини місця та часу. Спробуємо з'ясувати, чи присутні «новодрамівські» риси у «великих» п'єсах А. Чехова.

«Чехов, щоб там не казали, є сучасним, коли він ставить на меті художньо втілити в їх банальній широті трагедії повсякденного життя, за якими виростають страшні катастрофи», — заявляв Р. М. Рільке, переконуючи, що тогочасні німецькі драматурги «<...> також розуміють, що будь-які катастрофи мають досить незначний вплив, якщо вони сполучаються з гучними подіями і патетичними героями, тоді як, зіставлені із буденним життям, вони нагромаджуються на страшній висоті і валяться донизу із невмовкаючим грюкотом».⁴ Безумовно, сімейні драми Г. Гауптмана — провідного німецького драматурга — сучасника А. Чехова — відзначені відсутністю антагоністичного («стародрамівського») протистояння. Але конфлікт — гострий, яскраво виражений — у цих п'єсах є, і саме він, як то було у класичній драмі, становить вісь дії, слугує каталізатором подій тощо. Зазвичай, у соціально-психологічних драмах Г. Гауптмана («Перед сходом сонця», «Свято примирення», «Самотні», «Міхаель Крамер», «Перед заходом сонця») — це конфлікт поколінь, що вияскравлює тему «розриву зв'язків між, здавалося б, найближчими людьми, духовної ізоляваності людини, її трагічної невідповідності ворожому світові».⁵

На прискіпливіший погляд виявляється, що п'єси А. Чехова позбавлені навіть такого конфлікту, хоч попервах може здатися, що у «Чайці», «Дяді Вані», навіть у «Вишневому саді» колізія розколу між поколіннями існує і становить конфліктний сенс твору. Поза сумнівом, найпростіше вважати, що Аркадіна і Тригорін протистоять Заречній і Треплеву, що Войницький є антиподом Серебрякова, що Раневська і Гаєв ніколи не дійдуть згоди із Трофимовим та Анею. Насправді ці персонажі жодним чином не ворогують між собою, хоча часом киплять емоціями (прихованими і відвертими) один проти одного. Більше того, уважний і зважений погляд розрізнить у характерах уявних недругів чимало споріднених рис. Аркадіна і Ніна виявляться подругами по нещастю, які несуть спільний хрест — кохання до Тригоріна і мають один символ віри — сцену. Тригорін і Треплев здадуться alter ego не так одне одного, як їхнього спільного «батька» — автора «Чайки». Кульмінаційний епізод «Дяді Вані» оприявнить ледь не класич-

⁴ Рільке Р. М. Письма в Россию // Вопросы литературы. — 1975. — № 9. — С. 226.

⁵ Леонова Е. А. Немецкая литература конца XIX — начала XX века // История зарубежной литературы (Вторая половина XIX — начало XX века). — Минск : Завигар, 1997. — С. 177.

ну колізію: Войницький, злякавшись кардинальних змін, що їх несе пропозиція Серебрякова продати маєток, стрілятиме у професора, ніби у відображення власного егоїзму, страхів, психічних комплексів. З'ясується, що для Любові Раневської продаж вишневого саду означає втрату минулого, родини, батьківщини врешті-решт — тої ефемерної, але вкрай необхідної спадщини, чию якість Петя Трофимов — людина без роду-племіні — вважає сумнівною.

Сьогодні ці твердження, мабуть, не викличуть заперечень, але навіть в останній третині минулого століття постановники дуже часто намагалися відшукати у п'єсах А. Чехова або внутрішнє («Чайка», «Дядя Ваня»), або зовнішнє («Три сестри», «Вишневий сад») активне протистояння персонажів. У нашому столітті практики театру (слідом за театроетиками, які дійшли цього висновку ще у 1950 — 1960-х рр.) нарешті визнали, що у чеховських драмах відсутній конфлікт. Відтак, перед постановником, який береться за драматургічний твір А. Чехова, стоїть завдання на власний розсуд, керуючись хіба що нечисленними вказівками автора, відображеними у ремарках, бодай пунктирно накреслити лінії нестиковки між персонажами.

Але навіть це — не таке вже й обтяжливе — завдання для більшості режисерів, які бралися до постановки чеховських п'єс з моменту їх написання до сьогодні, виявлялося вкрай непростим. Бо ж чеховські п'єси позбавлені не лише конфліктної вісі, а й — у звичному сенсі — фабули. Переконалий, що письменник має викладати у драматургічному творі «гладеньке, рівне, звичайне життя», А. Чехов відмовлявся вводити у сюжет п'єс яскраві факти, тим самим відсторонюючись не лише від «класичної», але й від «нової» драми. Так в одному з листів він радив братові Олександру: «<...> в п'єсі намагайся бути оригінальним і по можливості розумним, але не бійся здатися дурним; потрібне вільнодумство, а лише той вільнодумець, хто не боїться писати дурниці. Не залилуй, не шліфуй, але будь незграбним і зухвалим. Стислість — сестра таланту. Пам'ятай, до речі, що любовні зв'язання, зради дружин, чоловіків, удовині, сирітські й усілякі інші сльози давно вже описані. Сюжет має бути новим, а фабула може бути відсутня».⁶

Пропонуючи братові нехтувати фабульною лінією, А. Чехов, поза сумнівом, мав на увазі штучно сконструйовану дію, сповнену обов'язковими ефектами, яскравою інтригою та несподіванками. Якщо пригадати, що левову частку репертуару тогочасного російського театру становила французька «добре зроблена п'єса» і скроєні за її зразком вітчизняні мелодрама та водевіль, чий подієвий ряд мав саме зазначені ознаки, стане зрозумілим, на який рішучий крок наважився драматург, запропонувавши російському театрові абсолютно інший тип побудови драми — за визначенням О. Роскіна, «опо-

⁶ Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. — Т. 11. — М.: Правда, 1985. — С. 349.

відальну драматургію».⁷ Наприкінці 1950-х О. Скафтимов, зіставивши до-чеховську і чеховську драму, зазначав, що у першій «<...> хвилини рівної, нейтральної течії життя бувають лише на початку п'єси, як експозиція і від-правний момент до складання події», в подальшому «<...> вся п'єса в усій її діалогічній тканині йде в подію», і «<...> щоденно-побутова течія життя відходить на дальній план <...>», тоді як «<...> Чехов не шукає подій, він, на-впаки, зосереджений на відображенні того, що в побуті є найзвичайнішим», вбачаючи драму життя у «<...> побутовій течії життя, у звичайному самопо-чутті, коли нічого не відбувається <...>».⁸ Н. Берковський уточнив цю дум-ку, додавши, що події в п'єсах А. Чехова «<...> не відводяться на периферію, але йдуть вглиб, у глибокий тил того, що показується, часто вони творяться не на сцені, а десь в залаштунковому просторі, звідки ми спеціально отри-муємо мізерну уривчасту інформацію». На думку літературознавця, у дра-мі А. Чехова (всупереч традиції, за якою події у п'єсі завжди висуюються вперед, а тлом їм слугує побут) все навпаки: події становлять тло, а побут виноситься на перший план.⁹ Цей композиційний зсув Н. Берковський по-яснював так: «Прийнято думати, що квіт драматичного життя у подіях. Чехов-драматург виходить з переконання, що події — свято не кращих, але низьких і нижчих сил життя, що нижчі сили — господарі подій, за їх-ньою ініціативою події виникають, і вони до кінця спрямовують їх, як хочуть. За Чеховим, мирний побут вищий, кращий за події <...> Побут, узятий в своїй мирній течії, містить в собі не тільки ницість, устремління до влади, до власності, до загарбання, а й добрі сили. Фабула — це випро-бування, іспит. Фабула надає остаточної форми рухам життя, втілює їх. Гарне життя до іспиту ще не готове, воно може теплитися, горіти малим полум'ям, перебувати у неоформленому стані, недовтіленом».¹⁰ Отже, підсумовував Б. Зінгерман думку літературної критики, у чеховських п'єсах є подієвий ряд і драматична напруга, але події тут позбавлені того значення, якого їм надавали у класичній драмі від епохи Ренесансу, а на-пруга має не фізичний, але психологічний характер.¹¹

Безперечно, класична драма завжди тяжіла до відтворення кульміна-ційних моментів буття, виявляючи людський характер і витворюючи ту чи іншу модель світу. У 1860–1870-ті рр. ситуація змінилася кардинальним чином через появу в європейському сценічному просторі творів Г. Ібсе-на. А. Бєлий точно вказав на ту особливість ібсенівської драматургії, яка й знаменувала собою початок «нової» драми і європейської «посткласич-

⁷ Роскин А. А. П. Чехов. Статьи и очерки. — М. : Художественная литература, 1959. — С. 240.

⁸ Скафтимов А. Статьи о русской литературе. — Саратов, 1958. — С. 318–319, 320.

⁹ Берковский Н. Литература и театр: Статьи разных лет. — М. : Искусство, 1969. — С. 148–149.

¹⁰ Там само. — С. 150.

¹¹ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — М. : Наука, 1988. — С. 13.

ної» сценічної культури в цілому — на нехтування зовнішньою дією на догоду дії внутрішній, яке призвело до того, що традиційна «драма в житті» поступилася місцем «драмі самого життя».¹² Дж. Стайн перераховує такі ознаки ібсенівської драми, які сукупно визначають внесок норвезького драматурга у ствердження принципів «нової» драми, допомігши їй в останній третині позаминулого століття потіснити на європейському кону «добре зроблену п'єсу»: по-перше, це загострення у проблематиці, за словами Г. Ібсена, «сил і протиріч сучасного життя»; по-друге, обґрунтування ідеї п'єси, по-третє, ущільнення фізичної дії та наголошування психологічного протистояння; по-четверте, глибша деталізація стосунків між персонажами; по-п'яте, збагачення драматичного характеру завдяки підтексту.¹³

Вочевидь, А. Чехов підписався б під кожною з цих технологічних новітностей, тим паче, що у його власних п'єсах «новодрамівські» мотиви отримали «витончений і всеосяжний» розвиток, «гармонійне безсмертне звучання».¹⁴ Позатим, існує чимало свідчень, що «Чехов Ібсена не любив, не сприймав в цілому. Ібсенівські п'єси, на думку Чехова, і не життєві, і не сценічні».¹⁵ Зосібно О. Кніппер-Чехова згадувала, що до Ібсена Антон Павлович ставився «якось недовіркою і з посмішкою, — він здавався йому складним, непростим і зарозумілим».¹⁶

Однак, якщо уважніше поставитися до чеховських висловлювань щодо драматургії Г. Ібсена, виявиться, що вони стосувалися не п'єс, а вистав за ними на російському кону початку ХХ століття. Так у 1900 р. А. Чехов дивився в Художньому театрі виставу за драмою Г. Ібсена «Коли ми, мертві, пробуджуємося», і наведені вище слова О. Кніппер-Чехової частково відображають враження драматурга від побаченого. У 1902 р. він був присутнім на репетиції ібсенівської «Дикої качки», і К. Станіславський побачив, що письменникові було нудно. «Послухайте ж, Ібсен не знає життя. В житті так не буває», — запам'ятав очільник театру претензії А. Чехова до норвезького колеги. Однак, у листопаді 1903 р. А. Чехов звернувся до О. Вишневецького (актора МХТ і гімназійного друга) із проханням залишити йому «одне місце на «Підпори громадянства», мовляв, хоче подивитися «дивовижну норвезьку гру» і готовий навіть заплатити за квиток. «Ви знаєте, Ібсен мій улюблений письменник», — з доволі відчутною іронією за-

¹² *Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен // Андрей Белый. Арабески. — М.: Музагетъ, 1911. — С. 196–197.

¹³ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Кн. 1. — Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2003. — С. 33–49.

¹⁴ *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение: Изд-е второе, дополненное. — С. 173.

¹⁵ *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма. — М.: Наука, 1966. — С. 26.

¹⁶ *Книппер-Чехова О. Л.* Последние годы // Чехов и театр: письма, фельетоны, современники о Чехове-драматурге. — М.: Искусство, 1961. — С. 330.

кінчує драматург цей пасаж.¹⁷ Мимоволі напрошується запитання: навіщо витрачати час коротких наїздів до Москви, аби подивитися виставу за твором, що явно не подобається?

Нарешті, у березні 1904 р. драматург ділиться із О. Кніппер-Чеховою враженням від спектаклю московського Малого театру «Привиди» за драмою Г. Ібсена, де роль Освальда грав П. Орленев (А. Чехов чомусь переплутав назву вистави, охрестивши її «Спокутою»). «І п'єса паскудна, і гра поганенька, нібито якась шахрайська», — категорично заявив письменник. І це про П. Орленева, у виконанні якого ібсенівський Освальд здався авторитетному Ю. Беляєву «більш хворим, зворушливим, жалісним, ніж жадливий привид спадковості <...> у неможливому законі трагедії», про чію гру О. Мацкін на підставі численних свідчень сучасників актора висловився так: «За силою страждань в ролі Освальда він не знав собі рівних».¹⁸ Єдине, що спадає на думку — цього разу лікаря Чехова не переконав «психологічний натуралізм» у грі актора, що «часто межував з клінічною психопатологією».¹⁹

А ось кілька рядків із записників А. Чехова: «Аби вивчити Ібсена, навчився шведської (знову дивна обмовка — *М. Г.*), витратив масу часу, зусиль та раптом зрозумів, що Ібсен поганенький письменник, і ніяк не міг зрозуміти, що йому тепер робити із шведською».²⁰ Проте всі ці претензії й іронічні висловлювання, на нашу думку, унаочнюють ніщо інше, як стійкий інтерес російського письменника до драматургії норвезького колеги. Можливо, він співпадав із бажанням А. Чехова з'ясувати причини, чому ледь не кожен російський антрепренер на початку минулого століття вважав своїм обов'язком мати в репертуарі трупи п'єси Г. Ібсена? Чому очільники МХТ з сезону в сезон ставили цю драматургію? Чому провідні актори імператорської і приватної сцени залюбки грали ібсенівських персонажів? Невідомо, чи знайшов А. Чехов відповіді на ці запитання, але ось, на наш погляд, цікаве («від супротивного») свідчення незаперечної спорідненості чеховської та ібсенівської драм: «Л. М. Толстой, щиро люблячи Чехова, не любив його п'єс, — згадував літератор П. Гнедич. — Це у вас удаване від Ібсена, — говорив він. — А Ібсен сам-то небагато чого вартий <...>».²¹

Навіть на перший погляд багатьох провідних персонажів п'єс А. Чехова споріднює драматичне осмислення ними прожитого життя. Вони діляться з оточуючими і з нами гріким усвідомленням того, що значна його частина витрачена марно. Навіть молоді герої чеховських п'єс із сумом лічать прожиті роки та перераховують їхню спадщину — втрати й розчарування. Од-

¹⁷ Чехов А. П. Письмо А. Вишневскому от 7 ноября 1903 г. // Чехов и театр. — С. 159.

¹⁸ Мацкин А. П. П. Орленев. — М.: Искусство, 1977. — С. 147.

¹⁹ Кугель А. Р. Театральные портреты. — П-д: Петроград, 1923. — С. 59.

²⁰ Чехов и театр. — С. 167.

²¹ Гнедич П. П. Последние орлы // Чехов и театр. — С. 363.

нак, на відміну від героїнь Г. Ібсена, чиє минуле з обов'язковими фатальними таємницями, які кардинальним чином змінюють уявлення про світ і людей, прямо визначає їхнє теперішнє, найлютіший ворог персонажів А. Чехова — це не особисті нещастя та життєві катастрофи, але тоскні роки, повсякденність, плин якої забрав із собою надії, сподівання, мрії. Дж. Стайн справедливо вважає, що Г. Ібсен вирішив не відмовлятися від техніки *scene a faire*²² французької «добре зробленої п'єси», аж «надто корисною» вона була, скажімо, «<...> аби якомога яскравіше показати, що для Нори чи фру Альвінг означало довідатися правду про власні подружжя». Щоправда, на відміну від мелодрами Е. Ож'є, В. Сарду, Е. Скріба та Е. Легуве у п'єсах норвезького реаліста «важливість минулого для персонажів виглядала тепер правдивіше, а деталі їхніх спогадів і стосунків автор продумував глибше».²³ Однак, А. Чехов і тут пішов значно далі від Г. Ібсена, не розвиваючи, але нехтуючи навіть залишками «романтичної сенсаційності» — смертями персонажів, пострілами тощо.²⁴ Саме нехтуючи, а не поступово відмовляючись, як стверджує Дж. Стайн.²⁵ Адже самогубство Кості Треплева в «Чайці» — це те, що А. Чехов називав «випадком», таким собі «продовженням» попередніх драматичних моментів. Цього разу — це лише реакція на остаточне зникнення з його життя Ніни Заречної, яка зізнається, що все ще закохана у Тригоріна, а головне — знайшла свою дорогу в житті, і лежить вона осторонь Костіного шляху. Щодо стрілянини у «Дяді Вані» маємо пояснення самого автора «сцен з сільського життя». У березні 1900 р. він розмовляв на ялтинській дачі із журналістом В. Поссе. «Розпитував мене Чехов про Московський Художній театр і про постановку «Дяді Вані», яку він тоді ще не бачив, — згадував той. — Як вам мій «Дядя Ваня» сподобався? — спитав він між іншим. Я сказав, що «Дядя Ваня» у постановці Художнього театру справляє сильне враження. — Не розумію тільки, навіщо ви змушуєте дядю Ваню цілити в спину професора Серебрякова? І неприродно виходить. Двічі Вишневський цілиться, стріляє майже впритул у широченну спину Лужського і хоч би дряпнув! — Стріляти дядю Ваню я змусив, аби збудити увагу публіки. Мені здалося, що до моменту пояснень між дядею Ванею і професором публіка має втомитися і може навіть заснути. Необхідно потурбувати її пострілом <...>».²⁶ На нашу думку саме ця, сказати б, необов'язковість

²² *Scene a faire* (в даному випадку *обов'язкова сцена*) — за Ф. Сарсе, технологічний прийом сюжетотворення, за яким у фабулу вводиться таємниця, що про неї знають глядачі, але не має уявлення герой, допоки у критичний момент несподівано виявляється правда. Один з провідних прийомів французької «добре зробленої п'єси».

²³ *Стайн Дж.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Кн. 1. — С. 34–35.

²⁴ Там само. — С. 112.

²⁵ Там само.

²⁶ *Поссе В.А.* Воспоминания Чехове. — М.: Художественная литература, 1986 — С. 459.

тих моментів дії, які в обох типах драми завжди мали кульмінаційну ознаку, по-перше, виділила чеховські п'єси з довгої черги класичних творів, однак, по-друге, часто змушувала постановників блукати навмання, розгублено шукаючи і часом так і не знаходячи відповідного рішення ключових сцен.

Окрім того, що драматичні твори А. Чехова мають інакшу композицію, інакший спосіб розгортання конфлікту, вони мають інакшим чином співвіднесених між собою персонажів. Насамперед тут відсутня головна дійова особа — той, хто за класичним каноном має вести дію драми, хоча назви чотирьох «великих» п'єс («Іванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестри») нібито вказують на неї. Натомість усі персонажі чеховських п'єс мають ледь не рівні права, принаймні, за кожним у сюжеті залишено достатньо місця, аби він міг висловити себе. Як годиться для постромантичної драми (від Г. Ібсена до М. Метерлінка), тамтешні дійові особи — це пересічні люди — люди з натовпу; здається, А. Чехов знав те саме, що й Е. Золя — «високу поезію» слід шукати у «маленьких кімнатках городянина»²⁷ — і був згодний з М. Метерлінком: «щастя та горе людей вирішуються у тісній кімнаті, біля столу, перед комином».²⁸ Чеховські герої всього лише обідають, коли «складається їхнє щастя і руйнуються життя», а у п'єсах все «так само складно і так само разом із тим просто, як і в житті».²⁹

Водночас, за принципом «нової» драми, вони не примиряються з банальною повсякденністю, намагаються відповісти на питання про сенс життя, і ці пошуки роблять чеховських персонажів особливими, непересічними людьми. Ось чому вони, з одного боку, ніби перегукуються з характеристиками з п'єс Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Б. Шоу, а, з іншого, відстоять від них. Хоча, за спостереженням Б. Зінгермана, ця дистанція — всього в один крок, але цей крок дуже істотний — він свідчить про зусилля, докладені, аби зберегти свою індивідуальність. Щоправда, інколи ці зусилля не домірні результату, інколи вони коштують особистості життя, і, як правило, чеховські герої масштабніші за здійснене ними.³⁰

Ще більше характери чеховських п'єс відрізняються від класичних і новодрамівських типів за способом оформлення. Вони не підпадають під аристотелівську формулу, адже неможливо виявити їхній «напрямок волі», щодо них незастосовний провідний принцип реалізму (типовий характер у типових обставинах), адже тут типове виразно скомбіноване з індивідуальним. Саме цей досі незнаний драмою симбіоз дав підстави

²⁷ Золя Э. Натурализм в театре // Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. — Т. 24. — М.: Художественная литература. — С. 326.

²⁸ Метерлинк М. Двойной сад // Метерлинк М. Разум цветов. М.: Московский рабочий, 1995. — С. 104.

²⁹ Гурлянд Арс. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Чехов и театр. — С. 206.

³⁰ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — С. 37.

Б. Зінгерману стверджувати, що «порівняно з людьми, прищипленими до свого часу, місця і професії, чеховські герої здаються істотами якоїсь іншої, щойно народженої людської породи, що не вкладається у традиційні межі людських вимірів».³¹

До того ж А. Чехов повністю відмовився у драмі від обох типів протистояння: між героєм і оточенням та між персонажами. Іноді «виклик», кинутий тим чи тим персонажем, обертається на посміховисько, або вартує йому мук сумління, або вкорочує віку. Так Войницький остаточно пересвідчується, що «пропало життя», дізнавшись, що звільнений ним від боргів маєток нікому не потрібний; так Лопакін, ставши паном там, де його дід та батько були кріпаками, просить тільки, аби скоріше скінчилося безладне життя; так Костя Треплев, зажадавши нових форм і втілюючи їх у літературних дописах, кінчає життя самогубством, усвідомивши, що обрана мета виявилася хибною.

У книзі «А. Чехов. 1904–1944 (Сборник материалов научно-творческой сессии)» Б. Алперс стверджував, що останній період літературної діяльності письменника пройшов під знаком пошуків так званого позитивного персонажа, нібито знайденого драматургом у середовищі трудової інтелігенції. «Його герої звичайні люди, яких багато, — писав дослідник. — Ззовні їхнє життя нічим не вражає. Вони живуть у звичайній обстановці, одні лікують людей та насаджують ліси, другі вчать дітей у гімназіях і школах, треті ведуть чуже господарство, четверті пишуть книги, грають на сцені тощо».³² Не важко здогадатися, що Б. Алперс мав на увазі Астрова з «Дяді Вані», Ольгу з «Трьох сестер», Варю з «Вишневого саду», Тригоріна і Ніну з «Чайки» — персонажів, яких у післявоєнні роки — в еру «мужнього Чехова» — радянські чехознавці трактували саме як позитивних героїв. Натомість Н. Берковський усього двома десятиліттями пізніше переконував, що у п'єсах А. Чехова герой, якого можна було б назвати незаперечним ставлеником автора, кого він би послав у майбутнє, відсутній.³³ Авторів цих рядків більш слушним видається другий з наведених умовиводів, оскільки очевидно, що А. Чехов взагалі не переймався питанням наявності чи відсутності у його п'єсах позитивного героя. «Людська природа недосконала, — писав він у листі до письменниці М. Кисельової, — а тому дивно було б бачити на світі самих лише праведників. Думати ж, що література зобов'язана викопувати з купи негідників «зерно», означає заперечувати саму літературу. Художня література тому й зветься художньою, що змальовує життя таким, яким воно є насправді. Її призначення — правда безумовна і чесна. Звужувати її функції такою спеціальністю, як викопування «зерен», для неї так само смертельно, як би Ви змусили Левітана

³¹ Зінгерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — С. 46-47.

³² Алперс Б. В. Искания новой сцены. — М.: Искусство, 1985. — С. 178.

³³ Берковский Н. Литература и театр. — С. 165.

малювати дерево, наказавши йому не чіпати брудної кори і пожовклого листя. Я згоден, «зерно» — гарна річ, таж літератор не кондитер, не косметик, не забавник; він людина зобов'язана, законтракована усвідомленням свого обов'язку та сумлінням; узявшись за гуж, він не повинен говорити, що не дуж, і як йому не моторошно, він має поборювати свою гидливість, поганити свою уяву брудом життя <...>».³⁴

Відтак, кардинальним чином змінена композиція чеховського драматичного твору дає персонажам рівні права на вияв своєї особистості, всі вони окреслені з тією ретельністю, з якою у до-чеховській драмі змальовували лише головного героя та його найближче оточення, кожний персонаж отримав пояснення своїх життєвих поглядів. Хоча, безумовно, чиясь позиція автору ближча, а когось він не дуже шанує. Мабуть, Заречна, яка має свій символ віри, йому подобалася більше, аніж «чарівна паскудниця» Аркадіна. Однак, Ірині Миколаївні автор «подарував» справжній акторський талант — рису, що ніби «спростовує» її душевну скнарність, її егоїзм і «ближній» розум; натомість здібності Ніни та її акторське майбутнє здаються сумнівними. Вочевидь А. Чехову до вподоби не роздуми Астрова про те, яким буде життя через сто-двісті років, а те, що його герой чесно робить свою маленьку справу — саджає ліс. І Вершинін з його закличками жити для майбутнього драматургу напевно менш милий за Тузенбаха, який готовий взятися до праці на заводі. Але баронове життя вкоротить дуель із Соленим, а Вершинін й надалі марно витрачатиме роки.

Останнє століття застосування сценічних принципів, притаманних «театру Чехова», зробили формування «ансамблю» ледь не обов'язковою ланкою процесу створення вистави. Однак, згадаймо, що навіть на початку минулого століття в європейському та імперському театрі панували «зірки», і цього не скасувала поява «нової» драми — лише одна акторська генерація замістилася іншою. Натомість композиційні інновації чеховських п'єс не тільки змусили відмовитися від застарілої системи, але спонукали до принципово новітніх технологій акторської гри. Вс. Мейєрхольд таким чином визначив різницю між «натуралістичним» (в сенсі старим) і новим театром, сформованим також на основі чеховської драми: перший «вчить актора вислову неодмінно закінчено яскравому, визначеному», не допускаючи при цьому «гри натяками, свідомого недогравання» і тим самим виганяючи з театру «таїну», у другому «різкість обрисів» є зовсім не обов'язковою для «ясності» образу.³⁵

Окрім того, підмітив Н. Берковський, у перших «великих» п'єсах (у «Чайці» та «Дяді Вані») драматург застосовував додаткові структурні

³⁴ Чехов А. П. Собр. соч. : В 12 т. — Т. 11. — С. 113.

³⁵ Мейєрхольд Вс. Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы: в 2 кн. — Кн. 1 (1987–1917). — М.: Искусство, 1968. — С. 115.

прийоми: в першому випадку кожен персонаж, маючи свою індивідуальність, остаточно увиразнюється через своєрідний перегук з іншими, у другому — персонажі дублюють один одного, окремий характер тут написаний ніби в інший характер.³⁶ Ось чому найвдаліші версії «Чайки» минулого і нашого століття характеризували саме поліфонічний ансамбль, а у виставах за «Дядею Ванею» художнього успіху досягали завдяки наданню окремому персонажу більшого об'єму — його подвоєнню через вияв спільних рис із іншим персонажем.

Аби створити «багатий і завершений образ», зауважував Дж. Стайн, А. Чехов подає «сотню фрагментарних вражень».³⁷ Деталізація, яка завжди була притаманна реалістичній драмі, у чеховських п'єсах набуває справді величезного сенсу, додаючи персонажу потрібного об'єму й запобігаючи пласкому виразу характеру. Це пам'ятні всім «чудові» краватки Войницького, стареньке вудило Тригоріна, карамель Гаєва, жовті чоботи Лопухіна, патефон Медведенка, фотоапарат Федотика, чорна сукня Маші Шамраєвої тощо. Тут також отримують новий смисл діалогічні форми, запропоновані «новою» і модерною драмою. Ухил у монологічність, що дозволяв виявити через розмову роз'єднаність тих, хто говорить, використана зокрема у «маленьких» драмах М. Метерлінка — у «дивних, чудесних штуках», які, судячи з листів до О. Суворіна, справляли на драматурга «величезне враження».³⁸ Однак, А. Чехов пішов далі очільника французького драматургічного символізму: в його п'єсах люди виглядають почасти як окремі світи, що лише в деяких репліках на коротку мить можуть поєднатися, аби наступної миті цей зв'язок обірвався. О. Кугель одним з перших тонко пояснив цю особливість чеховських драм: «Коли серцю та розуму стають ясними приреченість життя і безглуздість боротьби, коли внутрішній світ такий холодний та втомлений, що не знає, який, власне, обрати «напрямок» — «жити — чи застрелитися», — люди виробляють свій особливий діалог, дуже мало схожий на розмову дієвого життя <...> Стоячи осторонь життя, підкоряючись її течії, ці пасивні натури більше розмовляють про себе і для себе, ніж для діла».³⁹

Направду, забиті життям, роз'єднані, вибиті зі звичної колії чеховські персонажі часто виглядають надміру відвертими, вони спішають пояснити свої вчинки, проголошують своє кредо, радо прилюдно сповідуються. Так Сорін готовий будь-кому розповідати, як нещодавно прожив життя; Тригорін оприявнює Ніні своє кредо письменника, не звертаючи уваги на почуття дівчини до себе; Вершинін і Тузенбах наввипередки викладають усім охочим

³⁶ Берковский Н. Литература и театр. — С. 138–139.

³⁷ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Кн. 1. — С. 118.

³⁸ Див., приміром, листи А. Чехова від 2 листопада 1895 р. та від 12 червня 1897 р. // Чехов и театр. — С. 82, 95.

³⁹ Кугель А. Р. Русские драматурги. — М.: Мир, 1933. — С. 123.

і не дуже свій символ віри, Раневська, забувши правила етикету, сповідується Лопакіну в гріхах тощо. Вочевидь, саме в цих одкровеннях, а зовсім не у вчинках, не через дію розкриваються до кінця чеховські герої. І саме тому ці епізоди ставали найскладнішими для виконавців ледь не у кожній виставі світової чеховіани.

Очевидно, що у такий спосіб у чеховських п'єсах реалізується наступний принцип «нової драми» — її переважна камерність, відтак безпосередня зверненість сценічного відбитку до глядача, від якого вистава вимагає постійної й напруженої уваги, інтимізованого контакту із тим, що відбувається на кону. «Новодрамівські» автори так само, як і А. Чехов, активно використовують у драматургії прийоми мікровиразності, що ніби підводять глядача впритул до сцени, сполучають її з глядачевою залогою. Театральна чеховіана минулого і нашого століття знає вистави, де цей принцип організовував саму дію сценічного твору: скажімо у версії «Вишневого саду» Пікколо театро ді Мілано (режисер Дж. Стрелер, 1974) величезна прозора біла завіса накривала сцену і продовжувалася у глядній залі, об'єднуючи їх, ніби спільні «небеса» — спільні пам'ять і час. На кону санкт-петербурзького Малого драматичного театру — театру Європи дія чеховських вистав Л. Додіна завжди відбувається буквально на відстані витягнутої руки від глядачевих крісел.

Дослідники чеховської драматургії давно зауважили, що зовнішня дія чеховських п'єс позбавлена явного драматизму, з рівною, ледь не монотонною течією. Моменти її активізації не підготовлені попереднім рухом, отже їх не можна вважати кульмінаційними у звичному сенсі цього поняття. Аби зрозуміти, наскільки ці принципи були незвичними для тогочасних російських драматургії й театру, дослухаємося до приятеля А. Чехова, літератора І. Потапенка: захоплюючись чеховською «Чайкою», він, тим не менше, вважав, що п'єсі не вистачало «чогось важливого з точки зору усталеного смаку» — тобто не було «<...> умовного розвитку драматичного сюжету з поступовим наростанням і розв'язанням наприкінці, перед падінням останньої завіси. Іншими словами — не було того, що складає сутність театрального показу, що цілковито захоплює глядача і тримає його бранцем до кінця».⁴⁰

Окрім того дія у цих п'єсах відбувається поза рухом часу.⁴¹ Між тим, за твердженням Б. Зінгермана, мотив часу є головним серед мотивів чеховської драматургії. «Інші мотиви то чути, то вони щезають, але цей звучить постійно, з неослабною силою, — зазначав дослідник. — Герої Чехова згадують про час весело і печально, з зовсім різних причин. Вони го-

⁴⁰ Потапенко И. Несколько лет с А. П. Чеховым (отрывок) // Чехов и театр. — С. 223.

⁴¹ Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. — М.: Наука, 1972. — С. 404-435.

воять про молодість, що минула, про далеке минуле Росії, про близьку старість і майбутнє людства, про випадкові миттєвості та про розмірену одноманітну течію буднів». ⁴² Зіставлені у ціле та оповиті мотивом зміни пір року, який не лише оприлюднюється через різномірний пейзаж, але відбивається у настроях та переживаннях героїв, вони складають концепцію часу чеховських драм. На нашу думку, вона також наочно дистанціює п'єси А. Чехова від творів європейської «нової» драми, в якій лише більш варіативно використовують обставини часу — приміром, в Ібсенівському «Ляльковому домі» вони перетворені на «невербальні деталі, за допомогою яких автор вибудовував настрій і характер героїні». ⁴³ Натомість у драмі А. Чехова часові виміри набувають системного характеру, надаючи їй епічних ознак особливого ґатунку, де оповідальність поєднується із поетичністю.

Особливу ознаку має також історизм чеховської драматургії. У дочеховській драмі найактивнішим часом є теперішній — той, коли відбуваються драматичні події, у чеховській — він постає лише як межа, що відділяє минуле від майбутнього. Минуле чеховських персонажів — вервечка безликих, мертвотно одноманітних днів, з яким вони або змирилися (як от Соня з «Дяді Вані» чи Ольга з «Трьох сестер»), або з останніх сил намагаються знайти хоч якесь пояснення (як от Треплев з «Чайки» чи Трофимов з «Вишневого саду»). Теперішній час чеховських п'єс мало чим відрізняється від минулого, щоправда, в ньому інколи відбуваються «випадки», які скаламучують рівну поверхню повсякденності, однак, мабуть, лише для того, аби звичне зрушило з місця, унаочнюючи нікчемність буття. Такими випадками є приїзд подружжя Серебрякових у «Дяді Вані», поява Вершиніна в домі Прозорових, повернення Раневської з Парижу. В традиційній драмі вони слугували б експозицією дії, тут — грають роль зав'язки, каталізуючи події.

Отже, сплетені у ціле камерні (часом інтимні) моменти та епічні мотиви чеховських п'єс є засобом розширення їх ментального простору. Томас Манн, згадуючи давню постановку «Дяді Вані» у Мюнхенському Художньому театрі, акцентував провідну інтонацію вистави — на його думку, характерну для всіх чеховських п'єс — відчуття чогось, що «відмерло, віджило себе, існує фіктивно», відчуття «кінця і прощання». Водночас, переконував письменник, ця інтонація наявно суперечила спрощеному, «повсякденному» мовленню персонажів і робила безглуздими їхні суперечки щодо сенсу життя, несподівано надаючи цим сентенціям комічного забарвлення. ⁴⁴

⁴¹ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение: (издание второе, дополненное). — С. 9.

⁴² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: В 3 кн. — Кн. 1. — С. 38.

⁴⁴ Манн Т. Слово о Чехове // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10. — М.: Художественная литература, 1961. — С. 537.

Проте А. Бєлий вважав, що імпресіоністична стилістика чеховських п'єс (передусім «Вишневого саду») тяжіє до надособистісних початків життя — відтак, до символізму.⁴⁵ Однак, символістична драма (насамперед М. Метерлінка) визнає не реальний час, а той, що розчиняється у вічності. Для неї мить — це пауза мовчазного споглядання за життям духу, яке не має ні початку, ані кінця. Натомість чеховські персонажі «на ти» і з окремою миттю і з вічністю. Остання, за спостереженням Б. Зінгермана, входить у їхню свідомість легко й невимушено, і цей момент позбавлений надмірної багатозначності й не обставлений віщими містичними знаками.⁴⁶

Чеховська драматургія має відчутну пейзажну спрямованість. Природа середньої смуги Росії (із вкрапленнями образів українського походження) не лише править їй за тло — з нею в автора та його героїв пов'язане саме поняття краси. Через багато років по прем'єрі «Чайки» Московського Художнього театру, коли в пам'яті лишилися тільки основні риси вистави, О. Кугель стверджував: «Безумовно, центр ваги враження був в озері, у ландшафті, у непевній владі пейзажу, посеред якого, злегка оживляючи його, рухалися людські фігури».⁴⁷ Зазначимо також, що драматургія А. Чехова близька російському пейзажному живопису 1890-х рр., насамперед — пейзажам І. Левітана і водночас лежить осторонь тенденцій російського живописного модерну, хіба що пізніші (1910-х) устремління його представників до поетизації повсякденності і до встановлення гармонійного симбіозу між людиною і природою, облагородженою її зусиллями, нагадують про подібні мотиви чеховських п'єс.

За просторовими рішеннями та за способом формування обставин місця драматургічні витвори А. Чехова також належать до феномену «нової» драми, але російський письменник і тут не йшов торованим шляхом. Скажімо, в його п'єсах, так само, як у драмах Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Стріндберга, в органічне ціле сполучені інтер'єрні та екстер'єрні сцени. Проте, в європейській драматургії зовнішній простір контрастує із внутрішнім, природа, як правило, страшить героїв своєю масштабністю, силою, величчю, але і притягує їх, адже символізує свободу. Пейзаж ібсенівських «Бранда» і «Жінки з моря», гауптманівського «Потопленого дзвону», стріндбергівської «Білої лебідки» дикий і примхливий, жорсткий і грізний у своїй красі. У п'єсах А. Чехова, навпаки, людина домірна пейзажу, вона знаходиться з природою в інтимних стосунках. Тому й пейзаж тут завжди, по-перше, олюднений — це природа, «оброблена» людськими руками, і, по-друге, має психологічне забарвлення — відрефлексовує внутрішній стан персонажів.

⁴⁵ Бєлий А. Вишневый сад // Бєлий Андрей. Арабески. — С. 401–405.

⁴⁶ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — С. 161.

⁴⁷ Кугель А. Профили театра. — М.: Театинопечатъ, 1929. — С. 273.

Однак, у п'єсах А. Чехов простір також ділиться на частини, протиставлені одна одній. Перша — місце подій, друга — те, що знаходиться за його межами. Поміж ними у чеховській драмі, власне, розгортається драматична колізія — це маєток Соріна і Харків, де «вітали» Аркадіну, або маєток Войницьких і той самий Харків, до якого поїдуть Серебряков з дружиною, губернське місто, в якому мешкають Прозорови, і Москва, маєток Гаєва і Париж Раневської.

Саме ці інноваційні принципи просторового рішення драматургічного сюжету дали підстави К. Станіславському визначити чеховський стиль як «психологічний реалізм». Очільник МХТ першим вказав на його дієве начало — на динамічність та симбіотичність: «<...> Чехов сильний найрізноманітнішими, часто неусвідомленими прийомами впливу. Місцями — він *імпресіоніст*, в інших місцях — *символіст*, де потрібно — *реаліст*, інколи навіть ледь не натураліст».⁴⁸ Цей очевидний полістилізм, здатний побороти естетичну «недостатність» окремого стилю і перетворити її на викінчений художній синтез, вільно скомбінувати у просторі окремої п'єси прозову та поетичну стихію, ліричні та епічні начала, трагічні та комічні елементи, не лише ставить драматургію А. Чехова на топ-позицію у «новій» драмі, але знаменує нею вектор, яким рухатиметься світова драма ХХ століття.

* * *

Кілька слів про книгу. Тут вперше в українському театрознавстві підсумований досвід театру в Україні зі сценічних інтерпретацій драматургії А. Чехова. Проте очевидно, що усвідомлення шляхів української чеховіани неможливе без урахування відповідного досвіду російської та європейської сцени. Тому у дослідженні представлений корпус спектаклів, знакових для того чи іншого етапу світового процесу осягнення чеховської драматургії. На цьому шляху театр зазнавав злетів та падінь, тріумфував і переживав невдачі. Однак головний сенс цього руху, на нашу думку, полягав у тому, що зусиллями практиків сцени (серед яких чимало діячів українського театру) впродовж минулого століття й на початку нинішнього драматургія А. П. Чехова посіла чільне місце на світовому кону.

⁴⁸ Станіславський К. С. Собр. соч: В 8 т. — Т 1. — М. : Искусство, 1954. — С. 222.

ЧАЙКА

«Чайка» — комедія в чотирьох діях.

Вперше надрукована —

«Русская мысль». — 1896 —

№ 12. — С. 117–181.

Перша постановка — Петербург,

Александринський театр,

прем'єра: 17 жовтня 1896 р.

До оприлюднення п'єси «Чайка» А. Чехов готував заздалегідь буквально всіх, хто цікавився його драматургічними планами, навіть свого давнього конфідента Олексія Суворіна. Мабуть, неоднозначний прийом театральною публікою та переважно негативне ставлення рецензентів до вистав за п'єсами «Іванов» та «Лісовик» важили для А. Чехова значно більше, аніж він давав це зрозуміти оточуючим. Принаймні, його листи початку 1890-х рясніли запевненнями щодо начебто прийнятого письменником рішення більше не писати великих п'єс, тобто на майбутнє обмежитися водевілями, сценічними жартами тощо — тобто жанрами, в яких А. Чехов мав стабільний успіх протягом майже десятиліття.

Однак, у листах до О. Суворіна впродовж 1892–1895 рр. серед життєвських проблем та літературних питань, якими А. Чехов охоче ділився з давнім другом, періодично з'являлися то згадки про нові драматургічні задуми, то судження щодо матеріалу, гідного для драми, і щодо принципів її композиції, то вкрай обережні зізнання про роботу над новою п'єсою. Так в листі від 18 квітня А. Чехов запевняв редактора «Нового времени», що найближчим часом не візьметься до п'єс, оскільки драму йому писати не хочеться, а комедії він, мовляв, ще не придумав. А вже 5 травня він повідомляв О. Суворіну, що невдовзі напише п'єсу для його гуртка, однак, попереджав — напише «щось дивне», 21 жовтня він нарешті зізнався, що вже працює над великою п'єсою, при цьому «жахливо бреше супротив умов сцени», а через місяць додав, що пише п'єсу «всупереч всім правилам драматичного мистецтва». П'єса, яка на той час ще не мала назви, за жанром була комедією з трьома жіночими і шістьма чоловічими персонажами, в чотирьох актах і з пейзажем (видом на озеро); в ній передбачалось багато розмов про літературу, мало дії, п'ять пудів кохання.⁴⁸ Як бачимо, в остаточному варіанті кількість чоловічих персонажів майже не змінилася (якщо не рахувати слугу Якова), кількість жіночих — збільшилася на одну особу, ймовірно, це — Поліна Андріївна Шамраєва. Що ж до виду на озеро, розмов про літературу і п'яти пудів кохання — тут первісний задум лишився недоторканим.

⁴⁸ Чехов А. Собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 15. — М.: Художественная литература, 1976. — С. 277–282.

Своє попередження — мовляв, у майбутній п'єсі буде «мало дії» — А. Чехов також зреалізував у остаточному варіанті тексту. І цей наголос на свідомому відході від правил драматургічного письма, на нашу думку, якнайкраще доводив іманентність шляху Чехова-драматурга, встановлював тяглість між його попередніми комедіями «Іванов» та «Лісовик» і наступними п'єсами 1890-х. Однак, як видно із вищезазначеного листа О. Суворіну від 21 жовтня 1895 року, А. Чехов не був впевнений у плідності досягнутого ним результату. Навіть якщо зважити на його звичку ніколи не хвалити власні твори, все одно наступна фраза: «<...> це ще тільки остов п'єси, проект, який до наступного сезону буде ще змінюватися мільйон разів», — доводить, що сміливість не пасти задніх і спробувати оновити звичні принципи драматичної композиції, закони жанру, канон формування сценічного характеру далася А. Чехову вкрай нелегко. Тоді ж він сам визначив дистанцію між власним твором і тогочасною російською драматичною традицією, назвавши «Чайку» «повістю» з *forte* — початком і *pianissimo* — закінченням.⁴⁹

Відомо, що задум «Чайки» А. Чехов виношував впродовж мінімум двох років. У оригінальному виданні «В творческой лаборатории Чехова» Е. Полоцька дослідила зокрема зв'язок між повістю «Три роки» і «Чайкою», а також на основі начерків із записників А. Чехова продемонструвала зміни, що їх вносив автор у сценічну композицію п'єси: за початковим задумом її головним героєм мав бути Треплев з його бунтом проти «рутинерів у мистецтві», які далять «наївних і чистих»; натомість згодом цей образ відійшов на другий план і був уведений до корпусу дійових осіб, пов'язаних між собою складними і суперечливими стосунками.⁵⁰ Поряд як наочне протиставлення високим, але відірваним від реального життя мріям Треплева виникає образ Медведенка — вчителя провінційної школи, придушеного життєвими негараздами, безгрошів'ям і безкінечними турботами про ближніх. Потім з'являються фігури Аркадіної та Тригоріна і нарешті Ніни. Образ останньої виникає немовби з фінальної сцени: «<...> актриса, побачивши ставок, заридала, згадала дитинство», — занотовує А. Чехов у записнику.⁵¹

Багато фабульних елементів, рис характеру окремих героїв, їхніх реплік, передбачених драматургом у чернетках до п'єси, видозмінювались впродовж роботи над текстом. Втім, очевидно, що первісна архітектоніка — чотири дії з дворічним інтервалом між третьою і четвертою, після якого герої знову зустрічаються один з одним і зі своїм минулим, та переважний

⁴⁹ Чехов А. Собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 15. — М.: Художественная литература, 1976. — С. 277–282.

⁵⁰ Полоцкая Э. От романа к повести // В творческой лаборатории Чехова: Сб. статей. — М., 1974. — С. 5–17.

⁵¹ Чехов А. П. Записные книжки. — М.: Вагриус, 2000. — С. 63.



А. Чехов і Л. Мізінова в Меліхові. 1895 р.

мотив стосунків Кості і Ніни лишилися незмінними. «Треплев не має визначених цілей і це його згубило... Талант його згубив. Він каже Ніні у фіналі: — Ви знайшли дорогу, ви врятовані, а я загинув», — завважував автор, малюючи абрис останньої зустрічі Кості і Заречної.⁵²

«Чайка» унаочнює ті принципи організації сюжетних ліній та провідних характерів, якими А. Чехов користуватиметься й надалі: сполучення прийомів образної символізації мало не зі скрупульозним слідуванням фактам і подіям з життя та окремим реаліям характерів-прототипів. А назвавши п'єсу «повістю», А. Чехов міцно ув'язав своє драматургічне теперішнє із своїм же прозовим минулим. Власне, про життєве підґрунтя «Чайки», про прозорість авторових натяків щодо тих чи інших персонажів заговорили вже свідки прем'єри Александринського театру. Зрозуміло, першою відгукнулась Лідія Мізінова (Ліка, як по-дружньому звали її оточуючі, зосібно Марія Павлівна і Антон Павлович Чехови): «Так тут всі говорять, що і «Чайка» також запозичена з мого життя і ще що Ви добре відшпетили ще когось», — писала вона авторові, натякаючи, вочевидь,

⁵² Чехов А. П. Записные книжки. — М. : Вагриус, 2000. — С. 106.

на чеховського приятеля Ігнатія Потапенка і на свій нещасливий і короткий роман із ним.⁵³ Про роман А. Чехов, здається, знав у подробицях, утім, ще краще він, напевно, усвідомлював роль, яку сам зіграв у житті Ліки і в її стосунках з іншими чоловіками. Про ці перипетії написано більш, ніж досить⁵⁴, тому не будемо повторюватись, скажемо лишень про те, що лишається поза увагою чехознавців: на наш погляд, в «Чайці» справжня любовна колізія Лідії Мізінової (кохала одного чоловіка, зійшлася з іншим) прямого відображення не знайшла, та й навряд А. Чехову нагодилося б ця пересічна історія. Він натомість розділив її на дві окремі змістовні частини, наділивши кожною двох різних молодих жінок: Ніну змусив пережити роман із майже одруженим Тригорініним (його зв'язок із Аркадіною, у авторській інтерпретації, значно міцніший за освячені матримоніальні узи), Машу Шамраєву — марно боротися із почуттям до Кості Треплева. До речі, чеховська глибинність відчуження людської психіки буде доведена невдовзі після написання «Чайки»: Ліка, спочатку вгадавши щасливу суперницю у Лідії Яворській, а потім у Ользі Кніппер, поспіхом вийде заміж за режисера МХТ О. Саніна, але цей шлюб виявиться не надто вдалим для обох, як вкрай невдалим був союз Маші й Медведенка, за якого вона вийшла, так і не дочекавшись хоч крихти почуття від Кості.

Впродовж п'ятдесяти років (з 1920-х до 1970-х) російські літературознавці відшукали інші мотиви, факти з біографії письменника і прототипи з його оточення, якими А. Чехов послуговувався, пишучи «Чайку». Так Ю. Авдєєв, спираючись на листування А. Чехова з І. Левітаном та О. Турчаниною, підкріплені спогадами брата Чехова Михайла Павловича,⁵⁵ побачив «передтреплевські» мотиви в історії невдалої спроби самогубства художника Ісака Левітана, який влітку 1895 р. гостював в маєтку Турчанинових. Заплутавшись у стосунках із матір'ю і дочкою Турчаниновими, Левітан — чоловік вкрай невірніваженої натури — спробував застрелитися. Злегка поранений, він просив А. Чехова приїхати, про те саме просила письменника і О. Турчанинова. А. Чехов провів в її маєтку кілька днів у липні 1895 р. і, повернувшись до Меліхова, зробив нові нотатки до задуму «Чайки» (мотив озера, спроба самогубства тощо).⁵⁶ Ймовірно, мотив птаха, підстреленого на полюванні, також з'являється в чеховських записниках у зв'язку із І. Левітаном.

Прообразом Медведенка, радше за все, став вчитель школи в м. Талєжі Олексій Михайлов, з яким автор листувався багато років. Це про нього він писав у листі О. Суворіну, що той в тридцять років, маючи дружину,

⁵³ Ходотов Н. Близкое — далекое. — М.-Л.: Academia, 1942. — С. 201.

⁵⁴ Див. зокрема: Гофф И. Переполненная чаша // Новый мир. — 1981. — № 4. — С. 136–167.

⁵⁵ Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. — М., 1923. — С. 121–122.

⁵⁶ Авдеев Ю. Чехов, Лица, Левитан и «Чайка» // Чеховские чтения в Ялте. — М., 1973.

чотирьох дітей і отримуючи 23 крб. на місяць, вже повністю посивів і всі розмови зводив до питання «жалованія».

Відомого белетриста і завзятого рибалку Тригоріна багато хто з чеховських сучасників порівнював із Ігнатієм Потапенком, а Лев Толстой знайшов в цьому характері автобіографічні риси іншого белетриста — А. Чехова.⁵⁷ Можливо, класика наштовхнуло на цю думку знання чеховських звичок: любов до риболовлі, м'якого кепі, яким він замінював капелюх, щойно опинявся на відпочинку (досить подивитися на фото письменника у санаторії в Аксьонові чи на дачі К. Станіславського у Любимовці), до записників, де А. Чехов занотовував сюжетні начерки, характерні прикмети, цікаві вислови тощо. Але остаточно Л. Толстого переконав у автобіографічності Тригоріна монолог цього персонажа, який є, на думку письменника, найкращим місцем в усій п'єсі.⁵⁸ Б. Зінгерман наводить ще один доказ на користь цієї думки — письменник Тригорін володіє літературною технікою письменника Чехова, йому, так само, як авторові «Чайки», не потрібні «<...> ефектні та детальні описи, аби створити картину місячного вечора, досить сказати, що на греблі блимнула шийка розбитої пляшки і чорніє тінь від млинового колеса».⁵⁹

Водночас, збереглося чимало свідчень, які неспростовно доводять, що Ірину Миколаївну Аркадіну — марнославну, самовпевнену, талановиту актрису, приму провінційної російської сцени А. Чехов буквально списав з Лідії Борисівни Яворської — однієї з відомих актрис тогочасної російської сцени. Декого з дослідників (зокрема Б. Зінгермана, А. Скафтімова, І. Гоффа) в цьому переконує зокрема наявність у доволі місткому репертуарі артистки ролей Маргарити Готьє з «Дами з камеліями» О. Дюма-сина та Ольги Ранцевої з п'єси Б. Марковича «Чад життя». Відтак, іронічна тирада «Треплева: <...> спробуй похвалити при ній Дузе! Хо-хо! Треба вихваляти лише її одну, треба писати про неї, кричати, захоплюватися її надзвичайною грою у «La dame aux camellias» або в «Чад життя», — вони наводять як доказ ревнивого честолюбства Аркадіної, начебто «успадкованого» від Л. Яворської разом з її найуспішнішими ролями. Але насправді не цими, безперечно ефектними, мелодраматичними ролями Б. Яворська прикрашала свій послужний список. В ньому, до речі, згодом з'являться значно більш пересічні твори — ті, що належали перу її чоловіка, князя Барятинського. В історію російського театру актриса увійшла завдяки зіграним нею образами з п'єс В. Шекспіра та Е. Ростана, з чиїми творами вона першою познайомила тогочасну російську публіку.

⁵⁷ *Суворин А. С.* Дневник. — М.: Независимая газета, The Garnett Press, 2000. — С. 147.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. — С. 279.

І тут перед очима виникає не образ першої актриси «нової» драми, але першої актриси європейської сцени — славетної Сари Бернар. Не думаю, що Л. Яворська боялася зіставлення власних акторських робіт із ролями Елеонори Дузе, радше вона жадала порівняння зі здобутками Сари Бернар. Між іншим, в імперській публіки, на відміну від глядача європейських столиць, роль Маргарити Готьє асоціювалася не з італійською, але з французькою артисткою, котра грала її тричі під час гастрольних турне, кожного разу зриваючи аплодисменти і у глядача і у критики, насамперед одеської та київської. Очевидно, що, наслідуючи саме Сарі Бернар, Л. Яворська виходила на кін у виставах за п'єсами Е. Ростана «Принцеса Мрія» та «Орля». Ймовірно, приклад французької примадонни, яка, аби не залежати від авторів і постановників, купувала для своїх виступів паризькі театри (у 1893 — «Рене-санс», у 1898 — «Насьон», що працює донині під її ім'ям), надихнув Л. Яворську 1900 р. відкрити у Петербурзі «Новий» театр. Сара Бернар писала п'єси і захоплювалась ліпкою, Лідія Яворська час від часу публікувала статті з проблем живопису і театру у тогочасних провідних періодичних виданнях «Киевлянин», «Сын Отечества», «Северный Курьер», «Новости», «Всемирный вестник».

Припущення деякого із сучасників, що Л. Яворська є прототипом Аркадіної, підкріплювали спостереження щодо її манери спілкування з А. Чеховим. Особливо їх вразила сцена, коли Лідія Борисівна, немовби жартома, стала перед письменником навколішки, мало не у молитовному екстазі простягла до нього руки і звернулася з тими захопленими й лестивими словами, що й Аркадіна до Тригоріна: «єдиний, великий, дивний...».⁶⁰ По-перше, сподіваймося, що великий письменник не сприймав такі прояви почуттів серйозно і цим відрізнявся від свого героя, по-друге можна припустити, що в такий спосіб актриса випрошувала у популярного драматурга майбутніх ролей для себе. Це ж у Сари Бернар автори товклися у передпокої, наперебій пропонуючи їй ролі (зокрема О. Дюма-син написав для неї «Даму з камеліями» та «Іноземку», Е. Ростан — «Принцесу Мрію», «Самаритянку», «Орля», В. Сарду — «Теодору», «Тоску», «Чаклунку», на додачу переробив «Антонія і Клеопатру» В. Шекспіра); навіть «генерал від французької літератури» В. Гюго не обійшов її увагою, спеціально для Сари Бернар створивши образ королеви в драмі «Рюї Блаз».⁶¹ Для Лідії Яворської драматурги п'єс не писали, хіба що чоловік — князь Бястинський, хоча, краще б він цього не робив. А. Чехов також не написав для неї жодного рядка, єдино познайомив її з О. Суворіним і порекомендував давньому приятелю надати актрисі

⁶⁰ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — М.: Художественная литература, 1960. — С. 283.

⁶¹ Чехов А. Сара Бернар // Чехов А. П. Собр. соч. и писем: В 12 т. — Т. 2. — М.: Наука, 1953. — С. 37.

ангажемент у літературно-драматичному гуртку, заснованому головним редактором «Нового времени». Ролі він надалі призначатиме для своєї дружини — Ольги Кніппер, вона ж зіграє 1898 р. Аркадіну у першій чеховській виставі Московського Художнього театру.

Утім, навіть якби А. Чехов і знав, що реальна Аркадіна воліє бути схожою на Сару Бернар, це мало що б важило для нього. Адже він був одним з не багатьох глядачів, які не поцінували талант визначної французької актриси. У публічному виступі А. Чехов зокрема заявив, що «кожне зітхання Сари Бернар, її сльози, її передсмертні конвульсії, уся її гра — є ніщо інше, як бездоганно і розумно завчений урок»,⁶² у записнику був значно категоричнішим. Однак, була риса, яка об'єднувала всіх трьох жінок (реальних і вигадану), — це працелюбність, неабияка чеснота як на письменника, який майже все життя голови не піднімав від аркуша паперу. У «гігантській, могутній праці» французької примадонни А. Чехов вбачав розгадку її «магічної загадки»⁶³; натура Б. Яворської, за твердженням Н. Ефроса, не могла змиритися із бездіяльністю⁶⁴; Ірину Аркадіну можна звинуватити багато в чому, але не у лінощах, до речі, вона «несе свій хрест» значно довше, ніж Ніна Заречна, яка, власне, лише налаштовується на це «служіння», і не відомо, чи в неї вийде.

Варто зауважити, що роль Ольги Ранцевої у виставі «Чад життя» за Б. Марковичем в Александринському театрі була коронною роллю прем'єрки імператорської сцени Марії Савиної, про мистецтво котрої (тому є чимало підтверджень) А. Чехов, не вагаючись, міг би сказати тими ж словами, що й про гру Сари Бернар, — вміла професіоналка, але без справжнього таланту, що тільки й здатен викликати в глядачі хвилю емоцій, захопити собою. В російському театрознавстві вже давно побутує думка, що М. Савина начебто знайшла привід, аби відмовитися грати Аркадіну у виставі «Чайка» Александринського театру, напевно, вважаючи цю драматургію чужою і не вірячи в успіх своєї роботи.⁶⁵ Насправді, грати актрису зрілого віку і таланту прем'єрка імператорської сцени не відмовлялася — О. Суворін, котрому автор п'єси доручив розподіл ролей у майбутньому спектаклі, її роль Аркадіної не пропонував.⁶⁶ Натомість, передбачалося, що сорокадворічна театральна прима гратиме сімнадцятирічну початківку Ніну Заречну. М. Савиній вистачило здорового глузду відмовитися зображувати молоденьку білявку, сповнену «свіжого почуття», а саме так вона

⁶² Чехов А. Опять о Саре Бернар // Чехов и театр. — С. 172.

⁶³ Там само.

⁶⁴ Эфрос Н. Л. Б. Яворская: Некролог // Культура театра. — 1921. — № 7–8. — С. 63.

⁶⁵ Див. зокрема: Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение: Издание второе, дополненное. — С. 274

⁶⁶ Чехов А. П. Письмо А. Суворину от 23 сентября 1896 г. // Чехов и театр. — С. 85.

зрозуміла образ Ніни, і запропонувати на своє місце В. Комісаржевську. Для себе вона просила роль Маші Шамраєвої, адже хотіла неодмінно зіграти у виставі за «видатною річчю», хоч і не була переконана, що п'єса А. Чехова матиме успіх у публіки.⁶⁷ Лишається тільки гадати, чому М. Савина жодним словом не проходила щодо Аркадіної, котру таки зіграє у наступній версії «Чайки» в Александринському театрі 1902 р., а також віддати належне її професійній прозорливості: Ніна В. Комісаржевської стане єдиною окрасою майбутньої прем'єри. Проте чи зрадив автор, дізнавшись, що в його «нетрадиційній» комедії гратиме не прем'єрка трупи, «вміла професіоналка» М. Савина, але незнайома йому і щойно прийнята до імператорської трупи В. Комісаржевська? Запитання риторичне.

На схожість із Аркадіною претендували як мінімум ще дві жінки — літераторка Л. Авілова та актриса Суворінського театру Л. Озерова.⁶⁸ Утім, скільки б і які приклади ми не наводили, вони, зрозуміло, не вичерпають весь той життєвий матеріал, факти, знайомства, враження, що відбилися у «Чайці». Вони лише доводять значне життєве «підґрунття» фабули та характерів п'єси.

Сценічна історія п'єси «Чайка» почалась 17 жовтня 1896 р. на першому драматичному кону Російської імперії — в Александринському театрі, де 1888 р. йшов чеховський «Іванов», в якому блискуче грали В. Давидов Іванова та М. Савина Сару. Утім, поза цим фактом не було інших резонів, чому А. Чехов врешті-решт зупинив свій вибір на Александринці, не віддавши «Чайку», як до того обіцяв, ані О. Суворіну, ані Л. Яворській, яка незадовго до петербурзької прем'єри залишила театр Ф. Корша, ані в московський Малий театр. Тим паче, що автор знав: на імператорську сцену будь-який драматичний твір потрапляв лише з дозволу Театрально-літературного комітету, покликаного обговорювати та оцінювати літературні і сценічні якості драматичних творів російською мовою, представлених їх авторами для постановки, тобто грати роль ще одного цензурного «решета». А. Чехов висновку Комітету побоювався, про що свідчить зокрема його лист до О. Суворіна від 11 липня 1896 р.: «Отже, тепер черга за Комітетом. Мабуть, і цей ще причепиться».⁶⁹ За цією короткою фразою, власне, й стояли кількамісячні митарства драматурга із отриманням дозволу від цензури на друк і подальші постановки «Чайки». Листування А. Чехова з І. Потапенком, котрий, мешкаючи у столиці, клопотався цензуруванням п'єси, відображає «маленьку історію», що сталася із «Чайкою». «Твій декадент індіферентно ставиться до материних любовних справ, що за цензурним статутом не допускається», — інформував І. Потапен-

⁶⁷ Шнейдерман И. Мария Гавриловна Савина. — Л.-М.: Искусство, 1956. — С. 271.

⁶⁸ Авілова Л. А. П. Чехов в моей жизни // Чехов в воспоминаниях современников. — С. 234–250.

⁶⁹ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 14. — М., 1978. — С. 361.

ко автора про найсерйознішу претензію, яку цензор І. Литвинов висунув до «Чайки».⁷⁰ З відповіді А. Чехова могло здатися, що він був готовий до правок, але насправді внесені зміни звелися до кількох закреслених речень на трьох сторінках. Адже автор був переконаний: навіть з тону, яким Костя розмовляє з матір'ю, «прекрасно видно <...> що син проти любовно-го зв'язку» Аркадіної.⁷¹

Однак, А. Чехов все ж таки вдався до деяких правок тексту п'єси, готуючи «Чайку» до друку в часописі «Русская мысль». Передусім, він вилучив кілька реплік побутового характеру, які або повторювали той самий мотив, або надто деталізували обстановку: приміром, значно скоротив розмови між Машею, Треплевим і Соріним про просо у коморі, про нестачу коней для відправки на млин, про собак в маєтку тощо. Поліна Андріївна тепер не розмірковувала докладно про погане господарювання Шамраєва, натомість коротку характеристику управителя подавав Сорін у третій дії. А в її монолозі, замість цієї оповіді, з'явився емоційний відгук на довге недоладне подружнє життя, відтак, стало більш вмотивованим її звернення до Дорна із проханням взяти її до себе, щоб хоч під кінець життя «не ховатися, не брехати <...>». Ніна більше не вказувала на той факт, що портрети Тригоріна продаються «по карбованцю», Медведенко не питав у доктора, скільки за кордоном коштує писальний папір, з розмов між персонажами зникли деякі деталі їхніх біографій. Ніби подивившись на текст свіжим оком, А. Чехов, по-перше, усунув з нього все, що гальмувало дію, по-друге, досягнув більшої точності у характеристиках персонажів, для чого з одних діалогів прибрав надто емоційні репліки, а інші обставив ремарками, аби прояснити прихований сенс того, що відбувається в цих епізодах. Так в кульмінаційній сцені третьої дії Аркадіна, засипавши коханця компліментами, накадивши фіміаму його письменницькому таланту, впевнено заявляла «подумки»: «Тепер він мій», — і ця водевільна репліка якнайкраще оприявнювала «блазнівський» характер і її похвал і її ставлення до Тригоріна. У наступних же фразах, що їх Аркадіна, за вказівкою автора, вимовляла «як і не було нічого», звучали задоволення і похвальба актриси неабиякого таланту і жінки неабиякого досвіду, яка легко «впоралася» з «в'ялим, рихлим, завжди покірним» Тригоріним та з юною і від того слабкою суперницею.

Змін в цій редакції зазнали також обстановка, в якій відбувається дія п'єси, та зовнішній вигляд деякого з персонажів: з дерев у парку Соріна зникли гірлянди кольорових ліхтариків, перед початком вистави Треплева з кущів більше не з'являлися «тіні»; Ніна в останній дії змінила пальто на тальму, Шамраєв більше не ходив у формі відставного військового тощо. Натомість А. Чехов розсипав по тексту ремарки, що додатково вказували на стан тої чи тої дієвої особи, уточнювали мізансцену, жест, інтонацію персонажів.

⁷⁰ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 14. — М., 1978. — С. 361.

⁷¹ Там само. — С. 362.

Отже, на кін Александринки «Чайка» попала із добровільними і примусовими купюрами, хоча Є. Карпову, який взявся до роботи над нею, вимоги цензури здалися «невиннішими за немовля». ⁷² Театрально-літературний комітет правок не вимагав, але його висновок міг стати чи не найбільшою перешкодою на шляху «Чайки» до глядача. Цей висновок завважив лише кілька переваг п'єси (тонкий гумор замальовок образів Медведенка, Соріна, Шамраєва, справжній драматизм кількох сцен), натомість перелічував чимало недоліків: невдалі характеристики Аркадіної, Треплева, Тригоріна, Маші, Дорна; недбалість, поспішність письма; погана побудова п'єси, відсутність чіткої драматургічної послідовності сцен, їх не досить міцний зв'язок. Неприйнятною видалась членам Комітету загальна тональність п'єси: вона була визначена як «символізм», вірніше «ібсенізм», ⁷³ ймовірно, йшлося про наочно інтимний характер драматичної колізії «Чайки».

Тут варто згадати, що продуктивна ібсенівська рецепція російської сцени припадає на початок ХХ століття. Тоді п'єси зачинателя «нової» європейської драми стануть невід'ємною частиною репертуару кожного серйозного театального угруповання, робота з його сюжетами і персонажами уславлюватиме К. Станіславського і Вс. Мейерхольда, В. Комісаржевську, К. Бравича, В. Качалова, М. Єрмолову, О. Южина, Г. Федотову, П. Орленєва, даючи підстави першорядним російським критикам і теоретикам театру — зокібно О. Кугелю, В. Дорошевичу, М. Єврєнову, Ю. Беляєву — міркувати з приводу «новодрамівської» тенденції російського кону. Натомість у 1890-х драматургія і особа видатного норвежця — це радше привід для невщухаючих суперечок між «народниками» і «символістами», між представниками академічної науки і театральними критиками, «старими» й «новими» людьми театру. ⁷⁴ Серед членів Театрально-літературного комітету «нових людей», мабуть, не було, тому «песимістичний ідеалізм» чи «песимістичний нігілізм», що в ньому «комітетники» звинувачували драматургію Г. Ібсена, — на той час було доволі серйозною претензією авторові, який претендував на те, щоб побачити свою п'єсу в афіші імператорського театру. ⁷⁵

Рекомендації Театрально-літературного комітету А. Чехов не взяв до уваги, але пізніше, під час репетицій, він пересвідчився, що будь-які

⁷² Гитович Н. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. — М.: Художественная литература, 1955. — С. 147.

⁷³ «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. — Л.-М.: Искусство, 1938. — С. 13.

⁷⁴ Шах-Азизова Т. Репертуар // История русского драматического театра: В 7-ми т. — Т. 6. — М.: Искусство, 1982. — С. 141.

⁷⁵ Боборыкин П. Литературный театр // Артист. — 1893. — № 27. — С. 14–15; № 26. — С. 38.



*В. Комісаржевська — Ніна Заречна.
Александринський театр, 1896 р.*

непорозуміння із рецензентами літературного тексту ніщо у порівнянні із нерозумінням авторського задуму творчою групою вистави. Побачене заздалегідь переконало його у тому, що постановник не переймається тим, аби передати настрій п'єси, і що переважна більшість виконавців грають за шаблоном.⁷⁶

Здається, Є. Карпов взагалі не вважав за необхідне створювати і передавати у виставі якійсь «настрій». Натомість, він старанно додавав у сценічну дію те, чого, на його думку, бракувало чеховському творові: по-перше, вияскравлював «конфлікт», по-друге, «нанизував» на його стрижень начебто розпорошені епізоди дії. За режисерським планом, центром композиції спектаклю ставала Ніна Заречна (В. Комісаржевська) — уособлення юності, що прагне ідеалу і наражається на грубість, вульгарність і байдужість оточуючих її людей. Тобто Є. Карпов йшов торованим шляхом, абсолютно переконаний, що «Чайка» — це історія Ніни Заречної. Чи помилявся він, тим паче, що сам автор зізнався постановникові: «<...> Роль Ніни для мене усе в п'єсі <...>?»⁷⁷ На нашу думку так, навіть більше — його помилка була фатальною для майбутньої вистави. Хоча за десять днів, впродовж яких в Александринці працювали над п'єсою А. Чехова (перше читання тексту по ролях відбулася

⁷⁶ *Ладъженский В. В* сумерки // Чехов в воспоминаниях современников. — С. 302.

⁷⁷ *Комиссаржевская Вера Федоровна*. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. — Л.-М.: Искусство, 1964. — С. 216.

8 жовтня, а прем'єра — 17 жовтня 1896 р.), вона у будь-якому разі не зазнала б більш вдумливого прочитання.

Утім, варто зазначити, що в російському чеховознавстві чимало сучасних дослідників продовжують формулювати проблемний корпус «Чайки», виходячи з вищенаведеного зізнання автора п'єси. Зосібно Є. Дубнова стверджує, що в «Чайці» Чехов «<...> почав розмову про нелегке, болісне народження митця, про вибір свого шляху в мистецтві; повідав заповітні думки про становлення таланту, а головне — показав нові якості людської психології, яка в інтелігентському середовищі починала ставати психологією творчості, визначаючи ставлення людей один до одного».⁷⁸

Здається, питання психології творчості також лишилися поза увагою постановника спектаклю і переважної більшості виконавців. Однак, ту, яка була для автора «Чайки» всім у його п'єсі, вочевидь, правильно зрозуміла і вірно зіграла В. Комісаржевська (критика невдовзі охрестить її «чайкою російської сцени»). При першій зустрічі під час репетиції його п'єси актриса сказала А. Чехову: «<...> Мені роль Чайки принесли за кілька днів до вистави, я не знала п'єси. Вперше прочитала Чайку цієї ночі. Цілу ніч плакала. Вранці я любила Чайку і була вона моєю — я жила душею Чайки».⁷⁹ А. Чехов у відповідь зізнався: «У моєї Ніни були такі ж очі, як у вас», а потім сказав Є. Карпову: «Вона так грає Ніну <...> ніби була в моїй душі, підслухала мої інтонації... Яка тонка, сприйнятлива актриса... І який свіжий, життєвий тон у неї... Зовсім особливий <...>».⁸⁰

Виникає запитання: якою ж була Ніна Заречна з п'єси А. Чехова «Чайка»? Вочевидь, пишучи текст, автор уявляв собі «блондиночку» (так він часто звертався у листах до Ліки Мізінової), ось чому Ніна здалася М. Савиній «білястою»; потім побачив у цій ролі смагляву брюнетку М. Савину і досадував, коли дізнався, що прима грати Заречну відмовилась.⁸¹ Коли ж на першій репетиції «Чайки» він глянув на В. Комісаржевську, вірніше заглянув їй в очі, погляд молодой актриси наявно «збив оптику» і щодо образу Ніни і щодо п'єси в цілому. Дозволимо собі припустити, що в той момент А. Чехову захотілося, аби його Заречна була схожою на В. Комісаржевську. Опосередковано цю думку підтверджують спогади І. Потапенка про репетиційний день 14 жовтня, коли А. Чехов вдруге побачив, як готувалася до показу його п'єси. Репетиція в цілому була вдалою, в присутності автора в акторів, які не знали тексту, «уточнився і загострився слух, і вони вловлювали кожний шерех, що вилітав із суфлерської будки. З'явився

⁷⁸ Дубнова Е. Театральное рождение «Чайки» (Петербург — Харьков) // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. — М.: Наука, 1995. — С. 84.

⁷⁹ Писов Г. Вечное — вечно // Алкоголь. — 1911. — Кн. 1. — С. 95.

⁸⁰ Комиссаржевская Вера Федоровна. — С. 216.

⁸¹ Там само.

малюнок, навіть щось спільне, щось схоже на настрій».⁸² Але, наполягав І. Потапенко, досвідчених «александринських» акторів (В. Давидов — Сорін, М. Писарєв — Дорн, К. Варламов — Шамраєв, Н. Сазонов — Тригорін, Р. Аполлонський — Треплев, О. Панчін — Медведенко, А. Дюжикова — Аркадіна, М. Читау — Маша, Поліна Андріївна — А. Абаринова) затьмарила В. Комісаржевська, з виходом якої сцена «<...> неначе осяялась промінням <...> В залі не було публіки, але був Чехов; вона грала лишень для нього і захопила його».⁸³

Відтак, впродовж наступних репетицій Є. Карпова цікавитимуть переважно епізоди за участю Заречної. І у фіналі акцентуватиметься саме драма її розбитого серця. Вона звиряла її Кості і йшла у темінь сльотавої ночі, вимовляючи останні слова голосом, сповненим страждання.⁸⁴ В цей момент фактично закінчувалась дія «александринської» «Чайки», самотність Треплева лишалося, власне, за дужками.

Прем'єрному показу «Чайки», окрім вочевидь поверхової режисерської інтерпретації, не пощастило також із зовнішніми обставинами. Драма позитивного героя, якого заїдає оточення (так потрактував чеховську п'єсу Є. Карпов), не могла конкурувати із водевілем «Щасливий день» — бенефісним спектаклем комедійної актриси Александринки Є. Левкєєвої, до пари якому була поставлена «Чайка». «Налаштовану на веселощі публіку було важко зупинити. Вона чіплялася за найменший привід аби посміятися», — запевнятиме постановник «Чайки». Так в першому явленні, коли Маша (М. Читау) пропонувала Медведенку понюхати тютюну, глядацька зала зареготала, нестримним сміхом зустрівши й перші «нервові, тріпотливі» слова з монологу Світової Душі юної дебютантки Ніни — В. Комісаржевської. Щоправда, варто було актрисі підвищити голос, заговорити «проникливо, широко, сильно, нервово», як зала стихла, напружено слухаючи. Однак, щойно артистка захопила публіку, як пролунало запитання Аркадіної: «Сіркою тхне. Це так потрібно?...», що знову викликало гомірний регіт зали.⁸⁵ «Прекрасний за художньою простотою» кінець другого акту публіка того вечора не оцінила. В третьому акті сміх викликало чи не все: і вихід Треплева (Р. Аполлонський) із пов'язкою на голові, і сцена його скандалу із матір'ю (А. Дюжикова), і остання сцена. А. Чехов, як згадували сучасники, ще стерпів, коли публіка відверто нудилася, перебікуючи, поки Аркадіна і Сорін зберуться в дорогу, але коли у гомоні зали

⁸² Потапенко И. Несколько лет с А. П. Чеховым // Чехов и театр. — С. 226.

⁸³ Там само.

⁸⁴ Карпов Е. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896г. // Чеховский юбилейный сборник. — М.: Заря, 1910. — С. 71.

⁸⁵ Карпов Е. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 г. — С. 72.

потонував любовний діалог Тригоріна (М. Сазонов) і Ніни, він, не чекаючи кінця вистави, пішов з театру. Лише наостанок зайшов до Є. Карпова у кабінет попрощатися — блідий, з розгубленою, застиглою посмішкою, але без жодного докору режисерові і виконавцям. «Автор провалився...», — натомисть вимовив він не своїм голосом.⁸⁶ «В театрі була важка напруга подиву і ганьби. Актори грали мерзенно, безглуздо», — свідчив він наступного дня братові Михаїлові, а у листі до В. Немировича-Данченка за місяць висловився ще категоричніше: «Театр дихав злобою, повітря було задушливим від ненависті <...>».⁸⁷

Полишаючи наступного дня Санкт-Петербург, пригнічений і уражений невдачею А. Чехов пообіцяв О. Суворіну: «Якщо проживу ще сімсот років, то й тоді не віддам до театру жодної п'єси. В цій сфері мені не таланить».⁸⁸ Проте, ніякі запевнення себе і друзів не здатні були вберегти автора «Чайки» від шквалу погромних рецензій, що з'явилися по прем'єрі. «Чайка» загинула, — констатував рецензент «Петербургского листка». — Її вбило одностайне шикання всієї публіки. Наче мільйони бджіл, ос, джмелів сповнили повітря глядацької зали. Таким сильним, отруйним було шикання».⁸⁹ «Я більше двадцяти п'яти років відвідую петербурзькі театри, я був свідком багатьох «провалів» <...> але нічого не згадаю подібного до того, що відбувалося в глядацькій залі на 25-річному ювілеї пані Левкеєвої», — заявляв оглядач «Театралу».⁹⁰ Їм вторили рецензенти інших провідних столичних видань, а висновок І. Ясинського у «Биржевых ведомостях» звучав наче вирок: «Це не чайка, просто дичина».⁹¹

При цьому жодна серйозна претензія рецензентів не зачепила ані постановника спектаклю, ані виконавців, весь осуд дістався лише авторові п'єси. «Цілковитий сумбур мовлення, відносин, положень і дій», — стверджував оглядач «Русских ведомостей», найбільше гніваючись на А. Чехова за ту «колекцію пошляків, дурнів або потвор», яку той начебто зібрав у «Чайці».⁹² Власне, прийоми, за допомогою яких А. Чехов малював героїв, викликали нарікання буквально у всіх дописувачів: комусь не сподобалось застосування принципу лейтмотивів (передусім йшлося про Медведенка з його нескінченними розмовами про «жалованіє») — О. Кугель уїдливо перепитував, хто

⁸⁶ Карпов Е. История первого представления «Чайки» на сцене Александринского театра 17 октября 1896 г. — С. 73.

⁸⁷ Див. листи А. Чехова до М. Чехова від 18 жовтня 1896 р. та до В. Немировича-Данченка від 20 листопада 1896 р. // Чехов и театр. — С. 87, 91.

⁸⁸ Суворин А. Дневник. — М.-Пг., 1923. — С. 125.

⁸⁹ Петербургский листок. — 1896. — 18 октября. — № 288.

⁹⁰ С. Т. Петербургские письма // Театрал. — 1896. — 25 ноября. — № 95.

⁹¹ Я. [Ясинский И.]. Письма из партера // Биржевые ведомости. — 1896. — 18 октября. — № 288.

⁹² Русские ведомости. — 1896. — 27 октября. — № 297.



Шарж на п'єсу А. Чехова «Чайка»

напоумив автора на це: може, Р. Вагнер, а, може, автори німецької оперетки?⁹³ Комусь здалися надто різкими деталі, якими А. Чехов охарактеризував декого з персонажів — насамперед, це стосувалось образу Маші Шамраєвої, яка «нюхає тютюн, наче інвалід солдат, і п'є горілку, наче чоботар».⁹⁴ Мало хто з критиків змирився із відсутністю у «Чайці» звичного фабульно-сюжетного руху, чітко прописаних, вмотивованих стосунків між персонажами і виразної ідеї. «Вся біда в тому, що п. Чехов навряд чи знає, до чого він це все розказує, — стверджував О. Кугель, надалі ставлячи ряд запитань, які й мали довести, наскільки автор п'єси погано розуміється на законах драматичного письма: — Чому белетрист Тригорін живе при актрисі похилого віку? Чим він її полонив? Чому чайка закохується у нього? Чому актриса є скупюю? Чому її син пише декадентські п'єси? Навіщо старий у паралічі? Для чого на сцені грають в лото і п'ють пиво? — насамкінець доходячи висновку: — Я не знаю, що всім цим хотів сказати п. Чехов, ані того, в якому органічному зв'язку знаходиться вся ця сукупність осіб, які дотепно говорять, висловлюють афоризми, які п'ють, їдять, грають в лото, нюхають тютюн, з драматичною історією бідної чайки».⁹⁵ На наявність у п'єсі «зайвих» ді-

⁹³ Петербургская газета. — 1896. — 19 октября. — № 289.

⁹⁴ Петербургский листок. — 1896. — 18 октября. — № 288.

⁹⁵ Номо novus [Кугель А.]. «Чайка» // Петербургская газета. — 1896. — 19 октября. — № 289.

йових осіб, нічим не зв'язаних із основною драматичною лінією, вказували й інші рецензенти, вважаючи цей «факт» свідченням того, що драматургу Чехову бракує хисту.⁹⁶

Серед небагатьох опонуючих голосів найгучніше пролунав виступ О. Суворіна. Назвавши п'єсу «обдарованою», а її автора «найобдарованішим російським письменником з тої молоді, котра виступила у вісімдесятих роках», він доводив, що за літературними якостями «Чайка» перевершує інші п'єси, часто зовсім нікчемні, які, однак, впродовж тих тридцяти років, що він відвідує театр, нерідко мали сценічний успіх. Серед драматургічних нововведень, помічених ним у творі, О. Суворін передусім наголосив на відмові автора від традиційного розподілу дійових осіб на «відомі розряди, починаючи з інгенуе і кінчаючи благородними батьками». Розгортання фабули, натомість відбувається у «Чайці», вважає дописувач, «як і в житті у нас, без ефектів, без крикливих монологів, без особливої боротьби». Він радив автору «спати спокійно і працювати», перечекавши, допоки стихне «дзиччання» теперішніх огудників його «Чайки».⁹⁷

Якщо вірити учасникам вистави «Чайка», зосібно В. Комиссаржевській, осудні голоси в публіці стихли вже під час другої вистави. У листі А. Чехову від 21 жовтня актриса писала: «<...> Успіх повний, одностайний, який повинен був бути і не міг не бути».⁹⁸ Цей факт підтвердив рецензент «Нового времени»: «Другий показ комедії Чехова «Чайка» зібрав у Александринському театрі повну залу. Інакше і бути не могло <...> «Чайка» була прослухана уважно. Після кожної дії викликали артистів по кілька разів; четверта дія глибоко вразила, і публіка одностайно почала викликати автора. Коли вийшов режисер, публіка, напевно, прийняла його за автора, тому що якийсь час він стояв і через аплодисменти і вигуки не зміг вимовити ані слова. Автора в театрі не було <...> Акторів викликали багато разів по закінченні вистави. Одним словом, цей показ зовсім не нагадував перший».⁹⁹ Брат Олександр — відомий літератор і журналіст, переглянувши чергову виставу Александринки, заспокоював А. Чехова, запевняючи, що той написав чудову п'єсу, сповнену глибокої психології, обдуману і яка чіпляє за душу, і не братова вина, що той пішов «попереду століття».¹⁰⁰ Новизну «Чайки» гідно оцінив А. Коні — знаменитий юрист, також шіроковідомий своїми публічними виступами з літературних тем, до думки якого А. Чехов прислухався. «Це саме життя на сцені, з його трагічними союзами, красномовним бездумством і мовчазними стражданнями. —

⁹⁶ И. А. Новая пьеса Чехова. Письмо из Петербурга // Новое обозрение. — 1896. — 2 ноября.

⁹⁷ А. С. [Суворин А.]. Театр и музыка // Новое время. — 1896. — 19 октября. — № 7416.

⁹⁸ Комиссаржевская Вера Федоровна. — С. 58.

⁹⁹ Новое время. — 1896. — 22 октября.

¹⁰⁰ Чехов Ал. Письма. — М., 1939. — С. 334.

Життя повсякденне, всім доступне і майже нікому не зрозуміле в її внутрішній жорстокій іронії, — життя, настільки доступне і близьке до нас, що почасти забуваєш, що сидиш у театрі, і здатний сам прийняти участь у бесіді, яка відбувається на твоїх очах», — писав він автору п'єси у листопаді 1896 р.¹⁰¹ Однак, ці та інші добрі слова на адресу опального твору і запевнення у майбутньому успіхові й розумінні публіки не відмінюють того факту, що «Чайка» в Александринці витримала лише п'ять показів і за місяць зійшла з афіші.

До речі, А. Чехов ще встигне дізнатися про реабілітацію «Чайки» на кону Александринського театру 1902 року. Цього разу М. Дарський, взявшись до роботи над п'єсою, скористається досвідом МХТ: скопіює деякі мізансцени «художників», дотримається принципу «четвертої стіни», організує систему пауз, домагаючись справжньої «картини життя». Очевидці згадуватимуть: тепер «Чайку» грали «за Станіславським, з паузами. Із справжньою травою у лісі». Провідні «александринські» актори (зосібно Аркадіна — М. Савина, Сорін — К. Варламов, Треплев — Н. Ходотов, Заречна — М. Селіванова) «з тактом» зіграють чеховських персонажів, і цього разу «александринці» виграють п'єсу.¹⁰² Той факт, що реабілітація «Чайки» на імператорському кону нарешті відбулася, засвідчить телеграма А. Чехова постановникові зі словами «великої вдячності». До того ж, «александринський» спектакль стане поворотним пунктом у долі чеховської драматургії в цілому: він ніби ознаменує кінець, за висловом Д. Філософова, «періоду боротьби для Чехова» — відтепер він набуде статусу «драматурга-класика».¹⁰³

Між тим, не зважаючи на сумнівний успіх на імператорському кону, «Чайка» набуває популярності на кону приватних російськомовних антреприз, насамперед, за тодішньою географією, — малоросійських. Розголос харківських та одеських вистав був настільки гучним, що В. Немирович-Данченко наводив їх як аргумент, вмовляючи А. Чехова віддати «Чайку» у щойно створений Московський Художній театр.¹⁰⁴ Мали тішити автора й спроби південноросійської критики захистити «Чайку» від хибної думки про її неценічність. Так Л. Оболенський, який неодноразово виступав із критичними оглядами чеховської творчості, цього разу захищав «нешаблонну» і «вкрай оригінальну та глибоку» провідну ідею п'єси, авторове намагання створити ілюзію «справжнього життя».¹⁰⁵ Поряд М. Ровський називав «Чайку» — «новим словом

¹⁰¹ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 16. — М., 1978. — С. 542–543.

¹⁰² История русского драматического театра: В 7-ми т. — Т. 7. — М., 1980. — С. 130.

¹⁰³ Философов Д. Театральные заметки. «Чайка» // Мир искусства. — 1902. — Т. VIII. — № 11. — С. 47.

¹⁰⁴ Немирович-Данченко В. Избранные письма: В 2 т. — Т. 1. — М.: Искусство, 1979. — С. 105.

¹⁰⁵ Оболенский Л. Почему столичная публика не поняла «Чайки» А. П. Чехова // Одесский

у драматичній поезії, сміливим, рішучим кроком до простоти і правди на сцені». ¹⁰⁶ Серед виступів одеських оглядачів знаходимо й такий, що змальовує ситуацію розколу в рядах російської критики, який стався після малоросійських прем'єр «Чайки». «П'єса — яку ошикала одна публіка і яка мала «серйозний» успіх в іншій; яку сварила одна критика — і пестила інша <...> Просто кажучи — і ті й інші зайшли в глухий кут перед цією «новизною», а поважане і симпатичне ім'я автора комедії і боязнь «дати маху» і пошитись у дурні в оцінці її достоїнств або недоліків — усугубили цей «глухий кут». А чорти її знають, мовляв, — добре це чи не добре, розумно чи глупо? Не учуєшся — як пошиєшся у дурні <...>». ¹⁰⁷

Однією із сценічних версій п'єси, найбільш вподобаних тогочасними рецензентами, була соловцовська (прем'єра — 12 листопада 1896 р. в бенефіс Р. Чинарова). Н. Соловцов, тільки що дізнався про початок репетицій у Александринському театрі, 18 вересня писав А. Чехову з Одеси: «Шановний Антоне Павловичу! В пам'ять нашої колишньої дружби і добрих взаємин звертаюсь до Вас з уклінним проханням — не відмовте дати мені Вашу нову п'єсу для постановки в моєму театрі, прошу Вас дозволити мені її постановку раніш, ніж вона піде на імператорській сцені. Буду дуже радий Вас бачити, якщо зробите честь приїхати до мене погостювати в Київ і подивитись останню репетицію Вашої п'єси «Чайка». Уклінно прошу по можливості скоріше відповісти. Завжди готовий до послуг, відданий Н. Соловцов». ¹⁰⁸ Драматург задовольнив прохання Н. Соловцова, однак, випередити Александринку той не зміг. Хоча, можливо, зазначена обставина відіграла позитивну роль для соловцовської версії «Чайки» — адже чимало критиків надавали перевагу саме їй. Зосібно І. Висоцький так починав рецензію на виставу: «Третього дня до нас залетіла з далекого холодного і туманного Петербургу чеховська «Чайка», яку даремно намагалися підстрелити столичні рецензенти». ¹⁰⁹ Далі критик запевняв, що ідея і зміст «Чайки» були правильно передані постановниками та виконавцями і адекватно сприйняті глядачевою залюю. «Є акти, де на сцені весь час залишаються тільки дві особи і при цьому розмірковують вони лише про «найпишномовніші матерії» — задачі літератури, форми мистецтва тощо. Але це є таким близьким серцю кожного, так глибоко зачіпає кращі устремління людської душі, що глядач із захопленою увагою ловить кожне

листок. — 1897. — 1 марта. — № 56.

¹⁰⁶ Ровский Н. Новые веяния в драматической литературе // Театр (Одесса). — 1897. — 17 июня. — № 157.

¹⁰⁷ Москвич Н. Театр и мораль // Одесский листок. — 1897. — 20 мая. — № 131.

¹⁰⁸ Цит. за: Городиский М. Київський театр «Соловцов»: Нарис. — К.: Мистецтво, 1961. — С. 52.

¹⁰⁹ Кремень [Висоцький І.]. Мозаика // Киевское слово. — 1896. — 14 ноября.

слово, кожний звук», — переконував І. Висоцький.¹¹⁰

Щоправда, серед виконавців він вподобав не кожного, на перше місце висунувши Н. Роціна-Інсарова в ролі Тригоріна. За критиком, Тригорін у соловцовській виставі «<...> встав на повний зріст з усіма своїми перевагами і з ще більшою кількістю недоліків, безвілля, кисляцтва, безсердечності та егоїзму. Сцени першої розмови із Ніною Заречною, а потім прощання із нею були проведені так принадно просто і так художньо-точно, що самий прототип Тригоріна в цих положеннях не міг бути більш життєвим, правдивим та щирим <...>».¹¹¹ Натомість від «кожного слова, кожного руху» Ніни — М. Морської на рецензента віяло «холодом, робленістю, ходульністю». А щодо Треплева — О. Анчарова-Ельстона критику залилося лише розпачливо вигукнути: «Бідний Треплев! Він ще раз наклав би на себе руки, якби випадково попав до театру Соловцов 12 листопада».¹¹² Причину негативного враження від своєї гри артист без тіні зніяковілості пояснить критикові за два дні в інтерв'ю: його акторська «стихія — грати столичних левів і пронизливих чоловіків у черкеських костюмах», а не «попатланих поетів, на кшталт Треплева з «Чайки». Від героїв, які «говорять віршами», жалівся О. Анчаров-Ельстон, артистові ніякого зиску, а граєш «проникливих чоловіків» і відчуваєш, «що всі дами і дівиці готові тебе з'їсти — очима, зрозуміло <...>».¹¹³

На одеську сцену, де Н. Соловцов утримував антрепризу в паралель із київською, в ролі Треплева вийшов Л. Леонідов, який сподобався рецензентові «Одесских ведомостей» більше за Р. Апполонського в Александринському театрі. Н. Соловцов в ролі Дорна, на його ж думку, був типовіший за М. Писарева, а І. Киселевський, вважав дописувач, — «живий, втілений Сорін».¹¹⁴ Інший критик, пригадавши «шаблонне» виконання Н. Сазоновим ролі Тригоріна, хвалив Н. Роціна-Інсарова за «детальну обробку» цієї ролі.¹¹⁵ В. Немирович в ролі Аркадіної, за переважною оцінкою рецензентів, була не більш ніж «інтелігентною». Щоправда, Н. Городиський пізніше запевнятиме, що роль актрисі «дуже вдалася». Він також підтвердить те, що М. Морська в ролі Заречної «викликала суперечку» серед рецензентів.¹¹⁶

В цілому позитивний відгук досвідченого І. Александровського при-

¹¹⁰ Там само.

¹¹¹ *Кремень* [Висоцький І.]. Мозаика // Киевское слово. — 1896. — 14 ноября.

¹¹² *Кремень* [Висоцький І.]. Мои интервью. У г. Анчарова-Эльстона // Киевское слово. — 1896. — 16 ноября.

¹¹³ Там само.

¹¹⁴ Жизнь и искусство. — 1896. — № 318.

¹¹⁵ Театр. — 1897. — № 131.

¹¹⁶ Цит. за: *Городиський М.* Київський театр «Соловцов». — С. 53.

вертає увагу тим, що конкретизує труднощі, з якими стикалася режисура перших чеховських вистав. Критик зокрема завважував, що серед сценічних епізодів соловцовської «Чайки» «<...> є такі, присутність яких не можна нічим ні виправдати, ані мотивувати. До чого, приміром, знадобилась госпітальна сцена перев'язки вогнепальної рани? <...> Також зовсім несподівано герої п. Чехова починають грати в лото в четвертому акті. Автор зав'язав кілька інтриг перед глядачем, і глядач із зрозумілим нетерпінням чекає їхньої розв'язки, а герої Чехова, як і не було нічого, ні з того ні з сього, всідаються за лото! <...> Глядач жадає скоріше взнати, що буде далі, а вони все грають в лото. Але, погравши ще трохи, вони так само раптово йдуть до іншої кімнати пити чай <...>».¹¹⁷ Мабуть, в даному випадку режисура Н. Соловцова та Р. Чинарова звелася лише до створення відповідного сценічного антуражу, натомість ні налаштувати сценічний епізод на окремий лад, ні виявити різницю внутрішньої і зовнішньої дії, ані сформувати сценічну «картинку», в яку і мав вдивлятися глядач замість того, як це було у старому театрі, щоб слідкувати за фабульними перипетіями, постановочному дуету не вдалося. І ці «прогалини» в тканині чеховської вистави не могли «залатати» досить виразні акторські роботи (принаймні уважне рецензентське око вони не замилювали). Очевидно, що російська критика рубежу століть чекала від театру не самих акторських творінь, але цілісної сценічної інореальності, особливо тоді, коли театр мав адекватний літературний матеріал.

На початку 1897 р. «Чайку» зіграли в харківській антрепризі О. Дюкової. На відміну від соловцовської версії, де найбільш яскравим персонажем виявився Тригорін Н. Роштіна-Інсарова, тут, як то було в Александринському театрі, композиційно вистава групувалася довкола образу Ніни Заречної — Е. Днепрової. Однак, з невідомих причин актриса значно скоротила роль, насамперед це стосувалось монологу з четвертого акту. Відтак, лишився єдиний мотив образу — «відчай знівченої жіночої душі», який Е. Днепрові «дуже яскраво передавала», в останньому епізоді відтінивши кохання своєї героїні до Тригоріна, який її покинув, і рішучість Ніни утекти, коли вона дізнається, що колишній коханець приїхав у маєток Соріна.¹¹⁸ Треба віддати належне О. Єфимовичу — це рішення виконавиці він не підтримав, натомість зазначивши: «Даремно <...> артистка так безжально скоротила кращу частину своєї оповіді про життя із Тригоріним і про свою сценічну діяльність <...> Заключні слова Ніни є знаменними <...>». Тим паче, що серед персонажів «Чайки» Ніна Заречна видалася йому єдиною «здоровою людиною, яка несе в собі паростки іншого життя, більш розумного і щасливого».

¹¹⁷ Киевлянин. — 1896. — 14 ноября. — № 313.

¹¹⁸ Е-ъ [Ефимович А.]. «Чайка». Комедия А. Чехова // Южный край. — 1897. — 1 января.

«У мистецтві Ніна знайде і своє примирення із життям і кінцеву мету свого існування», — переконував критик, в такий спосіб оприлюднивши власне розуміння ідейного змісту чеховської п'єси.¹¹⁹

З поміж інших персонажів харківської «Чайки» рецензенти відзначили Треплєва — П. Самойлова та Тригоріна — Л. Людвигова. О. Єфимович хвалив першого за те, що актор «вніс» у образ Кості багато нервової сили та щирого страждання. А роботу другого поцінував за те, що виконавець зробив психологічне життя Тригоріна зрозумілим.¹²⁰ Однак, констатував рецензент, більшу частину глядацької зали обидва персонажі лишили байдужою, оскільки світ, який вивів у п'єсі автор — «світ письменників, які змагаються — один від того, що він прикутий до письмового столу, наче каторжник до своєї тачки, а інший від того, що шукає нові форми, які відповідають його обдаруванню», є для них чужим.¹²¹

Вистава в цілому, зауважував рецензент, хоч і була «уважно прослухана», однак задовольнила не багатьох. Адже харківська публіка, на переконання О. Єфимовича, не любила вистав, що потребували великих духовних затрат, і замість вдивлятися у «спеціальний» чеховський світ воліла побачити хай і «в тисячний раз дружину купця, яка злюбилася із прикажчиком, брехуна адвоката, пошляка директора, урядника, якого тіснить бездушне начальство, покинуту дівчицю, альфонса, що оббирає стару <...>».¹²²

Київська та харківська версії «Чайки», не зважаючи на свою не надто високу художню цінність, зробили свою справу: по-перше, підтримали драматичний твір, що впав у немилість у столичної публіки та критики; по-друге, якщо не у глядача, то у преси склалася окрема, не залежна від петербурзької, думка щодо чеховської п'єси.

Власне, В. Немирович-Данченко, впродовж квітня — травня 1898 р. вмовляючи А. Чехова дати дозвіл на постановку «Чайки» у Московському Художньому театрі, обіцяв, що майбутня вистава вкаже гіпотетичному глядачеві на «<...> приховані драми і трагедії в кожній фігурі п'єси».¹²³ Тобто збирався, кажучи словами М. Вороного, малювати «<...> боротьбу індивідуума з самим собою», витворювати «образ кривавого побоїща в душі людини».¹²⁴ Варто нагадати, що український театрознавець вважав мистецтво Художнього театру взірцем «театру настрою», фундованого

¹¹⁹ Е-ѳ [Ефимович А.]. «Чайка». Комедия А. Чехова // Южный край. — 1897. — 1 января.

¹²⁰ Там само.

¹²¹ Там само.

¹²² Там само.

¹²³ Немирович-Данченко В. Избранные письма: В 2 т. — Т. 1. — С. 110.

¹²⁴ Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. Театр і драма : 36 статей. — К. : Мистецтво, 1989. — С. 165.



А. П. Чехов читає «Чайку» творчій групі Художнього театру. 1898 р.

на «новій психологічній драмі».¹²⁵ Започаткувала цей напрямок, на його думку, вистава за чеховською «Чайкою». Однак, парадокс майбутньої вистави «художників», який, до речі, лишився поза увагою буквально всіх її рецензентів (і безпосередніх свідків і наступних дослідників творчого шляху МХТ), полягав у тому, що К. Станіславський — автор режисерського плану вистави — найменше вважав «Чайку» «драмою настрою», відтак не особливо переймався «загальним тоном» постановки. Навпаки, більшість запропонованих ним мізансцен мали цей тон ламати, аби наступний епізод опонував за настроєм попередньому, заважаючи «тонкості» вияву емоцій, на чому так наполягав В. Немирович-Данченко.¹²⁶

На цю думку наштовхує листування обох постановників протягом серпня — вересня 1898 р., коли В. Немирович-Данченко взявся до роботи з акторами за письмовими вказівками К. Станіславського, який складав режисерський план «Чайки» на дозвіллі — відпочиваючи у малоросійському маєтку брата — селищі Андріївка. Мабуть, відмінні пейзажі за вікнами налаштовували їх по-різному, тому за В. Немировичем-Данченком, приміром, під час вистави Треплева все і всі мали бути «в напівтонах», аби публіка зосередила увагу лишень на Кості та Ніні. «Треплев і Ніна повинні тут домінувати зі своїм декадентські похмурим настроєм над пустотливим настроєм решти осіб», — наполягав він.¹²⁷ А за планом К. Станіславського, «публіка» продовжувала розсаджуватись і після того, як Ніна починала

¹²⁵ Там само. — С. 163.

¹²⁶ Немирович-Данченко В. Избранные письма: — С. 145.

¹²⁷ Там само. — С. 146.



А. Чехов. «Чайка». Вистава МХТ. 1898 р. Сцена з першої дії

виголошувала монолог Світової душі, заважаючи глядачам зосередитись на спектаклі Треплева. До того ж, сідали персонажі вздовж рампи спиною до зали, створюючи абсолютно «неуявну композицію», що ошелешила і налякала В. Немировича-Данченка, котрий саме уявив реакцію автора п'єси та публіки і критики майбутньої прем'єри. Між іншим, у А. Чехова, котрий невдовзі разом із О. Суворіним дивитиметься репетиції «Чайки», цей режисерський *mouveton* не викликав жодного заперечення, лише усмішку, але багатьом оглядачам ця сценічна композиція і справді здалася неможливим порушенням сценічних норм. К. Станіславський до того ж хотів, аби під час показу твору «нової форми» Костянтина Треплева, на озері кумкали жаби, руйнуючи «чарівність» природи і атмосфери кульмінаційного епізоду. В. Немирович-Данченко, навпаки, просив в цій сцені «повної таємничої тиші», щоб не відволікати увагу глядачів «побутовими деталями».

К. Станіславський, вочевидь, замість обережно видавлювати у верхній шар «Чайки», за словами М. Горького, «квінтесенцію крапель соку нервів, крові серця, сліз відчаю»,¹²⁸ малював чеховську історію густими, яскравими фарбами, конструював складні мізансцени, перманентно ламав ритм дії, пам'ятаючи про авторове визначення жанру «Чайки» — комедія. Для більшості персонажів він знаходив відповідні деталі поведінки, вимови, способу існування, що їх В. Немирович-Данченко не розумів і лякався. Так К. Станіславський змусив В. Лужського — Соріна ледь не весь час повертатися спиною до глядачів, так, що ті, майже

¹²⁸ Горький М. Собр. соч.: В 25 т. — Т. 23. — М. : Художественная литература, 1976. — С. 344–345.

не бачачи виразу обличчя персонажа, могли лише здогадуватись про його реакції. Дорн О. Вишневецького то підстрибував, то скакав на одній нозі, то балансував на гойдалці. Аркадіна — О. Кніппер постійно проводила якісь маніпуляції із кишеньковим люстерком тощо.

Однак, «найсмівливішим» було режисерське рішення дуєтної сцени Аркадіної і Треплева. Репетируючи цей епізод, К. Станіславський закликав акторів «не лякатися найрізкішого реалізму». Він вимагав від Вс. Мейерхольда, аби його Костя, розлютившись, зірвав з голови пов'язку і жбурнув її чи не в обличчя матері, аби та у відповідь кинула на підлогу стілець; аби голоси акторів звучали з істеричним надриком, аби Треплев — Вс. Мейерхольд ридав із жалюгідними схлипами. «Іншими словами, він влаштовував на підмостках не ефектну театральну сварку, але жахливий, нервозний і — що було найстрашнішим! — некрасивий, до непристойності некрасивий скандал».¹²⁹

Опублікована наприкінці 1930-х рр. режисерська партитура «Чайки» К. Станіславського дозволяє зробити загальний висновок: при інсценізації чеховської п'єси він керувався здебільшого двома принципами; перший — максимальна активізація візуального ряду, другий — його максимальна натуралізація. Візьмемо, приміром, першу сцену вистави МХТ: за авторовими ремарками ми уявляємо собі частину парку в маєтку Соріна, широку алею, що веде до озера, яку перегороджують естрадою для домашньої вистави, сколоченою наспидкуруч. Чути кашель і стук. Щойно сіло сонце. Зліва, повертаючись з прогулянки, на сцену виходять Маша і Медведенко.¹³⁰ К. Станіславський додав до цього доволі скупого опису цілу гамму звуків, ряд речових деталей, наситив сцену більш активною дією: «Тьмяне освітлення ліхтаря, віддалений спів підгулялого п'яниці, віддалене виття собаки, кумкання жаб, крик деркача, рідкі удари віддаленого церковного дзвону <...> Спалахи, здалеку ледве чутний грім <...> Після паузи Яків стукає, забуває цвях (на підмостках); забивши, вовтузиться там само, торкається завіси, мугикає пісню <...> Медведенко палить, Маша гризе горіхи».¹³¹ І так по всьому тексту. З тією ж метою — ввести численні побутові деталі, дати відчуття істинної життєвості того, що відбувається на сцені, — К. Станіславський розгорнув прохідні сцени різної довжини у місцях, на які в автора були дані лише коротенькі вказівки.¹³² Так у Чехова:

- Дорн: Тихий янгол пролетів.
- Ніна. А мені вже час. Прощайте.

¹²⁹ Рудницький К. Мейерхольд. — М.: Искусство, 1981. — С. 40.

¹³⁰ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 13. — С. 5.

¹³¹ «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. — М.: Искусство, 1938. — С. 121.

¹³² Там само.

У К. Станіславського далі: «Пауза 15 секунд. Ніхто не рухається, лише чутно віддалений спів мужиків, і кумкання жаб, і крик держача».¹³³ За численними свідченнями, п'єса гралася у дуже повільному темпі, аби уподібнити сценічний час життєвому.

Все це надавало дії «Чайки» камерного вигляду, «одомашнювало» провідну інтонацію вистави, притишувало її колорит, створювало ефект максимальної наближеності сценічної інореальності до життя. Цей ефект «Чайки» К. Станіславського передусім констатує В. Немирович-Данченко, котрий, здається, до кінця життя не зможе змиритися з її естетикою: «<...> Кажучи по-суті, Станіславський так і не відчув справжнього чеховського ліризму, і, однак, сценічна фантазія підказувала йому найбільш відповідні шматки з реального життя. Він чудово уловлював нудьгу маєткового дня, напівістеричну роздратованість дійових осіб, картини від'їзду, приїзду, осіннього вечора, вмів наповнювати течію акту підходящими речами і характерними подробицями для дійових осіб».¹³⁴ На ці особливості художньої тканини спектаклю МХТ також звернули увагу сучасники. «Я був заколисаний спогляданням, зникла рампа <...> немає цього округлого рота, гучного мовлення і марширування <...> все розвивається невибагливо, як у житті» — так описував свої враження С. Андрєєвський.¹³⁵ О. Урусов зізнавався, що йому «моментами здавалося, ніби з підмостків говорить саме життя, а більшого театр дати не може».¹³⁶

Утім, визнання художніх якостей вистави стосувалися постановочного рішення К. Станіславського. Натомість, успіх акторських робіт був значно скромніший. І, як не дивно, передовсім критикам не сподобався Тригорін — К. Станіславський. Не надто позитивним був відгук про гру постановника «Чайки» В. Немировича-Данченка. Пізніше досить стримано висловиться з цього приводу і сам автор п'єси: «Ви ж прекрасно граєте, але тільки не мою істоту. Я ж цього не писав».¹³⁷ Поза очі він скаже значно різкіше: «Тригорін (белетрист) ходив сценою і говорив як паралітик».¹³⁸ Ймовірно, працюючи над роллю Тригоріна, К. Станіславський йшов тим же шляхом, яким вирішував чеховську історію в цілому. Домагаючись конкретності в кожному епізоді дії, він так само прагнув визначеності кожного характеру, тому й шукав «доказів реаль-

¹³³ «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. — М.: Искусство, 1938. — С. 159.

¹³⁴ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма. — М.: Правда, 1989. — С. 145.

¹³⁵ Андреевский С. Литературные очерки. — СПб., 1902. — С. 479.

¹³⁶ Очерки истории русской театральной критики: В 3 кн. — Кн. 2. — Л.: Искусство, 1976. — С. 14.

¹³⁷ Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М.: Искусство, 1954. — С. 335.

¹³⁸ Мацкин А. Портреты и наблюдения. — М.: Искусство, 1973. — С. 48.

ного існування» свого героя і «знайшов їх у душевній драмі знаменитого письменника <...>». ¹³⁹ Лейтмотивом ролі Тригоріна стала «слабка воля» збентеженого інтелігента <...> і критик газети «Новости дня» докоряв Станіславському тим, що він перетворив «фігуру типову на виключну», вже на межі хворобливості». ¹⁴⁰ Через таке педалювання однієї риси образ втратив багатозначність — лишилася тільки одна «печаль від незадоволеності», за висловом рецензента «Русской мысли». ¹⁴¹

Відомо, що А. Чехову сподобався Вс. Мейерхольд в ролі Треплева. Костя — Вс. Мейерхольд припав до душі й переважній більшості рецензентів. Натомість, В. Немирович-Данченко, звітуючи авторові «Чайки» невдовзі після її прем'єри у «художників», першою у списку акторських удач вистави поставив О. Кніппер — «чудову, ідеальну» Аркадіну, слідом за нею — М. Ліліну, яка створила «чудовий образ» Маші. О. Кніппер хвалив також Сергій Глаголь, і він же висунув суворі претензії М. Роксановій — Заречній. До речі, критикові не сподобалося в грі актриси те саме, що й А. Чехову, на думку якого М. Роксанова «грала препогано, весь час ридма ридала». ¹⁴² С. Глаголь також висловив побажання, аби Ніна не виглядала «вкрай знервованою, хворою», але була «захоплено налаштованою» і дивилася «на світ Божий своїми широко розкритими, здивованими дитячими очима». «Бувають ролі, — переконував рецензент, — де артистка насамперед має бути привабливою, зворушливою і милою для публіки. Публіка повинна любити її і співчувати їй з першого моменту її появи на сцені, і якщо цього немає — роль пропала». ¹⁴³ Якщо зіставити зауваження драматурга і критика, виходить, що М. Роксанова правильно зрозуміла «зерно» образу Ніни, але занадто старалася викликати у публіки співчуття до своєї героїні, і, можливо, в емоційній, чуттєвій надмірності характеру, створеного актрисою, крилася непривабливість її Заречної для автора «Чайки» і декого з рецензентів. Бо, зокрема, на розсуд О. Кніппер, М. Роксанова була не так вже й погана в ролі Ніни. ¹⁴⁴

Відтак, варто говорити про такий собі половинчастий успіх «Чайки» МХТу. Про це свідчить і той факт, що після її перегляду навіть серед рецензентів, які оцінили спектакль доволі високо, все ще панувала думка про недостатню сценічність п'єси. С. Глаголь стверджував, що вистава

¹³⁹ Мацкин А. Портреты и наблюдения. — М.: Искусство, 1973. — С. 48.

¹⁴⁰ Там само.

¹⁴¹ Ан. [Ремезов М.]. Современное искусство // Русская мысль. — 1899. — Кн. 1. — С. 167.

¹⁴² Див. лист А. Чехова до М. Горького від 9 травня 1899 р. // Чехов и театр. — С. 101.

¹⁴³ Глаголь С. Чайка // Курьер. — 1898. — 19 декабря. — № 349.

¹⁴⁴ Кніппер-Чехова О. О А. П. Чехове // Воспоминания об О. Л. Кніппер-Чеховой: В 2-х частях. — Ч. 1. — М., 1972. — С. 51.

Художнього театру лише підтвердила ці недоліки «Чайки».¹⁴⁵ Відомий літератор А. Флексер (А. Волинський) назвав п'єсу і спектакль за нею виводом «літературного живопису», який не годиться для сцени. Справжня драма, переконував він, «<...> повинна показувати вольове життя людини і пов'язані з цим життям пристрасті — не саму лише психологію людини, а боротьбу на ґрунті цієї психології».¹⁴⁶ О. Кугель залишився одним із найстійкіших противників чеховської драми і після вистави МХТ, і після зробленої «за мізансценами» К. Станіславського нової версії «Чайки» в Александринці. Понад те, тепер він нарікав не лише на поганий стиль п'єси, але й звинуватив А. Чехова у відсутності «морального світогляду». «З холодною іронічною посмішкою він писав свою п'єсу, — запевняв критик. — і з холодним серцем ми її слухали».¹⁴⁷

Власне, претензії, висунуті до спектаклю автором «Чайки», також стосувалися передовсім провідного постановочного прийому — тобто тотального спростування К. Станіславським принципів сценічної умовності. А. Чехов, який восени 1898 р. бачив дві репетиції, а 1 травня 1899 р. — цілу виставу, щоправда, без декорацій, вподобав з побаченого лишень окремі епізоди. Четвертий акт, що йшов у вкрай уповільненому темпоритмі, його роздратував. «М'який, делікатний Чехов, — згадувала О. Кніппер, — йде на сцену із годинником у руці, блідий, серйозний, і дуже рішуче говорить, що все дуже добре, але «п'єсу мою я прошу закінчувати третім актом, четвертий акт не дозволю грати...». Він був з багатьма речами не згодний, головно із темпом, дуже хвилювався, запевняв, що цей акт не з його п'єси».¹⁴⁸ Інше свідчення незгоди А. Чехова із сценічним реалізмом «за рецептом» К. Станіславського залишив Вс. Мейерхольд: під час репетиції, де був присутній автор «Чайки», один із зайнятих у виставі акторів розказав йому, що за лаштунками мають кумкати жаби, тріщати бабки і гавкати собаки.

— Навіщо це? — невдоволеним голосом питає Антон Павлович.

— Реально, — відповідає актор.

— Реально, — повторює А. П., усміхнувшись, і після маленької паузи говорить: — Сцена — мистецтво. У Крамського є одна жанрова картина, на якій чудово зображені обличчя. А якщо на одному з обличчя вирізати намальований ніс і вставити живий? Ніс реальний, а картина-то зіпсована.

Хтось з акторів гордовито розказує, що наприкінці 3-го акту «Чайки» режисер хоче вивести на сцену всю двірню, якусь жінку із плачущим малям.

Антон Павлович говорить: Не треба. Це рівнозначно тому, що ви граєте на роялі *pianissimo*, а в цей час впала кришка роялю <...> сцена ви-

¹⁴⁵ Глаголь С. Чайка // Курьер. — 1898. — 19 декабря. — № 349.

¹⁴⁶ Вольнский А. Старый и новый репертуар // Прибалтийский край. — 1901. — 5 апреля. — № 76.

¹⁴⁷ Ното. [Кугель А.]. Александринский театр // Театр и искусство. — 1902. — № 48 (23 ноября).

¹⁴⁸ Кніппер-Чехова О. О А. П. Чехове. — С. 49.

магає певної умовності. У нас немає четвертої стіни. Окрім того, сцена — мистецтво, сцена відображає в собі квінтесенцію життя, не треба вводити на сцену нічого зайвого».¹⁴⁹ В. Немирович-Данченко через багато років зізнається, що у цій — першій — чеховській виставі «художників» «<...> ще не було аромату авторової чарівності, від цих речей ще дуже віяло натуралізмом чистої води, золяїзмом і навіть театром Антуана в Парижі чи Рейнгардта в Берліні, вже зараженими натуралізмом», згадуючи сирник і запалену цигарку у темряві, пудру в Аркадіної у кишені, плед у Соріна, гребінку, запонки, миття рук, пиття води ковтками... і т. д. і т. п. без кінця.¹⁵⁰ Згодом Н. Ефрос пояснить цей естетичний «ухил» стилістики спектаклю тим, що натуралістичний «струмок» «<...> був надто сильним в тогочасному Художньому театрі», отже, він «<...> не міг не пробитися і в цю чеховську виставу».¹⁵¹

Позатим, саме «Чайка» МХТу нарешті принесла її автору визнання як драматургу. І. Левітан твердив, що К. Станіславському та В. Немировичу-Данченку вдалося виявити ідейні та естетичні переваги чеховської п'єси, які були менш помітними при читанні її тексту.¹⁵² Близькою була думка С. Флерова (С. Васильєва): «<...> Московський Художній загальнодоступний театр <...> створив для нього те зовнішнє сценічне середовище, завдяки якому «Чайка» <...> виступає перед глядачем так, як того хотів автор. Чи хотів? Або тільки бажав, мріяв, сподівався?».¹⁵³ І. Ігнатов аплодував майстерності, з якою письменник зумів «щепити» свою драму тими прийомами, що склали особливу манеру його малої прози, маючи на увазі «настрій» «Чайки», її провідну інтонацію¹⁵⁴ І. Гурлянд, дешифруючи основний технологічний принцип, застосований автором п'єси, переконував, що «Чайка» цілковито побудована на тому особливому творчому прийомі, коли автор нічого не доводить, навіть нічого не зображує, а користується усім — і словами, і положеннями, і всією сукупністю драматичної концепції, аби навіяти на глядача хоча б частину тієї атмосфери, якою дихає сам».¹⁵⁵ Авторів настроїв, яким на думку літератора, була буквально пронизана п'єса, наштовхнула його на порівняння «Чай-

¹⁴⁹ *Мейерхольд Вс.* Статті. Письма. Речи. Беседы: В 2-х частях. — Ч. 1. — М.: Искусство, 1968. — С. 120.

¹⁵⁰ *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. — С. 146.

¹⁵¹ *Эфрос Н.* Московский Художественный театр. — С. 225.

¹⁵² *Левитан И.* Письма. Документы. Воспоминания. — М., 1956. — С. 93.

¹⁵³ *Васильев С.* [Флеров С.]. // Московские ведомости. — 1900. — 24 января. — № 24.

¹⁵⁴ *И — т* [Игнатов И.]. «Чайка», драма в 4-х действиях Антона Чехова // Русские ведомости. — 1898. — 20 декабря. — № 290.

¹⁵⁵ *Арсений Г.* [Гурлянд И.]. Московские письма // Театр и искусство. — 1899. — № 2 (10 января). — С. 31.

ки» із «nocturno», що вилився з-під рук талановитого композитора.¹⁵⁶ Редактор «Русской мысли» М. Ремезов також вважав найсуттєвішою рисою «Чайки» переданий у п'єсі «настрій», а стосовно персонажів акцентував таке: «Всі вони просто справжні живі люди, і перед нами проходить на сцені їхнє справжнє життя «немовби насправді».¹⁵⁷ Він же проникливо підмітив те, що є дійсною проблемою персонажів п'єси, яку вони відчувають, але не можуть усвідомити і назвати: «Між ними немає нічого спільного, того, що зв'язувало б їх і об'єднувало, хоч вони і лінуть один до одного, але зблизитися не можуть <...>».¹⁵⁸ Півстоліття потому цю проблему (вже стосовно драматургії екзистенціалізму) визначать як нездатність до комунікації. У багатьох дописах йшлося про такі риси чеховської стилістики, як символічність, умовність, імпресіоністичність.

Безсумнівно, для деякого з московських критиків «Чайка» МХТу дала привід «утерти носа» колегам з північної столиці. «П'єсі Чехова, яку при її виконанні у Петербурзі спіткав <...> цілковитий провал, незрівнянно більше пощастило у Москві. Успіх у нас твір п. Чехова мав безсумнівний», — з відчутною гордістю повідомляв зокрема оглядач газети «Московские ведомости».¹⁵⁹ Однак, для переважної більшості його колег по перу і, головне, для хай і не дуже численних глядачів чеховської прем'єри «Чайка» дала відчутти зі сцени подих «справжнього життя», відтак, дозволила перепочити від вочевидь набридлих романтичних історій та салонних «жорстоких» мелодрам. «Гладачева зала з напруженою увагою дивилася вчора за п'єсою, захоплена її глибокою, безпощадною правдою, серйозністю її теми, життєвістю і характерністю всіх її дійових осіб, нарешті, тим поетично-тужливим настроєм, яким просякнута «Чайка» і який так майстерно був переданий на сцені Художньо-загальнодоступного театру», — констатував зосібно рецензент газети «Новости дня».¹⁶⁰ А щойно по закінченню дії інтелігентний Н. Ефрос, для якого ще вчора взірцем акторської майстерності було мистецтво Марії Єрмолової — символу російського театрального романтизму, скочивши на крісло, шалено аплодував і кричав «браво!» новачкам московського кону. «З моменту прем'єри «Чайки», — констатуватиме К. Рудницький на початку 1980-х, — театр, який створили Станіславський і Немирович-Данченко, відразу рвонув уперед. Щось раптово неначе зрушилось і перемістилося у всьому звичному житті театральної Москви».¹⁶¹

¹⁵⁶ Там само. — С. 30.

¹⁵⁷ Ан. [Ремезов М.]. Современное искусство // Русская мысль. — 1899. — Кн. 1. — С. 167–168.

¹⁵⁸ Там само. — С. 167.

¹⁵⁹ Московские ведомости. — 1898. — 18 декабря. — № 348.

¹⁶⁰ Новости дня. — 1898. — 20 декабря. — № 5588.

¹⁶¹ Рудницкий К. Мейерхольд. — С. 41.

Однак, попри доволі успішні версії «Чайки» численних провінційних театрів, попри статус «нового слова» в драматургії і театрі, якого вона набула завдяки виставі «художників» наприкінці позаминулого століття, але п'єсу А. Чехова спіткала та сама доля, що і будь-яку «новинку сезону». Більше того, беремося стверджувати, що її повернення на кін Художнього театру в сезоні 1904/05 рр., так само, як постановка «Чайки» того ж сезону в театрі В. Комісаржевської, мало передовсім кон'юнктурний характер: у той час в обох творчих колективах склалася не надто позитивна ситуація, яка вимагала постановки драматичного твору, що колись був символом їхнього успіху, як особистого, так і колективного.

Варто зазначити, що жодна інша версія чеховської «Чайки» не мала такого «ефекту післядії», який отримала вистава Художнього театру. На наш погляд, найповніше цей вплив виявили європейські спектаклі за п'єсами А. Чехова, зокрема «Чайка» Жоржа Пітоєва.

Вперше Ж. Пітоєв звернувся до чеховської п'єси в Швейцарії, де його трупа працювала з 1915 до 1922 р. Сьогодні не видається можливим знайти хоч якісь відомості про цю виставу, отож лишається зазначити, за Л. Гітельманом, що «<...> спектаклі театру Пленпале відрізнялися сценічною культурою, акторським ансамблем, виразним оформленням». ¹⁶² Вочевидь, окрім впливу МХТ, у цих постановках давалися взнаки також уроки Е. Жак-Далькроза (в його «школі» в Хеллерпау Ж. Пітоєв навчався у 1911) і досвід, набутий ним у петербурзькому театрі В. Комісаржевської, в репертуарі якого актор-початківець і режисер застав сценічні роботи Вс. Мейерхольда.

1922 р. Ж. Берто — відомий паризький антрепренер, власник «Театру Єлисейських полів» запросив трупу Жоржа та Людмили Пітоєвих до Франції на постійну роботу. Зрозуміло, аби завоювати вибагливу паризьку публіку, художній керівник трупи мав представити на її суд все найкраще з-поміж семидесяти чотирьох вистав, які Ж. Пітоєв поставив у Швейцарії. Симптоматично, що серед перших спектаклів була відновлена ним «Чайка» А. Чехова.

Для детального аналізу другої версії також не вистачає відомостей, однак, ще раз скористаємося думкою Л. Гітельмана, який, підсумовуючи нечисленні відгуки, щоправда найзначніших тогочасних французьких критиків, робив такий висновок: «Перші ж чеховські вистави, показані трупою Пітоєвих, поставили її <...> в ряд найбільш цікавих явищ французького театрального життя». ¹⁶³ Здається, в даному випадку увагу французької публіки і діячів театру рівною мірою привернула незвична п'єса російського автора та художня повноцінність її сценічного аналогу. Так

¹⁶² Гітельман Л. Русская классика на французской сцене. — Л.: Искусство, 1978. — С. 101.

¹⁶³ Там само.

О. Люньє-По – один з творців французького «театру символізму» – поетичного театру – відзначив «разючу протилежність» між деякими явищами тогочасної французької сцени, інспірованими драматичними текстами Саша Гитрі, Жана Варіо, Жана Сармена, і стилем А. Чехова, відтвореним у виставі «Театру Єлисейських полів». Тут «персонажі не протиставляються один одному, окремі сцени не фіксуються на шкоду іншим. Зовні нічим не примітна одноманітна течія драматургічного сюжету передається в самій грі його інтерпретаторів природністю інтонацій, удаваною безбарвністю тону, неначе позбавленого нюансів».¹⁶⁴ Близькою була думка критика Шлюмберже, який зазначав, що в театрі Пітоєвих «виявляють повне презирство до підтримки дії, до того, аби дію цю стягувати в такий собі вузол, без чого ми не можемо вдовольнити нашу схильність до завершених архітектурних побудов», і поряд ставив риторичне запитання: «Але невже витончені манери чеховських героїв, їхні гострі, ледь вловимі реакції на світ не зачіпають нас своєю глибокою правдою, достеменністю почуттів і чи вони обов'язково мають стати несподіванкою для всіх, тим паче для французьких душ? Ми любимо розуміти з півслова, без того, щоб нам настійливо пояснювали, що означає той чи інший жест, та чи інша фраза. В цьому відношенні Чехов нам дає справжню насолоду».¹⁶⁵

Видається, що драматургія А. Чехова з'явилася на французькій сцені саме вчасно. Початок 1920-х рр. у французькій театральній культурі можна визначити як період «нової опозиції» щодо комерційного мистецтва театрів паризьких бульварів та академізму «Комеді Франсез». Перший припав на кінець 1880-х – першу половину 1890-х – час дискурсивної практики Вільного театру та становлення французького «театру символізму», творці якого більшою або меншою мірою також були пов'язані із дітищем А. Антуана. Набутий тоді досвід тепер давався взнаки в яскравій сценічності вистав театру «Ательє» Ш. Дюллена, у бурхливій комедійності спектаклів театру «Комедія Єлисейських полів» Л. Жуве, у варіативності «магічного» реалізму сценічних витворів Г. Баті в «Трупі Химери». Чеховський неореалізм мав прийтися до душі творцям оф-традиційної французької сценічної культури, оскільки цей стиль поєднував натуралізм і поетичне відсторонення, психофізичну правдивість і точність життєвого контексту.

Наступного разу Ж. Пітоєв звернувся до «Чайки» А. Чехова через довгі сімнадцять років. Нова версія чеховського твору з'явилася на кону паризького театру «Матюрен» 17 січня 1939 р. Власне, за великим рахунком, зовсім новою цю виставу назвати не можна: по-перше, як і минулого разу, Ніну грала Л. Пітоєва, Тригоріна – Ж. Пітоєв; по-друге, майже

¹⁶⁴ Цит. за: *Гиттельман Л.* Русская классика на французской сцене. – С. 102–103.

¹⁶⁵ *Гиттельман Л.* Русская классика на французской сцене. – С. 107.

не зазнали змін декорації вистави — ті ж оксамитові завіси, стіл, накритий важкою килимовою скатертиною, стільці, банкетки, старовинне крісло, два-три світильники, що, як і раніше, створювали на сцені химерну гру світлотіні.¹⁶⁶

Позатим, у третьої «Чайки» Ж. Пітоєва було інше звучання — більш визначене, місцями більш жорстке. Воно, як не дивно, враз наблизило чеховський спектакль до французької комедійної традиції, що й відзначив Ж.-Р. Блок: «Ніколи після Мольєра простодушність і веселість не слугували ще прикриттям подібної жорстокості».¹⁶⁷ Інтонаційна поліфонія пітоєвської «Чайки», за твердженням Є. Фінкельштейн, була наслідком доволі складного ідейного комплексу: «юний апостол» Ніна Заречна стикалася із митцями, які «вважали за краще принести жертву натовпу». Цей «конфлікт світосприйняття, ідей, почуттів», вважала дослідниця, «потребував показу багатопланових і психологічно достовірних характерів, не лише індивідуалізованих, але й точно оцінених».¹⁶⁸ Відтак, один бік конфліктного протистояння уособлювала Ніна Л. Пітоєвої — тендітна, тремтлива, витончена, вона несла в своїй душі палкий вогонь високого мистецтва, діяльне, творче начало, свідчаючи про дивовижні можливості людини.¹⁶⁹ Її душевна справжність і віра, — зазначала Є. Фінкельштейн, — сповнювала виставу світлом надії.¹⁷⁰ Інший — Тригорін Ж. Пітоєва та Аркадіна М. Германової (пізніше М. Генія). Один — особистість, яка прагне діяння, але позбавлена творчого пориву. Звідси, на переконання Л. Гітельмана, походила жорстокість Тригоріна — Ж. Пітоєва, його прагнення самоутвердження, якого він нібито шукав у інтрижці з Заречною.¹⁷¹ Друга — колишня театральна знаменитість, в якій все, щоправда, — у минулому. Теперішня мертва душа Аркадіної — М. Германової, її холодне серце не пробачали іншим їх талант, душевну чистоту і свіжість почуттів.¹⁷²

Отже, в перших версіях «Чайки» Ж. Пітоєв домагався, кажучи словами О. Люньє-По, «одноманітної течії драматичного сюжету», оскільки вважав, що «у своїх п'єсах Чехов змушує нас любити малопомітне буття всіх суспільних груп, представників більшості».¹⁷³ Тепер він, принаймні в окремі моменти дії, відпускав на волю «внутрішній вогонь» змальованого А. Чеховим буття — «немислимі потрясіння, що породжують віру,

¹⁶⁶ Гітельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 103.

¹⁶⁷ Цит. за: Гітельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 110.

¹⁶⁸ Фінкельштейн Е. Картель четырех. — Л., 1974. — С. 308.

¹⁶⁹ Гітельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 110.

¹⁷⁰ Фінкельштейн Е. Картель четырех. — С. 307.

¹⁷¹ Гітельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 110.

¹⁷² Там само.

¹⁷³ Там само. — С. 111.



А. Чехов. «Чайка». Театр «Матюрен». 1939 р. Сцена з другої дії

полум'я почуттів, просвітлення розуму, спокій серця» — який воно насправді приховує в собі.¹⁷⁴

І цього разу зусилля Ж. Пітоєва не були марними: буквально кожний рецензент відзначав благородну простоту режисерського задуму пітоєвської «Чайки», яка засвідчила майстерність постановника і його глибоке знання драматургічного матеріалу. Зосібно Ж. Дюамель підкреслив граничну ясність режисерської трактовки, живість і чистоту пітоєвської «Чайки». До того ж, на переконання П. Бріссона, вистава театру «Матюрен» являла собою нечастий випадок, коли у сценічному витворі відлунувало життя. «Це поема, благозвучна мелодія і це урок», — стверджував критик.¹⁷⁵

Очевидно, що, перманентно звертаючись впродовж двадцяти п'яти років до «Чайки», Ж. Пітоєв знаходив у чеховській п'єсі інші мотиви, відтак розставляв у власному сценічному тексті нові акценти. Проте, суспільно-політичні обставини також значною мірою визначали ідейно-естетичні якості кожної зі сценічних версій. «Чеховіана» Ж. Пітоєва почалась у передреволюційний час, що на довгі роки кардинально змінив російське буття, а закінчилася напередодні Другої Світової війни, що розмежувала історію Європи. Відтак, в ідейному комплексі кожної на-

¹⁷⁴ Гительман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 110.

¹⁷⁵ Цит. за: Гительман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 109–110.

ступної версії чеховської п'єси суспільні акценти мали набувати більшої значимості. Водночас, почавши професійний шлях на теренах російської сцени, довгий час відчуваючи себе «дитям російського гіганта — Станіславського», Ж. Пітоєв крок за кроком ніби звільнявся від цієї спадщини, натомість свідомо «щеплюючи» власну художню ідеологію та формотворчу систему елементами, що належали французькій театральній традиції. Зіставлення трьох його версій «Чайки» дозволяє зробити висновок, що остання з них була вже значно ближчою до стилістики французького, а не російського театру. Таким чином, Ж. Пітоєва можна назвати першим європейським постановником драматургії А. Чехова.

На початку 1920-х рр. «Чайка» А. Чехова доволі активно опанувала британський кін: п'єса з'явилася на афіші кількох тогочасних репертуарних труп. Утім, за відгуками британської критики, жодна з версій чеховської п'єси не заслуговувала на серйозне ставлення. Супроти інших спектаклів, більш-менш успішною можна вважати хіба що постановку Філіпа Ріджвея в оксфордській трупі Джеймса Фейгена у сезоні 1925/26 рр. Однак, і тут увагу рецензентів привернули лише окремі акторські роботи, зокрема Треплев — Дж. Гілгуд та Ніна — В. Тейлор.

Натомість зовнішній бік вистави переважно більшість оглядачів або залишив байдужими, або не викликав істотних зауважень. Єдиним, кому вистава в цьому сенсі здалася «дуже дивною», був Федір Комісаржевський. Утім, його, котрий знав чеховську Росію не з чуток, не могли не здивувати «похмура атмосфера» спектаклю та переважання в акторському одязі «російських чобіт і косовороток».¹⁷⁶

Є підстави вважати, що Ф. Ріджвей трактував чеховську п'єсу як історію Треплева. В свою чергу, Дж. Гілгуд був переконаний, що Костянтин — це справжній романтичний характер, на кшталт «Гамлета в мініатюрі».¹⁷⁷ Звідси й пішли манірність, афектоване мовлення, часті емоційні сплески, ефектні паузи Треплева — Дж. Гілгуда. Пізніше актор із відчутною самоіронією також пригадає, що з настільки ж відповідним «романтично похмурим виглядом» його Костя носив чорну косоворотку і чоботи.¹⁷⁸

У схожій манері М. Л'юїс грала Аркадіну — уявляючи її актрисою трагічного темпераменту. Одягнена у дивну мальовничу сукню, вона кидалася взад і вперед, мов тигриця, шалена у хвилини гніву, похмура і зажурена у хвилини пригніченості.¹⁷⁹

Позатим, найбільшою мірою успіхом у публіки і рецензентів «Чайка» Ф. Ріджвея, мабуть, завдячувала В. Тейлор — Заречній. Дж. Гілгуд визнав

¹⁷⁶ Гілгуд Дж. На сцене и за кулисами. — Л.: Искусство, 1969. — С. 117.

¹⁷⁷ Там само. — С. 117.

¹⁷⁸ Гілгуд Дж. На сцене и за кулисами. — С. 293.

¹⁷⁹ Там само. — С. 221.

її гру — чудовою, особливо у фінальній сцені, коли Ніна, покинута Тригоріним, повертається у дім Соріна, додавши, що за один прем'єрний вечір в цій ролі актриса «зробила собі ім'я».¹⁸⁰

Очевидно, що це — одне із перших — зіткнення англійського театру із драматургією А. Чехова було нічим іншим, як пробою пера. Ф. Ріджвей і справді був «відважним», адже він взявся за чеховську «Чайку», маючи доволі неясне уявлення і про автора п'єси, і про мотиви, що спонукали А. Чехова вдатися до роботи над цим сюжетом, і про реалії тої країни, звідки походив драматург. Однак, мабуть, він менше за все переймався адекватним й правдивим відтворенням російського антуражу кінця XIX століття та акцентуацією рис національного менталітету чеховських героїв. Ф. Ріджвея, натомість, манила «нова форма» чеховської «Чайки», а той факт, що її «тонкощі» режисер не зміг оцінити з першого разу, зайвий раз доводить складність і непересічність створених А. Чеховим драматичних структур.

Здається, їдка характеристика, яку дав «Чайці» Ф. Ріджвея Ф. Комісаржевський, не полишала Дж. Гілгуда у спокої впродовж наступних десяти років і напевно спричинила запрошення російського режисера втілити цю п'єсу в одному з театрів лондонського Вест-Енду — New Theatre, керованого Б. Олбері. Мабуть, покладені на нього надії Ф. Комісаржевський виправдав: Дж. Гілгуд визнав його постановку «загалом чудовою» і такою, що принесла режисерові успіх у вибагливій лондонській публіки та критики.¹⁸¹

В цій своїй виставі, як і у переважній більшості інших, Ф. Комісаржевський також виступив у ролі сценографа. Перші два акти відбувалися «на природі» — у саду із стежками, колонами, квітковими клумбами і простим сільським містком — все це слугувало дії чарівним романтичним тлом. За споминами Дж. Гілгуда, ця декораційна ідея знайшла доволі повноцінне виконання: антрепренер не пожалкував витрат на «коштовне оформлення», хоч і відмовився замовляти листя дерев з натурального шовку.¹⁸² В третьому і четвертому актах на сцені встановили вигородку, що представляла вітальню і бібліотеку водночас. Зміна ракурсу збільшувала просторовий об'єм і створювала ілюзію, ніби глядач поступового рухався крізь весь будинок.¹⁸³

Що ж до трактування чеховського сюжету, то, здається, Ф. Комісаржевському все ж не пощастило відтворити його повноцінно. Цього разу дія концентрувалася довкола пари Аркадіна (Е. Еванс) — Тригорін

¹⁸⁰ Гілгуд Дж. На сцені і за кулісами. — С. 221, 115.

¹⁸¹ Там само.. — С. 296.

¹⁸² Там само. — С. 222, 295.

¹⁸³ Там само. — С. 223.

(Дж. Гілгуд). Проте, і ці образи були вирішені переважно із зовнішньої сторони. Аркадіна — Е. Еванс виглядала як паризька модниця: висока елегантна зачіска, довгі сукні, капелюшки, шалі і парасольки. Вміло користуючись виражальними засобами широкого спектру, актриса акцентувала водночас комічні та драматичні нюанси характеру Аркадіної: її нещирість (суцільна посмішка та грація першого виходу не приховували поганого настрою та роздратування від синові вистави), її тужливість, з якою Аркадіна — Е. Еванс слухала музику, що доносилася з-за озера, її ніжність і власницькі почуття до сина, її боязнь втратити коханця, її ревності до молодшої суперниці, її жадобу уваги та лестощів.¹⁸⁴

Разом із Тригоріним — Дж. Гілгудом вони склали пару людей, успішних, але внутрішньо другорядних.¹⁸⁵ Зовні світський лев (франт, з елегантним сивим пасмом у темному волоссі, тонкою ниткою вусів) Тригорін — Дж. Гілгуд тим не менше був лишень вилощеним альфонсом, який, наче домашня кішка, волочився по п'ятах своєї коханки, марнославним та слабовільним і в жодному разі — не першорядним письменником. Не був він і професійним звабником — Ніною Тригорін — Дж. Гілгуд захопився по-справжньому. А в останньому акті в малюнку цього образу з'являлися трагічні штрихи: Тригорін — Дж. Гілгуд усвідомлював, якого лиха він завдав оточуючим, жалів Костю, котрого вважав талановитішим за себе, соромився свого повернення до Аркадіної та був щиро вражений смертю її сина.¹⁸⁶

Далеко не всі очевидці вистави погодились із таким трактуванням ролі Тригоріна, вважаючи, що Дж. Гілгуд виглядав надто елегантним і був не достатньо пристрасним в сценах із Ніною.¹⁸⁷ Не менше претензій вони висували також до П. Ешкрофт у ролі Ніни. Мабуть, найбільш складним для актриси виявився перехід від перших актів спектаклю до останнього, в якому розкривалася життєва драма Заречної. І хоч П. Ешкрофт грала фінал сильно, часом на межі істерики, і декому з критиків, зокрема Д. Егейту, таке закінчення здалося «нестямним», цілісного враження цей образ не справляв.¹⁸⁸

Утім, попри половинчастий, почасти ескізний характер спектаклю, «Чайка» Ф. Коміссаржевського долала ще одну сходинку на складному шляху осягання британською сценою драматургії А. Чехова.

В той час, коли п'єси російського автора завойовували європейську

¹⁸⁴ *Гілгуд Дж.* На сцені і за кулісами. — С. 221.

¹⁸⁵ Там само. — С. 223.

¹⁸⁶ Там само. — С. 223.

¹⁸⁷ Там само.

¹⁸⁸ *Хайченко Е.* «Чайка» А. П. Чехова. Театр Нью-Йорку // Спектаклі двадцятого століття. — М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. — С. 163–164.



А. Чехов. «Чайка». New-theatre, 1936 р.
 Аркадіна — Е. Аванс, Треплев — Дж. Гілзуд

сцену, вони майже зникли з репертуару радянських театрів, передовсім, через те, що за своїм ідейним комплексом ніяким чином не відповідали офіційним більшовицьким настановам. По-друге, чеховська драма виламувалась з двох найуживаніших жанрових канонів тогочасного радянського театру — героїко-романтичної драми та соціальної сатири. Її ідеологічна амбівалентність, заглибленість у психологічні нюанси, негаласливість і неявність її позитиву нікуди не кликали, ні до чого не закликали, не зверталися до всіх і кожного їм зрозумілою мовою. Навіть Художній театр на початку 1920-х визнав, кажучи словами А. Луначарського, що п'єси А. Чехова «мало що промовляють новому глядачеві, видаються йому чужими і за своїми темами і за своїми настроями».¹⁸⁹

На перший погляд, ситуація з чеховською драматургією в радянському театрі покращилася наприкінці 1940-х — п'єси А. Чехова, серед них і «Чайка», повернулися на кін. Однак, аналізуючи передпрем'єрні заяви постановників, розумієш, що ці твори спіткала та ж доля, що й літературний доробок інших російських класиків: обов'язкова режисерська інтерпретація відповідно до потреб історичного моменту.

Так Олександр Таїров, збираючись ставити «Чайку» 1944 р., заявляв, що це «ніби зараз створена п'єса», яка демонструє, «як людина перемагає все і йде в життя <...>».¹⁹⁰ Оптимістичне звучання чеховського твору постановник, зрозуміло, пов'язував насамперед із образом Заречної, яка, на його переконання, обов'язково стане справжньою актрисою. Відтак, він піднімав Ніну, яку грала А. Коонен, на високий п'єдестал.¹⁹¹ Водночас, розуміючи, що чеховська історія в цілому суперечить його наміру, О. Таїров, як експеримент, запропонував для майбутньої постанови форму

¹⁸⁹ Луначарский А. О театре и драматургии: В 2-х т. — Т. 1. — М., 1958. — С. 764

¹⁹⁰ Таиров А. О театре. — М.: Искусство, 1970. — С. 394.

¹⁹¹ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — М.: Искусство., 1974. — С. 97.

вистави-концерту. Це надавало йому можливості «не обманювати глядача гримом, костюмом, пейзажем, конкретною побутовою обстановкою», натомість, як здавалося режисерові, показати «Чехова-поета, близького до Пушкіна та Шекспіра», в такий спосіб оприявнити «чеховську філософію».¹⁹²

Задля здійснення цієї мети О. Таїров доволі агресивно відмовився від кількох речей, іманентних попереднім версіям «Чайки», — від відтворення середовища, від атмосфери, від поліфонічного співзвуччя характерів. Замість того у майже порожньому просторі сцени — лише білий рояль із чучелом чайки на ньому, кілька крісел і садова лава — звучав самотній напружений голос. Зрідка Заречній акомпанував хтось із персонажів: включившись на кілька хвилин у дію, він чи вона ставали поряд із Ніною — А. Коонен, а віддекламувавши свій текст, сідали у крісло чи на лаву, включаючись з неї. Таким чином, постійно перебувала в дії лишень Заречна; А. Коонен декламувала її текст «гордо і гаряче, і світлова партитура, організована дуже вправно, оточувала героїню то нервовим рухом тіней, їх тривожним танцем, то радісними відблисками співчутливо торкалася її довгого шлейфу».¹⁹³

За спостереженням К. Рудницького, Ніна — А. Коонен — трагічна героїня в білому платті — вихоплена волею режисера із середовища, відсторонена ним від інших персонажів п'єси — набувала античної цілісності і класичності.¹⁹⁴ Свій талант ця Ніна відчувала як обов'язок, як покликання, тому їй не були рівними ні Тригорін, ані Треплев, адже жоден з них не був наділений необхідною цілеспрямованістю. Самотність Ніни, відтак, здавалася всеохоплюючою, проте, героїня А. Коонен мужньо визнавала це. Мабуть, за задумом О. Таїрова, таким чином вона оплачувала свій талант — «хрест», який Ніна збиралася нести надалі. Власне, піднімаючи Заречну на п'єдестал, режисер свідомо віддаляв її не лише від оточення, а й від публіки. За спостереженням К. Рудницького, «героїчна мужність» Ніни — А. Коонен звучала «патетично, але відсторонено, заклично, але з далекого далека <...>».¹⁹⁵

«Чайка», поставлена буквально слідом Юрієм Завадським, відверто полемізувала із версією О. Таїрова. Обвинувачуючи очільника Камерного театру в тому, що той «збіднив» п'єсу А. Чехова, Ю. Завадський обіцявав дати у своїй виставі повноцінну «картину життя», а її абриси та відповідні фарби збирався шукати у чеховському тексті.¹⁹⁶

¹⁹² Таїров А. О театре. — С. 399.

¹⁹³ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 98.

¹⁹⁴ Там само. — С. 97.

¹⁹⁵ Там само. — С. 98.

¹⁹⁶ Завадский Ю. Об искусстве актера. — М. : Искусство, 1965. — С. 179–180.

Постава Московського театру ім. Мосради також містила відбиток тогочасних реалій. Передовсім, незвично бідним виглядав у цій виставі маєток Соріна — тут все просто кричало про безгрошів'я, а розмови про нестатки були болісними і важкими; Аркадіна — Т. Оганезова давала двірні карбованець на трьох не просто від скаредності, а тому, що більше дати не могла. Всі персонажі носили зношений одяг, хіба що Дорн — Р. Плятт намагався носити його елегантно, а Аркадіна турбувалася, аби її «кофточ-ки» були старанно підбілені і випрасувані.

Здавалося, що й в основному Аркадіна витрачала сили, аби остаточно не змиритися з життєвими труднощами і бідністю, не бути поглинутою ними. Героїня Т. Оганезової чи не позірно виставляла себе жінкою впевненою у собі, раціональною і діловитою. «Абсолютно неможливо, — стверджував В. Єрмілов, — повірити, що Аркадіна здатна, як каже про неї її син <...> ридати над книжкою, відшпарить тобі всього Некрасова. Немає у цієї Аркадіної вогню для Некрасова!».¹⁹⁷ До пари їй в цьому спектаклі був і Тригорін М. Названова — не менш діловитий, не менш впевнений у собі, так само майже беземоційний.

А от Треплев М. Астангова був зовсім не схожий на матір і здавався прямою протилежністю її коханцю. На думку К. Рудницького, він — «най-сильніший Треплев російської сцени — знервований, фанатичний, цілеспрямований, справжній трагічний герой».¹⁹⁸ Те, що масштаб цього Треплева видавався невідповідним апріорній величині чеховського героя, мабуть, і стало надзавданням образу Кості, покладеним на нього режисером. Інакше, зазначав К. Рудницький, Ю. Завадський не обрав би на цю роль М. Астангова — актора, схильного до гамлетівської роздвоєності та похмурості. Саме М. Астангову було до снаги прокреслити у тексті вистави тему самотності, сказати б, гамлетівської якості — такої, що не просто віддаляє людину від оточення, але змушує її до конфліктного протистояння з цим оточенням. Утім, результат зусиль актора переконав не всіх рецензентів. Зокрема В. Єрмілов з відчутною іронією завважував: «Так, як грає він Треплев, можливо, слід грати майбутнього Бальзака <...> Астангов надто важкий, масивний, надто зрілий <...> У вас складається від гри Астангова досадливе враження невідповідності, неначе перед вами силач-важкоатлет, який чомусь піднімає картонні гіри».¹⁹⁹

Проте, чимдалі рухалась чеховська історія, виключність Треплева — М. Астангова, напевно, здавалася природнішою, а задум Ю. Завадського зрозумілішим. Адже так само натурою виключною, подвижницькою, мученицькою була наділена Ніна В. Караваєвої. «Вона так поривчасто

¹⁹⁷ Ермилов В. Пьеса о таланте // Театр. — 1945. — №1. — С. 23.

¹⁹⁸ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 99.

¹⁹⁹ Ермилов В. Пьеса о таланте — С. 24.

стрімла до мистецтва і до кохання, так самовіддано помилялася, з такою гіркою готовністю йшла назустріч власним поразкам і невідворотній загибелі!» — захоплювався К. Рудницький.²⁰⁰ Однак, якщо Треплев — М. Астангов так до кінця і не змирявся із невтіленістю власних бажань і надій, то Ніна — В. Караваєва, навпаки, здавалася приреченою чи не від початку дії.

Особлива місія була покладена у цій версії «Чайки» на Дорна. В. Єрмілову в трактовці Р. Плятта не вистачило теплоти, уваги доктора до людей.²⁰¹ Натомість К. Рудницький вважав, що в Дорні Р. Плятта було щось важливіше: його трохи скорботна іронія та гірка і твереза мудрість, на переконання театрознавця, освітлювали холодним ясним світлом всі колізії вистави і, водночас, ніби розмикали сценічний простір, нагадуючи про якесь інше життя, що відбувається десь далеко, але обов'язково існує, як «чудовий натовп» на вулицях Генуї, згадка про який в останньому акті неначе підривала в'ялу, монотонну й обридливу гру в лото.²⁰²

В. Єрмілов оскаржував не лише трактування окремих персонажів, а й провідну інтонацію вистави театру ім. Мосради. Атмосфера та настрої дії видавалися критикові надто, невиправдано похмурими, гнітючими.²⁰³ Справді, М. Виноградов у першому акті створював відчуття важкої духоти спекотного літнього дня, а в другому — кімната в домі Соріна виглядала ще більш незатишною, по її вікнах хльостала злива, і вітер у деревах парку вив неначе передсмертним виттям. У кутку Медведенко — В. Ванін усе гладив рукою піч, ніби намагався видобути з неї ще трохи тепла. Насамкінець дії не лише Треплев вчиняв самогубство, вмирало саме життя — людям не вистачало повітря, тепла, світла.²⁰⁴

Отже, «Чайка» Ю. Завадського суперечила чи не всім попереднім її версіям, попри те, що режисер не знехтував жодним провідним принципом втілення чеховського тексту, які були сформульовані у першій половині минулого століття: відтворив «картину життя», сповнив її настроєм і атмосферою, рівною мірою приділив увагу кожному персонажеві п'єси. Ймовірно, зосібно В. Єрмілов не зміг погодитися із тотально песимістичним поглядом режисера на чеховську історію, із відсутністю в ідейному комплексі «Чайки» обнадійливих мотивів, оптимістичних нот, ліричного настрою.

На перший погляд може здатися, що «Чайка» Київського театру російської драми ім. Лесі Українки, здійснена Костянтином Хохловим 1950 року, опонувала обом згаданим поставам. Однак, насправді, її ідеологія та стиліс-

²⁰⁰ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 100.

²⁰¹ Ермилов В. Пьеса о таланте // Театр. — 1945. — №1. — С. 24.

²⁰² Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 100-101..

²⁰³ Ермилов В. Пьеса о таланте // Театр. — 1945. — №1. — С. 26.

²⁰⁴ Рудницький К. — С. 101.



А. Чехов. «Чайка».

Московский театр ім. Мосради, 1944 р.

Треплев — М. Астанзов, Ніна — В. Караваєва

тика ніби відповідала кожній з тенденцій втілення чеховської драматургії, що склалися в радянському театрі впродовж 1930-х — 1940-х рр.

Насамперед звернімо увагу на виклад ідейного змісту чеховської п'єси дослідниками творчого шляху театру: «В п'єсі, як відомо, розглядаються сокровенні думки Чехова про талант художника, про мистецтво і його мету, про обов'язок художника перед народом. П'єса говорить про те, що тільки творчість, нерозривно пов'язана із дійсністю, з життям, робить політ мрії митця високим і плідним».²⁰⁵ Така, зрозуміла для радянського часу, ідеологічна артикуляція «Чайки» позначилася на загальній атмосфері дії. До того ж, К. Хохлов потурбувався, аби вистава відзначилась «дуже точним та правдивим відображенням життя чеховського часу»,²⁰⁶ тобто зробив усе можливе, аби те, що відбувалося на сцені, виглядало як «дела давно минувших дней».

Розуміючи, що правильно розставити суспільно-історичні акценти можна, висунувши на перший план фігури Треплева та Тригоріна, режисер саме так і зробив. При цьому в обох характерах підкреслювалася відсутність в обох чоловіків волі до життя і творчості. Різниця між ними полягала лише у тому, що Тригорін (М. Романов) — збайдужілий, вкрай компромісний, психічно розхристаний — все ж не втратив остаточно здатності

²⁰⁵ Зюков Б., Сенникова Р. Театр имени Леси Украинки. — К. : Мистецтво, 1977. — С. 60.

²⁰⁶ Там само.

переживати, хоч би за втраченим натхненням.²⁰⁷ Або за чарівним озером, від якого не хочеться йти, повертатися до маєтку.²⁰⁸ Натомість Треплев (М. Білоусов та Є. Балієв) — слабкий, безвільний, поторсаний життям — надзвичайно швидко змирявся вже з першою невдачею і відмовлявся від будь-якої боротьби — не лише за «нові форми», але й за любов Ніни і за саме життя.²⁰⁹

Від того ще більш вияскравлювалися негативні риси характеру Аркадіної (В. Драга) — честолюбство, душевна та фізична скаредність, над чим, власне, й іронізувала виконавиця.²¹⁰ Утім, Н. Новоселицька стверджувала, що характер Аркадіної К. Хохлов намагався ускладнити, давав зрозуміти, що її себелюбство, відчуття вибраності, «примадонство» можуть бути лише ширмою. Тому постановник наполягав у ролі на паузах-підтекстах: а чи є вона щасливою — незрівнянна? Аркадіна — В. Драга, за вказівкою К. Хохлова, говорила поставленим і виразно молодим голосом, час від часу обривала саму себе на півслові — робила малесенькі «стоп». Натомість монолог, звернений до Тригоріна, актриса грала на одному диханні, поспішаючи переконати його в своєму коханні, переконатися у взаємності, втримати. Але і тут ледь-ледь відчувався натяк на те, що цей виплеск почуттів може бути цитатою з репертуару Аркадіної.²¹¹

Очевидною протигагою цьому тріо «колишніх» мала стати Ніна Заречна А. Литвинової. З відгуків на виставу і спогадів про неї можна зробити висновок, що протиставлення Заречної Аркадіній носило наочний характер: тією ж мірою, якою глядач був непевним щодо Аркадіної, відчував, що її репліки, поведінка, вчинки приховують в собі щось інше, ніж видається на перший погляд, Ніна А. Литвинової переконувала його у щирості своїх душевних поривань, почуттів, намірів і мрій. Натомість вибір Ніни на користь Тригоріна вона сама і глядач усвідомлювали ніби поступово: спочатку Ніна — А. Литвинова як добре завчений урок — просто, майже безвиразно — прочитає монолог Світової душі і, познайомившись із Тригоріним, відразу зізнається йому, що «завжди його читає» і що, чи не правда, Треплев написав «дивну» п'єсу. Потім вона подарує Тригоріну медальйон і голосом, сповненим туги і тихого відчаю, попросить дати їй перед від'їздом «дві хвилини». А в останній сцені Заречна — А. Литвинова змінить трохи зніяковілу посмішку на твердість змучених губ, в її очах застигне скорбота, на тілі «закар-

²⁰⁷ Зюков Б., Сенникова Р. Театр имени Леси Украинки. — К. : Мистецтво, 1977. — С. 61.

²⁰⁸ Новоселицкая Н. Камень и птица // Есть три эпохи у воспоминаний: Сб. статей. — К. : Альтер-пресс, 2001. — С. 98.

²⁰⁹ Зюков Б., Сенникова Р. Театр имени Леси Украинки. — С. 60

²¹⁰ Там само. — С. 61.

²¹¹ Новоселицкая Н. Камень и птица // Есть три эпохи у воспоминаний. — С. 96–97.



А. Чехов. «Чайка».

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. 1950 р. Сцена з першої дії

бується» страждання, але про свою любов — до Тригоріна і до театру — вона оповідатиме без жалю, так, як стверджують мету і сенс життя.

Антиподом нахлібнику й марнотратнику Соріну (В. Халатов), який вочевидь марно прожив життя, не знайшов себе і тепер доживав свій вік, обтяжуючи оточуючих, був лікар Дорн (Ю. Лавров). Ніжний скептик, яким бачив доктора режисер, Дорн — Ю. Лавров чи не єдиний серед персонажів вистави був здатен гідно оцінити п'єсу Тrepлева, відтак його звернення до Кості: «Зображайте тільки важливе і вічне», — звучали не як дидактична настанова, але як порада, як шанобливо, але переконано висловлене власне кредо.²¹² Відтак, впливало, що не Тригорін — М. Романов, але Дорн — Ю. Лавров переймався думкою щодо мистецтва і творчої долі. Це його, а не Костю обтяжувало сіреньке провінційне життя. У словах Дорна — Ю. Лаврова про «чудовий вуличний натовп» на генуезьких вулицях звучала не лише м'яка іронія, але й туга за яскравим, барвистим життям, де не буває нудно, не турбують болячки пацієнтів і Поліна Андріївна (В. Кармазіна) з її надокучливим коханням.

І стало зрозумілим, чому саме йому наприкінці першого акту Маша

²¹² *Новоселицька* Н. Камень и птица // Есть три эпохи у воспоминаний. — С. 98.

(М. Стрелкова) зізнавалася, що безнадійно кохає Костю. Дорн — Ю. Лавров у відповідь зізнавався, що не знає, чим зарадити її біді. Але від того моменту між ними встановлювалася справжня близькість, яка вже не потребує нових слів, зізнань, навіть прямого контакту. Тому на репліку Маші: «І часто не буває ніякого бажання жити... Звичайно, все це дріб'язок. Треба збадьоритися, скинути з себе все це», — Дорн — Ю. Лавров стиха наспівував романсовий рядок «Розкажіть ви їй, квіти мої...».²¹³

Маша — М. Стрелкова встигала подарувати глядачам рештки колишньої жіночності, щирості, поетичності, перш ніж обернутися на холодну, збайдужілу, закам'янілу істоту у вічній жалобі за власним життям, у серці якої не лишилося жодної живої клітинки, окрім тієї, де палає негасиме почуття до Кості. Здавалося, Маша — М. Стрелкова навіть говорила щось лише тоді, коли не можна було промовчати. Але у зонах мовчання, на які режисер звертав прискіпливу увагу щодо кожного персонажу вистави, відчувалося її напружене внутрішнє життя, сповідниками якого Маша — М. Стрелкова в якусь безнадійну хвилину робила Дорна і, звісно, глядача.²¹⁴

Отже, цією виставою К. Хохлов, виявляючи власну режисерську концепцію передовсім через звучання хору персонажів, кожний з яких був зіграний доволі рельєфно, адже лишився в пам'яті рецензентів на багато років, по-перше, подовжував життя традиції чеховської постави, закладеної Художнім театром. По-друге, саме мхатівський вишкіл, на наше переконання, дозволив режисеру уникнути у спектаклі ідеологічних надмірностей, або, принаймні, жодним чином не вульгаризувати ідейний комплекс «Чайки».

Щоправда, на відміну від К. Станіславського, який написав цілу режисерську партитуру чеховської «Чайки», у виставі К. Хохлова часопросторові компоненти її художньої структури лишилися, сказати б, безтілесними, відіграючи в ній другорядну роль.

Проте, в даній стильовій композиції «Чайки» був і свій «плюс»: просторовий та звуковий образні ряди, оперті на виразний малюнок акторського ансамблю, узгодили художницьке та режисерське рішення вистави. М. Духновський центральним сценографічним модулем першого акту зробив «театр» Треплева, що являв собою павільйон, сконструйований нашвидкуруч із декількох дерев'яних стовбурів і задратований шматками тканини — дитяча забавка початківця Кості. Аматоркою здавалася й Ніна, одягнена у білий балахон і довгу чорну перуку, з ламаними жестами, інтонаціями і так само ламаними й малозрозумілими словами монологу. Не було навіть натяку на «чарівне озеро», на його фізичне існування і відблиск у душах тих, хто живе на його берегах. Був дует двох

²¹³ *Новоселицкая* Н. Камень и птица // Есть три эпохи у воспоминаний. — С. 97.

²¹⁴ Там само. — С. 98.

молодих людей, сповнених бажань і прагнень, однаково беззахисних перед грубою прозою життя.

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

Позатим, історія сценічної інтерпретації «Чайки» А. Чехова впродовж 1950 — 1960-х рр. знала приклади значно відвертішої тенденційності, яка могла бути, так би мовити, різного роду, але однієї природи: в подібних випадках постановники однаково не бажали слідувати за автором, відмовляючись або від амбівалентності чеховського підходу до персонажів, або від його неантагоністичного за характером конфлікту.

Красномовний приклад першої тенденції — «Чайка», втілена на сцені МХАТу 1960 р. В. Станіциним та І. Раєвським. Навмисно знехтувавши, сказати б, апріорною складеністю чеховських героїв, постановники, натомисть, характеристику кожного з них звели буквально до кількох рис, причому переважно негативних. Скажімо, в характері Аркадіної А. Тарасова старанно наголошувала на скупості своєї героїні та на її турботі про свій моложавий вигляд. «І дійсно, — зазначав К. Рудницький, — ця пещена, впевнена в собі жінка виглядала прекрасно, навіть не вірилося, що у цієї Аркадіної такий дорослий син».²¹⁵ Дивно, однак постановники чомусь навіть на мить не бажали припустити, що чеховська Аркадіна «тримає себе в лещатах», передовсім з професійних міркувань — бо хоче якомога довше гарно виглядати на сцені і не переходити на вікові ролі. І чому б не припустити, що до Тригоріна вона таки має якесь почуття, а не лише втримує поряд із собою, засипаючи компліментами та догоджаючи йому, аби продовжити й жіночий вік. Чеховська Аркадіна — набагато складніший характер, ніж той, що за вказівками режисерів грала А. Тарасова, позбавляючи образ привабливості, щирості і драматизму — рис, якими повною мірою його наділив автор.

Не краще виглядав Тригорін П. Массальського — доволі вульгарний, самозакоханий бонвіван. У цій виставі він ніби з точністю повторював «сюжет для невеличкого оповідання»: складалося враження, що Тригорін з'являвся в цій історії лишень задля того, аби, побачивши молоду, гарну, але душевно слабку Ніну, знічев'я згубити її. А так хочеться думати, що Тригорін А. Чехова справді закохався у Заречну — вона вабить його не тільки і не стільки своєю молодістю, скільки обі-

²¹⁵ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 101.

цянкою щастя — він ніби відчуває у ній «рідну душу». Натомість Тригорін К. Массальського умисне зваблював Ніну, кокетливо ділячись з нею своїми «нещастями», розігруючи перед недосвідченою дівчиною таку собі знаменитість, безкінечно втомлену славою.

Отже, позиція театру щодо тих, хто славу здобув, була висловлена ясно і недвозначно — вони в особах Аркадіної та Тригоріна якщо не засуджувались, то мали викликати антипатію. Зрозуміло, тих, хто тільки торував шлях до слави, у виставі, навпаки, підтримували і захищали. «Але захист вівся настільки ж прямолінійно, як і обвинувачення», — зазначав К. Рудницький.²¹⁶ Ю. Пузирьов грав Костю сміливим, мужнім і талановитим юнаком, переконаним у необхідності «нових форм» театру. Однак, йому не вистачало сил пробитися крізь мур рутини, косності, фальші, збудований такими, як матір та її коханець, аби відгородити мистецтво від молодії, свіжії порості. Костя Ю. Пузирьова був готовий в прямому сенсі покласти життя на вівтар боротьби з рутинерами, з тими, хто заступає йому дорогу в театр. Принаймні, так прочитувалась його перша спроба самогубства. Фінальний же постріл Треплева в інтерпретації режисури й актора мав зазвучати з силою суспільного протесту, як акт помсти ворогам — тригоріним, яких читає публіка, одного з яких все ще кохає Ніна... При цьому постановників, дивним чином, не турбувало те, що в чеховському тексті взагалі немає відвертих суспільних акцентів, що автора «Чайки», вочевидь, менш за все цікавив соціальний сенс мистецтва театру. Відтак, будь-яке прямолінійне трактування чи то окремого персонажу, чи то конфліктних ліній п'єси А. Чехова просто-таки протипоказане.

Власне, Ніну Заречну цього спектаклю Треплев — Ю. Пузирьов також міг записати у «вороги» і, здається, не робив цього лишень через непоборне почуття до неї. Міщаночка, яка мріє про «голосну славу»,²¹⁷ Ніна Т. Лаврової відмовлялася від щирого кохання Треплева заради зв'язку із Тригоріним з очевидних меркантильних міркувань, і тільки десь, на краєчку її свідомості, залишалась, наче згадка про ті почуття, якими наділив Ніну автор, її здатність до справжніх переживань, до співчуття, які Ніна — Т. Лаврова виплескувала у фінальній сцені.

Звівши складний ідейний комплекс чеховської п'єси до однієї конфліктної лінії двох поколінь митців, режисюра цієї мхатівської «Чайки» невідворотно виштовхнула на периферію дії всіх інших персонажів. І хоч, зазначав К. Рудницький, образи Соріна (М. Яншин), Поліни Андріївни (О. Андровська) були наповнені життям, Маша (Т. Леннікова) виглядала тонкою і одухотвореною,²¹⁸ а все ж нервово, напружене, пси-

²¹⁶ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 109.

²¹⁷ Там само. — С. 110.

²¹⁸ Там само. — С. 110–111.

хологічно складне життя чеховської сумної комедії було схематизовано, зведено до однолінійної «наскрізної дії», так само, як до якоїсь однієї провідної риси були «звужені» чеховські персонажі.

Парадоксальним чином «Чайка» МХАТу 1960 р. безпосередньо кореспондувалася з «Чайкою» Московського театру ім. Ленінського комсомолу, яку А. Ефрос здійснив шістьма роками пізніше. Вона, на наш погляд, давала вихід другій із вищезазначених тенденцій сценічної реалізації чеховської драми: в цій першій чеховській роботі А. Ефрос свідомо підносив конфліктне протистояння чи не на антагоністичну висоту, доводив суперечки між персонажами до точки кипіння. «Що ж це за п'єса, «Чайка»? — розмірковуватиме режисер через багато років після прем'єри і знову стверджуватиме: «Найгостріша конфліктність! Смертельна боротьба між світом, що налагодився, і тією людиною у рваному піджаку. «Чайка» — про їхню несумісність».²¹⁹

Отже, за режисерським планом, до центру композиції ефросовської «Чайки» висувався Костя Треплев (В. Смирнитський) — юнак, майже хлопчик, який на очах глядачів починав свій шлях в мистецтві у максимально несприятливих умовах — серед людей, абсолютно байдужих до справжньої творчості та новаторських шукань.²²⁰ Головну проблему своєї «Чайки» — «несумісність цих різних світів, цих різних поглядів на життя»²²¹ — А. Ефрос акцентував від початку, голосно і відверто, так, щоб ні в кого не виникло сумнівів: юного Костю, який розуміє свою боротьбу за «нові форми» як місію, ніхто не почує. В своїй моновиставі він не введе Світову душу на берег «чарівного озера», але зведе її на ешафот (принаймні, на таке «прочитання» насамперед напрошувався високий поміст, збудований із світлих дерев'яних дошок художниками вистави В. Лалевич та Н. Сосуновим). І, ніби передчуваючи скорий провал своєї п'єси нової форми, Треплев — В. Смирнитський у нервовому збудженні метушився на помості, наче шукаючи собі якогось діла, балансував на дошках, а потім лягав на них і, страждаючи, говорив про вульгарність Ейфелевої вежі.²²² «Треплев показує свою виставу, але він не сподівається, що мати зрозуміє його, — пояснював режисер стан Треплева — В. Смирнитського. — Він наперед знає, що «ці» не зрозуміють того, що він робить. Але в цей день — саме вони його глядачі!».²²³

Їх, в даному разі всіх, хто дивитиметься виставу Кості, передусім Аркадіну і Тригоріна, А. Ефрос назвав людьми «світу, що устоявся», котрих

²¹⁹ *Ефрос А.* Репетиция — любовь моя. — М : Изд-во «Панас», 1993. — С. 15.

²²⁰ *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 146.

²²¹ *Ефрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 15.

²²² *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 146.

²²³ *Ефрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 15.

«життя прийняло, одарувало», котрі «мають все». Збираючись на показ, вони з апломбом, зі знанням справи розмірковували про мистецтво. «Знавці, поціновувачі, досвідчені дегустатори, — такими їх бачив в цій сцені режисер. — Говорять про мистецтво, наче йдеться про приготування борщу. Увійшли скопом і розсілися — хазяї життя і мистецтва». Першою, звідки вітер віє, розуміла Аркадіна — Є. Фадєєва. Втягнула плечі, звузила очі, похитала головою: «Це щось декадентське». Спочатку слухали уважно, але все одно — вороже. Потім почали шикати, галасувати.²²⁴

Отже Треплев для них був не просто ніхто, але хлопчисько, який «ще навіть новий костюм не може собі купити», проте з готовністю демонструє їм своє нерозуміння їх театру, їх літератури і зухвало доводить, що його поезія, театр, кохання — кращі, що це і є новий світ, який «вирує у нього у грудях».²²⁵

К. Рудницький, якому в ефросовській концепції «Чайки» бракувало «принципової чеховської об'єктивності», переконував, що у автора п'єси Треплев для всіх інших персонажів — складна, болісна проблема, натомисть у виставі всі ставилися до Треплева просто, тобто погано. І навіть, якщо Аркадіна — Є. Фадєєва чи Дорн — О. Пелєвін й висловлювали співчуття до Кості, то звучало воно неначе мимоволі і мимохіть.²²⁶ Однак, якщо зважити на те, що концепція А. Ефроса полягала у своєрідному збиранні доказів, аби звинуватити треплевське оточення у його самогубстві, чеховських персонажів й мали поєднувати лінії, «прямі наче стріли».²²⁷ Як зізнається А. Ефрос пізніше, він свідомо «по-брехтівські» оголював чеховську історію,²²⁸ адже інакше, на його тодішнє переконання, Костя Треплев виглядатиме лише вкрай знервованим молодиком, з поганим характером, який, не встигши домогтися визнання своїх «нових форм», розчарується у них і зводить рахунки з життям.²²⁹ Пізніше режисер визнає, що чогось не врахував, був почасти тенденційним, але, ймовірно, «Чайка» для нього й надалі залишилася передусім історією Кості.²³⁰

Очевидно, що при тодішньому розкладі сил ні на яке порозуміння і навіть на помірковане сприйняття було не варто розраховувати. Тим паче, що режисер заздалегідь вирішив, що свою «Чайку» будуватиме на «бухливому спілкуванні при повному нерозумінні однією людиною іншої».²³¹

²²⁴ *Ефрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 19.

²²⁵ Там само. — С. 19.

²²⁶ Там само. — С. 15.

²²⁷ *Рудницький К.* Спектакли разных лет. — С. 148–149.

²²⁸ *Ефрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 163.

²²⁹ Там само.

²³⁰ Там само. — С. 164.

²³¹ Там само. — С. 14.

Відтак, зазначала Є. Полякова, здавалося, що персонажі ефросовської вистави «<...> товчуться разом, живуть поряд десятками років, і це привело їх не до злагоди, а до неперервного і важкого роздратування». Рецензент пояснювала цю нескінченну, постійну роздратованість відсутністю «того, що називається метою життя».²³² А. Ефрос — навпаки, тим, що у всіх персонажів «різні устремління».²³³

Коли читаєш ефросовські нотатки до «Чайки», відразу усвідомлюєш нестиковки між його, постановника, баченням чеховського тексту і рецензентським тлумаченням відбитку цього бачення на кону театру ім. Ленінського комсомолу. Ось, приміром, Маша, на думку К. Рудницького, була «приведена А. Дмитрієвою до безвихідного відчаю, гірке і покірне кохання до Трепльєва зробило її жорстокою, огрубило».²³⁴ А режисерові куди важливішим було домогтися, аби Маша не виглядала у виставі нудною, щоб глядачі, натомість, відчули її «бурхливе бажання розказати про свій стан усім, усім!..», щоб вони усвідомили, що Маша навіть «отримує задоволення від розповіді про свої нещастя».²³⁵ Медведенко Л. Дурова здався театрознавцеві так само жорстоким від свого нерозділеного кохання до Маші, якимсь докучливим і роздратованим.²³⁶ Натомість А. Ефрос мучився, шукаючи, в який спосіб надати нового сенсу першій розмові Медведенка з Машею. Якщо знайти «свіжий психологічний поворот» в цьому епізоді, переконував він, усе на сцені оживе і сприйматиметься яскраво і сильно. Відтак, Медведенко Л. Дурова, як годиться, носив формену тужурку, був по-чеховські смішним своєю якоюсь безнадійною буденністю і приземленістю. Однак, у першій сцені він не лише залицявся до Маші — А. Дмитрієвої, але сперечався із нею, бо ніяк не міг второпати, як можна бути нещасним не через відсутність грошей, не через те, що треба купувати чай і цукор, але через щось ефемерне, не матеріальне.²³⁷

Так само А. Ефрос зіштовхував між собою й інших персонажів вистави. Скажімо, Дорн (О. Пелєвін) і Сорін (О. Вовсі) ненавиділи один одного. Доктор вважав огидним, що шістдесятирічний старий вимагає, аби його лікували, відмовлявся почуватися винним у Соріновій нікчемній старості і в свою чергу винував хворих і Соріна між ними у своєму пропашному житті. Варто було їм, констатував К. Рудницький, лишень побачити одне одного, як спалахувала злобна, криклива сварка, майже бійка.²³⁸ Дорн —

²³² Полякова Е. «Чайка» в Театре им. Ленинского комсомола // Театр. — 1966. — № 8. — С. 39.

²³³ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. — С. 15.

²³⁴ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 147.

²³⁵ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. — С. 15.

²³⁶ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 147.

²³⁷ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. — С. 115–116.

²³⁸ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 147.

О. Пелевін весь час тримав у руках крикетний молоток і давав зрозуміти глядачеві, що готовий когось стукнути, і першим — Соріна. Сорін — О. Вовсі вочевидь боявся доктора, щоправда, не лише його, а чи не кожного, хто жив або гостював у його маєтку. Утім, ще більше він лякався необхідності здійснити хоч якийсь вчинок, навіть елементарний. Особливо, коли йшлося про гроші, що їх треба було просити у сестри. І хай це — не для себе, а для «хлопчика», все одно Соріну — О. Вовсі було лячно, принизливо, страшно. Він нервував всю третю дію, вибираючи слушну хвилину для розмови із Аркадіною, таки наважувався перед самим від'їздом, але, почавши говорити, відразу плутався у думках і словах, аж поки не ставалося щось жахливе — Сорін — О. Вовсі непритомнів, падав, стукався головою об підлогу.

А. Ефрос згодом напише, що варто було у чеховській «Чайці» наголосити на дружбі старого і молодого, тобто Кості і Соріна.²³⁹ Мабуть, дружби між дядею і племінником у давній виставі не було, проте їхня ментальна кривність була унаочнена: їм обом не вистачало душевних сил і прагматизму, аби протистояти жорсткому і ворожому оточенню, але найгірше полягало у тому, що, навіть відчувши цю спорідненість, жоден з них не здатний був допомогти іншому.

Найнесподіванішим у цій і без того суперечливій виставі виявилось протистояння Кості Треплева і Ніни Заречної (О. Яковлева). Саме щодо цього образу розрив між задумом режисера і поглядом критики був найзначнішим. А. Ефрос, вочевидь, не передбачав того, що Ніна його спектаклю виглядатиме «найдорослішою і найпрозорливішою», що вона, на відміну від абсолютно непрактичного і піднесеного Треплева — В. Смирнитського, здаватиметься «надзвичайно практичною і зовсім не перейматиметься щодо високих помислів».²⁴⁰ А. Ефросу, натомість, вбачалося, що сценічне життя Заречної — О. Яковлевої ніби розпадеться на дві частини: перша — дуже коротка, в якій було кохання до Кості, щире почуття, до котрого домішувалось визнання його таланту. Тому вона, можливо, погано розуміючи п'єсу Треплева, все ж відчувала, що читатиме зі сцени справжню, непідробну поезію. Ніна — О. Яковлева мала виголосити монолог Світової душі як молитву, так, аби склалося враження, ніби з її вуст лине звукова хвиля.

А потім, зазначав А. Ефрос, станеться непоправне: Ніна зустріне Тригоріна, і для неї це буде все одно, що для нас, порівнював режисер, знайомство з Хемінгуєм. Зрозуміло, «місцевий поет» відразу поблякне поряд зі столичною знаменитістю, тепер цей хлопчик здасться їй таким провінційним — зі своїми манерами, незрозумілими віршами і пошарпаним піджаком. Кохання щезне, поступившись місцем розсіяній, поблажливій жалості.²⁴¹

²³⁹ *Эфрос А. Репетиция — любовь моя.* — С. 164.

²⁴⁰ *Рудницкий К. Спектакли разных лет.* — С. 149.

²⁴¹ Там само. — С. 147.

Однак, переконував К. Рудницький, у виставі «<...> ми бачили провінційну міщаночку, вельми діловиту, наполегливу, яка безсоромно повторювала — до діла й не до діла — ті самі зазивні інтонації, істоту дурненьку, але «собі на гадці», миловидну, але хижу, яка настійливо намагалася відвоювати собі місце у мистецтві і в житті».²⁴² Відтак, «сюжет для невеликого оповідання» у виставі прочитувався навпаки: це Ніна зваблювала Тригоріна, атакувала його, озброєна жіночою привабливістю, і перемагала слабого, безвольного чоловіка. У їхній дуетній сцені Ніна — О. Яковлева лише робила вигляд, що слухає сповідь Тригоріна, а насправді переймалася тим, як обрати більш живописну позу чи більш закличну інтонацію. Насамкінець вона хапала вудку і несамовито розмахувала нею, демонструючи ошелешеному Тригоріну бурхливий темперамент і готовність руйнувати будь-які перешкоди.²⁴³

Виходило, що для юного мрійника Треплева — В. Смирнитського ця Ніна становила чи не найбільшу загрозу, адже він був до нестями закоханий у Заречну, а значить удари, яких Костя зазнавав від неї, ранили його найбільючіше. Окрім того, вважав К. Рудницький, Заречна, якою її зіграла О. Яковлева, значно відвертіше демонструвала егоїстичні наміри, аніж Аркадіна і Тригорін: якщо вони, хай кожний по-своєму, але любили мистецтво, то ця Ніна любила лише себе і свої майбутні професійні перемоги.²⁴⁴

В авторки немає підстав спростовувати думку очевидця ефросовського спектаклю. Лишень зазначимо, що за режисерським задумом, Треплев не повинен був виглядати «поетичним дурником» і апіорною жертвою чи то матері, чи то Заречної, чи то байдужості оточуючих. Розуміючи його стосунки із ними як боротьбу, А. Ефрос передбачав, що Костя опиратиметься їм мужньо і жорстко, виявлятиме неабияку силу, аби змусити «компанію» слухати його моно'єсу, а потім не кокошитиметься, а махне рукою і тихо скаже: «Досить! Завісу!». І тільки опісля, ніби витративши сили до останку, він наче скоцюрблений старий мав поплентатися до сцени і залізти під завісу.²⁴⁵

Стосунки Ніни і Тригоріна постановник також інтерпретував значно варіативніше, ніж це вийшло у виставі. За його задумом, Ніна потроху, від однієї зустрічі до іншої, відкривала для себе справжнього Тригоріна — не знаменитого письменника, з якого вона зробила мало не ікону, а нещасливого чоловіка, котрий вудив рибу, грав у карти, був зв'язаний із Аркадіною, не мав своєї волі. Ікона перетворювалася на земного, звичайного чоловіка, — так визначав цей шлях пізнання А. Ефрос і прирів-

²⁴² *Ефрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 15.

²⁴³ Там само. — С. 150.

²⁴⁴ *Рудницький К.* Спектакли разных лет. — С. 151.

²⁴⁵ *Ефрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 20.

нював його до пізнання світу, яке завжди сповнене драматизму.²⁴⁶

В свою чергу, Тригорін не мав здаватися лише «сумирним і в'ялим ідеалістом», яким він виглядав у виконанні О. Ширвінда,²⁴⁷ адже режисер вважав його не ситим рутинером і сибаритом, але людиною, змученою літературною працею, котра мріяла хоч на якийсь час звільнитися від важких думок. Тригорін, переконував А. Ефрос, аж ніяк не пусто-порожній резонер, він свідомий обов'язку письменника і громадянина, але водночас він лякався свого покликання, відчуваючи себе наче лишиця, яку загнали вовки. А. Ефрос передбачав, що глядач у виставі побачить змученого, знервованого, слабкого, суперечливого Тригоріна,²⁴⁸ а не м'якого і щирого, але вкрай егоїстичного столичного письменника, який із Аркадіною — яке їхало, таке здибало. І вже точно постановник не мав наміру завчасно виправдати Тригоріна в історії із Ніною. Однак, за твердженням К. Рудницького вийшло саме так. По-перше тому, що Тригорін — О. Ширвіндт був не здатним завдати ніякої шкоди Заречній — О. Яковлєвій; по-друге, тому, що логічним висновком вистави О. Ефроса було покарання лишень Ніни — навічною роботою в елєцькому театрі, де не було мистецтва і не буде ніякої слави.²⁴⁹

Власне, ніхто категоричніше за самого А. Ефроса не визнає, що «Чайка» «не вийшла», що надто «недружній» погляд на чеховських персонажів спростив їх, звів їхні характери до однієї риси: Тригорін вийшов «ганчіркою», Аркадіна — «поганою матір'ю і поганою провінційною актрисою», Медведенко — гонористою, демонстративною «маленькою людиною» і т. і. «Задум в основі був схематичним, — зізнався постановник, — оголилися всі тенденції, і це надало виставі сухості, жорсткості. Життєвий пилок з п'єси злетів. Вийшло необ'єктивно, непоетично, роздратовано, — і з жалем підсумовував: — Тепер би я не став так ставити «Чайку».²⁵⁰

Аналізуючи неоднозначну реальність радянського «театру Чехова» 1960–1970-х рр., Т. Шах-Азізова робила такий висновок: вистави цього періоду були позбавлені «епічної докладності і ніжної лірики», в них, натомість, оголена «драматургічна природа чеховських п'єс», тобто оприлюднені рушійні мотиви поведінки персонажів, акцентовані їхні душевні порухи, роз'яснені причини емоційного стану.²⁵¹ К. Рудницький ніби конкретизував цю думку, наводячи приклад спектаклю «Чайка» московського театру «Современник» 1970 р. На переконання театрознавця, О. Єфремов

²⁴⁶ *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 14.

²⁴⁷ *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 151.

²⁴⁸ *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 128.

²⁴⁹ *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 152.

²⁵⁰ *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 163.

²⁵¹ *Шах-Азизова Т.* «Чайка» сегодня и прежде // Театр. — 1980. — № 7. — С. 342.

цією сценічною версією чеховської п'єси не лише ставав у ту ж позицію, що й А. Ефрос трохи раніше, тобто так само «твердо і рішуче виніс всю поезію за дужки своєї композиції», але був радикальнішим за свого попередника: навіть на Треплева він не схотів поглянути зі співчуттям, переконаний, що Костя, так само, як й інші, забажавши прилучитися до мистецького світу — світу високої поезії та краси — загруз у побуті і дріб'язкових чварах, не спромігшись ні піднятися над ними, ані здолати їх.²⁵²

Абсолютно зовні несхожа декораційна установка С. Бархіна, водночас, мала таке ж надзавдання, що й декораційні модулі ефросовської «Чайки»: доводила, що персонажі п'єси, які живуть ніби «впритул», насправді існують нарізно, в «рішуче різних площинах».²⁵³ Аби зробити це враження максимально наочним, художник прямо і доволі грубо сумістив сценічний інтер'єр та екстер'єр — маєтковий дім і маєтковий сад. Величезні стовбури дерев протикали дах будинку, між двома стінами вміщувалась садова клумба, навколо якої розташовувались кімнатні меблі. Природа ніби розламувала дім на окремі частини, розкидала меблі, і зрозуміти, де відбувається та чи та сцена, не було жодної можливості. На самісіньку ар'єрсцену художник засунув театрик Треплева, неначе попереджаючи глядачів, що «нові форми» Кості авторів вистави цікавлять щонайменше.²⁵⁴

Персонажі єфремовської вистави не лише позбавлені радості взаєморозуміння, кожен з них до того ж наче «перебував при своїй болячці, щиро вважаючи її центральною, найголовнішою і ображаючись, коли інші не хочуть цього визнавати. Звідси сплески роздратованості через дрібниці, несподіваний базарний наліт, що прослизає у бесідах людей вихованих».²⁵⁵ Однак, здається, у нескінченних сварок, у неприхованій неприязні, яку персонажі цієї «Чайки» охоче виказували один одному, була й інша причина — тотальна відсутність кохання, яку К. Рудницький іронічно назвав «першим відкриттям» О. Єфремова у чеховській п'єсі.²⁵⁶

Щоправда, відмовившись від авторових «п'яти пудів кохання», режисер разом позбувся і теми мистецтва. Отже, всі суперечки довкола п'єси Треплева і самий її показ були ним лише зазначені: Ніна — А. Вертинська в глибині сцени нейтрально, беземоційно виголосила монолог Світової душі. Однак, відсутність змістовних координат, здається, повільно, але невпинно розвалювала єфремовський спектакль, підточувала його зсередини, відтак, безсумнівно поза режисерським планом, ймовірно, навіть всупереч йому, увага глядача була постійно і безсистемно розосереджена

²⁵² Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 171.

²⁵³ Щербаков К. «Чайка» этого года // Комсомольская правда. — 1970. — 5 июня.

²⁵⁴ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 171–172.

²⁵⁵ Щербаков К. «Чайка» этого года // Комсомольская правда. — 1970. — 5 июня.

²⁵⁶ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 173.

поміж різними персонажами. Приміром, Тригорін — Р. Суховерко разом із Ніною — А. Вертинською викопували хробаків для риболовлі з клумби посеред сцени. Абсолютна натуральність дійства викликала бурхливу реакцію публіки, але поки глядачі милувалися довгими жирними хробаками і переймалися щастям парочки удачливих «мисливців», повз їхню увагу проходили розмови Тригоріна — Р. Суховерка про його літературні проблеми та професійні негаразди. Та й то сказати, можливо, на них і не варто було відволікатися, адже проговорював цей текст актор похапцем і з відчутною гидливістю у голосі, даючи зрозуміти, що для його Тригоріна риболовля важить значно більше, ніж вся література разом — що своя, що чужа.

Центром іншої сцени був Медведенко А. Мягова. Доля цього сільського учителя, обділеного коханням, увагою, грошима, щастям, повідана актором гранично щиро і переконливо, мала зачепити і напевно зачіпала кожного у глядачевій залі. Ймовірно, нею передусім перейнявся і театр, адже у цій версії «Чайки» «Современника» Медведенко зостався єдиним позитивним персонажем, а його позиція і щодо «нашого брата», учителя з російської провінційної глушини, і щодо інших героїв вистави була найбільш ясною і зрозумілою.

Принаймні, голос Медведенка — А. Мягова звучав тут значно вагомніше, аніж голос Треплева — В. Нікуліна, який, по-перше, виглядав наче «здешевлене видання» Тригоріна²⁵⁷ і, по-друге, був чи не точною копією матері: він так само, як і Аркадіна Л. Толмачової непокоївся тільки через своє місце серед обраних, через свою виключність. Різниця між ними полягала у тому, що Аркадіна — Л. Толмачова переймалася тим, як зберегти вже завойовану репутацію, а її син — як увійти до сонму причетних до мистецтва. І так само, як було неможливим уявити цю Аркадіну на сцені серед квітів і оплесків захопленої публіки, так не можливо було визнати письменницький дар цього Треплева.

На думку К. Щербакова, якщо Тригорін — Р. Суховерко не годився у герої, то Треплев — В. Нікулін і поготів, адже його душа зачерствіла і збезсиліла значно раніше, аніж тригорінська. І отже був правий театр, стверджував критик, розвінчавши, скомпрометувавши самогубство Треплева.²⁵⁸ В сцені їх останньої зустрічі із Ніною буквально за два кроки від Ніни і Кості вмирав Сорін, від якого Треплев — В. Нікулін досадливо відмахувався, зайнятий собою і своїми бідами. А вам мимоволі спадало на думку, що Костя міг би в цю хвилину знайти хоч краплину жалю до цього майже небіжчика, мовляв, хай дядя спокійно зійде в могилу, а вже потім стріляйся собі, раз маєш таку фантазію.²⁵⁹

²⁵⁷ Щербаков К. «Чайка» этого года // Комсомольская, правда. — 1970. — 5 июня.

²⁵⁸ Там само.

²⁵⁹ Там само.

Однак, така акцентуація «Чайки» невідворотно викликала майже риторичне запитання: навіщо театр взяв чеховську п'єсу, з якою метою були виведені на сцену нецікаві, беззмстовні, порожні люди? Невже лишень заради того, аби порівняти їх із маленьким, але чесним і працьовитим Медведенком — А. Мягковим? Погодьтеся, надто мілка мета для твору класичного рівня. Однак, на жаль, інших пояснень спектакль О. Єфремова не давав.

Злегка презирливий і пишномовний, за К. Рудницьким, єфремовський погляд на персонажів чеховської «Чайки» був підхоплений В. Опанасенком в однойменній виставі Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (1970). Немовби дратуючись через відсутність у них будь-яких талантів, через їхню порожність та суєтність, а головне — через їхню нездатність кохати, режисер таврував їх загальним: нікчеми!

Простір, в якому не те що п'яти пудів, а навіть і грану кохання не було, здавався холодним, незатишним і порожнім. Його сповнювали нечисленні і абсолютно розрізнені предмети і ним блукали, не помічаючи один одного, люди, позбавлені тепла, світла і співчутливості.²⁶⁰

Аркадіна — Л. Каганова передовсім виглядала дуже молодо — її можна було прийняти за сестру Кості чи за Сорінову дочку. Вона була не лише красивою, ефектною жінкою, вона була розумницею і у кожній ситуації поводитися так, ніби заздалегідь вирахувала найкоротший шлях до бажаного її результату: Кості — докорити, обірвати, дошкулити, аби він знав своє місце. Яке? І навіщо їй, матері, принижувати сина замість підтримати новонароджений талант? Може тому, що ніякого таланту в синові вона не бачила, самі лишень претензії? Тригоріну — наговорити заздалегідь припасених солоденьких компліментів, що — вона знала — діяли на нього невідпорно. Варто тільки вправно розіграти чергову сцену любовних пустощів. Ніні — зверхньо, з висоти своєї величі кинути: «Браво, браво! Ми любувалися». Шамраєву — вдати, що ніякі земні проблеми її — небожителки — не стосувалися. Маші — вказати на її неохайність, заразом скориставшись приводом черговий раз вихвалити себе саму.

Звикла завжди бути на перших ролях, Аркадіна — Л. Каганова і у тамтешній маленькій колонії відчувала себе її центром. Тому старанно демонструвала власну незалежність і водночас — залежність від неї — вельмишановної — всіх і кожного. Задля того тримала всіх на відстані, аби нікому й на думку не спало проникнути до її внутрішнього світу. «Той, хто бажає дізнатися, що у неї всередині, розіб'ється до крові і не визнає нічого», — точно підмітив Г. Коваленко.²⁶¹

Щоправда, поступово з'ясовувалось: насправді нею, як, власне, і будь-ким іншим, ніхто і не цікавився, може, тому, що був надто за-

²⁶⁰ Щербakov К. «Чайка» этого года // Комсомольская, правда. — 1970. — 5 июня. — С. 58.

²⁶¹ Коваленко Г. В плену замысла // Театр. — 1971. — № 5. — С. 59.

йнятий собою, може, тому, що апіорі не розраховував на чиюсь співучасть. Приміром, Соріну — Б. Мірусу, здавалося, було зовсім не до сестри; не переймався він і проблемами єдиного небожа. Натомість він весь час розмірковував над тим, які можливості він упустив впродовж життя, а з яких — скористався. Підрахунки виходили наочно сумні: і літератором він не став, і не одружився... Від тих невеселих думок Сорін — Б. Мірус впадав у меланхолію, блукаючи темними завулками своєї спустошеної душі.

Так само ніщо і ніхто, окрім нього самого, не хвилювало Дорна — О. Гринька. Нарцисизм був його головною хворобою, якої лікар, зрозуміло, не діагностував у собі, а єдиним достойним заняттям він, мабуть, вважав самоспостереження, якому самозабутньо віддавався. На кохання Поліни Андріївни, жалібні прохання жінки, змученої нещасливим шлюбом і так само нещасливим адюльтером із ним, Дорн — О. Гринько аніскільки не зважав, натомість тривожачись через те, як залишитися струнким, підтягнутим — такою ж «ціпочкою», якою виглядала Аркадіна — Л. Каганова. Тому й постійно поглядав на годинник — боявся пропустити час, призначений для гімнастичних вправ.

Бездуховність, наче іржа, з'їла душу й Медведенка — В. Глухого. Зовні молодий, він давно постарів і розумом і серцем, переймаючись тільки через маленьке жалування. Від того і його залицання до Маші виглядали не справжніми, а наче дешева підробка істинного кохання. Невже щиро закоханий чоловік міг би не помітити, що об'єкт його почуттів тинявся домом наче лунатик, палив, пив і зневажав його — Семена Семеновича?!²⁶²

Душевна тонкість, глибокі переживання, психологічна складність не були притаманні в цій виставі навіть тому, для кого вони складали професійний інструментарій — маститому письменникові Тригоріну. Вкрай струбований підтримкою власного іміджу, клопочучись, аби не потьмянів «хрестоматійний глянець», він повсюдно шукав сюжети для своїх «невеличких оповідей»: ось проклонулася історійка про Машу — вона завжди носить чорне, нюхає тютюн, п'є горілку і її кохає вчитель... Ось — про дівчину — вона живе на березі озера, вільна і щаслива наче чайка; одного разу прийшов чоловік і знічів'я згубив її. Дивна п'єса Кості Треплева, як і її виконання актрисою-початківкою Ніною Заречною не викликали щонайменшої цікавості у Тригорінові — О. Гаї, мабуть, тому, що не годилися для його записника.

На думку Г. Коваленка, чеховський Тригорін зацікавився Ніною, побачивши у ній дивну і не схожу на інших істоту. Тригорін львівської вистави, на переконання театрознавця, побачив у дівчині лишень вдячну слухачку.²⁶³

²⁶² Коваленко Г. В плену замысла // Театр. — 1971. — № 5. — С. 61.

²⁶³ Там само. — С. 60.

Всім іншим було байдуже до того, про що він пише, що думає, чим живе. Більше того, не знаючись на його белетристиці, вони вважали його нічим іншим, як відповідним доповненням до розкішного гардеробу театральної примадонни. Відтак, Тригорін був вимушений час від часу нагадувати мешканцям Сорінового маєтку, що він також служить музам, кокетливо додаючи при цьому, що блиск і славу він охоче проміняв би на сидіння тихого вечора із вудками. Але за довгі роки, що вони знали одне одного, і йому набридло вдавати втомлену популярністю знаменитість, і їм – дослухатися до його словес.

Зовсім інше — Ніна, для котрої зверхність і награна втомленість, комплекси і штучна розчарованість Тригоріна — О. Гая — були чимось новим і незвіданим. Заречна — Л. Кадірова всотувала кожен його фразу, не помічаючи його нещирості, захоплено говорячи щось про колісницю і натовп. Щоправда, ці її слова Тригоріна — О. Гая розчаровували: він, натомість, хотів почути слова співчуття, пошани до його страждань. І втомлено, навіть з досадою кидав: «Ну, на колісниці... Хіба я Агамемнон?».²⁶⁴

Від їхньої зустрічі, напевно, залишився би тільки сюжет для чергової невеличкої оповіді, якби Ніна — Л. Кадірова не було такою наполегливою. За версією «заньківчан», Нініне життя у глушині, на березі озера, без материнської ласки, під зневажливим поглядом батька і мачухи, день за днем раничи і ображаючи її, породило в душі дівчині безмежний потяг до слави, що стала в її очах і способом відплати і засобом вижити у непривітному світі.²⁶⁵

Виправдовуючи таку мотивацію характеру Ніни Заречної, режисер настійливо зіставляв його із характером Аркадіної. На переконання В. Опанасенка, розбірливо унаочнене всім ходом вистави, між обома актрисами — професіоналкою та аматоркою — не існувало різниці таланту: обом його було відміряно ложками — їх різнило лише ставлення до життя. Якщо Ніна — Л. Кадірова чи не з маніакальною настійливістю чекала на подарунки долі, похапливо шукаючи їх в усьому: хоч би у п'єсі Кості, хоч би у романі із Тригоріним, хоч би у ангажементі в Єльці — то Аркадіна — Л. Каганова дарувала їх собі сама, прицільно вибираючи із купи найкращі.

Треплев — Б. Ступка був своїм у цій компанії нездар, одержимих жадою слави. Хіба що неталановитість Кості актор переживав значно глибше, гостріше, неначе його герой знав, що йому ще доведеться докласти неабияких зусиль, щоб домогтися того статусу, якого вже набули старші за нього Тригорін та Аркадіна. Власне, збудженість, озлобленість, розлюченість, що були постійними супутницями Кості — Б. Ступки, були породженням саме його страхів: знаючи, що не наділений тверезим розумом матері, пра-

²⁶⁴ Коваленко Г. В плену замысла // Театр. — 1971. — № 5. — С. 60

²⁶⁵ Там само.

цьовитістю Тригоріна, цілеспрямованістю Ніни, він нервував, адже, маючи спільну з ними мету, не мав власних засобів її досягти.

Щоправда, десь на краєчку свідомості Треплева — Б. Ступки, неначе для нього було нестерпним усвідомлення неминучої катастрофи, спалахували сумніви; тоді він, сварячись із матір'ю, бив себе кулаком у груди і кричав: «Я талановитіший за всіх вас!...». Чергове бурхливе з'ясування стосунків між матір'ю і сином в якійсь момент перетворювалося на фарс: Треплев — Б. Ступка борсався у кріслі, марлеві пов'язки сповзали йому на обличчя і руки, він неначе пропадав за ними, потім — виринав на мить, незграбно вимахував руками, знову поринав у плутанину бинтів, розлючено й істерично викрикуючи з-під них образи на адресу матері та її коханця.²⁶⁶

Він хотів їхньої любові, хотів, щоб мати його оберігала, Ніна — обожнювала, Тригорін — визнавав... Вони ж, натомість, забувши про людські почуття, самозабутньо гралися в роботу, в романи, в життя нарешті, своєю байдужістю зачіпаючи і так гіпертрофоване самолюбство Треплева — Б. Ступки, не лишаючи йому жодного іншого виходу — тільки постріл прямо у ціль.

«Чайка» у «заньківчан» пройшла лише кілька разів, не викликавши особливого інтересу публіки і отримавши негативну оцінку критики. Розбираючись в причинах фактичного провалу вистави, Г. Коваленко передусім називав надто однозначну і беззастережну концепцію В. Опанасенка, формуючи яку, режисер, по-перше, знехтував «безкінечною любов'ю» автора до своїх персонажів і, по-друге, позбавивши їх таланту, зняв один з важливих аспектів чеховської п'єси — роздуми про мистецтво і призначення митця.²⁶⁷ На нашу думку, всі «плюси» і «мінуси» цього спектаклю демонстрували весь позитив і негатив концепції «жорсткого Чехова», в якій розбірливість позиції, ясність ставлення до «історії» та її героїв рядувала із однозначністю оцінок і прямолінійністю висловлювання. Львівська вистава надто щільно примикала до даної ідейно-естетичної системи, відсторонюючись від неї лишень через виразну індивідуальність сценічної манери окремих виконавців.

Утім, Г. Коваленко був правий: «Чайка» «заньківчан» заслуговувала на предметну розмову. І не тільки через те, що, на відміну від більшості тогочасних вистав театру, вона відзначалась майже академічною строгістю і відсутністю трюкацтва, а ще й тому, що серед небагатьох українських версій цієї чеховської п'єси 1960 — 1970-х рр. спектакль В. Опанасенка демонстрував саме концептуальний підхід до класичного твору — мав логічну дійову конструкцію, чітке надзавдання та продумані засоби його втілення на кону.

²⁶⁶ Бориско Н. Богдан Ступка // Театр. — 1977. — № 9. — С. 99.

²⁶⁷ Коваленко Г. В плену замысла // Театр. — 1971. — № 5. — С. 60

Постановки «Чайки», передусім у російських театрах, 1960 — 1970-х рр., власне, й сформулювали концепцію «жорсткого Чехова», яка отримала чимало сценічних підтверджень впродовж зазначеного періоду. Наприкінці тогочасна критика, «із зацікавленістю коментуючи <...> «трагедійного Чехова» <...> однак, почала поговорювати, що безпросвітний Чехов — втомлює, що час, мовляв, повернутися до «більш широкого і більш вільного» погляду на його п'єси».²⁶⁸ Немов у відповідь на цей заклик прозвучала вистава за чеховською «Чайкою», здійсненна О. Єфремовим 1980 р. на кону МХАТу — вистава, в якій, за твердженням К. Рудницького, чеховська поліфонія була відновлена у своїх правах.²⁶⁹

Щоправда, О. Єфремов домагався зазначеного результату засобами, сприйнятими відразу далеко не всіма рецензентами. Багатьох неприємно вразило почасти надто вільне поводження режисера із канонічним текстом «Чайки»: він не лише почав спектакль словами Треплева (замість діалогу Маші і Медведенка), але розрізав сценічні епізоди на шматки і змінив їхню послідовність, створивши в такий спосіб іншу композицію сценічної дії. Однак, здається, саме це допомогло постановникові наблизитися до естетичних здобутків театральної чеховіани минулих періодів, передусім МХТу: по-перше, О. Єфремов організував безперервну дію, тобто один епізод ніби самовільно перетікав у інший; по-друге, на відміну від попередньої версії «Чайки», режисер тепер не шукав винних, а намагався оприятити «приховану драму» кожного персонажу, наділивши їх рівними правами і подаючи однаково крупно.²⁷⁰

Про чеховську традицію, закладену виставами «художників», нагадувала також сценографія В. Левенталя. Цього разу у художника напихваті були чи не всі можливості сценічного простору. Портал сцени він затягнув тюлевими завісами, каскадом опустивши їх до підлоги. Перед початком дії на тлі завіс виникала проекція гілок численних дерев, їхнє тривожне коливання у сполученні із боєм годинника і криками чайок створювало доволі напружений настрій. Однак, буквально за хвилину, м'яко мерехтячи в золотавому освітленні, завіси йшли вгору, відкриваючи глядацькому погляді елегійний пейзаж: купки кущів з обох боків порталу, чарівне озеро в далечині та біла мереживна альтанка, яка буквально випливала назустріч глядачеві. Це і був, за задумом художника, театр Кості Треплева — між колонами альтанки була натягнута завіса, а задником слугувало озеро і далекий горизонт за ним. «Левенталь хотів створити образ якоїсь вічної природи, квітучої і буйної, що торжествує над всіма і всім», — так охарактеризував сценографію «Чайки» Г. Коваленко.²⁷¹

²⁶⁸ Рудницький К. Театральные сюжеты. — М.: Искусство, 1990. — С. 86.

²⁶⁹ Там само. — С. 103.

²⁷⁰ Там само.

²⁷¹ Коваленко Г. «Какие красивые деревья...» // Творчество. — 1988. — № 4. — С. 25.

В кінці першого акту завіси закривали пейзаж, а сцену заповнювали меблі — дивани, буфет, столи — і дорожні валізи. Це контрастно інше місце дії відповідно змінювало її характер: ритм уповільнювався, мізансцени ущільнялися, тональність ставала інтимною. Там, де у попередній єфремовській версії кричали і сварилися, тепер жалілися і співчували: Аркадіна — Т. Лаврова сідала на підлогу поряд із ридаючим Костею — А. Мягковим і не стільки бинтувала йому голову, скільки втішала в обіймах, висушувала синові сльози цілунками.

Декорація другого акту мала нагадати атмосферу першого і, водночас, заперечити її. Глядач спочатку бачив той само парк із альтанкою, але їхні обриси майже тонули у півтімі, яка повністю поглинула «чарівне озеро». Далі поглядові відкривалася кімната, знайома з попереднього акту, проте в цьому просторі тепер домінувало крісло, в якому застиг в очікуванні кінця Сорін — А. Попов, і стіл для гри в лото, що був замалим для доволі великої компанії гравців: вони сиділи довкола надто тісною групою, в буквальному сенсі тиснули один на одного. Деся в глибині сцени, немов на краю світу, відбувалася остання розмова Заречної і Треплева. А після того, як лунав постріл і Дорн — І. Смоктуновський просив увести Ірину Миколаївну, вся ця група зникла в півтімі, і з цілковитою темряви на глядача знову, як і на початку, впливала альтанка, в центрі якої Ніна — А. Вертинська, вбрана у чорне, повторювала монолог з треплевської п'єси, вимовляючи вже знайомі слова твердо і розбірливо, впевнено і повільно, ніби відмітаючи будь-які сумніви у талановитості автора цих рядків і власному акторському професіоналізмі.

І все ж О. Єфремов, вдруге ставлячи «Чайку», не лише наслідував побудови сценічної дії, традиційні для чеховських вистав «художників», але й піддавав їх деяким трансформаціям. Скажімо, єфремовські мізансценічні композиції виглядали вибагливішими, ніж ті, що належали К. Станіславському. Використовуючи прийоми кінематографа, режисер у кожному епізоді «наводив фокус» на двох чи трьох персонажів, яких вважав центральними для даного сегменту дії. Інші в той момент формували другий план, чекаючи свого виходу, свого попадання у фокус. Обмін між обома планами відбувався постійно, задаючи ритм дії — неспішний, з доволі довгими — мхатівськими — паузами. Однак, вони не змішувались і не зміщувались, кожний був не лише, так би мовити, на своєму місці, але й мав точне призначення: перший оприявнював зміст сюжету вистави, другий — ніби акомпанував дуетам і тріо, що звучали з авансцени.

Не менш точно були розподілені ролі в ансамблі персонажів цієї єфремовської «Чайки». Жоден з них не був позбавлений уваги і жоден не був скомпрометований. Цього разу О. Єфремов не поспішав оцінювати чеховських героїв, відтак, не педалював в кожному окремому характері жодної його риси. Навпаки, перед виконавцями поставили завдання виявити свій

персонаж максимально повно, зробити його характер об'ємним. Тому, при- міром, Треплев А. Мягкова здавався стриманим, навіть строгим, в ньому важко було впізнати автора незвичної, оригінальної і в чомусь епатажної п'єси. Костя — А. Мягков не оригінальничав, не бравірував і поведився до- волі сором'язливо. Він не бунтував проти навколишнього світу, а лишень печалився, усвідомлюючи егоїзм матері, неспроможність або небажання оточуючих зрозуміти його п'єсу. Від Заречної цей Треплев хотів не просто кохання, а саме взаємності, душевного відгуку.

Здавалося, Ніна — А. Вертинська в якомусь глибинному сенсі й була відповіддю на треплевський запит. Те радісне збудження, з яким Заречна — А. Вертинська готувалась до свого дебюту, те, як неголосно, але пе- реконливо вона вимовляла слова монологу, як глибоко відчувала його патетику і щирість інтонації, як знала, коли замерти у граціозній позі, свідчило про серйозне ставлення Заречної до акторської справи і до ав- тора — творця її першої ролі. «У вас має бути талант», — чи не вперше ці слова досвідченої Аркадіної звучали на адресу актриси-початківки без іронічного підтексту.

У ставленні Ніни до Тригоріна О. Єфремов цього разу не шукав другого плану: Заречна — А. Вертинська всім єством — танцюючим ру- хом, летючими руками, очима, що палали від щастя, тягнулася до зна- менитого письменника, до людини з іншого, цікавішого, ніж довкола неї, світу, і головне — сповненого творчості. О. Калягін, в свою чергу, всіляко доводив, що його герой гідний такого самовідданого почуття. Спокійний тон, владність, гордовита осанка, плавні жести, лукаві очі, ласкава і трохи зверхня манера говорити — Ніна не могла не закохатися в цього чоловіка, привабливого передовсім своїм життєвим досвідом, мудрістю, зрілістю.

У їхній дуетній сцені Ніна — А. Вертинська не помічатиме нічого з того, що хоч на йоту могло б якось принизити образ, створений в її уяві: ні старого плащу, ні так само старих вудок, ні його сумнівів щодо свого письменницького дару, ні відвертої іронії, з якою Тригорін — О. Калягін розмірковував про свою популярність і публіку. Сидячи на сходинках альтанки, в центрі якої опускався у крісло Тригорін, Ніна говорила про славу і не зводила з нього очей. Глядач розумів, що ці слова — освідчення, яке враз вирішувало її подальшу долю. Все, що не стосувалось очікува- ного нею майбутнього, Заречна — А. Вертинська ніби виносила за дужки власної свідомості. Ось наблизився мало не впритул Треплев — А. Мягков і кинув вбиту чайку їй до ніг — не звернула уваги. А тут з глибини сцени неспішно з'явилась Аркадіна — Т. Лаврова і повідомила, що вони з Триго- ріним залишаються. Ось ці слова Ніна — А. Вертинська розчула: слабка, безпомічна посмішка промайнула на обличчі, і єдине слово «Сон» прозву- чало з тихою, але виразною радістю.

Чим далі розгорталась дія вистави, ставало очевиднішим: цього разу змістовним та енергетичним центром «Чайки» режисер обрав Ніну Заречну. До кінця першого акту, за точним визначенням К. Рудницького, і Тригорін — О. Калягін, і Аркадіна — Т. Лаврова, і Треплев — А. Мятков встигали «морально капітулювати», тільки Заречна — А. Вертинська «жила в іншому ритмі, говорила гаряче, рухалася поривчасто, рвалася назустріч долі».²⁷² Утім, ця насиченість психофізичного існування Заречної — А. Вертинської, приваблива сама по собі, водночас, ніби відбирала «життя» в інших персонажів, особливо у тих, хто за сюжетом безпосередньо пов'язаний з її історією. Передусім це стосувалось Аркадіної Т. Лаврової, тим паче, актриса малювала образ своєї героїні самими акварельними фарбами — прозорими, іноді до нерозбірності кольору. Жінка без віку, дуже миловидна, в міру егоїстична, чутлива, навіть сентиментальна — ця Аркадіна справді могла грати п'ятнадцятилітніх дівчаток, але чомусь було важко уявити її собі не те що в ролі Маргарити Готье, але й Ольги Ранцевої. Відтак, здавалося, боротьбу з Ніною — А. Вертинською Аркадіна — Т. Лаврова програла «на всіх фронтах», причому — ще за лаштунками, до початку дії. Відсутність навіть натяку на конфлікт між обома жінками, що робило наочнішим амбівалентне ставлення режисера до всіх персонажів, задіяних у чеховській історії, не лише, як стверджував К. Рудницький, «ослаблювало нерв і знижувало тонус драми»,²⁷³ але, на нашу думку, взагалі не зносило дію до драматичної висоти, залишаючи її на рівні мелодраматичного «сюжету для невеликого оповідання».

Ті персонажі, які не впливали безпосередньо на долю Ніни, опинялися на периферії сюжету «фремовської «Чайки». Скажімо, Дорн — І. Смоктуновський — жовчний, відлюдкуватий, з недобрими очима і сутулою спиною — інколи здавався персонажем з іншої вистави, який несподівано забрів до цих чужих і малозрозумілих, але вочевидь неприємних йому людей, і від того він дивився на них з погано прихованою неприязню, особливо на Поліну Андріївну — І. Саввіну, занадто вульгарну і глупо ревниву.

Натомість Сорін — А. Попов ніби отримував шанс увійти до «ближнього кола» Заречної: актор доволі наочно демонстрував по-юнацькі гарячу закоханість свого героя в юну Ніну, давав нам розгледіти різні відтінки цього почуття, в якому злилися безмежна радість від усвідомлення, що ось тепер, за кілька кроків до останнього рубежу, йому даровано ще раз відчувти подих кохання, і безмежна печаль, і досада, що це сталося надто пізно. Однак, моментів, коли очі Соріна — А. Попова блищали від емоцій, а голос тремтів від хвилювання, впродовж вистави нараховувалось всього кілька. Куди частіше глядач бачив заспаного, неприбраного старого, якому

²⁷² Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 108.

²⁷³ Там само — С. 105.



А. Чехов. «Чайка». МХАТ ім. М. Горького. 1980. Заречна — А. Вертинська, Тригорін — О. Калягін

не те що хвилюватися, навіть очі розплющити й усвідомити, що відбувається довкола, — важко, котрому вже надсилу елементарний порух тіла — воно у другому акті остаточно відмовлялося служити своєму хазяїну, і фігура Соріна — А. Попова, прикута до крісла в центрі сцени і завмерла в очікуванні кінця, читалася як знак безнадійного і невідворотного згасання будь-яких і будь-чиїх надій, сподівань, поривань і мрій. Видається, саме це і була фінальна крапка єфремовського спектаклю, а остання мізансцена Заречної — А. Вертинської лише остаточно доводила її трагедійний сенс.

От у цій невідповідності двох актів другої єфремовської «Чайки», у цій «волі до трагедії», що досить несподівано ближче до фіналу набрала силу і «підкорила собі єфремовську поліфонію»,²⁷⁴ нібито заявлену на початку спектаклю як провідний принцип організації подальшого дійства, крилася, на наш погляд, найзначніша вада режисерської концепції. Адже чеховська драматична конструкція не витримує різких рухів, будь-яка змістовна чи емоційна якість має накопичуватися поступово, аби виявитись, лише набувши сили, відтак, і видимості. О. Єфремов цим правилом, вочевидь, знехтував, так, на нашу думку, і не справдивши надії тогочасної критики на по-справжньому «поліфонічного» Чехова.

Проте, даною виставою започатковано процес своєрідної «симфоні-

²⁷⁴ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 108.

зації» чеховського тексту на тодішньому кону, і сценічні версії «Чайки» 1990-х рр. унаочнювали його безупинне розгортання. Утім, водночас, найкращі вистави за цією чеховською п'єсою кінця минулого століття доводили: найбільше нові ідейно-естетичні орієнтири нагодилися репрезентантам тієї режисерської генерації, чия ментальність та естетична генеза належали радянській епосі. Їхні концепції відзначались домірністю розумного консерватизму застережній трансформації класичного твору.

Саме цей шлях — від розпізнавання інших ознак чи не напам'ять вивченої реальності чеховської «Чайки» до усвідомлення внутрішнього, непоказного наступництва між цією та попередніми (аж до перших) її версіями — проклала вистава «П'ять пудів кохання» Київського театру російської драми ім. Лесі Українки (1993). При першому погляді на чеховський спектакль здавалося, що Едуард Митницький мав на меті збудити уяву глядача, примусити його «нашорошити» зір і слух, пильно вдивлятися в «картинку», яка змінювалась майже з калейдоскопічною швидкістю.

М. Френкель за тим самим принципом вирішив простір вистави, наповнивши його по-кінематографічному великою кількістю сценографічних модулів і предметів. Двоповерхова будівля, представлена нашим очам у всю шир і глиб, адже не мала передньої стіни, була ретельно заставлена меблями і заповнена предметами побуту. Перші хвилини витрачались на те, щоб побачити їх усі, в наступні — виникало стійке відчуття, що кімната на горіщі раніше належала Треплеву — напевно, там він писав свої дивні тексти, там мало народитися оце «щось декадентське» — монолог Світової душі, допоки не прийшла мати й посунула його та його речі по кутках. На сцені встановили великі дерев'яні лави, величезну садову діжку, біля сходів будівлі поставили рояль, розкидали купу побутових предметів, неначе для того, щоб змусити глядача подумки здогадуватись, кому з персонажів що в тій купі належить. Через це тривале розглядання й розпізнавання якось запізнило усвідомлювався той факт, що довкола дому немає ніякого парку, що сорінський маєток тут представлений лишень будівлею і таким собі натяком на подвір'я, що очевидно годі сподіватися на появу «чарівного озера», а відтак — на будь-які «живі» декорації та «атмосферу» у треплевській виставі. Власне кажучи, було важко збагнути, де ж Костя показуватиме свою моновиставу і чи показуватиме її взагалі.

Неабияка жвавість сприйняття була потрібна й для того, аби в першому акті встигнути за швидкою зміною просторового ракурсу, що задавалася обертами поворотного кола, і за мить охопити поглядом новий «кадр». От під лавою, де п'ють горілочку Тригорін — Є. Паперний і Маша — К. Ніколаєва, бачимо скцюрбленого Медведенка, який застиг, підслуховуючи зізнання жінки, яку мріє назвати своєю, в її коханні до іншого. От за секунду до того, як Ніна — А. Сердюк освідчиться Тригоріну, наш погляд вихоплює постать Аркадіної — А. Роговцевої на другому поверсі будівлі — вона

скам'яніла, почувши слова зізнання, тіло неначе зсудомилося, побачений поцілунок змусив здригнутися...

Утім, ці епізоди-кадри, створені режисером на власний розсуд, не відміняли чеховського сюжету, не спростовували його змісту, не ламали його архітектоніку. Спектакль Треплева починався тоді, коли його вважав за потрібне почати автор «Чайки», і глядачами були також ті, кого він «призначив», і реакція їх на побачене була — чеховська. Лишень, всупереч авторській волі, не було «чарівного озера», не колихалися тривожно кущі, не гнувся очерет, не пахло сіркою і т. і. Замість цього Ніна — А. Сердюк піднімалася на другий поверх будівлі й звідти зі старанністю учениці старшого класу читала монолог. А біля сходів Треплев — Л. Сомов акомпанував їй на роялі, неначе всім єством відчуваючи кожне своє слово, що вимовляли уста тієї, кого він обрав бути Світовою Душею. Глядачі «вистави» сиділи поряд, і Ніна — А. Сердюк після сердитого наказу Кості — Л. Сомова «дати завісу» кидалася до них за визнанням, за підтримкою, але наштотувалася на усмішечки та зніяковілі знизування плечима. Лише Сорін — А. Решетніков, мабуть, зі старечої доброзичливості до молодих, привітно усміхався до дівчини.

Перший акт вистави вражав мало не граничною перенасиченістю фізичною дією, здавалося, в ньому не було жодної хвилини спокою і тиші, хто-небудь обов'язково щось говорив, і всі постійно пересувалися по їм одним відомим траєкторіям: Ніна — А. Сердюк завзято крутила педалі велосипеда, Тригорін — Є. Паперний запобігливо прибирав з її дороги предмети побуту, Медведенко нісся кудись з патефоном і все намагався «оживити» його, Костя — Л. Сомов бавився, спускаючись на руках по бильцях центральних сходів, навіть Сорін — А. Решетніков катався в інвалідному візку. Однак, один момент тиші у першому акті таки був: Ніна — А. Сердюк і Тригорін — Є. Паперний сідали на підлогу на авансцені обличчям один до одного і ніби виключались з дії, не бачачи і не чуючи нічого й нікого, окрім очей навпроти та їм одним чутного, спільного внутрішнього життя, що ось у цей момент ніби зароджувалося між ними. А навколо продовжувалося життя зовнішнє, і різні голоси звали їх повернутися в нього, кликали за собою. Та даремно.

Всі «п'ять пудів» кохання в цій виставі встигали нагромадити у першому акті, немов поспішаючи вмістити їх у сповнену прозорих вранішніх туманів, гарячого денного світла, м'яких, нестрашних присмеркових тіней літню пору. (До речі, чітку зміну пори року в кожній дії — весна, спекотне літо, кінець літа, глибока осінь — А. Драк назвав однією з найцікавіших знахідок Е. Митницького.²⁷⁵) Адже в цей час навіть втрата кохання вида-

²⁷⁵ Тоска по діалогу: Интервью, размышления, беседы, рассказы и все о Театре — с Эдуардом Митницким. — К.: КДАТДіК на лівому березі Дніпра, 2007. — С. 115.

ється неважкою, скороминущою, здається, що все можна повернути назад. Тому й Аркадіна — А. Роговцева першої миті здригалася, побачивши, як до самозабуття цілуються Ніна — А. Сердюк і Тригорін — Є. Паперний, а вже другої, опанувавши себе — бралася відвойовувати втрачене... і такі відвойовувала. Перед від'їздом, наकाдивши фіміаму і буквально знесиливши коханця компліментами, Аркадіна — А. Роговцева купатиме Тригоріна — Є. Паперного у діжці, ніби змиваючи з нього останні примарні спомини про недавні Нініні обійми. А він, покірний даній згоді, справді знесилений від недавнього опору, сидітиме у воді як велика лялька, водночас нагадуючи й інфантильного старого «пупса» Соріна — А. Решетнікова, і молодика Костю. Костя — Л. Сомов у попередньому епізоді так само невтішно й покірно сидів, поки мати перев'язувала йому голову і доводила, що усвідомлює своє погане поводження із ним. Костя їй вочевидь не вірив, відчуваючи, що всі оці звиряння — ніщо інше, як чергова блискуче зіграна вистава, які так добре удавалися Аркадіній — А. Роговцевій. Але, мабуть, не маючи сил для найменшого спротиву, він лише жалівся і ластився до матері наче маленька дитина, яка просить ласки, знаючи напевно, що отримає її.

Всі персонажі цієї вистави, здавалося, були приречені повертатися на старі круги свого кохання. Аркадіна — А. Роговцева лізтиме в діжку до Тригоріна аби переконатися: вона не тільки умовила його не кидати її, але й знову жадана. Тригорін — Є. Паперний не відповість, вона вилізе, мокра, нещасна, готова відступитися... Але ж ми точно знаємо продовження історії, і режисер відає, що ми знаємо.

Маша — К. Ніколаєва, сповнена любов'ю до Треплева, непотрібною йому любов'ю, розчинятиме своє почуття у балачках про нього, топитиме у горілці, а потім з відчаю прийде до Кості в кімнату, кине одєжину йому до ніг, наче разом із собою, щоб вкотре переконатися: вона йому не потрібна навіть у жертвоприношенні.

Медведенко все знемагатиме біля Маші, готовий хоч під лаву залізти й слухати її освідчення у коханні до іншого, аби тільки бути поруч.

Поліна Андріївна — Л. Кадочнікова — вся зів'яла, якась наче скоцюрблена без взаємності Дорна. Їхньому роману, здається, не має кінця-краю, а, можливо, вони обоє бояться його завершення, саме обоє, зрозуміємо ми, почувши, з якою тугою та болем на чергові звиряння Поліни Дорн — В. Сівач крикне: «Мені п'ятдесят п'ять».

Ніна — О. Сердюк та Костя — Л. Сомов — такі відчайдушно щирі та світло радісні у своєму першому почутті, невинні й від того довірливі, у фіналі хапатимуться за найменший натяк на минуле і не розумітимуть, що все скінчилося для них обох, що вороття до світлої радості не буде.

Через ті колізії, що їх Е. Митницький детально вибудував у виставі, ставало очевидним: у «Чайці» Чехов відмірив кохання повною мірою всім без винятку персонажам, але жоден з них не зміг напитися із цього дже-



А. Чехов. «П'ять пудів кохання (за «Чайкою»)

Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. 1993 р. Сцена з першої дії

рела, знехтувавши не лише жіночими чи чоловічими, але й батьківськими почуттями. Н. Єрмакова, маючи рідкісну нагоду побачити своєрідний прототип вистави Театру російської драми — «Чайку» А. Чехова, поставлену Е. Митницьким у лейпцігському «Шаушпільхаус», назвала «П'ять пудів кохання» драмою кинутих дітей.²⁷⁶ Ніна і Костя цієї вистави були значно молодшими, ніж їх прообрази з чеховського тексту, від того їхнє кохання виглядало невідпорно «першим», дуже вразливим — вони фактично сироти при живих батьках. Поряд Маша, на яку мати не звертає жодної уваги, цілком поглинута коханням до Дорна. Смерть Ніниної дитини, ще раніше приреченої Тригоріним на напівсирітство, — неначе фінальна завіса над усіма надіями, сподіваннями, мріями молодості. «Вічна дитина» Сорін — постійно покинутий, нікому не милий, зі смішними і безнадійними намаганнями «помолодшати». Він і помре ніким не помічений: в одну мить відхилиться назад голова, впаде з неї картуз, і життя так само впаде додолу..

Любов до своєї справи, хай би якою взаємною вона не була, в цій виставі не скидалася на щастя чи задоволення. Скажімо, любов до театру Аркадіна — А. Роговцева, вочевидь, сприймала лише з утилітарної,

²⁷⁶ Єрмакова Н. Птахи й звірі в одному місті // Український театр. — 1991. — № 4. — С. 22-26.

прагматичної точки зору — як набутий статус провідної актриси, що надає можливість виступати у Харкові, а не в Єльці, дає прибуток — гроші на гардероб і можливість тримати салон — місце, де вона постійно відчуває свою силу, привабливість, чарівність. Мабуть, це вони — завсідники аркадінського салону — виносили її на сцену, і складалося враження, що на їхніх руках Аркадіна — А. Роговцева уможовлялась звично і почувалась зручно. Ця Аркадіна тримала Тригоріна поруч лише з однієї причини — аби не вкоротити жіночого віку, з тієї ж причини, з якої вона робила гімнастику і носила світлі кофточки — аби не переходити на віковій ролі. Тому й Костю вона не любила так відчайдушно, адже дорослий юнак перед очима — це постійне дратуюче нагадування про вік.

Виявлялося, що Тригорін — Є. Паперний також був нездатен любити своє письменство і читацьку публіку, яка, натомість, любила його. Ще менше він був готовий докласти бодай єдине зусилля і повернути собі свіжість відчуттів і сприйняття, вочевидь втрачених від запліснявілого роману з Аркадіною й так само нікчемних інших зв'язків. Але кинути писати він теж не міг, ось і лишалося йому хіба що фіксувати в записнику миттєві враження і прикмети, а, може, лякливі тіні, що залишаються від швидкоплинних емоцій, мимохідь пройдених відносин, гіркоти сумління.

З подальшого перебігу подій «П'яти пудів кохання» ставало очевидним, що кохання у тому домі не живе, і не лише тому, що за чеховським сюжетом кожний кохає не того, хто закоханий у нього, а тому, що всі його мешканці не знають справжньої ціни любові, не годні зрозуміти — життя без неї перетворюється на ніщо, на пустелю, на видимість життя. Саме цю досить банальну, але від того не менш важливу думку Е. Митницький доводитиме нам другим актом вистави: осіннім мороком і моторошною темрявою дому, сірістю теплих важких дамських суконь і чоловічих костюмів. Їх не в змозі будуть розігнати ні світло лампи, ні червона пляма накидки Аркадіної — А. Роговцевої, ні затишність гри в лото, що зібрала всіх за одним столом, — відлік номерів наче відраховуватиме хвилини, які лишилося прожити Соріну, докохати до останнього пострілу Кості, пережити перед остаточною втратою надії на повернення Тригоріна — Ніні, долюбити живого — Маші...

А потім засвітиться фінальний «кадр», де поволі згасатимуть останні промені світла й звучатимуть знову слова монологу — пророцтва Світлової Душі з п'єси Треплева про жах, холод, безтваринність і безлюдність кола, куди невідворотно прийде світ, аби потім, через астровські, зоряні «сто-двісті років» матерія і дух змогли злитися «в гармонії прекрасній». Але того не побачить ніхто з нині живих, адже не житиметься тому, хто «скучив без людини...».

Шлях від «Чайки» А. Чехова до «П'яти пудів кохання» Е. Митницького — це шлях режисерської переакцентуації авторського тексту, визна-

чення інших ідейних пріоритетів, ніж ті, що наголошувались у далекі вже часи, надання дії множинних ознак сучасності. Параболу життя режисер викреслював у цій виставі з незвичних зон ритмічної напруги, і люди існували тут на межі зовсім не притаманної чеховським часам фізичної та фізіологічної відвертості, проте саме по-чеховські відокремлено й відчужено. Перечитуючи епістолярну спадщину А. Чехова, Е. Митницький побачив у письменнику людину «несподівану, парадоксальну, невлаштовану, сумуючу, поранену, покинуту <...>». Саме такий Чехов, на його думку, був автором «Чайки». Змінивши назву вистави, режисер вклав у цей жест своє інакше сприйняття чеховської п'єси, інший імпульс, іншу пристрасть, інший нерв, якими наділив персонажів «П'яти пудів кохання».²⁷⁷ Таким чином, знову «не класично», однак близько до провідної тональності «жорсткого Чехова», звучала похмура, відверто песимістична, сказати б, «гамлетівська» інтонація вистави Е. Митницького, її «соборна» трагічність — одна на всіх персонажів.

Є підстави стверджувати, що Е. Митницький, формуючи власну концепцію чеховської «Чайки», не відмовився від жодного із набутків своїх попередників, водночас, з належною ретельністю актуалізуючи ідейний та естетичний комплекс класичного твору. При цьому він наполягав, що кінець XIX століття — час, коли була написана «Чайка», і кінець XX-го — час, коли вийшла на кін його версія цієї чеховської п'єси, з'єднує дуже короткий «місточок», означаючи, що життя чеховських персонажів, як і наше, ці «п'ять пудів кохання» осилити не може, що ми — так само нещасні, як були вони, адже не вміємо «пізнавати щастя». «Нам чи то багато цих «п'яти пудів», чи мало, а, можливо, і не потрібно», — підводив Е. Митницький сумний підсумок власних роздумів над чеховською «Чайкою».²⁷⁸

Наступного сезону вистава за чеховською «Чайкою» з'явилася в репертуарі московського театру «Ленком» в постановці Марка Захарова. Мабуть, її таке близьке сусідство у часі з виставою Київського театру російської драми вимагає прямого зіставлення обох версій чеховської п'єси, і може здатися, що при цьому виникне достатньо яскравих аналогій. Однак, насправді між двома цими виставами — значно більше відмінного, аніж спільного. Аналогічним у підході до чеховського твору ми б назвали хіба що спільну для обох постановників опору на нього, а ще — високу постановочну культуру обох вистав і розбірність сценічного мовлення, характерні для творинь режисерської генерації, до якої належать Е. Митницький та М. Захаров.

У виставі театру «Ленком», як годиться, було багато розмов про мистецтво, літературу, талант, про нові форми, щоправда, дуже скоро ставало очевидним, що всі ці богемні розмови були ні до чого. Вистава й починалась

²⁷⁷ Тоска по диалогу... — С. 116.

²⁷⁸ Там само. — С. 117.

зі своєрідного — митецького — прологу: Костя — Д. Певцов на авансцені, на тлі високого французького вікна читав текст власної моноп'єси, злегка заїкаючись, ніби запинаючись на окремих словах, промовляючи їх із паузами, ніби вивіряючи інтонацію, — так, неначе творив власний текст прямо на очах у глядача — свого першого глядача. Звідси хвилювання й інтонація, з якою зазвичай виголошують ті слова, що вводять у дію присутніх в глядачів залі. Потім неначе за його командою вікна розсувалися, запрошуючи до дії її перших персонажів — Машу — О. Дорохіну та Медведенка — І. Агапова. Звучали всім відоме запитання Медведенка до Маші та її так само всім відома відповідь, і текст чеховської «Чайки» вступав у свої права, водночас, дивуючи нас впродовж вистави несподіваними акцентами, почасти дивними наголосами, не відразу зрозумілими інтонаціями. «Чайку» А. Чехова, за точним спостереженням Л. Осипової, грали в «Ленкомі» місцями — зухвало, місцями — еротично, місцями — з нальотом містики.²⁷⁹ В окремі моменти М. Захаров підпускав свого — режисерського — туману, змушуючи повірити, що «Чайка» належить перу Костянтина Треплева, ніби для того, щоби розвіяти будь-які сумніви у його таланті. Ось на його вимогу почалась дія. Ось він згадав матір, яка любить носити світлі кофточки і не любить, коли при ній хвалять Елеонору Дузе, і на сцену у розписній японській сукні з величезним криваво-червоним віялом, виписуючи ним у повітрі якісь складні візерунки, пританцьовуючи, кланяючись, вийшла Аркадіна — І. Чурикова. Вона нам — щось із Шекспіра, а Костя Соріну — Ю. Количеву — про Мопассана та Ейфелеву вежу. Ось у другому акті заговорили про Заречну, і Костя — Д. Певцов — більше за всіх. І вона з'явиться — силует за вікном, який, знову таки, вгадає у напівтемряві лише він.

Суголосно настрою Кості — Д. Певцова змінювався настрій і ритм цілого акту, здавалося, будь-чий емоції тут неодмінно вступають у резонанс із треплевськими. Перший акт, впродовж якого Треплев, за автором, страждає від материного нерозуміння, від Тригорінової байдужості до його перших літературних спроб, де він втрачає кохання і розуміння Ніни, у захаровській виставі йшов у нервовому, напруженому, бурхливому, синкопованому ритмі. У другому — слідом за Костею все неначе стихало, поринало у дрімотний спокій, але часом у цій тиші чулась якась надмірність, нарочитість, вона немовби напрошувалась, аби її порушили, що й ставалося у фіналі.

Емоціями з легким присмаком чогось містичного, інфернального був сповнений простір вистави, оформлений О. Шейнцисом. Довгі білі французькі двері — точний знак заміського будинку — легко рухалися вздовж сцени і розсувалися вбік, відкриваючи вид на «чарівне» озеро й підмостки треплевського театру. Так само легко вони пропускали світло або темніли, коли воно згасало. Озеро, «набране» зі смуг кольорової матерії, вигляда-

²⁷⁹ Осипова Л. Просто «Чайка» из театра «Ленком» // Коммерсант. — 1994. — 1 октября.

ло по-справжньому чарівним, воно мінилося відтінками, кольори перетікали з одного в інший, створюючи ілюзію живої води. Воно закривало собою чи не весь горизонт, і здавалося, що дерева парку вкорінені у воду, а верхів'ям сягають неба — червоного від заходу, блідого — від місяця, що сходив, даючи знак до початку вистави у треплевському театрі.

В першому акті не було дому, якщо було потрібним його означали садові меблі. В другому — навпаки — не було озера і парку, їх закрили довгі й важкі завіси, що ніби відгородили кабінет Треплева від минулих сподівань і бажань молодості. Там, де раніше у високому літньому небі світив місяць, заливаючи мерехтливим, чарівним світлом озеро, підмостки і фігуру Ніни — О. Захарової у сліпучо білій сукні, тепер самотньо горіла лишень настільна лампа, не дозволяючи побачити виразно жодного з облич, ховаючи по кутах лякливі тіні, змушуючи чекати, допоки хтось з персонажів не увійде у невелику світлову пляму, ніби попаде у фокус.

Загалом, впродовж вистави частіше за інших у фокус попадав Треплев — Д. Певцов — зворушливий, наївний, дуже привабливий, сповнений любові та амбіцій: він по-справжньому кохав Ніну і справді хотів стати хорошим драматургом. Отже, все, що пов'язане у сюжеті із Костоєм, гралося у захаровській виставі особливо ретельно, з акцентуацією кожного фабульного звороту, з відвертим підкреслюванням кожної значимої репліки — його власної і сказаної на його адресу. Мабуть, тому треплевська фраза щодо вбитого ним птаха: «Незабаром таким же чином я вб'ю самого себе», — прозвучала у виставі як ключова, натомість періодичні запевнення Ніни — О. Захарової у фіналі, що вона — чайка, сприймалися як непорозуміння. Тому, скажімо, будуючи мізансцену треплевської вистави, М. Захаров зосереджувався лише на двох глядачах — на Аркадіній і Тригоринові, думку яких Костя напевно хотів би взнати, інших посадивши спиною до глядачів. Ці обоє явно не сприймали написане автором початківцем, утім, здається, більшою мірою їх дивувало виконання Заречної — О. Захарової: Тригорін — О. Янковський зніяковіло розглядав власні чоботи, а Аркадіна — І. Чурикова, округливши від здивування очі, водила ними по обличчях оточуючих, ніби вишукувала на них підтвердження своєму враженню.

Однак, обравши у спектаклі за головну тему Треплева, сформувавши центротяжну конфігурацію дії, М. Захаров все ж лишив доволі простору, аби інші провідні персонажі вистави могли вповні проявити себе. На переконання Л. Осипової, захаровська вистава мала надзавдання — глянути на чеховських персонажів без зворушення і без насмішки.²⁸⁰ На нашу думку, з точністю до навпаки — режисерській погляд на чеховських героїв містив і зворушливість й іронічність, почасти навіть сарказм. Найбільш

²⁸⁰ Осипова Л. Просто «Чайка» из театра «Ленком» // Коммерсант. — 1994. — 1 октября.



*А. Чехов. «Чайка». Московський театр «Ленком». 1994 р.
Аркадіна — І. Чурикова, Тригорін — О. Янковський*

виразно такий погляд постановника оприявнювала І. Чурикова — Аркадіна — химерна, талановита, жорстока від безмежної егоїстичності, безмірно скупа. В цій виставі її скупість не лише смішила, як от карбованець, заплачений прислужі на трьох, але й страшила — переконавшись, що мати не бажає витратити гроші на сина, Сорін — Ю. Количев хапався за серце, наче вражений сестриною безсоромною жадібністю. Власне, егоїзм Аркадіної, її самозакоханість І. Чурикова також доводила до граничного — страшнуватого — ступеня, ніби переконуючи нас, що це — не просто вада характеру її героїні, це у неї чи не хвороба, до того ж невиліковна. Здавалося, вона була б і рада щиро та віддано любити сина, але їй постійно щось заважало: то його «шпильки» на її адресу, то його «декадентська маячня». Вона б переймалась здоров'ям брата, якби не взяла за правило не думати ні про старість, ні про смерть. Щоправда, вона і до Тригоріна ставилася б саме так, як запевняла сина, — з повагою, як до найблагороднішої особистості, якби ця «особистість» виявляла більше гідності і не ганялася за першою ліпшою спідницею. І. Чурикова розігрувала розмову Аркадіної з Тригоріним наприкінці першого акту як по нотах, даючи нам зрозуміти, що ця віртуозна гра — результат багатьох попередніх спроб, що прохання Тригоріна взяти його, увезти і не відпускати від себе ані на крок вона виконуватиме далеко не вперше.

Отже, єдиним місцем, де Аркадіна — І. Чурикова почувалася затишно і впевнено, лишався простір її таланту, куди вона поринала всім єством, насолоджуючись перевдяганням у сукні неймовірної краси та невимовно вибагливі капелюхи, втішаючись аплодисментами, хай попереду і не її вихід, квітнучи від компліментів, хай вони фальшиві і з обов'язку. Однак, наприкінці вистави ми якось несподівано враз переконувались, що Аркадіна — І. Чурикова здатна на глибокі переживання: у фіналі, зчитавши з розгубленого Тригорінового обличчя, що сталося непоправне, вона кидалася до столу і, гортаючи папери вже мертвого сина, шепотіла слова монологу Світової Душі з його п'єси і потрясалася тим, що раніше вважала декадент-



*А. Чехов. «Чайка». Московський театр «Ленком». 1994 р.
Заречна — О. Захарова, Тригорін — О. Янковський.*

ським сумбуром. (Між іншим, цей доволі наївний і не новий прийом І. Чурикова виправдовувала, як і все інше.)

У цей момент спектаклю розкривався до кінця характер не лише Аркадіної, а й Тригоріна. Л. Осиповій Тригорін — О. Янковський видавався чи не єдиним справді негативним персонажем захаровської вистави. «До можливості побачити у Тригорінові та Кості «колективне «alter ego» Чехова театр вкотре лишився байдужим», — відтак констатувала критик.²⁸¹ На нашу думку, навіть більше: якщо Костя — Д. Певцов був найпривабливішою істотою вистави, то Тригорін — О. Янковський, навпаки, — найнепривабливішою. Старіючому, поторсаному життям чоловіку будь-який прояв життя видавався нудним, включно із риболовлею, яку Борис Олексійович (у виконанні інших акторів) зазвичай обожнював. Тому інтерес до Ніни, що наприкінці першого акту все таки прокидався у Тригорінові — О. Янковському, можна було пояснити лишень одним — його настійливим бажанням розірвати осоружні стосунки з Аркадіною. А потім, як скаже про це Костя, від безвілля, він «якось примудриться і тут і там». М. Захаров не лише наочно продемонстрував його метушню між двома жінками, але змусив Тригоріна — О. Янковського поводитися впродовж інтермедії вкрай вульгарно, не лишивши йому навіть крихти чоловічої порядності.

За А. Чеховим Тригорін — людина слабкої волі, за постановником він — боягуз і нікчема, що ховається від будь-якої загрози — можливі конкуренти у професії, суперники у стосунках із жінками — тим, що старанно не помічає їх. Доводячи Маші — О. Дорохиній, що зовсім не потрібно «шттовхатися», мовляв, «усім вистачить місця», Тригорін — О. Янковський похапцем ковтав чарку за чаркою, похапцем підхоплював з тарілки якусь їжу, похапцем розказував дівчині про Костину спробу самогубства і про — ось тепер — виклик на дуель, неначе хотів так само швиденько проковтнути і ці неприємності, щоб і сліду не лишилося. На роман із Ніною цей Тригорін наважувався тіль-

²⁸¹ *Осипова Л.* Просто «Чайка» из театра «Ленком» // Коммерсант. — 1994. — 1 октября.

ки в той момент, коли, прочитавши слова, гравійовані на подарованому нею медальйоні, переконувався, що кохання саме пливе йому до рук. А до того, скажімо, впродовж їхньої дуетної сцени у першому акті, зморившись дослухатися, чи не наближається хтось небажаний, Тригорін — О. Янковський біг до лаштунків і зупинявся, зачувши, як Ніна — О. Захарова, мало не захлинаючись словами, доводила, що він — один з мільйона і що він — щасливець. Мине кілька сцен, і вже інша жінка доводитиме йому, що він — милий, чудовий, єдина надія Росії... Тільки робитиме це набагато талановитіше.

Мабуть, в жодній іншій сценічній версії чеховської «Чайки» Тригорін не програвав Треплеву з таким ганебним рахунком. У другому акті М. Захаров не знехтував жодною можливістю довести його байдужість до будь-якої літературної праці, окрім власної («Свою повість прочитав, а мою навіть не розрізав», — проінформує зал Треплев — Д. Певцов у цілковитій тиші), його боягузтво на межі непристойності (з двох реплік, якими за текстом п'єси обмінюються Тригорін і Шамраєв, О. Янковський та Б. Чуняєв розіграють ще одну інтермедію, наприкінці якої Тригорін — О. Янковський знайде єдиний правильний спосіб спекатися докучливого управителя: похапцем витягне з кишень гаманець і, знову боязко озираючись, суне в руку Шамраєву — Б. Чуняєву кілька купюр, наче дасть хабара за мовчання), його поганий смак і просто дурість (час від часу обличчя Тригоріна — О. Янковського втрачало осмислений вираз, нижня щелепа опускалась, очі вилазили з орбіт, і на кілька секунд перед нами з'являвся такий собі маразматичний старий, який забув, хто він, де він і що то за люди довкола).

Утім, така деталізація характерів Аркадіної, Треплева, Тригоріна, мабуть, вимагала настільки ж продуманого малюнку останнього провідного персонажу — Ніни Заречної. Натомість, О. Захарова створила радше абрис чеховського характеру. Місцями впродовж вистави видавалося, що, шукаючи і переважно знаходячи пояснення щодо інших персонажів чеховської п'єси, М. Захаров щодо Ніни їх або не ставив, або не знайшов розбірливої відповіді на них. То ж не дивно, що ключова мізансцена Заречної — О. Захарової лишалася на самому початку вистави. Ніна — О. Захарова у білій сукні з рукавами — крилами, кректячи і крикаючи, всаджувалась на поміст аби виголосити монолог Світової душі. Почуте спочатку мало нагадувало літературний текст, можливо, актриса щойно побачила його і поки не зрозуміла його змісту, не відчула його поетики. Але на словах: «Я самотня. Раз на сто років я відкриваю уста, щоб говорити, і мій голос звучить у цій порожнечі тужливо, і ніхто не чує...», — ставалося маленьке диво: слова, написані Треплевим, чіпляли її за живе, і голос Ніни — О. Захарової тепер бринів від хвилювання, очі блищали від сліз, мовлення набувало виразності. Першою на цю зміну реагувала Аркадіна — І. Чурикова: «Сіркою тхне.

Це так треба?... Так, це ефект», — іронічно перепитувала мастита актриса, не в змозі пережити вияв чужого таланту.

Нажаль, в подальшому існування Ніни — О. Захарової у просторі вистави викликало надто багато запитань. Ще більше ця «недоговореність» образу заважала в останній сцені Заречної, де поряд з улогічним Треплевим — Д. Певцовим, зрозумілим у його бажаннях і душевних потребах, поведінка Ніни — О. Захарової здавалася, навпаки, позбавленою логіки. То вона скидалася на божевільну, ніби її свідомість не змогла подолати розриву з коханим і смерті дитини, то, навпаки, здавалося, що Заречна, набувши хай і гіркого досвіду, подорослішавши, тепер з упевненістю і без остраху дивиться у майбутнє. Кидаючи героїню то до одного, то до іншого стану, О. Захарова доволі швидко втрачала переконливість існування в обох, водночас затушовуючи сенс останніх сцен вистави. Тому кінцева німа мізансцена — мертвий Костя — Д. Певцов схилив голову на коліна Заречній — О. Захаровій, яка завмерлим поглядом вдивляється у глядну залу — сприймалася не як знак, котрий варто витлумачити, але як ефектна картинка.

Персонажі другого плану також справляли неоднозначне враження. Приміром, Сорін — Ю. Количев привертав увагу не сам по собі, але як своєрідний реагент щодо інших персонажів. Стосунки старого із оточуючими М. Захаров змалював з належною ретельністю, відтак, чи не вперше на нашій пам'яті повною мірою унаочнилась спорідненість Аркадіної, Треплева і Соріна, стало остаточно зрозумілим, що вони — однієї крові: однаково легко піддаються змінам настрою, однаково беззахисні перед життям, лише по-різному намагаються оборонитися від нього.

Маша — О. Дорохіна напрошувалась лише на єдине визначення: це жінка, яка проживала не своє життя, адже все, що з нею відбувалося, не мало стосунку до головної події її буття — кохання до Кості Треплева. Тому і горілка, і тютюн, і непорозуміння з батьками, і розмови із Тригоріним — О. Янковським, і залицання Медведенка — І. Агапова Машу — О. Дорохіну не зачіпали ані на йоту, все це вона неначе відбувала, неначе виконувала якийсь раз і назавжди заведений ритуал. Не сказати, що така мотивація образу є неможливою, однак, при цьому майже все, що А. Чехов подарував Маші Шамраєвій, зосталось актрисою не використаним.

Чи не в кожному сценічному відбитку чеховської «Чайки» фігура доктора Дорна посідає вагоме місце, в деяких вона за значенням в ідейному комплексі вистави дорівнює четвірці провідних персонажів. У спектаклі М. Захарова Дорн — Л. Броневої був радше службовою фігурою, що жила своїм не просто окремим, але відокремленим від інших, життям, час від часу включаючись у дію, оскільки так годилося за текстом п'єси. Мабуть, тому й не різала око гранична спрощеність характеру Поліни Андріївни (М. Струкова) — жінки, зів'ялої і зовнішньо і душевно, від

того глупуватої у будь-якому прояві: любові, ревності, образи і т. і.

Ймовірно, М. Захаров хотів більш варіативно, аніж було у його попередників, забарвити характер Медведенка, однак, вийшло так, що цей образ набув самих негативних рис, а наївність, щирість, почасти зворушливість, якими відзначений чеховський маленький вчитель, залишились, так би мовити, за дужками образу.

Від усіх цих недоречностей у другій дії вистави зі складного комплексу неоднозначних, суперечливих стосунків між персонажами лишалося видимим тільки протистояння Треплева — Д. Певцова і Тригоріна — О. Янковського, і вистава М. Захарова парадоксальним чином ніби ставала доказом на користь твердження З. Паперного про те, що окрема постановка здатна відобразити лише окремі сторони «Чайки», оскільки чеховська п'єса значно ширша за можливості одного театру.²⁸²

До речі, серед інтерпретацій чеховської «Чайки» нашого століття, також знайдеться чимало таких, що послугують підтвердженням вищенаведеної тези. Одна з них з'явилась на самому початку нового тисячоліття — в сезоні 2000/2001 рр. на кону Державного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса в постановці Дмитра Лазорка. Варто одразу навести спостереження А. Липківської, що, на нашу думку, влучно характеризує здійснене режисером: «Чайка» Д. Лазорка складалася ніби з яскравих спалахів і розрідженої, розпливчатої сценічної «матерії».²⁸³ Тобто перед глядачем розгорталось не повноцінне сценічне полотно, а радше режисерський ескіз до чеховської п'єси. Щоправда, на цей, на перший погляд, доволі зухвалий підхід до хрестоматійного тексту молодий режисер був чи не приречений заздалегідь, адже, як стверджує Н. Єрмакова, сценічне рішення чеховської драматургії «невідворотно набуває ознак автопортрета із точно окресленими рисами мистецької особистості».²⁸⁴ На наше переконання, прихід нинішнього століття став моментом, коли покоління української режисури, до якого належить Д. Лазорко, вибороло остаточне право оприлюднювати зі сцени власний погляд на довкілля і говорити про це не тільки від свого імені, але від імені цілої генерації. Нам — тим, кому адресувалось послання, — лишалось усвідомити його сенс, розшифрувати його код.

Утім, було б неправильним стверджувати, що, ставлячи «Чайку», Д. Лазорко відмовлявся від ідеологічних та естетичних здобутків минулих поколінь. Навпаки, його спектакль доволі наочно кореспондувався з образними системами чеховських вистав кінця минулого століття, зайвий раз оприявнюючи їх, можливо, неусвідомлено, відкритий характер. Скажі-

²⁸² Паперный З. Судьба «Чайки» — на сцене и в кино // Паперный З. С. Стрелка искусства. — М.: Современник, 1986. — С 220, 222.

²⁸³ Липковская А. В погоне за миражами // Столичные новости. — 2000. — 22 февраля.

²⁸⁴ Єрмакова Н. Остання репліка // Культура і життя. — 1994. — 18 червня.

мо, в «Чайці» Д. Лазорка вже звично не наголошувався давній, як на сьогодні, час, коли відбуваються описані автором події, відтак, ні у просторі спектаклю, ані у зовнішньому вигляді персонажів (художник — В. Карашевський) не існувало прикмет столітньої давнини. Власне, у вистави Д. Лазорка хронотоп взагалі був відсутній, хіба що краплі води, у незмінному ритмі стікаючи по стінах, з лунким звуком падаючи у жерстяне відро, нагадували нам про плинність часу, а ряд яток для проявлення фотографій і самі світлини, розвішені повсюди, поступово формували у глядацькій уяві не реальний, але ментальний простір, ніби відтворюваний долями багатьох зниклих й повторених поколінь.

Соратник Д. Лазорка по «пошуковому театру» В. Троїцький назвав, щоправда, не від великої пошани, «Чайку» ДЦТМ ім. Леся Курбаса виставою «бідного театру». Натомість керівник Центру Н. Корнієнко визначила стилістику витвору Д. Лазорка та В. Карашевського як «гіперреалістичну».²⁸⁵ Здається, обоє мали рацію, відтак, доведеться визнати, що у випадку «Чайки» Д. Лазорка істина ніби заблукала між цими різними системами художніх координат.

У доволі насиченому предметах просторі «Чайки» Д. Лазорка трохи дивним чином кожна річ чи не мимоволі сприймалася знаком або деталлю більшого цілого, її існування у просторі спектаклю очікувалось як метафора чи засіб для її творення. Вода — брижі на стелі, сліди на підлозі: Тригорін — О. Вертинський приніс з риболовлі у продірявленому целофановому пакеті частинку «чарівного озера» — засіб змити гріхи, омиваючи обличчя, стерти печаль, тугу й біль. Світлини — грона пльок на мотузці, що тягнеться крізь сцену, покриття для стін — втілення часу, примножений образ давнини, здатної на деякий час перемогти теперішнє, аби потім із сухим шерехом вкрити собою підлогу, оголюючи все довкола, стверджуючи примат сучасності й, водночас, пропонуючи примирення з ним. «Ці очі — мої і лоб мій, — скаже Аркадіна — А. Розстальна спокійно і без натяку на афектацію, звертаючись не до Тригоріна, але до зображення на плівці. «Я прожив своє життя різноманітно і зі смаком», — без похвальби, але із задоволенням скаже Дорн — О. Драч, пропускаючи плівку крізь пальці, наче крізь кіноапарат. «Чарівне озеро» — дзеркало, що відображує усе і усіх, кладе свій відблиск на обличчя, неначе заглядає у них, неначе зазирає в душу і повсякчасно повертає побачене там. Місяць — маленький ліхтарик на кінці довжелезної вудки Тригоріна — забавка для членів родини Соріних — Треплевих: ловити метеликів, що кружать довкола вогника.

Однак, у фіналі, коли зі стелі падатиме розмоклий від води тиньк, ламкий і крихкий наче крига, графічний, чорно-білий — безколірний, сповне-

²⁸⁵ Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. — К. : Факт, 2000. — С. 104.



А. Чехов. «Чайка».

Державний центр театрального мистецтва
ім. Леся Курбаса, 2001. Сцена з вистави

ний монотонного звуку крапель простір-час здаватиметься розрідженим до вакууму і якимсь агресивним, ніби здатним водою просочитися всередину людини, заповнити її своєю тоскною одноманітністю, меланхолією, сумом. І стане зрозумілим: ті, кому судилося його населяти, можуть вижити лишень за умови стійкого егоцентризму, такого собі переживання-проживання, прихованого глибоко всередині. Назовні — тільки рухи, жести, суто побутові розмови — нічого «особистого». Всю фінальну розмову перед від'їздом (ревності, привид самотності, боязнь втратити і готовність зректися) Аркадіна — А. Розстальна вестиме на єдиній — без окрасу — ноті, безперервно клацаючи ножицями, аби довести «до ладу» сорочку коханця. Кілька змахів — і на підлогу впадуть рукави, а сорочка розлетиться на стрічки, й Тригорін — О. Вертинський за мить нагадуватиме великого білого птаха — таку собі підстрелену чайку.

На жаль, «Чайка» Д. Лазорка не балувала глядачів великою кількістю образно насичених мізансцен чи динамікою просторових трансформацій. Однак, вистава все ж мала свої переваги, серед яких назвемо домірність та єдність формотворчих компонентів і відчутно партнерську манеру акторської гри, особливо наочну у масових мізансценах, як от гра в лото у другому акті. Д. Лазорко її також перетворив на сеанс фотографії, де очолювані Аркадіною — А. Розстальною під вигуки Маші — А. Узлюк, котрий зараз номер, персонажі мінятимуться місцями, чи то граючи у чергову гру, чи то відпрацьовуючи якусь процедуру, чи то намагаючись віднайти найліпший порядок свого існування.

Але результат їх зусиль, довжиною у виставу, переконував тільки у тому, що «<...> це фотографування, це перебування серед тиражованих відбитків на поверхні, що відкидають тривимірність, ця підміна позуванням безпосереднього проживання, це звернення не до живих людей, а до їхніх двійників на обривках целулоїду <...>» було нічим іншим, як «<...> відстороненням від життя, вибудовуванням між ним і собою безкінечних бар'єрів, які, врешті-решт, погрожують стати непереборними».²⁸⁶

²⁸⁶ Литковская А. В погоне за миражами // Столичные новости. — 2000. — 22 февраля.



А. Чехов. «Чайка».

Державний центр театрального мистецтва ім.
Леся Курбаса, 2001. Сцена з вистави

Того ж сезону в рамках Санкт-Петербурзького театального фестивалю «Балтійський дім» Еймунтас Некрошюс показав свій італійський сценічний проект — «Чайку» А. Чехова, втілену ним у «Школі професійних акторів» міста Прато. Попри значну технологічну вправність цієї версії чеховської п'єси, доводиться її також зарахувати до тих вистав, що виявились вужчими за можливості, надані автором твору. Передовсім, через те, що від складного комплексу думок, емоцій, стосунків, вражень, вміщених у «Чайку» А. Чеховим, у спектаклі Е. Некрошюса залишилась тільки одна тема. На нашу думку, — це театр, на думку Є. Строгальнової, — це «<...> кохання як міра пізнання всіх речей, як речовина побудови життя, як все-світ, котрий людина знаходить і руйнує».²⁸⁷ Мабуть, не так вже й важливо, хто з нас правий, куди показовішим є те, що маститий режисер, за плечима якого були дві інші — повнометражні — чеховські постановки, дію цієї вистави вибудував, зосередившись лише на одному питанні.

Власне, театр тут також був представлений лише в одній іпостасі — як гра, і, комбінуючи різні прийоми, режисер старанно доводив згубний вплив мистецтва сцени на людські долі та душі. Інстинкт гри, ніби торжествуючи перемогу над усіма іншими, включно із інстинктом життя, здавалося, підводив Соріна до смертного порогу, позбавляв Ніну жіночого і материнського щастя, заважав Кості віднайти власний письменницький шлях. За іронічною логікою режисера, що в даному випадку була домірною іронією долі, Ніна і Тригорін, вперше zostавшись наодинці, випивали не за знайомство, але за союз літератури і театру, і глядач, який напевно знав сюжет чеховської п'єси, мав зрозуміти — йому цієї миті озвучили розповсюджену ілюзію про здатність мистецтва побороти порожнечу життя і, водночас, спростували її. Самий «роман» Тригоріна і Заречної у виставі Е. Некрошюса відбувався за «обставинами», які запропоновувала Аркадіна — П. Ланчотті; її «функція», власне, й полягала у керуванні «парадом атракціонів», з яких режисер змонтував дію «Чайки».

²⁸⁷ Строгалева Е. Мы вольные птицы...? // Петербургский театальный журнал. — 2001. — № 26 (ноябрь). — С. 28.

Цього разу, відповідно до обраного стилю дійства, чеховську історію грали у прискореному темпі, відтак, вона майже весь час легко перескакувала через події «камінчики» на її шляху. До того ж, італійські актори вимовляли текст «Чайки» із тим технологічним блиском, який набувають завдяки тренажу *comedia dell'arte*, й невимушено сповнювали дію численними *lazzi*: перед виставою Треплева компанія глядачів ланцюжком пробіжить вздовж сцени, незграбно підскакуючи, вимахуючи руками — зображуючи чайок — своєрідний пролог до спектаклю. Ніна — Л. Нарді в останній сцені першого акту мовчки розставить по одному відра по колу, а потім, взявши Тригоріна за руку, введе його у це коло — читай, забере до «чарівного озера». В цей момент закричать чайки, і Тригорін, заворожений грою, знову робитиме кульбіти, як і при першій зустрічі із Заречною. Костя — Ф. Алезі, з'ясовуючи стосунки із матір'ю, довго-довго розшнуровуватиме черевик і, витягнувши з нього шнурок, перевірятиме його на міцність. Аркадіна — П. Ланчотті, не чекаючи закінчення синових маніпуляцій, з відчайдушним криком кине́ться до Треплева і перекине його через себе на підлогу, наче борець на рингу. Слідом за Аркадіною потягнуться її речі — з рук у руки і за лаштунки, у супроводженні запалених свічок; в останній сцені Ніна — Л. Нарді вийде з коромислом на плечах і, пританцьовуючи, понесе до Кості — Ф. Алезі відра, наче сповнені її бідами і болем. Італійські актори, за спостереженням Є. Строгальнової, «<...> грали російську «Чайку», точніше, грали в неї, не обважені традицією, боязкістю пафосу заялжених місць, саме грали у російське життя <...>»,²⁸⁸ додамо, у те, яким його розуміє Е. Некрошюс. Тому, за точно розрахованим режисерським хронометражем, чим ближче до фіналу кри́зь «щілини» мало не суцільної клоунади все наочніше пробивалася печальна інтонація автора п'єси, аби насамкінець обірватися трьома крапками, за якими прозирнули абриси смерті та безумства.

З тією ж завзятістю, з якою він спростовував думку про «місіонерство» театру, Е. Некрошюс у «Чайці» профанував сценічну умовність. «Чарівне озеро» і водночас «вогні рампи» тут презентували «совкові» металеві відра, щедрою рукою розставлені вздовж авансцени. У патетичні моменти дії «сходив місяць»: під звуки шопенівського меланхолійного вальсу Яків піднімав вгору пательню з написом «LUNA». Вбита Треплевим чайка не лишала жодного сумніву, що це — муляж. Замість звуків осоки, яку колише вітер, й шелесту листя на деревах біля озера, шурхотів зім'яттих папір. Домашній театр Кості нагадував дитячий майданчик у супермаркеті: надувний пластиковий басейн крикливих кольорів з іграшковими флюгерами обабіч (художник — М. Некрошюс).

Це місце, зрозуміло, не годилося для роздумів про Світову Душу,

²⁸⁸ Строгалева Е. Мы вольные птицы...? — С. 28.

*А. Чехов. «Чайка».
Школа професійних акторів (м. Прато).
2001 р. Сцена з вистави*



і Ніна — Л. Нарді — тоненька, з ламкими жестами летючих рук, з підняти-ми ніби від подиву плечима, з розчахнутими від захвату очима — читала монолог, повернувшись обличчям до залу. Моментами здавалося, що вона — не інакше, як «ламала комедію»: педалювала окремі слова, штучно надаючи їм непотрібної багатозначності, механічно, наче птах, змахувала руками, трохи піднімала балахон, демонструючи гарні ніжки. Це, зрозуміло, викликало інтерес Тригоріна, натомість Аркадіна — П. Ланчотті презирливо вигукувала: «Модернізм!». Костя — Ф. Алезі, котрий весь цей час тринькав на роялі, буквально на останніх репліках озирався і, побачивши Нініну хибу, перевертав її через голову, розвернувши обличчям до компанії, що розсілася на бортику басейну. Ніна, наче механічна лялька, крутилася у різні боки і поступово стихаючи, неначе у ляльки закінчився накрут, замовкала, застигала і падала непритомна на підлогу. Яків — величезний, недолугий, мовчазний і незрушний (впродовж треплевської вистави він нерухомо стояв, здійнявши руку із пательнею) — кидав свою ношу і, підхопивши Ніну — Л. Нарді, тягнув її за лаштунки під сміх публіки.

Мабуть, відчуваючи, що все це — нароком, ми не жаліли Ніну, як не жаліли Соріна — А. Пінейро — молодого красеня, який лише удавав старого та умисно непереконливо жалівся на свій неуспіх у жінок. Як не співчували Кості — істинний син Аркадіної із дивним азартом, наче у лихоманці, грався у «театр», у «кохання», у «життя». Як не зневажали, а лишень сміялися з Шамраєва — такого собі опереткового «лиходія». Підладжуючись під його манеру, Аркадіна — П. Ланчотті з його відмови дати їй коней «ро-зігрувала» мелодраму. Відносини з Тригоріним вона також грала як низку мелодраматичних трюїзмів, а маститий письменник, із захопленням спостерігаючи за аркадінськими маніпуляціями, аплодував їй вправності. Бо ж власне заняття літературою він також перетворив на забавку: Маша розказала йому про себе, а він у відповідь поставив її перед собою, повільно освітив її фігуру ліхтариком і «списав з натури» — занотував побачене.

Чим далі розгорталася дія «Чайки», ставало зрозуміло: Е. Некрошюс інтерпретував п'єсу А. Чехова як справжню комедію, сполучивши у ціле окремі зони комічного, наявні в авторському тексті, давши виконавцям безмежний простір для безкінечних трансформацій, викривлень та фокусів. Впродовж дії могла змінюватись манера гри, але не відмінялась її сутність. Наприкінці Сорін — А. Пінейро «дограється» до лікарняного ліжка і застигне на його білій поверхні наче горизонтальний барельєф, «вирізьблений» рукою доктора Дорна — К. Джаммаріні. Ніна — Л. Нарді, прощаючись із Костею, знову читатиме монолог Світової Душі, тепер без іронії, серйозно й натхненно, і дзьобатиме обличчя Кості — Ф. Алезі, прикрите маскою, величезним носом маски Арлекіна і обсіпатиме його, як снігом, шматочками білого паперу з того відра, в якому донедавна була вода, а через хвилину у нього з відчайдушним стуком падатимуть камінці. Костя — Ф. Алезі, злякавшись цього звуку, замкнеться в собі, відгородиться від інших та від глядачів і довго-довго — до самого кінця — сидітиме незрушно біля столу, лише час від часу монотонно змахуючи рукою, аж доки Поліна Андріївна — фігура у чорному із трояндою у волоссі — пародія на Кармен — не скине з кришки білі паперові фігурки — безглузді забавки чоловіка, який не при собі.

Але злякатися цієї моторошної душевної порожнечі ніхто не встигне, бо, замість чергової гри, на них чекатиме величезний білий саван — один на всіх. І враз нетрадиційна для Е. Некрошюса «людська комедія», розіграна під меланхолійні звуки Ф. Шопена та Ф. Шуберта, обернеться на традиційну для нього оповідь про дорогу життя в один кінець.

Початок театрального міленіуму викликав до життя ще одну по-своєму знакову версію «Чайки» А. Чехова — Льва Додіна у Санкт-Петербурзькому Малому драматичному театрі — театрі Європи. На думку більшості Санкт-Петербурзьких рецензентів, зосібно висловлену О. Вороновим, режисер, на власний розсуд вирішуючи проблематику чеховської п'єси, водночас пішов шляхом, торованим іншими російськими постановниками впродовж попередніх десятиліть: знову побачивши конфлікт «Чайки» у зіткненні поколінь, він черговий раз підвів підсумок протистояння «батьків» та «дітей». Результат виявився нерадісним: за Л. Додіним, обидва покоління зашли у людський і творчий глухий кут.²⁸⁹

Чеховська «Чайка» в інтерпретації Л. Додіна справляла доволі гнітюче враження. Передовсім, на свідомість тиснув її простір (художник О. Порай-Кошиць): тонка смуга ґрунту, вкритого зеленою трав'яною ковдрою із частими рудими й чорними пліщинами; за нею на узвишші, праворуч — півсфера (металевий каркас із рештками дерев'яного покриття) — дачний театр Кості Треплева; перед нею — водоймище, затягнуте зеленою

²⁸⁹ Воронов А. Театр Антона Чехова и Льва Додина: спектакль длиною в десять лет // Нева. — 2004. — № 7.

ряскою, крізь яку де-не-де проблискує вода. Довкола — рядком лежать, виблискуючи хромованими деталями, велосипеди. Ні озера, ні парку, ні дому, лише — «символічна модель світу», на зовнішньому контурі якої стирчить «спотворений знак небесної гармонії».²⁹⁰

Персонажам чеховської «Чайки» часто бувало незатишно у різних версіях п'єси, скажімо, у другій половині ХХ століття. Однак, здається, ніколи раніше цей конфлікт не був оприявнений настільки наочно, бо у попередніх інтерпретаціях чеховського твору режисери не зіштовхували героїв «Чайки», за визначенням Н. Рабінянц, із позаособистими силами буття, як це зробив Л. Додін.²⁹¹ Від цього конфлікт спектаклю набув не чеховського, натомість мало не шекспірівського об'єму, проте, погляд режисера на героїв твору виявився жорстким, і, водночас, зважено спостережливим. Л. Додін, на переконання О. Галахової, в цій виставі, подібно до А. Чехова, не співчував, а лише спостерігав за створеною ним художньою реальністю.²⁹²

Мабуть, тому характеристики чеховських персонажів у додінській «Чайці» були позбавлені різких фарб, ніби режисер хотів подивитися на них свіжим поглядом, виявити власне судження, окреме від попередніх за часом. Передусім це стосувалось Аркадіної — Т. Шестакової, яка тут досить відчутно нагадувала Машу Шамраєву: майже постійно у чорній сукні, замість світлих елегантних туалетів, простоволоса, замість міняти капелюшки вибагливих фасонів, без удавання і кокетування, без показних істерик і афективних реагувань, щира у пристрастях: у жіночій — до Тригоріна і у материнській — до Треплева. Аркадіна — Т. Шестакова ставала перед Костею — О. Зав'яловим на коліна саме задля того, аби попросити прощення, компліменти Тригоріну — С. Куришеву вимовляла стиха і переконано, не випускаючи коханого з обіймів.

Тригорін — С. Куришев із задоволенням купався в цьому «чарівному озері» Аркадінової ніжності і водночас трохи побоювався її, ніяковів, мабуть, від усвідомлення того, що мусить відповісти їй тим же, але не має досить душевних сил для цього. Хмурий, заглиблений у себе чоловік, постійно невдоволений собою і власним життям, і тим, що час не просто неблаганно спливає, але невідпорно несе із собою зміни, яких Тригорін — С. Куришев відчутно лякався. Зовсім не амбітний, навпаки, простий, навіть простуватий, почасти по-дитячому безпосередній: побачив чайку, яку підстрелив Костя, і, за мить придумавши «сюжет для невеликої оповіді», був готовий

²⁹⁰ Должанский Р. Лев Додин выпустил «Чайку» в Москве. Мировая премьера театра Европы // Коммерсантъ. — 2001. — 15 июня. — № 102.

²⁹¹ Рабинянц Н. Заложники жизни // Невское время. — 2001. — 29 сентября. — № 176.

²⁹² Галахова О. Московская премьера «Чайки». Театральный занавес в спектакле Льва Додина // Независимая газета. — 2001. — 15 июня. — № 106.



А. Чехов. «Чайка».

Малый драматический театр — театр

Европы (Санкт-Петербург). 2001 р.

Аркадіна — Т. Шестакова, Треплев — О. Зав'ялов

переповісти його будь-кому, хто погодиться вислухати. Нагодилася Ніна — К. Раппопорт — розказав їй, обійнявши по-дружньому за плечі. А потім, мабуть, несподівано для себе самого, той самий сюжет розіграв у житті...

Утім, придивившись уважно до Треплева — О. Зав'ялова — гладкого, обрешклого, передчасно постарілого, можна було зрозуміти Ніну, яка віддала перевагу Тригоріну. Цьому Кості зовсім не пасували розмови про «нові форми», хоча Треплев — О. Зав'ялов розмірковував про літературу і театр зосереджено, до опонентів ставився серйозно, щодо власного неуспіху або успіху висловлювався без неврастенічних інтонацій і вигуків. А все ж його вигляд і поведінка лишали враження, що перед нами — такий собі переросток, чоловік тригорінського віку, якому належало б давно зайнятися чимось справжнім, а не гратися в «домашній театр», у якого все — з підручних засобів, навіть завіси не було, замість неї — підковдра із прорізом, оздобленим мереживом. Ніна — К. Раппопорт просуне у нього голову, ось і костюм Світової душі готовий.

Заречний — К. Раппопорт — дівчині цілеспрямованій, раціональній, аж ніяк не захоплений провінціалці — з таким Треплевим було нудно, грати у його виставі вона, напевно, погодилась, аби перевірити власні сили і показатися Тригоріну. Вона була гарячкуватою і безпосередньою, відчутно прагматичною і відважною. Нічия думка її не бентежила по-справжньому, Тригоріну вона освідчувалася, зовсім не переймаючись, що хтось її почує, ніби заздалегідь була впевнена в успіхові, на велосипеді їздила вправніше за інших, і було важко повірити в те, що вона погано зіграє в Єльці.²⁹³

Власне, почути будь-чий звиряння, підглядіти будь-чий поцілунки, вислухати будь-чию сповідь у додінській «Чайці» мали право усі одночасно. Один із вподобаних режисером прийомів — повсякчасної присутності на кону всіх персонажів — у цьому випадку спрацював якнайкраще: некомунікабельність, роз'єднаність персонажів «Чайки», кожному з яких був конче потрібний хтось інший, стали очевидними, викликаючи жаль і співчуття до них. Тим паче, що решта персонажів також справляли вра-

²⁹³ Ситковский Г. И Додин, и Жолдак // Вечерний клуб. — 2001. — 15 июня.



А. Чехов. «Чайка».

*Малий драматичний театр — театр Європи
(Санкт-Петербург). 2001 р.*

Ніна заречна — К. Ратнопорт

ження людей почасти смішних, почасти зворушливих, які щиро намагалися зрозуміти, як і навіщо жити: красива, чуттєва Маша — І. Тичиніна, розумний, дещо іронічний Дорн — П. Семак, чарівна і безпосередня Поліна Андріївна — Н. Акімова, впевнений у собі Шамраєв — С. Бехтерєв, симпатичний і зовсім не пародійний Медведенко — В. Селезньов, гідний співчуття і розуміння, справжній «статський радник» Сорін — С. Козирєв. Хіба що їзда на велосипедах, якій залюбки віддавалися всі, надавала кожному характерові трохи ексцентричності, на яку глядач з готовністю відгукався.

Але щось страшнувате таки ширяло в повітрі додінської вистави, позбавленої музики, наче з цього космосу давно пішла душа. Поступово й нескінченне механічне крутіння педалей, монотонне обертання коліс справлятимуть якесь неприємне, некомфортне, дратівливе враження. Наприкінці дії, коли персонажі, сидячи на велосипедах, гратимуть у лото, остаточно складеться образ їхнього механічного буття, від якого може бути лише один спосіб втечі — той, що його обрав Треплев — О. Зав'ялов, пішовши назавжди тихо, без пострілу...

Ніби на підтвердження того факту, що драматургія А. Чехова міцно і назавжди увійшла у світовий сценічний простір, Петер Штайн 2003 р. паралельно втілює дві версії чеховської «Чайки»: одну — з акторами Единбурзького Королівського театру, іншу — з трупкою Ризького російського театру ім. М. Чехова із запрошенням на три провідні ролі акторів московських театрів (Аркадіної — Є. Стародуб, Треплева — І. Шибанова, Тригоріна — А. Лобочького). Показавши англійську версію у програмі Единбурзького міжнародного театрального фестивалю, П. Штайн укотре дав привід світовій театральній критиці визнати його одним із найбільш тонких і вдумливих інтерпретаторів чеховської драматургії нашого століття. Російські та латвійські рецензенти, передивившись ризьку виставу, майже одноставно відзначили розумний консерватизм режисера у підході до «Чайки»: мовляв, версія П. Штайна повертає на кін принципи, за якими п'єси А. Чехова ставили у МХТ за життя їх автора. «Напевно, вперше від часів Станіславського і Немировича-

Данченка зі сцени прозвучав повний текст «Чайки», — робила симптоматичне припущення Є. Подберезіна, додаючи до нього відповідний висновок, — як на мене, це російський психологічний театр у його найкращому вияві, хоч із «німецьким» акцентом Штайна». ²⁹⁴ Схожу думку висловила московський рецензент А. Тучинська: за її твердженням, німець П. Штайн повернув російський театр «<...> у лоно великої російської театральної реформи рубежу ХІХ–ХХ століть, що змістила з п'єдесталу гастролера на користь ансамблю, висунула замість яскравого театрального ефекту культ духовної співтворчості сцени і залу». ²⁹⁵ Поряд ризький кореспондент «Московського комсомольця», на якого штайнівська «Чайка» справила гіпнотичне враження, запевняв: «Це класичний театр, здатний створити гармонію в душі замість того, щоб гранатою рвати її на шматки». ²⁹⁶

Незважаючи на те, що «Чайка» П. Штайна — інтернаціональний проект (сценографія — австрійця Ф. Вогербауера, костюми — італійки А.-М. Хайнрайх, світло — американця Е. Дж. Вайсбарда, музика — латвійця Р. Паулса та італійця А. Аннекіно), чеховська історія у німецького постановника набула відчутно російського звучання і, водночас, як справедливо зазначила І. Алпатова, «нічого такого в жанрі аля-рюс на сцені не було представлено». ²⁹⁷

На сцені, натомість, було чимало прикмет російського життя кінця позаминулого століття — кімнатні й садові меблі, шафки, скрині, валізи і автентичні предмети побуту — керосинові лампи, посуд, портсигари, мундштуки, вудилища, відра тощо. На них сиділи, до них прихилилися, з них щось виймали, їх тримали в руках, переставляли з місця на місце люди, одягнені за модою 1890-х. Стійке відчуття абсолютної натуральності рухливого відбитку давно минулого життя аж ніяк не щезало, коли засвічувався величезний мультимедійний екран, що безшумно розвертався у різні боки і нахилився під різними кутами на ар'єрсцені. Навпаки, життя природи, спроектоване на екрані, ніби надавало остаточного виразу чеховській історії, як її зрозумів П. Штайн. Водночас, то ніби вбираючи в себе навколишнє світло і звуки, то ніби випускаючи їх зі своєї поверхні, чудо-екран творив атмосферу кожної сцени.

Ось підніметься завіса дерев'яного театрика Кості Треплева, на великий камінь сяде Ніна — Н. Плотнікова — тонка фігура у білому мереживному платті з гаптованим поясом і довгою русою косою (схожа одночасно на всіх «новодрамівських» молодих героїнь кінця ХІХ сто-

²⁹⁴ Подберезина Е. «Чайка» учится летать // Вести сегодня. — 2003. — 10 октября.

²⁹⁵ Тучинская А. Спасительная эстафета игры // Экран и сцена. — 2004. — 6 мая. — № 16.

²⁹⁶ Гайлит Г. «Чайка»: анатомия подстреленной души // МК-Латвия. — 2003. — 22–28 октября.

²⁹⁷ Алпатова И. Соблазны богемы // Культура. — 2004. — 8–14 апреля. — № 14.

*А. Чехов. «Чайка».
Ризький академічний російський
драматичний театр ім. М. Чехова. 2003 р.
Сцена з вистави*



ліття) — грати моновиставу. А за нею на екрані підуть брижі по озерній воді, захвилюється осока, зійде місяць, освітивши дальній берег — той, де Нінин дім, на озері висвітиться місячна доріжка. І слова треплевського монологу, попри незграбне виконання Заречної — Н. Плотнікової, сповняться змістом і поезією. Ось після провалу вистави на екрані повільно згаснуть фарби дня, і ми ледь вирізнимо на майже темному тлі скоцюрблену фігуру Кості: кинутий всіма невдаха-автор — символ, ні, — знак граничної самотності. Ось почнеться новий день, на стіні-екрані вікна освітяться вранішнім сонцем, даруючи всьому живому радість та надію на щастя, і в цей момент Ніна — Н. Плотнікова освідчиться Тригоріну — А. Лобочькому. Аж ось за цими вікнами хмари стрімко полетять за обрій, відкривши де-не-де у небі блакитні просвіти, за мить тривожно зашелестить листя під швидким, «гострим» дощем. Настане хвилина зборів в дорогу, і радість Аркадіної — Є. Стародуб рядуватиме із млявою покорюю Тригоріна — А. Лобочького, нервовість Ніни — Н. Плотнікової сусідитиме із тривогою Кості — І. Шибанова та розгубленістю Соріна — Ю. Софронова, котрі знову залишаються самі. Ось в останньому акті екран спалахне голосною грозою, на озерній поверхні заб'ють буруни, блискавки вкриють небо, простір сцени наситять розгонисті звуки грому, а потім вода і небеса стихнуть, аби дати простір людським голосам. Ніна — Н. Плотнікова ще раз прочитає монолог, пролунає звук пострілу, екран залле червоний колір, наче на нього попали бризки Костіної крові.

Постійно змінюючи і тим ускладнюючи траєкторію емоційного життя чеховського сюжету, П. Штайн в такий спосіб формував обидва плани своєї «Чайки»: на першому розгорталась доволі звичайна історія за участі пересічних людей, жоден з яких не виказував якихось особливих якостей чи талантів; на другому — ці люди, здавалося, зайняті лише собою, зіштовхувались один з одним, на короткі миті створюючи зони напруги, періодично навіть викреслюючи іскри з тих зіткнень. Так Костя — І. Шибанов, після провалу вистави, відчувши неспроможність власних письменницьких намірів, зайдеться криком і лупитиме рукою

в стіну свого театрика. Так Аркадіна — Є. Стародуб, в останню мить чи то відчувши, чи то зрозумівши, що сталося із сином, заб'ється в істериці, не чуючи умовлянь Дорна — Л. Ленца.

Утім, куди частіше персонажі штайнівської «Чайки» проходили повз один одного, не звертаючи уваги ані на слова, ані на почуття, адресовані їм. Так Костя — І. Шибанов старанно уникатиме Маші — Я. Сексте, або ледь терпітиме дівчину. Так Тригорін — А. Лобоцький все поспішатиме — то на риболовлю, то до робочого столу — і лише ковзатиме швидким поглядом по фігурі Ніни — Н. Плотнікової, мимохіть пестячи не її, але чайку, кинуту поряд на лаву. А вона, натомість, і підскакуватиме, і махатиме руками, і метушитиметься, аби тільки він зупинився хоч на мить.

Безпосередність, власне, була переважаючою рисою Заречної — Н. Плотнікової. Поза тим вона виглядала боязкою, незграбною і якимось по-провінційному захопленою мріями про вогні рампи і людьми, що входять до тієї рампи. Мелодекламація треплевського монологу — пропустувати інтонації, недолугі жести — враз оприявнювала повну відсутність у Ніни — Н. Плотнікової й натяку на талант. Утім, можливо, її наміри «вступити на сцену» мали зостатися на словах, можливо, їй було достатньо домашнього кону і побачень із кумиром — Іриною Миколаївною Аркадіною, міміку, рухи, ходу, жести якої Ніна — Н. Плотнікова час від часу копіювала, як от аркадінську манеру палити, граціозно відводячи вбік руку із мундштуком, затиснутим між пальцями. Проте, мабуть, цей інфантилізм й рятував Ніну, на долю якою випали зовсім не дитячі біди. Заречна — Н. Плотнікова, повертаючись у фіналі до сорінського дому, не виглядала ні спустошеною, ані змученою, радше чимось страшенно заклопотаною: нерозбірливо вимовляючи щось про «чайку», вона неначе шукатиме у кабінеті якусь річ, весь час водячи руками по підлозі, столу, стільцях. Напевно, сліди Тригорінового перебування, здогадаємося ми, коли Ніна — Н. Плотнікова, не прощаючись, зробить крок у темряву і ніби розчиниться у ній, лишивши нам стійке переконання у тому, що в Єльці, куди вона поїде третім класом, вона таки неодмінно пропаде.

Натомість Аркадіна — Є. Стародуб була справжньою професіоналкою. Вона напевно знала, як лишитися молодою, привабливою — «ціпочкою». Як переконати сина, що його «нові форми» — суцільна маячня: П. Штайн повторить колись новаторську мізансцену К. Станіславського — розсадить глядачів дивитися треплевську виставу спиною до зали, але в останній момент цей ланцюжок потилиць перерве Аркадіна — Є. Стародуб, відвернувшись від сцени, мовляв, нема на що дивитися. Як і чим «взяти» Тригоріна: грубими, але невідпорними лестощами, істеричним криком — «тебе неможливо читати без захоплення».

*А. Чехов. «Чайка».
Ризький академічний російський
драматичний театр ім. М. Чехова. 2003 р.
Сцена з вистави*



Щоправда, підкорити чужій волі Тригоріна — А. Лобочького — то була дрібниця. Пересичений світський лев, який, здавалося, більше за все цінує спокій і ліниве гаяння часу, він лише від нудьги зваблював Ніну, надто в'яло намагався порвати з Аркадіною, а потім кидав свої наміри і тихенько засинав поряд із коханкою.

Поруч із цим безбарвним чоловіком, який вочевидь був здатний викликати до життя не кохання, а лише його привид, Костя — І. Шибанов здавався напрочуд привабливим, оскільки був щирим у кожному почутті: з ніжністю ставився до дядька, любив матір, обожнював Ніну, ненавидів Тригоріна, якому Заречна віддала перевагу, побоювався Маші. Він йшов з життя, остаточно усвідомивши, що його тексти, як і він сам, нікому не потрібні. Йшов тихо, змахнувши зі столу папери — ніби залишаючи за собою тільки порожнечу, ніби підводячи підсумок їхньому спільному нудному, повільному, пересічному життю, що змучило Медведенка — Н. Коробова, змусило Дорна — Л. Ленца шукати порятунку у безкрайому цинізмі, знебарвило, перетворило на таку собі сіреньку мишу Машу — Я. Сексте, остаточно зістарило Соріна — Ю. Софронова, позбавило решток жіночності Поліну Андріївну — Т. Лукашенкову.

Від їх метушні і порожніх балачок про літературу та театр, від їх кохання і ненависті, їх заздрощів і недобррозичливості насамкінець П. Штайн залишить тільки червоні спалахи на екрані та чучело чайки, яке тремтячою рукою Тригорін — А. Лобочький поставить на стіл і завмре поряд, неначе згадає про все хороше, що могло статися з кожним із них, та не сталося.

* * *

Сценічні версії «Чайки» А. Чехова початку нинішнього століття увібрали в себе весь попередній її шлях завдовжки у понад сто років. І цей поважний вік чеховського витвору, що весь цей час спонукав постановників до різноманітних й різновекторних інтенцій, якнайкраще доводить «класичний» статус «Чайки». Разом з тим, останні роки, коли яких тільки варіацій цієї п'єси ми не бачили на сценах світу (лишень незначна частина з них вмістилася на цих сторінках), дозволяє припустити,

що її потенціал, принаймні поки що, не вичерпаний світовою режисурою, а значить найближчим часом можемо очікувати якогось нового, раніше не баченого її розкриття.

Між іншим, як мінімум одне підтвердження даного припущення ми вже маємо: на початку сезону 2007/2008 рр. «Чайка» А. Чехова повернулась на кін Александринки — у постановці Кристофера Люпи. Розходження в думках критики цього разу було не меншим ніж сто одинадцять років тому, утім, водночас, рецензенти зійшлися на тому, що вистава польського режисера прокладає нову колію у сприйнятті чеховської «Чайки» — як театру, так і глядача.

ДЯДЯ ВАНЯ

*«Дядя Ваня» — сцени з сільського
життя в чотирьох діях.*

*Вперше надруковано — збірка
«Пьесы». — Санкт-Петербург:
видавництво О. Суворіна, 1897 р.
Перша постановка: невідомо*

П'єса «Дядя Ваня», оприлюднена А. Чеховим за рік після прем'єрного показу «Чайки», була новим твором, що, однак, вмістив у себе майже всіх дійових осіб (Марія Василівна, Войницький, Серебряков, Єлена Андріївна, Соня, Телегін), значну кількість сюжетних ситуацій і великі шматки тексту з його п'єси «Лісовик» (1889). Подібність обох творів давала привід декому з сучасників автора, зосібно акторові Малого театру О. Сумбатову-Южину, вважати п'єсу «Лісовик» або «предтечею» «Дяді Вані», або його «чернеткою». Дехто, як от князь О. Урусов — стійкий поціновувач «Лісовика», навіть докоряв А. Чехову тим, що він нібито «зіпсував» п'єсу, переробивши її на «Дядю Ваню». У жовтні 1899 р. він писав Д. Філософову: «<...> у Чехова є чудова комедія «Лісовик», яка ніколи не була надрукована, а лише літографована і гралася. Він її переробив під заголовком «Дядя Ваня», на мою думку, зіпсував, хоч і у зіпсованому вигляді вона все-таки чудова».²⁹⁸ Ототожнення двох різних творів навіть призвело до курйозу: 1901 р. Спілка російських драматичних письменників та оперних композиторів одноставним голосуванням присудила першу премію ім. О. Грибєдова чеховському «Дяді Вані», але комітет Спілки рішення скасував, умотивувавши відмову тим, що п'єса є переробкою драми «Лісовик», яку одного разу вже висували на цю премію в рік постановки на сцені Шеллутинського театру.²⁹⁹

Натомість існують неспростовні докази того, що «Дядя Ваня» — цілком самостійний твір і що між обома п'єсами є стільки ж спільного, скільки й відмінного. По-перше, йдеться про зміну жанру твору: з комедії в чотирьох діях («Лісовик») на «сцени з сільського життя» («Дядя Ваня»). На думку чехознавців, це нове означення передовсім доводило стійке бажання А. Чехова створити неканонічну драматичну форму, в якій інтрига чи зовні цікава сюжетність поступилися б місцем внутрішній, психологічно насиченій дії, фабула мала б спокійний — «хронікальний» — виклад, а драматичні колізії зі сфери зовнішніх стосунків перемістилися б у сферу духовного життя. Саме домагаючись зазначеного результату, автор не увів

²⁹⁸ А. И. Урусов. Статьи его, письма, воспоминания о нем: в 2-х т. — Т. 2. — М., 1907. — С. 309.

²⁹⁹ Новое время. — 1901. — 24 мая. — № 9057.

до сюжету «Дяді Вані» дві події з попередньої п'єси: самогубство героя в третьому акті та загальне примирення у фіналі. По-друге, архітектоніка «Дяді Вані» подібна до побудови «Чайки»: тут також немає членування на яви (у «Лісовику» ще було). По-третє, в записниках і щоденниках А. Чехова дослідники знайшли чимало записів, окремих фраз, спостережень, датованих літом — осінню 1896 р., використаних згодом у тексті «Дяді Вані». По-четверте, варто зважати на те, що сучасники А. Чехова віднаходили різні прототипи героям обох п'єс. Скажімо, у зв'язку із «Лісовиком» часто згадували членів і друзів родини Лінтварьових — в їхньому маєтку поблизу Сум А. Чехов відпочивав у 1888–1889 рр. Але після появи «Дяді Вані» брат письменника Михайл Чехов стверджував, що Соня Серебрякова схожа на сестру Машу.³⁰⁰ Дружина О. Суворіна після перегляду вистави «Дядя Ваня» МХТ на гастролях театру в Петербурзі, писала А. Чехову, що на відміну від інших глядачів, у яких постановка викликала «роздуми і меланхолію», вона, дивлячись спектакль, постійно сміялася, оскільки бачила і чула на сцені «багато-багато моїх близьких».³⁰¹ Було чимало тих, хто вказував на народника С. Южакова, відомого широкому загалу у 1890-х, як на прототип професора Серебрякова.³⁰² В той же час, В. Немирович-Данченко після прем'єри «Дяді Вані» на кону Художнього театру повідомляв А. Чехову про стійке неприйняття вистави професурою московського відділення Театрально-літературного комітету, акцентуючи при цьому прізвище Н. Стороженка.³⁰³

* * *

Як напише згодом К. Станіславський, «<...> після успіху «Чайки» театри почали ганятися за Чеховим і вели з ним переговори про постановку його другої п'єси — «Дядя Ваня».³⁰⁴ Дійсно, як і у попередньому випадку, впродовж 1897–1898 рр. версії «Дяді Вані» А. Чехова можна було передивитися «по всій провінції». Переважна більшість з них мали неабиякий успіх, що перевершив сподівання автора п'єси. «От і не знаєш, де знайдеш, де втратиш. Зовсім я не розраховував на оцю п'єсу», — із веселим здивуванням повідомляв письменник братові.³⁰⁵ Так М. Горький, вперше побачивши виставу «Дядя Ваня» у нижегородській антрепризі Н. Собольщикова-Самаріна, за кілька днів описував А. Чехову свої почуття, викликані вис-

³⁰⁰ Чехов С. О семье Чеховых. — Ярославль, 1970. — С. 174.

³⁰¹ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. — Т. 13. — С. 392.

³⁰² Лакишин В. Толстой и Чехов. — М.: Советский писатель, 1963. — С. 411.

³⁰³ Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2 т. — Т. I (1879–1909). — М.: Искусство, 1979. — С. 206–207.

³⁰⁴ Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. — Т. 1. — М.: Искусство, 1954. — С. 228.

³⁰⁵ Чехов А. П. Лист до М. Чехова від 26 жовтня 1898 р. // Чехов и театр. — С. 98.

тавою: «На днях дивився «Дядю Ваню», дивився — і плакав наче баба, хоч я людина далеко не нервова, прийшов додому оглухлий, зім'ятий Вашою п'есою, написав Вам довгого листа і — порвав його. Не скажеш добре і ясно про те, що викликає ця п'еса в душі, але я відчував, дивлячись на її героїв: немовби мене перепилюють тупою пилкою».³⁰⁶ О. Кугель, подивившись виставу у Павловську, зазначав зрослу майстерність Чехова-драматурга, визнав п'есу «Дядя Ваня» — «найяскравішим сценічним твором останніх років», а фінальний акт вистави назвав «сценічним шедевром».³⁰⁷

Першого вересня 1898 р. виставу за «Дядею Ванею» А. Чехова показали в одеській антрепризі Н. Соловцова. Режисером вистави виступив Є. Неделін. «Спектакль пройшов чудово і щодо ансамблю і у сенсі постановки», — напише пізніше автор статті до ювілейного альбому Н. Соловцова.³⁰⁸ Однак, В. Немирович-Данченко, згадуючи через багато років спектакль, в якому була зайнята його сестра, поставився до нього значно «прохолодніше», відділивши безпосередню реакцію залу від ідейного ефекту і художнього значення вистави за новим чеховським твором: «П'еса йшла з успіхом, але самий характер цього успіху був, так би мовити, театральнo ординарним. Публіка аплодувала, акторів викликали, але разом з виставою закінчувалось і життя п'еси».³⁰⁹ Фактично, як і у випадку «Чайки», увагу публіки і критики привертала не постановка в цілому, але «далекий від шаблону» акторський ансамбль Н. Роштіна-Інсарова (Войницький), Є. Неделіна (Астров), А. Пасхалової (Соня), В. Немирович (Єлена Андріївна).³¹⁰ Так рецензент газети «Жизнь и искусство» відзначав, що Н. Роштіна-Інсаров «чудово провів» роль Войницького, що Є. Неделін «майстерно опрацював» роль Астрова і що А. Пасхалова «відтворила <...> просту, щирю Соню <...> такими м'якими, ніжними рисами, що буквально зворушувала душу».³¹¹ Варто зазначити, що гра згаданих виконавців захопила й очевидця київської прем'єри «Дяді Вані»: Н. Роштіна-Інсарова дописувач хвалив за «інтонації» ролі, «позначені задушевністю, <...> пройняті жалем до понівеченого, безплідно прожитого життя», Є. Неделіна — за «дуже багато тонко знайдених деталей», А. Пасхалову — за «чуйно і нервово» зіграну роль Соні. «Вона проходила крізь усю виставу, як світлий привид закутної, занедбаной садиби. Коли Соня слідом за старою нянькою

³⁰⁶ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания : Сб. материалов. — М. : Художественная литература, 1951. — С. 24–25.

³⁰⁷ Н. Нов. [Ното погис — Кугель А.]. Дядя Ваня // Театр и искусство. — 1898. — № 31 (2 августа). — С. 553.

³⁰⁸ Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова. — К., 1902. — С. 73.

³⁰⁹ Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. — С. 42.

³¹⁰ Ленин М. Пятьдесят лет в театре. Театральные мемуары. — М.: ВТО, 1957. — С. 16.

³¹¹ Жизнь и искусство. — 1898. — № 291.

говорила «Поїхали...», — в цьому слові не було безнадійності. Актриса вклала в нього лагідний смуток», — додавав М. Ленін.³¹²

На імператорській сцені цього разу прем'єра вистави за п'єсою А. Чехова мала відбутися у Москві — у Малому театрі. Саме цій трупі, на особисте прохання її прем'єра О. Сумбатова-Южина, автор 1899 р. передав текст «Дяді Вані». Зрозуміло, перш ніж почати репетиції, театр мав отримати дозвіл Театрально-літературного комітету. Однак, коли А. Чехов дізнався про висновок комітету щодо його нової п'єси, він вирішив проігнорувати претензії його членів, хоча за характером вони були ідентичними до висунутих раніше до «Чайки»: слабка мотивація вчинків персонажів, насамперед пострілів Войницького, відсутність інтриги, «нецілісність» дії, роздрібненість епізодів тощо.³¹³ Утім, здається, найбільше здивував членів комітету провідний принцип, за яким А. Чехов сформував ансамбль «Дяді Вані» (додамо, фактично застосувавши його вдруге, перший раз — пишучи п'єсу-прототип «Лісовик»). У висновку комітету зокрема зазначалося: «До третього акту дядя Ваня і Астров неначе зливаються в один тип невдахи, зайвої людини, який загалом успішно змальовується у творах п. Чехова».³¹⁴ Як справедливо констатував Н. Берковський, дане зауваження цікаве тим, що доводить: в «Дяді Вані» «<...> збереглися сліди здвоєння або навіть умноження персонажів, що писалися у «Лісовику» саме так: характер у характер, особа, що повторює іншу особу». Таким чином А. Чехов і у «Дяді Вані» «<...> почасти порушував загальноприйнятий догмат поетики, згідно з яким характери у драмі мають обопільно виключати один одного».³¹⁵ Привертає увагу й інший пасаж із висновку, стосовно образу Єлени Андріївни: «Характер Єлени потребував би трохи більшого пояснення: чи хотів автор показати, що в тому стані апатії та пригніченості, в якому знаходилися Войницький і Астров, будь-яка молода і красива істота, з'явившись у їхньому закутку, запаморочила б їм голови?».³¹⁶ Очевидно, що інший «новодрамівський» прийом, використаний А. Чеховим, також лишився непоцінований поважними, але застарілими літераторами, котрі звикли «кожний характер п'єси оцінювати окремо», так, ніби вона «складена з них, наче з простих доданків».³¹⁷ Між тим, — зазначав Н. Берковський, — у Чехова сильніше, ніж у решти його сучасників-драматургів, дається взнаки зовсім інший принцип, — він виходить із життєвого, з епохального цілого, зі «станів світу» й зіставляє характери, не взяті самі

³¹² *Ленин М.* Пятьдесят лет в театре. — С. 15–16.

³¹³ *Теляковский В. А.* Воспоминания. — Л.–М.: Искусство, 1965. — С. 94–96.

³¹⁴ Там само. — С. 94.

³¹⁵ *Берковский Н. Я.* Литература и театр: статьи разных лет. — М.: Искусство, 1969. — С. 138.

³¹⁶ *Теляковский В. А.* Воспоминания. — С. 95.

³¹⁷ *Берковский Н. Я.* Литература и театр... — С. 138.

по собі, але мірою того, наскільки вони здатні висловити цей «стан світу», загальний сенс, загальну настроєність свого прошарку і свого моменту».³¹⁸

Щоправда, із продовженням цієї думки літературознавця важко погодитись: на наш погляд, в ансамблі п'єси Войницькому і Астрову автором лише до конкретної межі відведено місце, що вказується «настроєм і потребами інших». Так само і Єлена Андріївна лише почасти — «жінка-ніщо», котра «<...> може виявитися для кожного ким і чим завгодно, кумиром, богом, чистотою, хтивістю, предметом культу і молитви або ж предметом хижих почуттів».³¹⁹ У тому-то, мабуть, й полягала майстерність А. Чехова-драматурга, оприявнена у «Дяді Вані», що своєрідна залежність — віддзеркалення — характерів і ситуацій жодним чином «не збіднювали» окрему дійову особу, не заважали окремішності кожного відрізка подієвого ряду і, водночас, як то вже було у «Чайці», всі персонажі знову «перегукувалися» між собою, їхні голоси зливалися в єдиний хор їхньої спільної долі.³²⁰

Відомо, що О. Сумбатов-Южин неодноразово намагався заступитися за «Дядю Ваню» перед Театрально-літературним комітетом, щоправда, безрезультатно. В паралель Є. Карпов, не чекаючи на висновок вищої інстанції, звернувся безпосередньо до автора із проханням дозволити поставити «Дядю Ваню» в Александринці, заручившись до того підтримкою нового директора імператорських театрів князя С. Волконського. А. Чехов дав згоду, надіслав Є. Карпову екземпляр п'єси, додавши до нього бажаний розподіл ролей, однак, просив постановника все ж зачекати, допоки рішиться справа із Малим театром. Прем'єру «Дяді Вані» в Александринці Є. Карпов запланував на листопад 1900 р. у бенефіс Ф. Горєва, який мав грати Войницького. Решту ролей розподілили таким чином: Соня — В. Комісаржевська, Астров — П. Самойлов, Серебряков — Н. Сазонов, Телегін — В. Давидов. Власне, іншим тогочасним прохачам, зокрема В. Немировичу-Данченку та Ф. Коршу, драматург також не давав «зеленого світла» і лише після повернення з Ялти до Москви, дізнавшись від В. Теляковського про численні претензії членів комітету на адресу «Дяді Вані», він припинив (як виявилось згодом, назавжди) стосунки з імператорською сценою і віддав п'єсу до Художнього театру. Це його рішення завадило планам Є. Карпова, оскільки В. Немирович-Данченко вимагав для МХТу права не лише на московську, але й на петербурзьку прем'єри «Дяді Вані». С. Волконський, довідавшись про скорі гастролі «художників» у столиці, відмінив своє попереднє рішення. Невтішний Є. Карпов жалівся А. Чехову: «Я так мріяв поставити цю п'єсу, у нас в трупі є такі чу-

³¹⁸ Берковский Н. Я. Литература и театр... — С. 138.

³¹⁹ Там само. — С. 139.

³²⁰ Там само.

дові виконавці, як Комісаржевська, Давидов, Варламов, Самойлов, Горєв та ін. Адже такої Соні, як Віра Федорівна, Ви ніколи не побачите! <...>».³²¹

Мабуть, цього разу остаточний висновок на користь «художників» був зроблений драматургом саме в обмін на запевнення В. Немировича-Данченка, що в МХТ «Дядя Ваня» буде поставлений «без переробки».³²² Більше того: у листі до П. Боборикіна, ймовірно продовжуючи давню суперечку стосовно чеховських п'єс, до яких відомий белетрист і критик ставився неоднозначно, очільник МХТ підкреслював принциповий характер майбутньої вистави «художників» за «Дядею Ванею» і додавав: «<...> Чехов тим зручний і приємний для постановки, що у нього немає шаблонів, що він не писав для Малого театру і спеціально для його артистів. Я би так висловився, що мені приємніше ставити на сцені *повість* талановитого белетриста, аніж сценічну *п'єсу* професійного драматурга, позбавленого свого письменницького колориту».³²³

Проте, як тільки вистава була представлена на суд публіки і критики, В. Немирович-Данченко заговорив про «деякі гріхи п'єси», що їх не «вдалося приховати» театрові. Це і «деяка сценічна тягучість 2 ½ актів», і «неясність психології самого Івана Петровича», і «особливо — «німецьне» мотивування його ставлення до професора».³²⁴ Заради справедливості додамо, що не менш серйозні претензії він висунув до К. Станіславського, звинувативши того у «любові до підкреслювань, крикливості, зовнішніх ефектів», що, на переконання В. Немировича-Данченка, абсолютно не годилося для чеховського «Дяді Вані».³²⁵

Хоч, ймовірно, щодо «вад» В. Немирович-Данченко прохопився після не дуже вдалої прем'єри 26 жовтня 1899 р. Звітуючи наступного дня А. Чехову, він зізнавався, що виставу в цілому публіка сприйняла непогано, але «без захвату», лишень четвертий акт «чудово пройшов <...> і викликав овацію».³²⁶ О. Кніппер пізніше свідчила про те саме: «<...> Перша вистава було схожою майже на неуспіх».³²⁷ Н. Ефрос також згадував, що публіка того вечора була чи то холодною, чи то стриманою, мало нагадуючи залу на минулорічній прем'єрі «Чайки».³²⁸

³²¹ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. — Т. 13. — М.: Наука, 1975. — С. 407.

³²² Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову. — М.: Художественная литература, 1954. — С. 114–115.

³²³ Немирович-Данченко В. Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 201–202.

³²⁴ Там само С. — 202.

³²⁵ Там само. — С. 203.

³²⁶ Там само.

³²⁷ Кніппер-Чехова О. Об А. П. Чехове. — С. 53–54.

³²⁸ Эфрос Н. Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности. — Т. 1. — М., 1913. — С. 30.



А. Чехов. «Дядя Ваня».
Афіша вистави МХТ. 1900 р.

Примирило В. Немировича-Данченка із п'єсою та її інтерпретацією К. Станіславським те, що з наступного спектаклю глядачева зала на показах «Дяді Вані» була заповнена вщент, відтоді й до кінця сезону друга чеховська вистава МХТ мала повний збір, фактично тримаючи на собі репертуар.³²⁹ Марія Павлівна Чехова також повідомляла братові, що на третій спектакль вже треба було діставати квитки і що з кожним разом п'єсу в МХТ грають «все краще і краще», а у Москві повсюдно чуто про «Дядю Ваню».³³⁰ Про зростаючий успіх вистави А. Чехову писав приятель дитинства О. Вишневський — виконавець ролі Войницького: «Театр переповнений. Такого прийому ще не було жодного разу <...> В театрі стояв стогін і крик! Виходили ми раз 15-ть <...> Говорять дуже і дуже багато тепер в Москві про «Дядю Ваню»».³³¹

Утім, очевидно, що друга чеховська вистава далася «художникам» значно складніше за першу. Взяти, хоча б, розподіл ролей: спочатку К. Станіславський мав грати роль Войницького, а В. Лужський — Астрова, натомість у кінцевому варіанті В. Лужський гратиме Серебрякова, а К. Станіславський — Астрова (наголосимо, що йдеться про характери, значною мірою відмінні від вподобаних ними до того). Як і у випадку «Чайки», К. Станіславському належало «розробити мізансцену», В. Немировичу-Данченку

³²⁹ Немирович-Данченко В. Избранные письма: 2-х т. — Т. 1. — С. 204–206.

³³⁰ Чехова М. П. Письма. К брату А. П. Чехову. — С. 128, 130.

³³¹ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — Т. 13. — С. 399.

— пройти ролі з кожним з акторів. Після генерального прогону він напише А. Чехову: «Робота у нас справді йде гаряча. Всякого було. І сперечалися і навіть трохи сварилися <...> При всьому тому настрої у всіх бадьорий і впевненість в успіху, мабуть, навіть зайва <...>». ³³² Передусім співрежисер «Дяді Вані» хвалив К. Станіславського — Астрова, який «по вірності і легкості тону <...> забивав всіх простотою і розбірністю». Астров — К. Станіславський мав здаватися «матеріалістом у хорошому сенсі слова, який не здатний кохати, ставиться до жінок з елегантною цинічністю, ледь вловимою цинічністю». Він був наділений чуттєвістю, але не справжньою пристрасністю, і все це доктор приховував під «<...> напівжартівливою формою, що так подобається жінкам». «Дивовижно хорошою», сповненою «надзвичайною щирістю», за В. Немировичем-Данченком, була М. Ліліна в ролі Соні. О. Кніппер — Єлена виглядала «надзвичайно красивою» і була прекрасною «повсюди, де вловила тон *grande dame*». «Чудово», як на нього, вели ролі Телегіна А. Артем, няньки Марини — М. Самарова, Марії Василівни — Є. Раєвська. ³³³

Проте, його листування з акторами, зайнятими у «Дяді Вані», напередодні прем'єри унаочнює не лише цілком природні страхи, а й невпевненість В. Немировича-Данченка у правильності шляху, обраного К. Станіславським. ³³⁴ Звертаючись до «головного режисера» вистави і театру, він наполягав на «поступках» з його боку, які, на розсуд В. Немировича-Данченка, свідчили про «марнотратство» К. Станіславського «у побутових фарбах». ³³⁵ І виявився правим, адже «театральна література» ганитиме «художників» саме за побутові дрібниці, як от сітка від комарів на голові Астрова — К. Станіславського, цвіркун за пічкою, тарілочка з сиром на буфеті тощо, і за «манірність» — за нарочите підкреслювання окремих штрихів у портретах персонажів та надто ефектні паузи, якими К. Станіславський і за ним виконавці користувалися повсякчасно впродовж дії, аби наголосити окреме слово, емоцію конкретного моменту, настроїв конкретної хвилини.

У травні 1899 р. А. Чехов спостерігав за репетицією двох перших актів «Дяді Вані» і, за свідченням К. Станіславського, враження автора п'єси були переважно позитивними. В свою чергу, актори, користуючись нагодою, просили у А. Чехова підказок щодо персонажів, незмінно отримуючи єдину коротку відповідь: «Там (у тексті — *М.Г.*) все написано». ³³⁶

³³² *Немирович-Данченко В.* Избранные письма: в 2-х т. — Т. 1. — С. 196–201.

³³³ Там само. — С. 179–180.

³³⁴ Там само. — С. 196–201.

³³⁵ *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра. — С. 146.

³³⁶ *Станиславский К. С.* А. П. Чехов в Художественном театре: Воспоминания // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — М.: Искусство, 1958. — С. 338.



*А. Чехов. «Дядя Ваня». МХТ. 1900 р.
Астров — К. Станіславський*

Щоправда, одного разу автор «Дяді Вані» висловився по-суті: хтось з акторів, згадавши виставу якогось провінційного театру, розповів, що в ній Войницького трактували як занепаłego поміщика, котрий ходить у мазаних чоботах і мужицькій кошулі. «Боже, що зробилося з А. П. від цієї пошлості! — писав К. Станіславський. — Так не можна, послухайте. В мене ж написано: він носить чудові краватки. Чудові! Зрозумійте, поміщики краще за нас з вами одягаються».³³⁷ За свідченнями очевидців першої версії «Дяді Вані» у МХТ, Войницький — О. Вишневецький «чудових» краваток не носив, однак і не походив на середньостатистичного «поміщика» тогочасної російської сцени. До речі, «прихований зміст» чеховської ремарки про краватку Войницького К. Станіславський зрозуміє набагато пізніше: «самородок Астров і поетично ніжний дядя Ваня глохнуть в закутку, а тупиця професор розкошує в С.-Петербурзі і разом з подібними собі керує Росією».³³⁸

Власне, чеховського «Дядю Ваню» К. Станіславський розумів передусім як трагедію неординарних людей, які «глохнуть» у російських «закутках». До кінця артистичного життя він грав роль Астрова, виходячи з цього ідейного посилання. О. Мацкін, який бачив Астрова — К. Станіславського у 1927 р., так описував своє враження: «Його Астров був натурою

³³⁷ Станіславський К. С. А. П. Чехов в Художественном театре: Воспоминания. — С. 338.

³³⁸ Там само. — С. 338.

визначною, зі сміливим, я би сказав, романтичним розмахом; натурою, що трагічно не висловила себе. І навіть тоді, коли із щирістю художника він викладав свої плани оновлення природи, десь в глибині його свідомості була гіркота сумнівів — а, може, це тільки гра, повітряні замки, самовтіха, що має прикрасити його життя, принижене скнарістю. Адже і його медицина — теж марна трата сил, рутинна, формальність, безнадійна спроба виправити те, що неможливо виправити».³³⁹

Мало не впродовж всього творчого шляху О. Кніппер грала Єлену Андріївну. За твердженням М. Туrowsької, з роками зіграний актрисою образ не блякнув, а, навпаки, ставав глибшим, цікавішим.³⁴⁰ Це досягнення було тим важливішим, що на прем'єрі «Дяді Вані» О. Кніппер «не мала ніякого успіху» — роль нібито була «переграна», «вийшло багато поз, підкреслювань і читання».³⁴¹ Окрім того, В. Немирович-Данченку видалися зайвими спів Єлени в кінці другого акту та її істеричний лемент в кінці третього — прийоми характеристики внутрішнього стану персонажа, які, між іншим, актриса також заперечувала.³⁴² Очевидно, К. Станіславському спів Єлени був потрібним, аби показати, наскільки жінці хотілося музики — способу вирватися з одноманітної повсякденності і, водночас, засобу довести, що вона — не лише «епізодичне обличчя». Не отримавши від Серебрякова дозволу сісти за рояль, Єлена — О. Кніппер й мала заспівати. В сцені «сімейної ради», якою, власне, закінчується третій акт «Дяді Вані», Єлена, зрозуміло, не втручається в події, особливо у сварку Войницького із Серебряковим, однак, саме вона згодом намагатиметься зупинити Івана Петровича — відібрати у нього револьвер. А до того була Соня з її безнадійним коханням, Астров — з пропозицією адюльтеру і Войницький, який «бачив усе». Ну як тут не впасти в істерику?!

Проте, мабуть, «пристосування», запропоновані К. Станіславським, актриса виправдати не змогла, була в ці моменти непереконливою, отже надалі від них відмовилась. В цілому, констатувала М. Туrowsька, роль Єлени не давалась актрисі дуже довго і саме через те, що вона не зуміла вжитися в режисерський малюнок і не змогла протиставити досить ясне і цілісне трактування ролі.³⁴³ К. Станіславський, вочевидь, хотів, аби глядач зрозумів: Єлена — О. Кніппер — це теж життя, принесене, за словами М. Горького, «в жертву ідолу»³⁴⁴, як і життя дяді Вані та Соні. В. Немирович-Данченко і актриса чомусь ніяковіли від такого тракту-

³³⁹ Мацкин А. Портреты и наблюдения. — С. 56.

³⁴⁰ Туrowsкая М. О. Л. Кніппер-Чехова. — М.: Искусство, 1959. — С. 51.

³⁴¹ Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 202.

³⁴² Там само.

³⁴³ Туrowsкая М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 54.

³⁴⁴ Горький М. Лист до А. П. Чехова від 6 грудня 1898 р. // Чехов и театр. — С. 360



А. Чехов. «Дядя Ваня». МХТ. 1900 р. Сцена з третього акту.

вання, їм здавалося, що воно — «не в тоні <...>» із авторовим.³⁴⁵ А тут ще О. Кніппер, котра на момент підготовки вистави була в «активному листуванні» з А. Чеховим, звернулась до нього за порадою стосовно останньої сцени Єлени і Астрова. К. Станіславський у цьому епізоді дозволяв своєму героєві останній сплеск почуттів — лікар хапався за своє бажання втримати Єлену, як потопуючий хапається за соломинку. О. Кніппер, натомість, вважала, що Астров зовсім не кохає Єлену, відтак, при їх останній зустрічі він поводить із жінкою цинічно і ще й підсміюється над своїм цинізмом.³⁴⁶ А. Чехов в цілому погодився з актрисою, хоч умотивовував поведінку лікаря дещо інакше: «<...> Єлена подобається Астрову, вона захоплює його своєю красою, але в останньому акті він вже знає, що нічого не вийде, що Єлена щезає для нього назавжди — і він говорить із нею у цій сцені тим само тоном, як про спеку в Африці, і цілує її просто так, з нічев'я».³⁴⁷ Мабуть, К. Станіславський пішов за автором, і четвертий акт вистави, як того хотів А. Чехов, був «тихим і в'ялим». А потім наразився на претензії санкт-петербурзької критики, що звинуватила режисера, по-перше, в одноманітності, безнадійній похмурості цілого спектаклю, і, по-друге, в тому, що в «Дяді Вані» Художнього театру не спостерігається «присутності окремих талантів, окрім таланту режисера».³⁴⁸

Утім, найгіршим було те, що найслабшою ланкою ансамблю «Дяді Вані» під час репетицій і на прем'єрі залишився Войницький — О. Вишневецький. Був «темперамент», після кількох спроб був зроблений підходящий грим, але не було характеру, не було знайдено «зерна» образу, від

³⁴⁵ Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: в 2-х т. — Т. 1. — С. 199.

³⁴⁶ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Кніппер: В 2 ч. — Ч. 1. — М. : Искусство, 2004. — С. 82–83.

³⁴⁷ Переписка А. П. Чехова: В 2-х т. — Т. 2. — М. : Художественная литература, 1984. — С. 187.

³⁴⁸ Беляев Ю. Статьи о театре. — СПб. : Гиперион, 2003. — С. 222.

того не трималися купи ключові мізансцени — вони, навпаки, розпадалися на окремі частини, втрачався їх правильний настрій і тон, як от сцена в кінці третього акту, яку О. Вишневський «прокричав».³⁴⁹ Актор був настільки непереконалим в кульмінаційному епізоді вистави, що у декого з очевидців прем'єри виникли сумніви в його доцільності. У Вступі згадувалось зокрема, як дивувався з цього приводу редактор часопису «Жизнь» В. Поссе. Роздратований, мабуть, не стільки запитаннями, скільки недолугістю рішення епізоду, А. Чехов відповів, як відрізав: «<...> цілитися в спину Лужського я Вишневського не уповноважував».³⁵⁰

Про В. Лужського — Серебрякова і по прем'єрі, і пізніше говорили лише у зв'язку із тими суперечками, які збудив образ Серебрякова у професорських колах обох столиць. Симптоматично, що й В. Немирович-Данченко виконавцеві ролі Серебрякова присвятив один рядок, а про реакцію зали на цей образ і про відсутність у А. Чехова «страху завинити перед дугими авторитетами» розпинався у кількох листах.³⁵¹ Проте, мабуть, недарма він вважав за потрібне «збавити деякі фарбочки» у сценічному портреті Серебрякова.³⁵² Здається, замість дати збірний, узагальнений образ, В. Лужський копіював якусь конкретну особу. Н. Ефрос свідчив, що «один московський популярний професор» обурювався тим, що театр виставив його «на загальне посміховисько»,³⁵³ а Марії Павлівні Лужський видався «не дуже гарним» — «неприємним, огидного професора грає <...>».³⁵⁴

Позатим, попри серйозні і не дуже вади «мізансцени» К. Станіславсько-го, пори те, що акторські творіння, позбавлені «деяких фарбочок», дали привід декому з критиків вважати, що виконавцям, мабуть, «за відсутності у них таланту і особистої ініціативи», було «навіяно лише дивитися в очі режисерові, слухатися його наказів, відраховувати такт і дотримуватись пауз»,³⁵⁵ «Дядя Ваня» Художнього театру зібрав переважно позитивні відгуки. Серед очевидців вистави були й ті, хто, як і у випадку «Чайки», сценічний відбиток поцінував чи не більше за літературний оригінал. Серед них був зокрема М. Горький, котрий, передивившись «Дядю Ваню» в МХТ у січні 1900 р., писав А. Чехову: «Я не вважаю її (п'єсу — М. Г.) перлиною, але бачу в ній більше змісту, аніж інші бачать; зміст в ній великий, символістичний, і за формою вона річ цілком оригінальна, прегарна річ <...>».³⁵⁶ В свою чергу, Л. Толстой,

³⁴⁹ Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 203.

³⁵⁰ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. — С. 459.

³⁵¹ Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 203, 208.

³⁵² Там само. — С. 180–182.

³⁵³ Ефрос Н. Московский Художественный театр. — С. 439.

³⁵⁴ Чехова М. П. Письма. — С. 128.

³⁵⁵ Беляев Ю. Статьи о театре. — С. 223.

³⁵⁶ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания: Сб. материалов. — С. 63–64.

побачивши «Дядю Ваню» «художників» також у січні, — «обурився»,³⁵⁷ знов-таки, радше на п'єсу, ніж на виставу. «Де драма?! — нібито волав геніальний письменник, — в чому вона, п'єса тупцює на одному місці... Потім Толстой заявив, що Астров і дядя Ваня — погань — не люди, нероби, які біжать від діла і села, як місця спасіння... Ще говорив, що Астрову треба взяти Єлену, а дяді Вані — Матрьону і що чіплятися до Серебрякової — це недобре і аморально <...>».³⁵⁸ В. Немирович-Данченку Л. Толстой заявив, що у виставі були «блискучі місця», але не було «трагізму ситуації». Коли ж очільник МХТ спробував пояснити класику, де шукати «центр» п'єси А. Чехова, Л. Толстой відмахнувся від пояснень, сказавши: «Даруйте, гітара, цвіркун — все це так добре, навіщо шукати від цього чогось іншого?».³⁵⁹

Рецензенти, які, зазвичай, порівнювали не п'єсу і виставу, але сценічні відбитки різних чеховських п'єс, до «Дяді Вані» Художнього театру поставились прихильніше. Окрім, чого і слід було очікувати, О. Кугеля, котрий дивився виставу під час петербурзьких гастролей МХТ у лютому 1900 р. Власне, його претензії до нової п'єси А. Чехова посутньо не відрізнялися від висунутих до «Чайки»: «П. Чехов відчуває, думає і сприймає життя епізодами, частками, його розбродом, і, якщо можна так висловитись, безкінечними паралелями, які ніде не перехрещуються, принаймні, у видимій площині».³⁶⁰ Натомість рецензент «Русских ведомостей» зазначав таке: «З театральних новинок теперішнього сезону найбільший інтерес викликає і має дуже значний успіх п'єса п. Чехова «Дядя Ваня». Враження, яке вона викликає на сцені «Художнього-загальнодоступного» театру, можна порівняти лише з тим настроєм, котрим заражала глядачів виконана в тому самому театрі п'єса того самого автора «Чайка».³⁶¹ Н. Ефрос назвав виставу «Дядя Ваня» «подією великої художньої ваги» і поцінував вміння А. Чехова створити «п'єсу настрою», не вдаючись до «хитрувань» символістів і декадентів. «<...> він вміє вибирати деталі, вміє групувати їх так, що вони дають потрібний душевний стан. Для чого іншим доводиться вдаватися <...> до прийомів, запозиченим у музики, — того Чехов досягає за допомогою звичних засобів художнього слова», — пояснював критик.³⁶² Навіть думка одного з дописувачів «Нового времени», яку мож-

³⁵⁷ Толстой Л. Полн. собр. соч.: в 90 т. — Т. 54. — М.: Художественная литература, 1935. — С. 10.

³⁵⁸ Лакиши В. Толстой и Чехов. — М.: Советский писатель, 1975. — С. 393.

³⁵⁹ Немирович-Данченко В. Избранные письма: в 2-х т. — Т. 1. — С. 180–182.

³⁶⁰ А. К-ель [Кугель А.]. Театральные заметки // Театр и искусство. — 1900. — № 8 (20 февраля). — С. 169.

³⁶¹ Игнатов И. Семья Обломовых. По поводу «Дяди Вани» А. П. Чехова // Русские ведомости. — 1899. — 24 ноября. — № 325.

³⁶² Старик [Эфрос Н.]. Из Москвы // Театр и искусство. — 1899. — 31 октября. — № 44. — С. 776–778.

на було оцінити як негативну чотирма роками раніше — в момент, коли «талановитий белетрист» вперше представив на суд публіки і критики свою «повість» для сцени, — тепер звучала як трюїзм. Вкотре жаліючись на те, що «Дяді Вані» не вистачає дії, що, окрім єдиного справді драматичного епізоду в третьому акті, тут самі розмови, п. Одарченко стверджував: «<...> в п'єсах Чехова можна шукати всього: сатири, сарказму, насмішки, іронії, навіть злоби, особистого настрою автора і його негативного ставлення до життя, але неможливо знайти в них будь-якої драми».³⁶³ Аби зрозуміти, наскільки змінилося ставлення до драматургії А. Чехова за час, що пройшов від появи на кону «Чайки», варто зіставити це твердження з іншим, що належало колезі п. Одарченка по редакції «Нового времени». Опонуючи вищенаведеній думці, П. Перцов доводив, що п'єси А. Чехова — це «вилив душі» і особлива — «лірична» — форма театру.³⁶⁴

Різноголосиця відгуків на другу чеховську виставу «художників» містила в собі й деякий курйоз: п'єса, що не мала ні політичних, ані митецьких акцентів, дала поживу для думок широкого політичного та мистецького спектру. «Дядю Ваню» оцінювали і народники, і консерватори, і ліберали, і «стійкі» реалісти, і поборники новонародженого російського модернізму. При цьому останні інколи були прозорливішими за інших. Так Д. Філософову належав чи не перший обґрунтований аналіз кульмінаційного моменту чеховської п'єси. Визнавши А. Чехова творцем драми нового типу — «драми середовища» — він оцінював вчинок Войницького як «цілком звичайний, життєвий і необхідний» у відповідності до цієї драматичної форми. Поряд Д. Філософов хвалив «художників» за «тонке» відтворення обстановки, за виразність фігури неприємного, але процвітаючого професора, що дало глядачеві відчуття: «терпець нещасного дяді Вані, який кілька хвилин тому переконався, що його кохання, наче «осінні печальні троянди», засуджене до смерті, виснажений повністю, і що професора терпіти йому більше несила».³⁶⁵

Щоправда, після цих проникливих рядків дописувач робив доволі парадоксальний висновок: переконуючи читачів у тому, що чеховські герої — «безнадійні» і не мають жодного шансу на «прозріння», він закликав російське мистецтво триматися подалі від «погибельних спокус» чеховського естетизму і порвати з «театром ілюзій» — МХТ.³⁶⁶ В цій точці Д. Філософов зближувався із думкою більшості ревних символістів, які в цілому заперечували драматургію А. Чехова через обраний її автором

³⁶³ Ченко [Одарченко]. Три драми А. П. Чехова // Новое время. — 1901. — 27 марта. — № 9008.

³⁶⁴ Перцов П. Сатира или драма? // Новое время. — 1901. — 29 марта. — № 9010.

³⁶⁵ Философов Д. «Дядя Ваня». Первое представление в Петербурге 13 февраля 1901 г. // Мир искусства. — 1901. — № 2–3. — С. 104.

³⁶⁶ Там само — С. 106.

«натуралістичний» спосіб зображення життя. Заразом В. Брюсов вважав «непотрібною» «правду» чеховських вистав Художнього театру, зокрема обурюючись «пошлістю» постановки «Дядя Ваня».³⁶⁷

Власне, «натуралізм» спектаклю не сподобався і самому авторові. Переглянувши виставу навесні 1900 р. під час гастролей МХТ у Севастополі, А. Чехов «напівжартома, напівсерйозно» пообіцяв її постановникам: «В наступній п'єсі я зроблю ремарку: дія відбувається в країні, де немає ані комарів, ані цвіркунів, ані інших комах, що заважають людям розмовляти».³⁶⁸ Однак, лишилися свідчення, що версія «художників» серед інших побачених йому сподобалася найбільше, він назвав її – «єдино моєю», особливо вподобавши другий акт спектаклю.³⁶⁹ Про позитивне враження А. Чехова від вистави свідчила також Марія Павлівна Чехова: «<...> У Антона Павловича підйом був надзвичайний. Він був веселий, задоволений, дотепний. <...> В саду нашої дачі залишилися гойдалки та лава з декорацій «Дяді Вані», нагадуючи про чудесні, найбільш життєрадісні дні з усього ялтинського життя брата».³⁷⁰

Утім, і цього разу спілкування А. Чехова з «художниками» з приводу вистави не обійшлося без курйозів та шарад. Прийшовши за лаштунки, аби привітали акторів зі спектаклем, драматург, водночас, зробив кожному кілька зауважень, жодного з яких виконавці не зрозуміли. Зокрема К. Станіславському — Астрову А. Чехов порадив змінити поведінку лікаря в останньому епізоді другого акту: «Він же її цілує отак (тут він коротким поцілунком приклався до своєї руки). Адже Астров не поважає Єлену. Потім, слухайте, Астров же свищить, від'їжджаючи», — ніби ще раз підтвердивши пояснення, що їх він давав О. Кніппер кількома місяцями раніше.³⁷¹ Можливо, актриса своєчасно не передала режисерові побажань автора, або К. Станіславський ніяк не міг сприйняти чеховської трактовки, але спрямував він роль Астрова в інше річище значно пізніше, усвідомивши, що за А. Чеховим «Астров — цинік, він їм зробився через презирство до оточуючої вульгарності. Він не сентиментальний і не розкисає. Він людина ідейної справи. Його не здивуєш прозою життя, яку він добре вивчив. Розкисаючи насамкінець, він відбирає ліризм фіналу дяді Вані і Соні. Він від'їжджає по-своєму. Він мужньо терпить життя».³⁷²

³⁶⁷ Брюсов В. Я. Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра) // Брюсов В. Я. Сочинения: в 2 т. — Т. 2. — М.: Художественная литература, 1982. — С. 60–63; Брюсов В. Я. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. — М.: Олма-пресс, 2002. — С. 113.

³⁶⁸ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. — С. 146.

³⁶⁹ Федоров А. А. П. Чехов // О Чехове: Сб. статей. — М., 1910. — С. 286.

³⁷⁰ Чехова М. П. Из далекого прошлого. — М., 1960. — С. 155–156.

³⁷¹ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре: Воспоминания. — С. 378–379.

³⁷² Там само.

Отже, можна припустити, що вистава «художників» прибирала свого остаточного вигляду двома шляхами: перший передбачав мікшування життєподібних деталей, другий — поглиблення і більш ґрунтовне мотивування характерів. Нам видається, що цю думку підтверджує, приміром, враження від спектаклю Вс. Мейерхольда, яке він передав автору «Дяді Вані»: «П'єса поставлена дивовижно добре. Перш за все відмічаю художню міру в загальній постановці <...>, що витримана від початку до кінця. Вперше два режисера цілком злилися: один — режисер-актор з великою фантазією, хоч і схильний до деяких різкостей в постановках, інший — режисер-літератор, який стоїть на сторожі інтересів автора. І здається, останній помітно домінує над першим. Рампа (обстановка) не затуляє собою картини. Ідейний сутнісний бік останньої не лише дбайливо збережений, тобто не завалений непотрібними зовнішніми деталями, але навіть якось вправно відчеканений <...>». ³⁷³ По-друге, це пояснює зростаючий успіх вистави, в якій з кожним сезоном ставало дедалі більше поціновувачів. Фактично, про боротьбу у ній двох начал — натуралістичного та психологічного — багатьма роками пізніше говоритиме й В. Немирович-Данченко: «<...> Так у чеховській виставі «Дядя Ваня» здавалося, що театр звертав більше уваги на фіранку, яка коливається від вітру, на звуки дощу і грому, на грюкіт горщика з квітами, що впав від вітру, аніж на глибинну простоту чеховської лірики. Зрозуміло, він не був виключно натуралістичним; зрозуміло, він зливався з настроєм чеховської поезії, особливо пізніше, від спектаклю до спектаклю, коли всі актори зливалися в загальній атмосфері чеховської лірики. Але, прагнучи ствердити життєвість усіх дрібниць, він, можливо, надавав більшій увазі життєвим, побутовим дрібницям, ніж, скажімо, тій нудзі за кращим життям, якою просякнуті драми Чехова». ³⁷⁴

Наведений вище відгук Вс. Мейерхольда, на нашу думку, має тим більше значення, що репертуар першого сезону їхньої з О. Кошеверовим херсонської трупи був у буквальному сенсі опертий на вистави за п'єсами А. Чехова. А якщо зважити на той факт, що початок режисерської діяльності Вс. Мейерхольда був позначений впливом естетики Художнього театру, яка складалася передусім у чеховських виставах, можна з великою долею вірогідності припустити, що спектакль «Дядя Ваня», винесений на суд публіки 1902 р., загалом повторював, а місцями і копіював (як тоді говорили, був створений «за мізансценами»), спектакль «художників». Херсонська публіка, не привчена до деталізованої сценічної «картини», із задоволенням роздивлялася і прислухалася до «дрібниць життя», якими Вс. Мейерхольд любовно наситив простір спектаклю: вазончики

³⁷³ А. П. Чехов // Литературное наследие. — Т. 68. — М.: АН СССР, 1960. — С. 436.

³⁷⁴ Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: в 2 т. — Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М.: Искусство, 1952. — С. 192–193.

із квіточками на підвіконнях під фіранками, що колихалися від легкого вітерцю, годинник, що мирно цокав на стіні, пічка, за якою цвіркун співав свою немудрящу пісеньку, бричка, що їхала мостом; краплі дощу, що стукали у вікна, глухі звуки далекого грому і т. д. і т. п. А її дамська частина обговорювала фасон суконь Єлени, сперечалася, хто з чоловіків одягнений найкращим чином. Однак, уважне рецензентське око відзначило акторські роботи спектаклю, передусім Соню — Є. Мунт та Астрова — Вс. Мейерхольда. Зосібно Б. Лазаревський переконував А. Чехова, що «кращого Астрова, ніж Мейерхольд, і бажати важко: знервований, змучений, він не може забути померлого під хлороформом хворого, він озлоблений на долю за те, що вона дає професорам за дружин таких дівчат, якою була Єлена і мати дяді Вані».³⁷⁵

Спектакль «Дядя Ваня» також став однією з прем'єр першого сезону театру В. Комісаржевської. Мріючи зіграти Соню Серебрякову в Александринському театрі і не отримавши такої можливості,³⁷⁶ актриса тепер надолужувала згаяне. Однак, на початку минулого століття для успішної вистави за Чеховим одного бажання навіть і непересічної актриси вже було замало. Передусім чеховський спектакль вимагав художнього рішення — публіка і критика обох столиць встигла придивитися до «мізансцен» Художнього театру. Очевидно, самостійним естетичним обличчям «Дядя Ваня» Н. Попова похвалитися не міг, петербурзька критика оцінила виставу як таку собі копію постановки «художників». Відтак, ті з рецензентів, хто заперечував естетику МХТ, критикували виставу театру на Офіцерській за схожість, ті, хто вподобав — за відхилення від зразку.³⁷⁷ Проте, мабуть, проблема полягала не у більш чи менш точному наслідуванні чужого спектаклю, а у тому, що зазначені «відхилення», здається, віддаляли характери, створені виконавцями, від написаного А. Чеховим. Астров П. Самойлова був мелодраматичним, Войницький О. Каширина критикам, схоже, сподобався, але захоплення робота актора не викликала.

Осібно, як то часто бувало і у попередніх виставах театру на Офіцерській, у «дяді Вані» існувала Соня В. Комісаржевської. Її героїня не виглядала ані понурою, як Войницький — О. Каширин, ані приреченою, як Астров — П. Самойлов. Трагедія Соні — В. Комісаржевської була трагедією непересічної молодой жінки, духовний потенціал якої витрачається надаремно. «Внутрішнє нарощування цього буденного трагізму завершувалось вимогою пощади: «Треба бути милосердним, батьку!». Її заключний монолог звучав як «Вірую». У відповідь залом пронеслося стримане «браво».³⁷⁸

³⁷⁵ Рудницький К. Мейерхольд. — С. 61.

³⁷⁶ Комиссаржевская В. Ф. Лист до А. П. Чехова від 9 квітня 1900 р. // Чехов и театр. — С. 246.

³⁷⁷ Рыбакова Ю. Комиссаржевская. — М.: Искусство, 1971. — С. 119.

³⁷⁸ Там само — С. 120.

На початку ХХ століття драматургія А. Чехова з'явилася на кону й українського театру. Однак, поки трупи наддніпрянської України брали в репертуар самі водевілі, театр «Руська бесіда», навпаки, вправлявся у «великих» п'єсах російського драматурга. Так у серпні 1913 р. в м. Соколі відбулася прем'єра «Дяді Вані» в постановці тодішнього художнього керівника трупи Степана Чарнецького. Утім, пори те, що у спектаклі були зайняті кращі сили трупи (зосібно Є. Коханенко — Войницький, Л. Курбас — Астров, К. Рубчакова — Єлена Андріївна, Г. Юрчакова — Соня, В. Юрчак — Телегін), про нього відомо лишень те, що пройшов він «з великим успіхом».³⁷⁹

Трохи більше — деякі моменти, пов'язані із окремими акторськими роботами, лишилися у спогадах про них. Так у нарисі, присвяченому початку творчого шляху Леся Курбаса, М. Рудницький згадував зокрема підготовку чеховського «Дяді Вані». За ним, Л. Курбас довго вагався, чи варто йому брати участь у виставі. Але, радше за все, ці сумніви не були пов'язані з п'єсою — надто вже чеховський «Дядя Ваня» відповідав тодішньому Курбасовому переконанню, що «Руській бесіді» конче потрібні драматичні твори, над якими «<...> акторам довелося б добряче поламати голову, аби вони не знали про все заздалегідь і не зубрили механічно ролі, а кожного разу вкладали б у них щось своє, заповітне!».³⁸⁰ Натомість, репертуар театру і методи, якими С. Чарнецький його поповнював, викликали у нього самі заперечення. Щоправда, за М. Рудницьким, успіх «Дяді Вані» налаштував Л. Курбаса на більш оптимістичний тон: він запропонував С. Чарнецькому поставити в одному сезоні всі поспіль п'єси А. Чехова, як то зробив Т. Павліковський у львівському польському театрі із п'єсами Г. Ібсена.³⁸¹

Що ж так привабляло молодого актора в чеховській драматургії? Її «абсолютно нова стилістика», яка, на переконання Л. Курбаса, дозволяла грати ці п'єси так, «<...> щоб ніхто не здогадався, що це театр».³⁸² Іншими словами, він тоді відчував, що у чеховських п'єсах крилися можливості оновлення театральної дії, способи відмовитися від, як на нього, віджилих традицій українського «класичного» театру. «Актор може вийти на кін у звичайному костюмі з потертими рукавами і колінами; може говорити просто, як у кімнаті, і все ж так, щоб кожне слово було чути до останнього ряду, — перелічував він прикмети цього «нового» спектаклю. — Дія повинна будуватися на паузах, на півтонах. Однак і цього ніхто не повинен по-

³⁷⁹ Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1995. — С. 124.

³⁸⁰ Рудницький М. В наймах у Мельпомени. — К. : Мистецтво, 1963. — С. 76.

³⁸¹ Там само. — С. 76.

³⁸² Там само. — С. 77.

мітити. Мовчати, якомога більше мовчати <...>».³⁸³ Щоправда, тогочасні аргументи Л. Курбаса його співрозмовника не переконали: С. Чарнецький у відповідь лише розсміявся і порадив не сподіватися, що завтра за цією порадою «зробить з Чехова пантоміму».³⁸⁴

З початком радянської ери «Дядю Ваню» А. Чехова спіткала та сама доля, що й «Чайку». «Пролетаріат буде тисячу разів правий, — революційному пафосно переконував 1919 р. керівник Пролеткульту П. Керженцев, — якщо він вимагатиме, аби в театрах <...> не ставилися «Чайка» і «Дядя Ваня»».³⁸⁵ Можливо, гегемон і «не вимагав», скандалів на виставах за цими п'єсами А. Чехова тогочасна театральна хроніка не зафіксувала, проте, відомо, що «Дядю Ваню» «художники» не грали навіть під час гастрольних виїздів.

Власне, не набагато кращими були справи «Дяді Вані» за кордоном. Тамтешні доволі численні спроби реалізації п'єси виявлялися не надто успішними. Скажімо, з «Дяді Вані» мав початися А. Чехов у театрі Андре Антуана: 1900 р. режисер замовив переклад п'єси і розпочав репетиції вистави. Однак, невідомо, чи здійснились його наміри: в той час критика обійшла спектакль мовчанням, пізніше А. Антуан не прохопився про нього жодним словом.³⁸⁶

В період між 1915 та 1922 роками Ж. Пітоєв поставив спектакль «Дядя Ваня» у театрі Пленпале, відновивши його на кону паризького «Театру Єлисейських полів». Згодом Анетта Пітоєва згадувала, що вистава, зіграна у Женеві російською, мала успіх у глядачів-французів, зокрібно відомий професор дикції мадам Шантр казала своїм учням: «Через незнання мови я не розуміла тексту, але вистава була чудесною».³⁸⁷ Погодьтеся, важко уявити собі адекватне сприйняття чеховських історій без можливості розуміння їхніх нюансів, що криються саме у слові. Мабуть, такої думки був і Ж. Пітоєв — в Парижі виставу грали вже французькою, отже публіка і критика «<...> змогла нарешті оцінити і п'єсу Чехова, і особливості її сценічної інтерпретації».³⁸⁸ Насправді виставу вподобала лише частина рецензентів, хоч серед її поціновувачів й були знані особи (Л. Дюбек, П. Бріссон, А. Савуар, О. Люньє-По). Скажімо, Е. Се, загалом оцінивши роботу Ж. Пітоєва доволі високо, вважав найбільшою перевагою спектаклю те, що внутрішнє напружене життя чеховських персонажів могло дати і давало зворушеному гляда-

³⁸³ Рудницький М. В наймах у Мельпомени. — К.: Мистецтво, 1963. — С. 77.

³⁸⁴ Там само.

³⁸⁵ Вестник театра. — 1919. — № 45. — С. 4.

³⁸⁶ Гительман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 97.

³⁸⁷ Там само. — С. 102.

³⁸⁸ Там само.



*А. Чехов. «Дядя Ваня».
Театр «Олд Вік». 1945.
Астров — Л. Олів'є*

чеві певний «поштовх» — змушувало замислитися над «особливостями рідкісної якості», над смутком «чи не найбільш вишуканих людей», над тим смутком, що, нажаль, «ніколи не стане нашим надбанням».³⁸⁹ Позатим, Е. Жалу 1925 р. констатував, що доля творчого доробку А. Чехова у Франції виглядала доволі химерною, що, попри значні зусилля і «великий талант» подружжя Пітоєвих, багато хто з критиків досі не відніс російського письменника до визначних митців.³⁹⁰

Водночас, англійський театр, в репертуарі якого п'єси А. Чехова постійно були з початку 1920-х, також не міг похвалитися повноцінним втіленням «Дяді Вані». Не стала виключенням і версія лондонського «Олд Вік» 1945 р. Спектакль був творінням двох прем'єрів трупи — Ральфа Річардсона і Лоуренса Олів'є, вони ж відповідно поділили ролі Войницького та Астрова. Про виставу в цілому і про роботи окремих виконавців лишилося не надто багато відомостей, ймовірно й тому, що вона була не дуже успішною. Щодо Р. Річардсона — Войницького, то очевидно, що за художнім результатом ця його роль поступалася місцем іншим «російським» образам, зокрема Кареніну з вистави «Анна Кареніна» за романом Л. Толстого. Відомо, що Л. Олів'є роль Астрова не вдавалася

³⁸⁹ Гиттельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 102.

³⁹⁰ Там само. — С. 103.



А. Чехов. «Дядя Ваня». МХАТ ім. М. Горького. 1947 р. Сцена з четвертого акту

аж до генеральної репетиції. І тільки коли актор побачив себе у дзеркалі у гримі доктора і доторкнувся до пенсне на носі, роль раптово встала на місце.³⁹¹ Дехто з рецензентів вважав, що акторові вдалося схопити зовнішній вигляд Астрова, але він не до кінця розкрив його внутрішню безпосередність і слабкість. Фото зафіксували зовнішній вигляд Астрова — Л. Олів'є: великі, неначе замріяні очі, ошатні вуса, що окрилюють губи, «чеховська» борідка, пенсне. Він був одягнений у важке пальто із хутряним ворітником, з-під якого виглядав комірець сліпучо-білої сорочки, і хутрянний капелюх. Дивлячись на світлину, розумієш, що англійський глядач побачив радше Федю Протасова у його кращі дні, і аж ніяк не волосного лікаря, котрий лишив у минулому ліпшу частину свого життя. А. Чехов хотів, аби Войницький, живучи у закутні, носив «чудові краватки», але, напевно, не міг передбачити того, що лікар Астров їздитиме по візитах розгрудлими російськими шляхами одягнений так, ніби його очікує бал у Шляхетному зібранні. Здається, щось не склалося в обох виконавців, недарма Х. Вільямс, який грав роль Серебрякова, вважав, що їм варто було помінятися місцями.³⁹²

³⁹¹ Коттрелл Дж. Лоренс Олив'є. — М.: Радуга, 1985. — С. 190.

³⁹² Там само.

В той же час на батьківщині письменника призабуті у попередній період «сцени з сільського життя» знову з'являються в репертуарі, передусім, російського театру. Утім, як і випадку «Чайки», а, можливо, навіть більшою мірою, чеховський «Дядя Ваня» в очах радянської режисури 1940-х вимагав ідеологічної активізації. Якщо М. Горький ще на початку 1920-х доводив, ніби забувши, що раніше він «<...> ревів, бачачи Ваню та іже з ним»³⁹³, що А. Чехов лише дорікав цьому «нудному, сірому натовпу <...> нудних мешканців своєї батьківщини» у тому, що вони «паскудно живуть», і дивився на них із «безнадійною тугою на обличчі і у грудях»³⁹⁴, то наступні два десятиліття мали остаточно переконати творців радянського театру, що «відтворювати на сцені весь оцей «нудний світ», зображувати «плісняву» і «пил століть» — не варто. Натомість, необхідно було «впорснути <...> у м'яві м'язи» чеховських героїв «енергію, волю до перемоги, мужність, ще раз мужність».³⁹⁵

Одна з версій «Дяді Вані», де герої п'єси розведені по двох «таборах»: борців за краще майбутнє і трударів — в одному і паразитів, нероб — в іншому, вийшла на кін Художнього театру у 1947 р. В ній увага концентрувалася на «великій людині» — Войницькому — Б. Добронравові, який «не лише заперечує минулі норми життя, а й стверджує необхідність пошуку шляхів до іншого, справедливого життя, в ім'я якого він і кидає виклик минулому».³⁹⁶

Цьому Войницькому, за точним спостереженням К. Рудницького, аж ніяк не пасував халат, тому в другому акті, вночі, він входив до Серебрякова у строгому костюмі.³⁹⁷ В третьому акті він не тулився до дверей із букетом троянд у руці, але вибігав на сцену «стрімко» — зовсім молодий, «ніби зігрітий сонцем».³⁹⁸ Природне в інших випадках, цього разу звернення «дядя Ваня» до Войницького — Б. Добронравова звучало б фамільярно і навіть образливо. Було неможливо змиритися із тим, що ця пристрасна і горда людина двічі «промазала», цілячи у Серебрякова. Однак, абсолютно зрозумілим було те, що Войницький — Б. Добронравов не виснажений після всього пережитого у третьому акті, натомість, тримаючи спину прямою, розчиняв двері до саду і йшов у його пишну зелень — все далі і далі.

Тогочасна російська критика розійшлася в оцінках даного вирішення центрального образу чеховської п'єси. Приміром, Ю. Юзовський

³⁹³ Горький М. Лист до А. Чехова від листопада 1898 р. // Чехов и театр. — С. 360.

³⁹⁴ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания: Сб. материалов. — М.: Художественная литература, 1951. — С. 139.

³⁹⁵ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 102–103.

³⁹⁶ Стрובה М. Б. Г. Добронравов. — М.: Искусство, 1950. — С. 58.

³⁹⁷ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 103.

³⁹⁸ Там само. — С. 61.



А. Чехов. «Дядя Ваня». МХАТ ім. М. Горького. 1947 р.
Войницький — Б. Добронравов

вважав неприпустимим таке зміщення акцентів, яке, на його думку, призвело до того, що глядачі бачили радше горьківського Єгора Буличова, аніж чеховського дядю Ваню.³⁹⁹ Г. Бояджиев, навпаки, вважав подібне трактування правомочним: «Чеховські герої, змужнівши і зміцнівши, ще не раз на кону радянського театру будуть передвіщати характери горьківських людей», — переконував театрознавець.⁴⁰⁰ Утім, ці, на перший погляд, опонуючі одна одній, думки авторові не видаються протилежними по суті, адже обидва критики не заперечували, кажучи словами К. Рудницького, концепцію «мужнього Чехова», що вочевидь все активніше опановувала радянський кін у післявоєнну добу.

Її присутність помітна у чеховських виставах ще на початку 1960-х, зокрема у спектаклі «Дядя Ваня» Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. Щоправда, розрізнити її видавалося можливим лише у структурі провідного образу, оскільки ця версія чеховської драми являла собою доволі рідкісний випадок у радянському театрі — була виставою «зірки», поставленою М. Романовим чи не виключно для самого себе — виконавця ролі Войницького. Інші персонажі складали доволі опукле тло і функціонували у спектаклі тою мірою виразності, яка дозволяла відтінити головного героя.

Кожному, хто бачив Войницького — М. Романова, відразу спадав на думку толстовський Федя Протасов — образ, який вважали найкращим сценічним творінням актора. «Іноді навіть поціновувачі романовського таланту кажуть, нібито його герої подібні між собою: <...> дядя Ваня — із Федею», — визнавав зосібно А. Афанасьєв.⁴⁰¹ «Для Романова образ дяді Вані був продовженням його головної творчої теми в мистецтві», — зауважувала Р. Сеннікова, так само віднаходячи витoki цієї теми в образі головного героя п'єси Л. Толстого «Живий труп». Власне, М. Романов і сам вказував на спорідненість його Войницького з Протасовим: «Тема дяді Вані для мене сповнена трагічного гумору — це тема Дон

³⁹⁹ Юзовский Ю. Заметки критика // Советское искусство. — 1947. — 11 июля.

⁴⁰⁰ Бояджиев Г. Войницкий и Астров // Театр. — 1947. — № 8. — С. 26–28.

⁴⁰¹ Афанасьев А. Театр и время: Сб. статей. — М.: Искусство, 1985. — С. 277.

Кіхота, але в Росії Чехова це і тема Феді Протасова», — заявляв він на передодні прем'єри «Дяді Вані».⁴⁰² Трохи згодом, коли образ набуде остаточної форми, актор охарактеризує його так: «Адже він у мені у чомусь смішний, чи не так? Недоладний. Але... кришталево чистий! Чудовий! Благородний! Розумний!... І безмежно злий на Серебрякова <...>».⁴⁰³ М. Романов вбачав «зерно» образу в «безмежній доброті» дяді Вані й хотів, аби він «прозвучав» «трохи протяжливо, з ласкавою усмішкою, можливо, злегка з іронією <...>».⁴⁰⁴

Наскрізна лінію дії, яку вів Войницький — М. Романов, додамо — вів самотужки, адже «<...> лише декотрі персонажі спектаклю театру імені Лесі Українки точно і впевнено акомпанували розитковій основної теми <...>»,⁴⁰⁵ К. Рудницький визначив як «крах ідеалів, криза і загибель хибної віри».⁴⁰⁶ «Артист розказав скорботну історію життя, принесеного в жертву фальшивому кумиру, і жалів згублений талант», — висловлювала свою, близьку до вищенаведеної, думку Р. Сеннікова.⁴⁰⁷ При цьому, Войницький — М. Романов прощався з ілюзіями, через які занаптавив власне життя, без роздратування, навпаки, він ховав мрії молодості «печально, просвітлено, злегка урочисто», так, як ховають «усе хороше, чисте, горде, чим жив, чому радів».⁴⁰⁸ «Безкінечна злість» на Серебрякова попервах не проривалася ані на крихту, натомість, впродовж першого акту вистави Войницький — М. Романов виглядав як людина, котра не лише втратила все, а й встигла змиритися з цим. Ззовні — тільки в'ялі рухи загалом витонченої фігури, елегійний смуток у погляді, монотонне буркотіння. Навіть почуття до Єлени Андріївни (А. Литвинова) Войницький — М. Романов переживав затаєно, несміливо, ніби наперед змирившись із поразкою.

Утім, ця монохромність малюнку ролі, яка у першій дії, можливо, когось видавалася навіть надмірною, безвідмовно «спрацьовувала» у другому акті, у його кульмінаційний момент. На всю виставу єдина справжня подія ставалася тоді, коли Войницький — М. Романов бачив Єлену — А. Литвинову в обіймах Астрова — А. Решетнікова. Побачене означало для дяді Вані біду, останнє нещастя: Єлена Андріївна, яку він щойно вмовляв кинутися «з головою у вир», — саме так і вчинила, тільки не з ним!⁴⁰⁹

⁴⁰² Романов М. Живу Чеховым // Театр. — 1960. — № 1. — С. 68.

⁴⁰³ Медведев Б. Дядя Ваня // Театр. — 1960. — № 7. — С. 92.

⁴⁰⁴ Сенникова Р. Михаил Романов. — К. : Мистецтво, 1972. — С. 82.

⁴⁰⁵ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 123.

⁴⁰⁶ Михаил Федорович Романов. Статьи и воспоминания о М. Ф. Романове. — К. : Мистецтво, 1985. — С. 183.

⁴⁰⁷ Сенникова Р. Михаил Романов. — С. 83.

⁴⁰⁸ Михаил Федорович Романов... — С. 184.

⁴⁰⁹ Там само.



*А. Чехов. «Дядя Ваня» Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. 1960 р.
Сцена з вистави*

Потрапивши на «засідання», влаштоване Серебряковим, Войницький — М. Романов не відразу усвідомлював, про що йдеться: всю «промову» Серебрякова — В. Дуклера він сидів бочком на стільці, підперши долонею обличчя, спотворене стражданням. І лише насамкінець до нього доходив сенс пропозицій професора. І ось тут «із якоїсь в'ялої ліричної безформності, із елегійної прострації назустріч ошадливій прозі життя раптово вставав тверезий, жорсткий і строгий чоловік, який, знехтувавши всіма правилами хорошого тону і інтелігентською делікатністю, вряв називав своїми іменами всі ті речі, про які «не говорять» <...> Він називав цифри, він називав суми, його проста, шокуюча арифметика миттєво визначала і ціну майна і ціну людей. Ця твереза і брутальна правда, безперечно, ображала Серебрякова, але — і це було важливішим — вона ж примушувала до дії самого дядю Ваню. Його фрази як постріли, і він має стріляти».⁴¹⁰

Він і стріляв, бо мав це зробити, аж ніяк ні від героїства чи стану афекту. «Він стояв у твердій, впевненій позі, що трагічно не відповідала його промахам <...>», а потім «<...> ані на мить не шкодував про те, що сталося».⁴¹¹

⁴¹⁰ Михайл Федорович Романов... — С. 185.

⁴¹¹ Там само.

Ось чому у фіналі вистави, коли Соня — Н. Павлова з гіркотою і, водночас, із захопленням говорила про «небо в алмазах» і янгольський спів, Войницький — М. Романов слухав племінницю із виразом скорботи, крізь сльози дивився у глядачеву залу, і непевна усмішка, чи то іронічна, чи то поблажлива, освітлювала його обличчя. Він давав зрозуміти, що його Войницький відтепер більше непідвладний ілюзіям і не піддається самообману, що він бачив і себе, й інших такими, якими вони були насправді — надії розвіялись, але разом із ними зникла брехня. Проза жорстокої, тверезої правди є важливішою за ілюзії — до такого висновку, за К. Рудницьким, приводив глядача М. Романов.⁴¹²

Зрозуміло, ті, хто мав таке бажання, віднаходили у романовській концепції образу Войницького громадянські акценти. Так, на думку В. Топоркова, М. Романов, граючи дядю Ваню, передавав «трагедію талановитої людини, якій немає місця у старій Росії».⁴¹³ А. Афанасьєв переконував, що у фіналі «Дяді Вані» відчувалось, «<...> яке страшне те життя, де гинуть такі, як Войницький Романова».⁴¹⁴

Утім, весь сонм похвал на адресу провідного образу не був здатним покрити того факту, що як режисер М. Романов не досяг успіху. У виставі вражало бездієвістю оформлення В. Меллера: сад, зображений на заднику, завжди порожній альтанка та гойдалка, заставлена меблями, завалена бутафорським мотлохом частина будинку — вони жили власним життям, не використані ні постановником, ані акторами.

Астров — А. Решетніков був і буденним, і значним, але тільки — до пари Войницькому — М. Романову. Мабуть, призначення цього персонажу в даному випадку й полягало у тому, аби «<...> разом із Войницьким вести хід подій до обов'язкового висновку: так жити не можна — людина гідна кращого».⁴¹⁵ Характеристика Єлени — А. Литвинової вкладалася лише у два епітети — прекрасна, але безвільна. Вона розуміла, що марнує життя, але не мала сил аби змінити бодай щось. Натомість, Соні — Н. Павловій вистачало мужності дивитися правді у вічі й готовності «нести свій хрест».

Усім цим красивим, по-своєму талановитим людям протистояв у спектаклі М. Романова Серебряков — В. Дуклер — нікчемний старий, тільки й здатний, що виношувати плани, як зруйнувати чужі життя, оповіщаючи всіх про те, що спало йому на думку, шаленими звуками дзвоника.

Проте, цих доволі опуклих характеристик було замало, аби відтворити на сцені справжню драму, тим паче — драму чеховську, найістотнішою рисою якої є поліфонія виразних індивідуальностей — окремих (не загаль-

⁴¹² *Михаил Федорович Романов...* — С. 186.

⁴¹³ *Топорков В.* Светлой памяти артиста // Советская культура. — 1963. — 9 сентября.

⁴¹⁴ *Афанасьев А. Н.* Театр и время. — С. 278.

⁴¹⁵ *Зюков Б., Сеникова Р.* Театр имени Леси Украинки. — С. 84.

них) облич. Тому в історію театру і в історію світової чеховіани цей спектакль увійшов лише як «сольна» акторська перемога М. Романова, поповнивши ряд «половинчастих» чеховських вистав — таких собі «будинків з недоробками»: жити в них можна, але жити в них погано.

Можливо, саме кількість невдач або напівудач, що спіткали чеховського «Дядю Ваню» на світовому кону у першій половині минулого століття, поклали п'єсу «на полицю» на наступне десятиліття. Тільки на початку 1970-х вона знову з'явилася в репертуарі радянського театру. І перші ж постановки «Дяді Вані» у різних трупах довели, що цей сюжет парадоксальним чином лишився за дужками концепції «жорсткого Чехова» з її ідейними крайнощами та мало не «рентгеновським просвічуванням» персонажів.

Розпочинав цей ряд 1970 р. спектакль Леоніда Хейфеця у Центральному театрі Радянської Армії. Умисно проста, ззовні майже аскетична постановка, вочевидь, мала на меті максимально докладно переповісти чеховський сюжет, не кваплячись ні з висновками, ані з присудами, навпаки, намагаючись зрозуміти кожного з персонажів.⁴¹⁶

Передусім об'єктивність, що межувала із чеховською амбівалентністю, торкнулася образу Серебрякова (М. Майоров). Мабуть, вперше у сценічній історії «Дяді Вані» режисер і виконавець з такою ретельністю пояснювали і значною мірою виправдовували професора: можливо, він і нездара, проте — нешкідливий, не агресивний, — ніби переконував глядача актор, — він домігся вчених ступенів, став відомим у наукових колах і на цьому вгамувався. Відтак, Серебряков — М. Майоров був тихим, втомленим і миролюбним, з добрими очами і м'якими манерами. Якщо він і брався когось повчати, то не від чванства чи переконаності у власних заслугах, але виключно по праву поважного віку і набутого життєвого досвіду.

Однак, досвідом і віком Серебряков — М. Майоров анітрохи не хизувався, навпаки, чи не кожною фразою актор підкреслював, наскільки його героєві кортить бути чи хоч би здаватися молодшим, наскільки при цьому він боїться видимих ознак безупинного старіння. На початку дії — спритні рухи, ефектні пози, запевнення, що у кабінеті на нього чекає багато справ... Але сил вистачало тільки на оцю браваду, і вже голос Серебрякова — М. Майорова заскрипів, і хвора нога далася взнаки — хода змінилася, спина зігнулася, і за мить живчик-професор перетворювався на людину похилого віку.

З перших сцен ставала зрозумілою причина, через яку Серебряков — М. Майоров так лякався старості, хвороб, з нею пов'язаних, помисливість, з якою він це переживав. Причина була завжди поряд, завжди перед очима: дружина Єлена і вираз нестерпної нудьги на її красивому обличчі. Серебряков — М. Майоров дружину кохав і боявся її втратити, тому й не хотів

⁴¹⁶ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 177.

старіти, тому й слова про «прокляту, огидну старість» вимовляв з надри-
вом і болем, а про те, що, постарівши, він обрид і собі і оточуючим, — з гра-
ничною переконаністю. Серед цих невід'язних думок про важке завтра
власного життя й народжувалась у Серебрякова — М. Майорова злощас-
на ідея продати маєток, в якому Єлена, зрозумів професор, жити не хоче
і не буде. Тож навіщо це йому, адже без неї він і не доживе до того «завтра».

Ймовірно, у цій виставі надзавдання образу Єлени Андріївни визна-
чалось як своєрідне пояснення і, по можливості, виправдання слів і вчин-
ків оточуючих її чоловіків, і, насамперед, Серебрякова. Однак, чарівлива,
розумна, добра, Єлена — А. Покровська, щедро наділена музичністю, від-
чуттям краси, тою ж мірою позбавлена здатності вплинути на чийсь долю.
Можливо, Т. Шах-Азізова дещо перебільшила, назвавши Єлену — А. По-
кровську «красивою, тендітною, але отруйною квіткою», що несе із собою
лишень «руйнацію» — заражає лінощами, ламає чужі почуття і долі»,⁴¹⁷ од-
нак, і те, що жінка не знаходила потрібного слова аби підбадьорити чолові-
ка, хоч трохи втішити його, бодай на йоту втихомирити біль і тугу, що не-
втомно ятрять його душу, було у виставі одним із фактів існування Єлени
— А. Покровської, фактом стосунків Єлени Андріївни і Серебрякова.

Войницький — А. Попов викликав у неї в кращому разі неприязнь та роз-
дратування. Ніжні, зовсім ненав'язливі, якісь присмеркові, адже він упевне-
ний, що його «шанси на взаємність мізерні, дорівнюють нулю», залицяння
Войницького — А. Попова ніяк і нічим не відгукалися в душі Єлени — А. По-
кровської, не тривожили, не мучили її. Від роману з Астровим — Г. Кринкі-
ним ця Єлена банально втікала, хай, навіть, і через те, що, за К. Рудницьким,
майбутній зв'язок хоч і вабив її, але виглядав би «некрасиво».⁴¹⁸

Дивно, але естетичний «регламент», в який нібито уклав Л. Хейфець
образ Єлени Андріївни, театрознавець зарахував до списку художніх пере-
ваг вистави ЦТРА. Натомість, очевидно, що «лінива мораль» Єлени Андрі-
ївни, її порожня риторика, її «нісенітні, ліниві думки про загибель світу»,
які щиро ненавидить дядя Ваня, як і її «розкішна жіночність», що вабить
його і Астрова, в очах автора «Дяді Вані» аж ніяк не відносилися до при-
над слабкої статі. На думку А. Чехова, такі жінки — Прекрасні Єлени — го-
дилися лишень для того, аби викликати конфлікти, навіювати чоловікам
безглузді ідеї, руйнувати налагоджене життя. Так, чеховська Єлена робить
це не від злого наміру, але наслідки її перебування в «домі Войницьких»
і справді подібні до катастрофи.

К. Рудницький вважав, що трактовка образу Єлени Андріївни як «руй-
нівниці» змушує також відкоригувати образ Соні: мовляв, якщо Єлена —
підступна і хитра, то Соня має бути по-дитячому простою і нерозумною,

⁴¹⁷ Шах-Азізова Т. Дом Войницких // Неделя. — 1970. — № 9. — С. 8.

⁴¹⁸ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 183.

бо інакше не можна пояснити взаємну приязнь цих двох жінок.⁴¹⁹ На наш погляд, її пояснити доволі просто, і для цього не треба вносити «рішучі і грубі корективи», а лише трошки змістити акценти. Чому б не припустити, що доки Єлена Андріївна чи то від невеликого розуму, чи то від лінощів не розуміє, що відбувається довкола неї, Соня мудро прощає їй це і легко змиряється і з красою Єлени, і з тим, що ця «чарівниця» заражає оточуючих бацилами нудьги і неробства.

Власне, саме такою — розважливою і водночас щирою та сердечною — й була Соня — Т. Вількіна. Мужня, відверта, розумна, вона, здавалося, зосередила у своїй душі весь той заряд морального імперативу, якому так чи так підкоряються всі персонажі чеховської драми.⁴²⁰ Як годиться, Соня — Т. Вількіна не була красивою в звичайному сенсі слова, але ладна, міцна, вона до того ж була здатна на великі думки і сильні почуття. На відміну від Єлени Андріївни, цю Соню ніхто б не насмівився назвати «епізодичною особою», тому вона була куди більше до пари Астрову, яким його грав Г. Кринкін. «Обоє вони трохи «сільські», невідшліфовані <...>, — зіставляла два характери Т. Шах-Азізова, — обоє вони трударі, живуть не дарма <...> душевна мускулатура у них не млява, життєвий тонус значно вищий, ніж у інших». Від того «найжорстокішою нісенітницею» видавалося те, що ці двоє — не разом.⁴²¹

Адже Астров — Г. Кринкін — «земна, твереза людина базаровської закваски, який не вірить словами, не терпить ілюзій»⁴²² — лише через непорозуміння не міг оцінити по-достоїнству Соню — Т. Вількіну. У нього — похмурого, замкненого, неговіркового, попри багатослівність, якою наділив Астрова драматург, людини непересічної волі, що єдино допомагає проживати своє зовсім не легке життя, сповнене повсякчасними нещастями, стражданнями, смертю, — професор з дружиною мали викликати і таки викликали презирство фізично і психічно здорової й сильної людини до «білоручок» та їх хворобливих рефлексій. Мабуть, це їх Астров — Г. Кринкін звинувачував у тому, що життя все гіршає, це їх він із залізобетонною впевненістю переконував у тому, що майбутні покоління не пом'януть нині живих добрим словом.

А все ж Астров — Г. Кринкін тягнувся не до розумної і прямодушної Соні — Т. Вількіної, а до «розкішної жінки» Єлени — А. Покровської. Можливо, тому, що своє кохання Соня — Т. Вількіна пропонувала лікареві «майже діловито, а отже явно бездарно», оголюючи тим самим «прозаїчну

⁴¹⁹ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 183.

⁴²⁰ Там само. — С. 182.

⁴²¹ Шах-Азізова Т. Дом Войничких // Неделя. — 1970. — № 9. — С. 8.

⁴²² Там само.

душу».⁴²³ Можливо, тому, що Єлена — А. Покровська, навпаки, уникала кохання і цуралася тої некрасивості, що невідворотно тягне за собою адюльтер. Від того найменший доказ на користь її страхів — прихід Войницького в момент її обіймів із Астровим — не «сильно збентежував» Єлену — А. Покровську, натомість вкидав у шок, від якого вона, здавалося, так і не оговтувалась до кінця дії.

Для Войницького — А. Попова в цій сцені також ставалась поворотна подія — його світ, що вже захитався до того, тепер було зруйновано остаточно. Геніальну за своїм подвійним змістом фразу Войницького: «Будеш ти мене пам'ятати!» — Андрій Попов, кидаючись за револьвером, вимовляв так, що не лишалося найменшого сумніву: дядя Ваня зараз застрелиться.⁴²⁴ І коли через хвилину на сцену вибігав Серебряков — М. Майоров, якого переслідував, стріляючи на ходу, Войницький — А. Попов, глядач розумів, що там, за лаштунками, сталося якесь непорозуміння, що тільки випадковість могла змінити плани дяді Вані.

Утім, якби цього разу сталося диво — Войницький поцілюв би у професорську спину, це б ні до чого путнього не призвело. Адже — надто пізно — цей мотив звучав як провідний щодо образу Войницького і щодо вистави в цілому. Все у власному житті дядя Ваня мав зробити раніше: плекати свої таланти, якщо вони, звісно, були, втішатися радощами життя, як це робив Серебряков, залицятися до жінок, як це робив Астров, закохатися у Єлену і освідчитися їй ще десять років тому... А тепер Войницькому — А. Попову, мабуть, тільки й лишалося, що зберігати хоча б видимість справжнього життя: одягатися зі смаком, зав'язувати ошатні краватки. Майбутнє не обіцяло жодних видимих звершень цьому пропашчому чоловікові — до такого фіналу приходив спектакль Л. Хейфеця.

Своєрідним «наступником» вистави ЦТРА виявився «Дядя Ваня» Сергія Данченка у Київському академічному українському драматичному театрі ім. І. Франка (1980). При цьому, про спорідненість обох версій чеховської п'єси можна говорити виключно щодо їх внутрішньої властивості, на перший погляд — передовсім за манерою акторського існування в ролях — вони здавалися чи не антиподами. Різним був також контекст обох спектаклів: перший «відживав» добу «відлиги», натомість другий — добу «застою». Інший суспільний настрій позначився на тому, що чеховські герої за версією Л. Хейфеця були нещасними, але вони знали, яким буває щастя — критерій і компас їхнього життя.⁴²⁵ За версією С. Данченка — вони про щастя і не чули, або було не до того, поки вони марнували, а значить — калічили власні життя.

⁴²³ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 183.

⁴²⁴ Там само. — С. 181.

⁴²⁵ Там само.

На момент постановки чеховського «Дяді Вані» у послужному списку С. Данченка вже було кілька вистав, де ця тема прозвучала у повний голос, напевно тому нову «картину» режисер малював виключно «чистими», аж до прозорості, «фарбами», добираючи палітру з авторового тексту — «альфи й омеги» данченкової постановки.

Буркотлива фраза Серебрякова: «Не люблю я цього дому. Якийсь лабіринт. Двадцять шість величезних кімнат...», — визначила сценографічний модуль Д. Лідера — вигородку з великих дерев'яних рам чи із знятих з завіс дверей — дивовижна плутанина чи не навмисно спрямлених ліній і чи не спеціально загострених кутів, де, мабуть, заблукали і об які розбилися ті, здавалося б, прості поняття про любов, стосунки між близькими людьми, обов'язок, сенс життя, якими донедавна керувалися дядя Ваня, Соня й Астров вкупі з ними. Аж ось приїхали професор із дружиною, і вмить настала лиха година змін — все, що було зрозумілим і розбірливим, переплуталося, так що всі стали схожими саме на двері, зняті з завіс,⁴²⁶ а мереживо сонячних плям, що просвічувало крізь скло, граючи у повітрі, зникало назавжди. Образ не дуже заможного, але благополучного маєткового дому заступала незатишна розчахнута замкненість, відкрита безвихідь, в якій, з моменту приїзду подружжя Серебрякових, виявлялося, живуть його мешканці. Не просто змінилися «порядки», про що буркотіла нянька Марина — Н. Копержинська, їх життя злежалося, ніби сніп жита в кутку, враз помічена одноманітність буденності неначе нависла над ними як ярма, розвішені на стіні, господарювання, що тепер здавалося важким і без зайвих статків, немов оті громіздкі старовинні меблі, що заповнили мало не весь простір...

Цього разу розмова Марини — Н. Копержинської з Астровим — В. Івченком на початку першого акту несподівано звучала наче увертюра до великого музичного твору: в ній були чутними «всі гіркі теми», що надалі розвиватимуться у дії: старість, яка невпинно наближається, краса, що гине, почуття, що гаснуть від тяжкої роботи й задушливо монотонного побуту, провина, яку спокутуєш невгамовно...⁴²⁷ Потім кожен із персонажів вибирав з них власну й ніс її крізь обидва акти, поступово перетворюючи у лейтмотив, і чеховський «Дядя Ваня» за помахом режисерської руки починав звучати як багатоголоса композиція. В ній жодний окремий мотив не превалував над іншими, адже С. Данченкові, вочевидь, було вкрай необхідно не загубити поліфонію чеховського ансамблю і лишити недоторканою складну композицію його п'єси. Бо тільки в такий спосіб вдавалося зберегти ту бунтівливу, норовисту «правду», якій було далеко до «істини», але яку хто з упевненістю, хто з тривогою, хто з надривом

⁴²⁶ Гаевский В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 44.

⁴²⁷ Там само. — С. 42.

і болем, хто з вірою, страхаючись, що не вистачить чи часу, чи сил, чи потрібних слів, виплескували один на одного і всі разом — на глядача чеховські персонажі. Однак, чим густішав потік цієї «правди», тим ставала яснішою абсолютна безперспективність їхніх зусиль, оскільки перш за все ті, кого доля звела на кілька місяців в одному домі, мали домовитись між собою. А саме це, яким би великим чи малим не був привід: коли сідати за сніданок чи обід, що краще від ревматизму — ліки Астрова чи липовий чай няньки Марини, як розділити майно, яким буде майбутнє Соні, який стиль кращий — натуралізм чи реалізм і кого можна вважати «світлою особистістю» — їм було понадсилу.

Зрозуміло, передусім через те, що ніхто з них не чув інших, не зважав на чужі проблеми й почуття, натомість занурившись у власні фізичні та душевні хвороби, переймаючись лише особистими невдачами, нестатками, нереалізованістю. Однак, і тому, що між ними, за точним спостереженням В. Гаєвського, існувала «не дуже помітна попервах, але чітка межа»: колізія двох поколінь, що ніби «гостра кривуля» перетинає простір чеховської п'єси, у спектаклі «франківців» набула характеру «провідного контрасту».⁴²⁸ Справді, майже однолітками здавалися Войницький — Б. Ступка та Астров — В. Івченко, Єлена — В. Плотнікова та Соня — Н. Гіляровська, і всі старі — Войницька — Н. Ужвій, Серебряков — А. Гашинський, Вафля — Є. Пономаренко — також були одного віку. Проте, якщо молодші значно частіше не розуміли один одного, а часом навіть уникали порозуміння, спілкування старших відзначала злагода, вочевидь народжена їх згодою із собою.

Серебряков, яким його грали в інших версіях «Дяді Вані», здавався професором від народження, забувалося, що в минулому він — син простого дядька, бурсак, який домігся вчених ступенів і кафедри, став «його превосходительством» не в останню чергу завдяки тому, що одружився із дочкою сенатора. А. Гашинський саме й нагадував про минуле професора: грубість, жорсткість на межі із жорстокістю, непомірна амбітність вилазили із пор серебряковського єства до діла й упору. І ставало очевидним, що ця людина — егоїстична не просто, а саме «по-професорські» і що утилітаризм його ставлення до всіх і всього вже давно ним доведений до ступеня філософської доктрини.

Сцену «зібрання» з третього акту А. Гашинський грав як кульмінаційну, грав на прямому контрасті: на початку епізоду — абсолютна безвідповідальність мазунчика долі, безапеляційна переконаність у власній правоті того, кого оточуючі ще вчора, а деякі навіть по сьогодні, вважали «істотою вищого порядку», в кінці — гранична розгубленість від опору Войницького — Б. Ступки. Ні, не «справжня людська драма», з якою Серебряков

⁴²⁸ Гаєвський В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 45.

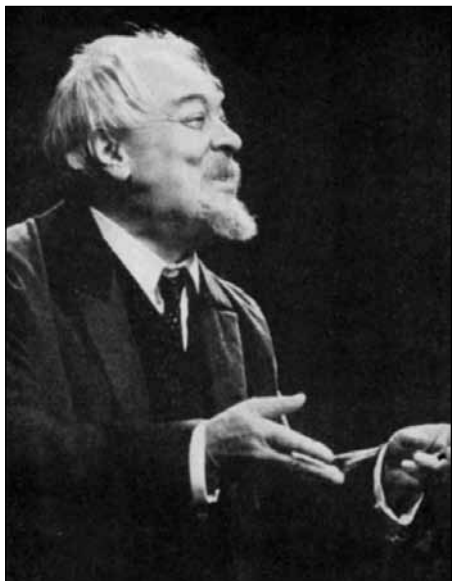
стикався уперше, вибивала професора з колії.⁴²⁹ Для нього, котрий впродовж довгого життя ніколи не цікавився нічیهю долею, окрім власної, враз змінитися було неможливо, хіба що як у казці — нагодилося б підходяще коров'яче вушко. Серебряков — А. Гашинський буквально впадав у ступор саме тому, що його пропозиція, в перевагах якої він був переконаний на сто відсотків (оце «я людина вчена, книжкова і завжди був стороннім практичному життю» — в даному разі не більше, ніж пусте кокетування), викликала спротив того, хто двадцять п'ять років невпинно робив комфортним його, серебряковське, життя. Войницький — Б. Ступка, схопившись руками за голову, несамовито волав: «З твоєї ласки я винищив, звів кращі роки свого життя! Ти мій найлютіший ворог!» — а Серебряков — А. Гашинський, ніби не чуючи його розпачу, кричав у відповідь: «Нікчема! Раз маєток твій, то забирай, я не потребую його!».

Якщо у А. Чехова Ілля Ілліч Телегін — чи не антипод Івана Петровича Войницького, то у виставі «франківців» Вафля, зіграний Є. Пономаренком, взагалі не зіставлявся із дядею Ванею — Б. Ступкою. Куди ближчим він був до Войницької — Н. Ужвій: як і для старої, для Телегіна — Є. Пономаренка будь-який, хоч поганенький, мир був кращим за будь-яку, хоч найкращу, сварку. При найменшому натякові на конфлікт Войницьку — Н. Ужвій охоплювала трясучка — все її опасисте тіло починало тремтіти від хвилювання і страху. А поблизу Вафля — Є. Пономаренко, заламуючи руки, «плачучим голосом» просив не картати Єлену за її вірність чоловікові та не псувати гарні стосунки. Або з розчуленою усмішкою говорив про «невимовну насолоду» від споглядання красот навколишньої природи і про те, що давненько в маєтку не готували локшини. Ця схожа на панцир ласкавість і задоволення життям чимдалі виглядали вже зовсім нарочитими, тому фрази Телегіна — Є. Пономаренка, адресовані до няньки: «Сьогодні вранці, Марино Тимофіївно, йду я селом, а крамар мені услід: «Гей, ти, нахлібник! І так мені гірко стало!» — сказані стиха, якимсь внутрішнім, від серця, голосом, були наче довгоочікуваний ковток свіжого повітря: давали надію, що душа цієї людини не остаточно вмерла, що не з кожного окрику він готовий «затикати фонтан» і що Вафля дійсно втратив тільки щастя, але його гордість лишилася із ним.

Обличчя Войницької — Н. Ужвій також переважно осявала ласкава усмішка, навіть сина, котрий тепер — от прикрість! — декларативно відмовлявся від минулих «переконань», вона вичитувала тоном, яким, напевно, колись давно сварила маленького Ванюшу за збиті коліна. Не думаю, що бік Серебрякова Войницька — Н. Ужвій приймала свідомо,⁴³⁰ вся справа була у тому, що вона і професор — одним миром мазані: обое

⁴²⁹ Гаевский В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 45.

⁴³⁰ Там само.



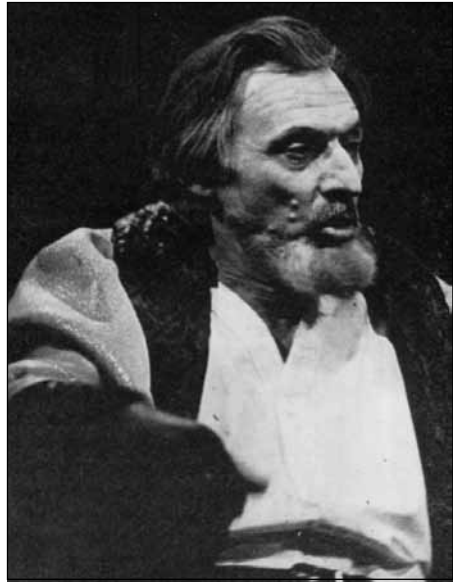
А. Чехов. «Дядя Ваня».

*Київський академічний український
драматичний театр ім. І. Франка. 1980 р.*

Телегін — Є. Пономаренко

стільки років поспіль примудрялися «забивати голову схоластикою» і не бачити нічого довкола себе. А любий син, з яким прожито майже піввіку, тепер вимагав від неї неможливого: визнати, що і папери Серебрякова, які вона переписувала, і книги, які вона перекладала для нього, і безліч брошур, які перечитала за двадцять п'ять останніх років, повсякчасно готуючись викласти професорові свою думку, раптом стане в нагоді! — все це було надаремно, що життя, яке здавалося їй сповненим гідних «справ», було змарноване. «Жан, не супереч Олександрові. Повір, він краще за нас знає, що добре, а що погано», — цими словами Войницька — Н. Ужвій не просто закликала сина припинити сварку, ними вона ніби заклинала майбутнє, заздалегідь відхрещуючись від будь-яких можливих негараздів. Бог ніби почув її молитви: у фіналі Войницька — Н. Ужвій застигала у кріслі із незмінною брошурою в руках, із безліч разів баченою блаженною усмішкою на обличчі.

Однак, хіба тільки вони — ті, хто, як не козирсь, вже їдуть з ярмарку, намагалися уникати справжнього життя, створювали собі іншу — ілюзорну — реальність? А як же Соня — Н. Гіляровська — нібито вельми твереза і прагматична молода жінка? Здавалося, вона може дати відсіч батьковим примхам (— Може, це комусь і подобається, а мене увільни, зроби ласку), усвідістити Астрова (— Самі пийте, якщо вам це не гидко, але, молю, не давайте пити дядькові), змусити Єлену перейматися її, Соїніними, думками про молоду мачуху (— Ти з самого нашого одруження не припиняла карати мене своїми розумними підозріливими очима)...



А. Чехов. «Дядя Ваня».

*Київський академічний український
драматичний театр ім. І. Франка. 1980 р.
Серебряков — А. Гашинський*

Але чи не від самого початку дії якось ненароком ставало зрозуміло, що пустище, сінокіс, господарські клопоти і стосунки із домашніми — це не все, чим переймалася Соня — Н. Гіляровська. Цьому віддавалися сили й розум, а душа жінки була зайнята іншим — Астровим. Про доктора, вочевидь, вона думала постійно, коли він приїздив — турбот ніби більшало удвічі, коли його не було — чекала на приїзд, подумки перебираючи подробиці їхніх попередніх зустрічей. Посутньо, все інше, не пов'язане із доктором, — рухи, дії, вчинки, думки — для Соні — Н. Гіляровської означало виконання раз і назавжди встановленого ритуалу в очікуванні на якесь інакше життя — у майбутньому. Це там буде «все небо в алмазах», там співатимуть янголи, і там життя нарешті стане «тихим, ніжним, солодким, наче ласка». І там у якусь прийдешню годину вони будуть разом. От про це було Сонине «вірую», от цього вона просила у Бога, бажаючи, щоб Він зжалився над ними всіма.

Єлена — В. Плотнікова несподівано була схожою із Сонею — Н. Гіляровською не лише роками, а й зовнішністю: струнка фігура, приємне обличчя, ясні очі. Щоправда, вона була не настільки чарівливою, як про неї казав Войницький. І аж ніяк Єлена — В. Плотнікова не походила на «красивого, пухнастого тхора», як вважалося Астрову. Режисер і актриса ніби пам'ятали і, водночас, ніби забували, що у чеховському сюжеті неначе існують дві жінки із одним ім'ям: одна — людина «розумна, мисляча і навіть нещасна від незадоволення своїм справжнім життям» (так характеризувала Єлену М. Победімська — актриса-аматорка з селища

Голта Херсонської губернії, з якою А. Чехов погодився),⁴³¹ друга — «мила хижачка», «русалчина кров», «нудна людина», «чаклунка», що «заражає всіх своїми лінощами». Тонкість роботи В. Плотнікової саме й полягала у тому, щоб жодне з цих визначень характеру Єлени Андріївни не підтверджувати і не спростовувати. Тому ніби сама собою, спроектовавши її історія підводила нас до усвідомлення «справжньої» Єлени, яка щиро хотіла, аби оточуючі вважали її вірною, чистою і здатною жертвувати собою, мучилася від їхньої упередженості і не втрачала надії, що — мине. Відтак, «пропозиція» Войницького — бути русалкою, закохатися у якого-небудь водяника, шубовснути головою у вир, так, щоб герр професор і всі вони тільки руками розвели, спочатку викликала у Єлени — В. Плотнікової лише здивування. Тільки за мить, ніби усвідомивши до кінця, про що йдеться, жінка гнівалася на дядю Ваню, вимагаючи дати їй спокій. Так само щиро вона соромилася своїх нудьги та неробства, але вважала негідним робити бодай що-небудь аби здаватися «потрібною». «Це тільки в ідейних романах вчать і лікують мужиків, а як я, ні з того, ні з сього, візьму раптом і підку їм вчити чи лікувати?» — із непідробним здивуванням питала Єлена — В. Плотнікова, і ми розуміли, що це питання для неї — аж ніяк не риторичне.

Власне, вся колізія її стосунків із чоловіками, здавалося б, такими різними за характером, унаочнювалась під час розмови Єлени — В. Плотнікової із Сонею — Н. Гіляровською. Зізнаючись падчерці, що її минуле кохання до професора виявилось несправжнім, штучним, Єлена — В. Плотнікова не відмовлялася від постарілого чоловіка, але відмовляла Серебрякову у тих якостях, які десять років тому захопили її. Головна з них — це талант, розуміли ми, чуючи з якою переконаністю і водночас із захватом Єлена — В. Плотнікова визнавала Астрова талантом. Два слова: «Так, дуже» (відповідь на просте запитання, чи подобається їй доктор), — актриса вимовляла нарізно, через крихітну, але відчутну паузу, роблячи наголоси на обох, так, ніби її героїня не лише визнавала щось, але давала своєрідну клятву. «Такі люди рідкість, їх треба любити», — наполягала Єлена — В. Плотнікова і безпомилково, якимсь єдиним жестом неначе з'єднувала руки Соні й Астрова, тим же самим жестом безкомпромісно відсторонюючи себе від нього. Войницький з цього «рівняння» виключався сам собою, адже він в очах Єлени — нічим не кращий за Серебрякова.

В інших версіях «Дяді Вані» слова і вчинки Єлени Андріївни почасти викликали сумнів у їхній щирості. Єлена у виставі «франківців» сумніву не підлягала: справжніми були і її туга за свободою, недосяжною через власні «боягузтво» та «сором'язливість», і її бажання полетіти «вільним птахом» подалі від оточуючих «сонних фізіономій» та «розмов», і про-

⁴³¹ Чехов А. П. Лист до М. Ф. Победимської від 5 лютого 1903 р. // Чехов и театр. — С. 142.



А. Чехов. «Дядя Ваня».

*Київський академічний український
драматичний театр ім. І. Франка. 1980 р.
Войницька — Н. Ужвій*

хання до Астрова «пощадити її», а потім — її благання: «Я про одне вас прошу: думайте про мене краще. Я хочу, щоб ви мене поважали».

От саме цього їй від Астрова — В. Івченка годі було чекати, адже в основу ставлення доктора до Єлени Андріївни актор, мабуть, клав зізнання Астрова у тому, що покохати він уже не може, а от краса, мовляв, все ще лишала його небайдужим. Тобто Єлена здатна заморочити його, збудити в ньому бажання подобатися, виглядати інтересним, знадливим, змусити кинути справи, але не змусити його полюбити. Отже, Астров — В. Івченко так само, як дядя Ваня, від початку знав, що з його залицянь нічого путящого не вийде. Він ніби відчував непробивну порядність Єлени, але замість відступитися — озлоблявся. Астров — В. Івченко не визнавав поразки, він, натомість, провокував жінку на адюльтер, з тверезим глумом спостерігав за наслідками цієї провокації і в єдину мить, підібравшись, наче хижак перед стрибком, накидався на Єлену з поцілунком.

Івана Петровича, з його безглуздими трояндами й понівеченими ілюзіями, Астрову — В. Івченку теж було не шкода. Щоб це зрозуміти, досить було почути, з якою переконаністю, мовляв, все давно вирішено, немає надалі про що говорити, в їхній останній щиросердній розмові — перед від'їздом доктора: чи надовго, чи назавжди — Астров — В. Івченко засуджував їхнє життя, позбавляв їх звання єдиних на весь повіт порядних, інтелігентних людей, яким дядя Ваня по праву міг гордитися і яке, можливо, ще якось втримало б його на плаву.

Ми бачили «втомлене, нервове обличчя» Астрова — В. Івченка, що посправжньому зацікавило Єлену Андріївну, його фігуру, зігнуту кам'яною, мало не смертною втомою. Бачили доктора напідпитку, у зім'ятій сорочці і з обличчям блідим і зім'ятим наче сорочка. До Єлени Андріївни Астров — В. Івченко приїздив у елегантній чорній візитці, враз помолодшавши років на десять, щоправда, при цьому не подобрішавши ані на йоту: його очі так само мружились, а погляд лишався холоднуватим-насмішкуватим. Проте, мав бути ще третій Астров — той, про якого говорила Соня. Такого доктора — «витонченого» і з ніжним голосом — ми не побачили. Однак, мабуть, колись він був саме таким, і Соня пам'ятала ті часи. Ось чому, здогадувались ми, Астров — В. Івченко із дівчиною почувався ніяково, ось чому з готовністю і з граничною щирістю він обіцяв Соні — Н. Гіляровській, яка благала його так само палко, як у фіналі Єлена — В. Плотнікова благодітиме його про повагу до неї, лишатися тверезим до кінця життя.

А ми, в свою чергу, розуміли, що Астрову — В. Івченку ця обіцянка-клятва давалася вкрай нелегко. Адже у виставі «франківців» драма доктора була драмою «приниженого розуму»,⁴³² — розуму, який все про всіх знав, все підмічав і за мить ставив діагноз: мужики — дуже однакові, нерозвинені, брудно живуть, з інтелігенцією важко ладнати, одні знайомі — просто дурні, інші — істеричні, з'їдені аналізом, рефлексом... Про власну «дивність» в їхніх очах Астров — В. Івченко говорив так, що враз переконував: він втомився здаватися диваком, своїми звичками і уподобаннями викликати розгублені погляди, але, водночас, він не позбудеться їх ні за що. З тих слів, сказаних доктором абсолютно тверезим і якимсь тьмяним голосом, позбавленим і пафосу і жалю, ставало очевидним, що вже давно лишень з п'яних очей Астров вірив, що приносить людям «величезну користь».

Цей розлад між дійсністю, нудьго, дурість і бруд якої він добре усвідомлював, і майбутнім життям, можливо, сповненим щастя, адже за наступні сто-двісті років будуть неодмінно знайдені засоби його досягти, В. Івченко, вочевидь, розумів як ключ до образу Астрова. Напевно тому свої знамениті монологи, що звучали як один із провідних лейтмотивів «франківської» вистави, доктор вимовляв неголосно, ніби завчено, повсякчас роблячи паузи, насторожено замовкаючи, аби перевірити, чи слухають його. І справді: не зрозуміти було, кому і для кого кружляв карнавал цих прекрасних і високих слів; хіба що доктор умовляв ними те чудесне, сповнене справжньої ваги й плідності життя, що манило всіх їх на початку, а потім бездарно сплигло, наче вода у пісок.

Безугавний біль від усвідомлення, що ця втрата — невідновна, «мільйон терзань», які могло спинити тільки диво, змушував нас витерпіти ра-

⁴³² Гаевский В. Голос Чехова // Театр. — 1980. — № 10. — С. 48–49.

зом з Войницьким Б. Ступка. Від моменту, коли на початку дії дядя Ваня доходив остаточного висновку, що двадцять п'ять років він був «світлою особистістю, від якої нікому не було ясно», кожен прожитий день, кожен зроблений вчинок, кожне вимовлене слово ставали для Войницького — Б. Ступки нестерпною мукою: відтепер було неможливим жити в домі-лабіринті, терпіти поряд професора — уособлений спогад про те, що безглуздо прогавив кращі роки свого життя, кохати і чути у відповідь: «Це нестерпно». Серед стількох прохань і молінь, вимовлених і мовчазних, що звучали у «франківській» виставі, мольба Войницького — Б. Ступки була лишень про одне — про кохання, в якому безжально відмовляла йому Єлена. А він все одно переслідував її поглядом, виплескував звиряння потоками і був водночас натхненно-красивим і незграбним у цих нескінченних освідченнях. У другому акті, отримавши від Єлени крихку надію на «мир і згоду», Войницький — Б. Ступка стрімголов кидався за вранці зірваними трояндами, ніби боявся, що вона передумає, і нас впродовж двох наступних епізодів не полишало враження, що дядя Ваня весь цей час тинявся десь поблизу, чекаючи слушної хвилини. Войницький — Б. Ступка не у переносному, а у прямому сенсі «все бачив», і побачене не дивувало, але приголомшувало його. Він не клав букет на стіл, як сказано у А. Чехова, не витирав, хвилюючись, носовичком обличчя і за коміром, він підкидав руку із судорожно затиснутими трояндами до обличчя і чи не бив себе ними, неначе хотів збити з очей побачене мить тому.

Далі — впродовж засідання, влаштованого Серебряковим, — були спахи люті, настільки сильні, що вони буквально осліплювали Войницького — Б. Ступку. Він не висував претензії, він — звинувачував, він не заперечував «пропозиціям» професора, він виносив вирок. Опісля лишалося тільки стріляти... Ніби збожеволівши на одну довгу мить, Войницький — Б. Ступка біг за професором і стріляв — не для того, аби влучити і вбити, а щоб виплеснути, викинути зі своєї душі тих чорних демонів, що заволоділи нею. Може, тоді нарешті вдасться «відпочити» — заснути вночі, приборкавши заздрість, ревності, образу, що ятрили мозок дяді Вані, повсякчас гризли серце. Або хоча б довести свою «ненормальність», виправдати оксамитову куртку, краватку-бант, «поетичне» безладдя зачіски і рояль, за який Войницький — Б. Ступка не сідав жодного разу.

У різних версіях чеховського «Дяді Вані» «ідейні розбіжності» між Войницьким і Серебряковим неодмінно акцентувалися. У «франківців» дядя Ваня, мабуть, не шукав ні їхньої суті, ані їхнього коріння, колізія двох поколінь розгорталася у виставі передусім завдяки режисерським зусиллям. Лихо дяді Вані — Б. Ступки крилося не у тому, що він — «не влучив» і навіть не у тому, що — «пропало життя», в якому йому вже точно не бути ні Шопенгауером, ні Достоевським. Жах охоплював дядю Ваню — Б. Ступку від усвідомлення того, що він — «не жив». У останньому епізоді



*А. Чехов. «Дядя Ваня».
Київський академічний український
драматичний театр ім. І. Франка. 1980 р.
Войницький — Б. Ступка*

Войницький — Б. Ступка самотньо скоцюрблювався за столом у глибині сцени, натягуючи чорні нарукавники, наче огортаючи руки траурними пов'язками, і втуплювався невидючим поглядом у ділові папери, навалені на стільниці. Все довкола: слова Астрова про кузню і спеку в Африці, метушня няньки, гра Вафлі на гітарі, шелест сторінок брошури під пальцями старої Войницької, — не привертало його уваги. Незрячим поглядом дядя Ваня — Б. Ступка дивився у зал, слухаючи Соню, і було не зрозуміло, чи вірив він у те «світле, прекрасне, витончене» життя, яке обіцяла племінниця — вираз його обличчя закривали сльози.

Декларуючи неоднозначність характерів чеховського «Дяді Вані», акцентуючи відмінності їхнього темпераменту, вдачі, способу переживання оточуючої дійсності, С. Данченко не забув підкріпити цей різноголосий ансамбль, розімкнувши композицію спектаклю, за точно розробленим малюнком змінюючи настрій сценічних епізодів і ритм цілої вистави. Довірчу тональність і майже повну статичність першої сцени поступово розмивало роздратування, яке потоком виплескував на всіх і кожного Войницький — Б. Ступка; задушлива атмосфера, відчутна ворожість діалогів напередодні грози контрастували з елегійністю дуету Соні — Н. Гіляровської та Астрова — В. Івченка, із ліризмом сцени замирення Соні та Єлени — В. Плотнікової; фінальна сцена балувала глядача цілим каскадом різнобарвних реакцій: Серебряков — А. Гашинський — на диво радісно збуджений, поспішав закінчити церемоніал прощання, ніби рвався до столу писати «на науку нащадкам цілий трактат про те, як треба жити»; поряд якось несподівано похашцем цілувалася із всіма Єлена — В. Плотнікова, неначе боячись передумати, лишитися і таки зірватися завтра у лісництво; натомість Астров — В. Івченко відчутно зволікав із від'їздом, шукав привід затриматися ще трохи, і ми разом із Сонею — Н. Гіляровською не вірили його «обіцянкам» побачитися ще коли-небудь, хай навіть наступного літа...



А. Чехов. «Дядя Ваня».

*Київський академічний український драматичний
театр ім. І. Франка. 1980 р.*

Єлена Андріївна — В. Плотнікова, Астров — В. Івченко

Вибагливий режисерський малюнок, складна конфігурація конфліктних зон вистави, її багатоголосий ансамбль унаочнювали розуміння С. Данченком особливого характеру епічності чеховської драми — її «мереживної» манери, зітканої водночас із оповідальності та поетичності, її мінливого ритму, що поєднав неквапливість діалогу та екстатичність монологу, її особливої природності, яка досягається у виставі за умови паритету між жорсткою режисерською концептуальністю та вільним акторським волевиявленням.

«Дядя Ваня» С. Данченка ніби повертав чеховський текст до його первісного жанрового означення — режисер вочевидь почувався комфортно у просторі «сцен із сільського життя». Натомість Георгій Товстоногов у Ленінградському Великому драматичному театрі ім. М. Горького двома роками пізніше немовби забував про цю особливість чеховської драми, доволі категорично відмовляючись від оповідальної манери у розвитку сюжету та від протягості сценічного часу. Навпаки, його рух у спектаклі різко пришвидшувався, драма відразу згущувалася, вузли нерозв'язних суперечностей швидко затягувались, похмурі передчуття випереджали хід подій.⁴³³

За задумом Е. Кочергіна, сцену зайняв «російський масток, зроблений <...> стінами-кулісами і порталом-фронтоном».⁴³⁴ Акторам — учасникам спектаклю кочергінська установка попервах здалася «задником», який неможливо «обжити». Але, мабуть, саме такого враження — безлюдності, «неприкаяності» дому, відчуття поламаних зв'язків між його мешканцями — й домагався Г. Товстоногов. «Потрібний образ незатишної садиби, — наполягав він. — В домі двадцять шість кімнат, а чотири

⁴³³ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 119.

⁴³⁴ Михайлова А. Кочергин ставит Чехова // Театр. — 1985. — № 2. — С. 160.

людини не можуть знайти собі місця».⁴³⁵

Дім виглядав старезним і занехаяним, його стіни — геть усі у широченних шпаринах — були неспроможними захистити від негараздів і холоду навколишнього світу. Навіть коли його простір поступово заповнятимуть меблі та предмети побуту, тут не більшатиме затишку, мешканцям не ставатиме комфортніше, адже у кімнатах все ще гулятимуть протяги і тхнути-ме, наче у склепі, тлінню.⁴³⁶

Стійкого відчуття скорої біди не відміняв, а лише посилював пейзаж, що відкривався перед нами, коли на початку дії стіни дому розсувалися, переходячи у позицію куліс. Сірувато-коричнюваті безлисті стовбури аж ніяк не ув'язувались із живописним задником, на якому сад кінця літа купався у золотавому денному світлі.

Водночас, рухливі стіни-лаштунки, «помережані» шпаринами, надали режисерові можливість зробити світло одним із найактивніших художніх компонентів спектаклю. У другій (за А. Чеховим) дії вони змикалися аби утворити вітальню. На задній стіні — високо вгорі, під самим дахом — висвічувалось напівкругле вікно, на якому вітер, посилюючись, колихав білу фіранку. На дім насувалася горобина ніч, крізь щілини все частіше спалахували зірничі, стіни неначе двигтіли від перекоту грому, швидко заливали потоки дощової води.

В третьому (за А. Чеховим) акті вікно зникало, а дім освічувався рожевим — вітряним, драматичним — світлом. У кімнаті ставало порожньо — лишалися тільки ті предмети, що використовувались у дії. Центр сцени режисер звільнив, аби у найдраматичніший момент, схопивши стільці, навпроти один одного — щільно, коліно до коліна, погляд у погляд — сідали Серебряков — Є. Лебедев і Войницький — О. Басилашвілі.

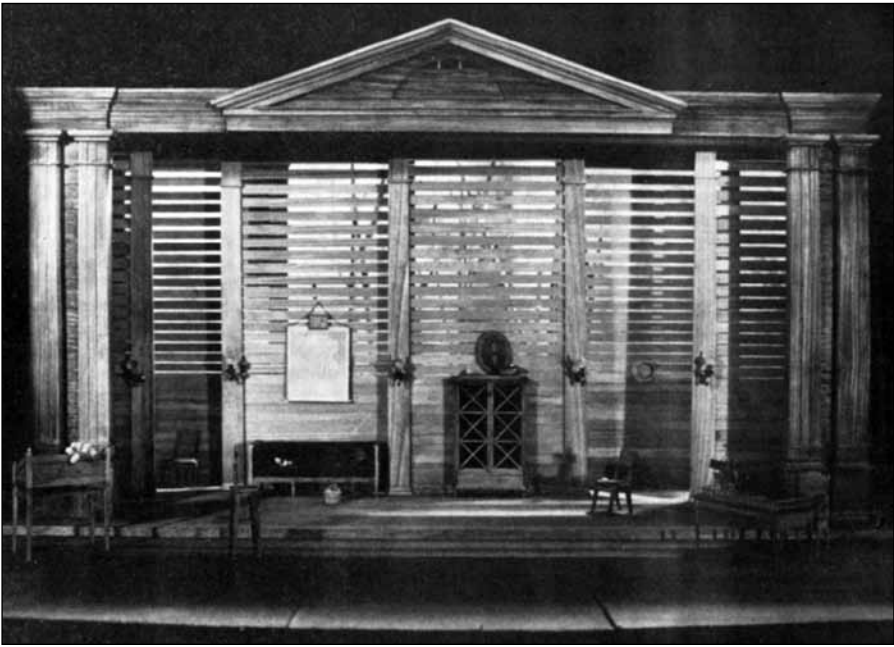
У мить останнього монологу Соні — Т. Шестакової — стіни знову, як і на початку, розсувалися, і між ними, у самісінькій глибині сцени на тлі ніжно-печального живопису осіннього саду розпочинали свій неспішний хоровод садові дерева — образ нетутешнього, якогось іншого життя, напевно, того, яке обіцяла дівчина.

Е. Кочергін, пояснюючи власний сценографічний задум, стверджував: «Останні десять років з Чехова всі робили модерніста. На сцені не було ні кімнат, нічого. Чехов для мене класик <...>, і я повертаю його класиці».⁴³⁷ Г. Товстоногов, починаючи репетиції «Дяді Вані», висловлював схожу думку: «Ми спробуємо прочитати п'єсу Чехова неупереджено, але водно-

⁴³⁵ Лорджитанидзе Н. Г. Товстоногов ставит «Дядю Ваню» А. П. Чехова // Театр. — 1983. — № 5. — С. 63.

⁴³⁶ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 119.

⁴³⁷ Лорджитанидзе Н. Г. Товстоногов ставит «Дядю Ваню» А. П. Чехова // Театр. — 1983. — № 5. — С. 64.



*А. Чехов. «Дядя Ваня». Великий драматичний театр ім. М. Горького (м. Ленінград). 1982 р.
Макет оформлення*

час не будемо самоцільно шукати щось зовнішньо нове, не підемо за тими режисерами, які в ім'я свого самовиявлення намагаються за всяку ціну осучаснити чеховську п'єсу, нехтуючи любов'ю Чехова до своїх героїв, чеховським настроєм і глибиною проникнення в душу людини».⁴³⁸

Утім, декларована постановником «несучасність» вистави ВДТ обернулася, на наш погляд, на сусідство у художній структурі малосумісних принципів, по-суті, на еклектизм її художньої концепції: дім-задник наповнювали меблі ампірного стилю, цілком звичні для обстановки рубежу століть, в ньому грало світло, максимально наближене до відповідної пори року, години дня чи стану природи, довкола нього лунали звуки, покликані «натуралізувати» дію: Марина — З. Шарко біля стіни-куліси кликала курей, у відповідь лунало квоктання; постріли Войницького — О. Баси-лашвілі сполохували зграю ворон, сцена закінчувалась під акомпанемент їхнього каркання; куля, випущена дядею Ванею у Серебрякова — Є. Лебедева, поцілювала у вазу, яка розбивалася із голосним брязкотом; перш, ніж Єлена — Л. Малеванна сповіщала, що вже подали коней, чути було форкання, стукіт копит, неголосне тринькання бубонців; у фіналі тоненько

⁴³⁸ Товстоногов Г. Зеркало сцены: в 2-х кн. — Кн. 2. — Л.: Искусство, 1984. — С. 302.

співав цвіркун, якого поминав Астров — К. Лавров; гітарний перебір Вафлі — Н. Трофимова сусідив із театральною музикою: ці ж акорди повторювались у паузах між сценами, соната П. Чайковського звучала в той час, поки Єлена — Л. Малеванна чекала на дозвіл Серебрякова сісти за рояль.

У мізансценічному малюнку спектаклю превалювали фронтальні мізансцени — Г. Товстоногов у такий спосіб зримо роз'єднував чеховських персонажів, унаочнюючи їхню неспроможність дійти згоди та допомогти один одному пережити нелегкі часи. Декому з російських критиків така манера видалася дещо старомодною, на думку зосібно І. Соловйової, вона повертала виставу ВДТ до естетики «домхатівського» театру, до стилістики «традиційної театральності».⁴³⁹ Можливо, більш слухним було зауваження А. Михайлової про те, що «Дядя Ваня» Г. Товстоногова нагадував про мхатівську традицію виконання п'єс А. Чехова.⁴⁴⁰ Але авторів цих рядків у художній структурі спектаклю домінантними здалися елементи взагалі не мхатівського кореня: примхливість, з якою режисер ламав ритм дії, нарочитість, з якою актори не спілкувались між собою, а звертались до публіки, свобода, з якою змішувались фарби виконавської палітри (в такий спосіб режисер зберігав «складну діалектику» чеховських характерів та «зворотну логіку», за якою, на його переконання, вони переважно поводяться). Щоправда, ці засоби лишень оприявнювали ту естетичну відстань, яку подолав російський театр за три чверті століття, зокрема, втілюючи чеховські п'єси. Власне товстоноговського знаку на цьому шляху «Дядя Ваня» не встановлював.

Так само помилковим вважаємо твердження К. Рудницького, буцім-то Г. Товстоногов першим «перевернув традиційне уявлення про героя п'єси».⁴⁴¹ Все-таки востаннє Войницького, до якого не годилося звертатися по-домашньому «дядя Ваня», зіграв Б. Добронравов. Усі його наступники, хто у більш, хто у менш важкій формі, хворіли на внутрішню спустошеність, від того зовні виглядали слабкими, мінорними, навіть сльозливими. О. Басилашвілі до цього додавав хіба що неохайність у зовнішності та деяку агресивність у висловлюваннях: добре пошитий костюм на дяді Вані сидів мішком, пишна краватка на його шії метлялася наче ганчірка, чоло болісно морщилось, рот періодично зводило гіркою гримасою, хода здавалася непевною, жести — різкими. До того ж, у попередніх постановках чеховської п'єси завжди відчувався своєрідний зазор між внутрішнім (зі сцени) і зовнішнім (із глядачевої зали) поглядами на історію Войницького. В першому випадку глядач йшов за театром, усвідомлюючи драму персонажа в момент, вказаний режисером; у другому — ніби забігав на-

⁴³⁹ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 120.

⁴⁴⁰ Михайлова А. Кочергин ставит Чехова // Театр. — 1985. — № 2. — С. 162.

⁴⁴¹ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 122.

перед, прозріваючи раніше за героя. Г. Товстоногов не давав залу найменшого шансу на самостійність — за ним, драма дяді Вані сталася ще до того, як піднялася завіса. Початок дії заставав Войницького — О. Басилашвілі у той момент, коли він вже здогадався, що життя пропало, що він «подурному обдурений».⁴⁴² «Я не хочу бачити всіх цих людей», — так визначив актор провідний лейтмотив образу дяді Вані.⁴⁴³

Отже, Войницький — О. Басилашвілі залишав у минулому не тільки безліч невикористаних можливостей і нереалізованих здібностей, але і жаль за їх втратою. Єдиним, що ще так-сяк тримало його на поверхні життя, не даючи поринути з головою у безодню відчаю, було кохання до Єлени, за яке Войницький — О. Басилашвілі хапався, ніби потопаючий за соломинку. Наприкінці першого акту ми бачили метафоричний вираз цього кохання: у якомусь незнайомому нам танку Єлена — Л. Малеванна та Войницький — О. Басилашвілі кружляли навколо садової лави: вона — від нього, він — за нею, і, не зважаючи на Вафлю та Марію Василівну, з'ясовували стосунки. Виплеснувши один на одного все, що накопичилось в душі (він — звиряння, вона — роздратування), вони розходилися в різні боки: Єлена йшла у дім, а дядя Ваня — до її гойдалки і нумо качатися, насвистуючи.

Утім, водночас дядя Ваня — О. Басилашвілі відверто ненавидів замкненість, неприступність Єлени, підозрював її у святенництві і був абсолютно, вперто переконаний, що лише забобони не дозволяли жінці відповісти на його почуття. Безкінечно наївний, він свято вірив, що Єлена врешті-решт подужає власні страхи і зробить це неодмінно із ним. Коли ж дядя Ваня — О. Басилашвілі усвідомлював, що Єлена таки наважилась на адюльтер, але не з ним, а з Астровим, для нього наставав кінець світу.

Поки Серебряков — Є. Лебедев розводився про дачу у Фінляндії, дядя Ваня — О. Басилашвілі остаточно прозрів: він ніби поглянув на себе зі сторони ясним, неупередженим поглядом і зрозумів, що такого, яким він став, — старого, дурного, недолугого — кохати не можна. Наступної миті ще одна, не менш страшна правда вгризалася у мозок — його викидають з дому, де прожив усе життя, де не покладаючи рук працював, аби звільнити маєток від боргів і забезпечити всій родині пристойне життя. Зігнувшись під тягарем істини, яка щойно відкрилась йому, Войницький — О. Басилашвілі біг у дальній кут сцени звести рахунки із враз обридлим життям, але, раптом побачивши перед собою ненависного професора, стріляв у нього. Не поціливши, біг слідом аби напевно застрелити і знову промахувався — влучав у вазу. Було смішно і водночас страшно — трагікомедія та й годі із безглуздом слівцем «Бух!».

⁴⁴² Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 122.

⁴⁴³ Товстоногов Г. Зеркало сцены: в 2-х кн. — Кн. 2. — С. 302.

Однак, цих двох реакцій Г. Товстоногову було не досить, адже і повсякчасне дріб'язкове буркотіння дяді Вані, і його викривальні промови, і «чудесні думки» про те, щоб Єлена прокинулася в його обіймах, налякана грозою, як на режисера, не вичерпували чеховського образу, оскільки не викликали співчуття до Войницького, біль за нього.⁴⁴⁴ Мабуть, тому у фіналі, який для дяді Вані — ледь не суцільна «зона мовчання», він не лише підводив нас до думки, що життя Войницького скінчилося, залишивши у спадок тільки гіркоту та інтелігентське самобичування, але й акцентував той факт, що цей поторсаний чоловік, чия душа скорчилася без ковтка надії, до кінця своїх днів буде працювати, аби Серебряков «й надалі отримував те, що отримував», і назавжди забуде про будь-які поривання.

Однак, домігшись системності у розкритті провідного образу п'єси, але водночас вилучивши з концепції визначальну подію — усвідомлення Войницьким нищівної сили зазананого ним краху, Г. Товстоногов, на наше переконання, не підтвердив, але, навпаки, спростував деклароване ним розуміння природи чеховського образу, що полягає саме у діалектиці — у симбіотичному поєднанні в характері різних, почасти суперечливих рис. Зі складного комплексу думок, почуттів, різного градусу емоцій, різної градації реакцій, де крізь відчай пробивається надія, де крізь розпач проблискує віра, де крізь морок суцільних втрат просвічує можливість віднайдення, режисер лишив за характером дяді Вані всього дві риси: зневіру і поступове, проте невпинне примирення із марнотами свого минулого, насправді — усвідомлене ним і відтоді зненависне його еству.

Власне, тим же шляхом — визначення надзавдання образу і плетення логічного ланцюжку, що конкретизує поведінку персонажа в окремій сцені — Г. Товстоногов «формулював» й інших героїв «Дяді Вані». Вистава довела, що ця методика працювала на виразність визначальної риси характеру, на природність його існування у відрізок сценічної дії. Скажімо, Вафля — Н. Трофимов — усіх любив, усім зичив добра і рятувався від становища нахлібника, невтішного для його гордості, наївно, але щиро вірячи у свою спроможність бодай трохи прикрасити життя мешканців дому-лабіринту — при першій ліпшій нагоді і без неї зіграти на гітарі якусь підходящу мелодію. Він страшенно боявся скандалу, цей маленький чоловічок, позбавлений духовності, але наділений такою корисною здатністю всерйоз не ображатися: один обізвав «вафлею» через його рябе обличчя — швидкий погляд у бік Астрова; інший велів «заткнути фонтан» — насторожений у бік Войницького; третя, проживши з ним в одному домі два місяці, забула, як його звуть — назвався Єлені

⁴⁴⁴ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 316.

повним ім'ям, відвернувшись від неї аби сховати сльози на очах. «Треба прощати — навіть тих, хто зробив тебе нещасним», — цим життєвим принципом як максимою користувався Телегін — Н. Трофимов.⁴⁴⁵

Войницька — М. Призван-Соколова — буквально марила зятем. Тому їй так легко вдавалося заглушити у собі будь-які сумніви чи питання і навіть вимагати цього ж від сина й онуки. В момент скандалу, поки всі довкола метушилися, кричали, звинувачували один одного, Войницька — М. Призван-Соколова із безглуздим виглядом переможниці незрушно сиділа за столом, ніби наперед знала, що врешті-решт всі «послухаються Олександра».

Саме тому, що розумів: насправді ніхто, окрім старої, Олександра не слухався — Є. Лебедев жалів Серебрякова, шукав виправдань і його егоїзмові, і «жахливій» пропозиції продати маєток, і, за висловом Соні, розпеченості. Для А. Гашинського у професорському минулому крилися причини теперішньої жорстокості й амбітності Серебрякова, для Є. Лебедева — пояснення, чому сестра і брат Войницькі «віддали йому все» — свою любов, сили, свої «світлі роки». Їм обом, пояснював актор, припало до душі те, що Олександр був людиною з народу, знав життя, бачив чимало, а головне — мав ідеали. Високі устремління, на думку Є. Лебедева, Серебряков зберіг до старості, він досі жив не хлібом єдиним і вважав, що його благородні старощі заслуговують на повагу.⁴⁴⁶

Войницького Серебряков — Є. Лебедев боявся, можливо, тому, що не хотів знати правду про себе, можливо, бо не міг повірити у цю правду. Він боявся багатьох речей: своєї старості і молодості дружини (— Ти молода, красива, жити хочеш, а я старий, майже труп, — цими слова Серебряков — Є. Лебедев чи не пловався, неначе сподівався викинути старість зі свого тіла), суперництва із молодими чоловіками (— Я поважаю ваш склад думок, ваші захоплення, пориви ..., — говорив він Астрову, нібито прощаючись, а насправді — прощаючи докторові його потяг до Єлени, мовляв, сам колись захопився нею), негативного ставлення оточуючих до вочевидь щасливої ідеї продати маєток. Ось чому в цей «відповідальний» момент Серебряков — Є. Лебедев старанно не помічав засмучених облич дружини і доньки, відчуженого — Войницького, ось чому демонстрував благодушний настрій і пересипав промову дотепами. Професор дуже хотів вірити: щойно він відкриє їм свої плани, ці обличчя розцвітуть посмішками. А тут ще й троянди, за мить до його появи кинуті на стіл Войницьким — О. Басишавілі. Хіба ж вони призначені не йому і хіба це не добрий знак, не підтвердження, що його пропозиція ошчасливить всіх?! Реакція дяді Вані, люті і ненависті у його словах, викликали у Серебрякова — Є. Лебедева подив, постріли — не лякали, але спантеличували. Поки професор

⁴⁴⁵ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 312.

⁴⁴⁶ Там само. — С. 305.

метекував, що сталося із шурином, машинально затуляючись від пострілів трояндами, буря в склянці води, зчинена дядею Ванею, стихала, лишивши по собі одному — безсилий сором, іншому — ошалілість, від якої Серебряков — Є. Лебедев не отямиться до кінця.

Єлена — Л. Малеванна здавалася гранично, страшною самотньою. Мабуть, цим пояснювалось її палке прагнення закохатися, готовність налагодити стосунки із Сонею. Г. Товстоногов, з'ясовуючи причини її поведінки, наполягав на щирості намірів Єлени та на її невідомій сором'язливості.⁴⁴⁷ Йдучи за режисерськими вказівками, актриса графічно чітко викреслювала звивисту траєкторію поведінки своєї героїні в одній із найбільш складних сцен із третьої (за А. Чеховим) дії: Єлена — Л. Малеванна не з'ясовувала, чи подобається падчерка докторові, але охороняла Соню від подальших переживань нерозділеного кохання, не хитрувала із Астровим анітрохи, але переконувала себе, що він їй не потрібний. Тому по-справжньому губилася, зрозумівши, що виказала своє захоплення ним. Як і у «франківській» версії «Дяді Вані», в характері Єлени Андріївни час від часу проступали риси, споріднені із Сониними: душевна напруженість, сум'яття почуттів, чесність із собою, що не полегшувала їй життя, а, навпаки, лише ускладнювала її і так непросту ситуацію в домі Войницьких.

Соня — Т. Шестакова, як годиться, була моральним камертоном цього дому. Однак, перелічуючи засади, на яких, на його думку, ґрунтувалася її життєва філософія, Г. Товстоногов доволі несподівано порівнював мораль Соні із телегінською — мир і злагода за всяку ціну.⁴⁴⁸ Соню — Т. Шестакову можна було визначити словами Єлени: розумниця, така добра, чиста... Але було в ній й інше: несмілива посмішка, лякливий погляд, скутий жест — Соня — Т. Шестакова намагалася бути непомітною, ніби заздалегідь прирікаючи себе на вторинну, епізодичну роль. На кохання Астрова вона очікувала як на спасіння, як на милосердя, що його Соня вимагала від батька. Їй хотілося почути від Єлени «правду» і, водночас, було лячно, адже «невідомість — краще... все-таки надія...».

Астров — К. Лавров здавався значно старшим за неї, його час кохати, мабуть, справді вичерпався, залишивши, натомість, поблажливу ласкавість: напнути на Сонину голівку свого капелюха у відповідь на її прохання більше не пиячити із дядьком, по-братньому обійняти за плечі і так піти зі сцени... Як Соня не уникала правди, режисер змушував її таки усвідомити, що між доктором і мачухою щось відбулося: в останній сцені вона перехоплювала кілька поглядів, якими обмінювались Єлена — Л. Малеванна і Астров — К. Лавров, враз пересвідчувалась, що дядько більше не говорить Єлені компліментів, не дивиться закоханими очима. І так само, як дядя

⁴⁴⁷ Товстоногов Г. Зеркало сцены: в 2-х кн. — Кн. 2. — С. 338.

⁴⁴⁸ Там само. — С. 314.

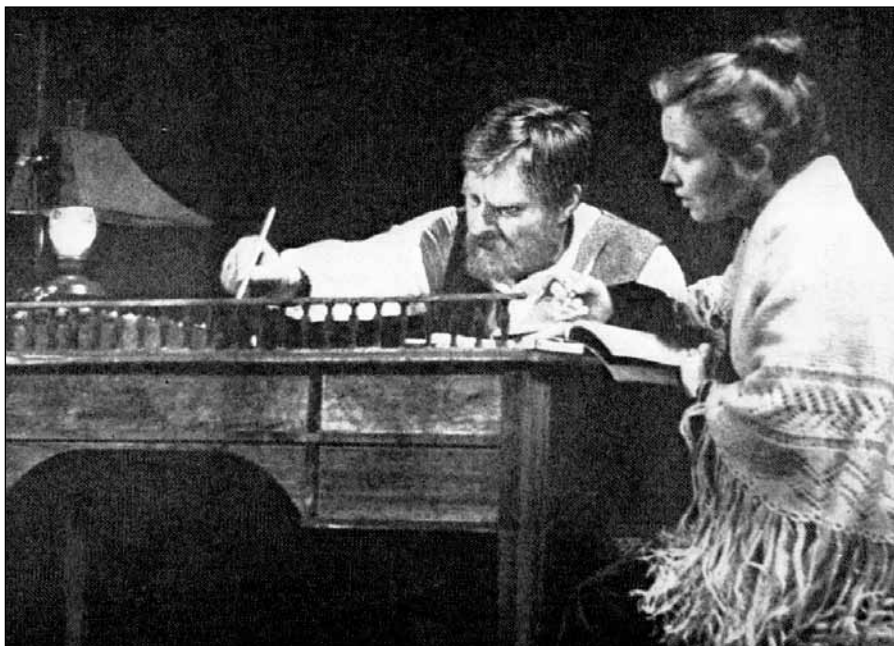


*А. Чехов. «Дядя Ваня». Великий драматичний театр ім. М. Горького (м. Ленінград). 1982 р.
Сцена з першої дії*

Ваня, Соня — Т. Шестакова прозрівала в єдину мить: її життя також згублене — протверезна правда нарешті знаходила шпарину в її свідомості. Тому й прощалася із Астровим назавжди, опустивши очі аби не дивитися, як він знову п'є горілку. Тому, натягнувши чорні нарукавники, поверталася до звичного життя, ніби добровільно сходила в могилу. Тому в інтонаціях її останнього монологу — сухих, беземоційних — не почути віри у теперішнє, лише — у далеке майбутнє, там, за порогом життя.

Кризу віри, що, за великим рахунком, спіткала всіх персонажів «Дяді Вані», кожен з них долав по-своєму. Астров — К. Лавров безідеальності, вочевидь, не лякався, навпаки, доктор зневажав тих, хто був не здатним жити без ілюзій, хто видумував для себе рятівну брехню. Цей сухий, жорсткий чоловік із прямим поглядом і твердими інтонаціями був повною протилежністю дяді Вані: той не вмів приховувати думок, почуттів і намірів, цей — навпаки, здавалося, не виказував нічого, окрім іронії і зрідка — самоіронії.

Однак, при цьому Астров — К. Лавров був найбільш живим персонажем вистави, оскільки осмислював прожите життя і усвідомлював його невтішні результати безпосередньо на очах глядачевої зали. Ми бачили,



*А. Чехов. «Дядя Ваня». Великий драматичний театр ім. М. Горького (м. Ленінград). 1982 р.
Войницький — О. Басишвілі, Соня — Т. Шестакова*

як враз згасало його почуття до Єлени Андріївни, поступаючись місцем зняковінню: мало не втрапив у вульгарний адюльтер, — щойно він бачив реакцію Войницького — О. Басишвілі на їхній поцілунок. Ми чули, як в останньому акті, сидячи поряд із дядею Ванею, доктор, не стільки другові, скільки кожному з нас, із злою досадою говорив: «Наше становище, твоє і моє, безнадійне». Навіть для дяді Вані, який сам давно зневірився, така міра відчаю була занадто великою. «Хіба?» — перепитував він недовірливо. «Я переконаний у цьому», — ще сухіше, ще розбірливіше підтверджував Астров — К. Лавров.⁴⁴⁹ Ми спостерігали, як довго-довго, начоно відтягуючи мить від'їзду, Астров — К. Лавров прощався із домом, дядею Ванею, зі своїм столом, Сонею. Не просто прощався — втрачав назавжди. І розуміли, як це до нас зрозумів Г. Товстоногов: доктор і надалі буде працювати, буде робити все, що робив досі, поки не зіп'ється остаточно. А це для нього невідворотно.⁴⁵⁰

Власне, за ставленням до чеховських персонажів і за реакціями залу, яких режисер очікував від нас, вистава ВДТ також наближалася до версії

⁴⁴⁹ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 123.

⁴⁵⁰ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 343.



*А. Чехов. «Дядя Ваня». Великий драматичний театр ім. М. Горького (м. Ленінград). 1982 р.
Войницький — О. Басишавілі, Астров — К. Лавров*

МХТ 1899 р. На думку Г. Товстоногова, як і на переконання К. Станіславського за вісімдесят років до того, чеховські люди були годними співчуття через те, що вони билися, мучилися, прагнули чогось.⁴⁵¹ Безперечно, обидва постановники були недалеко від істини, однак, наприкінці ХХ століття навіть найвибагливіша інтерпретація чеховського сюжету вже не означала повноцінного відбиття цілого твору.

Найнаочніший доказ вищесказаному подав у середині 1980-х Еймунтас Некрошюс, втіливши «Дядю Ваню» А. Чехова у вільнюському Молодіжному театрі. При цьому, перша чеховська вистава литовського режисера не лише полемізувала із традицією інтерпретацій зокрема «сцен із сільського життя», але, так би мовити, знаходилася у перпендикулярній позиції щодо неї. Е. Некрошюс відверто не цікавився ані історичним, ані сучасним контекстом п'єси А. Чехова, ані тим, що за три чверті століття зусиллями літературних та театральних чехознавців набуло статусу невід'ємної ознаки цієї драматургії — тобто «настроєм», «атмосферою», «підтекстом». Перші дві якості він проігнорував, третю — принагідно обертав на шматки сценічного тексту.

⁴⁵¹ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 304.

Утім, втаємничені вже тоді зрозуміли, що «Дядя Ваня» Молодіжного театру, опонуючи одній системі естетичних цінностей, послідовно приєднувався до іншої — власне литовської, у 1960-х роках сформованої Ю. Мильтинісом. Розширюючи її «словниковий запас», Е. Некрошюс зокрема в інших чеховських спектаклях до кінця минулого століття надасть їй означення — «метафоричний театр». Відповідно, для даної сценічної структури опорними точками слугували не авторів текст або психологічні тонкощі у взаєминах персонажів, але сценічні знаки, що укладали тропи загального коду спектаклю. Принагідно у «дяді Вані» А. Чехова режисер шукав «простір за словами», із захопленням віднаходячи його сценічний вираз.⁴⁵²

Відтак, передусім він абсолютно відмовився від обставин місця дії, запропонованих автором «Дяді Вані»: замість дому — чорний кабінет, замість вітальні — перехрестя дерев'яних балок, замість умеблювання — самотній (без стільців) стіл, замість саду з терасою — маленький пейзаж, недбало притулений до задньої стіни (сценограф — Н. Гультьєва).

Загалом, багато до чого у цій виставі годилося застосувати поняття «замість». Скажімо, до Е. Некрошюса постановники завжди трималися рамок конкретної п'єси А. Чехова. Йому «Дяді Вані» виявилось замало, точніше не вистачило кохання, відміреного А. Чеховим персонажам «сцен із сільського життя». Тому, замість вдаватися до тонкощів у стосунках між персонажами відповідно до авторового наміру, Е. Некрошюс розпалив багаття емоцій, різко підвищив градус взаємин між ними, але не задля того, як вважав К. Рудницький, аби кинути на терези «п'ять пудів кохання»,⁴⁵³ але задля того, аби довго і зі смаком те кохання профанувати.

У всіх спектаклях-попередниках якщо не символом, то знаком кохання була Єлена Андріївна. Єлена — Д. Сторик — висока, витончена, вбрана у сліпучо-білу амазонку і чоботи для верхової їзди, зі стеком у руці — здавалася уособленням хіба що спокуси і статевого потягу. Режисер унаочнював той факт, що в кожному чоловікові вона пробуджувала різні емоції та наміри: жертковий дядя Ваня — В. Пяткявичус при першій появі кидався чистити Єлені чоботи; брутальний Астров — К. Сморгінас загортався у звірячу шкіру і рачкував кімнатою; можновладний Серебряков — В. Багдонас клав «хворі» ноги у гамашах і пантофлях їй на коліна, змушуючи колисати їх, чи ловив Єлену — Д. Сторик за шийку ручкою великої чорної парасольки, що завжди була при ньому.

Утім, не менш зримим Е. Некрошюс робив плачевний результат цих різномірних зусиль: така близька, зваблива і, здавалося, доступна краса Єлени Андріївни — насправді була міражем, так само нестійким, як аро-

⁴⁵² Некрошюс Э. У меня выходит естественно, хотя, может быть, и неправильно: беседа с А. Люгой // Петербургский театральный журнал. — 1997. — № 12. — С. 14.

⁴⁵³ Рудницкий К. Театральные сюжеты. — С. 126.



*А. Чехов. «Дядя Ваня». Молодіжний театр м. Вільнюс). 1985 р.
Єлена Андріївна — Д. Сторик, Серебряков — В. Багдонас.*

мат її парфумів, які з виглядом завзятого токсикомана нюхав Вафля — Ю. Поцюс, за ним — стара Войницька, ніби намагаючись вивідати якийсь секрет, які сама Єлена, неначе разом із собою, наперемінно підносила до носа Астрову та Войницькому. Власне, обоє чоловіки добре усвідомлювали її поступливість: недарма, щойно насолодившись обіймами Єлени — Д. Сторик, Астров — К. Сморигінас відразу передавав її Войницькому — В. Пяткявичусу. Однак, гру з парфумами Єлена — Д. Сторик доводила до кінця: прощаючись, перекидала у капелюшок вміст флакону, а потім надівала його на голову, як клоун у цирку — відро з водою.

Серебряков — В. Багдонас, який впродовж кількох хвилин без найменшого виразу на обличчі спостерігав за атракціоном, влаштованим дружиною, наприкінці несподівано несамовито аплодував. І ця дурнувата реакція була першим живим порухом «людини у футлярі» із тілом, наглухо затиснутим у довге пальто, із руками, схованими у чорні рукавички, та із обличчям, затемненим крисами чорного капелюха. У виставі Е. Некрошюса все, що пов'язане із Серебряковим, неодмінно пародіювалося, зрозуміло, передовсім — мить його торжества: за секунду до того, як професор розпочинав свій спіч, з'являвся Вафля — Ю. Поцюс, тягнучи за собою штатив зі старовинним фотоапаратом. На заклик Серебрякова вислухати його уваж-

но вся компанія розсаджувалась для групового знімку. Однак, варто було професорові відкрити рота, як гурт затягував невідільничу пісню з опери Дж. Верді «Набукко», заважаючи собі і нам почути бодай слово. Те, що Серебряков намірявся продати масток, ми розуміли тільки тому, що в цей момент хор, неначе остовпівши, замовкав.

Утім, зрозуміти, чому ж Войницькому спадало на думку застрелити професора — чоловіка вульгарного, але зовсім не страшного, радше недовладного, аніж сповненого злих намірів — не видавалося можливим. Хоча, власне, ніякої стрілянини не було, замість того дядя Ваня — В. Пяткавичус виносив на сцену скриньку із дуельними пістолетами, один з яких тицяв у руку спантеличеного Серебрякова — В. Багдонаса — мовляв, вибір за тобою: хочеш — пограємося у дуель, хочеш — сам покінчи із собою.

І так аж до самого кінця: навіть «прощальний привіт» професора залишався без найменшої уваги. Замість слухати, його, наче якесь опудало, трійко слуг старанно загортали у ганчір'я. Здавалося, ось-ось принесуть ящик, аби перевезти цю мумію до Харкова.

Войницький — В. Пяткавичус сварився із професором з такою ж нехиттю, з яким завзяттям він намагався звести рахунки з життям. Аби відібрати у дяді Вані склянку із морфієм, Астров — К. Смorigінас не вмовляв друга, але, покликавши на допомогу Вафлю — Ю. Поцюса, виконував погрозу: удвох вони збивали Войницького — В. Пяткавичуса з ніг, зв'язували його і зверху придавлювали стільцем. Однак, щойно Соня — Д. Оверайте звільняла його, дядя Ваня одразу кидався до пляшечки, намагаючись швиденько проковтнути її.

І тоді, дивлячись виставу, і тепер, пишучи ці рядки, думала: цікаво, якої реакції в цей момент режисер очікував від зали? Пам'ятаю, чути було поодинокі смішки, але в основному зал мовчав. Отже, не насміхався над дядею Ванею, хоча Е. Некрошюс доклав чимало зусиль для того. Пом'яте обличчя, поросле бородою, наче мохом, мутний погляд, сорочка, що знавала кращі часи, або піджак на голе тіло — про цього чоловіка можна було сказати лише словами Єлени Андріївни: «Це, на решті, огидно!».

Вона, власне, й виказувала огиду, буквально здригалася, коли Войницький торкався її, ледь не з презирством дивилася, як він тягав величезну пальму у шапку, аби під її кроною черговий раз освідчитись коханій жінці. Войницькому — В. Пяткавичусу лишалося хіба що чекати, поки Єлена засне, щоб побути поряд — звернутися калачиком біля її ніг — голий по пояс, зі слідами банок на спині, із затиснутим у руках лазневим віником — мабуть, це було все, що залишилося від пальми.

У фіналі дядя Ваня — В. Пяткавичус підставляв спину Соні — Д. Оверайте, аби племінниця знову поставила йому банки. Чи слухав він фінальний монолог дівчини і що відчував при цьому, ми не дізналися: перед



*А. Чехов. «Дядя Ваня». Молодіжний театр (м. Вільнюс). 1985 р.
Войницький — В. Пяткавичус, Телегін — Ю. Поцюс*

очима у нас було біле простирадло, яким Соня, наче саваном, накривала Войницького — В. Пяткавичуса.

Власне, не розрізнити було, чи сама Соня усвідомлювала, про що говорила, що обіцяла дяді і собі. Сценою літали її слова, кружили її довгі, до підлоги, коси, метався жмут вогню в її руці, однак, попри зовнішню виразність мізансцени, зміст того, що відбувалося, здавався не надто розбірливим. Е. Некрошюс знехтував тим, чим переймалися інші постановники: аби образ Соні встановлював основний тон моральних сентенцій, які струнким хором звучать впродовж дії «Дяді Вані». Не сказати, що режисер цього не усвідомлював, однак, все-таки визначене ним надзавдання образу Соні, на наше переконання, передусім полягало у тому, щоб здаватися антиподом жінки-вамп Єлени — Д. Сторик. Скромне вбрання — довга, мішкувата чорна спідниця, строга біла блузка, скромна поведінка — весь час на задньому плані, Соня — Д. Оверайте була позбавлена найменшого шансу скласти конкуренцію мачусі, перш за все — в очах Астрова. Е. Некрошюс навіть не давав нам підстав вважати її розумницею. Так, Єлена — Д. Сторик була дурною, аж світилася: Астров — К. Сморигінас, аби втлумачити, що відбувається у повіті з лісовими насадженнями, підносив впритул до її обличчя лінзу від телевізора, і ми мали змогу переконатися, що в цих очах аж до самісінького денця не прозирає розуму ані на крихту. Однак, що ж розумного було у Сониному нестримному, якомусь нищівному коханні до доктора?! Її безмежна відданість Астрову, її нескінченні звиряння, що їх Соня — Д. Оверайте вимовляла голосно і твердо, ніби звітувала, викликали зніяковілість, або іронію чи навіть глум, як от у Войницького — В. Пяткавичуса, якому, напевно, остогиділо спостерігати, з яким неослабним захватом племінниця вкотре вислуховувала астровський монолог про зеленіючу берізку.

Щоправда, двічі впродовж вистави ми такі усвідомлювали, що та Соня, яку ми бачили у більшості сцен, — не справжня. Мабуть, вона ставала собою, коли, схилившись над сплячою Єленою — Д. Сторик, вдивлялася в обличчя мачухи із ніжною, милою усмішкою; коли через хвилину пливла із нею у меланхолійному вальсі; коли, ставши на коліна біля етажерки, перетвореної Н. Гуль'євою на сповідальню, молила Астрова — К. Смориґінаса бути «прекрасним», а той поблажливо обіцяв більше не пиячити.

Утім, невдовзі йому самому доводилося просити: у фіналі режисер залишав Астрова — К. Смориґінаса і Єлену — Д. Сторик наодинці у колі світла, решта простору поринала у темряву. І тут — на крупному плані — доктор благав Єлену не їхати і чув її коротке тверде: «Ні!». Наступної миті в різкому жесті доктор простягав руку в темряву, лунав постріл, і Астров — К. Смориґінас падав як мертвий. Єлена — Д. Сторик жахалася нерухомого тіла, із зойком відсахувалась, Соня — Д. Оверайте, навпаки, впивалася у нього поглядом, ніби не вірячи власним очам. Аж ось лунала весела музика, і трійко слуг підскакували до доктора аби допомогти йому підвестися. Чергове самогубство скінчилося нічим, хоча, погоджусь з К. Рудницьким, за логікою вистави Е. Некрошюса Астрову, як і Войницькому, більше не було чим і для чого жити.⁴⁵⁴ Нібито рішучий, підтягнутий, мускулистий Астров — К. Смориґінас, який граючи тягав сценою величезні залізні гирі, виголошував монологи тоном протагоніста у давньогрецькому театрі, міг, здавалося, притягнути до себе Єлену через весь майданчик лише силою погляду, у фіналі також банкрутував. Так само, як жмут вогню в його руці з факелу у темряві перетворюювався на лікарський квач при світлі (у першому епізоді він ставив банки старій нянці), фізичні вправи Астрова і його душевні поривання виявлялися безплідними, адже Єлена врешті-решт вислизала з рук.

У фіналі відгуку на виставу «Дядя Ваня» Е. Некрошюса К. Рудницький згадував слово «трагедія», асоціюючи його із останнім «головним, відчайдушним» монологом Соні — Д. Оверайте.⁴⁵⁵ Погоджуючись в цілому із тим, як театрознавець «прочитав» спектакль, я проте так і не змогла відшукати в його стилістиці трагедійної складової, так само, як не віднайшла в його змісті історії кохання. Куди ближчою видається думка Є. Кухти, що жанрова конструкція «Дяді Вані» Е. Некрошюса була «послідовно гротесковою» і що кохання у його виставі було тотожним інстинкту самозбереження.⁴⁵⁶ Власне, і сам К. Рудницький періодично акцентував чуттєві ноти у поліфонії «Дяді Вані», на перший план

⁴⁵⁴ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 134.

⁴⁵⁵ Там само.

⁴⁵⁶ Кухта Э. Чехов в театре Эймунтса Някрошуса // Петербургский театральный журнал. — 2002. — № 27. — С. 18.

висунувши тему змагання чоловіків за жіночу прихильність.

Очевидно, що жодна попередня версія чеховських «сцен з сільського життя» настільки відверто не оприявнювала, сказати б, плотський сенс того, що впродовж літніх місяців відбувалося в маєтку Серебрякова. При цьому, знімаючи покрив духовності з чеховських персонажів, Е. Некрошюс в одному випадку відпускав на волю їх приховані бажання, в іншому — викривав їхню сутність. І, як на мене, доволі зло потішався над їхніми незграбними спробами втриматися на межі людської гідності — тої, яку надав їм автор «Дяді Вані». Чим ближче до фіналу їх марні зусилля все частіше викликали асоціації із метушнею трійці патлатих, замизканих слуг — справжніх господарів маєтку, котрі ніби самі знали, коли їм слід втрутитися у дію: безцеремонно розштовхати хазяїв, ніби для того, щоб переставити меблі, а насправді — аби повсідатися на них самим; з гримасами і стрибками винести за лаштунки пейзаж, поки Астров — К. Сморгінас жалівся, що лісових насаджень все меншає; глузливо вторячи помахам Сониних кіс, підмести підлогу. Навіть Соня — Д. Оверайте із мріями про небо в алмазах і янгольський спів не вибивалася з цього парад-алле, хіба що чеховське «я вірую!», кілька разів повторене актрисою, опонувало нескінченному блазнюванню та епатажу інших персонажів «Дяді Вані» Е. Некрошюса.

Наступні сценічні версії «Дяді Вані» А. Чехова довели, що вистава Е. Некрошюса аж ніяк не встановлювала правил у стосунках світової режисури із чеховською драматургією. Навпаки, її естетичний та формальний радикалізм в той час був радше виключенням з їх неписаного зводу. Переважна більшість постановників схилялися до врівноваженого, поміркованого діалогу зі світовою чеховською сценічною спадщиною, ось чому спектаклі за чеховським «Дядею Ванею» кінця минулого століття за ідейними та візуальними характеристиками не так різнилися, як доволі голосно перегукувалися між собою.

Красномовним прикладом цієї тенденції, на нашу думку, слугував італійський проект Петера Штайна — «Дядя Ваня» А. Чехова «Teatro di Roma», показаний в рамках II Міжнародного театрального фестивалю ім. А. П. Чехова. До речі, німецький режисер у інтерв'ю радіостанції «Эхо Москвы» так визначив провідний принцип, за яким він формулював концепцію спектаклю: «Це справжня італійська вистава, але із урахуванням досвіду російської театральної школи».

Перше наочне свідчення штайнівського перегуку із російським чеховським естетичним мейнстрімом кінця XX століття надавав простір «Дяді Вані», сформований Ф. Вогербауером: принципи, використані австрійським сценографом, кореспондувалися із тими, що характеризували художні рішення чеховських вистав зосібно Е. Кочергіна та В. Левенталю. Йдеться передусім про спільні устремління художників поєднати в сце-

нічний установці людське та природне середовище, пролонгувати у сценічному часі їхню варіативну взаємодію, де мирне сусідство рядувало б з суперництвом і навіть конфліктом.

На початку штайнівського «Дяді Вані» нахилений вперед світлий дерев'яний поміст, обрамлений білими площинами, ніби сам собою плавно переходив у білі ж стовпи березового гаю, що тягнулися до яскраво-синього високого неба. У другій — природа залишалася поряд, на відстані витягнутої руки — заглядала у велике вікно вітальні. У третій — вона ніби застигала в очікуванні грози і розчинялася у потоках небесної води — за великими «похмурими» вікнами веранди не можна було розгледіти анічогісінько, окрім дощових струменів. У четвертій — люди ховалися за глухими стінами дому неначе за муром, і лише кілька клаптів неба проглядали крізь дверні отвори.

Як і в інших чеховських спектаклях П. Штайна, в «Дяді Вані» був так само старанно відтворений російський маєтковий побут: дерев'яні садкові лави і стільці, стіл під білосніжною крохмаленою скатертиною, відровий самовар і купа побутових дрібниць. Автентичними також здавалися костюми персонажів. Рухому картинку доповнював музичний супровід, складений П. Штайном переважно із мелодій популярних російських міських романсів рубежу століть. Причому актори виконували їх до діла: так Войницький — Р. Херліцка і Астров — Р. Джироне у горобину ніч першого акту як справдешні російські гультяї співали «Шумел камыш, деревья гнулись...» під вправний гітарний акомпанемент Вафлі — М. де Маркі, трохи згодом Астров — Р. Джироне у такт акордам Телегіна — М. де Маркі цілком пізнавано танцював «бариню».

Водночас, за ідейним задумом, точніше за акцентуацією окремих елементів змісту, штайнівська вистава все-таки напрошувалась на порівняння із версією Е. Некрошюса: знову персонажі «Дяді Вані» — пересічні, малосимпатичні люди — самі були винні у своїх нещастях. Щоправда, німецький режисер переконував нас у цьому значно менш темпераментно, аніж це робив литовський постановник десятьма роками раніше, однак, не менш настійливо закликав нас не вірити їхнім ламентациям про те, що «пропало життя». Принагідно додам, що російська критика, мабуть, через оманливо натуралістичну «зовнішність» спектаклю, його плавкий, місцями навіть уповільнений темпоритм, поспішила зіставляти його із давнім спектаклем Художнього театру. Натомість, як справедливо зазначав О. Соколянський, концепція П. Штайна принципово різнилася від оприлюдненої К. Станіславським у давній виставі МХТ.⁴⁵⁷ Куди ближчою вона була до тих інтерпретацій чеховської історії російською

⁴⁵⁷ Соколянський А. Петер Штайн на фестивалі ім. Чехова. В розмовкве с русской публикой // Комерсантъ. — 1996. — 6 апреля. — № 58.

режисурою, що належали останній третині минулого століття.

П. Штайн уже вкотре ніби поглянув зблизька на персонажів «Дяді Вані», розгледів не дуже принадні риси їхніх облич і зафіксував побачене. Ось Вафля — М. де Маркі зі слідами не віспи, але екземи на обличчі, з усмішкою не доброю, але догідливою, з інтонаціями не примирливими, але плаксиво-благальними. Ось Серебряков — Р. Джаванністро — нахаба, грубіян, який не розмовляв — наказував, а, очікуючи, поки принесуть йому чаю, закидав подагричну ногу у брудному чоботі на стіл, вкритий білосніжною скатертиною, враз викликаючи відразу. Ось Войницька — Т. Рокетта — скрипуча розвалина; слова з її рота вилітали з тим самим сухим клацанням, з яким ніж для паперу в її руці розрізав сторінки чергової брошури. Ось нянька Марина — Б. Солаццо — ніяк не молодша за Фірса хранителька родинного минулого; куди їй, вічно зануреній у нескінченне в'язання, усвідомити, що добрі часи пішли назавжди.

Так само ординарними, якимись пересічними здавалися в цій виставі репрезентанти наступного покоління. Різниця між «старими» і «молодими» полягала лишень в одному: перші давно прожили все, що їм було відпущено, і тепер якось доживали віку, натомість другі — ще мали щось попереду і маялися, не знаючи, як це пережити. З їхніх незграбних спроб кохати, бути корисними, відданими, турботливими поступово складався ідейний лейтмотив штайнівської вистави: без віри — справжньої, щирої, ревної — приречені будь-які наміри, марні будь-які душевні зусилля.

Войницький — Р. Херліцка носив на плечах білий костюм, на шиї — артистичний бант, у нагрудній кишенці — хусточку. Однак, він лише виглядав франтом, а насправді таким не був, як не був гарним управителем і не був закоханим у Єлену Андріївну. Аж надто увиразнені, надто показні його залицання до професорської дружини. Тверезий, він «причаровував» Єлену — М. Кріппа, кидаючи на неї слащаві погляди і закидаючи солоденькими компліментами, сп'яна грубо хапав її за руки, намагаючись повалити на підлогу. Його сварка з професором йшла на єдиній істеричній ноті, постріли були результатом цієї істерії — невиліковної хвороби Войницького — Р. Херліцки. Забитий нескінченними бідами і негараздами, дядя Ваня — Р. Херліцка, врешті-решт усвідомлювали ми, невтомно шукав лише розради: чи то у пияцтві, чи то у самогубстві, чи то у Сониних обіцянках.

Астров — Р. Джироне був до пари Войницькому — Р. Херліцке: неохайний, грубуватий, позбавлений принадності й артистичності. Його монологи звучали невиразно — якось тьмяно, неначе доктора хтось примушував їх вимовляти. Напевно, його нестримне бажання просторікувати, був би привід і слухачі — здогадувались ми.

Найкращого слухача Астров мав у особі Соні — Є. Поцці. Вона повсякчас милувалася ним, щиро турбувалася про нього, пропонуючи док-

торові ласку і турботу. Соня — Є. Поцці виглядала дуже сором'язливою, якось не вірилось, що хтось міг перейматися її ставленням, як от Єлена — М. Кріппа. Варто було їй натякнути на непорозуміння між ними, як Соня — Є. Поцці ледь не бігла назустріч мачусі пити на брудершафт і відкривати душу. У той момент, коли дівчина з непідробним захватом, припавши до Єлениної спини, зізнавалася у коханні до Астрова, ми усвідомлювали всю безкраїсть її самотності і всю безнадійність її сподівань на щастя серед цих нудних, нікчемних людей. Скільки б сил вони не витратили, скільки б кухонних бур не здійснювали, ніби говорив нам П. Штайн, їм не здійснити своїх бажань, їм навіть не втримати рештки ще живого життя, якого начисто все меншало впродовж дії штайнівського «Дяді Вані».

Попри перманентну присутність драматургії А. Чехова у світовому сценічному просторі, в різні роки і на різних територіях та чи та п'єса ставала фаворитом. На початку нашого століття в цьому статусі опинилися «сцени з сільського життя». А в Києві сталося давно не чуване: на афішах двох міських театрів — Молодого та на Подолі — в сезоні 2003/2004 рр. з'явився «Дядя Ваня» А. Чехова. Щось подібне було аж століття тому, коли в місті конкурували дві російськомовні трупи М. Глебової та М. Бородая.

Утім, обидві вистави, як це когось не видасться дивним, не ставили перед вибором ані глядачів ані фахівців. Думаю, мотивація тут дуже проста: вони різнилися не так режисерськими концепціями чи вишуканістю сценографічних рішень, як акторськими індивідуальностями, у них задіяними.

Саме акторський склад визначав виставу «Дядя Ваня» Київсько-го театру на Подолі. Хрестоматійна фраза В. Немировича-Данченка про «смерть режисера в акторі» неодноразово спадала мені на думку впродовж дії. Щоправда, водночас чеховський спектакль демонстрував нову манеру Віталія Малахова — постановника — здавалось, що він тут ніби «відживав» себе попереднього, заявленого наприкінці 1970-х «Казкою про Моніку» С. Шальтяніса та Л. Яцинявічуса.

Для означення основного принципу, за яким у режисера складались стосунки із драматургічним матеріалом, якнайкраще підходить поняття «безконфліктний»: В. Малахова у п'єсі А. Чехова влаштувало абсолютно все — від першого до останнього слова плюс всі пояснення й ремарки. Мабуть, тому вистава йшла стільки часу, скільки необхідно, аби прочитати зі сцени текст «Дяді Вані» у ритмі чеховської фрази, згідно з її пунктуацією та паузами. Вербальна складова переважала всі інші у художній системі спектаклю театру на Подолі.

Формуючи простір «Дяді Вані», А. Лобанов цілком закономірно використав декораційний модуль Д. Лідера, сконструйований для давньої «франківської» вистави. Але утиснені у значно менший за розмірами портал великі прозорі вікна тут витворили навч іншу «фігуру сенсу»: «sweet home» — затишний, комфортний, сповнений милих серцю речей, тьмяно-

го, несліпучого світла, і водночас міцний, здатний захистити від життєвих негараздів. Ось чому ніхто не розумів професорового невдоволеного буркотіння і не зважав на нього. Тим несподіваніше, крізь якісь одному Богові відомі щілини, у цей затишний простір хробаком пролізе чоловічий душевний безлад та сум'яття, а жінки у відповідь — з відчайдушною рішучістю — намагатимуться його зупинити, повернути все на круги своя.

В. Малахов по-своєму зрозумів конструкцію чеховського ансамблю, здиригувавши його поліфонію як зіткнення двох хорів — чоловічого та жіночого. Чоловікам у його версії припало ламати те, що впродовж багатьох років складало їхній *mode of life*, жінкам — докладати неабияких зусиль, щоб зберегти принаймні залишки колишньої стабільності.

Причому, в даній версії «Дяді Вані» режисер розподілив ролі відповідно до статі персонажа, але не до його віку — колізію двох генерацій, що мала неабияке значення для С. Данченка, В. Малахов оминув, вважаючи, що вона не є вирішальною у конфлікті «Дяді Вані».

Всі жінки цієї вистави були однаково турботливими, тільки переймалися по-різному і через різне. Скажімо, Марина — С. Письман — добродушна, вічно заклопотана жінка — єдина напевно знала, якими мають бути порядки у домі, навіщо приходили мужики, як втихомирити професора тощо. Тож не дивно, що, збираючись змінити долю мешканців маєтку, професор залишав няньку на сімейному зібранні. Соню, яка рано залилася без матері, також виховала саме вона — бачите, як звично та кинулася до няньки, сховала голову у неї в колінах, просить її заступництва, не дочекавшись розумних слів від дяді і милосердя — від батька. І нянька таки знаходила, хто подбає про «сирітку»: «Бог милостивий. Липового чайку чи малинки, воно і мине...». Як допомагала тут кожному, тамуючи образу: — Всі ми у Бога приживали... — це Вафлі, підбадьорюючи: — Люди не пом'януть, зате Бог пом'яне... — це Астрову.

Часом здавалося, ця завжди стримана і мудра жінка — справжня господиня маєтку. Ну, не Войницька ж, чия голова останні двадцять п'ять років була зайнята лишень «дорогим» Олександром. Войницька — Т. Печьонкіна — сухорлява нестара жінка — щиро переймалася тим, аби бути в курсі справ професора і тим, що якийсь Павло Олексійович з Харкова тепер заперечував думки, які захищав сім років тому. Фразу «забула я сказати Олександрові... пам'ять втратила...», — Войницька — Т. Печьонкіна акцентувала, даючи зрозуміти, що її героїня справді жалілася на старечу забудькуватість, яка, борони Боже, завадить їй надалі бути корисною обожнюваному зятеві.

Завжди пряма, наче палиця, завжди трохи здивований погляд з-під окулярів, завжди руки зайняті черговою писаниною — Войницька — Т. Печьонкіна мала лише одне переконання — Олександр напевно знає як краще. Ось чому син, який суперечив професорові, викликав у неї



*Київський академічний драматичний
театр на Подолі. 2003 р.*

Сцена з вистави

досаду і навіть гнів: не дочекавшись від Івана Петровича, що той пристане на пропозицію Серебрякова продати дім, де прожила більшу частину життя, Войницька — Т. Печьонкіна, тикаючи у брошуру, наче проповідник у біблію, кидалася за сином, аби довести професорову правоту, ані на мить не усвідомлюючи, що Войницький біг зводити рахунки з життям.

Варто було побачити, з яким задовolenим виглядом Марія Василівна — Т. Печьонкіна у фінальному епізоді сідала до столу, розкривала чергову брошуру і заглиблювалась у читання, аби усвідомити: якщо для сина і племінниці повернення до минулого означало небуття, то для старої галки — тамап — це, навпаки, й було життям.

Натомість Єлену — А. Сергійко, здавалося, ніщо не могло збентежити по-справжньому. Кокетлива, часом пустотлива жінка, яка пливе за течією і може таки кудись припливе, — оце і була Єлена Андріївна малаховської вистави. Напевно, саме тому її не дратував постарілий професор — їй було легко лишатися відданою чоловікові. «Вона є вірною професорові», — Астров — С. Бойко якось несподівано для самого себе констатував порядність Єлени — А. Сергійко. Від того й відповідь Войницького — В. Кузнецова: «Нажаль, так», — давала потрібний ефект: ми враз усвідомлювали, яким сильним було його — безнадійно закоханого дяді Вані — бажання, аби Єлені обрид старий чоловік.

Тим несподіваніше звучало її зізнання у тому, що минула закоханість у Серебрякова виявилася нетривалою й штучною. І тим очікуванішим було її почервоніле обличчя, коли Єлена — А. Сергійко відчувала, що виказала Астрову свою зацікавленість ним. Важко піддавалися визначенню її стосунки із Войницьким — В. Кузнецовим; хоча, можливо, їхня мотивація крилася саме у цій невизначеності: мабуть, через те, що не знала, як ставитися до тих залицянь, що їх дядя Ваня — В. Кузнецов мішав із недоброзичливістю та недовірою, Єлена — А. Сергійко дратувалася, в свою чергу нагороджуючи Івана Петровича виразом відрази на красивому обличчі та не надто шанобливими епітетами.



А. Чехов. «Дядя Ваня».

*Київський академічний драматичний
театр на Подолі. 2003 р.*

Єлена Андріївна — А. Сергійко, Серебряков — В. Данильченко

Власне, Єлена — А. Сергійко здавалася невпевненою, почасти розгубленою у переважній більшості ситуацій. Мабуть, уникаючи зайвих складнощів, вона щиро бажала, аби Войницький і Серебряков помирилися, аби Астров звернув увагу на Соню, аби довкола запанували мир і злагода. Не домігшись цього, Єлена — А. Сергійко залишала маєток без жалю, ніби поспішала вибратися з болота на твердий ґрунт, хоч би тим ґрунтом була сонна харківська бруківка.

Соня — О. Свірська у виставі В. Малахова нагадувала Ніну — А. Сердюк з «П'яти пудів кохання» Е. Митницького: була такою ж юною максималісткою та ідеалісткою — відчайдушно вірила у краще майбутнє та найліпше в людях, попри всю їх некрасивість й нелюдськість. Утім, мабуть, ця Соня знала їх краще, ніж вони знали себе, бо керувалася якимось внутрішнім знанням. Мудра дитина, чиєю турботою були не сінокіс або продаж борошна, але цілість рідних душ, ось чому найменша спроба образити її викликала таку огиду, і Іван Петрович — В. Кузнецов, здавалось, за всіх гнівався на Серебрякова — О. Більченка, який посмів замахнутися на «Сонин дім».

При цьому, гнівався тим дужче, чим ясніше розумів: професор зробив свою пропозицію не від злого наміру, а через непоборний егоїзм, що, заповнивши все його єство, не давав бачити світ під будь-яким іншим кутом, ніж його власний. Серебряков — О. Більченко — людина «ближнього розуму» — справді не в змозі збагнути, що ж поганого у пропозиції продати неприбутковий маєток, чому Іван Петрович не додав жодного рубля до свого «жалованія», і взагалі — чим він завинив перед усіма. Вертячись у кріслі, хапаючись руками й поглядом за дядю Ваню — В. Кузнецова, який знай — обсипав його градом звинувачень, він щосили намагався зрозуміти... та дарма. Він і пострілів Войницького — В. Кузнецова, здавалось, лякався менше, ніж того відчаю, що його, мабуть, сам і породив в душі шурина... Жах перед питаннями — не такими вже й складними, відповіді на які — ось тут, поряд — варто простягнути руку, але ж їх не хотілося зачіпати, як ту собаку — з англійського прислів'я, огортав

Серебрякова, наче шию шарф, роблячи рухи — метушливими, вимову — заїкуватою, погляд — недоумкуватим.

Іван Петрович — В. Кузнецов, відколи ми його бачили в першій сцені, взагалі гнівався часто, хоч не завжди маючи привід. Однак робив він це якось побіжно, беззлісно, наче постфактум. До Єлени — А. Сергійко він залицявся мляво, кожної миті готовий дати задній хід. Мабуть, тому, побачивши професорську дружину в обіймах Астрова — С. Бойка, Войницький — В. Кузнецов виказував не розгубленість, не відчай, а щось схоже на... радість: мовляв, і ти, брате... Астров — С. Бойко, в свою чергу, ніяк не реагував на спробу дяді Вані отруїтися — можливо, те, що про стороннє око здавалося особистим апокаліпсисом, насправді ставалося не раз і не два, перетворившись ледь не на ритуал.

Однак, придивившись уважніше до Войницького — В. Кузнецова, ми усвідомлювали докторову неправоту, адже відчували: мозок і душа дяді Вані роз'ятрені чимось дуже болючим. А помітивши, з якою охотою він приставав на пропозицію Астрова — С. Бойка «випити горілочки», розуміли — терпіти цю гризоту йому вже несила. Згодом ставала ясною й причина цих душевних мук: Войницького — В. Кузнецова з'їдало відчуття страшної провини за понівечене життя — своє та рідних. Він вважав себе винним у тому, що Серебряков повірив, буцімто є світочем знань, у тому, що стара матір буквально марила зятем, у тому, що Соня віддала молодість на поталу чужому егоїзму. Його, дяді Вані, егоїзму — чи не більшому за батьків.

Страшенний, їдучий сором буквально скручував худе тіло Івана Петровича — В. Кузнецова, пхав очі кудись вглибину, викривлював рот, надрирав від туги голос. Сором за власну нікчемність — за те, що у вирішальний момент він не погодився продати маєток, давши тим самим Соні надію на майбутнє, а себе змусивши нарешті зажити власним життям.

Оця їхня нездатність зійти з колись второваного шляху, існувати без кумирів — справжніх чи штучних — звучала у виставі В. Малахова неголосним, але розбірливим лейтмотивом. І навіть чеховське «*contra spem spero*» — Сонина обіцянка «відпочинку» й «неба в алмазах» — мужня віра мудрої дитини зі сльозами на очах — не могла заглушити цього печального звуку.

Спектакль Молодого театру, окрім дещо іншої манери існування акторського ансамблю, мав ще одну — не декларовану, але наочну — естетичну відмінність. Палітру, з якої А. Александрович-Дочевський добирав фарби та прийоми, «розписуючи» простір «Дяді Вані», я б назвала «малоросійською» — чимось невловимим він нагадував «селянські» вистави театру М. Садовського.

Два перші плани сцени зайняла велика кімната старого сільського дому — не дуже затишна, напівтемна, мізерно умебльована, зверху «вкри-



А. Чехов. «Дядя Ваня».

Київський академічний драматичний театр на Подолі. 2003 р.

Войницький — В. Кузнецов, Соня — О. Свірська

та» просторим горищем-сінником. Третій — чи то садова тераса, чи то комора — А. Александрович-Дочевський, вочевидь, вловив суть авторової ремарки і сумістив будинок із двірськими будівлями, акцентувавши в такий спосіб утилітарний — залежний — характер тутешнього буття. У навістіж відкриті задні двері оку відкривався буколічний пейзаж: між золотавими ланами широкий шлях курився аж до самісіньких високих синіх небес. Як справедливо зазначила Л. Стельмах, у виставі Молодого театру сценографічний наголос був зроблений «<...> саме на сільському устрої на відміну від багатьох постановок, де дія замкнута в інтер'єрі вітальні або їдальні дворянського будинку».⁴⁵⁸

Таким же примхливим чином у предметному ряду поєдналися справжні і бутафорські речі: у гнізді-муляжі пташки висиджували справжні яйця, у штучній копиці сіна де-не-де проглядали жмути справжніх стеблин, справжнісінький дощ лився аби наповнити одне-єдине відро.

Мірою розгортання сюжету чеховського «Дяді Вані» унаочнювались два плани просторового рішення вистави: зовнішній оприроднював українську транслітерацію тексту п'єси, тоді як внутрішній підкріплював двоєдиність режисерської концепції.

Живе і змертвіле, природне і штучне, химерно поєднуючись в людині, складають її єство — саме цю відому і близьку до істини максиму С. Мойсеев, по-моєму, хотів нагадати глядачеві за допомогою чеховського твору, доводячи при цьому, що живими ми відчуваємо себе, поки живого й природного в нас більше, ніж штучного й віджилого. А чи багато знайдеться таких, хто здатен втримуватися на цій вельми тонкій грані — думалося у відповідь.

Саме ламкість перепон, що боронять душевне здоров'я від недуги, яка здатна розхитати, здавалося б, міцно вкорінені у свідомість моральні ім-

⁴⁵⁸ Стельмах Л. Сцени із сільського життя // День. — 2003. — 18 грудня. — № 230.

перативи, О. Вертинський передовсім унаочнював в образі Івана Петровича Войницького. Дратівливий, саркастичний, незграбний — тіло зігнуте наче знак питання, руки висять плітями, ноги затинаються — він тинявся по дому і не знаходив собі притулку — ані в жодному кутку, ані в жодному серці. Всім було не до нього, всі його оминали, зайняті собою. А він подитячому уперто шарпав кожного, доки Єлена — Н. Васько не проштрикувала його словами явної відрази, а Астров — С. Боклан не добивав вироком «цілковитої нормальності».

Чим ближче до фіналу дядя Ваня — О. Вертинський виглядав все більш спантеличеним, все відвертіше нервувал, але вочевидь не через те, що побачив Єлену в обіймах Астрова, і не через неприйнятну пропозицію Серебрякова, а через те, що істина про згублене життя, яка щойно відкрилася йому, ніким з оточуючих не усвідомлювалась. Шукаючи хоч якийсь вихід з цієї неможливої ситуації, яка, мабуть, здавалася Войницькому — О. Вертинському по-справжньому абсурдною, він то «накидав на плечі» гоголівську «шинель», то стріляв у професора, то загортався у карту Африки, нікому і ні для чого іншого тут не потрібну, то вилазив на горище і звіщувався з балки як печальний П'єро — символ вічного страждання — слухаючи останній монолог племінниці.

Одну із центральних для вистави думку про те, що нормальний стан людини — бути диваком, Астров — С. Боклан, як годиться за текстом п'єси, оприлюднював у передостанній сцені. Таким чином, С. Мойсєєв, змістивши вісь конфлікту ближче до фіналу, практично всю дію віддав під експозицію, впродовж неї лише окремими штрихами намічаючи рух драми. Так Соня — Р. Зюбіна буквально на колінах умовляла Астрова — С. Боклана кинути пиячити і згадати, яким «витонченим» він може бути. А він у відповідь лютився не на жарт, усвідомлюючи, як бездарно кинув усе те, що любив донедавна, промінявши на примарний роман із чужою дружиною. Згодом — прощаючись — він мішатиме злість з надією, тугу за неможливим із упевненістю в тому, що і сам би загинув, і їй не минути лиха, і з відвертою чоловічою жадобою окреслюватиме на дверях контур Єлениного тіла, наче карбуючи його, лишаючи там назавжди.

Здавалося б, хто встоїть перед таким привілеєм — бути жаданою та коханою?! Єлені — Н. Васько тому й було нелегко з Астровим — С. Бокланом, що його кохання вона жадала не менше, ніж він її. Але як же бути із Сонею, з котрою щойно налагодила стосунки, відчула жіночу спорідненість і закружляла у танку, розкинувши шаль-крила?! І перед чоловіком соромно, і адюльтер на очах у всіх — це якось дивно... Але ж кохання! В цім двобойі вона лишиться переможницею — хоробрий погляд на Астрова — С. Боклана напередодні від'їзду — і водночас переможеною прохачкою: «Я про одне вас прошу: думайте про мене краще».

А. Чехов. «Дядя Ваня».
Київський академічний Молодий театр. 2003.
Сцена з вистави



В той же час, Серебряков — В. Шептекита носив «нормальність» наче прапор. Цей персонаж був схожий на Серебрякових у інших версіях «Дяді Вані», передовсім, мабуть, на образ професора, створений А. Гашинським. Втім, у концепції чеховської п'єси, запропонованої Молодим театром, цей — хрестоматійний — Серебряков був, по-моєму, доречним — уособлював такого собі середньостатистичного self-made man, який роздувається від гордості, перелічуючи власні заслуги, і наливається жовчю та злобою, коли хтось тих заслуг не визнає.

Таку моральну потвору були здатними сприймати лишень двоє: марзматична стара Войницька — Є. Стебловська та Вафля — І. Портянко, який по-можливості унікав будь-якої сварки — хапав гітару і нумо награвати черговий романс.

Мабуть, ще й Соня — Р. Зюбіна — безмежна у своїй доброті. Часом здавалося, вона виживе у будь-якому бедламі, аби там знайшлися ті, хто потребує жертвовної допомоги, часом екстатичність її всепрощення змушувала пригадати Сонечку Мармеладову. Фінальний монолог Соня — Р. Зюбіна переживала в стані афекту — у молитовному екстазі вона простягала руки догори, ніби заклинала небеса пропустити довгий, довгий ряд днів і гайних вечорів, які їм з дядею Ванею ще треба прожити, натомість прямо зараз подарувавши їм відпочинок.

Р. Коломієць, оприявнюючи відгуки на виставу Молодого театру учасників театрального фестивалю у польському Ельблонгу навесні 2008 р., завважував їхню суперечливість: комусь здалося, що комікбуф О. Вертинський не підходить на роль Войницького, когось здивував карикатурно-значущий з бородою до пупа Дуремар — Серебряков В. Шептекита, хтось переконував, що Єлену — Н. Васько, котра виглядала як хронічна депресантка, не виведе з цього стану ні холерик Войницький, ані професійний спокусник Астров, когось спантеличила надто наївна віра Соні — Р. Зюбіної у те, у що, мабуть, ніхто вже давно не вірить.⁴⁵⁹ Як на мене, у такий спосіб, зрозуміло, не навмисно, глядачева думка де-

⁴⁵⁹ Коломієць Р. Театральна весна в Ельблонгу // Український театр. — 2008. — № 4. — С. 12.



*А. Чехов. «Дядя Ваня».
Київський академічний Молодий театр. 2003 р.*

завуювала несучасний характер спектаклю С. Мойсеєва. І не глибокої метафоричності мізансцени, і надто наочні літературні транслітерації щодо провідних персонажів, і невибагливий малюнок характерів другого плану, і поверхово ілюстративний музичний супровід дії доводили маргинальність (вторинність) режисерської концепції, напряду залежної від тої, яку оприлюднив А. Чехов більш ніж століття тому. Розмову про «вічні цінності» класичних текстів виношу за дужки аргументації: світова чеховіана рубежу століть остаточно ствердила плідність ідейної та естетичної корекції текстів, так би мовити, поважного віку у відповідності до значно оновлених життєвих та художніх реалій нашого часу.

Свідчення на користь вищесказаного надавала версія чеховського «Дяді Вані» санкт-петербурзького Малого драматичного театру, що з'явилася того ж 2003 р. Цей почасти жорсткий і водночас легкий, вибагливий за змістом і водночас зрозумілий спектакль залишав «<...> відчуття чистоти, неначе дощ, що стікає по склу під час нічної грози другого акту, омив всіх і все. І прояснилися смисли, і чистими стали лінії ролей, і на чисту дерев'яну підлогу маєтку Войницьких вийшли достойні люди. Їх життя не вдалося, вони кумедні, але «треба жити», і вони живуть».⁴⁶⁰ «Тече життя, і рано чи пізно — часом раніше, часом пізніше — людина починає відчувати життя, що пройшло, як якусь цінність, котру він не зміг використати», — написав Л. Додін у буклеті вистави, роз'яснюючи власний погляд на чеховську історію.

Називаючи чеховського «Дядю Ваню» «священним театральним писанням», Р. Должанський визначив два шляхи, якими сучасні режисери

⁴⁶⁰ Дмитревская М. «Что же делать, надо жить» // Петербургский театральный журнал. — 2003. — № 33.

*А. Чехов. «Дядя Ваня». Київський
академічний Молодий театр. 2003 р.*

*Єлена Андріївна — Н. Васько,
Войницький — О. Вертинський*



підходять до нього: або придумують щось радикальне, різке, єретичне, або зголошуються на ритуальне приєднання до канону і вдовольняються домашніми театральними радощами для знавців.⁴⁶¹ Ця думка не була новою чи оригінальною, але вона неодмінно ставалася у нагоді кожному, хто намагався визначити художній статус додінського «Дяді Вані». З одного боку, визначення ніби напрошувалося саме собою — надто наочно спектакль МДТ відповідав найкращим зразкам психологічного театру, але з іншого — він так само наочно не зіставлявся із попередніми і зокрема чеховськими постановками Л. Додіна, сильною стороною яких завжди були яскраві метафоричні узагальнення. У «Дяді Вані» пріоритети режисера відчутно змінилися: тут, як справедливо зазначав Р. Должанський, цінності, натомість, набули подробиці, настояні на знанні життя.⁴⁶²

Простір дії, сформований Д. Боровським, ще більше, ніж за версією А. Александровича-Дочевського, нагадував просторий сільський дім і водночас велику обору для худоби. Єдині двері — постійно закриті — відкриваються лишень один раз, коли Єлена — К. Раппопорт у горобину ніч вибіжить у сад, і у суцільній темряві серед дощових струменів на мить забіліє її сорочка. Натомість, у великі вікна дому заглядало враніше сонце, за ними палахкотіли блискавки, вони сліпнули від дощових потоків і рожевіли від осінніх присмерків.

Меблі і предмети побуту персонажі мірою необхідності приносили із собою, весь час біля дальньої стіни лишалася тільки шафа, з якої Соня — Є. Калініна діставала тарілочку із сиром — нагодувати п'яного доктора — П. Семака. Таким чином, Д. Боровський підкреслив утилітарний характер

⁴⁶¹ Должанський Р. Алмазы в стогах сена // Комерсант. — 2003. — 30 апреля.

⁴⁶² Там само.

простору, населеного чеховськими персонажами, Л. Додін додав до цього ужитковий сенс оточуючих їх предметів: стіл виявився потрібним для двох мізансцен, що дзеркально повторювали одна одну — у першій Войницький — С. Куришев і Астров — П. Семак сідали обабіч поговорити про Єлену, в другій — в тих само позах Єлена — К. Раппопорт і Соня — Є. Калініна говорили про Астрова; стільці — аби на початку другого акту мешканці маєтку розсілися по колу — майже поряд і водночас немисливо далеко один від одного — уособлений розлад у колись згуртованій родині; крісло-гойдалка — аби у ньому настовбурчився Серебряков — І. Іванов — самотній старий пугач; свічка — аби Соня, загасивши її наприкінці першого акту, поставила начебто крапку, але, як виявиться незабаром, — три; скляночки із ліками — аби Єлена — К. Раппопорт заграла на них наче на клавішах роялю...

Як і в обох київських виставах, зверху над домом не було неба, замість того над ним висіли три великі копни сіна. Німі свідки, вони весь час спостерігали за тим, як чеховські персонажі не могли дійти згоди, аби наприкінці дії, коли Соня — Є. Калініна, занутившись у конторські книги, безбарвним голосом промовляла слова монологу, опуститися донизу, ніби на доказ того, що «порядки», які змінилися із приїздом подружжя Серебрякових, знову стануть такими, як були, всі і все повернуться на свої місця і лишаться там, де й годиться їм бути.

«Не можна сказати, як інколи полюбляють критики, що, мовляв, вистава хоч і є вірною Чехову, але вона «про нас», тобто про сучасну інтелігенцію. Ні, нажаль, це не ми. Це наші близькі родичі — більш витончені, більш шляхетні, більш сумлінні», — точно визначила Т. Москвіна враження, що лишав акторський ансамбль додінського «Дяді Вані».⁴⁶³ При цьому було очевидним, що, як і у випадку «Чайки», режисер знову поставився до чеховських персонажів максимально амбівалентно, не поспіхом, але поступово і послідовно підводячи глядача до усвідомлення їхньої драми. Це дало йому можливість, по-перше, викласти сюжет п'єси відразу в обох — онтологічному (неминущому) та історично-конкретному — зрізах і, по-друге, ретельніше за інших постановників з'ясували характери п'єси і прояснити сенс стосунків між ними.

Войницький — С. Куришев — із опухлим, пом'ятим обличчям, із злежаним наче солома волоссям, яке Єлена — К. Раппопорт скручувала у різки, чесний, добрий, зворушливо недоладний — здавався дитиною, що не схотіла чи не змогла подорослішати, весь свій вік проживши із мамою, до котрої він у важкі миті звично звертався за порадою, та із нянькою, яка все ще застібувала йому гудзики. Життя у глушині затюкало його, жіноче нянчення позбавило мужності, душевна самотність штовхала на п'яні посиденьки із Астровим, на порожні розмови із професором та на нескінченні

⁴⁶³ Москвіна Т. Просто люди // Московские новости. — 2003. — 13–19 мая.

звіряння Єлені, від яких вона «тупіла», не розуміючи, що весь цей потік слів — ніщо інше, як потік його свідомості. Ось вона вже пішла, вигукнувши, що їй гидко, а він, не перервавши монолог ані на секунду, ніяк не відрегувавши на її досаду, продовжував говорити — тепер вже до зали, ділячись із глядачем своїми «чудесними думками».

Його бунт проти Серебрякова був абсолютно стихійним: просто неприємні відчуття згустилися, наче хмари перед грозою, і в якійсь момент вирвалися назовні. А тут ще й Єлена так сильно образила його — опинилася в обіймах Астрова. Увірвавшись на сцену із величезним букетом троянд і побачивши їхній аж ніяк не дружній поцілунок, Войницький — С. Куришев від подиву з розмаху сідав на підлогу, немовби наштотхувався на стіну. Ось чому йому було зовсім не до професорових пропозицій, що їх дядя Ваня — С. Куришев майже не усвідомлював, плачучи, наче жорстоко скривджена дитина, у якої відібрали щось дуже їй дороге. Він хапався за револьвер, бо ні слова, ані сльози не витравлювали з душі образу, а стріляв на зло Єлені — К. Раппопорт, яка перешкоджала йому — збивала з ніг, намагаючись відібрати зброю.

Назавжди попрощавшись із мріями, дядя Ваня — С. Куришев замикався у собі. Він більше не обурювався, не нервував, він лишень безмірно дивувався, що після замаху на вбивство його не арештували і не віддали під суд. «Отже, вважають мене божевільним», — із абсолютним переконанням у правоті тих, хто так вважав, заявляв Войницький — С. Куришев. І, лише піднявши з підлоги пальто, яке скидала Єлена — К. Раппопорт, рвонувшись із прощальними обіймами до Астрова — П. Семака, він остаточно усвідомлював, що його життя — пропаще. І тієї ж миті примирявся з цією правдою, як і з тим, що щастя йому не буде навіть там — на небесах. Тому Соню — Є. Калініну він зовсім не слухав, натомість всім своїм видом демонстрував глибоку зацікавленість у тому, скільки і яких боргів у них лишилося.

В жодній іншій версії чеховського «Дяді Вані» Войницький та Серебряков не здавалися настільки схожими один на одного: обох хлібом не годуй — дай порезонерствувати, обоє однаково відчувають себе нещасливими у коханні, в душах обох зріє заздрість до Астрова. Хоча ззовні Серебряков — І. Іванов виглядав значно краще за Войницького — С. Куришева та, мабуть, за Астрова — П. Семака, пом'ятих, заїжджених тоскною буденністю і пиятикою: підтягнута фігура, гладко виголене обличчя, охайна зачіска, сніжно-біла сорочка, чепуристий фрак, дороге пальто. Дивлячись на нього, вірилось: десять років тому він міг по-справжньому захопити не одну молоденьку красуню.

Старість, що непомітно підкралася, враз залишивши позаду силу, пристрасть, молоде завзяття, — була трагедією Серебрякова — І. Іванова — справжньою, непідробною, адже не лише позбавила професора галасливо-



А. Чехов. «Дядя Ваня».

Малий драматичний театр — театр Європи (Санкт-Петербург). 2003 р.

Войницький — С. Куришев,

Соня — Є. Калініна

го успіху і відправила неначе на заслання до родинного маєтку, замурувала у склепі із «дурнями» з їх «нікчемними розмовами», але вартувала йому прихильності власної дружини, власного шлюбу, ще донедавна досить благополучного. Вночі, під час грози, жаліючись на болячки, Серебряков — І. Іванов раптом пригортав Єлену — К. Раппопорт до себе, проводив рукою по її грудях, а вона з надією відзивалася на цей чуттєвий порух, приникала до нього, пристрасно цілуючи. Короткий спогад про спільне минуле, і ось вже професор відстороняє дружину — нічого не вийде, що було — загуло...

Цей інтимний епізод враз оприявнював просту істину: повсякчасне бажання Серебрякова всіх повчати, нав'язливі менторські сентенції — не тільки звичка, а й засіб не упустити — втримати бодай примару минулого, в якому був власний, а не чужий успіх, популярність у студентів і колег, прихильність жінок — молодих і не дуже. Старість — проклята, огидна — відмовила професорові в усьому, що мало для нього сенс і значення, одаривши натомість хворобами та самотністю. Тільки й залишилося, що виписувати ліки з різних міст і тягати за собою тацю із ними та по-дитячому ображатися на молоду дружину за те, що вона молода і жити хоче.

Всім у цьому домі можна було довго і смачно говорити про себе, але варто йому було відкрити рот — всі чомусь почувалися нещасними. Всіх не вдовольняло теперішнє життя, але як тільки він знайшов спосіб покращити їхнє майбутнє, всі довкола, окрім «ідіотки» Марії Василівни, ополчилися проти нього. Так, він вибрав зовсім не слушний момент для зібрання. Але ж звідкіля йому знати, що дядя Ваня щойно застав Єлену з Астровим, переживав через це, а вона ніяковіла від його погляду, що Соня буквально мить тому дізналася — Астров більше не буватиме у них. Їм зараз не до його пропозицій, але він не винен, що чиєсь життя — пропало... Так, вони з Єленою приїхали до маєтку, і налагоджене життя пішло шкереберть. Але ж саме завдяки йому і дядя Ваня, і стара галка татап, і Соня сповнювали своє існування не лише господарськими клопотами, але й чимось більш значущим. Так, тепер він хворий старий — втратив і регалії, і пости, і сенс життя, але ж так було не завжди. Так навіщо ж хапатися за револьвер?...



А. Чехов. «Дядя Ваня».

*Малий драматичний театр — театр Європи
(Санкт-Петербург). 2003 р.*

Єлена Андріївна — К. Раппопорт, Серебряков — І. Іванов.

Серебряков — І. Іванов був часом грубим і нетактовним, постійно невдоволеним, але не заїдав претензіями оточуючих, буркочучи їх собі під ніс. А насамкінець історії Л. Додін раптом відкривав нам у професорові одну із найкращих людських якостей — здатність пробачати — навіть Єлену — за адюльтер: побачив їх з Астровим прощальні обійми, вийняв з кишені носовичок, витер дружині губи, які щойно цілував доктор, і промовив: «Хто старе пом'яне...».

Я не побачила в Серебрякові — І. Іванові тієї дитячої беззахисності, що начебто, на переконання Г. Коваленко, викликала ніжність Єлени — К. Раппопорт, породжуючи її терпимість до постарілого й нудного чоловіка.⁴⁶⁴ Як на мене, її — красуню, розумницю, інтелігентку, випускницю консерваторії — тримали поряд із професором спогади про минуле і суто жіноча терплячість до того, хто потребував її турботи. Тому й кутала старанно чоловікову хвору ногу у плід, тому пригортала його голову до себе, цілувала обличчя, намагаючись притишити його біль.

Єлена — К. Раппопорт здавалася настільки щирою у своїх словах і ставленні до оточуючих, настільки виразним було її бажання, аби довкола панували мир і злагода, що було ніяково чути закиди Войницького — С. Куришева, а претензії Астрова — П. Семака звучали як наклепи чоловіка, якому жінка не відповіла взаємністю. Хто, як не вона терпляче вислуховувала сентенції дяді Вані, дозволяючи собі лишень з м'якою іронією приструнити його, коли він переходив межу. Хто, крім неї, був здатен відчувати, що ситуація напружилася до краю: враз припинила читати мораль дяді Вані, підхопилася на ноги, одягла йому на голову свій капелюшок, собі пов'язала хустину зі столової серветки і пустилася з ним у танок під гітару Вафлі — О. Зав'ялова. Хто краще за неї міг би піддатися і водночас не піти на поводу ні, не у пристрасті, а у спокуси щастя, яке пропонував їй Астров: перший раз ледь не впливла в чоловічі обійми, закинула докторові за голову летючі руки і віддалася його поцілунку;

⁴⁶⁴ Коваленко Г. По вере да воздастся // Чеховский вестник. — 2003. — № 13. — С. 40.

вдруге — не обійняла поривчасто, але судорожно стиснула в обіймах — не один, але останній раз у житті.

Тільки на одну мить Єлена — К. Раппопорт дозволяла собі скинути маску люб'язної невимушеності, забути правила вихованості і відкрити правду про себе: «Соню, якщо вдуматися, то я дуже, дуже нещасна». Щоправда, почавши, вона вже не могла чи не схотіла зупинитися — кілька разів приклавшись до пляшки, з якої до того пив Астров — П. Семак, Єлена — К. Раппопорт веселішала, із радісним здивуванням визнавала, що в Росії талановита людина не може бути «чистенькою», і, чекаючи, доки Соня спитає у батька дозволу сісти за рояль, нетерпляче вистукувала акорди на столі, геть-чисто заставленому пляшечками із ліками — московськими, харківськими, тульськими — всім містам професор остогидів зі своєю подагрою. Серебряков не дозволяв, Єлена — К. Раппопорт, мовчки вислухавши Соню, у відповідь бралася витрясати мелодію з аптекарських склянок, і не домігшись свого, єдиним помахом скидала їх на підлогу, надівала на витончені жіночі ступні у домашніх капцях величезні чорні професорські калоші і так крокувала під дощ.

Соня — Є. Калініна перечікувала, поки біла фігура розчиниться у дощових струменях, а потім збирала склянки з підлоги і ретельно розставляла їх по місцях, вже вкотре заглушуючи простими, але корисними діями — комусь же треба це зробити! — непрохані думки і тривожні відчуття. Соня додінської вистави часом здавалася не менш красивою за Єлену, але часом — непримітною старою дівою. Звичайно, життя у глухому закутку з'їло її красу, скувало її жести, пригасило посмішку, привчило не виказувати своїх почуттів. Тим паче, що їх ніхто не помічав, отже було не варто висловлювати, натомість можна було тихенько пробубоніти щось, скажімо — про Астрова. Дізнавшись, що доктор більше не буватиме у них — отже, не кохає, Соня — Є. Калініна відверталася від усіх, аби вони не побачили її сліз, що миттєво навернулися на очі, коротко вдихала — і одним-єдиним зусиллям змиралася зі згубною для її душі втратою надії.

І так аж до самого фіналу, коли серед стогів сіна Соня — Є. Калініна неспішно налле чорнило у склянку, обмакне в неї перо і неголосно, ніби лишень собі, говоритиме про небо в алмазах. Але від тих слів враз стихне бентежна душа дяді Вані — С. Куришева, ніби вона таки отримала відповідь, як пережити важкість наступних років. «Що ж робити, треба жити!» — ця немудряща істина й була символом віри Соні — Є. Калініної.

Водночас в цьому полягало кредо додінської вистави. З вуст Соні — Є. Калініної воно звучало, так би мовити, для домашнього ужитку, натомість до глядацької аудиторії його доносив Астров — П. Семак. І вона розуміла, що для цього доктора серед різних думок, зібраних у його монологах, головною була думка про те, як людство житиме через сто-двісті років. І раптом доволі несподівано усвідомлювалось: та ж сто з них вже пройшли,

*А. Чехов. «Дядя Ваня».
Малий драматичний театр — театр
Європи (Санкт-Петербург). 2003 р.
Єлена Андріївна — К. Раппопорт,
Астров — П. Семак*



а чи принесли вони із собою те краще майбутнє, про яке говорить Астров?

Запитання було явно риторичним, але Астров — П. Семак все ж давав на нього відповідь. Його погляд на довколишнє життя і на оточуючих людей був почасти іронічним, почасти цинічним, однак, це його вочевидь неприємне знання хоч і не додавало докторові оптимізму, однак не позбавляло його життєлюбства. Він насправді — тонка, ранима, рефлексивна людина, цей некрасивий, похмурий, надміру напружений чоловік, який носив грубі чоботи, м'ятий піджак, а, розказуючи про своє лісницьке хобі, неодмінно надягав смішні круглі окуляри. Він знудився за живим почуттям, за справжнім коханням, але боявся зазнати фіаско — здатися Єлені пересічним, провінційним, надокучливим. Від того Астров — П. Семак ніяковів поряд із професорською дружиною: роз'яснюючи їй ситуацію із лісовими насадженнями у повіті, він втуплювався поглядом у підлогу і бубонів слова собі під ніс на манер Серебрякова — І. Іванова; на її запитання щодо Соні відповідав надто швидко і ніби з полегшенням, наче знав — його зізнання, що вони — друзі, Єлені мало сподобатися; наважившись її поцілувати, незграбно і неромантично завалював жінку на стіл.

Власне, траєкторія емоційного життя цього ззовні майже беземоційного чоловіка пролягала між спалахами надії на кохання і тверезим усвідомленням, що воно — неможливе. Перші були рідкими і короткими, але тоді Астров — П. Семак ніби розквітав: погляди ставали відвертішими, постава — прямішою; він позував, вдавав штукаря і водночас посміювався над собою. Другі — частими і тривалими, поки не обірвалися у безкінечно гіркому: *Finita la comedia!* І тоді Астров — П. Семак — темнів обличчям, нарочито бравірував, баламутив з п'яних очей, співав «Вдоль по Питерской...», відчайдушно фальшуючи. Але саме він, краще за інших, знав, що ситуація — безнадійна. Тому й залишав маєток назавжди, досадуючи, адже мав неспростовні свідчення цього: кохання минуло, стосунки із Войницьким пішли тріщинами, дружба із Сонею — розладналася.

Щоправда, від'їзд Астрова, як перед тим від'їзд подружжя Серебрякових, у цій версії чеховського «Дяді Вані» аж ніяк не означав, що все буде, як і раніше. Так, життя увійшло у старе річище, але ж не зовсім.

Кому тепер буде вірно служити Марія Василівна, в якій під старість відібрали єдину опору її життя?! Войницька — Т. Щуко не могла второпати, через що син сварився із «любим Олександром», переживала не через синові негаразди, а через те, що не розбирала, про що це буркоче професор, і гладила своєю клюкою здоровенні професорські калюші. Вона сприймала його від'їзд як кінець свого життя, і застигала на стільці, невидючим поглядом вдивляючись у зал.

А для кого буде тепер грати на гітарі Вафля — О. Зав'ялов, який з таким завзяттям акомпанував танцю Войницького — С. Куришева і Єлени — К. Раппопорт, співав у дружній компанії із дядею Ванею і Астровим — П. Семаком, відчуваючи себе третім, але не зайвим. Що лишилося йому — людині хай і не високочолій, але із твердими переконаннями — знову тихенько перебирати гітарні струни та ковтати образи від крамаря?!

Здається, єдиною опорою їхньому життю, яке тріснуло по всіх швах, ледь не розлізлося остаточно і було так-сяк зібране, зосталася Марина — В. Бикова — маленька, сухенька, рухлива. Адже вона була по-справжньому мудрою і милосердною істотою, яка втішить, заспокоїть, напоїть липовим чаєм і навчить, як треба жити, не чекаючи ні на відпочинок, ані на янгольський спів. Вона сідала плести панчохи, і ніби за її порадою Астров — П. Семак їхав до хворого, Соня — Є. Калініна заправляла чорнильницю, дядя Ваня — С. Куришев брався підраховувати борги. Що ж — діло треба робити, панове! — таки був правий професор Серебряков.

* * *

На відміну від чеховської «Чайки», «сцени з сільського життя» — не менш популярні у світової театральної режисури — в її руках майже не зазнавали радикальних ідейно-естетичних трансформацій. «Дядя Ваня» радше ставав у нагоді тоді, коли амбіції постановників вдовольнялися через більш глибоке виявлення прихованих мотивацій поведінки персонажів п'єси, через конструювання сценічного сюжету, який би більше відповідав авторовій історії, через ретельніше відтворення знаменитої «атмосфери» чеховської драми. Тому саме сценічні версії третьої «великої» п'єси А. Чехова найчастіше демонстрували особливості естетичної природи цієї драматургії і водночас оприявнювали технологічні інновації, що були запропоновані її автором для ужитку російським і світовим театрами.

ТРИ СЕСТРИ

*«Три сестри» — драма
в чотирьох діях.*

*Вперше надрукована: «Русская
мысль». — 1901. — № 2. — С. 124–178.*

*Перша постановка — Московський
Художній театр, прем'єра:
31 січня 1901 р.*

Сюжет драми А. Чехова «Три сестри» вмістив враження — епізоди, ситуації, зустрічі із різними людьми, події — що їх автор накопичив впродовж багатьох років. Зокрема в ньому відбулося перебування А. Чехова у 1884 р. в місті Вознесенську: знайомство із родиною командира артилерійської батареї полковника Б. Маєвського, в будинку якого збиралася місцева інтелігенція, ліберально налаштована молодь і офіцери батареї.⁴⁶⁵ Марія Павлівна Чехова свідчила про ті часи так: «Майже двадцять років потому, читаючи п'єсу Антона Павловича «Три сестри», я згадувала Вознесенськ, батарею офіцерів артилеристів, всю атмосферу будинку Маєвських».⁴⁶⁶

Сучасники чеховської родини, знайомі з сестрою Антона Павловича, доводили, що деякі риси її натури, як от вираз очей, настрої тихого смутку, що час від часу охоплював її, драматург передав кожній із сестер Прозорових. Тузенбах багатьом нагадав поручика артилерійської батареї Є. Єгорова — приятеля братів Чехових, який вийшов у відставку з тим же бажанням «працювати, працювати і працювати», що й чеховський персонаж. Сварка і дуель барона із Соленим також запозичені автором з реального життя — йдеться про «нашумілу» у Таганрозі 1886 або 1887 року дуель між бароном Г. Ферзенем та С. Н. Джапарідзе, яка, щоправда, закінчилася благополучно.

Розповідь Ірини про телеграму, надіслану без адреси, «просто до Саратова», А. Чехов, мабуть, запозичив від Л. Сулержицького — режисера Художнього театру. Той, перебуваючи у психіатричному відділенні військового шпиталю, познайомився із хлопцем, родом з Саратовського повіту, який не зміг надіслати вже написаного листа рідним, бо забув їхню адресу.⁴⁶⁷ Сторож земської управи Ферапонт у виставі «художників» нагадав М. П. Чехову соцького, котрий часто бував у Мелиховському маєтку із казенними паперами, і «<...> якою б не була погода, у будні і у свята,

⁴⁶⁵ Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. — С. 28.

⁴⁶⁶ Чехова М. П. Из далекого прошлого. — М. : Художественная литература, 1960. — С. 34.

⁴⁶⁷ Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Вспоминания о Л. А. Сулержицком. — М. : Искусство, 1970. — С. 35.

він повсякчас, геть-чисто з ранку і до вечора і з вечора до ранку знаходився у дорозі із виконанням якого-небудь доручення від якої-небудь установи або ж адміністративної особи».⁴⁶⁸ В образі вчителя гімназії Федора Ілліча Кулигина було щось від викладача латини та російської з Таганрозької гімназії, де навчався А. Чехов. О. Вишневський якось спитав друга дитинства, чому Кулигин в останньому акті приходив без вусів, і А. Чехов нагадав випадок із їхнього гімназійного життя: вчитель В. Виноградов, який зажди носив борідку та вуса, отримавши інспекторську посаду, з'явився у клас із бритими вусами, що викликало серед учнів великий переполох.⁴⁶⁹ Л. Сулержицький вгадав у Кулигині деякі риси самого О. Вишневського і невдовзі по прем'єрі «Трьох сестер» у МХТ писав про це драматургові: «Оце так пожартували Ви із ним, а він не помічає і навіть сам із таємничим видом, підморгуючи, говорить, що ролі під артистів написали, — «помічаєте?» — запитує він іноді. Я кажу, що сильно помічаю. Ось тобі і дружба з письменником!».⁴⁷⁰

Навіть загадкове «тра-та-та», яким обмінюються Маша та Вершинін, також знайшло цілком реальне пояснення у О. Кугеля: у лютому 1896 р. А. Чехов вечеряв у компанії зосібно із О. Суворіним та відомою петербурзькою актрисою (ймовірно, то була Л. Яворська) у ресторані «Слов'янський базар»:

«Тра-та-та, — сказала вона, сміючись.

— Що таке?

— Тра-та-та!...

— Ви закохані?

Вона голосно засміялася, піднявши плечі та сильно ними здвигнувши, і, підвищивши голос, проскандувала:

— Тра-та-та...

— Он воно як! Чим же він так полонив вас?

Вона ще дужче засміялася, відкинувшись на спинку стільця, і, неначе задихнувшись від пристрасті, звуживши зіниці і перериваючи голос, вимовила майже стиха:

— Тра-та-та...

Чехов сміявся від душі <...>

— Знаєте, — сказав він актрисі, — я неодмінно це використаю. Тра-та-та — це чудово... Неодмінно скористаюсь».⁴⁷¹

* * *

⁴⁶⁸ Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. — С. 99.

⁴⁶⁹ Вишневский А. Ключки воспоминаний. — Л.: Academia, 1928. — С. 17–18.

⁴⁷⁰ Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. — С. 397.

⁴⁷¹ Кугель А. Листья с дерева: Воспоминания. — Л.: Время, 1926. — С. 68.

Драма «Три сестри» була першою п'єсою, яку А. Чехов написав спеціально для Художнього театру. Судячи із нотаток у записниках та щоденнику, задум твору, який чи не остаточно склався наприкінці 1899 р., автор реалізовував аж ніяк не поспіхом. Навіть не зважаючи на настійливі прохання В. Немировича-Данченка, котрий улещував А. Чехова, називаючи його п'єси серед тих «трьох китів» (поряд із творами О. Толстого та Г. Гауптмана), на яких тримався репертуар МХТ. У березні 1900 р. п'єса ще тільки «накльовувалась», у серпні з'явився її більш-менш чіткий абрис, а 5 вересня А. Чехов повідомляв з Ялти О. Вишневецькому: «П'єсу я пишу, вже багато написав, але поки я не в Москві, судити про неї не можу. Можливо, виходить у мене не п'єса, але нудна, кримська дурниця <...> для Вас готую роль інспектора гімназії, чоловіка однієї з сестер. Ви будете у форменому сюртуку і з орденом на шії».⁴⁷² К. Станіславському А. Чехов пообіцяв закінчити «Три сестри» до вересня, і той «під великим секретом» повідомив В. Немировича-Данченка, що «видавив» з драматурга обіцянку дати їм свій новий твір до початку театрального сезону: «<...> Він сподівається до 1 вересня здати п'єсу, хоч обмовляється: якщо вона виявиться вдалою, якщо швидко виллється і т. д.».⁴⁷³

Невдовзі стало очевидним, що сподівання А. Чехова не справджувались: попри те, що задум п'єси встиг визріти до початку роботи над текстом, попри швидкий старт («<...> початок вийшов непоганий, гладенький, здається <...>», — писав драматург О. Кніппер-Чеховій 18 серпня), подальша робота просувалася дуже повільно. У листах до дружини впродовж серпня 1900 р. драматург кілька разів називав причини, що перешкоджали його драматургічним планам: «Багато дійових осіб, можливо, зіб'юся і кину писати»; «П'єса розпочата, здається, добре, але я охолов до цього початку, він для мене опошлився — і я тепер не знаю, що робити»; «П'єсу пишу. Але боюся, що вона вийде нудною». Наприкінці серпня А. Чехов уже був готовий відкласти «Три сестри» до наступного року, або й до того часу, «коли захочеться знову писати».⁴⁷⁴

У вересні ситуація не покращилася. Всім адресатам А. Чехов впродовж вересня стосовно «Трьох сестер» повідомляв те саме: «Весь час я сидів над п'єсою, більше думав, ніж писав <...> дуже багато дійових осіб, тіснява, боюся, що вийде неясно або блідо, і тому, по-моєму, краще б відкласти її до наступного сезону», — писав він О. Кніппер-Чеховій; «Три сестри» писати дуже важко, важче за попередні п'єси», — жалівся драматург Марії Павлівні; «П'єса, яку давно вже почато, лежить на столі і марно чекає, коли

⁴⁷² Письмо А. Чехова А. Вишневецькому от 5 августа 1900 г. // Чехов и театр. — С. 113.

⁴⁷³ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 7. — С. 185.

⁴⁷⁴ Письма А. Чехова к О. Кніппер-Чеховой от 14, 20 и 23 августа 1900 г. // Чехов и театр. — С. 113.

я знову сяду за стіл і продовжу. І, вірогідно, незабаром я знову візьмуся за неї, але коли закінчу, як закінчу — сказати тепер ніяк не можу <...>», — ділився А. Чехов сумнівами із В. Коміссаржевською.⁴⁷⁵ До проблем творчого характеру, як на гріх, додалися проблеми із здоров'ям: «<...> П'єса сумовито дивиться на мене, лежить на столі; і я думаю про неї із сумом», — писав хворий автор дружині в середині вересня.⁴⁷⁶

Наприкінці місяця А. Чехов остаточно здався, відмовившись від попередньої домовленості із очільниками МХТ. 28 вересня у листі до провідної актриси трупи О. Кніппер-Чехової з цього приводу він висловився абсолютно ясно: «<...> В цьому сезоні «Трьох сестер» не дам, нехай п'єса полежить трошки, упріє, або, як кажуть купчихи про пиріг, коли подають його до столу, — нехай вдихне <...>».⁴⁷⁷ За місяць, приїхавши до Москви, А. Чехов підтвердив свій намір газетярм, які цікавились його планами стосовно «художників».⁴⁷⁸ Щоправда, вже через чотири дні та сама газета повідомляла: «А. П. Чехов, уступаючи настійливим проханням театру, обіцяв поквартитися із закінченням «Трьох сестер», і знову в театру воскресла надія поставити чеховську новинку ще в цьому сезоні».⁴⁷⁹

Отже, згода автора на попереднє читання п'єси, яку він неодноразово визнавав неготовою, перед творчою групою майбутньої вистави була не інакше, як вимушеною. На настійливі прохання керівників Художнього театру А. Чехов відклав заплановану поїздку на французьку Рив'єру, конче потрібну йому аби поправити здоров'я, і замість того лишився у гнилій осінній Москві доробляти п'єсу. Читання відбулося 29 жовтня, і, за спогадами О. Кніппер, «Три сестри» були сприйняті акторами без усякого ентузіазму: по завершенні «<...> запанувало якесь нерозуміння, мовчання <...> Антон Павлович ніяково посміхався і, нервово кахикаючи, ходив між нами <...> Почали поодинокі кинутими фразами щось висловлювати, чулося: «Це ж не п'єса, це тільки схема <...>».⁴⁸⁰ На всі прохання постановників та акторів пояснити окремі місця чи фрази А. Чехов, «страшенно сконфужений, відкручувався, говорячи: — Послухайте, я ж там написав все, що знав».⁴⁸¹ В. Немирович-Данченко також згадував, що автор «<...> не лише не пускався в довгі пояснення, але, з якоюсь особливою категоричністю, відповідав короткими, лаконічними зауваженнями». Скажімо, на прохання пояснити

⁴⁷⁵ Письма А. Чехова соответственно от 5, 9 та 13 сентября 1900 г. // Чехов и театр. — С. 114–115.

⁴⁷⁶ Там само. — С. 115.

⁴⁷⁷ Там само. — С. 116.

⁴⁷⁸ Новости дня. — 1900. — 25 октября. — № 6261.

⁴⁷⁹ Новости дня. — 1900. — 29 октября. — № 6265.

⁴⁸⁰ Кніппер-Чехова О. Л. Воспоминания и переписка: в 2-х ч. — Ч. 1. — С. 56.

⁴⁸¹ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 5. — С. 348.

сенса реплік Вершиніна і Маші «Трам-там-там» відповів, знизавши плечима: — Нічого особливого. Так, жарт.⁴⁸² На інші запитання він також відбувся загальниками, які мало що пояснювали, на кшталт: «Андрій в цій сцені у туфлях» або: «Тут він лише насвистує». Щоправда, згодом автор більш точно означить загальний настрій нової п'єси: «Люди, які давно носять в собі горе і звикли до нього, — лише посвистують і замислюються часто».⁴⁸³

Очевидні непорозуміння намітилися між автором і театром й стосовно жанру п'єси. К. Станіславський напише згодом: автор «<...> був переконаний, що написав веселу комедію, а під час читання всі сприйняли п'єсу як драму і плакали, слухаючи її. Це змусило Чехова думати, що п'єса виявилась незрозумілою і провалилась».⁴⁸⁴ В. Немирович-Данченко, якого драматург неодноразово запевняв, що задумав «Три сестри» як водевіль, почувався розгубленим, адже на титульній сторінці п'єси стояло рукою автора — «драма».⁴⁸⁵

За два тижні А. Чехов писав В. Комісаржевській, яка просила у нього п'єси для свого бенефісу: «<...> «Три сестри» вже готові, але їх майбутнє, принаймні найближче, мені невідоме. П'єса вийшла нудною, тягучою, незручною; кажу — незручна, тому що у ній, приміром, 4 героїні і настрої, як кажуть, похмуріший за похмурий. Вашим артистам вона дуже і дуже би не сподобалась, якби я надіслав її до Александринського театру <...> П'єса складна, наче роман, і настрої, кажуть, вбивчий <...>».⁴⁸⁶ Впродовж наступних трьох тижнів драматург вносив у текст різного роду правки, і 22 листопада газета «Новости дня» (ймовірно, зі слів Н. Ефроса) повідомила: «Учора Чехов опорядив останні деталі останнього акту «Трьох сестер», увечері вручив його рукопис Художньому-загальнодоступному театрові, і днями театр розпочне підготовчу роботу з постановки п'єси. <...> Автор сам не очікував, що впорається із «Сестрами» настільки швидко. Кілька разів мав намір відкласти на якійсь час цю роботу, потім, захопившись творчим процесом, брався до неї знову <...>».⁴⁸⁷

Цей варіант п'єси, мабуть, значно більше сподобався К. Станіславському: кілька його тогочасних листів зафіксували таку її оцінку — «чудесна, найвдаліша п'єса Чехова».⁴⁸⁸ Однак, у грудні 1900 р. А. Чехов зно-

⁴⁸² *Эфрос Н.* «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. — Петроград: Изд-во «Светозар», 1919. — С. 8.

⁴⁸³ *Немирович-Данченко В.* Из прошлого. — С. 176–177.

⁴⁸⁴ *Станиславский К.* Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 1. — С. 235.

⁴⁸⁵ *Немирович-Данченко В.* Из прошлого. — С. 176.

⁴⁸⁶ *Письмо А. Чехова от 13 ноября 1900 г. // Чехов и театр.* — С. 117.

⁴⁸⁷ *Новости дня.* — 1900. — 22 ноября.

⁴⁸⁸ *Станиславский К.* Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 7. — С. 199, 200.

ву переробляє «Три сестри», пишучи нову і остаточну редакцію драми. Спочатку він зробив кілька замінів і вніс кілька додатків у текст перших двох актів. Так на початку I акту з'явилися іронічні репліки Чебутикіна і Тузенбаха, які перебували мрії Ірини про Москву і заміжжя; у роль Соленого були введені кілька додаткових реплік, що підкреслювали його манеру «задиратися»; декілька нових штрихів були додані до ролі Маші: автор дописав зокрема репліку, яка стала її лейтмотивом — пушкінське «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...».

Потім, переїхавши до Ніцци, А.Чехов переробив третій та четвертий акти. По-перше, він значно збільшив об'єм ролі Маші: у IV акті вона тепер з'являлася не лише в сцені прощання з Вершиніним, але й у попередніх епізодах; по-друге, автор зробив композиційну перестановку у фіналі: епізод прощання Тузенбаха з Іриною посунув ближче до початку акту, аби в такий спосіб збільшити інтервал між виходом Тузенбаха зі сцени і звісткою про його загибель. У ролі Соленого в третьому акті з'явився епізод, де він зачіпав барона. У фінальну ремарку було додано, що Андрій везе «інший візочок» (вже не з Софочкою, але з Бобиком). Трохи згодом — вже під час репетицій — К. Станіславський попросить А. Чехова виключити з фінальної сцени натовп, що мав нести на руках тіло вбитого на дуелі барона. «Монолог фінальний сестер, після всього попереднього, дуже захоплює і втихомирює, — писав він авторові. — Якщо після них зробити винос тіла, кінець вийде зовні не такий, що втихомирює <...> Як не подобається мені той винос, але під час репетицій починаю думати, що для п'єси вигідніше закінчити акт монологом. Можливо, Ви боїтеся, що це надто нагадає кінець «Дяді Вані»? <...>». ⁴⁸⁹ У відповідь автор погодився на зміни у фіналі, а ще на прохання В. Немировича-Данченка і О. Кніппер значно скоротив фінальні монологи Маші та Ірини. ⁴⁹⁰

Кілька разів, ще не маючи готової п'єси, а лишень її попередній задум, А. Чехов наполягав на своїй присутності під час репетицій «Трьох сестер» у МХТ, заявляючи, що чотири «відповідальні жіночі ролі, чотирьох молодих інтелігентних жінок, залишити Алексєєву (К. Станіславському — М.Г.)» він не може, при всій своїй повазі до режисерського обдарування очільника «художників». ⁴⁹¹ Але здійснити це бажання йому вдалося тільки щодо перших репетицій кінця листопада 1900 р. В той час драматург непокоївся, аби у виставі «<...>» не перебільшували і не окарікатурювали провінційного життя, аби з військових не робили звичайних

⁴⁸⁹ Станіславський К. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 7. — С. 205.

⁴⁹⁰ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Кніппер: В 2-х т. — Т. 1. — М., 1934. — С. 288; Немирович-Данченко В. Избранные письма. — Т. 1. — С. 208.

⁴⁹¹ Письмо А. П. Чехова О. Кніппер-Чеховой от 15 сентября 1900 г. // Чехов и театр. — С. 115–116.

театральних шаркунів».⁴⁹² В. Немировичу-Данченку також передовсім запам'яталося, що А. Чехов обстоював «вірність побутовій правді» у майбутній виставі, тому наполягав, аби на репетиціях був присутній його знайомий артилерійський полковник.⁴⁹³ Особливо, згадував К. Станіславський, автор «Трьох сестер» слідкував за «правдивим звуком на сцені», скажімо, він детально пояснював, як має звучати набат під час пожежі у III акті: «Йому хотілося образно представити нам деренькотання провінційного дзвону. За кожної слушної нагоди він підходив до когонебудь з нас і руками, ритмом, жестами намагався нав'язати настрій цього провінційного набату, що рве душу».⁴⁹⁴

Зі спогадів учасників спектаклю про роботу над «Трьома сестрами» А. Чехова та з їхнього листування з автором можна зрозуміти, що репетиції просувалися тими ж ривками, що ними автор писав текст драми. Впродовж грудня 1900 р. відчувався творчий підйом, виконавці, перейшовши на сцену, здається, зрозуміли п'єсу і захопилися нею. К. Станіславський запевняв драматурга, що від репетиції до репетиції все дужче «закохується» у його дітище.⁴⁹⁵ Однак, невдовзі п'єса, за словами режисера вистави, «застигла на мертвій точці», «не звучала, не жила, здавалася нудною і довгою», їй «не вистачало чогось магічного». На пошуки невідомого джерела цієї «магії» К. Станіславський витратив чимало часу, аж раптом усвідомивши, що пояснення їй дуже просте: чеховські герої «зовсім не носяться зі своєю нудьгою, а, навпаки, шукають веселощів, сміху, бадьорості; вони хочуть жити, а не скінити <...>».⁴⁹⁶ Після цього «робота знову закипіла». Коли 11 січня В. Немирович-Данченко повернувся із Ментони, куди їздив провідувати сестру, відому актрису провінційної російської сцени Варвару Немирович, котра лікувалася на півдні Франції від тієї ж хвороби, що і А. Чехов, то побачив «прекрасну, місцями чудову mise en scene. Натомість сам постановник вистави був настільки «втомлений» попередньою роботою, що поспішив передовірити її іншому».⁴⁹⁷

Як на В. Немировича-Данченка, перші два акти спектаклю виглядали дуже громіздкими, адже були перенасичені талановито задуманими, але вочевидь зайвими подробицями: всілякими переходами, звуками, окликами, зовнішніми ефектами тощо. Попервах розгублений постановник не міг збагнути, як з'єднати у гармонійне ціле силу-силенну «окремих епізодів, думок, настроїв, характеристик і проявів кожної особистості

⁴⁹² Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 5. — С. 350.

⁴⁹³ Немирович-Данченко В. Из прошлого. — С. 177.

⁴⁹⁴ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 5. — С. 350.

⁴⁹⁵ Там само. 7. — С. 207.

⁴⁹⁶ Станиславский К. Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 1. — С. 235–236.

⁴⁹⁷ Немирович-Данченко В. Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 230.

і при цьому не нанести збитків сценічності п'єси». ⁴⁹⁸ Зрозуміло, найкращим способом вирішити проблему було позбавити дію зайвих деталей, аби не лише прояснити головне, а й накреслити напрям цілої вистави. В. Немирович-Данченко вчинив саме так, і фабула майбутніх «Трьох сестер» на сцені МХТ намалювалася наступним чином: дім Прозорових. Життя трьох сестер після смерті батька, поява Наташі, яка поступово прибирає дім до своїх рук, її цілковита перемога і самотність сестер. Він збирався показати долю кожної з них, але «червоною ниткою» крізь дію мала пройти доля Ірини: I акт — вона бадьора, весела, здорова, хоче працювати; II — робота її не вдовольняє, від неї болить голова; III — її життя розбите, молодість проходить, вона готова вийти заміж за чоловіка, який їй не подобається; IV — доля їй підставила ніжку, і жениха вбивають. ⁴⁹⁹ В. Немирович-Данченко вловив особливість стилістики «Трьох сестер», що ріднила нову чеховську драму із попередніми у часі «сценами з сільського життя»: та ж *епічність* у розгортанні фабули — проста і вірно відтворена течія життя, де пори року перемішані з подіями і повсякденними турботами, де лампа світить на рівні із місяцем, де голос людини перегукується зі звуками арфи, пожежним сигналом, виттям вітру у трубі: «іменини, масляна, пожежа, від'їзд, пічка, лампа, фортепіано, чай, пиріг, пиятика, присмерки, ніч, вітальня, столова, спальня дівчат, зима, осінь, весна і т. д.». ⁵⁰⁰

Варто нагадати, що А. Чехов доволі часто підтримував деякі драматургічні рішення В. Немировича-Данченка всупереч пропозиціям К. Станіславського. Один із красномовних прикладів — III акт вистави. О. Кніппер повідомляла драматурга: «Станіславський робив на сцені страшенну метушню, всі бігали, нервували, Немирович, навпаки, радить зробити за сценою сильну тривогу, а на сцені порожнечу і гру неспішну, і це буде сильніше». ⁵⁰¹ А. Чехов рішуче погодився із В. Немировичем-Данченком: «Безумовно, третій акт треба вести тихо на сцені, аби відчувалося, що люди втомлені, що їм хочеться спати. — Який же тут галас? <...>». ⁵⁰² Але, як і у випадку «Дяді Вані», між життям реальним і сценічним мала обов'язково увиразнитися відстань: сценічне буття набувало особливого офарблення — поезії, народженої світоспогляданням, почуттям, темпераментом автора п'єси. ⁵⁰³

Зіткнення двох потоків — епічного та ліричного — визначило природу

⁴⁹⁸ Немирович-Данченко В. Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 230.

⁴⁹⁹ Там само.

⁵⁰⁰ Там само.

⁵⁰¹ Кніппер-Чехова О. Письмо А. П. Чехову от 11 января 1901 г. // Чехов и театр. — С. 339.

⁵⁰² Чехов А. Письмо О. Кніппер-Чеховой от 17 января 1901 г. // Чехов и театр. — С. 120.

⁵⁰³ Там само. — С. 231.

третьої чеховської вистави МХТ — цього разу — без жодних обмовок — спільної роботи обох постановників: «<...> крізь павутиння повсякденності надіям і волі людини протистояло те, що перевершувало її можливості».⁵⁰⁴ Настрій, який при першому читанні п'єси здався їм «убивчим», К. Станіславський та В. Немирович-Данченко, не погодившись із автором, наочно намагалися побороти, натомість її складну — романну — структуру К. Станіславський, стикаючись із нею вже втретє, цього разу доволі легко трансформував у сценічну інореальність, знову максимально наближену ним до реальності життя.⁵⁰⁵

Задля досягнення цієї програмної мети В. Симов зайняв планшет сцени під натуральної величини макет непоказного провінційного дому із прибудовами різного часу, а отже — із різновисокими стелями та різномасштабними вікнами. Уявна «четверта стіна», яка відігравала певну роль у кожній чеховській виставі «художників», тут не лише відмежовувала сценічний простір від глядацького, а й набула образного сенсу: у перших актах вона «<...> була присутньою переважно у малюнку мізансцен (актори біля рампи розташовувались спиною до глядачів). У третьому акті вона позначалась меблями і енергійно підкреслювала гнітючу тіснєву вузької кімнати Ірини та Ольги. Подвір'я четвертого акту відгороджувалось частоколом від невеликого саду і глухими ворітьми від вулиці, нудна атмосфера провінції владарювала в останній декорації вистави».⁵⁰⁶ Аби події на сцені, як у п'єсі А. Чехова, за словами В. Немировича-Данченка, повзли, наче саме життя цієї епохи, — мляло, без очевидного логічного зв'язку,⁵⁰⁷ К. Станіславський «<...> дробив планшет сцени, кадрирував її дзеркало, скорочував і збільшував її глибину, заливав світлом її дальні плани і затіняв авансцену».⁵⁰⁸

Акторський ансамбль «Трьох сестер» став органічним вмістом цього середовища — магічного своєю натуральністю. Особлива гармонія людських голосів і зовнішніх звуків, що її В. Немирович-Данченко вважав найпершою ознакою цієї чеховської п'єси,⁵⁰⁹ породжувала у виставі «художників» «особливу органічну дійсність», яка, за висловом Л. Гуревич, давала безліч приводів для аналізу і водночас була абсолютно прозорою, так що око споглядало крізь неї, наче крізь чудесну призму, приховані

⁵⁰⁴ *Фельдман О.* «Три сестры» А. П. Чехова. Московский Художественный театр, 1901 г. // Спектакли двадцатого века. — М. : Изд-во «ГИТИС», 2004. — С. 16.

⁵⁰⁵ Режиссерские экземпляры *К. С. Станиславского*: В 6 т. — Т. 3. — М. : Искусство, 1965. — С. 153.

⁵⁰⁶ *О. Фельдман.* «Три сестры» А. П. Чехова. Московский Художественный театр. — С. 17.

⁵⁰⁷ *Немирович-Данченко В.* Из прошлого. — С. 175.

⁵⁰⁸ *О. Фельдман.* «Три сестры» А. П. Чехова. Московский Художественный театр. — С. 16.

⁵⁰⁹ *Немирович-Данченко В.* Из прошлого. — С. 175.

процеси життя.⁵¹⁰ Безперечно, давався взнаки попередній досвід роботи театру над чеховською драматургією — скажімо, і постановники і виконавці вже навчилися, за визначенням Вс. Мейерхольда, складати особливу «групу осіб без центру», що протистояла героєві-протагоністові.⁵¹¹ В даному разі «багатократне чудо перевтілення»⁵¹² уможливилось й через те, що майже всі ролі були написані автором для конкретних акторів трупи МХТ: Тузенбах для Вс. Мейерхольда, Маша для О. Кніппер-Чехової, Ольга для М. Савицької, Андрій для В. Лужського, Чебутикин для А. Артема. «Він, як чудовий, якщо так можна назвати, театральний психолог, добре вловив артистичні особливості нашої молоді трупи і для п'єси вибрав зі свого літературного багажу образи, більш чи менш близькі до їх артистичних якостей. Це теж дуже допомогло ансамблю», — зазначав з цього приводу В. Немирович-Данченко.⁵¹³ Спільною «наскрізною лінією», якщо користуватися пізніше винайденим терміном К. Станіславського, всіх персонажів вистави були «страждання затоптаної душі»,⁵¹⁴ що їх молоді актори сприймали почасти як власні, водночас усвідомлюючи їхнє більш загальне значення.

Перші характеристики чеховських образів у спектаклі МХТ та їхні оцінки були дані В. Немировичем-Данченком у листі до автора «Трьох сестер» 22 січня 1901 р.: «Актори всі оволоділи тоном. Калужський (В. Лужський грав Андрія Прозорова — *М. Г.*) — дуже милий і не дурний товстун у перших актах, нервовий, жалісний і зворушливий у 3-му і особливо дорогий моїй душі в останньому. Савицька (М. Савицька грала Ольгу — *М. Г.*) — природжена директриса гімназії. Усі її погляди моралі, делікатність у відносинах, почуття, що відцвіли, — все отримало правильний вираз. Інакше, ніж директрисою, вона кінчити не може. Не вистачає ще чисто акторської виразності, але це справа остання. Вона прийде. Кніппер (О. Кніппер виконувала роль Маші — *М. Г.*) дуже цікава за тоном, який добре схопила. Ще не оволоділа силою темпераменту, не зовсім близька до цього. Буде з її найкращих ролей. Желябужська (М. Андреева створила образ Ірини — *М. Г.*) злегка повторює «Одиноких», але зворушлива, мила і справляє велике враження. Алексеева (М. Ліліна грала Наташу — *М. Г.*) — вища за похвали, оригінальна, проста. Особливо ясно підкреслює думку, що кілька прекрасних людей можуть опинитися у пазурах найординарнішої вульгарної жінки. І навіть без усіляких пристрастей. Саманова (няня Анфіса — *М. Г.*) плаче справжніми сльозами

⁵¹⁰ Гуревич Л. Я. Прощальний спектакль Московского Художественного театра // Слово. — 1909. — 5 мая.

⁵¹¹ Мейерхольд В. Э. О театре: Сб. статей. — СПб.: Просвещение, 1912. — С. 139.

⁵¹² Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1898–1923. — М.– П.-д.: ГИЗ, 1924. — С. 246.

⁵¹³ Немирович-Данченко В. Из прошлого. — С. 178.

⁵¹⁴ Эфрос Н. Московский Художественный театр. — С. 246.

<...> Мейерхольд вижимає, бідолаха, всі соки із себе аби дати життєрадісність і позбутися театральної рутини. Праця все переборює, і врешті-решт він буде гарним. Соленому не пощастило. У Саніна, попри всі його намагання, нічого не вийшло <...> Артем (грав Чебутикіна — М. Г.) — вище за мої сподівання. Вишневський (Кулігін — М. Г.) грає самого себе без усяких прикрас, приносить велику жертву мистецтву і через це гарний <...>». ⁵¹⁵

О. Саніну швидко знайшли заміну — актор Громов, який надалі грав роль Соленого, сподобався обом режисерам і згодом публіці та критикам. Значно складніше виявилось підібрати виконавця на роль Вершиніна. Спочатку вона дісталася акторові Судьбініну, але він надто походив на волзького бурлаку — з мужицьким задьористим гумором, з різким грубуватим-сиплим голосом — полковничачий шинель Вершиніна йому зовсім не личила. Дотягнувши мало не до прем'єри, К. Станіславський визнав: Судьбінін у цій ролі не годився «навіть у денщики до Вершиніна». ⁵¹⁶ В. Качалов — друга спроба — В. Немировичу-Данченку здався «приємним, але ординарним <...> непоганим, але кволим». ⁵¹⁷ І тоді К. Станіславський, який, за словами співрежисера спектаклю, навіть читав роль Вершиніна «дуже цікаво», «вступив у п'єсу» за вісім днів до прем'єри. ⁵¹⁸

Згодом мемуаристи одностайно відзначають факт запозичення К. Станіславським для образу Вершиніна рис характеру І. Львова — студента-математика, репетитора у родині Алексєєвих і першого режисера в їхньому драматичному гуртку. Пізніше він навчався у військовій Академії і отримав, як і Вершинін, спеціальність артилериста. О. Мацкін стверджував, що ці згадки про старого друга допомогли К. Станіславському побачити чеховського підполковника «у всій його безумовній матеріальності». ⁵¹⁹ Наскрізню лінію ролі він накреслював через вершинінські монологи, особливість вимови яких полягала у тому, що, міркуючи, підполковник переконував не стільки інших, скільки самого себе. ⁵²⁰ Відтак, свідчила згодом О. Кніппер-Чехова, тиради Вершиніна про мету буття і про майбутнє щасливе життя звучали у К. Станіславського не просто як звичка його героя до філософствування, але виходили з його єства. ⁵²¹ В цих монологіях було усього потроху: спомини про молоді роки, раптове почуття до Маші, ідея про щастя для інших, якою він давно маявся, радісне переконання, що доля нарешті подарувала йому вдячних слухачів тощо. Він промовляв

⁵¹⁵ *Немирович-Данченко В.* Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 231–232.

⁵¹⁶ *Станиславский К.* Собр. соч.: В 8-ми т. — Т. 7. — С. 201.

⁵¹⁷ *Немирович-Данченко В.* Избранные письма: В 2-х т. — Т. 1. — С. 231.

⁵¹⁸ Там само.

⁵¹⁹ *Мацкин А.* Портреты и наблюдения. — С. 58.

⁵²⁰ Там само. — С. 60.

⁵²¹ *Книппер-Чехова О. Л.* Воспоминания и переписка: В 2-х ч. — Ч. 1. — С. 63.

їх голосно і виразно, але без ораторської пишномовності, залишаючи у тих, хто слухав Вершиніна — К. Станіславського, відчуття, що ці думки щойно народилися — він на очах у глядачів шукав потрібних слів і точних вищень, час від часу знімаючи пенсне на шнурочку і вдивляючись у зал довгим уважним поглядом.

Відтак, усім ставало зрозуміло, що цей високий красивий чоловік із густими чорними бровами і сивою головою, на чіє обличчя зрідка набігала сором'язлива, трохи винувата посмішка, не марнував слова, як не розтрачував він і своїх почуттів — йдеться про кохання до Маші, пристрасть, що цілковито захопила його. Обидві їхні дуетні любовні сцени прозвучали у виставі сильно та виразно саме через наповненість внутрішнім почуттям, майже не перекладеним на слова. Та й хто б не зрозумів, що відбувалося між ними у другому акті, побачивши, як Маша — О. Кніппер-Чехова, «закинувши голову, тихо сміється блаженним сміхом», а Вершинін — К. Станіславський «дивиться на неї очима гарячими і тужливими, захопленими і благословляючими».⁵²² Епізод з третього акту, в якій автор дав їм замість слів оце загадкове «Трам-там-там!», К. Станіславський у режисерському плані пояснював так: «Грати, ніби Маша питає його — «Ти мене кохаєш? — Вершинін відповідає — «Так, дуже!», Маша — «Сьогодні я належатиму тобі!» — Вершинін — «О, щастя. О, чудо!».⁵²³ Згодом, на сцені, в цей момент в них обох «<...> все напружено завмирало у радісному відважному рішенні і все горіло лютим екстазом пристрасті, що іще не обродилася».⁵²⁴ Маша — О. Кніппер-Чехова та Вершинін — К. Станіславський вели цей «інтимніший діалог, діалог без слів, привселюдно, не помічаючи нікого довкола, і ця плотська і водночас натхненна мова кохання заворожувала залу, приголомшену значимістю моменту».⁵²⁵

В останньому акті, знаючи, що розлука із коханням усього життя — неминуча, і вже змирившись із цим, Вершинін — К. Станіславський — погляд згас, голос потьмянів — знову ставав самим собою — таким собі «блукачем по російському життю, який усюди відчувається безпритульним».⁵²⁶ Сором'язлива, непоказна поетичність, забарвлені м'яким ліризмом монологи Вершинна — К. Станіславського, лишалися у перших актах вистави, проза життя натомість вступала у свої права у її фіналі.

⁵²² Гуревич Л. Гастроли Московского Художественного театра. «Три сестры» Чехова // Слово. — 1909. — 2 апреля.

⁵²³ Мацкин А. Портреты и наблюдения. — С. 61.

⁵²⁴ Гуревич Л. Гастроли Московского Художественного театра. «Три сестры» Чехова // Слово. — 1909. — 2 апреля.

⁵²⁵ Мацкин А. Портреты и наблюдения. — С. 61.

⁵²⁶ Роскин А. И. «Три сестры» на сцене Художественного театра. — М.-Л. : Искусство, 1946. — С. 344.



А. Чехов. «Три сестри». МХТ. 1901 р.
Вершинін — К. Станіславський.

Готуючись грати Тузенбаха, Вс. Мейерхольд писав А. Чехову: «Зіграти чеховську людину є так само важливим і цікавим, як зіграти шекспірівського Гамлета».⁵²⁷ Однак, барон — Вс. Мейерхольд аж ніяк не схожий на героя номер один світового театру — він був «сіруватим», «розумним, але безталанним».⁵²⁸ Відтак, абсолютно доречною видавалася фраза Чебутикіна — А. Артема, який повідомляв Ірині — М. Андрєєвій про смерть жениха і опісля спокійненько вмощувався на лаву із газетою: «Барон гарна людина, але одним бароном більше, одним менше — чи не все одно?».⁵²⁹ Коли по закінченні сезону Вс. Мейерхольд вийшов із складу трупі МХТ, роль Тузенбаха перейшла до В. Качалова, і образ барона набув дещо іншого звучання. Скажімо, В. Качалов іронізував над своїм героєм, упевненим, що у їхніх словесних дуелях із Вершиніним, він завжди брав гору. Але водночас актор надавав дещо сповідального характеру монологам Тузенбаха і трактував його збори на дуель як трагічний похід на вірну смерть.⁵³⁰ Від того «словесна буфонада» Чебутикіна могла видатися зайвою, і фразу доктора скоротили, так що тепер його «чи не однаково!» співвідносилось радше із його ж «хай поплачуть...» і стосувалося не барона Тузенбаха, але факту неоправданості будь-чийої смерті.

⁵²⁷ Мейерхольд В. Э. Наследие. Автобиографические материалы. Документы: В 2 т. — Т. 1. (1896–1903). — М.: Новое издательство, 1998. — С. 379.

⁵²⁸ Поссе В. Московский Художественный театр // Жизнь. — 1901. — № 4. — С. 344.

⁵²⁹ О. Фельдман. «Три сестры» А. П. Чехова. Московский Художественный театр. — С. 18.

⁵³⁰ Эфрос Н. Е. Качалов. — П-д: Изд-во «Светозар», 1919. — С. 50.

Через багато років після прем'єри «Трьох сестер» у Художньому театрі Н. Ефрос напише про Машу — О. Кніппер-Чехову: «Маша, безперечно, — найщасливіше, найзначуще сценічне творіння артистки <...>». Адже в цій ролі актриса піднялася до вершин «досконалого перевтілення», не просто зіграла свою героїню, але пережила її життя <...> в усій його складності, суперечливості, недоладності, зривах, непослідовностях, капризах і бунтах серця».⁵³¹ «Дивлячись на її Машу, — згадувала Т. Щепкина-Куперник, — ви немовби відразу бачили все: і її незатишну квартирку, віддану байдужій прислузі, де порядкує педантичний, добродушний Кулигин і де їй любі хіба що книги, які валяються безладно. Ви бачили і її життя із нелюбим чоловіком <...> Вся оповідь про неї вже написана в одній її фігурі, і з першої хвилини ця чорна фігура, яка мовчить над книгою, привертала до себе увагу, і ви відчували, що дарма вона мовчить, і в цьому мовчанні причаїлася можливість драми, що насувається, і не можна було від неї відірватися».⁵³²

У фігурі Маші — О. Кніппер-Чехової значно виразніше, ніж у поставах її сестер, відчувалося, що вона — дочка військового: пряма спина, руки — схрещені на грудях, або — у кишенях. А ще кожному було зрозуміло, що навіть поряд із сестрами і братом Маша — О. Кніппер-Чехова була страшенно самотньою. Щоправда, в даному випадку ця самотність мала бути наслідком «дуже окремого» характеру Маші. «Ті — м'які, делікатні, вона різка», — так визначала її окремішність виконавиця цієї ролі.⁵³³

«Плечі її випрямлені, але, здається, випрямлені із зусиллям, всупереч тягареві, що згинає їх. Немовби Маша втомилася нести тягар свого нікчемного життя і все-таки не хоче здатися, зігнутися під цим тягарем».⁵³⁴ Аж ось, коли і жакет знайшовся, і капелюх надітий, і рукавички натягнуті, на порозі кімнати з'являвся Вершинін — К. Станіславський. І миттєво, як писав один із критиків, «байдуже, сонне обличчя» Маші — О. Кніппер-Чехової «перетворювалося під впливом почуття, що прокинулось».⁵³⁵ Тепер на цьому обличчі засяяла посмішка — наче ласка і передчуття щастя, а у поведінці, особливо із появою Кулигина — О. Вишневського — самовдоволеного, із гучним голосом — відчувався протест проти «проклятого, нестерпного життя».⁵³⁶ «Вона хапає виделку, задьористо стукає по тарілці: «Вип'ю келишок винця! Гай-гай, життя малинове, де наше не пропадало» — і каже це із незрівнянною широтою, — згадувала С. Гіацинтова.

⁵³¹ Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. — П-д: Изд-во «Светозар», 1919. — С. 62–63.

⁵³² Туровская М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 69.

⁵³³ Там само. — С. 77.

⁵³⁴ Там само. — С. 70.

⁵³⁵ Россия. — 1901. — 3 марта.

⁵³⁶ Туровская М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 70.

— В ній є сміливість, відчайдушність, вона — широка, розливна».⁵³⁷

У першому акті нудьга Маші — О. Кніппер-Чехової контрастувала із весняним настроєм всієї сцени, але у другому, навпаки, лірична лінія її кохання йшла всупереч головній темі вистави — наступу вульгарності.⁵³⁸ Чорне плаття змінилося світлою кофтинкою, похмурий, сердитий вираз обличчя поступився місцем стриманій, затаєній, але все-таки радісній посмішці — Маша — О. Кніппер-Чехова немовби прокидалася для кохання і водночас дивувалася силі почуття, що нахлинуло на неї. «Другий акт сповнений цим коханням», — писала актриса А. Чехову і додавала у наступному листі: «У другому акті Немирович наполягає, аби Вершинін і Маша не були самотніми, а щоб склалося враження, що вони знайшли один одного, і щоб відчувалося щастя кохання».⁵³⁹

Однак, добре розуміючи, за її словами, «внутрішню характерність» своєї героїні, О. Кніппер-Чехова повсякчас пам'ятала, що Маша була не такою собі «дамою», але жінкою самотньою, особливою, яка і чорта може підпустити, й озлитися, хоча робить все із витонченістю. «Вона талановита, мабуть, грає добре, хіба що талант нема куди подіти», — згодом роз'яснювала актриса цей характер.⁵⁴⁰ Тому, відпустивши Вершиніна — К. Станіславського, котрого листом викликали додому, Маша — О. Кніппер-Чехова зчиняла гармидер: змішувала карти на столі, заважаючи Іриніному пасьянсу, сварилася із Чебутикиним — А. Артемом. А через хвилину кружляла у вальсі з Федотиком, намагаючись цим безглуздим кружлянням притишити біль серця, втихомирити пристрасть, що рвалася назовні.

Сценою, щодо якої О. Кніппер-Чехова доволі довго не знаходила відповідного тону і манери поведінки, був епізод Машиного «каяття» перед сестрами у третьому акті. Знову підказку дав В. Немирович-Данченко, який хотів тут бачити кохання, що бере гору над «проклятим» життям, тоді, як актриса грала драму приреченого кохання. А Чехов цього разу також став на бік режисера, і після численних репетицій О. Кніппер-Чехова погодилася із ним. «У 3-му акті розмовляю із сестрами — або, як я називаю, каюся — на стриманому темпераменті, відривчасто, з паузами, немовби важко їй висловитися, не голосно. Тільки точно викрикує — «Гей, дурна ти, Олю! Кохаю — така, значить, доля моя... а потім знову неголосно, нервово. Сидить весь час нерухомо, обхопивши коліна руками до залаштункового «трам-там». Тут піднімає голову, обличчя осяюється, схоп-

⁵³⁷ Ежегодник МХТ. — 1945. — Т. 1. — С. 545.

⁵³⁸ Там само.

⁵³⁹ Письма О. Кніппер-Чеховой А. П. Чехову от 15 и 18 января 1901 г. // Чехов и театр. — С. 339–340.

⁵⁴⁰ Туrowsкая М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 73.

люється, нервово, поспіхом прощається із сестрами <...>.⁵⁴¹ А з вулиці в цей час, «<...> немовби нагадуючи про тоскную дійсність, доносилися тупіт, дзвінки пожежників, крики, гуркотіння порожньої діжки, що котилася подвір'ям...».⁵⁴²

В їхній останній сцені — сцені прощання назавжди із щастям, взятим «уривочками, шматочками» — Маша — О. Кніппер-Чехова, доти переважно стримана, емоційно непоказна, забувала приховувати темперамент, боротися із почуттями. «Фраза «Ну, прощай!» — остання фраза Маші Вершиніну — справляє у грі п. Кніппер виключне враження. Жадоба життя і злість на життя, сила мало не демонічна — вложена в цю маленьку фразу», — писав П. Ярцев.⁵⁴³ Вимовивши її, Маша — О. Кніппер-Чехова у пориві відчаю, із глухим, нелюдським стогоном припадала до грудей Вершиніна — К. Станіславського, не чуючи криків Наташі — М. Ліліної, не вірячи, що коханому вже час йти. Вершинін — К. Станіславський насилу відривав Машині руки від своїх плеч і передавав її Ользі — М. Савицькій, а Маша — О. Кніппер-Чехова, все ще не усвідомивши, що відбувається, інстинктивно кидалася йому услід і, раптом зрозумівши, що все скінчилося, вибухала невітшними, гіркими сльозами.

...Здалеку долітали звуки музики. Біля паркану тісною групою стояли сестри, дивлячись услід артилерійській бригаді, що в цей час залишала місто. Маша — О. Кніппер-Чехова починала фінальний монолог, вимовляючи слова про те, що «треба жити», розбірливо і твердо, наче клялася. Її слова підхоплювала Ірина — М. Андрєєва, за нею вступала Ольга — М. Савицька. Мелодія трьох жіночих голосів наповнювалась звучанням, міцніла і обривалася на високій, дзвінкій ноті очікування, передчуття і надії.

Післяпрем'єрна доля «Трьох сестер» Московського Художнього театру була такою ж «звивистою», як і шлях до першого показу на публіці нової чеховської драми. М. Чехова, передивившись генеральну репетицію 27 січня, писала братові: «Я сиділа в театрі і плакала, особливо у третій дії. Поставили твою п'єсу і грають її чудово <...> Якби ти знав, як цікаво і весело йде перший акт <...> Думаю і відчуваю, що п'єса матиме величезний успіх».⁵⁴⁴ Однак, передчуття Марії Павлівни виявилися хибними — К. Станіславський значно пізніше визнав, що публіка та критика оцінили «всі красоти цього дивовижного твору» лише через три роки після першої постановки.⁵⁴⁵ Серед тих, хто захоплювався акторським виконанням

⁵⁴¹ Письмо О. Кніппер-Чеховой А. П. Чехову от 26 января 1901 г. // Чехов и театр. — С. 340–341.

⁵⁴² Туrowsкая М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 80.

⁵⁴³ Ярцев П. «Три сестры» Московского Художественного Общедоступного театра // Театр и искусство. — 1901. — 18 февраля.

⁵⁴⁴ Чехова М. П. Письма брату А. П. Чехову. — С. 171.

⁵⁴⁵ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — С. 351.



А. Чехов. «Три сестри». МХТ. 1901 р. Сцена з четвертого акту.

у «Трьох сестрах» через два роки по прем'єрі, буде Марія Єрмолова — перша актриса тогочасної російської сцени: кожній з виконавиць ролей сестер Прозорових вона подарувала майолікові вази із квітами, К. Станіславському піднесла вінок, О. Вишневському подарувала своє фото. О. Кніппер-Чехова писала автору п'єси: «В четвертому акті, в моїй сцені прощання, вона жажливо плакала і потім довго стоячи аплодувала».⁵⁴⁶

А тоді, 1901 р. оглядач московського театального життя В. Поссе — палкий прихильник мистецтва «художників» — констатував скромніший успіх «Трьох сестер» у порівнянні, скажімо, із тим, що мав на цьому кону за рік до того чеховський «Дядя Ваня». При цьому більшість рецензентів висловлювали нерозуміння, жаль і закидали автора докорами, вказівками та порадами, як треба писати п'єси, що мають «суспільний сенс».⁵⁴⁷ І навіть серед тих небагатьох критиків, кому імпонувала чеховська «туга», чулися скарги на «страшенно важке враження», яке справляла вистава.⁵⁴⁸ «У всіх цих людей <...>, — писав зосібно П. Морозов про чеховських героїв, побачених ним на кону МХТ, — в душі чадно і темно. Чим же, однак, ці люди живуть? Чи думають вони коли-небудь про те, що в житті має бути хоч якийсь сенс? Декотрі, безперечно, думають про це, але їхні гадки обмежуються одним якимось тужливим скигленням. А більшість тільки й уміють, що жити як усі <...> В цьому середовищі саме повітря застигло від нудьги».⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Письмо О. Кніппер-Чеховой А. П. Чехову от 17 февраля 1903 г. // Чехов и театр. — С. 341.

⁵⁴⁷ Поссе В. Московский Художественный театр // Жизнь. — 1901. — № 4. — 343.

⁵⁴⁸ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Кніппер. — В 2-х т. — Т. 1. — С. 318.

⁵⁴⁹ Морозов П. Праздник искусства // Образование. — 1901. — № 2.

Наприкінці лютого 1901 р. МХТ виїхав на гастролі до Петербурга. У північній столиці відмінність думок публіки і критики виявилася глибшою: петербурзькі глядачі, за В. Немировичем-Данченком, поводитися інтелігентніше і поставилися до спектаклю прихильніше за московських;⁵⁵⁰ натомість рецензенти провідних видань мало не одноставно «Трьох сестер» вишпетили. Тон, як і раніше, задавав О. Кугель. Визнавши п'єсу А. Чехова твором «цікавим» і «сильним», однак — «непевним», рецензент зауважував, що, на його думку, драматург все ще не «накреслив завдання своєї художньої творчості» і в даному випадку показав життя не як «логічне коло дій, що взаємообумовлюють одна одну, пов'язані єдністю інтриги», але як щось «сире, незграбне, безформне», де «все випадкове і самостійне», «непередбачуване і непоправне», підкреслював «безглузду роз'єднаність людей, які начебто живуть у суспільній сполуці». Визначальним моментом п'єси і спектаклю «художників» критик вважав «мертвущий настрій», «безнадійність, холодний відчай тупого, безглузлого, роз'єданого життя», що був особливо відчутний у фіналі — «нестерпному, до болю важкому», куди, як на нього, зовсім недоречно був доданий заключний монолог Ольги — «якийсь туманний заклик до надії, у який глядачі мають повне право не вірити і у який передовсім не вірить, не може вірити, сам автор». «Безліч подробиць реального життя й буденності, якщо можна так висловитись, знижують кін до рівня партеру. Лише простягнеш руку і можна потиснути руку акторові», — так О. Кугель передавав загальне враження від вистави МХТ, знову звинувачуючи її у «грубому натуралізмові».⁵⁵¹ Поряд рецензент «Русского слова» наголошував: «П'єса Чехова справляє важке, мало не гнітюче враження на глядача <...> Місцями іскорки гумору, живцем схоплені сценки, дотепні слівця, але знову все заволощується тугою і відчайдушним песимізмом».⁵⁵² Критик «Новостей» також звинувачував чеховську драму і виставу за нею у «безнадійному песимізмі», якого А. Чехов, припускав автор статті, мабуть, і сам злякався, відтак, намагався «присмачити» загальну похмуру картину ввідними веселими сценками. Однак, як на Б. Бентовина, комедійні епізоди були «пришиті» до тексту «білими нитками» і справляли враження «дисонансу <...> до загального тону п'єси».⁵⁵³ В цілому, за В. Немировичем-Данченком, ставлення петербурзької критики до гастролей МХТ і зокрема до спектаклю «Три сестри» виглядало так: «мілкі газетки злилися», а газети, що належали до «табору

⁵⁵⁰ Немирович-Данченко В. Избранные письма. — Т. 1. — С. 234.

⁵⁵¹ Ното погис [Кугель А.]. «Три сестры» А. Чехова // Петербургская газета. — 1901. — № 33.

⁵⁵² Любошиц С. «Три сестры», драма А. Чехова // Русское слово. — 1901. — 1 февраля. — № 31.

⁵⁵³ Импрессионист [Бентовин Б.]. Московские гастролеры // Новости И Биржевая газета. — 1901. — 2 марта. — № 60.

«Нового времени», — «злилися, дзюбали <...>, лаяли кожного дня».⁵⁵⁴

Утім, оскільки виставі «Три сестри» на кону Художнього театру судилося довге життя, за наступні кілька сезонів публіка, за висловом К. Станіславського стане «сміятися і стихати там, де цього хотів автор»,⁵⁵⁵ а серед рецензентських відгуків набереться чимало таких, що опонували першим враженням прем'єрних показів. Красномовним прикладом цьому була рецензія досвідченого Сергія Глаголя (Голоушева) та початківця Джемса Лінча (Л. Андрєєва), де, зокрема, зазначено: «Очевидно, з п'єсою А. П. Чехова сталося велике непорозуміння і, боїмося сказати, винні у ньому критики, які визнали «Трьох сестер» глибоко песимістичною річчю <...> Туга за життям — ось той потужний настрій, що від початку до кінця пронизує п'єсу і сльозами її героїнь співає гімн цьому життю. Жити хочеться смертельно, до млості, до болю жити хочеться! — ось основна трагічна мелодія «Трьох сестер», і лише той, хто у стогоні помираючого ніколи не міг підслухати переможного крику життя, не бачить цього. Якусь непомітну межу перетнув А. П. Чехов — і життя, переслідуване ним колись життя, засяяло переможним світлом. «Сестри» пригнічені безглуздістю свого існування, вони задихаються у просторі, позбавленому повітря, вони гинуть у стихійній боротьбі світла з опівнічною імлою — й усіма силами наболілої душі тягнуться до світла <...> І невже ви не помічаєте у вмираючих сестрах зародків нового життя. Погляньте на Машу. З її блукаючим поглядом, із загадковими силами, що нуртують у неї всередині, вона сама є нескореним життям — і вона бере те, чого бажає <...> Ірина — це образ, принадний своєю красою та могутньою чарівливістю, що не поступається тургенєвським героїням <...> А. П. Чехов вплив новий листок у лавровий вінок російської жінки, створивши своїх «Трьох сестер», саме їх наділивши пристрасною тугою за життям. Саме у них вклавши цей безупинний крик, це неугасиме устремління до світла: «В Москву! В Москву!». Наче промінь сонця з-за хмари, як золотава нитка, пронизає цей оклик сіру імлу і непереможно живе у трьох жіночих серцях».⁵⁵⁶

За місяць після московської прем'єри «Трьох сестер» драма А. Чехова з'явилася у київському театрі Н. Соловцова. Очільник колективу цього разу також потурбувався, аби нова п'єса А. Чехова потрапила до репертуару якомога швидше: напередодні від'їзду до Німци драматург отримав від нього телеграму із проханням дозволити на постановку драми «Три сестри» в Києві та Одесі, мало не відразу надіслав до Києва примірник п'єси, і вже 1 березня вистава вийшла до глядача.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ *Немирович-Данченко В.* Избранные письма. — Т. 1. — С. 238.

⁵⁵⁵ *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. — Т. 5. — С. 351.

⁵⁵⁶ *Линч Дж., Глаголь С.* Под впечатлением Художественного театра. — М., 1902. — С. 83–84.

⁵⁵⁷ *Городиський М.* Київський театр «Соловцов». — С. 55.

Напередодні прем'єри Н. Соловцов надіслав А. Чехову ще одну телеграму, де дякував драматургу за «високохудожню насолоду», якою втішила колектив постановка його п'єси. За словами режисера спектаклю, репетиції викликали у трупі «<...> той моральний підйом, той рідкісний настрій, натхнення і те сценічне єднання, які здатні викликати тільки твори глибокого, яскравого таланту <...>».⁵⁵⁸ Відтак успіхом, що його одностайно констатувала київська та одеська критика, соловцовські «Три сестри» завдячували натхненній роботі творчої групи вистави та зрослій режисерській майстерності Н. Соловцова. «Постановка чеховських «Трьох сестер» — це лекція режисерського мистецтва. Тут впроваджено стільки нюансів, стільки художніх подробиць, так майстерно зроблено всі паузи й несподівані переходи, що вийшла дивовижна картина, у якій було чути биття пульсу і відчувалося подих справжнього життя», — напише пізніше автор статті до «Ювілейного альбому Н. Соловцова».⁵⁵⁹ В іншій статті читаємо таке: «Поставив п'єсу Соловцов із великим художнім смаком, усі паузи, всі деталі було витримано майстерно. Вонавці були на висоті свого завдання і грали з рідкісною одностайністю <...>».⁵⁶⁰ Йшлося про гру Г. Пасхалової у ролі Маші, М. Велизарій у ролі Ірини, К. Роціної-Інсарової — Ольги, П. Скуратова та І. Дуван-Торцова — у ролі Андрія, Є. Неделіна — Кулигіна, І. Шувалова — Вершиніна, М. Багрова — Тузенбаха, Л. Леонідова — Соленого.

На початку наступного сезону Н. Соловцов настійливо запрошував А. Чехова дорогою з Ялти до Москви заїхати в Одесу аби подивитися «Три сестри», що там також мали «величезний успіх».⁵⁶¹ Рецензент «Южного обозрения» розчув у звучанні соловцовської вистави «прагнення до світлих горизонтів», «тугу за ідеалом, який вирвав би з довколишньої твані й відродив до нового існування».⁵⁶² Про те саме за шість років напише М. Рабинович: «На сцені було тьмяне провінційне сіреньке життя. Відчувалася вся його беззмістовність, вульгарність, весь жах його, весь гніт. І ставала близькою і зрозумілою туга «сестер». І всіх було шкода. В театрі було сумно тим прекрасним чеховським сумом, який очищає людину, підносить її, збуджує в ній якісь нові, красиві почуття».⁵⁶³

Наведені відгуки дають підстави говорити про спорідненість ідейно-художніх параметрів версій «Трьох сестер» К. Станіславського та Н. Соловцова. Переконана, що при цьому не варто, як це зробив М. Городись-

⁵⁵⁸ Чехов А. П. Собр. соч.: В 30-ти т. — Т. 13. — С. 376.

⁵⁵⁹ Юбилейный альбом Н. Н. Соловцова. — С. 21.

⁵⁶⁰ Там само. — С. 94.

⁵⁶¹ Чехов А. П. Собр. соч.: В 30-ти т. — Т. 13. — С. 376.

⁵⁶² Городиський М. Київський театр «Соловцов». — С. 57.

⁵⁶³ Рабинович М. Три сестры // Театр и искусство. — 1907. — № 38.

кий, пояснювати естетичні здобутки київського спектаклю тим, що Н. Соловцов мав гіпотетичну можливість «скористатися з досвіду Художнього театру».⁵⁶⁴ Безперечно, шлях, яким Н. Соловцов досягав інакші, нетрадиційні художні структури, запропоновані А. Чеховим у драматичних творах, був схожим на процес опанування цих структур К. Станіславським: відчуті естетизм «подробиць життя», усвідомити їхню важливість для формування не лише фізичного, а й ментального простору вистави, збагнути особливу природу чеховського ліризму. Однак, цю дорогу кожен із них подужав самотійно, про що свідчать, зокрема, різні за характером позитивні відгуки критики на вистави Н. Соловцова та МХТ.

Натомість у претензіях рецензентів бачимо більше спільного, ніж відмінного. Скажімо, у відгуку Н. Ніколаєва на київський спектакль «Три сестри» на адресу А. Чехова знову прозвучали звинувачення у «безідейності», у тому, що він «<...> з хворобливою відразою відвертається від старих форм життя, і, нажаль, не знає, де шукати нових. Він відчуває грозу, що насувається, але де рятуватися від неї, не знає, болісно усвідомлюючи своє безсилля розв'язати загадку життя». Водночас, критик, приєднуючись до думок московських і петербурзьких колег по цеху, переконував, що, ставлячи п'єси А. Чехова, театр не виконує своїх функцій художньо-просвітницького закладу — не допомагає «суспільній свідомості уявити провідні ідеали», навпаки, він «ухиляється від своїх прямих задач», оскільки «стає лише відображенням особистої безпорадності песимістично налаштованого письменника». «Дивлячись «Три сестри», я мимоволі подумав: «Наскільки ж ця п'єса талановита і наскільки по-сутньо непотрібна!» — цим патетичним зойком закінчував Н. Ніколаєв огляд соловцовського спектаклю.⁵⁶⁵

Навесні і влітку 1901 р. «Три сестри» обрали для гастрольних турів В. Комісаржевська (Варшава, Вільно) та Л. Яворська (Одеса). Виставою «Три сестри» розпочалася також діяльність трупи В. Мейєрхольда та О. Кошеверова у Херсоні. Початок виявився по-справжньому успішним: зала на прем'єрному показі була заповнена вщент, після закриття завіси публіка закидала акторів квітами. Так само добре приймала спектакль севастопольська публіка у червні 1903 р.: Б. Лазаревський повідомляв А. Чехова, що публіка під час показу «<...> завмерла і сиділа так усі чотири акти».⁵⁶⁶ Рецензент часопису «Театр и искусство» відзначив ретельну, до останньої деталі розробку п'єси, рівне — однаково гарне — виконання всіх без винятку ролей, навіть ролі няньки Анфіси, яка, за режисерським

⁵⁶⁴ *Городиський М.* Київський театр «Соловцов». — С. 56.

⁵⁶⁵ *Николаев Н.* Письма из Киева // Театр и искусство. — 1901. — № 12 (18 марта). — С. 257.

⁵⁶⁶ *Лазаревский Б.* Письмо А. П. Чехову от 8 июня 1903 г. // Чехов А. П. Собр. соч.: В 30 т. — т. 15. — С. 358

рішенням, була останньою, хто з ганку проводжав артилерійську бригаду, що залишала місто.⁵⁶⁷ В свою чергу, рецензент газети «Юг» захоплювався «віртуозністю», з якою Вс. Мейерхольд створив окремий настрій кожного акту: в першому він відчув свіжий дух берези, у другому — тужлива пісенька няньки вторила гулу осінньої негоди за вікном, третій «затоплювала» загальна прилиплива нервозність.⁵⁶⁸

«Три сестри» Вс. Мейерхольда, мабуть, були більш схожі із версією Московського Художнього театру, адже «Дядю Ваню» К. Станіславського постановник херсонського спектаклю бачив, натомість у «Трьох сестрах» він був зайнятий. Напевно тому ця назва стояла першою на афіші його сценічного угруповання, до того ж, працюючи саме над «Трьома сестрами», Вс. Мейерхольд сформував стилістику, що стала спільною для всіх трьох чеховських вистав трупи. Відверто наслідуючи К. Станіславського, він домагався, аби життя, в даному випадку у будинку Прозорових, здавалося максимально природним, водночас переймаючись, аби ця натуральність не затінила невідворотність драми, що руйнувала мирну повсякденність.

Найуспішніші версії чеховських «Трьох сестер» початку минулого століття виявили, на нашу думку, спільну тенденцію, так би мовити, «монологічної» чеховіани — пошук засобів ретельного відтворення на кону саме авторової концепції, що встановлювала ідейно-естетичні параметри сценічної інтерпретації драматичного тексту. Однак, 1907 р. цей ланцюг було розірвано — новий варіант «Трьох сестер» театру «Соловцов» змаркував натомість можливість діалогу, в якому режисер ставав співавтором драматурга, пропонуючи власний формотворчий ряд спектаклю «за участю» літературного першоджерела. Здобувши визнання у театрах Москви і провінції, Костянтин Марджанов прийняв запрошення І. Дуван-Торцова обійняти у сезоні 1907/08 рр. режисерську посаду в театрі «Соловцов», аби додати «свіжої крові у жили <...> театру».⁵⁶⁹ Ця свобода творчого вияву, надана постановникові, призвела до естетичних відкриттів, несподіваних для того часу, як от поставлений «у сукнах» «Іполит» Евріпіда, чи яскраво натуралістична «Влада темряви» Л. Толстого з живими гусьми, поросятами та конем.

Проте критика визнала найбільш «оригінальною» серед київських постановок К. Марджанова спектакль «Три сестри», у побудові якого режисер випробував можливості поворотного кола. Цією технічною новинкою К. Лаутеншлегера, що набула шаленої популярності після «при-

⁵⁶⁷ Рудницький К. Мейерхольд. — С. 59.

⁵⁶⁸ Там само.

⁵⁶⁹ Нелли В. Марджанов и «Фуэнтэ Овехуна» // Есть три эпохи у воспоминаний. — К., 2001. — С. 141-157.

голомшливо красивої, небачено театральної»⁵⁷⁰ версії шекспірівського «Сну літньої ночі», втіленої М. Рейнгардтом на кону Німецького театру 1905 р., за ініціативи К. Марджанова був оснащений театр «Соловцов» саме до початку сезону 1907/08 рр. Завдяки її використанню дія «Трьох сестер» пришвидшилась та динамізувалася, оберти поворотного кола, природним чином ділячи її на епізоди, увиразнили архітектоніку, ритм чеховської вистави — доти завжди монотонний — зламався.

Несподіванкою для київського кону виявилась також тонка, лірична колористична гама декорацій О. Андріяшева (належав до групи «Мир искусств»). Новаторські звучало музичне оформлення вистави (один з компонентів її звукової партитури), в яку гармонійним дисонансом впліталися звуки роялю, гітари, шум дощу, завивання вітру, мідь полкового оркестру, створюючи необхідну «атмосферу», настроїв кожної сцени. Музика й надалі становитиме один з найважливіших формоутворюючих компонентів спектаклю К. Марджанова, і початок цьому поклала чеховська вистава в «Соловцові».

Проте, справжній успіх у глядача і критики цієї другої версії «Трьох сестер», особливо у зіставленні із сприйняттям ними першої — соловцовської, виставу К. Марджанов не спіткав, технологічні нововведення режисера радше викликали цікавість та породжували суперечки. Одностайними були знову ж таки негативні відгуки критиків консервативного напрямку, зокре́бно Н. Ніколаєва та П. Ярцева. «Чехов, вистава і гра, все це були тільки другорядні фактори у порівнянні з демонстрацією поворотного кону, побудованого за карусельною системою», — з відчутною іронією передавав враження від вистави Н. Ніколаєв.⁵⁷¹ На думку О. Дейча — свідка цієї постановки, висловлену ним майже шістдесят років потому, київські спектаклі К. Марджанов і зокре́ма спектакль «Три сестри» погано сприймалися через те, що вони клали край «штампам респектабельного буржуазного театру», який натовісь подобався глядачеві і задовольняв критику.⁵⁷² Чи то режисура К. Марджанова була справді «радикальною», чи то київська публіка та переважна частина рецензентів були не готові до сприйняття режисерських новацій, але «Три сестри» А. Чехова, хоча й не визнані сучасниками, лишилися в історії російськомовної сцени в Києві. В. Неллі у спогадах про К. Марджанова назвав її однією з тих вистав, що відзначали невтомне прагнення режисера революціонізувати мистецтво театру.⁵⁷³

У «Репертуарному покажчику» Головреперткому за 1929 рік «Три сестри» були позначені літерою «Б» — тобто п'єсу перевели до розряду

⁵⁷⁰ Bahr H. Die Schauspieler und Schauspielkunst. — Berlin, 1928. — S. 34.

⁵⁷¹ Николаев Н. «Три сестры» А. П. Чехова в театре «Соловцов» // Киевлянин. — 1907. — № 243

⁵⁷² Дейч А. Голос памяти: театральные впечатления и встречи. — М.: Искусство, 1966. — С. 23

⁵⁷³ Нелли В. Марджанов и «Фунтэ Овехуна». — С. 144.

класичних творів, що мали «видатні формальні переваги», але при цьому «українську соціальну значимість».⁵⁷⁴ Водночас, як і випадку двох попередніх за часом чеховських п'єс, «Три сестри» з початком 1920-х рр. стають невід'ємною частиною європейського театрального репертуару.

1926 р. Філіп Ріджвей, замість продовжувати власну роботу над чеховськими п'єсами, запросив Федора Комісаржевського поставити «Три сестри» у театрі «Барнз». Гілгуд, якому дісталася роль Тузенбаха, наприкінці 1960-х згадуючи їх першу спільну працю, відзначить дві особливості режисерського почерку Ф. Комісаржевського, що їх виявила робота над чеховськими «Трьома сестрами»: по-перше, це ретельне планування мізансценічного ряду вистави, по-друге, це турбота, аби вона була максимально живописною. Друга риса є тим зрозумілішою, що у переважній більшості власних вистав режисер виступав також як автор декораційного рішення та костюмів.

Щоб умістити складні, варіативні мізансцени у невеликий сценічний простір «Barns theatre», Ф. Комісаржевський у період, що звично називається «застільним» (тобто до виходу акторів на сцену), дбайливо накреслив на підлозі квартири, яку він винаймав у Блумсбері, графічний план постановки із зазначенням входів, виходів тощо. Впродовж наступних п'яти тижнів актори запам'ятовували траєкторії свого руху, аби потім, при звичайвшись до обмежень, вільно почуватися на маленькій сцені театру.

Дію у першому та останньому актах Ф. Комісаржевський переніс на садову терасу. Крізь великі відкриті вікна, що ділили сцену навпіл, глядачі бачили одну з кімнат і обідній стіл на тринадцять кувертів, що виходив за лаштунки. На передньому плані з одного боку висіла мотузка для сушки білизни, з іншого — велика гілка, підсвічена прожектором, гоїдаючись, відкидала тінь на задник. Складалося враження, що всі події відбуваються просто неба. У двох середніх актах вікна прибирали, стіни переміщували під іншим кутом, їх прикрашали бра та картини, і в такий простий спосіб конструювався інтер'єр дому. У спальні сестер не було ліжок, натомість поперек кімнати стояла ширма (заввишки метр), обтягнута ситцем. Наприкінці акту сестри, тримаючи в руках свічки, йшли за цю перегородку, і коли Ірина, ридаючи, там сідала на ліжко, а Ольга, втішаючи сестру, прихилилася до неї, на стіні з'являлися їхні величезні тіні.⁵⁷⁵ Загалом, багатьох речей, як-то атмосфера різних пор року, збільшення глибини сцени, куди нібито вміщалася ціла анфілада кімнат із виходом до саду, враження, що за вікнами проїхала пожежна команда, режисер домігся завдяки дуже вправному використанню світла.

Ф. Комісаржевський у виставі насамперед акцентував романтич-

⁵⁷⁴ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 84.

⁵⁷⁵ Гілгуд Дж. На сцене и за кулисами. — С. 117.

ний бік чеховської п'єси. Задля цього, за словами Дж. Гілгуда, він зробив у тексті деякі зміни й одягнув акторів у костюми, які носили років за двадцять до написання п'єси. У турнюрах та шиньйонах вісімдесятих років дев'ятнадцятого століття сестри виглядали дуже гарно.⁵⁷⁶ Істотні зміни торкнулися також образу барона Тузенбаха: вважаючи, що Ірина не може покохати жениха виключно через його непоказну зовнішність, режисер зробив Дж. Гілгуду молодий грим, одяг у красивий мундир, аби Тузенбах став максимально привабливим.⁵⁷⁷

Згодом, набравшись досвіду грати чеховських персонажів, але так до кінця і не з'ясувавши, навіщо Ф. Комісаржевський настільки активно романтизував «Три сестри», Дж. Гілгуд знайде єдине правдоподібне пояснення цього режисерського рішення: «Підозрюю, що він відчував необхідність ввести молоду закохану пару у п'єсу, до якої треба було повернути симпатії англійської публіки».⁵⁷⁸ Переможців, як відомо, не судять, а Ф. Комісаржевський, здається, в той раз вийшов переможцем: вистава, що гралася впродовж двох місяців двічі на день, отримала виключно схвальні відгуки преси та публіки.⁵⁷⁹

1929 р. Ж. Пітоєв втілює «Три сестри» на кону паризького «Театру мистецтв», очолюваного Ж. Еберто. Перекладачем чеховського тексту виступив Р. Дарзан — відомий французький літератор, журналіст, поет і драматург. А. Антуанові, для якого, мабуть, вже стало традицією відвідувати чеховські спектаклі трупи Пітоєвих, цей переклад здався «живим, доволі зрозумілим», а головне — таким, що надав можливість «насолоджуватися красотою глибокого твору, одного із найвизначніших у сучасному російському театрі».⁵⁸⁰

Вистава йшла у декораціях, традиційних для сценічних робіт Ж. Пітоєва, зокрема для чеховських вистав його трупи. Важкі оксамитові завіси розділяли простір на кілька окремих планів, формуючи різні частини великого будинку Прозорових. За одним із полотнищ видно було залу з вікном, задрапованим світлою портьєрою. У вікно бив рожевий промінь світла і, переломлюючись у складках матерії, надавав середовищу дивовижного м'якого і теплого колориту. В цьому вибагливому освітленні виникали і знов пропадали у темряві старі крісла, стільці, буфет, рояль.⁵⁸¹

Ж. Пітоєва вочевидь зовсім не турбувало, аби обставини місця, в яких розгортатиметься чеховський сюжет, виглядали натурально. Його

⁵⁷⁶ Гілгуд Дж. На сцене и за кулисами. — С. 117.

⁵⁷⁷ Там само. — С. 117–118.

⁵⁷⁸ Там само. — С. 118.

⁵⁷⁹ Там само.

⁵⁸⁰ Гительман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 104.

⁵⁸¹ Там само. — С. 104.

нова версія «Трьох сестер», як і попередня — у московському «Нашому театрі» 1912 р. — йшла у декораціях, що утворювали, за словами постановника, образ «усіх кімнат всіх російських трьох сестер, увіковічених письменником».⁵⁸²

За Л. Гітельманом, дві вищезазначені версії «Трьох сестер» різнились між собою передовсім через інакші ідейні мотиви: у першому випадку Ж. Пітоєв, долучаючись до тогочасної російської традиції вирішення чеховських п'єс, побачив у долі трьох сестер Прозорових долю багатьох освічених, талановитих жінок Росії, похованих у затхлій російській до-революційній провінції, у другому — соціально-історична конкретність розмилася, відтак чеховські герої тепер існували в абстрактній реальності. «На сцені виникав узагальнений образ світу, де людині не вдається втілити свої надії та устремління», — стверджував науковець.⁵⁸³ Не будемо сперечатися із дослідником щодо того, як виглядала «російська традиція» чеховських вистав першої половини 1910-х, однак зазначимо, що аналіз навіть кількох версій «Трьох сестер» початку минулого століття дає підстави вважати, що їхніх творців передовсім цікавив онтологічний, а не соціально-історичний сенс авторового наративу. Якщо у постановці Ж. Пітоєва 1912 р. справді превалювали суспільні мотиви, то такий вибір радше віддавав данину тогочасній атмосфері російського суспільного життя. Ставши французьким режисером, чия творчість на кінець 1920-х вже міцно укорінилася в європейський мистецький ґрунт, він тепер вирішував за допомогою класичного твору питання не злоби дня, але людської екзистенції.

У світі, створеному ним на кону «Театру мистецтв», самотні чеховські герої існували у безперервних стражданнях, муках і безнадійних пориваннях до кращого. Свідки тої вистави надовго запам'ятовували «бліде обличчя, палкий погляд, тендітний силует і патетичний голос» Ірини — Людмили Пітоєвої; «печальну, палаючу внутрішнім вогнем» Машу — Марі Кальф; «немовби стяту духовними путами» і «незмінно благородну» Ольгу — Марії Германової. Характер Тузенбаха, створений Ж. Пітоєвим, поєднував «скромність і невтримну гордість, душевну ясність і скепсис іронічного розуму». Наташа — Поллет Пакс, яка нагадувала «нерозумну комаху, що дзижчить і пурхає від одного до іншого», була однак аж ніяк не безневинною істотою — як і у давній виставі К. Станіславського, вона становила реальну загрозу всьому доброму, людяному, що уособлювали Прозорови.⁵⁸⁴

Ззовні вистава Ж. Пітоєва була виставою «бідного» театру. Магію

⁵⁸² Гітельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 105.

⁵⁸³ Там само.

⁵⁸⁴ Там само.

«Трьох сестер», про яку писали критики, він творив за допомогою лише кількох метрів тканини, нечисленних предметів побуту, гри світлом і людських голосів, в яких звучала ціла гамма емоцій, почуттів, страхів, досади і болю від втрати ілюзій.

Атмосфера, напружено драматична впродовж всієї дії, чим ближче до фіналу — відчутно згущувалася до трагедії. Трагізм фізичного і духовного людського буття, власне, правив за провідний мотив «Трьох сестер» Ж. Пітоєва — за словами Е. Се, «хвилюючого, сповненого сарказму нарис провінційних побуту та звичаїв» і «тужливої «романтичної поеми» про життя, що не вдалося».⁵⁸⁵ Критик, зіставляючи раніше бачені версії «Чайки» та «Дяді Вані» із нинішньою — за «Трьома сестрами», визнав цю чеховську п'єсу «найбільш суворою, меланхолійною і проникнутою <...> суто російським відчаєм <...> комедією» письменника.⁵⁸⁶ Тотожним було враження від вистави Л. Дюбека: «Те, що ми бачимо у Пітоєва, таке страшне, що за контрастом усе інше здається відрадним — адже ми зазирали у безодню людської душі <...>».⁵⁸⁷

Тільки на одну мить у фіналі вистави спалахувала слабка надія на краще майбутнє, аби враз згаснути, коли опускалася завіса. Про це виразно писав Ж. Дегас: «<...> у <...> саду розчарувань, оточеному похмурою тишею присмерків, я знову побачив трьох сестер, самотніх, посеред сцени, які змирились і виступають немовби фігури античного хору: Ольга, старша, до неї мерзлякувато притулилася Маша, обіймаючи за плечі маленьку Ірину. Тут була спроба пом'якшити їхнє страждання невигадиливою мелодією надії, що звучала всупереч усьому. Тут кожна із сестер немовби журилася, що мелодія ця останньою нотою обривалася у шарудінні майже непомітного падіння завіси <...>».⁵⁸⁸ Світло надії, мабуть таки виникало наприкінці пітоєвських «Трьох сестер», припускав Л. Гітельман, але воно виявилось занадто несміливим, аби визначити собою камертон цілого спектаклю.⁵⁸⁹

За твердженням К. Рудницького, 1940 р. почався новий етап життя чеховської драматургії у радянському театрі, який знаменувався постановкою В. Немировичем-Данченком власної версії чеховських «Трьох сестер». Варто нагадати, що у період, коли він тільки «думав над «Трьома сестрами», постановник називав цю роботу не інакше, як «відновленням Чехова» на кону МХАТу. Однак, згодом у вистави з'явилися зовсім інші цілі: напередодні прем'єри, сварячи В. Качалова, який, на пе-

⁵⁸⁵ Гітельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 107.

⁵⁸⁶ Там само. — С. 105.

⁵⁸⁷ Там само.

⁵⁸⁸ Там само. — С. 106.

⁵⁸⁹ Там само. — С. 107.

реконання постановника, ігнорував «саму сутність» постановочного плану, В. Немирович-Данченко наполягав на тому, що нова версія мала бути не «реставрацією» давнього спектаклю, але новою постановкою на засадах нашого <...> вже значно очищеного і від натуралізму і від дурних звичок старого Художнього театру мистецтва». ⁵⁹⁰

Власне, концепція першого варіанту чеховської драми, яку вони із К. Станіславським розробили і втілили на початку минулого століття, не годилася для рубежу 1930–40-х. І не лише тому, що жодне сценічне рішення не витримує перевірки настільки довгим часом, але й тому, що між мистецтвом театру обох часових відтинків спільною залишалась хіба що територія їхнього буття. Також зрозумілим було бажання В. Немировича-Данченка позбутися у теперішній виставі тих постановочних прийомів, як от «настрій», тужливий тон, безкінечний предметний ряд, незліченні паузи, що, кочуючи з однієї чеховської вистави «художників» до іншої, встигли змертвіти до штампів. Після стількох років панування на кону МХАТу «побутового Чехова» його мрія про «поета-Чехова» і пристрасне бажання захопити цією метою весь творчий склад спектаклю видаються цілком природними. ⁵⁹¹

Визначивши основну тональність майбутньої вистави, В. Немирович-Данченко шукає точний вираз її ідеї: «боротьба за краще життя» — це формулювання здалося йому надто активним, «мрія про краще життя» — її він у п'єсі не знайшов, зважаючи, що цим устремлінням обумовлені радше не чеховські, але горьківські драми, «туга за кращим життям» — на цій формулі він зупинився, як на найбільш точній, надалі підкоряючи їй всі компоненти художньої структури спектаклю. ⁵⁹²

На відміну від декорації В. Симова, яка підкреслювала мотиви закуття, провінційної глушини, просторовий образ нової версії «Трьох сестер», сформований В. Дмитрієвим, «утверджував думку про близькість краси життя». ⁵⁹³ Тепер у домі Прозорових було багато повітря і квітів. За вікном мріяв квітучий сад, сцену заливало весняне світло. В останньому акті, де Чехову виділася «довга ялинова алея», забілили березові стовбури, на тлі яких особливо святково виглядала і шинель Вершиніна і довгі плаття сестер. ⁵⁹⁴

⁵⁹⁰ *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма: В 2-х т. — Т. 2 (1910–1943). — М.: Искусство, 1979. — С. 472, 492.

⁵⁹¹ Там само. — С. 491.

⁵⁹² *Вл. И. Немирович-Данченко* ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года. — М.: Искусство, 1965. — С. 149, 159.

⁵⁹³ *Роскин А.* Антоша Чехонте // *Роскин А.* Статьи о литературе и театре. — М.: Искусство, 1959. — С. 188.

⁵⁹⁴ *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 93.

Однак, повністю від правдоподібності сценічного середовища ні постановник, ані художник не відмовились — В. Дмитрієв лише трохи розвернув ближче до рампи стіни павільйону й не зовсім зважав на побутову відповідність, розставляючи меблі: приміром, диван у центрі сцени стояв спинкою до роялю, від чого інтер'єр дому здавався більшим, розімкнутим. Стіни павільйону були пофарбовані у світлий тон, з яким гармонувала бліда візерунчаста оббивка нечисленних меблів. Ці тихі кольори вигідно відтіняли темно-зелені кімнатні рослини, і водночас спокійна гамма акторських костюмів слугувала їх доповненням. У фіналі спектаклю В. Дмитрієв так само злегка укрупнив стовбури беріз і сховав їхні крони у колодниках, в такий спосіб перетворивши гай на живу колонаду — незабутню у натуральності її природної краси.⁵⁹⁵

Чіткі мізансцени, сформовані ніби з «крупних планів» персонажів, підкріплювались плавкими, неспішними обертами поворотного кола. Вибаглива світлова партитура вистави допомагала створити настрої сцени, сфокусувати увагу глядача на окремій частині рухливої картини, означити провідний мотив тої чи іншої дійової особи. В першому акті у повітрі розливалось весняне сонячне тепло — у кімнатах було світліше, ніж за вікнами; у другому — тривожна жива напівтемрява «оточувала» розмову Маші із Вершиніним; філософським суперечкам Вершиніна і Тузенбаха відповідало рівне, «абстрактне» освітлення; тріумфальні проміні величаво впливали у кімнати напередодні свята під звуки роялю Тузенбаха — Н. Хмельова і раптово зникали, залишивши хіба що спогад про себе у вигляді синюватих розводів на стінах, варто було Наташі — А. Георгіївській вигнати гостей; четвертий акт — осінній день без сонця — освітлювало тяжке світло розставання і прощання.⁵⁹⁶

Нечисленні музичні вкраплення у текст спектаклю мали на меті не проілюструвати дію, але виявити її прихований сенс. Так наприкінці четвертого акту, призупиняючи хід вистави, з-за лаштунків звучав вальс «Очікування» — мелодія туги за кращим життям. А перед останнім монологом сестер, слова якого першою вимовляла Ольга — К. Єланська, то наближаючись, то віддаляючись, гримів прощальний «Скобелівський марш» — вільний, бравурний, гордий, що ніби підхоплював рефрен Маші — А. Тарасової: «Треба жити!».

Оцінюючи ансамбль «Трьох сестер», В. Немирович-Данченко наполягав на тому, що персонажі п'єси — «гарні, інтелігентні люди», однак, як видно з режисерського плану вистави, існували певні відмінності в його ставленні до них: щедро даруючи симпатію сестрам Прозоровим, Тузенба-

⁵⁹⁵ Фельдман О. «Три сестры» А. П. Чехова. Московский Художественный театр, 1940 г. // Спектакли двадцатого века. — С. 168.

⁵⁹⁶ Там само.

ху, Чебутикину, він водночас з відвертою неприязню ставився до Кулигіна і Наташі. Лише Солений — Б. Ливанов виявився надто суперечливим, надто складним для оцінки і, можливо, саме тому ця акторська робота вирізнялася у напрочуд злагодженому ансамблі спектаклю і вразила глядачів.⁵⁹⁷

Ірина — А. Степанова — тендітна, привітна, із ясным поглядом — часом булавала печальною, але ніколи — втомленою і роздратованою. «Пташко моя біла» — слова Чебутикіна, адресовані Ірині, реалізовувались у цій поетичній і ніжній фігурі спектаклю. Ольга — К. Єланська — добра, розумна, вдумлива — вражала душевною стійкістю, спокійною впевненістю людини, яка раз і назавжди зрозуміла, в чому її покликання.⁵⁹⁸ Маші — А. Тарасовій, за словами П. Маркова, були притаманні «велика прихована воля, самозаглибленість і душевна міцність».⁵⁹⁹ Вона була жінкою «великих почуттів, <...> здатною до кінця віддаватися цим великим почуттям». А. Роскин завважував, що таке рішення дещо виходило за межі чеховського образу, що у грі А. Тарасової знайшло вираз «толстовське начало». Вочевидь, актрисі нагодився досвід, набутий в ролі Анни Карєниної у виставі В. Немировича-Данченка 1937 р. Тоді вона зіграла жінку характеру сильного і сповненого протиріч, яка не змогла пережити втрати кохання, тепер її Маша — також натура «гармонійна у своїй складності і суперечливості <...>»,⁶⁰⁰ залишившись сама, була готова почати життя спочатку.

Не лише туга за кращим життям, але віра у те, що воно неодмінно настане, забарвлювала образ Вершиніна — М. Болдумана. Цей посивілий красень, чию статну фігуру прекрасно облягала військова форма, розумник і мудрець, був твердо переконаний у правильності своїх передчуттів. Нагородою йому було не лише захоплення Маші — А. Тарасової, але й реакція зали, що відверто захоплювалася цим уособленням найкращих якостей російського інтелігента. Н. Хмельов у ролі Тузенбаха, за визначенням А. Роскина, грав «людину, осяяну простим і ясным почуттям кохання», людину, «яка була щасливою самим почуттям кохання».⁶⁰¹ Утім, часом цей «найрозумніший і найскромніший» чоловік темнів обличчям від трагічного усвідомлення «приреченості» свого почуття.⁶⁰² У структурі передовсім цих двох образів загальна домінанта — туга за кращим життям

⁵⁹⁷ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 94.

⁵⁹⁸ Там само. — С. 94.

⁵⁹⁹ Марков П. О театре: В 4-х кн. — Кн. 4. Дневники театрального критика (1930–1976). — М.: Искусство, 1977. — С. 200.

⁶⁰⁰ Роскин А. Антоша Чехонте. — С. 198–199.

⁶⁰¹ Там само. — С. 213.

⁶⁰² Фельдман О. «Три сестры» А. П. Чехова. Московский Художественный театр, 1940 г. // Спектакли двадцатого века. — С. 166.



А. Чехов. «Три сестри». МХТ. 1940 р. Сцена з першого акту.

— звучала найрозбірливіше, однак, її відблиск падав на кожного персонажа — чи це був недалекий добряк Кулигин, чи Солений — Б. Ливанов — людина, яка мимоволі стала вбивцею.

Єдиним виключенням стала Наташа — А. Георгіївська — «агресивно прямолінійна».⁶⁰³ Навіть її вульгарний, надтріснутий голос «<...> ворогував із м'якими й тріпотливими голосами сестер», зі «шляхетними, пещеними нотками» у промовах Вершиніна — М. Болдумана, зі «стражденими, ураженими інтонаціями» Тузенбаха — Н. Хмельова.⁶⁰⁴ Вони здебільшого розмірковували і ставили запитання, вона — лише відповідала — різко та категорично, оскільки ніколи не мучилася сумнівами.

Аби посилити у фіналі переможне звучання останнього монологу сестер, В. Немирович-Данченко вивів за лаштунки Чебутикіна і зняв його репліку. Тепер ніщо не заважало «мелодії просвітленого, натхненного гімну майбутньому».⁶⁰⁵

Тузенбах — Н. Хмельов йшов на дуель, повільний оберт поворотного кола відкривав глядачеві вид на алею прекрасних дерев, поруч яких життя справді могло би бути прекрасним. Звучала музика військового оркестру, разом із мелодією до глядачів доносились голоси сестер —

⁶⁰³ Фельдман О. «Три сестры» А. П. Чехова. — С. 167.

⁶⁰⁴ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 95.

⁶⁰⁵ Строева М. Чехов и Художественный театр. — М. : Искусство, 1955. — С. 302.



А. Чехов. «Три сестри». МХТ. 1940 р. Сцена з четвертого акту.

їхні слова «високого філософського життєствердження».⁶⁰⁶

Через двадцять років, визначаючи місце, яке зайняла версія В. Немировича-Данченка у мхатівській «чеховіані» і не тільки, П. Марков заважував, що вистава 1940 р. «<...> спростувала однобічне уявлення про Чехова, особливо як про чарівливого співця присмерків і туги, підкресливши багатство змісту і поетичне начало чеховської драматургії, вистраждану віру у майбутнє, особливий строгий поетичний ліризм, силу етичної вимогливості й драматизм переживань».⁶⁰⁷

Потужний вплив вистави МХАТу зазнала зокрема версія «Трьох сестер» А. Чехова Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, прем'єра якої відбулася 15 березня 1946 р. На це наступництво прямо вказували автори розвідки про творчий шлях театру: «Режисер вистави Б. Романицький відійшов від старого тлумачення чеховських героїв як людей приречених, страждаючих, пасивних, він прагнув розкрити життєстверджуючий пафос п'єси, привносив в акторські завдання активний початок».⁶⁰⁸ Утім, спектакль В. Немировича-Данченка, що «<...> був покликаний ствердити красу російської інтелігенції»,⁶⁰⁹ наприкінці десятиліття, в яке її дореволюційна генерація була винищена майже повністю, мав активне суспільне звучання, натомість вистава

⁶⁰⁶ Строева М. Чехов и Художественный театр. — М. : Искусство, 1955. — С. 303.

⁶⁰⁷ Марков П. О театре: В 4-х кн. — Кн.4. Дневники театрального критика (1930–1976). — С. 307.

⁶⁰⁸ Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Театр імені М. Заньковецької. — К. : Мистецтво, 1965. — С. 31.

⁶⁰⁹ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 94.



А. Чехов. «Три сестри». МХТ. 1940 р. Сцена з четвертого акту.

«заньківчан» відзначалась не менш активною ідеологією: Б. Романицький прагнув, аби «<...> безжально розтоптані надії, молодість, краса сестер <...>» викликали в глядній залі «<...> не безсилі сльози і зітхання <...> а навпаки — почуття гніву, ненависть до пошлої, низької дійсності тих часів, що виштовхувала чесних людей за борт життя, знищувала в них високе, прекрасне, прирікаючи на бездіяльне і безцільне існування <...>». ⁶¹⁰

Що ж до технологій відтворення на кону чеховських текстових структур, то творча група «заньківчан» старанно використовувала ті, які у другій половині минулого століття звично називалися «кращі традиції МХАТ щодо сценічного втілення чеховської драматургії». Л. Кривицька дешифрувала це так: «Завдання полягало в тому, щоб відчувати і донести до глядача, як казали Станіславський і Немирович-Данченко, підтексти, або підводну течію твору, тобто за зовнішньою драматичною дією п'єси, за буденщиною й повсякденними розмовами людей про життєві справи, за вчинками персонажів показати красу російських людей, їх душевне багатство». ⁶¹¹

Відтак, у характерах сестер Прозорових прочитувалися індивідуальні риси (В. Любарт підкреслювала прагнення Маші до кращого життя, Н. Доценко — віру Ірини у більш плідне життя в майбутньому, Л. Кривицька — оптимізм Ольги щодо обраного шляху), однак не менш виразними були спільні ознаки їхньої вдачі: духовна краса і благородство. Позатим, бадьора, оптимістична тональність вистави фактично стирала ту доволі істот-

⁶¹⁰ Кривицька Л. Повість про моє життя. — К.: Держвидав, 1958. — С. 89.

⁶¹¹ Там само. — С. 89.

ну грань, що у чеховській п'есі відрізняє громадянські позиції Вершиніна і Тузенбаха. У «заньківчан» натомість Вершиніну — І. Овдієнку і Тузенбаху — В. Данченку були однаково притаманні внутрішня чистота, впевненість у перемозі добра і непоказність почуттів.⁶¹²

Власне, «трагедія чудових російських людей, які чинили опір міщанству, пошлості, сірій буденщині»,⁶¹³ схоже, також розгорталася не на сцені, але на сторінках театрознавчих дописів. По-перше, її спростовував «глибокий оптимізм», що його випромінювали позитивні персонажі, по-друге, у виставі «заньківчан» не було виразної конфліктної лінії, про що потурбувався В. Немирович-Данченко у спектаклі МХАТу.

Черговий раз концепція «оптимізованого Чехова», що за виток мала вищезазначену виставу В. Немировича-Данченка, знайшла вираз у спектаклі «Три сестри» Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, створеному Володимиром Неллі 1955 р. Вона не стала художнім здобутком театру — хіба що черговим зверненням до чеховської драматургії. Проте, вистава виявила зрослу постановочну культуру колективу: «Три сестри» були одним з найбільш ансамблевих (Т. Семичева — Маша, В. Предаєвич — Ірина, А. Пекарська — Ольга, М. Швидлер — Наташа, М. Білоусов — Вершинін, А. Франко — Андрій, П. Кіянський — Кулігін, О. Черні — Чебутикін) і естетично цілісних спектаклів театру.

Безсумнівно, яким би не був конкретний результат, але атмосфера 1940-х — 1950-х рр. наочно впливала на зміну ідейних акцентів і на пов'язану із цим інакшу загальну тональність чеховської вистави радянського театру і за «Трьома сестрами» зокрема. У просторі тогочасної європейської сцени також з'явилися спектаклі, чії змістовні та формальні орієнтири напряду були зумовлені тогочасними суспільно-політичними реаліями. Це зосібно стосується спектаклю «Три сестри» за драмою А. Чехова (1952), який, за твердженням С. Бушуєвої, на тому етапі оприявнив «внутрішній сенс еволюції режисера» Лукино Вісконті. Якщо наприкінці 1940-х він переконував, що італійський театр потребував «радіше Шекспіра, ніж Чехова»,⁶¹⁴ то всього через три роки він виніс на суд публіки версію «Трактирниці» К. Гольдоні, де, на думку одного з рецензентів, «<...> переймався переважно тим, аби довести реальність всіх подій, що відбуваються у ній, і події ці були прожиті акторами з реалізмом найпрямішим <...> що виключає будь-яку можливість розширеного тлумачення образів».⁶¹⁵ За два роки, коли чеховську виставу Л. Вісконті побачив Париж, частина французьких критиків назвала «Трактирницю» дійством «ваговитим,

⁶¹² Кордіані Б., Мельничук-Лучко Л. Театр імені М. Заньковецької. — С. 32.

⁶¹³ Там само.

⁶¹⁴ Бушуєва С. Итальянский современный театр. — Л. : Искусство, 1983. — С. 53.

⁶¹⁵ Там само. — С. 52.



А. Чехов. «Три сестри». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. 1955 р.
Сцена з першого акту

дуже повільним», але були й такі, хто точно вказав її стилістичну «адресу». «Костюми і декорації витончених, глибоких, запилених тонів <...> постановка цілковито реалістична, з паузами, з прозаїчними епізодами, зі звичайними предметами (соусник, з якого беруть соус, білизна під праскою). Схоже, що грають Чехова <...>», — писав Ролан Барт — відомий французький літературознавець і визначний філософ-структураліст, схоже, виказуючи знайомство із художньою манерою чеховської вистави трупи Пітоєвих.⁶¹⁶

«Три сестри» Л. Вісконті ніби підхоплювали і водночас увиразнювали основну тему «Трактирниці» К. Гольдоні — тему застиглого життя. Однак, цей «сірий дистильований світ буржуазної комедії», до виду якої режисер відносив чеховську драматургію, відтворений ним на кону, був із захопленням сприйнятий глядачем і рецензентами, оскільки, стверджувала С. Бушуєва, А. Чехова італійці 1950-х сприймали саме як побутописця зупиненого життя.⁶¹⁷ «Ніколи ще не було, — радів один з критиків, — щоб в Італії письменник знайшов режисера, настільки захоплено-педантичного щодо кожного слова його тексту, якого знайшов Чехов

⁶¹⁶ Шитова В. Лукино Висконті. — М.: Искусство, 1965. — С. 91-92.

⁶¹⁷ Бушуєва С. Итальянский современный театр. — С. 53-54.

у Вісконті, цьому вередливо-самовдоволеному хазяїні вистав».⁶¹⁸

Зіставляючи попередні спектаклі Л. Вісконті, що виказували його вибуховий постановочний темперамент і рідкісну зухвалість та блискуче володіння формотворчими прийомами, із його відверто скромною, позбавленою постановочних ефектів версією «Трьох сестер», критики сходилися на тому, що цього разу режисер відмовився від будь-яких претензій на самостійність, слухняно слідуючи за автором п'єси. Насправді, за точним спостереженням дослідниці, цей умисне невибагливий «<...> спосіб інтерпретації так само перетворював структуру драми, як перетворювали її найзухваліші, найфантастичніші інтерпретації Вісконті».⁶¹⁹

Прозаїзуючи чеховський сюжет, позбавляючи його будь-якої поетичності, обстоюючи примат побуту над буттям, він отримав таку собі сімейну історію в стилі ретро, випадок з життя росіян 1900-х років. Навіть сценографія Ф. Дзефіреллі — художника, знаного насамперед за його асоціативно-образними декораціями «великого стилю» до оперних вистав, нагадувала про натуралістичне просторове рішення В. Симова до «Трьох сестер» Художнього театру 1901 р.

Однак, поклавшись в усьому на власне уявлення про чеховську історію та російські реалії початку минулого століття, Л. Вісконті, замість надійно втримати «Три сестри», насправді втратив п'єсу, принаймні, багатовимірність та глибину її поетичного тексту.⁶²⁰

Сценічні варіанти чеховської драми на кону російського театру 1960-х також позначалися більш прозаїчним викладом сюжету, спробами якщо не позбавити п'єсу оптимістичних нот, то принаймні приховати їх, притишити їхнє звучання. Так Г. Товстоногов 1965 р. на останній застільній репетиції вистави «Три сестри» у ленінградському Великому драматичному театрі ім. М. Горького, з якою російське театрознавство пов'язувало вихідне формулювання тези «жорсткого Чехова», стверджував: у цій п'єсі «<...> не може бути відкритого оптимізму. Він прихований. Він у розумінні погибельної сили бездіяльності, у чеховському протесті проти цієї бездіяльності».⁶²¹

Я не поділяю думку К. Рудницького про те, що, втілюючи «Три сестри» А. Чехова, Г. Товстоногов невідворотно наражався на порівняння своєї версії з виставою МХТ 1940 р.,⁶²² хоча б тому, що історичний час сценічного варіанту В. Немировича-Данченка за чверть століття елементарно вичерпався. Однак, ймовірно, розробляючи план власної по-

⁶¹⁸ Бушуева С. Итальянский современный театр. — С. 53–54.

⁶¹⁹ Там само.

⁶²⁰ Там само.

⁶²¹ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 155.

⁶²² Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 126–127.



А. Чехов. «Три сестри», театр «Елізео» (м. Рим). 1952 р. Сцена з другого акту.

становки, режисер тримав мхатівський спектакль в полі, так би мовити, внутрішнього зору. Ось чому між обома версіями простежуємо доволі наочні семіотичні лінії наступництва.

Кольорова гама вистави ВДТ була ще більш спокійною — сіро — чорно — білою. Знову точно був відтворений інтер'єр будинку Прозорових: столи, заставлені посудом, стільці, крісла, годинник, численні вази з квітами. Проте, дім не мав стелі та стін, їх заміщував задник із тюлі, покликаний дати відчуті примарність цього затишку. За тюлевою стіною жила природа — сад, березова алея — мхатівська, не чеховська. Пейзаж, за задумом С. Юнович, що час від часу просвічував крізь завісу ніби міраж, мав на меті не створити атмосферу, як то було зі сценографією В. Дмитрієва, але дати ментальну характеристику дії. Так у фіналі спектаклю глядачі спочатку бачили три самотні берізки у сіруватому тумані, коли Тузенбах — С. Юрський йшов на дуель, з'являлася перспектива алеї, на фоні якої постать барона ніби повільно розчинялася.

Світло у версії Г. Товстоногова також мало не натуралістичну, але, радше, образну ознаку: перший акт був світлим і теплим, другий — холоднуватим і мерзлякуватим, третій — спекотним і душним, четвертий — прозоро-скляним. Відповідно, у першому акті завісі надавався яскраво-жовтий колір, у другому — холодний синій, у третьому кімната освічувалась багряно-червоним світлом — загравою пожежі, у четвертому тюлевий задник здавався примарним через імлісто-сірий колір.⁶²³

Спільним тропом у знаковій системі обох спектаклів була підкреслено радісна, безжурна атмосфера першого акту. Всі персонажі почувалися невимушено, жартами і сміхом зустрічали іменинні подарунки — само-

⁶²³ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 185, 144.

вар Чебутикіна — Н. Трофимова, квіти Федотика — М. Волкова і Роде — Г. Штиля. Однак, часом — всупереч загальній радості — бринів хвилюванням голос Ольги — З. Шарко і чулися нудьга та лінь в інтонаціях Маші — Т. Дорониної. Ці ноти — дисонуючі щодо мотиву свята — основного мотиву першого акту — з самого початку дії ніби попереджали глядача про печальний кінець вистави.

Другий акт починався зі звуків гармошки, жіночого сміху, дзенькання бубонців — на дворі вирувало свято, якому, щоправда, не судилося розвіяти темряву довгого зимового вечора в домі Прозорових. Третій, де кімната полум'яніла від близької пожежі, виявляв усе те, що боліло кожному з персонажів, заразом доводячи: їхні життя вщент зруйновані. Четвертий — пронизаний відчуттям неминучої біди — змішував сльози відчаю і надії, злу іронію із тихою, впертою вірою.

Атмосфера вистави змінювалася повільно і поступово. Проте, напрям цих змін був єдиним та наочним: від акту до акту ставало все важче дихати.⁶²⁴ Неявна, прихована чеховська драма, в якій немає чіткої вини, але є загальна біда, що її в «Трьох сестрах» не помічає лишень Наташа, траплялася у виставі несподівано, проте невідворотно і невмолимо, адже її причини були не побутові, натомість буттєві. У першій «великій» чеховській виставі Г. Товстоногов не розвивав сюжет п'єси, але наголошував на проблемі, яку вважав визначальною: що станеться із душами героїв «Трьох сестер»?⁶²⁵

Ще один спільний елемент режисерського мовлення полягав у неквапливій поступовості, з якою Г. Товстоногов, так само, як і В. Немирович-Данченко, відтворював на кону чеховську історію, намагаючись, подібно до її автора, уникнути «<...> наочності поспішних узагальнень, дужче вогню боячись впасти в тон проповіді, уроку».⁶²⁶ Він розробив вельми детальну партитуру спектаклю, надавши значення буквально кожній дрібниці, чи не нарівно розподіливши увагу між усіма подіями сюжету, дуже ретельно облаштувавши кожен епізод. Ось у першому акті з'являвся Чебутикін — Н. Трофимов, з лукавим виглядом оцінював обстановку і раптом виводив з-за лаштунків денщика із самоваром. Той — незграбний, сонний — тягнув свою ношу на середину сцени і застигав із виразом віковичного солдатського терпіння на обличчі,⁶²⁷ перечікуючи, поки Чебутикін — Н. Трофимов, недоладно плескаючи руками і дрібцюючи довкола Ірини — Е. Попової, змусить свою «пташку білу» прийняти його дарунок. Ось пліч-опліч із величезним кошиком квітів входили Роде — Г. Штиль

⁶²⁴ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 129.

⁶²⁵ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 138.

⁶²⁶ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 129.

⁶²⁷ Там само.

та Федотик — М. Волков і, карбуючи крок наче у церемоніальному марші, несли його до ніг іменинниці. Ось гості хапливо розсаджувалися для групового знімку — хто високо піднявши пляшку шампанського, хто виставивши вперед руку із келихом, хто розтягнувши рот в усмішці, хто прийнявши бравий вигляд. Роде — Г. Штиль приліг перед ними на підлогу, лишень Солений — К. Лавров, удаючи, що йому байдуже, ставав в стороні. На довгу мить, доки Федотик — М. Волков маніпулював із камерою, всі застигали, затамувавши подих, потім полегшено видихали, ворухилися.

Позатим, такий дрібний режисерський малюнок «Трьох сестер» парадоксальним чином не відминяв, але, навпаки, посилював епічний характер сценічної дії.⁶²⁸ Власне, цей парадокс пояснити доволі просто: усвідомивши, що у чеховській п'єсі атмосфера окремого епізоду і цілої вистави мають однакову художню вагу, Г. Товстоногов впродовж репетицій докладав неабияких зусиль, щоб сполучити внутрішні стосунки між персонажами, їхні мікроконфлікти, з яких складається конфлікт цілого спектаклю, їхні дії і душевні порухи у неперервну кантилену.⁶²⁹

За Г. Товстоноговим, конфлікт «Трьох сестер» полягав у боротьбі персонажів не «між собою, але <...> із дійсністю». Це переконання режисера в активному соціальному звучанні п'єси відбилось у його особливому розумінні природи її «оптимізму»: він походив не з віри сестер у краще майбутнє, а з того, що кожна з них врешті-решт усвідомлювала своє місце в житті.⁶³⁰

І це вистраждане ними переконання, сформульоване в останніх репліках Маші, — що «треба жити», на нашу думку, насамкінець сюжету об'єднало сестер Прозорових значно міцніше, ніж їхнє ефемерне «поетичне ставлення до життя»,⁶³¹ що, безперечно, причаровувало до них і офіцерів-артилеристів, і глядачів спектаклю, проте, не рятувало їх від роз'єднаності, яку найсильніше відчуваєш (А. Чехов знав про це не з чуток) саме поряд із близькими людьми. У виставі ВДТ враження, що всі, присутні на іменинах Ірини, уражені однією бацилою — неконтактністю — народжувалось вже у першій сцені. А ще раніше — з монологу Ольги — З. Шарко, який Маша — Т. Доронина переривала свистом, а Ірина — Е. Попова вловлювала у ньому лишень одне — мрію «покінчити тут з усім — і до Москви», ставало зрозумілим: спорідненості не було й між сестрами, у кожної — окреме внутрішнє життя, власні сподівання, власні переживання від того, що очікування не справдились.

⁶²⁸ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 129.

⁶²⁹ Там само. — С. 185.

⁶³⁰ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 143.

⁶³¹ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 131.

Ольга — З. Шарко — тендітна, худорлява молода жінка із ламким голосом, нервовими рухами, вразливою душею, була єдиною з сестер, у кого вистачало душевних сил аби впоратися не лише із власними, а й з чужими негараздами. Саме в ній жила благородна душа прозоровського дому, і саме вона, не декларуючи цього і не хизуючись анітрохи, ніби брала на себе обов'язок витерпіти все, що випаде на долю рідних і близьких.⁶³²

Так, їй, як і іншим членам родини, було несила опиратися наступу Наташі, вона занепадала духом, коли невістка гнала з домку стару няньку Анфісу. «Вибач, я не здатна виносити... навіть в очах потемніло <...> Будь-яка, навіть щонайменша грубість, неделікатно сказане слово хвилюють мене, — говорила Ольга — З. Шарко голосом, надривним від непідробного страждання, нервово крокуючи кімнатою. І єдина домагалася мало не неможливого — слів вибачення: «Перепрошую, Олю, перепрошую... Я не хотіла тебе засмутити», — похапливо, нещиро, однак, все-таки виправдовувалась Наташа — Л. Макарова.

Удари долі, що градом посипалися на сім'ю після смерті батька, завдавали їй сильного болю, але вона уперто йшла обраним шляхом, підбадьорюючи тих, хто цього потребував. Її віра здавалася найстійкішою, її клятва «Будемо жити!» звучала у фіналі найтвердіше, і врешті-решт глядачі усвідомлювали, що ця міцна та непоказна стійкість Ольги — З. Шарко слугувала чи не єдиним підтвердженням тим міркуванням про красу людських стосунків, що так часто звучали впродовж вистави.

Натомість Маша — Т. Доронина приваблювала безмежним бажанням бути щасливою. Цей характер містив чимало рис, притаманних Маші — О. Кніппер-Чеховій, якою її побачила С. Гіацинтова, — сміливість, навіть відчайдушність, широту натури. Відтак, розлад між усвідомленими нею реаліями тоскної повсякденності і нестримним потягом до справжнього життя з його радощами, щасливим завзяттям, єднанням людських душ Маша — Т. Доронина переживала як трагедію, як непоправну біду — глибше і болісніше за сестер. Але завдяки природному життєлюбству вона (швидше за інших) змирялася з тим, що всі її надії виявилися марними. Маша — Т. Доронина прощалася назавжди із Вершиніним — Е. Копеляном — єдиним коханням свого життя — майже без хвилювання, так, ніби все найгірше вона вже пережила, ніби в її душі все встигло перегоріти. Мовчки притулившись до Вершиніна — Е. Копеляна, Маша — Т. Доронина лише на мить, неначе пригадавши щось, заходила нестямним баб'ячим криком, побачивши дурну маску, яку Кулигин — В. Стржельчик нап'яв на обличчя, реготала і раптом вимовляла стиха: «Невдатне життя...».

Характер Ірини — Е. Попової не відзначався ані волелюбством Маші — Т. Дорониної, ані стриманістю Ольги — З. Шарко. Головна риса її натури

⁶³² ТРудницький К. Спектакли разных лет. — С. 138.

— мрійливість — була ненадійною завадою нудній прозі життя. Ось чому Ірина — у першому акті по-дівочому довірливо відкрита майбутньому — швидко в'янула, усвідомлюючи, що праця, в якій вбачала сенс існування, принесла самі тяготи та нудьгу, що кохання, від якого чекала радості і щастя, чомусь оминуло, що шлях до здійснення мрії, яку ще була надія здійснити, лежав через компроміс — заміжжя із нелюбом. Єдина, та й то сумнівна втіха, що залишилась Ірині — Е. Поповій в обмін на згублену молодість — це тверезий погляд на життя, здатність бачити його таким, яким воно було насправді.⁶³³

Утім, чи не найбільш песимістичною постаттю спектаклю був Андрій Прозоров — О. Басишвілі — у першому акті молодий, красивий, доброзичливий. Часом він здавався по-хлопчачому різкуватим, по-юнацьки самовпевненим, а часом набував статечності, й у вимові пробивалися м'які професорські інтонації. В ті травневі дні він був певен свого покликання, вірив, що швидко зробить успішну кар'єру вченого. А гра на скрипці, випилювання рамок і переклади з англійської дуже пасували до його занять наукою.

Впродовж другого акту він встигне одомашнитися, проте ще зберігатиме рештки чоловічої привабливості, а головне — здатність протистояти брудові й прозі життя. Тому й фортель, який викинула доля — замість бути професором Московського університету він став членом земської управи губернського міста — Андрій — О. Басишвілі сприймав попервах як пониження. Незабаром — у третьому акті — обрешканий, обважнілий, замість професорської оксамитової куртки одягнений у засмальцьований халат — він видаватиме це за покликання: «Я член земської управи і пишаюся цим, якщо хочете знати». Він усвідомлював, що життя не склалося, що доля обманула його, як усвідомлював і те, що його дружина — шорсткий звір, але Прозоров — О. Басишвілі насмілювався визнати це лише раз — наодинці із Чебутикиним, перед від'їздом доктора. А так він збуджено виправдовувався перед сестрами, і цей крик, і скривлений рот, і засмикані рухи колись врівноваженої, впевненої у собі людини змушували Ольгу — З. Шарко — хвилюватися, Ірину — Е. Попову — сховатися за ширму, Машу — Т. Доронину — рятуватися втечею на оклик Вершиніна.

Сумний підсумок життю Андрій — О. Басишвілі підводив у четвертому акті: нагадуючи човганням, зсутуленими плечима старого Фералонта, неголений, страшноуватий на вигляд він котив сценою колыску із черговою дитиною.

Один із центральних конфліктних вузлів чеховської вистави Г. Товстоногова зав'язувався через протиставлення прозаїчного та поетичного образу мислення — благородної мрії про щастя для багатьох і нищої турботи про

⁶³³ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 138.

власне благополуччя. Другий уособлювала Наташа — Л. Макарова. Мила дівчина, здатна щиро ніяковіти і соромитися — такою Наташа — Л. Макарова здавалася при першій появі — на ділі виявлялася фантастично агресивною, брехливою, самовдоволеною і користолюбною. Проте лише вона, на протигагу решті персонажів, залишалася із долею «на ти», цеглина за цеглиною складаючи підмурок власного щасливого майбутнього.

Егоїзмові, своєкорисливості Наташі Г. Товстоногов надавав узагальненого, мало не символічного сенсу. У кожного персонажа раніше чи пізніше наставляв свій момент істини. У другому акті, роблячи вигляд, що клопочеться по господарству, Наташа — Л. Макарова старанно відважувала ряджених від дому і згодом, коли всі розходилися, з'являлася у святковому вбранні — готова до randevu із Протопоповим. Вся у рожевих оборочках і рюшах, воланах і буфах, вона метушилася по кімнаті, то запалюючи свічки, то гасячи їх... Всіх позбавила свята, а сама їхала розважатися.

Стосовно цього характеру Г. Товстоногов вважав необхідним відповісти на два питання: чим вона полонила Андрія та чому вона бере гору над сестрами — вважаючи, що відповіді виявлять щось істотне у прозоровських натурах. Стосовно першого він покладався на Чехова, який в одному з листів до О. Кніппер-Чехової повідомляв, що у його новій п'єсі — чотири молоді інтелігентні жіночі образи, тобто йшлося також і про Наташу. Відтак, режисер наполягав на тому, що її міщанство має здаватися «інтелігентним», а не «крамничним».⁶³⁴ Водночас, причини Наташчиної «перемоги», на думку режисера, крилися у нездатності сестер опиратися чужій волі. Суперечити Наташі — це наразитися на скандал — на щось неможливе, нестерпне.⁶³⁵

Подібно до версії В. Немировича-Данченка, поступово співіснування Прозорових із Наташею ставало все більш некомфортним, а їхні стосунки — мало не ворожими. Цей дисонанс Г. Товстоногов оприявнював не лише через відверті реакції сестер на вчинки Наташі — Л. Макарової, але через виразно інше звучання їхніх голосів: сестер — по-різному, але в унісон, Наташі — Л. Макарової — ніби дзинчання свердла, навіть коли вона пестила дітей. Терпіти цей жахливий голос усім було несила, але й спекатися його власниці вони були не в змозі.

Утім, не лише мінлива, як пилок на крильцях метелика, інтелігентність Наташі — Л. Макарової суперечила вродженій гідності Прозорових: вона відрізнялася від усіх інших персонажів спектаклю ВДТ абсолютною неспроможністю любити. Решта «<...> реально жили коханням, мрією про кохання, очікуванням кохання або, принаймні, як Чебутикин, споминами про кохання».⁶³⁶

⁶³⁴ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 159.

⁶³⁵ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 133.

⁶³⁶ Там само. — С. 149.

І хоча воно нікому (як і в інших чеховських п'єсах) не подарувало щастя, проте кожний, кого воно торкнулося, розкривався до самісінького денця, виявляв все найдушевніше, що містилося в його серці.

Тузенбах — С. Юрський був схожий на портрет, змальований Ольгою: не красивий, але дуже порядний, душевно чистий. Йому зовсім не личила військова форма, так само, як і мрії, якими він пристрасно, збуджено ділився з усіма. Вони натомість заважали баронові орієнтуватися у реальності: він не помічав, що Солений — не «розумна і ласкава», але духовно бідна людина, що праця на цегляному заводі — це не початок нового життя, а його глухий кут. Але найгіршим було те, що Тузенбах — С. Юрський не усвідомлював, що Ірина не кохала його. В першому акті, говорячи з нею про свою любов, він, мабуть, бачив у ній образ ідеального кохання. А тому чим неуважніше слухала його Ірина — Е. Попова, чим наполегливіше уникала його освідчень, тим палкіше він говорив про свої почуття.

У третьому акті Г. Товстоногов доволі прямолінійно акцентував той факт, що барон існував неначе поза реальним життям. З'явившись у домі Прозорових у модному цивільному костюмі, Тузенбах — С. Юрський здавався молодішим, ніби разом із шинеллю він скинув кілька років. Із ніжно-мрійливою усмішкою, знову міркуючи про щось своє, барон крізь звалище речей і нервових, збуджених пожежею людей пробирався до дивану й у спокійній, розслабленій позі засинав, враз випавши зі здибленого буття.

Мрії, якими живе переважна більшість персонажів «Трьох сестер», заступають їм прикру повсякденність, ніби розчиняють її. Тузенбах також вірить у реальність мрії, а не життя, тому йде у відставку, збирається їхати на цегляний завод, наміряється одружитися з Іриною, стріляється із Соленим.⁶³⁷ С. Юрський всіляко підкреслював розрив між обставинами та уявленнями барона, зрештою переконавши глядача у тому, що Тузенбах був приречений і мав загинути.

З дуеллю Тузенбаха із Соленим Г. Товстоногов пов'язував одне із найважливіших, як на нього, питань чеховської драми — проблему людського егоїзму. Адже, наполягав режисер, майже всі знали або здогадувалися, що мав відбутися поєдинок, проте ніхто цьому не запобіг. Утім, Тузенбах — С. Юрський вмирав не від пострілу штабс-капітана, але від однієї фрази, сказаної Іриною — Е. Поповою: «Я буду твоєю дружиною, і вірною, і покірною, але кохання нема, що ж поробиш!». Саме цієї миті, усвідомивши, що його чудесна мрія ніколи не ототожниться із реальністю, він гинув. Соленому залишалося хіба що підкріпити духовну смерть фізичною.

Г. Товстоногов вважав невідворотною не тільки загибель барона, а й рішення Соленого — К. Лаврова, адже лише в такий спосіб той міг задоволь-

⁶³⁷ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 134.



А. Чехов. «Три сестри».

*Великий драматичний театр ім. М. Горького
(м. Ленінград). 1965 р.*

*Андрій Прозоров — О. Басишвілі,
Солений — К. Лавров.*

нити бажання здаватися фатальним чоловіком. «У нього руки пахнуть смертю Тузенбаха з першого акту», — акцентував режисер один із провідних мотивів цього образу.⁶³⁸ Відтак, убивство барона він трактував як *idea fix* штабс-капітана, що цілковито опанувала його, позбавляючи решток людяності і елементарної радості людського спілкування. Власне, драма Соленого, як її розумів Г. Товстоногов, полягала у тому, що єдина людина, з якою він міг розмовляти, на горе собі покохала ту саму жінку.

Солений — К. Лавров, з'являючись на сцені, передовсім шукав очима Ірину — Е. Попову, надалі не відводячи від неї погляду. Його цікавило абсолютно все: як вона відреагувала на появу Вершиніна — Е. Копеляна, як сприйняла подарунок Чебутикіна — Н. Трофимова, про що вона розмовляла із Тузенбахом — С. Юрським. Наче звір у клітці, Солений — К. Лавров монотонно ходив сценою, не випускаючи їх з поля зору, і під цим важким поглядом вони мовби каменіли, боячись вимовити бодай слово.

Зрозуміло, момент істини для Соленого — К. Лаврова був пов'язаний із Іриною. У другому акті, раптом впавши перед коханою жінкою на коліна, зрадивши звичній стриманості і виплеснувши зізнання, він бачив в очах Ірини — Е. Попової лише острах і подив: мовляв, Солений на колінах — це якась маячня, такого не могла собі навіть уявити.⁶³⁹ У відповідь

⁶³⁸ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 149.

⁶³⁹ Там само. — С. 166.



*А. Чехов. «Три сестри».
Великий драматичний театр ім. М. Горького
(м. Ленінград). 1965 р.
Ірина — Є. Попова, Тузенбах — С. Юрський*

Ірина — Е. Попова робила єдиний жест — мовби хотіла підвести Соленого — К. Лаврова з колін, і глядач враз усвідомлював: стіна відчуження між штабс-капітаном та рештою була дуже міцною, і найщиріший його порив лише укріплював її.

Інший чоловік, якого осяяло кохання, — Вершинін — Е. Копелян — невисокий, міцний, статний, із теплими очима і м'якою усмішкою — буквально через кілька хвилин ставав частинкою душі цього дому. Тому й здавалося абсолютно природним, що його першу появу зустріли з радістю і захопленням: голоси сестер дзвеніли від хвилювання, у Ольги — З. Шарко неначе горло перехопило, щойно підполковник заговорив про Москву, Маша — Т. Доронина, задивившись на нього, широкими, швидкими кроками пройшла від роялю до дивану, зняла капелюшок і промовила із легким здивуванням: «Я залишаюсь снідати».⁶⁴⁰

Запрошення помріяти або пофілософствувати для Вершиніна — Е. Копеляна були чи не єдиними митями, коли його свідомість звільнялася від правди про власне непоправно зруйноване життя. Він знав про цю свою ваду, іронізував над собою, але відмовитися від рятувального кола не міг. Таким само спасінням стало для підполковника кохання до Маші — раптове, глибоке, пристрасне. Почуття враз робило Вершиніна — Е. Копеляна щасливим від того, що доля подарувала йому зустріч із нею — єдиною,

⁶⁴⁰ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 135.

й, водночас, нещасним від усвідомлення, що вона — не вільна і короткочасна. У свої спільні миті Вершинін — Е. Копелян і Маша — Т. Доронина ніби оживали, випромінюючи радість і красу взаємного почуття. Ось вони у другому акті сіли на диван, простягнули руки до вогню, його теплі відблиски освітили червону сукню і усміхнене обличчя Маші — Т. Дорониної, блиснули в очах Вершиніна — Е. Копеляна. Маша — Т. Доронина сховала руки у муфту, посунулася до пічки, задивилася на полум'я, розсміялася трохи нервово. Вершинін — Е. Копелян у відповідь вигукнув захоплено: «Чудова, чудесна жінка. Чудова!».

Але життя невмолимо тягнуло його назад — у нудну повсякденність, де на нього чекали напівбожевільна дружина і двоє дочок. А мало не єдиним виходом з бедламу особистого життя залишалися короткі миті наодинці із Машею та бесіди із Тузенбахом — С. Юрським про те, як гарно і щасливо людство житиме через двісті — триста років.

За Г. Товстоноговим, після Наташі Кулигин — один із найстрашніших людей у чеховській п'єсі, адже він говорить самими трюїзмами, понад усе шанує начальство і цілковито задоволений життям, яке заглушає всіх наче бур'ян.⁶⁴¹ Тобто, вважав режисер, автор дав чимало приводів побачити у цьому персонажі чергову «людину у футлярі» із знайомими міркуваннями про те, що у житті найголовніше — це форма, із впертою упевненістю, що дружина його кохає, бо в тому її обов'язок, із показними благополуччям, випещеністю, значущістю.⁶⁴²

Особисту драму Кулигина, який почувався своїм у домі Прозорових, ходив широкими кроками, плавно жестикулював і виливав слова потоками, упевнений, що до нього прислухаються, на його думку зважають, режисер оприявнював у кількох мізансценах, підкреслюючи, що насправді його тут терпіли лишень через те, що він — чоловік Маші. Натомість усвідомлення, що дружина закохана в іншого, хоч і захоплювало Кулигина — В. Стржельчика зненацька, роздавлювало, принижувало, однак водночас ця біда несподівано облагороджувала його: у третьому акті він сідав на підлогу спорожнілої сцени, безсило опускав руки і сліпо, з виразом безмежного страждання дивився у глядну залу.⁶⁴³ І раптом із гідністю вимовляв: «Я чесна людина. Проста...», — не лишаючи жодного сумніву, що «задоволений» він передовсім саме цим. А його останній порив — бігти за капелюшком і тальмою, аби якось нагодитися дружині, яка щойно назавжди розлучилася із коханим, остаточно переконував: в душі цього «служителя форми» — зашкарублій, бідній, мало не згублений — все ж теплився вогник сильного і щирого почуття.

⁶⁴¹ Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2-х кн. — Кн. 2. — С. 142.

⁶⁴² Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 140.

⁶⁴³ Там само. — С. 141.



*А. Чехов. «Три сестри». Великий драматичний театр ім. М. Горького (м. Ленінград). 1965 р.
Ольга — З. Шарко, Вершинін — Е. Копелян, Ірина — Е. Попова, Маша — Т. Доронина*

Чебутикин, в якому, як правило, бачать милого старигана, у виставі ВДТ часом виглядав старим маразматиком. У ніч пожежі він то розмовляв із водою, що цівкою текла з рукомийника, то зі своїм відображенням у дзеркалі: наштотхувався поглядом на власне страхітливе обличчя, хапався за рушник і пробував стерти своє відображення; не виходило, він знову бачив себе і ридав: «О, якби ж не існувати!». П'яного, його не лише зневажали, але боялися, адже в такому стані Чебутикин — Н. Трофимов вибовкував все: і те, що йому боліло, і те, про що нікому не хотілося почути. Ось так у сцені пожежі він йшов додом наче гроза, і всі ховалися від нього.

У фіналі вистави сцена відкривалася погляду на усю глибину. Вдалині — на краю березового гаю — зупинялися офіцери, очікуючи на початок дуелі, трохи ближче до глядача знову одягнена у чорне, не тямлячи себе від горя, повільно ходила Маша — Т. Доронина. Згодом березовою алеєю пройде Тузенбах — С. Юрський — аби не повернутися. На передньому плані, нерозбірливо буркочучи щось про «квіточки», Наташа — Л. Макарова широко, по-хазяйські крокувала сценою, раптом загорлавши щось про виделку. Ніби всупереч її крику, без паузи здалеку звучали перші такти маршу. Назустріч їм сестри починали свій рух, повторений обертами поворотного кола. Одночасно березовою алеєю, із люттю рубаючи руками повітря, спускався Чебутикин — Н. Трофимов, аби сповістити всім, що ба-

рона щойно вбито на дуелі. За мить біля садової хвіртки Ірина — Е. Попова та Маша — Т. Доронина опускалися на лаву, Ольга — З. Шарко ставала за ними, неподалік — Кулигин — В. Стржельчик. Звуки музики все голоснішали, і слова сестер тепер звучали наче клятва, яку вона давали собі.

Наступного року драма «Три сестри» вийшла на кін щойно заснованого Отомаром Крейчею празького Театру за браноу, знаменувавши собою появу в Європі нового (після Ж. Пітоєва, Ф. Комісаржевського, М. Сен-Дені) претендента на «монополію на Чехова» (вислів Дж. Стрелера) і поклавши початок «особливій <...> текстології чеховських п'єс» чеського режисера.⁶⁴⁴

За провідною інтонацією версія О. Крейчі, поза сумнівом, стала наступним виявом концепції «жорсткого Чехова»: знову, як до того у виставах зосібно Л. Вісконті та Г. Товстоногова, із наративу чеховської драми повністю вилучалася поезія буття. Щоправда, замість зіштовхувати її із життєвською прозою, режисер своєрідним чином сублімував її у любовному почутті, одночасно зрівнюючи кохання із Роком, Долею.⁶⁴⁵ Цей погляд у спектаклі О. Крейчі, по-перше, позбавив чеховську історію соціального тла, натомість надавши онтологічного сенсу її обставинам, по-друге, перформатував її конфлікт, в якому всі персонажі тепер зробились правими. Ось тільки правда у кожного була своя...⁶⁴⁶

Не вперше дія «Трьох сестер» розгорталася у майже порожньому просторі, однак ніколи до того, навіть у версії Ж. Пітоєва, сцена в очевидців спектаклю не породжувала стійкого відчуття, ніби знаходишся на порозі трупарні. А саме його створювали сірі щити Й. Свободи, з яких художник змодельював вигородку, віддалено схожу на дім Прозорових. Зрозуміло, поряд з домом не було саду, і промені сонця не пронизували листя дерев. Від того «незвично, жакливо, трагічно-лунко у виставі Крейчі звучав монолог Тузенбаха: «Які красиві дерева, і, власне, яке має бути коло них красиве життя!».⁶⁴⁷

На думку Г. Коваленка — найґрунтовнішого дослідника творчості чеського режисера, ставлячи чеховську драму, О. Крейча здійснив естетичний прорив, надавши у спектаклі речам з предметного ряду небувалої активності, «<...> приголомшливої причетності до життя і долі героїв».⁶⁴⁸ Приміром, у першому акті мешканці і гості дому, розсівшись довкола величезного круглого столу, враз складали враження спільно-

⁶⁴⁴ Коваленко Г. «Три сестры» А. П. Чехова. Театр За Браноу. Прага // Спектакли двадцатого века. — С. 278, 281.

⁶⁴⁵ Там само. — С. 280.

⁶⁴⁶ Там само. — С. 281.

⁶⁴⁷ Там само. — С. 278.

⁶⁴⁸ Там само. — С. 280.



*А. Чехов. «Три сестри». Великий драматичний театр ім. М. Горького (м. Ленінград). 1965 р.
Сцена з другого акту.*

ти — дуже нечасте у цій п'єсі. Впродовж дії це відчуття з'являтиметься все рідше, коли ж за стіл сідатиме Чебутикин — О. Крейча, здаватиметься, що якимсь магічним чином його кремезна постать ніби вміщуватиметься у білий овал, випромінюючи при цьому граничну, крижану самотність.

Або — люстра — витончена, розкішна і абсолютно несумісна із простою та невиразністю сірих площин. Вона раптово і стрімко падала донизу в той момент, коли сестри розказували Вершиніну — Р. Лукавському про Андрієве скорі й щасливе майбутнє, а насправді ділилися із московським гостем власними мріями. Жінки запалювали свічки, і безколірний простір ніби озарявся світлом кохання та надії.

У першому акті цей монохромний простір прозоровського дому ніби розрізала навпіл велика кольорова пляма — квіти — кімнатні і подаровані іменинниці, які, мабуть зібрали з усього дому і розставили в одному місці. Промовистий знак живого життя, на яке невпинно насувалася сіра буденщина, стискала його з усіх боків, несподіваний «крик листя» запам'ятається надовго і пригадуватиметься у наступних актах, де ніяких квітів вже не буде.⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ Коваленко Г. «Три сестры» А. П. Чехова. Театр За Браноу. Прага // Спектакли двадцатого века. — С. 278–279.

Менші предмети набували у спектаклі О. Крейчі такої ж енергійної виразності. Скажімо, пульверизатор, що впродовж вистави неодноразово з'являвся у руках Соленого — Р. Єлінека. Його протинне, мерзотне шипіння мало не навмисно відкладалося у підсвідомості очевидців спектаклю і раптом виринали звідти після смертельного для барону пострілу штабс-капітана. Або самовар, який Чебутикин — О. Крейча дарував Ірині — Г. Пастейржииковій. Якийсь незграбний, холодний, він, здавалося, годився не для затишного чаювання в колі близьких і друзів, а для того, щоб його відблиск перетворив обличчя лікаря на сіру, недобру маску. Чи туалетний столик в кімнаті Ольги: в третьому акті, звиваючись, щулячись від страху, ніби вперше в житті розгледів на обличчі знак непоправної долі, в його дзеркало заглядатиме Чебутикин — О. Крейча. А той — витончений і маленький — весь ніби стиснеться, приречено закине дзеркало, ніби відсахуючись від цієї злої сили.⁶⁵⁰

З кожним актом на сцені речей все меншатиме, насамкінець серед повної порожнечі сірих щитів біля рампи повисне самотня гойдалка. До неї, наче до живої істоти, звертатимуться персонажі — як за соломинку хапатимуться в біді. Ось з риданнями кинулася до гойдалки Ірина — Г. Пастейржиикова, міцно вхопилася за мотузки, затиснула їх у кулаках. Гойдалка бовталася вліво-вправо, вліво-вправо... І, здавалося, що земля зрушила і попливла в очах у Ірини — Г. Пастейржииковій. В якийсь момент дошка злетить догори разом із Кулигиним — Б. Прохазкою, неначе виносячи його за межі вперше відчутного душевного болю. Згодом мотузки обів'ють тіло Чебутикина — О. Крейчі, гойдалка застигне на місці, утримуючи в своїй серцевині людське тіло — витворюючи страшний образ назавжди застиглого життя.⁶⁵¹

Унаочнена амбівалентність режисерського ставлення до персонажів «Трьох сестер» водночас спростувала необхідність їх історичних та соціальних детермінацій, об'єднавши їх перед загрозою спільної біді. За О. Крейчею, саме нерозділене кохання понівечило душу Соленого — Р. Єлінека, роздавило Кулигина — Б. Прохазку, змертвіло Чебутикина — О. Крейчу, стало фактичною причиною смерті Тузенбаха — Я. Трпски...

Щоправда, фатальним постановник вважав і відсутність кохання. Усвідомлення, що для неї воно неможливе, переслідувало, лякало Ірину — Г. Пастейржиикову. Ніби на доказ марноти її мрій наприкінці другого акту вривався на сцену хоровод ряджених. Однак, тоді вона ще не була готовою повірити у це, і її крики «В Москву! В Москву!» звучали як останній

⁶⁵⁰ Коваленко Г. «Три сестры» А. П. Чехова. Театр За Браноу. Прага // Спектакли двадцатого века. — С. 279–280.

⁶⁵¹ Там само. — С. 279–280.

виклик Долі. В третьому і четвертому актах, вже знаючи, що коханню — не бути, Ірина — Г. Пастейржикова замкнеться в собі, майже не реагуючи на довколишнє життя, стане нелюдимою і грубою.

Маша — М. Томашова — красуня, розумниця у перших актах — у фіналі також огрубіє, озлється та в судах і корчах валитиметься на підлогу, не в змозі пережити розлуку з коханням, що повело її за собою і покинуло.⁶⁵²

Отже, за О. Крейчею, чеховська драма не лише набувала епічного звучання, але складалася із ситуацій мало не античної — доленосної — ваги, населялася людьми, наділеними пристрастями неймовірної сили, невгамовними почуттями і незборимими устремліннями. Замість спростувати чи принизити їх, чеський режисер, навпаки, всіляко акцентував міць і силу внутрішнього життя чеховських персонажів, саме в такий спосіб формуючи власну постановочну ідею «Трьох сестер».⁶⁵³

Через півтора десятиліття по прем'єрі вистави за драмою А. Чехова у московському театрі на Малій Бронній (1967) Анатолій Ефрос писав: «На чеховські «Три сестри» я дивлюся тепер не зовсім так, як дивився років п'ятнадцять тому. Тоді я чимдуж вишукував у п'єсі трагічне».⁶⁵⁴ Отже, відповідну стилістику вистави — її «різкий реалізм» — режисер сформував, старанно віднаходячи у чеховській драмі «щось дуже неспокійне».⁶⁵⁵ Воно — те, що мало розбурхати спочатку акторську, а згодом глядачеву свідомість — було конче потрібним А. Ефросу, оскільки у власній версії «Трьох сестер» він намірявся максимально дистанціюватися від тих поглядів на чеховську драму, що, на його думку, найбільш красномовно були висловлені у двох хрестоматійних спектаклях «художників».⁶⁵⁶ Пізніше він назве цей підхід до класичного твору — «агресивним» — тобто «не музейним, не хрестоматійним, але таким, щоб випирали кути і кололи око <...> щоб виплескувати і свої власні сьогоднішні почуття».⁶⁵⁷ І вже отримавши чимало негативних відгуків на виставу — звинувачень у «спрощенні» чеховського твору або в нав'язуванні йому позиції примирення із вульгарним, нікчемним життям — А. Ефрос не відмовиться від свого задуму, лишень визнає,

⁶⁵² Коваленко Г. «Три сестры» А. П. Чехова. Театр За Браноу. Прага // Спектакли двадцатого века. — С. 281.

⁶⁵³ Там само. — С. 281–282.

⁶⁵⁴ Эфрос А. Все, что связано с Чеховым // Эфрос А. Продолжение театрального романа. — М.: Изд-во «Панас», 1993. — С. 29.

⁶⁵⁵ Эфрос А. Все, что связано с Чеховым // Эфрос А. Продолжение театрального романа. — М.: Изд-во «Панас», 1993. — С. 31.

⁶⁵⁶ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. — М.: Изд-во «Панас», 1993. — С. 217–218.

⁶⁵⁷ Эфрос А. Все, что связано с Чеховым. — С. 35.

що обраний шлях — домогтися гармонійного поєднання сучасного та історичного, власного і загального — був дуже складним та загрожував можливими невдачами.⁶⁵⁸

Першим складником ідейно-естетичного вирішення чеховської драми «художниками», якого позбувався А. Ефрос у власному спектаклі, була декорація: він не хотів, аби на сцені будували кімнату з ялинковою чи березовою алеєю за вікнами. Просторові образи, що натомість склалися в його уяві, були різними, почасти суперечили один одному, незмінними залишалися при цьому їх спільний стиль — модерн початку минулого століття та спрямованість чуттєвого наповнення — вираз самотності чеховських персонажів.⁶⁵⁹

В очевидній відповідності до задуму постановника, В. Дургін стилізував простір дії в дусі російського модерну, поєднавши різнорідні естетичні ознаки стилю: яскраву пластичну виразність — в оздобленні, ефектну вигадливість ліній — в умеблюванні, примхливу, почасти надмірну ошатність — у дамському вбранні. Попервах роль головного декоративного модуля грало дерево, встановлене у центрі сцени — із звивистим, схожим на ліану стовбуром, вкритим золотим листям. Абсолютно не до ладу навіть у генеральській квартирі (К. Рудницький мав рацію — воно годилося лишень для ресторанної зали⁶⁶⁰), ця химерна конструкція — чи то дерево, чи то вішалка з підставкою для зонтів — якнайкраще оприявнювала основний образний зміст, якого набуло середовище у ефросовських «Трьох сестрах»: характеристика оточуючого життя як загубленого і недолугого.⁶⁶¹ Мірою розгортання сюжету це відчуття остаточно стверджували три жіночі постаті у розкішних спочатку зелених, потім — попільно-сірих і насамкінець — траурно-чорних сукнях. Сестри Прозорови — однаково прекрасні, витончені, одухотворені — здавалися чужорідним явищем у цьому ведмежому куті на краю цивілізації, де навіть час зупинив свій біг (на авансцені впродовж дії стояв великий годинник без стрілок). «Я думаю про те, що вся п'єса оповідає начебто про засланих», — неодноразово підкреслював А. Ефрос власну «географію» чеховського сюжету.⁶⁶²

У роботі над драматургічною класикою режисер незмінно шукав вихідні концепції спектаклю у світоглядних засадах автора п'єси. «Три сестри» — на його думку, найтрагічніший твір драматурга — давав підстави стверджувати, що «Чехов вірив у майбутнє <...>, <...> але при цьому збе-

⁶⁵⁸ *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 98.

⁶⁵⁹ Там само. — С. 65–66.

⁶⁶⁰ *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 154.

⁶⁶¹ *Эфрос А.* Репетиция — любовь моя. — С. 66.

⁶⁶² Там само. — С. 22, 65.

рігав найтверезіший і найсуворіший погляд на життя». ⁶⁶³ Ось чому, приміром, постановочна ідея В. Немировича-Данченка, яка «освічувала» давню виставу МХАТу, на переконання А. Ефроса, відображала погляди не драматурга, але режисера. Він стверджував, що чеховські персонажі не тужать за кращим життям, вони натомість вдивляються і вслухаються у власне теперішнє, розмірковують над тим, яким буде життя через сто-двісті років, енергійно шукають істину і хочуть зрозуміти, в чому їхнє призначення. Однак, їм – освіченим, енергійним, розумним, інтелігентним, надзвичайно діяльним – не було дано знайти, принаймні в рамках п'єси, відповіді на ці питання, і саме в цьому А. Ефрос вбачав драматизм їхнього буття. ⁶⁶⁴

Позатим, вчитуючись у рядки театрознавчих відгуків на ефросовську версію «Трьох сестер», мимоволі визнаєш: постановочну концепцію А. Ефроса тогочасна критика не сприйняла. Мабуть, найжорсткішого опонента він мав в особі К. Рудницького, який визнав погляд досвідченого режисера на чеховську драму по-юнацьки максималістським, тобто сповненим неприязні, розчарування та гіркоти. ⁶⁶⁵ Критика неприємно вразило, що у виставі театру на Малій Бронній «люди не жили, але тинялися по кутах, знемагаючи один від одного і від себе самих», що Л. Круглий, виголошуючи монологи Тузенбаха, або насміхався над переконаннями свого героя, або профанував їх, що Вершинін у виконанні Н. Волкова здавався сірєньким і миршавим гарнізонним чоловіком, в'ялим і сором'язливим; його красиві слова про майбутнє і долю людства не переконували, адже Вершинін – Н. Волков вочевидь сам не вірив їм, зминаючи піднесені фрази, вимовляючи їх похмурою і в'язкою скоромовкою. ⁶⁶⁶

А. Ефрос вважав, що краса в чеховських «Трьох сестрах» мала особливу властивість – вона тут була замішаною на нещасті. ⁶⁶⁷ К. Рудницький натомість звинувачував режисера у тому, що прекрасне у його спектаклі було неживим – ознакою речей чи предметів одягу і аж ніяк не людських душ і стосунків. Пересічними, ординарними здалися театрознавцеві сестри Прозорови: Ірина – О. Яковлева – капризною, манірною, інфантильною, Маша – А. Антоненко – похмурою, зневіреною, надривно відчайдушною, Ольга – А. Дмитрієва – розгубленою, душевно розхристаною, збентеженою. Позбавлені щирого кохання і радості спілкування, вони, переконував театрознавець, тільки те й робили, що нудьгували, нервували, плакали і сварилися між собою. ⁶⁶⁸

⁶⁶³ *Эфрос А. Репетиция — любовь моя.* — С. 66–67.

⁶⁶⁴ Там само. — С. 257–258.

⁶⁶⁵ *Рудницкий К. Спектакли разных лет.* — С. 152.

⁶⁶⁶ Там само. — С. 155–156.

⁶⁶⁷ *Эфрос А. Репетиция — любовь моя.* — С. 69.

⁶⁶⁸ *Рудницкий К. Спектакли разных лет.* — С. 157.

Ю. Дмитрієв уподібнив виставу «Три сестри» театру на Малій Бронній дійству трагічного балагану, а її персонажів — маріонеткам.⁶⁶⁹ К. Рудницький, чиє враження було близьким до вищезазначеного, найсильнішими епізодами вистави вважав ті, де пасивні, інертні, залежні герої ефросовської версії раптом обурювалися та протестували проти власної долі, вимагаючи виправдання і пояснення сенсу свого існування.⁶⁷⁰ Однією з таких сцен був, на його думку, монолог п'яного Чебутикіна — Л. Дурова у третьому акті. Маленький, із волоссям, що пасмами стирчало навколо лисини, зі скуйовдженою борідкою, із виразом сатанинської жорстокості в очах, судорожно тискаючи в руках зім'ятий формений кітель, злобно лаючись, він вибігав на сцену, дико озирався на всі боки і раптом натрапив поглядом на золоту трубу грамофона. Його руки ніби самі заводили хвацький мотивчик, а ноги — пускалися в танець. Виписуючи немислимі колінця, Чебутикін — Л. Дуров час від часу заглядав у тьмяне дзеркало, мабуть, аби перекоонатися, що руки-ноги тримаються купи, а голова все ще на місці. Але побачене не заспокоювало його, навпаки, Чебутикін — Л. Дуров все більше нервував, все дужче біснувався, аж доки з його душі не виплескувався відчайдушний зойк: «О, якби ж не існувати!». В цей момент музика несподівано замовкала, неначе у грамофона закінчився накрут. Враз зупинявся і Чебутикін — Л. Дуров, весь обм'якав, обвисав, наче маріонетка, яку кинув лялькарь.

Доволі несподівано для рецензентів спектаклю єдиною альтернативою цій компанії «знервованих і майже істеричних» людей⁶⁷¹ виявлявся Солений — С. Соколовський. Він був сповнений гідності і самоповаги, а не блюзнірства і самоіронії. Свої дивні, інколи жорстокі жарти Солений — С. Соколовський вимовляв спокійно і плавно, на додачу всміхаючись гірко і загадково, змушуючи глядача задуматись, чи вони не мали прихованого смислу.⁶⁷²

Відтак, зовсім іншого вигляду набувало їх із Тузенбахом суперництво за прихильність Ірини. У третьому акті, розмовляючи із бароном наодинці, Солений — С. Соколовський говорив про своє кохання до неї так проникливо і значуще, що глядачі йому напевно співчували. А тому і дуель сприймалася як наслідок не дешевої і порожньої бравади, але великого почуття.⁶⁷³ А. Ефрос, безумовно, не бачив у штабс-капітані лише бретера,

⁶⁶⁹ *Дмитриев Ю.* «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса // Советская культура. — 1968. — 18 января.

⁶⁷⁰ *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 158.

⁶⁷¹ *Дмитриев Ю.* «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса // Советская культура. — 1968. — 18 января.

⁶⁷² *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 159.

⁶⁷³ *Дмитриев Ю.* «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса // Советская культура. — 1968. — 18 января.

недалекого і недоброго чоловіка, яким його грав у спектаклі ВДТ К. Лавров. Однак, він так само, як Г. Товстоногов, вважав усіх винними у тому, що Солений врешті-решт зробився вбивцею Тузенбаха. Отже, режисер не так виправдовував штабс-капітана, як шукав пояснень його вчинкові.⁶⁷⁴ Але критика, здається, не розрізняла нюансів у характері Соленого — С. Соколовського, рецензенти натомість акцентували його відмінність від інших персонажів, або наполягали на якійсь «особливій місії» цього персонажу: буцімто в ефросовській версії він «добровільно взяв на себе задачу охорони життєвого порядку».⁶⁷⁵

Рецензенти також не погоджувались із режисерським тлумаченням другого плану чеховського сюжету. Ось історія із самоваром, що його Чебутикин подарував Ірині. Абсурдний, загалом, подарунок бентежив ім'янинницю, але присутні зустрічали його жартами, які швидко переростали у пустощі: гості цупали його, розглядали, махали руками, обурювались, Тузенбах — Л. Круглий раптом хапав самовар і кидав його Соленому — С. Соколовському. Але оскільки все це робилося перебільшено жартівливо, то Чебутикин — Л. Дуров не ображався.⁶⁷⁶ Аж раптом Ірина — О. Яковлева зауважувала, що подарунок надто дорогий, і тут лікар миттєво розлючувався, несамовито кричав, штурхав самовар ногою. Самовар падав, кришка із гуркотом котилася убік... Всі лякалися цієї істерики, потім все стихало, вгамовувалось... Саме такий — перебільшено бурхливий — характер сцени К. Рудницькому здався невідповідним, навіть опонуючим стилістиці автора «Трьох сестер».⁶⁷⁷

Або ж сцена Андрія і Наташі на початку другого акту. У виставі подружжя вело діалог на дивані, де Наташа — Л. Богданова, охоплена любовним екстазом, зваблювала власного чоловіка: стискала в обіймах, лоскотала, приймала грайливі пози. Але всі її запрошення до інтиму залишалися без відповіді, навіть більше — Андрій — В. Смирнитський зіскакував з дивану і рятувався від жінчиної пристрасті у кріслі-гойдалці. Традиційно цей епізод розцінювався як перший відвертий вияв Наташчиного егоїзму, корисливості, брехливості. У виставі театру на Малій Бронній рецензенти зрозуміли його як пояснення її «романчика із Протопоповим» і обурились через сексуальну відвертість сцени — знову-таки її «не чеховський ухил».⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ *Эфрос А. Репетиция — любовь моя.* — С. 44–47.

⁶⁷⁵ История русского советского драматического театра: В 2-х кн. — Кн. 2 (1946–1980). — М.: Просвещение, 1987. — С. 133.

⁶⁷⁶ *Эфрос А. Репетиция — любовь моя.* — С. 192.

⁶⁷⁷ *Рудницкий К. Спектакли разных лет.* — С. 153

⁶⁷⁸ *Дмитриев Ю. «Три сестры».* Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса // Советская культура. — 1968. — 18 января.

Ніби втомившись від звинувачень, якими А. Ефрос обсилав чеховських персонажів, або від надто сильних засобів, якими режисер розкривав проблематику чеховської п'єси, оглядачів не вдовольнило і рішення четвертого акту, незважаючи на те, що в ньому «пафос викриття замінився пафосом запізнитого жалю».⁶⁷⁹ К. Рудницького не переконував Тузенбах — Л. Круглий, хоч сцену прощання із Іриною актор розігрував «сильно і драматично», мовляв, надто довго він блазнював до того.⁶⁸⁰ Натомість Ю. Дмитрієву Ірина — О. Яковлєва у цій же сцені здалася надмірно байдужою, мовляв, після того баронові не залишалося нічого іншого, як покінчити життя самогубством — підставити лоба під кулю Соленого. Обом рецензентам видався зайвим мелодраматизм останньої сцени Маші з Вершиніним: підполковник — Н. Волков болісним рухом відштовхував від себе Машу — А. Антоненко, а Ользі — А. Дмитрієвій доводилося буквально віддирати сестру від коханого. Їх дратували сльози, що у фіналі потоком лилися з жіночих очей, Ю. Дмитрієв за схлипами не розчув віри в життя, людину, майбутнє, яку А. Чехов вклав у заключні слова сестер.⁶⁸¹ К. Рудницький сприйняв їх як відплату за той роздратований погляд, яким режисер начебто подивився на чеховських персонажів.⁶⁸² Відтак, біль від усвідомленої ними кількості нездоланих перешкод і силу їхнього духу, а саме ці риси героїв «Трьох сестер» А. Ефрос хотів зацентувати у своїй версії чеховської драми, жоден із рецензентів спектаклю не «зчитав» з її тексту. І лише через двадцять років, упродовж яких ноти «різкого реалізму» ефросовської вистави неодноразово відгукнуться в інших артефактах російської сценічної чеховіани, вона займе своє місце в ряду тих театральних робіт, де «нове виявилось із достатньою повнотою», що не дозволило пройти повз нього режисерам наступних спектаклів, змушуючи їх або продовжувати його, або сперечатися з ним.⁶⁸³

Беремося стверджувати, що однією з вистав, близьких по духу версії А. Ефроса, були «Три сестри» Юрія Любимова у Московському театрі драми і комедії на Таганці (1981). У її просторі — через чотирнадцять років — все ще настійливо пульсував, резонуючи між його залізних стін, давній плач за «зруйнованою гармонією, загубленою красою, втраченою культурою».⁶⁸⁴ Утім, водночас серед спектаклів російських театрів за дра-

⁶⁷⁹ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 159.

⁶⁸⁰ Там само. — С. 159–160.

⁶⁸¹ Дмитрієв Ю. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова. Режиссура А. В. Эфроса // Советская культура. — 1968. — 18 января.

⁶⁸² Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 160.

⁶⁸³ История русского советского драматического театра: В 2-х кн. — Кн. 2 (1946–1980). — М.: Просвещение, 1987. — С. 136.

⁶⁸⁴ Гаевская М. День нынешний и век минувший // Театр. — 1993. — № 3. — С. 13.

матургією А. Чехова важко знайти дві версії однієї п'єси, які би настільки різнилися між собою художніми принципами, використаними їх постановниками. Варто нагадати, що Ю. Любимов у власний спосіб ускладнив визначення родоводу своєї версії «Трьох сестер» тим, що прямо заявив про її спорідненість зі спектаклями В. Немировича-Данченка та Г. Товстоногова: у програмці поряд із іменами виконавців ролей Вершиніна — Б. Хмельницького, Тузенбаха — В. Матюхіна та Ірини — Л. Селютиної стояли відповідно прізвища В. Качалова, С. Юрського та Е. Попової. Голоси цих акторів звучали у кількох сценах любимовської вистави, можливо, аби за контрастом відтінити манеру «таганських» виконавців, або увиразнити відмінність режисерського малюнка. Не беруся однозначно відповісти, навіщо постановникові знадобилися ці зіставлення, пам'ятаю тільки, що у спектаклі, де чеховський текст весь час сердився, періодично дихав злобою чи вибухав люттю, ці згадки інших його сценічних варіантів здавалися крихітними острівцями емоційної розради, почуттєвого відпочинку.

За К. Рудницьким, цей прийом відповідав головній ідеї прочитання Ю. Любимовим «Трьох сестер» як п'єси, що безупинно рухалася від 1900 року, коли була написана, у 1981 рік, коли її виконували у театрі на Таганці.⁶⁸⁵ Театрознавець вважав, що передусім у такий спосіб час у виставі набув історичної ознаки, а обидві епохи — минула та сучасна — вступили у поліфонічну єдність.⁶⁸⁶ Мені важко пристати на цей умовивід, оскільки такий — неконфліктний — принцип, по-перше, ніколи не був характерним для режисерського почерку Ю. Любимова, по-друге, в даному випадку він, у разі свого застосування, суперечив би постановочній концепції, в якій, за словами того ж К. Рудницького, суміщалася несумісне, а непримиримі протиріччя не згладжувалися, навпаки, випиналися.⁶⁸⁷ Ось чому, як на мене, куди очевиднішим у чеховській виставі театру на Таганці було протиставлення двох епох. З них першу режисер уявляв як еру ревної віри, а другу, навпаки, — тотальної зневіри, через яку життя окремої людини і людської спільноти в цілому втратило сенс, духовні зусилля виявилися марними, все, що колись важило в суспільному бутті, здрібнилося. Саме про це, скажімо, розмірковувала Маша — А. Демидова у своєрідному пролозі до спектаклю, зважено переконуючи глядача у тому, що людина повинна вірувати або шукати віри, бо тільки тоді вона знатиме, навіщо живе. Далі — впродовж дії — час від часу сочився водою старий, зношений іконостас, мовби на наших очах витікали у небуття людські прохання, надії, прощення, намолені перед ним за довгі роки. Вершинін — Б. Хмельницький і Тузенбах — В. Матюхін, виголошуючи монологи, неодмінно за-

⁶⁸⁵ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 113.

⁶⁸⁶ Там само.

⁶⁸⁷ Там само. — С. 115.

кінчували їх, притиснувшись спиною до стіни, яка жакливо і безпорадно скреготала у відповідь на дотики їхніх рук, розведених наче хрест.

Власне, ця думка мала закріпитися у глядачевій свідомості вже при першому погляді на сцену: на залізних стінах, що оперізували кін, проступало то людське око чи зморшкуватий лоб, то півколо німбу чи простягнута благословляюча рука. Напівстерті лики святих позирали з висоти на залізні ліжка під сірими солдатськими ковдрами та на рукомийники з нержавійки. За режисерським планом дію «Трьох сестер» перенесли до монастиря, що за радянським звичаєм був перетворений на казарму. Між іншим, ця опозиція серед семантичних комбінацій вистави Ю. Любимова дешифруватиметься щонайлегше.

Власне, зрозуміти образний зміст двох інших просторових модулів сценографічного рішення Ю. Кононенка було також нескладно. От тільки мізансцени, які режисер неначе «на око» розподілив по трьом окремим зонам, опановуючи їх до того ж не симультанно, але нарізно, ніби розривали чеховський сюжет на окремі епізоди. А їхній дрібний малюнок, перенасиченість подробицями заважали наново зібрати ці шматки в образно-змістовну єдність.

Центральну частину сцени зайняв дощатий поміст — чи то недобудована повітка, чи то кін маленького театрика. Радше — друге, спадє на думку в той момент, коли солдати розставляють перед помостом у два ряди десяток стільців і з'являються завсідники цього імпровізованого партеру — офіцери артилерійської бригади. Однак, лише згодом — мірою розгортання сюжетних подій — оприявниться прихований до того образний зміст цього «кону на кону». Тут виголошуватиме свої монологи Вершинін — Б. Хмельницький, тут він прощатиметься із Машею — А. Демидовою. Туди Тузенбах — В. Матюхин тягнутиме Ірину — Л. Селютину аби черговий раз освідчитись їй, помостом барон піде на дуель, з його краю ніби зскочивши у потойбічне. Андрій, піднявшись на поміст як на ешафот, зізнається сестрам, що заставив родинний будинок, Маша — А. Демидова, стоячи там, мовби на белебні, відкриється всім, що покохала Вершиніна. У третій дії крихітна сцена стане свідком душевної шарпанини Чебутикіна — Ф. Антипова, у четвертому на помості танцюватиме свій химерний танець нянька Анфіса — Г. Власова. Таким чином Ю. Любимов уподібнював театральний кін лобному місцю, куди персонажі виходили під світло софітів і прицільні погляди глядачів поділитися заповітним.

Справа на авансцені біля лаштунків і трохи нижче планшета сцени розташовувалося піаніно із запаленими свічниками, біля нього поставили три стільці — цього разу для сестер, відгородивши їх по периметру букетами паперових біло-рожевих хризантем — надто ненадійна перепона агресивному гарнізонному побуту, що з трьох боків тіснив прозорівський світ.

Також справа, але на рівні партеру, було встановлене величезне вікно-дзеркало, в якому відображалась частина крісел глядачевої зали. На початку вистави під розгонисті звуки військового оркестру воно раптово відкривалося, і перед нашими очима поставала картинка московського вечора із тролейбусами, електричним світлом, неоновими вивісками і дзвіницею церкви Мартина-сповідника — абсолютно несумісною із цими звичними прикметами повсякденності. Ось яка вона — жадана Москва сестер Прозорових, ніби нагадував нам театр, і ось воно — життя «після них», про яке персонажі «Трьох сестер» так хотіли взнати. М. Гаєвська переконувала, ніби сенс цієї опозиції також усвідомлювався відразу: мовляв, любимовська Москва була зовсім не такою, якою уявляли її у прекрасному майбутньому чеховські герої.⁶⁸⁸ Мені ж здалося, що, спровокувавши їхню мрію про прийдешній час, який буде кращим за теперішній, і в такий спосіб знявши конфліктне протиставлення всередині п'єси, Ю. Любимов відмінив саму ідею «Трьох сестер». А те, що він, натомість увівши у чеховську драму «історичний досвід свого покоління та сучасну реальність», нібито змусив нас «поглянути на себе в дзеркало тверезо, без ідеологічної косметики»,⁶⁸⁹ не видавалося надзавданням для спектаклю за драматургічним твором такого масштабу.

Радикально змістивши часові межі чеховського сюжету, екстраполювавши його на радянську реальність початку 1980-х — епохи обов'язкового суспільного оптимізму, Ю. Любимов значно підвищив градус вислову персонажів вистави: вони розмовляли надто голосно, знервовано, часом зриваючись на крик. І так само, як, приміром, у виставі Г. Товстоногова, чеховські герої були позбавлені контактності, спільності, знову, шукаючи підтримки, вони зверталися не один до одного, але до зали.

Утім, провідний мотив любимовського ставлення до чеховської драми, а відтак і «зерно» режисерської розробки твору все-таки можна було вловити — аж надто настійливо він повторювався впродовж дії. Так повелося з першої сцени: щойно сестри Прозорови вийшли на кін і сіли кожна на свій стілець, з'явився Ферапонт — О. Серенко, перерахував їх і, піднявши вгору три пальці, доповів, що всі у наявності; згодом усвідомлювалась повсякчасна присутність на кону кількох людей у солдатській формі — мабуть, денщиків, які раніше служили в домі і, попри Машині слова, так і залишилися в ньому після смерті батька-генерала. Ю. Любимов дозволив їм постійно втручатися у дію, хамуватими репліками «Чорта з два! Маячня!» переривати монологи персонажів і в паузах впиватися гострим поглядом у глядачів, ніби питаючи у них миттєвої реакції на те, що відбувалося на кону.

⁶⁸⁸ Гаевская М. День нынешний и век минувший // Театр. — 1993. — № 3. — С. 13.

⁶⁸⁹ Там само.

Тогочасну російську критику це вельми активне переінакшення літературної основи аж ніяк не бентежило, вона натомість шукала йому пояснень. Так М. Строева вважала, що Ю. Любимов, спеціально взявши «інший людський матеріал, більш демократичний», поставив «Три сестри» не про інтелігенцію чи долю культури, але про долю народу. К. Рудницький опонував колезі, переконуючи, що вустами Маші — А. Демидової режисер у повний голос заявляв про моральну силу російської інтелігенції, про її благородні традиції, яким загрожував руйнівний час.⁶⁹⁰ При цьому обидва рецензенти, на чиєму рахунку були не лише численні відгуки на тогочасні сценічні версії класичних творів, а й монографічні дослідження творчого шляху К. Станіславського та Вс. Мейєрхольда, парадоксальним чином «пробачали» Ю. Любимову його нехтування при постановці драми А. Чехова багатьма базовими принципами її організації, такими, приміром, як амбівалентність авторового погляду на персонажів і відповідна відсутність у ансамблі головного героя — носія провідної ідеї.

Можливо, інакше конфліктне протиставлення, запропоноване Ю. Любимовим для чеховських «Трьох сестер», не викликало б настільки стійкого заперечення, якби воно було справжнім — високоградусним, динамічним, насиченим емоціями. Натомість сестри Прозорови жили тут у млявому, невиразному ритмі, а їхнє зіткнення із казарменим ладом кожного разу мало плаский — плакатний — вигляд. Ось, стикнувшись із черговою проблемою, вони раз по раз починали ходити по колу під прицільними поглядами офіцерів — наглядачів. Ось на панцирному ліжку, щільно притиснувшись до його спинки, здираючи із себе казармену ковдру, непевним, тремтячим голосом Ірина — Л. Селютина завела свій монолог. Раптом крикнула: «О, жакливо, жакливо!... Я не можу!...» — голос неначе забився у горлі, назовні вирвалися уламки фраз, рештки слів... «Викиньте мене, викиньте!...», — заплакала Ірина — Л. Селютина, і враз байдужі солдатські руки притиснули її до ліжка — не дадуть «пташці білій» ні впасти, ані злетіти. А на додачу «інтелігентна» Маша — А. Демидова підійшла до молодшої сестри і з розмаху дала їй ляпаса.

Так само прямолінійно та ілюстративно у музичній партитурі Е. Денисова бравурний військовий марш наступав на меланхолійний вальс П. Чайковського, або перетворювався з переможного на траурний, заглушаючи монологи Вершиніна — Б. Хмельницького і Тузенбаха — В. Матюхіна.

Доволі агресивно полемізуючи з автором «Трьох сестер», здається, менше за все Ю. Любимов переймався тим, щоб умотивувати персонажів п'єси. Замість докладно обґрунтовувати їхні слова і вчинки, режисер розподілив їх на дві групи (подібно до того, як вчиняли із п'єсами радянських

⁶⁹⁰ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 119.

*А. Чехов. «Три сестри». Московський
театр драми і комедії на Таганці. 1981 р.
Маша — А. Демидова*



драматургів): в одній згуртував тих, хто, на його переконання, був несумісним із тогочасною дійсністю, у іншій — навпаки, як на нього — суто сучасні типи. Передовсім це стосувалося Маші — А. Демидової — не тутешньої, давньої, дальньої. Замкнутість її обличчя, підтягнутість фігури означали її відмежованість від навколишньої дійсності, зосередженість на якомусь іншому знанні, недоступному оточуючим. Варто було з'явитися Вершиніну — Б. Хмельницькому, як Маша — А. Демидова вся ніби розкривалася йому назустріч: очі теплішали, руки ставали ласкавими, в голосі бриніла ніжність. Однак, довгоочікуване кохання не змінювало її: як і раніше Маша — А. Демидова мовби перебувала в іншому просторі та часі, не зважаючи на те, що коїлося довкола, мерзлякувато кутаючись у батькову шинель.

Натомість Ольга — М. Поліцеймако здавалася куди ближчою до теперішнього, аніж до минулого. Істинно генеральська дочка: по-армійському пряма спина, розгорнуті плечі, командирські нотки у голосі, — вона рухалася крізь чеховський сюжет із прямолінійністю природженого вояка, дисциплінована, завжди логічна, позбавлена сумнівів. Нікому менше за Ольгу — М. Поліцеймако не пасували слова її останнього монологу про страждання і радість, про щастя і мир, що настануть на землі, ось чому актриса вимовляла їх, наче її героїня диктувала їх класу, «насилено вдаюючи у чеховський текст показний оптимізм».⁶⁹¹

Важко зрозуміти чому, але у Вершиніні Ю. Любимов побачив героя нашого часу. Б. Хмельницький грав підполковника людиною млявою, аморфною, боязкою. Його Вершинін був недостойний самовідданого ко-

⁶⁹¹ Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 114.



А. Чехов. «Три сестри». Московський театр драми і комедії на Таганці. 1981 р.

Тузенбах — В. Матюхин, Солений — І. Бортник, Чебутикин — Ф. Антипов

хання Маші та власних мрій про неймовірно прекрасне, чудесне майбутнє життя. Безперечно, на Русі завжди вистачало людей, здатних хіба що красиво говорити, не витрачаючи при цьому фізичних та душевних сил аби переконати когось у власній правоті чи, тим паче, втілити її у життя. Але невже чеховський Вершинін однозначно належить до таких чоловіків? На розсуд Ю. Любимова — було саме так, тому режисер посилав Вершиніна — Б. Хмельницького виголошувати черговий монолог на поміст, а той читав його наче вірш — відчужено вимовляв прекрасні, але вочевидь чужі для нього слова, виявляючи не стільки їхній сенс, скільки їхню енергію та ритм. До того ж у цей момент у залі вмикали світло, і глядачі мимохіть, замість слухати підполковника, розглядали себе у вікні-дзеркалі.

Навпаки, Тузенбах у виконанні В. Матюхіна мав здаватися абсолютно несумісним із тогочасною реальністю. Всупереч думці К. Рудницького, якому голоси В. Качалова та С. Юрського давали відчуття сучасності інтонацій «таганського» виконавця ролі барона,⁶⁹² я вважаю, що ці чужорідні вкраплення у спектакль знадобилися Ю. Любимову аби довести: такі наївні мрійники, як цей православний зі складним лютеранським ім'ям завжди були суто цивільними і звично чужими казарменому ладові російського

⁶⁹² Рудницький К. Театральные сюжеты. — С. 118.



*А. Чехов. «Три сестри». Московський театр драми і комедії на Таганці. 1981 р.
Ірина — Л. Селютина, Маша — А. Демидова, Ольга — М. Поліцеймако*

життя. Піднімаючись на поміст все знову і знову, Тузенбах — В. Матюхин конвульсивно скидав голову, згинав зсудомлену спину — танцював свій химеричний танець, знову Чебутикин — Ф. Антипов ставив Соленого — І. Бортника і Тузенбаха — В. Матюхина у дуельну позицію, кидав кожному з них під ноги по рукавичці, міряв кроками дистанцію між ними і чекав, доки барон впаде на поміст, здригаючись у передсмертних конвульсіях.

Істинною хазяйкою і свого і прозорівського життя виглядала у виставі Наташа — Н. Сайко. Зовсім не вульгарна, енергійна, розумна, наполеглива; нічого рожевого — елегантна сіра сукня, до якої пасував матово-зелений пояс. Мабуть, єдине, що виказувало в Наташі — Н. Сайко шорсткого звірка, це її — вартє заздрості — вміння миттєво орієнтуватися в обставинах: в одних випадках бути твердою і наполегливою, в інших — на диво м'якою і поступливою. Згодом, коли на початку другого акту Наташа — Н. Сайко з'являлася у шинелі, накинутій на нічну сорочку, або коли ми бачили, як незграбно, але настійливо вона робила аванси Соленому — І. Бортнику, ставало зрозуміло: у плани Наташі — Н. Сайко не лише входило загарбати побільше кімнат прозорівського дому, вона прагнула уподібнити свій романчик із Протопоповим кохання Маші та Вершиніна, торжествувати над Іриною, стерти няньку Анфісу з родинної пам'яті. В третьому акті Наташа — Н. Сайко кидалася до няньки, яка завмерла

на стільці, хапала її за комір і буквально виштовхувала стару на поміст, примушуючи танцювати під звуки маршу. Доки зал дивився на це неподобство, за його реакцією спостерігали офіцери з партеру на кону.

Несподіване місце в ансамблі «Трьох сестер» зайняли Кулигин — М. Желдін та Ферапонт — О. Серенко. Схожі один на одного — однаково добродушні, недалеко і якимось по-нудному щирі, — вони не чули оточуючих, але добре розуміли один одного: варто було Кулигину — М. Желдіну виректи чергову латинську максиму, як Ферапонт — О. Серенко спішив перекласти її російською. Ці коротенькі вставні номери враз знімати пафос попередніх епізодів, знижуючи їхній градус.

Фінальну частину вистави Ю. Любимов значно збільшив за обсягом і часом, розділивши її на три окремі відрізки. У першому Федотик, натягнувши білі рукавички, диригував прощанням. На краю сцени, ніби на краю могили, окремо від усіх сидів Тузенбах — В. Матюхин. Ірина — Л. Селютіна та Кулигин — М. Желдін, виголошуючи монологи, акцентували у них марність будь-яких надій на зміни. Здалеку долинав траурний марш, у руках Чебутикіна — Ф. Антипова гойдався годинник на ланцюжку, мабуть, відміряючи останні баронові хвилини. Маша — А. Демидова невтомно бродила сценою, мерзлякувато обхопивши себе руками. Солений — І. Бортник рвучко загорнувши шинель, перевірівши, чи всі гудзики застібнуті, обсмакував поли, із глухою, рокітливою люттю обіцяв підстрілити барона наче вальдшнепа. Він довго мився, неначе наперед змивав зі себе кров чергового вбитого ним чоловіка, а потім крокував до ар'єрсцени, показуючи нам руки, з яких все ще падали великі червоні краплі.

Ось зазвучали голоси Юрського і Попової, до яких дослухалися «таганські» виконавці ролей Тузенбаха та Ірини. В. Матюхин на півслові підхоплював монолог Тузенбаха — С. Юрського, швиденько закінчував і йшов помостом умирати. Замість нього на «кін» виходили прощатися Вершинін — Б. Хмельницький і Ольга — М. Поліцеймако, далі підполковник щось говорив до Маші — А. Демидової, але його слова заглушали її крики і стогони.

Аж ось з'являлися військові і шеренгою йшли до одного з ліжок аби покласти на нього біло-рожеві хризантеми. На напівтемній сцені ліжко за мить нагадувало свіжу могилу. Поряд бігав у масці Кулигин — М. Желдін, шукаючи Машу. Раптом під звуки траурного маршу на сцену виходив Тузенбах — В. Матюхин: крокуючи наче автомат, періодично ударяючи головою у залізні стіни, він обходив по периметру поміст і сідав серед офіцерів, повернувшись спиною до публіки.

Вже у постскрипті вистави танцювала на помості Анфіса — Г. Власова, радіючи за свій казенний добробут, і звучали голоси сестер: Маші — А. Демидової — із надією, Ірини — Л. Селютіної — без віри, Ольги — М. Поліцеймако — без жодної емоції. Їх на мить переривав Че-

бутикин — Ф. Антипов, а потім Ольга — М. Поліцеймако ніби ставила останнє запитання: «Якби знати...». І знову вікно-дзеркало відкривало вид на вечірню Москву...

«Театр на Таганці склав своєрідну епітафію по трьом сестрам, створивши жорстоку виставу про абсурдну і, на жаль, безплотну мрійливість у страшні маршеві часи», — писала С. Овчиннікова.⁶⁹³ Однак жоден із рецензентів любимовської версії «Трьох сестер», чия думка була здебільшого позитивною, так і не зміг пояснити, навіщо очільнику «Таганки» для виголошення чергового звинувачувального вироку радянському режимові знадобилася саме чеховська драма?

«Три сестри» театру на Таганці явили нам, сказати б, крайній вираз концепції «жорсткого Чехова» — спробу насильницького вміщення його драми у соціо-політичний контекст. При цьому, Ю. Любимов вочевидь не злякався тої обставини, що змістовна вага класичної колізії, перелицьованої «на злобу дня», підупаде не менш, як у геометричній прогресії. Він ніби наперед був готовий до того, що спектакль житиме, допоки не зміниться суспільний ландшафт довкілля.

2004 р., маючи за плечима цикл з чотирьох «великих» чеховських вистав і втілену на сцені міланського театру «Ла Скала» одноактну оперу за «Тетяною Репіною» — п'єсою, авторство якої довгий час приписували одноосібно О. Суворіну, Петер Штайн в інтерв'ю німецькому виданню *Süddeutsche Zeitung*, черговий раз тлумачачи драматичні твори російського класика, назвав їх продовженням давньогрецької трагедії — основи європейського театру. Адже, переконував німецький режисер (філолог-античник за освітою), в них також звучить тема безнадійності і нестерпності людського існування, пульсує думка про те, що люди народжені для смерті, а життя не має жодного сенсу. Через це страждають чеховські персонажі, наполягав П. Штайн, страждають, бо знають, що, з одного боку, життя — це безглуздя, а з іншого — що, позбавлене сенсу, воно стає нестерпним.⁶⁹⁴ Цей екзистенційний, онтологічний характер чеховської драми він вважав феноменологічною особливістю, яка зробила «дуже російські п'єси» надбанням світового театру.

В середині 1970-х, коли на радянському кону у витворах сценічної чеховіани переважала «жорстка» стилістика, П. Штайн натомість означив жанр драми «Три сестри» як «сімейну сагу», накресливши відповідне надзавдання вистави театру «Шaubюне ан Ленінерплац» — тонке і глибоке спостереження за життям родини Прозорових. Воно передбачало особливий — внутрішній, прихований — конфлікт спектаклю: тугу персонажів за «правильним», осмисленим життям — мрія, яка так і не стала реальніс-

⁶⁹³ Овчинникова С. В суфлерской будке времени // Новый мир. — 1983. — № 5. — С. 262.

⁶⁹⁴ Süddeutsche Zeitung. — 2004. — 15 jun.

тю. Водночас «текст» вистави П. Штайн складав із простих, ясних колізій, уплітаючи комічні ситуації в його загалом трагічну тему.⁶⁹⁵

За справедливим твердженням Т. Шах-Азізової, цей погляд «<...> перегується із мхатівськими виставами початку століття і передвоєнної пори, де у різних реєстрах звучала спільна тема туги <...>»,⁶⁹⁶ ось чому, коли взимку 1989 р. штайнівську версію «Трьох сестер» побачила Москва, враження рецензентів було мало не однотайним: німецькі актори грають «нашого Чехова» за Станіславським. Частину критиків спектакль «Шабубюне» просто-таки приголомшив: вони раптом із прикрістю усвідомили, що чеховська «спадщина» «художників» опинилася в руках іноземця і до того ж режисера, який ніколи не декларував себе адептом «системи».⁶⁹⁷

В той час П. Штайн, купаючись у визнанні російської театральної спільноти, не заперечував, але і не підтверджував її висновку про спадкоємність створеної ним вистави щодо давніх версій Художнього театру. Однак у наступні роки він неодноразово заявлятиме, що теоретичні роботи К. Станіславського він не студіював і що актори його театру вивчали манеру гри російських виконавців аби не копіювати її. Більш плідним П. Штайн вважав усвідомлення характеру взаємовідносин К. Станіславського із автором «Трьох сестер». Його цікавила, з одного боку, реакція режисера на авторський текст, з іншого — реакція автора на результат режисерської роботи, — аби у власній постановці уникнути всіх тих прорахунків, яких, на думку А. Чехова, припустився очільник МХТ. Приміром, П. Штайн потурбувався, щоб декорація його спектаклю не була схожа на симовську, яка А. Чехову видалася жакливою, у манері акторської гри позбавлявся гіпертрофованого зображення емоцій — за висловом драматурга, нескінченного намазування меду на цукор, домагався смислової конкретності кожної акторської дії, пам'ятаючи, як дратувало автора п'єси, коли у спектаклі К. Станіславського актор нескінченно довго вбивав муху.⁶⁹⁸

В результаті тогочасні московська публіка і критика побачили виставу, де, за висловом Н. Кримої, «з усією ретельністю, на яку здатний театр, режисер разом з акторами і художником створює таку собі об'єктивно існуючу картину життя — реальну майже до правдоподібності».⁶⁹⁹ При цьому театрознавець стверджувала, що у своїй версії «Трьох сестер» П. Штайн не лише намагався впритул наблизитися до російського життя початку ХХ століття (саме у деталях антуражу, у жіночих манерах, у тогочасних

⁶⁹⁵ Sueddeutsche Zeitung. — 2004. — 15 jun.

⁶⁹⁶ Шах-Азизова Т. Немецкий Чехов // Вопросы театра. — 2008. — № 1–2. — С. 145.

⁶⁹⁷ Должанский Р. МХАТ европейского качества // Weekend. — 2004. — 2 апреля. — № 59.

⁶⁹⁸ Колязин В. Оливковая роща Петера Штайна // Станиславский. — 2007. — № 12 (октябрь). — С. 17.

⁶⁹⁹ Крымова Н. Милые мои сестры: Чехов в постановке Петера Штайна // Известия. — 1989. — 19 января.

правилах офіцерського етикету він, у спогадах інших рецензентів, доволі часто припускався помилок), а й, «безкінечно поважаючи Чехова», не поспішав давати відповідь там, де автор драми лишень ставив запитання, намагався успадкувати чеховську здатність жаліти людей, бачити їх недоліки, незграбність їхньої поведінки, душевну недосконалість і все одно не втрачати надії.⁷⁰⁰

Згодом, коли «Три сестри» вдруге вийдуть на російський кін і слідом за ними з'являться штайнівські версії інших п'єс А. Чехова, стане очевидним, що від самого початку німецький режисер говорив чисту правду: він ніколи не вважав себе спадкоємцем К. Станіславського і не напрошувався на порівняння власних версій чеховських п'єс із мхатівськими. Р. Должанський уже в наші дні зазначив з цього приводу: «<...> система Станіславського для визначного німецького режисера й у 1980-ті роки була аж ніяк не скрижаллю з божественними заповідями, а лишень валізкою з набором інструментів, що виблискували холодом професіоналізму».⁷⁰¹ Ближче знайомство з німецькою театральною культурою кінця минулого століття довело багатьом, хто бачив штайнівських «Трьох сестер»: стилістика спектаклю спиралася на власну потужну реалістичну традицію німецького театру, на початку століття до того ж ще плелу елементами натуралізму. О. Бартошевич доволі обережно висловився з цього приводу після московської прем'єри спектаклю, відзначивши «безпомилковий психологізм штайнівських «Трьох сестер», поєднання мхатівської достеменності російського побуту із німецькою роздрібністю кожної миті і руху».⁷⁰² Натомість О. Соколянський трохи згодом із абсолютною упевненістю заявив: «Петер Штайн аж ніяк не намагається воскресити естетику Художнього театру. Він загалом не намагається нічого воскресити і навіть не лишає за собою права на ностальгію за кращим, давно скінченим життям».⁷⁰³

Попри те, що початкову ейфорію, в якій перебував російський театральний загал, зустрівшись начебто із «новим МХАТом» на чеховській виставі П. Штайна, пізніше замінили більш виважені й тверезі оцінки, перше враження було настільки сильним, що воно, мабуть, назавжди закріпилося в російській театральній свідомості.⁷⁰⁴ Водночас у ширшому контекстуальному полі ця вистава, де ідейна домінанта, закладена автором у драматичний текст, сполучалася із національною формоутворюючою домінантою, обраною режисером для сценічного тексту, на наш погляд,

⁷⁰⁰ *Крымова Н.* Милые мои сестры: Чехов в постановке Петера Штайна // Известия. — 1989. — 19 января.

⁷⁰¹ *Должанский Р.* МХАТ европейского качества // Weekend. — 2004. — 2 апреля. — № 59.

⁷⁰² *Бартошевич А.* Знак перемен // Театр. — 1989. — № 10. — С. 114.

⁷⁰³ *Соколянский А.* Драй Швестерн // Театральная жизнь. — 1990. — № 21. — С. 4.

⁷⁰⁴ *Шах-Азизова Т.* Немецкий Чехов // Вопросы театра. — 2008. — № 1–2. — С. 147.

якнайкраще доводила інтерконтекстуальний естетичний характер, якого набули артефакти світової сценічної чеховіани в останній третині ХХ століття.

У 1997 р. в рамках мистецького фестивалю LIFE, який він очолював в той час, Еймунтас Некрошюс поставив свій другий чеховський спектакль — «Три сестри». На відміну від «Дяді Вані» вільнюського Молодіжного театру, на виставу, показану в рамках Міжнародних театральних фестивалів ім. А. Чехова і «Березілля», московська та київська критика відреагувала однаково: інтерпретація литовським режисером «Трьох сестер» і тут і там викликала або здивування надто вільним трактуванням чеховського сюжету, або роздратування різким втручанням у стилістику твору. Хвиля заперечень, мабуть, здійнялася доволі високо, адже незабаром Е. Некрошюс вдався до рідкісного, як на нього, кроку — він взявся не через виставу, але на словах пояснювати власні підходи до класичних текстів і до чеховських зокрема: «Не люблю слова «лабораторія», не люблю займатися, як у хімії, лабораторними дослідженнями з поєднання різних речовин і дивитися, що з цього вийде. Не намагаюся спеціально відкривати якісь нові грані. Інші, може, й займаються таким «спортом», може, й мене хто-небудь в Литві називає таким «спортсменом», але я ним не є. В мене виходить природно, хоча, мабуть, і не правильно <...>», — говорив він у довгому інтерв'ю, яке дав кореспондентові «Петербурзького театрального журналу».⁷⁰⁵

Думаю, що причина переважно негативного ставлення до спектаклю критичного загалу обох пострадянських столиць (додамо, це були в основному кулуарні розмови, а не виступи у пресі) носили не мистецький, а ідеологічний характер. Розгледівши у «текстах» метафоричних картин, що з них Е. Некрошюс склав дію «Трьох сестер», наочні алюзії на нещодавній розпад СРСР: образ зруйнованого дому-імперії і складених з його решток трьох окремих будиночків, тему виходу чужої армії з загарбаної території, — критики поставилися до очевидної, місцями до нав'язливості, символіки вистави, так би мовити, виходячи з власного погляду на історичний катаклізм, що торкнувся кожного, хто до початку 1990-х населяв одну шосту частину земної кулі. Відтак, історіографічні рефлексії уродження литовського хутора, який не дуже сподівався на щасливе «самостійництво» маленьких республік під пильним й недремним оком монструозної держави-сусіда, когось вочевидь образили, інших — змусили думати, що ця проблема стосувалася не лишень прибалтійського регіону.

Однак, якщо залишити осторонь ідейну переакцентуацію чеховського тексту, здійснену литовським режисером (тим паче, що до таких спроб

⁷⁰⁵ Някрошюс Э. У меня выходит естественно, хотя, может быть и неправильно...(беседу ведет Аудронис Люга) // Петербургский театральный журнал. — 1997. — № 12.

принаймні московський театрознавчий загал мав би звикнути після двох десятиліть панування концепції «жорсткого Чехова»), у рецензентів знайшлося б доволі підстав висувати Е. Некрошюсу претензії щодо художньої структури його версії «Трьох сестер». Навіть у «Дяді Вані», де він пішов значно далі переважної більшості постановників, відмовившись від традиційних прийомів сценічної реалізації чеховської драми, режисер не наважився «розхитувати основи»: по-перше, не відмовлявся від ансамблю індивідуальностей, по-друге, не ламав хронотоп п'єси. У даному випадку Е. Некрошюс індивідуальністю окремого персонажа знехтував мало не повністю, не виявивши анінайменшої зацікавленості об'ємністю його характеру і неповторністю його обличчя. Світ «Трьох сестер» режисер натомість розділив на дві половини — чоловічу та жіночу, при цьому перша наочно домінувала над другою. Чоловічий світ був переважно доходжалих літ, голосним та показним — чоботи, португії, ошатні бороди і вуса, дим цигарок, пиятика і грубість вояків, які віддадуть перевагу гарній чоловічій компанії перед упаданням за слабкою статтю. Самозакоханий Вершинін — А. Латенас, розкинувшись на козлах, помахуючи стеком, командував Маші — А. Бендоряте: «Стояти!». Федотик — Т. Чижас сам перед собою похвалявся біцепсами. Значний Тузенбах — В. Багдонас якось безпорадно осідав на підлогу від поцілунків Ірини — В. Куоудіте.

Натомість жіночий — переважно молодим, веселим, трохи пустотливим, сповненим поезії та музики і, як годиться, слабким. Відтак жінки у виставі Е. Некрошюса радо підлещувалися до чоловіків, переймали від них манери та поведінку. Ось сестри, надягнувши маскувальні халати, повзуть по-пластунськи знайомитись із Вершиніним — А. Латенасом. Ось вони виструнчилися перед підполковником, а той проходиться перед молоденькими дівчатками, наче перед строєм новобранців. Ось Ірина — В. Куоудіте, в захопленні від чоловічої уваги як такої, поцілувавши Тузенбаха — В. Багдонаса, спішить нагородити поцілунком й Соленого — Ю. Будрайтиса.

Так само радикально Е. Некрошюс вчинив у виставі із фізичним та ментальним часом чеховської п'єси. Історія, яку розказували зі сцени литовські актори, здавалося, не мала ні початку, ні закінчення, ані плину, і єдиний стан, в якому вона перебувала, був стан повсякчасного хаосу. Водночас емоційна траєкторія у різних версіях «Трьох сестер», внаслідок принципу, закладеному у дію автором драми, мало не завжди рухалася від надії і радісного передчуття скорих змін на краще на початку до втомленості, розчарування, туги і горя наприкінці. Е. Некрошюс від такого вектору відмовився: в його спектаклі персонажі мовби не зазнавали жодних змін, їхнє внутрішнє життя було схожим на фізичне — виглядало однаково розхристаним. Відтак, будь-чий міркування про майбутнє перетворювалися на балаканину, і не дарма Тузенбах — В. Багдонас і Вершинін — А. Ла-

тенас філософствували, стоячи мало не на головах і не турбуючись при цьому, чи хтось чув їхні слова. Мабуть, ті довгі чотири години, в які Е. Некрошюс уклав дію чеховської драми, також мали сприяти відчуттю, що реальність «Трьох сестер» — це безформні уламки життя, зруйнованого ще до початку сюжету і назавжди.

Можна припустити, що в такий спосіб Е. Некрошюс намагався надати чеховському наративу не звично екзистенційного, але нового — постмодерністського — виміру (саме наприкінці 1990-х пострадянський театр своїми витворами доволі активно влився у тогочасний європейський мистецький main-stream). Однак, попередні за часом різного роду приклади показали, що «ніжна» тканина чеховської драми в кожному разі не витримує різкого — хірургічного — втручання, й у литовській версії «Трьох сестер», скажімо, згадки про минуле, яким постановник надав уособленого вигляду, замість збільшувати змістовний об'єм вистави, залишалися вставними міні-номерами. Так кілька разів з'являлися померлі батьки: батька-генерала згадувала Ольга — Д. Михелявичюте, мати — святу жінку — Чебутикин — М. Євдокимов. Або ми бачили, як «закоханий майор» Вершинін — А. Латенас пристрасно освідчувався майбутній дружині.

Знехтувавши правдою часу та характеру, Е. Некрошюс не домагався у спектаклі й побутової правди. У мало не порожньому просторі «Трьох сестер» Н. Гульятєва встановила кілька модулів, вочевидь умисно не з'єднавши їх між собою: спортивного коня, березовий стіс, що нагадував маленьку церковку, вигородку, більше схожу на казарму, аніж на дім. Місце, де край філософствуванням клали або маневри, або пиятика, де курився «дим вітчизни» від цигарки Вершиніна — А. Латенаса, де солдатські чоботи повсякчасно попадали сестрам під ноги. З домашніх меблів був лишень круглий стіл, вкритий вицвілою зеленою скатертиною, який час від часу хтось катав сценою наче колесо, або запускав качатися наче маятник. Власне, в цій виставі, як і у версії О. Крейчі, предмети виступали в ролі камертона дії або її образного рефрену. Скажімо, щойно в третій дії у місті спалахувала пожежа, у Маші — А. Бендорюте в руках з'являвся живий вогонь — маленька свічка, яку вона ставила на стіл, і та горіла весь третій акт, ніби згадка про велику біду. Освідчуючись Маші у другому акті, Вершинін — А. Латенас різким рухом зривав зі столу скатертину, неначе поспішав зняти покрив, оголити свої почуття. Прямо перед дуеллю Тузенбах — В. Багдонас сідав поїсти, закладаючи серветку за комір фракту. Він їв неспішно і дуже акуратно, але раптом злизував з тарілки соус. Відтягуючи момент прощання, барон несподівано запускав тарілку дзигною по столу. Вона довго крутилася, жалібно торохтіла і падала на край із сильним грюком. Увесь цей час поряд зі столом стояла Ірина — В. Куоудіте із винуватим виразом обличчя. В цілковитій тиші перед остаточним уходом Тузенбаха — В. Багдонаса і вона і зала враз усвідомлювали і його близьку загибель та її провину.

Пригадаймо, що у середині минулого століття режисери, втілюючи «Три сестри» А. Чехова, слідом за В. Немировичем-Данченком відмовлялись у декорації від ялинкової алеї на користь березової. У спектаклі Е. Некрошюса від останньої залишилася лишень згадка — стіс, який наприкінці дії по деревинці розсиплеться сценою. Потім сестри складуть із колодок три маленькі зруби і дмухатимуть на них, мабуть, аби вдихнути в них життя. Здається, цієї миті вперше за всю довгу виставу режисерові захотілося, щоб у глядачах прокинулись ніжність і співчуття до цих нещасних, осиротілих і вкрай безпорадних молоденьких жіночок, які вперто намагалися жити.

Вся попередня дія у спектаклі Е. Некрошюса нагадувала нескінченний атракціон, де час від часу ніби пульсари раптово спалахували драматичні кульмінації. Литовські актори за режисерською вказівкою не розігравали чеховський сюжет, а наче грали у дитячу і водночас дорослу гру. На іменинах Ірини сестри надривно сміялися, галасували, щебетали, нянька пронизливо кричала, чоловіки грали біцепсами, стукотіли чоботами, муштрували сестер, а ті з перебільшеною бадьорістю виконували команди і натужно дуріли. Трохи згодом вони знайомилися із Наташею — А. Пукеліте: запрошували її разом з ними стрибати через спортивний снаряд. Сестри легко і грайливо сідали «коня», Наташа — А. Пукеліте намагалася наслідувати їх, однак у неї погано виходило. Аж ось на снаряді звільнялося місце, Наташа — А. Пукеліте розбігалася... але так і залишалася внизу — на «коні» раніше за неї опинялася Маша — А. Бендорюте. На додачу нянька пхала їй у руки іграшковий снаряд — мовляв, оцей — тобі за ростом.

Дуетні епізоди Маші та Вершиніна А. Бендорюте і А. Латенас грали пристрасно, психологічно поглиблено, щоби чути мало не кожний порух серця. Але, ніби боячись, що глядач затримається у цьому ліричному стані, режисер кожного разу переривав їхній любовний діалог появою дружини підполковника, яка черговий раз вчиняла самогубство. У третьому акті він змусив Машу — А. Бендорюте забути про гарні манери і буквально викрикувати правду про своє кохання до Вершиніна. Ольга — Д. Михелявичуте — аж ніяк не діловита жінка, поетична, пристрасна, чуттєва — всю виставу грала у якусь дивну гру із Вершиніним — А. Латенасом та Кулигиним — В. Румшасом.

В цілому, переважна більшість метафоричних картин, що складали текст «Трьох сестер» Е. Некрошюса, погано піддавалися розшифровці. Мабуть, ймовірніше було б припустити, що їх круговерть мала нагадати глядачеві про звичну круговерть життя, яке заворює своїм невпинним ходом, наче «Болеро» М. Равеля, і може бути прозорим та легким, наче «Прелюдія» Ф. Шопена чи мрії сестер Прозорових, а може розчавити будь-чий надії під грюкіт солдатських чобіт і куплети військового романсу.

Одночасно зі спектаклем Е. Некрошюса «Три сестри» А. Чехова ви-йшли на кін Національного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка у постановці Андрія Жолдака. Невдовзі режисер презентував власну версію чеховської драми у ширшому колі фахівців, показавши її на санкт-петербурзькому міжнародному театральному фестивалі «Балтійський дім». Думки критичного загалу стосовно вистави розділилися на дві кількісно нерівноцінні частини. Одна — більша, категорично не погоджуючись із задумом А. Жолдака, спектакль не сприйняла: «Що таке справжній театр, чеховська атмосфера, туга за кращим життям, стає ясним не за три години, а за три хвилини», — писав зосібно І. Сухих і додавав: «Якби Жолдак поставив «Офіцерів», «Випадковий вальс» або ж телефонну книгу, здивувань було б менше».⁷⁰⁶ Друга — значно менша — поставилася до «франківських» «Трьох сестер» як до мистецького артефакту, старанно умотивовуючи при цьому підхід режисера до чеховської історії. Мабуть, найбільше аргументів на його користь виклала Н. Корнієнко у монографічному дослідженні «Український театр у переддень третього тисячоліття». Театрознавець не лише визнала спектакль А. Жолдака одним з яскравих прикладів застосування у сучасному театрі методики «трансформації фундаментальних складових класичного тексту», поставила «франківські» «Три сестри» у контекст інших радикальних переінакшень цього чеховського твору (були зазначені вистави Е. Некрошюса та С. Хольма, дивно, але не згадувався «таганський» спектакль, а ще до цього списку можна було б додати приклади вистав радянського театру 1970-х — початку 1980-х рр., зокрема ті, що їх навів В. Берьозкін у праці «Художник в театре Чехова»⁷⁰⁷), а й обумовила вкрай деструктивний підхід режисера до класичного тексту об'єктивно-історичними обставинами.⁷⁰⁸

За Н. Корнієнко, нові мотивації класичних текстів «нагромаджують-ся протягом століть», а часи, коли ця проблема набуває актуальності, настають з історичною невідворотністю.⁷⁰⁹ На наш погляд, загальновідомий сюжет кожного разу набуває нового вигляду за чієюсь конкретною волею, відображаючи лишень прагнення автора чергової «перелицьовки», а періоди, коли таких переінакшень більше, — це історичні відтинки, позначені культурною прострацією, коли насиченість творчими ініціативами, нажаль, не означає наявності мистецьких феноменів, таких, яким на межі XIX — XX століть була драматургія А. Чехова. Також не переконує наступне твердження дослідниці, нібито становлення нових форм

⁷⁰⁶ Сухих І. «Три сестры». Режиссер А. Жолдак. Киевский украинский драматический театр им. И. Франко // Чеховский вестник. — 1997. — № 5. — С. 86–87.

⁷⁰⁷ Березкин В. Художник в театре Чехова. — М. : Искусство, 1987. — С. 41–42.

⁷⁰⁸ Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. — С. 120–121.

⁷⁰⁹ Там само. — С. 120.

«класичної культури» відбувається за рахунок підйому в «елітарні контексти» фактів та прийомів маскульту.⁷¹⁰ Насправді, діалог на рівних між цими обома шарами не є можливим, а єдиною формою комунікації між ними стає та, де маскульт прикидається справжнім мистецтвом. Між іншим, «франківські» «Три сестри» — один із найяскравіших доказів останнього умовиводу.

Чехознавці давно вказали на таку ознаку драматургічних текстів А. Чехова, як протетичність та футуристичність. Його герої постійно прагнуть зазирнути за завісу часу, побачити нове, можливо краще буття. Віра допомагає їм впоратися із їхнім теперішнім життям, нестерпним у його негараздах, безбарвності, тужливій провінційності. Таким чином, А. Чехов ніби сам провокує постановника, заохочує його до переносу сюжету у майбутній час. Однак, при цьому авторова прозорливість є розумною, вона сягає мінімум століття, а то й тисячоліття. Водночас мрія на відстані витягнутої руки (про «Москву», про «Париж», про «нові форми», про «небо в алмазах» тощо) становить одну із зон комічного у його п'єсах. Мабуть, ці думки передовсім заважали сприйняти рішення А. Жолдака перенести дію «Трьох сестер» на третину століття вперед і силоміць втиснути у військово-арештантський світ радянських тридцятих–сорокових. Ш. Абдусаламов наповнив простір речами, що мали символізувати розхристаний, неприкаяний евакуаційний побут: залізні ліжка із панцирними сітками ледь прикривали зношені солдатські ковдри і одяг, на передньому плані красувалася пара старих валянок, сестри їли самі і годували військових з бляшаного посуду. Цей безлад без найменшого натяку на хрестоматійно знайомий трохи сонний затишок дому Прозорових оповивали клапті маскувальної сітки.

Всі подальші трансформації, до яких вдався постановник щодо чеховського тексту, відповідали зазначеній вихідній позиції. Відтак, впродовж спектаклю вражали не вони, але, по-перше, їхня художня вторинність, по-друге, те, як часто постановникові зраджувало почуття міри. Скажімо, А. Жолдак далеко не першим понизив суспільний статус молодших Прозорових, але ніхто до нього не сполучав їхню соціальну маргінальність із національною меншовартістю. Можна було б пристати на думку М. Давидової, що обрана постановником двомовність вистави не протиставляла представників обох націй, але зрівнювала їх як однаково невольних людей у невольній країні,⁷¹¹ якби не російська мова виключно сталінських поплічників, не єврейська зовнішність Кулигіна і не єдиний на весь звукоряд німецький музичний акцент, який належав Тузенбаху —

⁷¹⁰ Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. — С. 121.

⁷¹¹ Давидова М. Русская классика в украинском исполнении // Время новостей. — 2000. — 29 сентября. — № 136.

А. Гнатюку (пісенька «Ах, мій милий Августін», котра в даному контексті набувала зневажливого звучання).

Отже, з усією категоричністю відмовившись від соціальної висхідної чеховських «Трьох сестер», безслідно прибравши з конфліктного кола вистави питання несумісності інтелігента та люмпена, яким вочевидь переймався А. Чехов, А. Жолдак старанно перетворював п'єсу багато-значну, екзистенційну, позбавлену пропагандистського пафосу, на «антикомуністичний спектакль», покликаний до того ж «показати всім, що трапиться із нами, коли ліві прийдуть до влади».⁷¹² Задля цієї, погодьтеся, химеричної мети режисер за якимсь, одному йому відомим критерієм (не хочеться думати, що його становила «п'ята графа») розділив чеховських персонажів на два табори: до одного потрапили вершители долі, до іншого — ті, чиї долі вершили. Ймовірно, за співзвучністю прізвища очолювати перший припало Вершиніну — С. Олексенку, бо іншим чином пояснити, чому у виставі «франківців» підполковник скидався на сталінського сатрапа, не видається можливим. Маша — Н. Сумська лише в першу хвилину обманювалась щодо істинної сутності столичної бонзи, тоді як інші мало не одразу Вершиніна — С. Олексенка починали боятися. Сестри виправдовувались перед ним за свою освіченість (ми згадаємо про це трохи згодом, коли, ставши до роздачі супу, Ірина — В. Спесивцева та Ольга — О. Батько раптом заговорять із військовими на суржику, легко віддавши на поталу власну звичну рафіновану вимову). Андрій — О. Богданович, згадуючи батька, який «гнобив» дітей вихованням, старався показати, що пожартував. Тузенбах — А. Гнатюк поспішав пояснити щодо власної національності та віросповідання. Найбільш звична до страху Анфіса, щойно Вершинін — С. Олексенко плескав у долоні, пускалася танцювати «Калінку», за нею Маша — Н. Сумська сплигувала на стіл і нумо відбивати божевільну чечітку.

Власне, передовсім «вульгарна соціологізація» чеховської драми, до якої вдався А. Жолдак, позначилася на любовних лініях «франківського» спектаклю. Зовсім не виходило кохання не лишень між Іриною — В. Спесивцевою і Тузенбахом — А. Гнатюком, а й між Машею — Н. Сумською та Вершиніним — С. Олексенком. В першому випадку його, мабуть, і не мало бути. І не тому, що чеховська Ірина не відповіла барону взаємністю, а тому що, даруйте, яке почуття може виникнути у дурненької дівчинки, котра, скочивши на стілець, із піонерським завзяттям говорила про необхідність працювати, до незугарного, заїкуватого, заштатного чоловіка, який, здавалося, не те що філософствувати, думати боявся на очах у показного, самовпевненого, владного підполковника. Впродовж двох третин спектаклю А. Жолдак вперто і на всі лади зневажав барона, а наприкінці,

⁷¹² Христовор Груша. Андрій Жолдак: три на шістнадцять // Голос України. — 1999. — № 36. — С. 12.



*А. Чехов. «Три сестри».
Маша — Н. Сумська*

коли місцем дії став сталінський ГУЛАГ, банально стратив його: вийшли охоронці, зірвавши задник, оголили шматки декорацій з інших вистав, з гори полетіли, враз утворивши на ар'єрсцені смітник, дамська сумочка, кашкет, стоптані чоботи, розірвана куфайка... За сценою прозвучала автоматна черга, закаркали ворони...

А от чому були разом Маша — Н. Сумська та Вершинін — С. Олексенко, — кат і його жертва? Впродовж вистави відповідь на це запитання так і не знаходилася. Припустімо, в першому акті Маша — Н. Сумська потягнулася до підполковника, аби відчувти подих минулого московського щасливого життя. Можливо, у другому нам натякнули на те, що могло відбутися між ними, якби на дворі стояли інші часи: у сніговому хороводі, під звуки вальсу, одягнені за модою початку минулого століття Маша — Н. Сумська та Вершинін — С. Олексенко кружлятимуть у танці, нагороджуватимуть один одного повітряними поцілунками, сміятимуться і пустуватимуть так, як це роблять лише щасливі закохані. Однак, подальше, в якому Маша — Н. Сумська лише підлещувалась, щохвилини зазірала підполковникові в очі, шукаючи в них схвалення своїм словам, демонструвала готовність витанцьовувати всілякі па, аби тільки побачити задоволену усмішку на коханих вустах «пана», в якому вона, повернувшись з чергового «побачення», машинальним жестом скидала вершинінську шинель, демонструючи всім охочим монструозні салатове трико і білий

сатиновий бюстгальтер, в якому, ніби забувши, де вона і хто така, п'яна вешталася сценою і бурмотіла щось собі під ніс, в якому радше від сорому за зражене «я», ніж за фізичну оголеність, намагаючись одягнути шинель рукавами наперед, лізла, спотикаючись, на верхні нари, щойно з'являвся Тузенбах — А. Гнатюк, в якому посеред гулагівського бедламу вона танцювала з Вершиніним — С. Олексенком «останнє танго» «Голубка», було не з іншого часу, але з іншої планети. Якщо ж саме у цьому полягав задум А. Жолдака, то, по-перше, він, мабуть, переборщив із доводами, по-друге, акторам чим ближче до фіналу ставало все важче триматися в жорстких рамках, в які режисер затиснув чеховську п'єсу. А в їх фінальній сцені, коли Маша — Н. Сумська приходила на останнє побачення із Вершиніним — С. Олексенком, тримаючи в руках валізу, сподіваючись, що вони поїдуть разом, і зрозумівши, що помилялася, розгублено впускала її на підлогу, зайшовшись у тихому плачі, перед нами на мить знову з'являвся клаптик справжньої чеховської історії, де людей оминає щастя, проте нещастя вони зустрічають стійко і мужньо.

Ймовірно, саме ідеологія «антикомуністичної вистави», під гаслами якої А. Жолдак «актуалізував» «Три сестри», вимагала від нього не лише тенденційно маргіналізувати чеховських інтелігентів, а й надати відповідно інших функцій представникам народу. Так сторож повітової управи Ферапонт тепер уособлював всенародну долю. Наприкінці першого акту Ферапонт — С. Станкевич — рвана вушанка, вицвіла сорочка, потерті штани — на порожній сцені награвав на баяні якусь мелодію і приспівував про те, що «эх, пить будем, гулять будем. А смерть придет — помирать будем». За влучним висловом О. Сакви, в цей момент він ніби «заговорював порожнечу» попередньої дії.⁷¹³ Натомість роль старої няньки була зведена буквально в одну змістовну точку: Анфіса — М. Герасименко, яку ніхто не ображав — Наташа за браком часу — бо мала під наглядом цілий табір, ніхто не гнав із дому — бо ніякого дому не було, знай собі боялася — одна за кілька поколінь пригнобленого народу.

Радикально інакше сконфігурований А. Жолдаком конфлікт чеховських «Трьох сестер» якнайкраще підтверджував наступний висновок О. Зінкевич: працюючи у стильовому полі «соц-арту», що має на меті дискредитацію концептів соціалізму шляхом програвання їх до абсурду, режисер, мабуть, несподівано для себе, опинився на території «великого радянського стилю».⁷¹⁴ Відмовившись від чеховської множинності виміру на користь політичної заангажованості вистави, її пропагандистських цілей, А. Жолдак тим самим перетворив класичну п'єсу на агітку — вияв

⁷¹³ Український театр. — 2000. — № 1–2. — С. 7.

⁷¹⁴ Зинкевич Е. Феномен музыкальной свалки, или дрейф в БСС в чеховском римейке А. Жолдака // Искусство. — 2001. — 26 июля. — № 14(68).



*А. Чехов. «Три сестри». Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка. 1999 р.
Ірина — В. Спесівцева, Анфіса — М. Герасименко*

маскульгу, що традиційно вступає лише у прямий (лобовий) контакт із реципієнтом, приміром, зводячи «високу» драму до фарсу — жанру сміхової профанної культури. Або насичуючи дію музикою у найбанальніший — ілюстративний — спосіб. Скажімо, сестри мріють про Москву — озвучимо цей мотив піснями про красуню-столицю; Тузенбах говорить про перелітних птахів — проілюструємо це піснею І. Соловйова-Седого «Потому что мы пилоты»; сюжетні лейтмотиви розлуки і розбитого кохання покладемо на мелодії з «Паяців» та романс «Когда разлучаются двое»; роздамо персонажам музичні «ярлики»: баронові один з найбільш знаних німецьких мотивів, Наташі — «собачий вальс» (єдина доступна їй форма музичення).⁷¹⁵ Нам би пожаліти співачку похилого віку у шинелі не за зростом, котра весь час виступала під конвоем: перед глядачами у фойє, перед можновладною «трійкою» (Солений, Вершинін, Наташа). Однак, співаючи підряд «Пісню про Сталіна» і арію Джильди, вона викликала лишень здивовану посмішку. О. Зінкевич влучно назвала це безладне нагромадження уламків музичних текстів своєрідним музичним звалищем і припустила, що такий звукоряд був покликаний створити постмодерністський імідж вистави — фактично реалізувати постмодерністські кліше, такі, як колажність, мон-

⁷¹⁵ Зінкевич Е. Феномен музикальної свалки, или дрейф в БСС в чеховском римейке А. Жолдака // Искусство. — 2001. — 26 июля. — № 14(68).

тажність, установка на гру, еклектизм, змішування високого і низького, деструктивність, епатажність. І то правда, що може шокувати більше, ніж чеховський текст в обрамленні пісень про Сталіна?!⁷¹⁶

На відміну від інших вистав, здійснених за трансформованими чеховськими текстами, у «франківських» «Трьох сестрах», мабуть, через відверто профанний характер «перелицьовки» літературної основи, дія не набувала осмисленого звучання навіть наприкінці вистави, коли А. Жолдак раптово спробував залучити у дію метаречі з чеховського драматургічного світу. Наташа — Т. Олексенко-Жирко у гімнастерці з орденською планкою, у галіфе і чоботах із червоним закатом, вишукувавши сестер у шеренгу, повідомляла місце їхнього наступного призначення і наказувала солдатам прибрати зі сцени велику шафу на коліщатах. Сестри враз кидалися захищати те, що залишилося від їхнього майна, відчайдушно заступаючи дорогу військовим. Наступної миті звучав вальс Є. Доги з кінофільму «Мій ласкавий і ніжний звір», солдати відпускали шафу, а сестри пускалися разом із нею у танець. Потроху згасало світло, падав сніг, лінула меланхолійна музика... Але А. Жолдак до останнього акорду залишався вірним фарсовій стилістиці: наостанок із шафи вилазив Чебутикин — Б. Ступка і показував глядачам язика.

Спроби соціалогізувати або натуралізувати чеховську драму не припилися їй у нинішньому столітті. З останніх прикладів назвемо, по-перше, виставу Тільзіт-театру в постановці Є. Марчеллі, в якій сестри Прозорови — у відверто декольтованих сукнях, із верескливими голосами — нагадували мешканок дому розпусти, а офіцери — усі з поголеними головами, з важкими обличчями кримінальників — вносили у виставу, що йшла під пісні Гаріка Сукачова, водночас блатний та казарменний дух.⁷¹⁷ По-друге, спектакль театру ім. А. Маресану румунського режисера Р. Афріма, де вони ж у садомазохістських шкіряних шортах і з батогами прогулювалися серед військових, які носили чоботи та шинелі на голе тіло, нянька Анфіса завантажувала чебутикинський самовар баранками, а потім годувала з нього нескінченних немовлят, народжених Наташею.⁷¹⁸

У зіставленні із вищезазначеними виставами, в яких постановники докладали неабияких зусиль, посилюючи передовсім видовищність сценічного варіанту чеховської драми, копродукція Міжнародного театрального фестивалю ім. А. Чехова та лондонського театру «Cheek by Jowl» — «Три сестри», втілені Декланом Доннелланом, деяким представникам російського театрального загалу видалася явищем ідейно нерозбірливим та естетично

⁷¹⁶ Зинкевич Е. Феномен музыкальной свалки, или дрейф в БСС в чеховском римейке А. Жолдака // Искусство. — 2001. — 26 июля. — № 14 (6).

⁷¹⁷ Гюдер Д. Офицеры, молчат! // Газета. — 2005. — 27 июня.

⁷¹⁸ Островерх О. Заложники мейнстрима // Столичные новости. — 2003. — 9–15 декабря. — № 44.



А. Чехов. «Три сестри». Національний академічний драматичний театр ім. І. Франка. 1999 р.
 Сцена з вистави

дистильованим. «Деклан Доннеллан втомив і чеховських персонажів, і глядачів», — стверджував зосібно О. Зінцов.⁷¹⁹ І. Колодяжний був значно категоричнішим: «Від постановки відчутно тягне сухим і жорстким діловим розрахунком безрідного театрального комівояжера, який гастроліє по всьому світу», — заявляв рецензент доволі безапеляційно.⁷²⁰

З тією ж легкістю, з якою частина критиків відмовляла британському постановнику від місця у довгій черзі інтерпретаторів «Трьох сестер», виносячи його спектакль за дужки тривалого процесу театральних втілень цієї драми А. Чехова, Р. Должанський, навпаки, доводив його ідейно-естетичну спорідненість із цілою російською традицією: мовляв, версія Д. Доннеллана хоч і не належала «музейному чеховському простору», але й не суперечила принципам, які весь час домінували у ньому.⁷²¹ Передовсім на цю думку рецензента наштовхувало просторове рішення Н. Ормерода — як завжди аскетичне, емоційно виважене і водночас доволі виразне. Втілюючи одну із п'єс А. Чехова, в кожній з яких родинний дім неодмінно вміщений у природне середовище, британський сценограф не просто відмовився від обох просторових модулів, але обіграв їх традиційну присут-

⁷¹⁹ Зінцов О. Слон на продажу // Ведомости. — 2005. — 27 июня.

⁷²⁰ Колодяжний И. Фестивальный комивояжер // Литературная Россия. — 2005. — 8 июля.

⁷²¹ Должанский Р. Деклан Доннеллан побратался с Чеховым // Коммерсантъ. — 2005. — 28 июня.



А. Чехов. «Три сестри».

*Міжнародний театральний фестиваль ім. А. Чехова,
театр «Cheek by Jowl». 2005 р.*

Сцена з першого акту

ність в інших постановках «Трьох сестер». Дім — маленька біленька хатинка — замість іменинного тортю стоятиме на столі у першому акті. Потім його переставлять на підлогу, але іграшка не встоїть — впаде на бік. Наївна — так, але дуже виразна метафора повалених прозорівських мрій. Першу половину вистави тлом дії слугував величезний фотоколлаж, на якому обізнані вгадували дім-музей А. Чехова на Садовій-Кудринській. Другу — лісовий пейзаж. Цим відбитком вичерпувалася присутність природи у спектаклі Д. Доннеллана, однак, не думаю, як здалося декому з рецензентів, що відтак дія «Трьох сестер» відбувалася у безповітряному, нейтральному просторі. Натомість, спадало на думку, що Д. Доннеллан мало не першим відчув: старий сад довкола дому, ялинкова алея, ріка і ліс за нею — ціле море красивих дерев — жодним чином не означають красивого життя, залишаючись тільки прекрасним тлом, на якому воно знай тече собі, заглушаючи людей наче бур'ян.

Натомість вміст прозорівського дому Н. Ормерод відтворив доволі ретельно: у першій дії поставив в центрі сцени великий обідній стіл для довгого іменинного чаювання, у третій — навалив там же купу дрібних предметів і валіз, створивши метафору повсякденності, ураженої пожежею. Однак, побутові речі здавалися образно неповороткими, за винятком стільців, які персонажі постійно переставляли: то ставили по колу, то вишукували в ряд, то нагромаджували на стіл, а наприкінці дії розкидали по сцені. Ця не нова і образно ненасичена гра з предметами тим не менше спрацьовувала: крізь усю дію проходив графічний лейтмотив невлаштованого, хисткого, невірноваженого буття, що легко змінювало свій наочний вигляд, тоді як його внутрішня сутність залишалася непохитною.

Ніби пройшовши вишкіл у Ф. Комісаржевського, перша чеховська вистава Д. Доннеллана вражала геометрично точними мізансценами, злагодженою ритмікою та розбірною сценічною пунктуацією. Більше того, тутешні паузи також мали давню природу: ніби у прижиттєвих чеховських виставах «художників», у них ставилися потрібні смислові акценти, уможливлючи глядачеве розуміння змісту режисерської концепції.

Проте, поряд Д. Доннеллан владно користувався прийомом, які прищепив театрові кінематограф. Він скріплював сценічні епізоди монтажним методом: поки в одній частині сцени закінчувалася попередня картина,

А. Чехов. «Три сестри».
 Міжнародний театральний фестиваль ім. А. Чехова,
 театр «Cheek by Jowl». 2005 р.
 Сцена з першого акту



в іншій вже розпочиналася наступна; або застосовував стоп-кадр: приміром, персонажі розсаджувались для групового знімку, Федотик — Ю. Макєєв ставав за камеру, накидав на голову чорне полотно — всі застигали на кілька хвилин в очікуванні знімку. Але його не буде — не збудуться їхні сподівання. Або Андрій — А. Дадонов і Наташа — Є. Сибірякова, вискочивши з-за іменинного столу, застигали у промені прожектора, лишившись наодинці із публікою. Як же добре їм було вдвох, але наступної хвилини сцену заливало світло, і свідків їхнього щастя значно більшало: повернувшись до закоханої парочки, підперши кулаками голови, гості слухали Андрієве освідчення. Вершинін — О. Феклістов також привселюдно зізнавався у коханні: театральним шепотом, прикривши рот рукою, він кричав Маші — І. Гриньовій через всю сцену: «Чудова, дивовижна жінка!».

На нашу думку, спектакль Д. Доннеллана набував сучасного вигляду не тільки через активне сполучення у режисерській партитурі традиційних і новітніх формотворчих прийомів, а радше завдяки тверезому і доволі жорсткому поглядові постановника на персонажів «Трьох сестер». Відтак, одна зі сценічних міфологем минулого століття в інтерпретації Д. Доннеллана, слідом за оприлюдненою наприкінці 1980-х П. Штайном, була позбавлена провідної ідеї: чеховські персонажі не тужили ні за своїм теперішнім, ані за можливим майбутнім життям. Різниця між обома версіями полягала лишень у тому, що П. Штайн суперечив російській чеховській традиції, тоді як Д. Доннеллан, втілюючи «Три сестри», боровся зі штампами «англійського Чехова», в чому й зізнався в інтерв'ю російському телеканалу «Культура» напередодні московської прем'єри.

Мабуть, тому в його спектаклі чеховські персонажі доволі часто посміхалися, і навіть фінальний монолог сестри вимовляли аж ніяк не тужливо: Ольга — Є. Дмитрієва сухо і трохи церемонно, Маша — І. Гриньова манірно, ламаючи інтонації, Ірина — Н. Уварова, дещо затинаючись, ніби не усвідомлюючи до кінця сенс слів. Місцями навіть здавалося, що справжню драму переживав лишень Андрій — О. Дадонов, який — він втратив все, що мав. Принаймні, саме про це свідчив часом звук його скрипки — тужливий та протяжний.

Д. Доннеллан знайшов простий, але наочний спосіб увиразнити роз'єднаність сестер Прозорових: кожна з актрис грала свою роль у влас-

ній, напевно, найбільш звичний для неї манері: Є. Дмитрієва — Ольгу дещо патетично, з експресивними інтонаціями, характерними для «академічного» театру, І. Гриньова — Машу пунктирно, нервово, з різкими перепадами настрою — з натяком на ламаність декадансу її улюблених образів (Мага, Саломея), Н. Уварова — Ірину простувато, із безпосередніми реакціями героїні-сучасниці. Проте це аж ніяк не означало, що режисер забув, ніби Прозорови — родина. Досить було почути, як у сцені пожежі найстарша Ольга — Є. Дмитрієва переконувала наймолодшу Ірину — Н. Уварову одружитися з бароном — ніби благала бути щасливою за них обох. А та у відповідь погоджувалася і гаряче переконувала її разом поїхати до Москви — ніби без старшої сестри це вже не буде найкраще місце у світі. Чи те, як Ірина — Н. Уварова нервувалася, що забула, як італійською буде вікно, а Маша — І. Гриньова враз нагадувала їй. Або почути, як сестри разом із Андрієм — співали «Брат сестру качает...» і насторожено замовкали, коли повз них зі свічкою проходила Наташа — Є. Сибірякова — чужинка в їхньому рідному домі.

Так, Наташа — Є. Сибірякова — ставна, пишногруда, із різкими жестами і зичним голосом — виглядала справжньою завойовницею, чий грубості і напору жодна з сестер не здатна протистояти. В якийсь момент Маша — І. Гриньова абсолютно природним жестом хопала подушку, мабуть, аби придушити крикуху. Так, вона вміла хитрувати з Андрієм — О. Дадоновим — миттєво ставала солодкою до нудоти. Вальсуючи із чоловіком, якомога тісніше притискаючись до нього, Наташа — Є. Сибірякова не лише скасовувала прихід ряджених, але zarazом вирішувала подальшу долю прозорівського дому. Однак, на розсуд Д. Доннеллана, вона водночас здавалася втіленням здорового глузду і житейського практицизму, яких так не вистачало Прозоровим.

У знайомих обставинах «Трьох сестер» зовсім несподівано виглядали тільки персонажі-чоловіки. Скажімо, Кулигин — В. Єгоров — молодий, ефектний, трохи закомплексований і смішний, він наприкінці спектаклю зовсім не приховував радості від того, що військові, а отже й Вершинін, ідуть з міста, а значить Маша знову стане такою, як була. Він весело молотів усілякі дурниці, які, мабуть, видавався йому смішними. Так само з усмішкою Кулигин — В. Єгоров трохи раніше переконував усіх і передовсім себе, що дружина кохає його і що він — щасливець. У ці моменти він не міг не викликати співчуття, тим паче в сцені пожежі, коли Кулигин — В. Єгоров несподівано притискався до дружини, гладячи подушку, яку Маша — І. Гриньова затискала між колінами і грудьми, наче це живіт вагітної.

Здається, найвиразнішою рисою зовнішності і характеру Тузенбаха — А. Кузичева — некрасивого, вайлуватого — була його сильна короткозорість, яка заважала йому усвідомити, що відбувалося довкола, розрізняти людей, віднайти власний шлях. Режисер знайшов вельми промовисту

*А. Чехов. «Три сестри».
Міжнародний театральний фестиваль ім. А. Чехова,
театр «Cheek by Jowl». 2005 р.
Ольга — Є. Дмитрієва.*



метафору для цього образу: в сцені пожежі Тузенбах — А. Кузичев, підскакуючи на кожному кроці, знявши окуляри, продовжував йти наосліп, безупинно розмірковуючи про своє кохання і загальнолюдське щастя. Його побачення з Іриною — Н. Уваровою також були «наосліп», недарма в четвертому акті, передчуваючи, що ця їхня зустріч може бути останньою, Тузенбах — А. Кузичев кричав коханій жінці: «Скажіть мені що-небудь!», сподіваючись, напевно, хоч наостанок розчути в її словах ноти кохання. Він не так бачив людей, як чув їх. Можливо, виразні, округлі вершинінські інтонації і сам підполковник йому подобалися значно більше, аніж глухий говірок і ущипливі репліки Соленого — А. Мерзлікіна.

Безперечно, саме поганий зір завадив Тузенбахові — А. Кузичеву зрозуміти, що Солений — А. Мерзлікін — чоловік добрий, сором'язливий, невпевнений в собі і від того боязкий. Барон, безсумнівно, здавався йому найкращою людиною на світі, був мало не світлом у віконці, відтак до Ірини — Н. Уварової Солений — А. Мерзлікін ставився не як до об'єкту кохання, але як до коханої жінки найліпшого друга. Вочевидь, він освідчувався дівчині зовсім несподівано для самого себе, і вже зовсім нелогічно Солений — А. Мерзлікін, погрожуючи реальним і вигаданим суперникам, раптом валив Ірину на підлогу. Недарма Тузенбах — А. Кузичев ніяк не міг второпати, як це сталося, що штабс-капітан викликав його: недарма, вже зібравшись на дуель і попросивши Ірину — Н. Уварову зварити йому кави, барон замість йти, несподівано знову сідав до столу.

Натомість Вершинін — О. Феклістов звично виглядав як людина беззмістовна, котра хоч і втомилася від власних нескінченних філософствувань, але зупинитися не може. Тим паче, що саме ці квітчасті монологи приносили підполковникові успіх у слабкій статі. Ось і нові-старі знайомі — сестри Прозорови — дивляться на нього захоплено, не помічаючи ні пом'ятого обличчя, ні лисини, ні обрешкотої фігури, ані того, що красиві слова, які ллються з вуст, — то лише давно завчені фігури мовлення. Д. Доннеллан не залишив підполковнику не тільки віри у краще майбутнє, а й красивого роману із Машею: Вершиніну — О. Феклістову було однако-

во важко припинити розводити філософію і залицятися до першої-ліпшої спідниці, а Маші — І. Гриньовій знадобився черговий об'єкт для вияву почуттів, котрого вона згодом, так само, як чоловіка, звинувачуватиме у тому, що обманулася стосовно його чеснот. Ось чому Маша — І. Гриньова, щойно попрощавшись із Вершиніним — О. Феклістовим як годиться — з криками і слізьми, наступної миті ласкаво слухала Кулігіна — В. Єгорова, погоджуючись, що життя налагодиться і все минуле забудеться.

Їхній роман, позбавлений романтики, ніби ставив заключний акцент у концепції Д. Доннеллана, для якого чеховські «Три сестри», слідом за П. Штайном, також являли собою сімейну драму, щоправда, не епічну і давню, а камерну і дуже сучасну. Британського режисера вочевидь не зацікавили ті обставини, що на початку минулого століття викликали істеріку, муки, сльози. Він натомість виставив на загальний огляд сімейні негаразди, пропонуючи глядачеві самостійно вирішувати, як поставитися до них.

Сучасні дослідники сценічної чеховіани прийшли до висновку, що популярність кожної з п'єс має вигляд синусоїди. Цей факт доводить поява на початку нашого століття чергової версії драми «Три сестри» у репертуарі московського театру «Майстерня Петра Фоменка». У довгому послужному списку режисера ця «велика» п'єса А. Чехова була першою. Гадаючи, що ж спонукало маститого постановника взятися за «Три сестри», один московський критик переконував: маючи у трупі кілька яскравих жіночих індивідуальностей, врешті-решт не обійтися без цього твору,⁷²² інший доводив: десятилітнє існування «Майстерні» вимагало від її очільника радикального кроку — поставити твір, який дозволить відмовитися від напрацьованих художніх прийомів і ніби почати з чистого аркушу.⁷²³ Ось у цьому, здається, крився парадокс «Трьох сестер» П. Фоменка: замість справдити очікування багатьох — мовляв, нарешті знайшовся театральний маг, спроможний стерти «хрестоматійний глянець» з заяложеного класичного тексту — він натомість зайвий раз підтвердив, що не бажає формувати концепції та шукати нових трактувань. Хоча в даному випадку звична «єтюдність» фоменківської стилістики народжувала на сцені «тріпотливе життя» чеховського сюжету, однак не виявляла в ньому «особливої вистражданої правди»,⁷²⁴ яка, погодьтєся, тільки й надає сенсу чеховській виставі.

Власне, відсутній глибокий зміст — вагома ідея — передусім розчарувала у фоменківських «Трьох сестрах». Безперечно, можна обійтися без нарікань на те, що керівник «Майстерні...» не схотів приєднатися до вітчизняної традиції, започаткованій у 1940-х, — вирішив не використовувати вкотре чеховську п'єсу в якості своєрідного суспільного барометра.

⁷²² Ситковский Г. Невыносимая этюдность бытия // Газета. — 2004. — 16 сентября.

⁷²³ Зайонц М. Сестринские чувства // Итоги. — 2004. — 21 сентября.

⁷²⁴ Фукс О. Без живой воды // Вечерняя Москва. — 2004. — 15 сентября.

Проте спорожніле «святе місце» вимагало заповнення, навіть, беручи до уваги, що перед нами була не цілісна сценічна робота, але, за визначенням постановника, — «етюди на шляху до вистави». П. Фоменко їм і автора знайшов — Людину у пенсне (О. Любимов, загримований «під Чехова» 1890-х рр.). Вона калатала у дзвоник, сповіщаючи про початок вистави, сидючи за конторкою, цитувала листи А. Чехова до О. Кніппер, в яких автор «Трьох сестер» наполягав на своїй присутності під час репетицій у МХТ і висловлював побоювання, що Станіславський, при всій повазі до його обдаровання, не зрозуміє чотири відповідальні жіночі ролі. Потім, впродовж дії, вона виконуватиме дрібні доручення: то свічку задусь, то магній для фотозйомки підпалить, то сяде перед рампою замість суфлера, то ремарку озвучить, то раз за разом нав'язливо підкаже акторам, де потрібна пауза, то наостанок пообіцяє наступну п'єсу обов'язково зробити смішною. Персонажі то погоджувалися із нею — мовляв, пауза, так пауза, то сперечалися — як от Маша — П. Кутєпова — сердито заперечила: яка ж може бути пауза, коли Вершинін — Р. Юскаєв щойно зізнався, що не має нікого, ближчого за неї. В другому акті Ольга — Г. Тюніна застогне «В Москву, в Москву!» і накинеться на Людину в пенсне мало не з кулаками. В четвертому — Ірина — К. Кутєпова, не знайшовши баронові слів на прощання, звернеться до неї із німим запитанням: «Що мені казати?». На правду, кому ж, як не автору, знати, що їм говорити, відповідати за те, що відбувається із героями його п'єси?! І хай він у відповідь лишень знизас плечима, або попередить: зіпсуєте третій акт, і п'єса пропала, — в сцені пожежі Ірина — К. Кутєпова разом з усіма закутає його у плед.

Усвідомлюючи, з якою вправністю режисер «вплів» існування вказаного персонажу у канву чеховського сюжету, не хотілося згадувати, що цей сценічний прийом вже давно «обріс бородою». А бачачи, як комфортно було персонажам у просторі, сформованому В. Максимовим, забувалося: павільйон з ажурних конструкцій, що нагадував велику альтанку у міському саду і водночас приміський вокзал, задник, завішений довгими напівпрозорими легкими завісами, які колихав потік повітря, двоє рядів металевих опор, які утворювали алею, вкриту жовтим осіннім листям, що веде від прозорівського дому до ріки, — цей образ неадаптованого життя, яке продувається наскрізь всіма вітрами, також встиг стати трюїзмом у різних версіях «Трьох сестер». Хіба що перший акт фоменківської вистави, залитий розсіяним, приглушеним світлом, асоціювався не з веселим, сонячним полуднем (авторова ремарка), а радше із нудними, дощовими присмерками. Мабуть, тому Маша — П. Кутєпова була у мерлехлюндії, а Ольга — Г. Тюніна мерзлякувато куталася в шинель.

Відмовившись змінювати температуру за вікнами прозорівського дому й у такий спосіб значно уповільнивши зовнішній плин часу у виставі, П. Фоменко однак не зачепив внутрішнього конфлікту, закладено-



А. Чехов. «Три сестри».

Майстерня П. Фоменка. 2004 р.

Маша — П. Кутєпова, Андрій — А. Казаков,

Ольга — Г. Тюнина

го у п'єсу А. Чеховим: режисер послідовно зіштовхував між собою часові шари — конкретне, наповнене, реальне минуле родини Прозорових із ефемерним, порожнім, химерним її теперішнім. І ніби приказував при цьому: так, минуле йде без вороття, в ньому сталося те, чого не можна відмінити — насамперед смерть батьків, але його можна пережити. Пройшов лише рік, і Ольга — Г. Тюнина не дивувалася, що батькову смерть в родині згадують із легкістю, без найменшого докору дивилася на білу сукню і сяюче обличчя іменинниці Ірини — К. Кутєпової.

Проте як бути із теперішнім, що манить за собою обіцянками радості, щастя, здійснення бажань? Впродовж спектаклю П. Фоменко збирав докази на користь єдиної тужливої думки: мрії Прозорових — нездійсненні. От великий настінний годинник з боєм, що невпинно йшов і за життя батька-генерала, і після його смерті, враз зупинився, от інший годинник — маленький, кишеньковий, що залишився на пам'ять про мати-покійницю — тихенько вислизнув з руки п'яного Чебутикіна — Ю. Степанова. От, збираючи речі для погорільців, Ольга — Г. Тюнина раптом витягнула з великої купи трьох старих ляльок і судорожно притиснула їх до грудей, неначе силкуючись втримати рештки давноминулого дитинства. От, набігавшись одна за одною, завадивши Маші — П. Кутєповій розказати про те, що всім давно відомо, сестри посідали тісною групою посеред звалища валіз, накрилися одним покривалом і дивляться розчакнутими очима кудись поперед себе, наче пташки на краю чужого гнізда: і залишатися не можна, і летіти нема куди.

У фоменківській версії значно гостріше, ніж у попередніх за часом, відчувалося, що для Прозорових повернення до Москви означає ніщо інше, як повернення у світ дитинства — вочевидь найкращої пори їхнього життя. У зіставленні з нею останні одинадцять років, включаючи рік без батька, здавалося, минули для родини у безплідних пориваннях і мріях колинебудь, але неодмінно скинути пута тужливого, нудного провінційного існування, позбавленого бодай мінімуму значущих подій. Безперечно, перебування у місті артилерійської бригади трохи оживило місцеве життя, але хіба ж це — подія, і що такого дивного у призначенні на посаду батареїного командира підполковника Вершиніна? Тим не менше, при першому знай-

А. Чехов. «Три сестри».

Майстерня П. Форменка. 2004 р.

Маша — П. Кутєпова, Кулішин — Т. Рахімов,

Ірина — К. Кутєпова



омстві із ним на обличчі Ольги — Г. Тюниної розквітала посмішка, Ірина — К. Кутєпова мало не непритомніла, дізнавшись, що він до них — прямо з Москви, Маша — П. Кутєпова підходила до нього навшпиньках і обережно проводила пальцем по мундиру.

Щоправда, згодом усвідомлюємо: ті, з ким доля зводила молодших Прозорових, давалися їм не інакше, як для випробування: Андрієві — Наташа, Ірині — Тузенбах, Маші — Вершинін, Ользі — ніхто окремо і всі разом. Випробування, з яким жоден з них не впорався, і причина цьому була одна — їхній інфантизм, абсолютна непристосованість до життя дорослих дітлахів батька-генерала, які ще рік тому жили під наглядом денщиків, за якими ще й досі ходить нянька Анфіса. Чуєте, як наївно звучать сентенції Андрія — А. Казакова про краще життя? Наче перед нами не дорослий чоловік, глава і майбутній батько сімейства, але незграбний, обрешканий товстун-підліток. Бачите, як Ірина — К. Кутєпова поїдає льодяники, зворушуючи дитячим захватом Чебутикіна — Ю. Степанова? Або, як маленька дочка батькові, протягує ноги, аби Тузенбах — К. Пирогов розтер їй змерзлі ступні. Або, шукаючи барона, бігає садом, періодично підбігаючи до няньки, яка чекає, допоки Ірина — К. Кутєпова з'їсть ще ложечку сметани. Відчуваєте безпричинну знервованість Маші — П. Кутєпової під час іменин, яка гнала її з дому, подалі від людей, але доходила вона лишень до вішалки у передпокої і ховалася там серед пальто, а Вершинін — Р. Юскаєв, увійшовши, наступав їй на ногу? Або її аж ніяк не дорослу екзальтацію від роману із одруженим чоловіком, коли Маша — П. Кутєпова буквально силоміць змушувала сестер почути її «каяття». Мрійлива Ірина — К. Кутєпова припиняла плакати — слухала мало не з відкритим ротом, натомість Ольга — Г. Тюнина із суворим виразом обличчя затуляла вуха. Чи вже відверто дитячу реакцію на вихід Вершиніна — Р. Юскаєва: у Маші — П. Кутєпової від розлуки скручувало живіт, щоб не знудило, вона затуляла рукою рот, нерозбірливо буркочучи: «... кіт зелений... дуб учений...». А він хіба що черговий раз філософськи зауважував: «Все має свій кінець. Ось і ми розлучаємося», — і в цей момент остаточно ставало ясно, що Вершинін — Р. Юскаєв — страшенно нудна людина і що Маша покохала його тільки тому, що їй дуже хоті-

лось знайти новий об'єкт своєму кохання. Знову, як у більшості версій «Трьох сестер» останнього часу, підполковника було позбавлено принадності мундира, і виходило, що ніщо інше у цьому мішкуватому, часом сором'язливому чоловікові, який мало не безупинно вдавався до безпредметних, пустопорожніх філософствувань, не привертало погляд.

Машу — П. Кутєпову було жаль тим дужче, чим яснішою ставала схожість Вершиніна — Р. Юскаєва не лише з Андрієм — А. Казаковим, а й з Кулигиним — Т. Рахімовим — таким же безбарвним, невиразним, якимсь тьмяним чоловіком, який так само раптово й нелогічно вдруге дарував Ірині написану ним історію міської гімназії, починав говорити уривчастими, короткими фразами — наче роздавав команди, не до ладу занудно бубонів латинські афоризми і навіть приступ самозаспокоєння перетворював на урок латинської — старанно відмінював дієслово «кохати», заповідливо скочував килим (мовби на літо), на якому щойно в ряд лежали сестри, клав його біля колони і зверху накривав своїм кашкетом, а Маша — П. Кутєпова, спостерігаючи за його маніпуляціями, із веселим здивуванням раптом згадувала, що раніше була закохана у нього.

Лише спочатку могло здатися дивним, чому Ірина — К. Кутєпова — істота, сповнена радості, якою вона охоче ділилася з оточуючими, дивлячись на Тузенбаха — К. Пирогова, могла хіба що видавати з себе посмішку — тиху і часом трохи винувану, або стояти — по-дитячому покірно, доки барон розмотував шалі, що їх вона наділа, рятуючись від холоду. Він — некрасивий, трохи заїкуватий, незграбний — був їй зовсім незрозумілим, власне, як і всім іншим. Постійним рефреном звучало оце його «треба працювати!», але ніхто не вірив у щирість тих слів, періодично чути було його чи то ридання, чи то заливистий сміх, схожий на пташиний клекіт, але і тут ніхто не вірив у щирість його веселості. Не хлопчик, але і не дорослий чоловік, не військовий, але і не цивільний: вийшовши у відставку, Тузенбах — К. Пирогов приходив до Ірини, накинувши на одне плече світлий плащ, на інше — шинель, і пускався танцювати, розмахуючи ними наче великий птах крилами. Перед дуеллю він несподівано затівав з Іриною — К. Кутєповою гру у серсо, використовуючи замість обручів капелюхи, замість палиць — пальці. Вони обоє посміхалися, але на очах у них були сльози, — напевно, обоє знали, що станеться. Тим не менше, прощальну фразу Тузенбах — К. Пирогов вимовляв так, ніби не сумнівався, що повернеться з дуелі неушкодженим і йому нестерпно захочеться випити кави. Мабуть, через цю його «нерозбірливість» Ірина — К. Кутєпова відчайдушно ридала, зібравшись за нього заміж, коли ж барон гинув, її реакція була значно менш емоційною — наче дитя від великої несподіванки, Ірина — К. Кутєпова затуляла рукою рот, несвідомо повторюючи жест середньої сестри.

Своєрідне обрамлення теми сімейного щастя, яке у фоменківській виставі тлумачили просто — як опозицію нещастю, становили стосунки Ан-



А. Чехов. «Три сестри».

Майстерня П. Форменка. 2004 р.

Ірина — К. Кутєпова, Чебутикин — Ю. Степанов

дрія та Наташі. Він — обрешканий, безвільний і недалекий — повірив у негнїнні родинні цінності і помилився — загруз натомість у брехні, попутно розоривши сімейне гніздо. Вона — самиця, що піклується про дім і дітей, знає, як треба жити, своєю прагматичністю лише підкреслюючи неспроможність оточуючих. У Наташі — М. Джабраїловій не було нічого монструозного, натомість лякала послїдовність, з якою вона «перебудовувала» прозорівський дім. В усьому іншому вона була такою ж безпосередньою, як і сестри: не виносила звуку Андрієвої скрипки через те, що грав він вкрай погано, гнала няньку не з дому, а лишень з крісла — тому що не мала де сісти. Сестри виходили до гостей у повсякденних сукнях, Наташа — М. Джабраїлова завжди одягалася «з голочки», вважала за необхідне вибачитись, якщо не залишалася з гостями пити чай, але на її ввічливість ніхто не зважав, мовби заздалегідь відмовляючи їй бути своєю у компанії шляхетних людей. А вона у відповідь, соромлячись насмішкуватих поглядів, або ховалася під шинелями у передпокої, або щиро плакала, що їй не люблять, або впадала в тиху істеріку, знайшовши виделку не на садовій лаві, але у дитячий колисці. Так, вона мала лишень один недолїк — не розуміла, що тільки віра у краще життя здатна протистояти реальному життю, яке, наче бур'ян, заглушає все живе.

Досить було поглянути на Чебутикина — Ю. Степанова — поганого лікаря, нахлібника, неробу, самотню, пропащу, ніжну і запальну людину. Ось він сп'яну розбив «мамин годинник», і сконфужено вимовив фразу, емблематичну для всієї вистави: «Може, я і не людина, а тільки роблю вигляд, що у мене руки і ноги... і голова...». Ось він брів алеєю, спотикаючись, не розуміючи, як же сталося так, що барона вбито.

Всі чоловіки фоменківської вистави були малоцікавими й зосередженими на власних амбіціях, і, насамперед, Солений — К. Бадалов. Як це часто роблять запальні люди, він заспокоював себе, перебираючи чотки, однак постійно зривався в присутності Тузенбаха — К. Пирогова. Разом з тим, звїряючись Ірині — К. Кутєповій і погрожуючи суперникам, штабс-капітан шаркав ніжкою, ніби випробовував підлогу на міцність. Зал ледь не весь час сміявся — його віршикам, дурнуватим повчанням, впертості на грані дурості. І тільки у фіналі ставало зрозуміло, куди він

хилив — вбивство барона, що невідворотно наближалось, змушувало уважніше придивитися до Соленого — К. Бадалова.

У фіналі сестри також здавалися іншими, ніби вони раптово подорослішали. Маша — П. Кутєпова визнавала, що її життя не склалося, Ірина — К. Кутєпова обіцяла працювати, Ольга — Г. Тюніна розгублено питала, навіщо жити і страждати. Їхні слова поглинала музика військового маршу...

Наразі я погоджуюся з Р. Должанським, окремі влучні деталі та виразні мізансцени, яких було чимало у фоменківських «Трьох сестрах», так і не склалися у художню цілість⁷²⁵, а «легке пурхання» по чеховському тексту, яке знову демонстрували «фоменки», не відміняло того факту, що стосунки між автором п'єси та театру в даному разі не склалися.⁷²⁶

* * *

З поміж чотирьох «великих» чеховських п'єс драма «Три сестри» впродовж столітньої сценічної історії зазнала на світовому кону трансформацій найбільш широкого спектру. На початку минулого століття саме із нею пов'язані перші спроби режисерського діалогу із текстом А. Чехова, впродовж століття у різні часові відтинки сімейній історії «Трьох сестер» надавали епічного розмаху, її соціологізували, натуралізували, романтизували, вона звучала то перебільшено оптимістично, то надто драматично. Однак, численні жанрові та стилістичні перетворення, крізь які пройшла чеховська драма, нажаль, не завжди вели до повноцінного розкриття її ідейного комплексу та об'ємного відбиття її сюжету.

⁷²⁵ Должанский Р. Чехов оказался безыдейным // Коммерсантъ. — 2004. — 16 сентября.

⁷²⁶ Зинцов О. Три сестры нашли автора // Ведомости. — 2004. — 16 сентября.

ВИШНЕВИЙ САД

*«Вишневий сад» — комедія в 4-х діях.
Вперше надруковано: Збірка товариства
«Знание». Книга друга. — СПб., 1904,
стор. 29–105. Перша постановка —
Московський Художній театр,
прем'єра: 17 січня 1904 р.*

Чехознавці вважають, що задум «Вишневого саду» виник весною 1901 р., коли у Художньому й у багатьох інших театрах Росії з успіхом йшли чеховські «Три сестри». Так у березні, розказуючи О. Кніппер-Чеховій про «величезний, відчайдушний» успіх «Трьох сестер» у київській трупі Н. Соловцова, драматург повідомляв, що наступна його п'єса буде «неодмінно смішною, дуже смішною, принаймні за задумом <...>».⁷²⁷ Про те саме йшлося і в листі від 22 квітня: «<...> Хвилинами на мене на-ходить дуже сильне бажання написати для Худож. театру 4-актний во-девіль або комедію. І я напишу, якщо ніщо не заважатиме, тільки віддам у театр не раніше кінця 1903 р.».⁷²⁸

Восени 1901 р., відвідавши репетиції «Трьох сестер» у МХТ, А. Чехов поділився новим драматургічним задумом із К. Станіславським. Зокре-ма були згадані такі деталі: лакей, який вудить рибу (цю роль драматург призначив О. Артему), персонаж, який купався поряд із лакеєм і за-важав риболовлі, — безрукий, із гучним голосом, пристрасний гравець на більярді (його мав грати О. Вишневський), хазяйка маєтку — літня пані, яка постійно бігає до старого лакея позичити грошей, гілка квіту-чого вишневого дерева, що лізла прямо у відчинене вікно дому.⁷²⁹ Навіть їх достатньо, аби стверджувати: від самого початку А. Чехов задумував майбутню п'єсу як комедію.

Саме тоді у записниках драматурга з'являються фрази (про імпе-ратора Калігулу, який посадив у сенаті свого коня, про голодного со-баку, віруючого лишень у м'ясо, тощо), що згодом стануть репліками Симеонова-Пищика. А. Чехов фіксує також цілий ряд випадків з маєт-ками — розореними, проданими за борги, закладеними, обіграє кілька разів мотив безгрошів'я і згадує одного пана, який, приїхавши до Хар-кова у справах, програв у карти віллу поблизу Ментони. Крім того у за-писниках знаходимо єдину згадку стосовно головної дійової особи май-бутнього твору: «Для п'єси: ліберальна стара, одягається, наче молода,

⁷²⁷ Письмо А. Чехова О. Книппер-Чеховой от 7 марта 1901 г. // Чехов и театр. — С. 122.

⁷²⁸ Там само. — С. 123.

⁷²⁹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 263.

палить, не може без суспільства, симпатична».⁷³⁰

Назву ще не готової п'єси А. Чехов вперше повідомив О. Кніппер-Чеховій у листі від 14 грудня 1902 р., але наголос у слові «вишневий», за словами К. Станіславського, змінився під час репетицій комедії у МХТ — у грудні 1903 р. «Послухайте, адже я знайшов чудову назву для п'єси. Чудову!» — із урочистою посмішкою заявив драматург режисеру. Натомість К. Станіславський попервах нічого особливого у цій назві не побачив, лише зрозумів, що «йшлося про щось прекрасне, ніжно-любиме». За тиждень А. Чехов знову повернувся до теми назви, тепер «натискаючи на нижній звук «ё» у слові «вишнёвый», ніби прагнучи з його допомогою обласкати колишнє красиве, але тепер непотрібне життя, яке він зі сльозами руйнував у своїй п'єсі». Цього разу К. Станіславський усвідомив різницю: «Вишневий сад» — це діловий, комерційний сад, що приносить дохід. Такий сад потрібний і тепер. Але «Вишневий сад» доходу не приносить, він береже в собі й у своїй квітучій близьині поезію минулого панського життя. Такий сад росте і цвіте для примхи, для очей розпечених естетів. Жаль знищувати його, але треба, адже процес економічного розвитку країни вимагає цього».⁷³¹

Можливо, образ вишневого саду полонив уяву письменника ще в дитинстві, коли мати одного зі шкільних приятелів розказувала юному Антону про пишні вишневі сади Полтавської губернії і зокрема Миргородського повіту, де вона колись володіла маєтком.⁷³² Майбутній автор «Вишневого саду» і сам бачив малоросійські маєтки, коли, приміром, гостював на хуторі родини Кравцових Рогозина Балка. Навесні 1887 р. А. Чехов, повернувшись із гостин, за спогадами С. М. Чехова, розказував про квітучі вишневі сади. Тож маємо підстави говорити про малоросійське походження вишневого саду Раневської і Гаєва. Недарма І. Бунін пізніше ущипливо зауважить: мовляв, «вишневий садок» міг бути лише при хохлацьких хатах.⁷³³

На хуторі тих же Кравцових А. Чехов почув звук цебра, що зірвалося у шахті.⁷³⁴ Вперше він використав цей епізод 1887 р. в оповіданні «Щастя», згодом, у «Вишневому саді», надав йому ширшого, символічного сенсу.

Соціально-історична тема у п'єсі має цілком реальний фундамент. У записниках драматурга знаходимо чимало спостережень за російськими поміщиками, які, на кшталт майбутніх господарів вишневого саду, бездумно проживали свої статки. Крім того, А. Чехов використав у комедії чимало

⁷³⁰ Чехов А. П. Записные книжки. — С. 110.

⁷³¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 265.

⁷³² Чехов А. П. Литературное наследие. — Т. 68. — С. 539.

⁷³³ Бунин И. Собр. соч. : В 5 т. — Т. 5. — М. : Художественная литература, 1956. — С. 273.

⁷³⁴ Вокруг Чехова. — С. 71.

деталей із листів колишнього поміщика О. Кисельова (той мусив продати свій родовий маєток за борги, і стати на службу в банку): заможна пензенська тітка, яка могла б допомогти грошима, думка продати маєток або віддати його половину під дачі, мрія продати «свою гідність» якому-небудь куркулеві тощо.⁷³⁵

Літо 1888 та 1889 рр. А. Чехов провів у сумському маєтку Лінтварьових — Лука. Панський дім зі старовинними меблями видався йому застарілим шаблоном дворянського гнізда: солов'ї, що співають вдень і вночі, собаче гавкання, чутне здалеку, старі запущені сади поблизу маєтку — наглухо забиті дуже поетичні і печальні маєтки, де живуть душі красивих жінок, лакеї-кріпаки, які дихають на ладан, дівиці, жадаючі найшаблоннішого кохання.⁷³⁶ Пізніше рідні драматурга впізнають у Фірсі старого лакея Лінтварьових — Григорія Олексійовича, який служив у них ще з часів кріпацтва.⁷³⁷

Таким самим цікавим досвідом стало для нього життя у Меліхові (1892–1898 рр.), де А. Чехов мав можливість спостерігати, як звиклих до марнотратства поміщиків витісняє з їхніх маєтків нова, потужніша суспільна сила — буржуазія. Однак, є чимало підстав вважати, що цей процес — розорення «дворянських гнізд» і підйом «третього стану» — викликав у письменника неоднозначну реакцію. Приміром, вперше опинившись у маєтку графа Строганова, відкупленому за борги купцем і літератором Н. Лейкіним, і побачивши розкішний палац із багатою обстановкою, драматург здивовано спитав нового господаря: «Навіщо вам, самотній людині, вся ця дурниця?». І отримав відповідь: «Раніше тут хазяями були графи, а тепер — я, Лейкін, хам».⁷³⁸ Впродовж 1880-х — 1890-х рр. А. Чехов неодноразово піднімав цю тему в оповіданнях. Тут, власне, з'являються перші ескізні начерки сюжету «Вишневого саду».⁷³⁹

Варто ще раз зазначити, що образи п'єси як завжди є збірними і водночас мають реальні прототипи. За численними свідченнями, А. Чехов, мешкаючи в Ялті, чимало спілкувався із молоддю — хворі студенти часто приїздили лікуватися на Південь. Коли 1899 р. в Росії почалися «студентські заворушення», кульмінаційною подією яких стала масова демонстрація студентів біля Казанського собору в Петербурзі у березні 1902 р., А. Чехов був одним із тих, хто допомагав репресованим її учасникам.⁷⁴⁰ Безперечно,

⁷³⁵ Чехов А. П. Литературное наследие. — Т. 68. — С. 574.

⁷³⁶ Див. лист А. Чехова О. Суворину від 30 травня 1888 р. // Чехов и театр. — С. 32.

⁷³⁷ Чехов М. П. Антон Чехов на каникулах // Чехов в воспоминаниях современников. — С. 91.

⁷³⁸ Чехов М. П. Вокруг Чехова. — С. 207–208.

⁷³⁹ Паперный З. Стрелка искусства. — С. 327–329.

⁷⁴⁰ Див. : Дубовиков А. Н. Письма к Чехову о студенческом движении 1899–1902 годов. // Чехов А. П. Литературное наследие. — Т. 68. — С. 482–484.

ці події та враження відображала доля студента Трофимова. «Адже Трофимов весь час на засланні, його знай виганяють з університету <...>», — писав А. Чехов дружині у жовтні 1903 р. Утім, розуміючи, що цензура навряд чи дозволить йому «зобразити ці штуки», автор лишень у найзагальнішій формі передав зв'язок Петі із тогочасними політичними реаліями.

Власне, існує єдина вказівка на реальний прототип Трофимова: К. Станіславський стверджував, що ця роль була списана з одного з мешканців Любимовки, де А. Чехов разом із дружиною гостював влітку 1902 р. Драматург нібито з нього списав ці риси — «вайлуватість» та «похмуру зовнішність облізлого пана».⁷⁴¹

Значно більше конкретних реальних рис має образ Єпиходова. Скажімо, його манеру говорити — малограмотну і водночас пишномовну, з претензією на афористичність — А. Чехов чув з дитинства. Письменник використовував її у численних оповіданнях і водевілях, зокрема у «Весіллі» (1887). Водночас, за спогадом М. П. Чехова, Єпиходов частково був «списаний» з О. Іваненка, який, не маючи власної домівки, жив у А. Чехових в Меліхові аж до їхнього переїзду до Ялти. В житті той був очевидним нездарою — людиною непутящою, ні на що не здатною. Інші риси характеру Єпиходова, можливо, списані з колишнього монаха Давидової пустині О. Єрмолаєва, якого А. Чехов у листах до сестри називав «злосчастним» і жалівся, що той у Ніцці закидав його телеграмами, прохаючи грошей і погрожуючи застрелитися. Ще одним прототипом, вірогідно, став жонглер з «Акваріума»: «Це був великий чоловік, у фрак, товстий, трохи сонний, який прекрасно, з великим комізмом розігрував, серед своїх жонглерських вправ, невдачу. З ним траплялося «двадцять два нещастя». Приміром, жонглюючи кинджалами, «фокусник гойдався, аби не впасти, чіплявся за шафу із посудом — і шафа, певна річ, валилася на нього, затуляючи його під грюкіт посуду, що бився <...> Антон Павлович реготав шалено <...>».⁷⁴² А, можливо, й — мешканець Любимовки, службовець, якого А. Чехов довго переконував, що тому потрібно вчитися, аби бути грамотною та освіченою людиною. Щоб стати таким, той передовсім купив собі червону краватку і захотів навчитися французької.⁷⁴³

Деяку схожість з реальною особою має також гувернантка Шарлотта. К. Станіславський стверджував, що цього персонажа А. Чехов «списав» з гувернантки-англійки Єлени Глассбі (жила в родині Смирнових — сусідів господарів Любимови). За словами режисера, це була маленька, худенька істота, з двома довгими дівочими косами, у чоловічому костюмі. Через таке поєднання було важко одразу розібрати, якої вона статі, поход-

⁷⁴¹ Станіславський К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 264.

⁷⁴² Там само. — С. 266.

⁷⁴³ Там само. — С. 264.

ження і віку. З Антоном Павловичем вона була запанібрата, і письменникові це подобалося. Зустрічаючись мало не кожного дня, вони казали один одному всілякі дурниці: приміром, А. Чехов переконував англійку, що в молодості він був турком і мав гарем, що він незабаром повернеться на батьківщину, стане пашою і тоді випише її до себе. Ніби дякуючи, спритна гімнастка-англійка стрибала письменникові на плечі, віталася замість Антона Павловича з усіма, хто проходив повз — знімала капелюха з його голови і кланялася ним, примовляючи ламаною і по-клоунському комічною російською: «Здасьте! Здасьте!». При цьому вона нахилила голову Чехова на знак вітання.⁷⁴⁴ Однак, у закінченому вигляді чеховський персонаж має небагато спільного із цією особою, та й К. Станіславський зізнавався, що драматург наполягав: його Шарлотта — німкеня і жінка неодмінно худа та висока — така, як актриса МХТ Є. Муратова, яка зовсім не походила на гувернантку-англійку.⁷⁴⁵ Отже, як і в інших випадках, не можна говорити про прототип персонажа у буквальному сенсі.

«Жодної іншої п'єси, жодного іншого оповідання він не писав так повільно», — свідчитиме згодом В. Немирович-Данченко. Причин було кілька: передовсім А. Чехову заважав поганий стан здоров'я. Окрім того драматург далеко не одразу остаточно визначився із жанром нової п'єси та її архітектонікою («Хотілося б водевіль написати, але холодно <...>», — із сумним гумором ділився він сумнівами із дружиною; в іншому листі до неї додавав: «Вишневий сад я хотів зробити у трьох довгих актах, але можу зробити і в чотирьох, мені однаково, бо три чи чотири акти — п'єса все рівно буде однаковою»⁷⁴⁶). До того ж, довгий час автор не бачив у трупі Художнього театру актриси на роль Раневської, і це також уповільнювало роботу над твором («Ти будеш грати дурненьку (Варю — М. Г.), — сповіщав він О. Кніппер-Чехову. — А ось хто буде грати стару-мати? Хто? Доведеться М. Ф. (Андрєєву — М. Г.) просити <...>»⁷⁴⁷).

Здається, єдиний образ, який остаточно склався в уяві А. Чехова на самому початку роботи, давши назву майбутній комедії — це вишневий сад. «<...> Після 20-го лютого розраховую засісти за п'єсу і до 20 березня закінчу її. В голові вона у мене вже готова. Називається «Вишневий сад», чотири акти, у першому акті у вікна видно квітучі вишні, суцільний білий сад. І дами у білих сукнях <...>», — повідомляв він К. Станіславському 5 лютого 1903 р.⁷⁴⁸ Водночас фабула і більшість персонажів п'єси впродовж

⁷⁴⁴ Станіславський К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 264.

⁷⁴⁵ Там само.

⁷⁴⁶ Письма А. Чехова О. Кніппер-Чеховой от 24 декабря 1902 г. и от 3 января 1903 г. // Чехов и театр. — С. 139.

⁷⁴⁷ Письмо А. Чехова О. Кніппер-Чеховой от 11 февраля 1903 г. // Там само. — С. 143.

⁷⁴⁸ Письмо А. Чехова К. Станіславському от 5 февраля 1903 г. // Чехов и театр. — С. 141.

тривалої (довжиною у сім місяців) роботи зазнавали численних змін. Навіть після завершення наприкінці вересня чорнового варіанту «Вишневого саду» драматург до середини жовтня, переписуючи текст начисто, переробляв окремі шматки.⁷⁴⁹ Зокрема, побоюючись, що в театрі із Лопакіна таки зроблять «куркулика», аби підкреслити, що він — «не купець у вульгарному сенсі цього слова», але «порядна людина» («художній Лопакін»), А. Чехов кількома додатковими репліками акцентував чесність намірів і щирість бажання цього персонажа врятувати маєток від продажу з аукціону, а також лопакінське захоплення Раневською.

В ролі Гаєва було зазначене небажання господаря вишневого саду дослухатися до порад і нагадувань Лопакіна: за ремаркою автора, Гаєв слухав їх, «позіхаючи». А у розмову дяді з Анею наприкінці першого акту додав пишномовних і водночас позбавлених будь-якого практичного сенсу запевнень Гаєва, що маєток не буде проданий.

У характері Єпиходова автор підкреслив його намагання видаватися «страшенно» освіченим («Ви читали Бокля?»). У тексті також з'явилися фрази, де конторник натякав на фатальні обставини своєї долі та погрожував самогубством.

У розмові Яші із Дуняшею були чіткіше виявлені його цинізм, безсоромність та боягузтво: тепер вульгарні судження про «моральність» рядували із побоюваннями викрити перед панами свою близькість із покоївкою.

Симеонов-Пищик отримав кілька нових реплік, в яких розпитував Любов Андріївну про її паризьке життя. З'явився коротенький епізод з пілюлями Раневської, що їх занепалий поміщик ковтав всі разом.

Фірс в цьому варіанті «ридав від радості», дочекавшись приїзду хазяйки, а Раневська дякувала і цілувала «свого старенького».

Утім, відомо, що попри численні дописування (а їх попереду буде ще кілька), справжнього задоволення авторів новий твір не приніс. І хоча ставлення А. Чехова до новонародженого «дітища» змінювалося на краще (2 жовтня він «соромився» написаного, за тиждень — вважав, що зумів виправити ситуацію, ще через три дні його непокоїло лишень, що п'єса може здатися «тягучою» через довгий термін роботи над нею⁷⁵⁰), він не кинув писати «Вишневий сад», бо з Москви знову «тиснули» К. Станіславський та В. Немирович-Данченко, яким «за всяку ціну треба було мати від нього нову п'єсу».⁷⁵¹

⁷⁴⁹ Див. листи А. Чехова до О. Кніппер-Чехової від 29 вересня та 3 жовтня 1903 р. // Там само. — С. 150.

⁷⁵⁰ Див. листи А. Чехова до О. Кніппер-Чехової від 2, 9 та 12 жовтня 1903 р. // Там само. — С. 151.

⁷⁵¹ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. — С. 181.

Вітаючи своє та їхнє «довготерпіння», А. Чехов 14 жовтня 1903 р. надіслав примірник «Вишневого саду» до МХТ одночасно із зауваженнями, що їх він просив дружину довести до відома К. Станіславського. Заразом драматург погоджувався внести у текст необхідні переробки, щоправда, сподіваючись — цього разу їх буде небагато.⁷⁵² Сподівання виявилися немарними: очільники театру одностайно висловили драматургові своє захоплення новою п'єсою, 20 жовтня до них приєдналася трупа, на яку «Вишневий сад» також справив «величезне враження», викликавши «дуже сильний трепет і думок і почуттів».⁷⁵³

Утім, попри славослів'я на адресу твору, якими театр буквально засипав автора, між ними вкотре не виникло взаєморозуміння щодо ідеології та стилістики майбутньої сценічної версії. К. Станіславський, хвалячи «Вишневий сад» за цілісність, сценічність, глибоку поезію та ліричність, наперед вибачався перед А. Чеховим, побоюючись, що очолювана ним трупа не мала «надто великих і тонких акторів, аби виявити всю його красу», і опонував авторовому визначенню жанру: «Це не комедія, не фарс, як Ви писали (йдеться про лист А. Чехова до М. Ліліної від 15 вересня 1903 р., де драматург зізнавався, що «вийшла у нього не драма, але комедія, місцями навіть фарс» — М. Г.), це трагедія, який би вихід до кращого життя Ви не відкривали в останньому акті».⁷⁵⁴ В. Немирович-Данченко також вважав, що цього разу А. Чехов написав «справжню драму».⁷⁵⁵ На афіші вистави МХТ так і стоятиме — «драма», і всередині театру і у глядачів залі знайдеться чимало прихильників цієї точки зору. За В. Симовим, вони стверджували, нібито «<...> автор суб'єктивно оповив «Вишневий сад» поетичною тугою, жалісною ласкою; отже режисер правий, відтіняючи мінорний лейтмотив <...>».⁷⁵⁶ Близькою була думка Н. Ефроса, який переконував, що «<...> жодна частина чеховської душі не була разом з Лопакінім. Але частина його душі, спрямована у майбутнє, належала також «mortuos», «Вишневому саду». Інакше зображення приреченого, відмираючого, що йде з історичної сцени, не було б таким ніжним».⁷⁵⁷ Проте будуть й ті, хто доводитиме, що А. Чехов у п'єсі нібито посміявся з «непотрібного й недолугого панського заміру, котрому дав-

⁷⁵² Див. лист А. Чехова до О. Кніппер-Чехової від 12 жовтня 1903 р. // Чехов и театр. — С. 151–152.

⁷⁵³ Див.: лист і телеграми К. Станіславського та В. Немировича-Данченка від 18, 20, 22 жовтня 1903 р. // Там само. — С. 285–286, 325–326.

⁷⁵⁴ Див. лист К. Станіславського А. Чехову від 22 жовтня 1903 р. // Там само. — С. 285–286.

⁷⁵⁵ Немирович-Данченко В. Избранные письма: в 2 т. — Т. 1. — С. 343–344.

⁷⁵⁶ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 88.

⁷⁵⁷ Эфрос Н. «Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке МХТ. — П.-д, 1919. — С. 36.

но час поступитися місцем чомусь більш продуктивному <...>».⁷⁵⁸ Напередодні 1905 року, мабуть, будь-який твір, навіть такий далекий від політики, як «Вишневий сад», невідворотно набував на сцені соціально-актуального звучання. «Грузька драма», на яку перетворилася на кону МХТ, за словами В. Немировича-Данченка, «мереживна, граціозна» комедія А. Чехова,⁷⁵⁹ напевно була даниною настроям суспільної кризи, що на початку минулого століття домінували у Росії.

Під час репетицій «Вишневого саду» у грудні 1903 р. на прохання К. Станіславського драматург зробив деякі додаткові скорочення у тексті другого акту і вилучив фінальну сцену — своєрідний ліричний дует Шарлотти і Фірса — їхню щиросердну розмову. К. Станіславський переконав А. Чехова, що після «жвавої сцени молоді такий ліричний кінець знижував настрій дії». Автор, зізнається згодом постановник, почувши пропозицію викинути цілу сцену, «зробився дуже печальним, зблід від болю, який ми йому тоді заподіяли, але, подумав і оговтавшись, відповів: «Скоротіть!». І ніколи більше не висловлював нам з цього приводу жодного докору».⁷⁶⁰ В новому варіанті Шарлотта розповідала про своє дитинство на самому початку другого акту, а закінчувався він, як того забажав К. Станіславський, закличками Трофимова і захопливими репліками Ані, яка вторила їм. На схилі віку К. Станіславський визнає, що сцена, написана А. Чеховим, була «прекрасною»: «Так зустрічаються двоє самотніх людей. Їм нема про що говорити, але так хочеться поговорити, адже кожна людина повинна з ким-небудь відвести душу». Отже, того разу автор «Вишневого саду» заплатився за невміння виконавців тримати потрібний тон до кінця акту.⁷⁶¹

Остаточно «Вишневий сад» було дороблено при підготовці до публікації тексту у збірнику «Знание», куди автор віддав п'єсу на прохання М. Горького із благодійною метою. У роль Лопахіна він знову вніс правки, що підкреслювали «інтелігентність» та «благопристойність» останнього, приміром з'явилася фраза Трофимова: «В тебе тонкі, ніжні пальці, наче в артиста, у тебе тонка, ніжна душа». У сцені, де Лопахін хвалиться покупкою маєтку, до його слів «Йде новий поміщик, володар вишневого саду!» додана ремарка, яка вказує, що він говорить їх «з іронією». Мова Дуняші стала ще манірнішою, увиразнились її претензії на «чуттєвість». Єпиходов у присутності суперника та обраниці, яка не відповідала йому взаємністю, тепер співав інший «жорстокий» романс: «Что мне до шумного света...». А. Чехов також дещо скоротив текст: з першого акту викреслив епізод із фокусом Шарлотти, з другого — виключив сценку Шарлотти

⁷⁵⁸ *Эфрос Н.* «Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке МХТ. — П-д, 1919. — С. 88.

⁷⁵⁹ *Немирович-Данченко В.* Избранные письма: в 2 т. — Т. 1. — С. 470.

⁷⁶⁰ *Станиславский К. С.* Собр. соч. : В 8 т. — Т. 1. — С. 473, 270.

⁷⁶¹ Там само. — С. 473.

і Варі, у четвертому — трохи урізав прощальну промову Гаєва. Окрім того, з'явилося чимало нових ремарок — ймовірно, вони відображали поведінку персонажів «Вишневого саду» у виставі МХТ.

Як і у випадку «Трьох сестер», А. Чехов писав «Вишневий сад», розраховуючи на конкретних виконавців: О. Вишневського він бачив Гаєвим, О. Артема — старим лакеєм, К. Станіславського — Лопахіним, В. Качалова — Трофимовим, Н. Грибуніна — Симеоновим-Пищиком, О. Кніппер-Чехову — Варєю, пізніше Шарлоттою, В. Лужського — Єпиходовим. При цьому виконавиць трьох жіночих ролей — Раневської, Шарлотти та Ані — він у трупі не знайшов. Аню неодмінно мала грати молоденька актриса, але драматургові жодне конкретне прізвище не спадало на думку, із призначенням О. Кніппер-Чехової на роль Раневської він нібито погодився, однак лишень через те, що «більше нема кому», натомість був категорично проти Є. Раєвської в ролі Шарлотти. Щоправда, його цілком влаштувало призначення М. Ліліної на роль Варі.⁷⁶²

Із жодним іншим виконавцем, запропонованим театром на роль Лопахіна, А. Чехов не погодився: «Якщо візьмете Гаєва, — писав він К. Станіславському, — то Лопахіна віддайте Вишневському. Це буде не художній Лопахін, а проте не мілкий. Лужський буде в цій ролі холодним іноземцем. Леонідов зробить куркулика <...>». ⁷⁶³ Натомість драматург був дуже задоволений, побачивши під час репетицій І. Москвина в ролі Єпиходова: «Я ж саме такого і хотів написати. Це чудово, послухайте!» — заявив він К. Станіславському. «Пам'ятається, що Чехов дописав роль в тих контурах, які створив Москвин», — зауважив згодом постановник «Вишневого саду». ⁷⁶⁴

В результаті довгих — довжиною мало не у місяць — погоджень О. Кніппер-Чехова грала Раневську, К. Станіславський — Гаєва, Л. Леонідов — Лопахіна, І. Москвин — Єпиходова, В. Грибунін — Симеонова-Пищика, М. Ліліна — Аню, М. Андрєєва — Варю, В. Качалов — Петю, Є. Муратова — Шарлотту, С. Халютіна — Дуняшу, Н. Александров — Яшу. Однак, незважаючи на те, що невдовзі більшість виконавців отримали визнання в своїх ролях, автор п'єси мало ким був задоволений. ⁷⁶⁵

«Мізансцена», яку цього разу одноосібно розробив К. Станіславський, була більш строгою і виваженою — «далекою від дивацтв» попередніх чеховських спектаклів. ⁷⁶⁶ Утім, через п'ять років В. Немирович-Данченко визнає, що вистава все таки була «перевантажена» «<...> подробицями

⁷⁶² Письмо А. Чехова О. Кніппер-Чеховой от 14 октября 1903 г. // Там само. — С. 152.

⁷⁶³ Див. лист А. Чехова до К. Станіславського від 30 жовтня 1903 р. // Там само. — С. 156.

⁷⁶⁴ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. — С. 264

⁷⁶⁵ Див. листи А. Чехова до О. Кніппер-Чехової від 27 лютого та 24 березня 1904 р. // Чехов и театр. — С. 162–163.

⁷⁶⁶ Там само. — С. 351–352.

побуту і психології, які <...> впадали в око своєю підкресленістю і перебільшеннями <...>». ⁷⁶⁷ Вочевидь надто деталізованою — багатомодульною — декорацією вразив В. Симов. І це при тому, що, всупереч авторовим ремаркам, декорація третього та четвертого акту була тією самою.

Відомо, що А. Чехов мав власне бачення простору «Вишневого саду»: «У другому акті своєї п'єси ріку я замінив на стару каплицю і колодязь <...> Тільки у другому акті ви дасте мені справжній зелений лан і дорогу, і незвичну для сцени далечину», — писав він зокрема В. Немировичу-Данченку 22 серпня 1903 р. «Дім має бути великим, солідним; дерев'яний (на кшталт Аксаківського, який, здається, відомий С. Т. Морозову), або кам'яний, це все одно. Він дуже старий і великий, дачники таких домів не винаймають, такі будинки зазвичай руйнують і матеріал пускають на побудову дач. Меблі старовинні, стильні, солідні; розорення і заборгованість не зачепили обстановки. Коли купують такий дім, то міркують таким чином: дешевше і легше збудувати новий менший, ніж відремонтувати цей старий», — пояснював він К. Станіславському у листі від 5 листопада 1903 р. А ось як постановник спектаклю описував А. Чехову обстановку перших трьох актів: «<...> Вікна мають бути близько до авансцени, аби всій залі, і внизу і зверху, був видний вишневий сад; троє дверей; хочеться, аби було видно хоч куток кімнати Ані, світлої, непорочної. Кімната кризна, але потрібно, щоб відчувалося, що тут (тобто у дитячій) затишно, тепло і світло; кімната запущена, і відчувається легке спустошення <...> Капличка, ярк, запущене кладовище посеред маленького лісового оазису в степу. Ліва частина сцени і середина без усяких лаштунків — самий горизонт і далечина <...> Вдалині в одному місці блищить річка, видно маєток на пагорбі. Телеграфні стовпи і залізничний міст. Дозвольте в одній з пауз пропустити потяг з димком <...> Перед заходом буде видно ненадовго місто. В кінці акту туман; особливо густо він буде підніматися з рівчака на авансцену. Жаб'ячий концерт і деркач — наприкінці. Ліворуч, на авансцені — сінокіс і маленька копиця, на якій і поведе сцену вся гуляща компанія <...> Загальний тон декорації — левітановський. Природа — орловська і не південніше Курської губернії <...> Все ще вагаюся щодо декорації 3-го — 4-го актів. Макет зроблено і вийшло дуже добре: з настроєм і, окрім того, зала розташована так, що всьому театрові буде видно. На авансцені щось на кшталт боскетної при залі. Далі — сходи і більярдна. На стінах намальовані вікна <...>». ⁷⁶⁸

Автора «Вишневого саду» це рішення, мабуть, не переконало — адже воно значною мірою відрізнялося від того, що склалося в його уяві: мінімум декорацій («<...> порошу вигадувати не доведеться», — писав він

⁷⁶⁷ Немирович-Данченко В. Избранные письма: в 2 т. — Т. 1. — С. 470.

⁷⁶⁸ Письмо К. Станиславского А. Чехову от 19 ноября 1903 г. // Чехов и театр. — С. 289–290.

В. Немировичу-Данченку трьома місяцями раніше⁷⁶⁹). Тепер А. Чехов висловлював побоювання, що перший акт здаватиметься надто темним, і просив О. Кніппер-Чехову «утримати» К. Станіславського від «потяга», «жаб», «деркачів», «кладовища» тощо.⁷⁷⁰

Є підстави вважати, що персонажі «Вишневого саду», якими їх побачили глядачі у січні 1904 р., також значно відрізнялися від створених А. Чеховим. Так, в процесі роботи над п'єсою, Раневська помолодшала, в її характері були дещо притишені комічні ноти (скажімо, вона вже не бігала до старого лакея аби позичити у нього грошей), але його основа залишилася незмінною — жінка розумна, дуже добра і неуважна, одягнена не розкішно, але з великим смаком, завжди до всіх ласкава, завжди на обличчі посмішка.⁷⁷¹ Натомість Раневська — О. Кніппер-Чехова — це «підфарбоване волосся, губи, подовжений непомітною артистичною рисочкою розріз очей, легкий шар індиго на довгих віях, що кидали ледь помітну голубувату тінь на випещену шкіру її прозорого, злегка веснянкуватого обличчя». Вона здавалася «напівіноземкою, російською баринею з відтінком паризької кокетки».⁷⁷² Тонкий, майже непомітний «наліт Парижу» на «дуже російській» жінці відзначила у зовнішньому малюнку образу Раневської — О. Кніппер-Чехової також С. Гіацинтова.⁷⁷³ Мабуть, тому несподівано екзальтовано звучали в першому акті звиряння Любові Андріївни у любові до Росії: «Бачить бог, я люблю батьківщину, люблю ніжно, я не могла дивитися з вагону, все плакала...».

За С. Гіацинтовою, характер Раневської — О. Кніппер-Чехової — це «світ жіночої безтурботності <...> легковажність в тузі <...> неловима чарівливість в усій поведінці, навіть у вчинках, власне і несимпатичних».⁷⁷⁴ У неї були розгублені очі, в яких час від часу проскакувала іскорка насмішки над собою,⁷⁷⁵ руки — граціозні і безпорадні — що час від часу притискали носовик до губ і гидливо торкалися грошей,⁷⁷⁶ посмішка — несмілива, часом трохи винувата — що виказувала натуру схвильовану і збентежену, налякану складністю життя.⁷⁷⁷

Натомість іншу провідну рису характеру Раневської — «стрибки у на-

⁷⁶⁹ Див. лист А. Чехова до В. Немировича-Данченка від 22 серпня 1903 р. // Там само — С. 147.

⁷⁷⁰ Див. листи А. Чехова до О. Кніппер-Чехової та К. Станіславського від 23 листопада 1903 р. // Чехов и театр. — С. 160.

⁷⁷¹ Див. лист А. Чехова до О. Кніппер-Чехової від 14 жовтня 1903 р. // Чехов и театр. — С. 152.

⁷⁷² Театр и искусство. — 1904. — 29 февраля.

⁷⁷³ Ежегодник МХТ. — 1945. — Т. 1. — С. 544–545.

⁷⁷⁴ Там само. — С. 544.

⁷⁷⁵ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 91.

⁷⁷⁶ Росточкий Б. О. Л. Кніппер-Чехова. — М.: Искусство, 1946. — С. 31.

⁷⁷⁷ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 87.

строях» (вислів Н. Ефроса) — О. Кніппер-Чехова передавала гранично правдиво. «<...> вони — невмотивовані за самим складом природи Раневської», — писав критик, ніби відповідаючи замість актриси на запитання, на яке сама вона відповість значно пізніше.⁷⁷⁸ «Коли я готувала Раневську, — згадуватиме О. Кніппер-Чехова, — мене весь час турбувало питання, звідки ці несподівані переходи. Мені здається, справа у тому, що у Раневської душа розгубилася. Вона не розуміє, що відбувається довкола, таж вона — розумниця. Вишневий сад збезлюднів, старого панського життя більше немає. А в Парижі чекає коханець. Що робити, як жити? І від цієї плутанини вона весь час на межі — тут сміх, там сльози <...>».⁷⁷⁹

Особливо наочними перепади настрою Раневської — О. Кніппер-Чехової ставали у стосунках із Трофимовим — В. Качаловим. Побачивши вперше по приїзді вчителя загиблого сина, Раневська — О. Кніппер-Чехова впадала мало не в істерику: «Хлопчик загинув, потонував... Навіщо? Навіщо, мій друже?» — запитувала вона розгублено і тужливо. І буквально миттєво із виразом ласкавої іронії ставила наступне запитання: «Що ж, Петю! Чого ж ви так змарніли? Чого постарішали?». А за ним — із милим жіночим сміхом — третє: «Ви були тоді зовсім хлопчиком, милим студентиком, а тепер волосся не густе, окуляри. Невже ви все ще студент?».⁷⁸⁰

«У мене був ключ до третього акту — самотність, — розказувала О. Кніппер-Чехова. — Таж вона дуже самотня і учепитися їй у житті нема за кого. З усіх, хто її оточує тут, лише Петя схожий на людину. І від самотності, від душевного сум'яття Раневська шукає підтримки у Петі».⁷⁸¹ У сцені балу — у трактуванні режисури, недолугого, безглузлого бенкету під час чуми, де оркестр награвав якусь веселеньку польку, а непотрібні гості тинялися порожнім домом — Раневська — О. Кніппер-Чехова, більше не зважаючи на сторонні погляди, дивилася на Петю — В. Качалова із відвертою боязною, очікуванням, надією, наче саме від нього залежало тепер не дати їй загинути. А той, мабуть, люблячи і жаліючи власницю вишневого саду, проте вочевидь не розуміючи її відданості старим стінам, не мав потрібних слів, хоч і переконував, що співчуває їй всією душею. І Любов Андріївна — О. Кніппер-Чехова, не знайшовши допомоги і розради в Петіних словах, говорила із відчаєм: «Але треба інакше, інакше це сказати...».⁷⁸²

І знову черговий перепад настрою — в очах, ще не просохлих від сліз, вже промайнув знайомий вираз веселіої насмішкватості, а в грудному, злегка вібруючому голосі чулися звабливі, ласкаві, ніжні інтонації, але

⁷⁷⁸ *Эфрос Н.* «Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке МХТ. — П-д, 1919. — С. 91.

⁷⁷⁹ Цит. за: *Строева М. О. Л.* Кніппер-Чехова. — С. 88.

⁷⁸⁰ *Строева М. О. Л.* Кніппер-Чехова. — С. 96.

⁷⁸¹ Цит. за: *Строева М. О. Л.* Кніппер-Чехова. — С. 97.

⁷⁸² *Строева М. О. Л.* Кніппер-Чехова. — С. 97–98.



А. Чехов. «Вишневый сад». МХТ. 1904 р.
Раневська — О. Кніппер-Чехова

водночас і легка, незла іронія до цього милого, чудакуватого хлопця, який заявився на бал у руській рубашці навипуск і на зло усім не бажав виглядати красенем — носив окуляри у залізній оправі та ріденьку борідку. Стукнувши Петю — В. Качалова по руці носовичком, Раневська — О. Кніппер-Чехова так само щиро безжурно сміялася над його вічним студентством і борідкою, що росла «як-небудь», як перед тим плакала, пропонуючи продати її разом із вишневим садом, якщо аж така потреба продавати.⁷⁸³

Однак, варто було Петі — В. Качалову зневажливо відізнатися про паризького коханця, Раневська — О. Кніппер-Чехова миттєво «показувала зубки». Вона буквально наступала на Петю — В. Качалова, загрозливо розмахуючи віялом, змушуючи того відступати, перелякано поглядаючи на грізну «зброю» в її руках. У цей момент в Раневській — О. Кніппер-Чеховій спалахувала, за словами О. Амфітеатрова, «таємна гордість непереможної самиці»,⁷⁸⁴ але її постава, гордовито підведена красива голова, владні інтонації низького голосу виказували й інше — усвідомлене нею невід'ємне право жінки встати на захист кохання. Замість сказати це один раз, Раневська — О. Кніппер-Чехова кидала Петі тричі: «Треба закохуватися, закохуватися і закохуватися!» — з кожним разом все більш

⁷⁸³ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 98–99.

⁷⁸⁴ Русь. — 1904. — 4 апреля.

настійливо, владно, навіть гнівно. «Я вищий за кохання! — передражнявала вона його сердито. — Ви не вищий за кохання, а просто, як от каже наш Фірс, ви нездара».⁷⁸⁵

Тієї миті Петя — В. Качалов — з переляканими очима, скуйовдженим волоссям, ошелешеним виразом обличчя — здався насправді дуже смішним. Він все відступав і відступав по колу, розгублено повторюючи: «Що вона говорить!» — буквально застигав на місці, вжахнувшись, коли Раневська — О. Кніппер-Чехова гнівно кидала йому в обличчя: «У вашому віці не мати коханки!...», — і наступної миті стрімголов вибігав із зали. Любов Андріївна, позбувшись об'єкту обурення, враз усвідомлювала зворотний — гумористичний — бік ситуації і через хвилину витягувала назад Петю — В. Качалова, який пихкав і опирався, але не міг далі сердитися, після того, як Раневська — О. Кніппер-Чехова, кланяючись йому до землі, просила пробачення, лукаво знизу вверх заглядала в його надуте обличчя і запрошувала до танцю. Петя — В. Качалов обіймав її за талію, і нещодавні супротивники, примирившись, уносилися у вальсі.⁷⁸⁶

Їхні стосунки, розроблені режисурою до найменшої дрібниці, найкращим чином виявляли провідний принцип, за яким К. Станіславський сформував в цілому ансамбль характерів «Вишневого саду»: кожен з них був своєрідним «дзеркалом», що відбивало інших персонажів. Безумовно, насамперед це стосувалося Раневської — О. Кніппер-Чехової: саме через відносини із нею вияскравлювався, приміром, характер Петі Трофимова — мрійника і нездари, чиє красномовство часом межувало з балаканиною, чиї передчуття і прозріння місцями рядували із абстрактним іdealізмом. Так, монологи Петі, проказані неповторним качаловським голосом, були зігріті жаром мрії великого розмаху і тому, мабуть, пробуджували в глядачевій залі порив до нового, неодмінно кращого життя.⁷⁸⁷ І все ж, цей образ, ніби пропущений крізь різнорідне ставлення Любові Андріївни — О. Кніппер-Чехової, знижувався всього лише до «облізлого пана» із добрими короткозорими очима і смішною борідкою.

Або ж Гаєв — К. Станіславський — «породистий»,⁷⁸⁸ аристократ і трохи дивак⁷⁸⁹ — безтурботний, випещений, скептичний пан, приємний бонвіван,⁷⁹⁰ смішний, розсіяний балакун, який погано володів собою і своїми почуттями і завжди із запізненням усвідомлював свої похибки.

⁷⁸⁵ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 102.

⁷⁸⁶ Там само.

⁷⁸⁷ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 100.

⁷⁸⁸ Русь. — 1904. — 4 апреля.

⁷⁸⁹ Станиславский К. С. Собр. Соч. : В 8 т. — Т. 7. — С. 267.

⁷⁹⁰ Кугель А. Заметки о Московском Художественном театре // Театр и искусство. — 1904. — № 15.

Ось так і знаменитий монолог — «Люба, вельмишановна шафа» — Гаєв — К. Станіславський вимовляв «випадково» — за велінням серця, не контролюючи власних слів і дій. Але в цьому характері проглядали і доброта, і лукавство, і широта натури — досить було поглянути, як він посміхався: то поблажливо, то розгублено-винувато, а частіше за все — задумливо-лірично, печальною посмішкою тургенєвського героя.⁷⁹¹ І лише поряд із Раневською — О. Кніппер-Чеховою ставала очевидною дитячість цього по суті недурного чоловіка. Брат і сестра разом здалися В. Дорошевичу беззахисними дітьми — «старими, сивими дітьми», яких критикові хотілося пожаліти.⁷⁹² Схожим було враження Н. Ефроса, котрий про Гаєва — К. Станіславського висловився так: «<...> це велике дитя, жалюгідне та смішне, але зворушливе у своїй безпомічності <...> всі у глядній залі разом із Фірсом відчували щось ніжне до цього дурного, старезного дитяти, з ознаками виродження і духовного занепаду, «нащадка» вимираючої культури <...> І навіть ті, які аж ніяк не схильні до сентиментальності, для яких є святими суворі закони історичної необхідності і зміни класових фігур на історичній сцені, — навіть вони, мабуть, дарували часом деяке співчуття, подих співчутливої печалі цьому Гаєву».⁷⁹³

З численних листів А. Чехова що до «Вишневого саду» є очевидним, що роль Лопахіна драматург вважав центральною. Окрім того, він вбачав у цьому образі не «звичайного» купця — не «крикуна», але «м'яку людину» — із «тонкою, ніжною душею».⁷⁹⁴ «Лопахін, правда, купець, але порядна людина в будь-якому сенсі, триматися він має цілком благопристойно, інтелігентно, не мілко, без фокусів, і мені от здалося, що ця роль, центральна у п'єсі, вийшла б у Вас блискуче», — у жовтні 1903 р. умовляв А. Чехов К. Станіславського.⁷⁹⁵ Л. Леонідов, якому врешті-решт дістався цей характер, безумовно, постарався врахувати зауваження автора п'єси, але, здається, він так і не зрозумів особливу натуру свого героя — його окремістості, що для А. Чехова важила найбільше. Хіба що кульмінаційний момент третього акту, коли Лопахін — Л. Леонідов, повертається з торгів новим господарем вишневого саду, актор відіграв відповідно до чеховського задуму.

Раневська — О. Кніппер-Чехова — у красивій, світлій, легкій сукні — ставала обличчям до зали майже посеред сцени, біля круглого столу. «Ну, що? Були торги? — питала Любов Андріївна, і ніби у передчутті недоброго стогоном виривалося у неї: «Кажіть же!». «Проданий», — відповідав Лопа-

⁷⁹¹ *Мацкин А.* Портреты и наблюдения. — С.63–65.

⁷⁹² Русское слово. — 1904. — 19 января.

⁷⁹³ *Эфрос Н.* «Вишневый сад» А. П. Чехова в постановке МХТ. — С. 81–83.

⁷⁹⁴ Див. лист А. Чехова О. Кніппер-Чеховій від 30 жовтня 1903 р. // Чехов и театр. — С. 156.

⁷⁹⁵ Письмо А. Чехова К. Станиславскому от 30 октября 1903 г. // Там само. — С. 156.



А. Чехов. «Вишневий сад». МХТ. 1904 р.

Гайєв — К. Станіславський,

Аня — М. Ліліна

хін — Л. Леонідов.⁷⁹⁶ «Хто купив?» — звучало нове запитання Раневської — О. Кніппер-Чехової, і С. Гіацинтової здалося, що в цей момент Любов Андріївна не лише чекала відповіді від Лопакіна, але ніби зверталася до своєї долі, питаючи, що вона несе їй, чим скінчиться її життєва гра. «Я купив», — голосом таким, ніби у нього паморочилося в голові, ніби неймовірно висока гойдалка то підносить його у височінь, то з розмаху зринає донизу, відповідав Лопакін — Л. Леонідов. Почувши це, Раневська — О. Кніппер-Чехова ніби втрачала життя, на її збліднілому обличчі з траурною урочистістю виділялися брови, темніли оксамитом її напівзакритих очей...⁷⁹⁷

Навпаки, роль Ані драматург вважав «неважливою», був трохи невдоволений тим, що вона вийшла «куцою, нецікавою» і пропонував В. Немировичу-Данченку призначити на цю роль будь-яку актрису трупи, аби та була «молодою, і походила на дівчинку, і говорила б молодим, дзвінким голосом».⁷⁹⁸ «Аня передовсім дитина, весела до кінця, яка не знає життя і жодного разу не плаче, окрім II акту, де у неї лише сльози на очах».⁷⁹⁹

Характер Варі від початку А. Чехов розглядав як суто комічний:

⁷⁹⁶ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 102.

⁷⁹⁷ Ежегодник МХТ. — 1945. — Т. 1. — С. 545.

⁷⁹⁸ Письмо А. Чехова О. Кніппер-Чеховой от 21 октября 1903 г. // Чехов и театр. — С. 154.

⁷⁹⁹ Письмо А. Чехова В. Немировичу-Данченко от 2 ноября 1903 г. // Там само. — С. 157.



А. Чехов. «Вишневый сад». МХТ. 1904 р.

Лопухін — Л. Леонідов,

Шарлотта — Є. Муратова

«дурна монашка» — так він окреслив прийомну дочку Раневської у листі до О. Кніппер-Чехової, сподіваючись, що вона й буде призначена на цю роль.⁸⁰⁰ Подібну характеристику він дав Варі у листі до В. Немировича-Данченка, відправленому наступного дня: «це фігура в чорній сукні, монашка, дурненька, плакса і таке інше».⁸⁰¹

Роль Шарлотти драматург вважав важливою, хотів, щоб її неодмінно грала актриса із почуттям гумору і радив Є. Муратовій, яка була призначена на цю роль, бути на сцені такою ж смішною, якою вона інколи буває в житті.

Четвертий акт вистави К. Станіславський розумів як перехідний. Його «зерно» виявляла фраза Гаєва: «До продажу вишневого саду ми всі хвилювалися, страждали, а потім, коли питання було вирішене остаточно, безповоротно, всі заспокоїлися, навіть повеселішали...». Насамперед повеселішав сам Гаєв — К. Станіславський: з обличчя щезла розгублено-винувата усмішка, якою він зустрів звістку про продаж маєтку, у поставі знову з'явилася звична невимушена, трохи зухвала світська легкість. Але у заключних сценах прощання — із дитячою кімнатою, із сестрою, зі спогадами про минуле — Гаєв — К. Станіславський знову не міг втримати сліз.⁸⁰² Наче

⁸⁰⁰ Див. лист А. Чехова О. Кніппер-Чеховій від 1 листопада 1903 р. // Там само. — С. 157.

⁸⁰¹ Див. лист А. Чехова В. Немировичу-Данченку від 2 листопада 1903 р. // Там само.

⁸⁰² *Мацкин А.* Портреты и наблюдения. — С. 65.

діти, які бояться, що дорослі підглядають їхнє горе, брат і сестра кидалися один до одного... «Тихіше, не треба плакати — там почують», — шепотіла Раневська — О. Кніппер-Чехова, вкладаючи в єдину фразу всі їхні спільні гіркі спогади та їхню спільну самотність.⁸⁰³

Власне, сама колишня власниця маєтку також лише насамкінець давала волю сльозам. Упродовж четвертого акту Раневська — О. Кніппер-Чехова доволі тверезо і не без своєї звичної легкої іронії, трохи забарвленої печаллю, підводила підсумок драми, що розігралася в її житті. Вітаючи бабусю, яка надіслала гроші на викуп маєтку, вона трохи бравірувала, трохи сміялася над собою, трохи раділа, що саме життя звільнило її від питань, на які Раневська не змогла знайти власної відповіді. Вона обнімала Аню — М. Ліліну і розчулено, зі сльозми у голосі обіцяла дочці швидко повернутися на батьківщину, але її легкий тон переконував у тому, що Раневська — О. Кніппер-Чехова постаріється якомога довше затриматися в Парижі поруч зі своєю нещасною симпатією. Вона дивилася востаннє на дім свого дитинства і не могла надивитися, ніби справді бачила вперше, які тут стіни, які стелі... Дивилася жадібно і ніжно, і в цей момент, незважаючи на свої паризькі капелюшки і ридикюлі, Раневська — О. Кніппер-Чехова здавалася простою російською жінкою, яка прощалася і не могла розлучитися із тим, що було милим її серцю.⁸⁰⁴

У фіналі Гаєв — К. Станіславський та Раневська — О. Кніппер-Чехова виглядали ще більш сиротливими, покинутими від того, що поряд із ними, то наближаючись, то віддаляючись, перегукувалися молоді, сповнені радісної надії голоси Ані — М. Ліліної та Петі — В. Качалова: «Прощай, дім! Прощай, старе життя! Хай живе, нове життя!». «Ми йдемо!» — хотіла у такому ж веселому, бадьорому тоні відгукнутися Раневська — О. Кніппер-Чехова, але голос зірвався на ридання. Ще на одну мить в дитячій залишався Гаєв — К. Станіславський, обводячи поглядом кімнату...

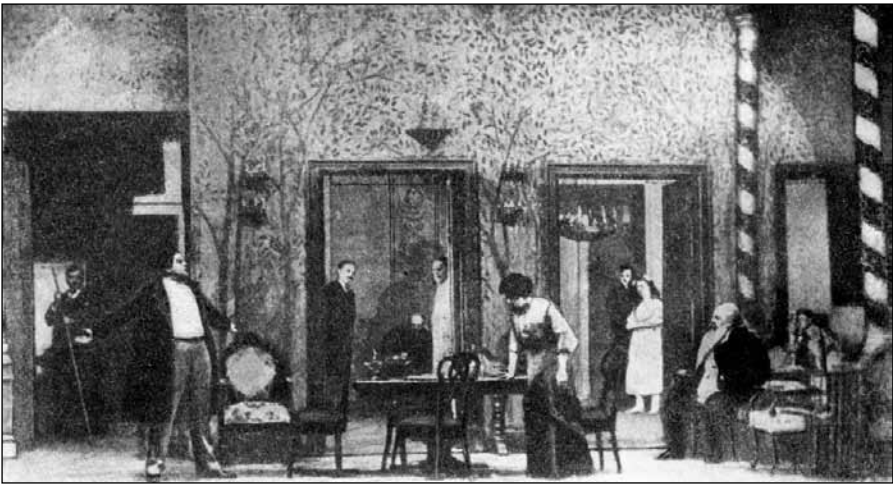
«Спорожня кімната. Чути, як покотилися по піску колеса екіпажу. Віконниці закриваються ззовні. Лише крізь прорізані в них сердечка ллються у потемнілу кімнату стовпи світла. За стіною дому голосно стукає сокира, підсікаючи старі вишневі дерева...».⁸⁰⁵

Прем'єра «Вишневого саду» в МХТ відбулася в день чеховських іменин. «Це було абсолютно випадково, — згадував В. Немирович-Данченко, — без усяких гадалок і передчуттів. Чехов до театру не приїхав, просив передавати йому, коли захочемо, по телефону. Але Москва передчувала, що вона в останній раз може побачити улюбленого письменника <...> Телефонували Чехову, щоб він приїхав. Спочатку він від-

⁸⁰³ Строева М. О. Л. Кніппер-Чехова. — С. 104.

⁸⁰⁴ Там само.

⁸⁰⁵ Гуревич Л. Освобождение театра // Образование. — 1904. — № 4.



А. Чехов. «Вишневий сад». МХТ. 1904 р. Сцена з третього акту.

мовлявся, але за ним поїхали і умовили. Вшанування було зворушливим і глибоко щирим <...>». ⁸⁰⁶ Але такою була, сказати б, парадна сторона події, натомість К. Станіславський залишив нам опис її, так би мовити, спіднього боку: «На самому ювілеї він (Чехов — М. Г.) не був веселим, ніби передчуваючи свою близьку смерть. Коли після третього акту він, смертельно блідий і худий, стоячи на авансцені, не міг спинити кашлю, поки його вітали з адресами і подарунками, у нас болісно щеміло серце. З глядної зали йому крикнули, аби він сів. Але Чехов насупився і простояв всю довгу і тягучу урочистість ювілею, з якого він добродушно сміявся у своїх творах. Проте і тут він не втримався від посмішки. Один з літераторів почав свою промову майже тими самими словами, якими Гаєв вітає стару шафу у першому акті: «Дорогий і вельмишановний... (замість слова «шафа» літератор вставив ім'я Антона Павловича) ... вітаючи вас» і т. д. Антон Павлович подивився скося на мене — виконавця ролі Гаєва, і хитра посмішка промайнула по його губах. Ювілей вийшов урочистим, але він залишив тяжке враження. Від нього віяло похороном. Було нудотно на душі...». ⁸⁰⁷

С. Любош (Семен Любошиць) згодом напише, що А. Чехов на прем'єрі «Вишневого саду» також здавався печальним і засмученим. «У заповненому театрі стояв галас успіху, а Чехов печально повторював: — Не те, не те...

— Що не те?

— Все не те: і п'єса і виконання. У мене не вийшло те, чого я хотів.

⁸⁰⁶ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. — С. 184.

⁸⁰⁷ Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М.: Искусство, 1953. — С. 138.

Я бачив зовсім не те, і вони не могли зрозуміти, чого я хочу».⁸⁰⁸

Отже, є підстави вважати, що драматург не схотів бути присутнім на прем'єрному показі через те, що заздалегідь знав: побачене на сцені його не задовольнить. Тим паче, що під час репетицій комедії (грудень 1903 р.) він не погодився ні з основними призначеннями на ролі, ні з режисерським трактуванням п'єси. «Йому страшенно хотілося, — свідчив згодом В. Немирович-Данченко, — приймати в них велику участь, бути присутнім при всіх шуканнях, повтореннях, кипіти в самій гущавині атмосфери театру. І почав він це із задоволенням, але дуже скоро — репетицій через чотири-п'ять — побачив, що це для автора зовсім не так солодко: і зі сцени його на кожному кроці дратували, і сам він лише заважав режисерам і акторам. Він припинив ходити».⁸⁰⁹ За три місяці А. Чехов питатиме О. Книппер-Чехову: «Чому на афішах і газетних оголошеннях моя п'єса так вперто зветься драмою? Немирович і Алексеев (Станіславський. — М.Г.) у моїй п'єсі бачать зовсім не те, що я написав, і я готовий дати яке завгодно слово, що вони обоє жодного разу не прочитали моєї п'єси уважно».⁸¹⁰ Схожі претензії почує від А. Чехова режисер Александринського театру Є. Карпов, зустрівшись з письменником в Аутці у квітні. Обмінявшись думками з приводу «потворної вистави за «Вишневим садом», яку у місцевому театрі Ялти давала трупа під керівництвом Дарьялової («підробка під актрису Дарьял» — так охрестив очільницю трупи А. Чехов), співрозмовники заговорили про виставу «художників»»: «Хіба це мій «Вишневий сад»? Хіба це мої типи? — хвилюючись і часто кашляючи, питав А. Чехов. — За виключенням двох-трьох виконавців, — все це не моє... Я пишу життя... Це сіреньке, обивательське життя... Але це не нудотне скигління... Мене то роблять плаксою, то просто нудним письменником... І критика рядить мене у якісь плакальниці... Вигадують про мене зі своєї голови, що їм самим заманеться, а я цього і не думав, і уві сні не бачив <...>».⁸¹¹

На схилі віку обидва постановники «Вишневого саду» визнають, що прем'єра мала лише посередній успіх, і «ми засуджували себе за те, що не змогли, з першого разу, показати найважливіше і найцінніше у п'єсі», що А. Чехов «до самої смерті» не примирився із трактуванням його останньої п'єси, як справжньої драми⁸¹² і що «було просто недостатнє розуміння Чехова, недостатнє розуміння його тонкого письма, недостатнє розуміння його надзвичайно ніжних обрисів <...> Чехов

⁸⁰⁸ Любош С. Вишневий сад // Чеховский юбилейный сборник. — М., 1910. — С. 448.

⁸⁰⁹ Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. — С. 183.

⁸¹⁰ Письмо А. Чехова О. Книппер-Чеховой от 10 апреля 1904 г. // Чехов и театр. — С. 164–165.

⁸¹¹ Карпов Е. Две последние встречи с А. П. Чеховым // Чехов и театр. — С. 373.

⁸¹² Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — С. 139.

відточував свій реалізм до символу, а вловити цю ніжну тканину твору Чехова театрові довго не щастило, можливо, театр брав його надто грубими руками <...>».⁸¹³

Доводиться визнати, що російська критика початку ХХ століття також не одноставно сприйняла нову чеховську прем'єру Художнього театру. Плутанини додалося, коли у березні «Вишневий сад» був надрукований у збірнику товариства «Знание» — дехто з критиків перекладав претензії до сценічної версії на літературний текст, дехто ототожнював погляди автора і театру, забуваючи, що вони можуть навіть суперечити один одному, дехто старанно не помічав художніх переваг твору, зосереджуючись виключно на його ідейному боці. Тон задавала критика консервативного характеру: рецензентові «Громадянина» не сподобалося, що дворянство у «Вишневому саді» «пасивне, безвільне, не вміє переборювати обставини і поступається місцем заповзятливому куркулю-торговцю»;⁸¹⁴ дописувач «Московских ведомостей» обурювався, бо не побачив у чеховській п'єсі «вказівок на позитивні, творчі начала життя»;⁸¹⁵ кореспондент «Русского листка» ставив запитання, що вже стало риторичним стосовно драми А. Чехова: «Невже в нашому житті все так нудно і тужливо?».⁸¹⁶ Одночасно деякі критики з консервативного табору картали А. Чехова за відсутність у нього тенденційності у підході до персонажів: зосібно О. Басаргін вважав, що автор виявив однакову байдужість до всіх героїв «Вишневого саду».⁸¹⁷

Вони старанно не помічали нових прийомів, до яких А. Чехов вдався у п'єсі, зокрема нетрадиційний принцип розв'язання суспільно забарвленого конфлікту. Ось чому ці критики бачили у Лопакіні лише «заповзятливого куркуля-торговця», який витісняє господарів з їхнього маєтку, а в історії Раневської та Гаєва — «заяложений сюжет» про те, «як і чим доводяться до розорення наші поміщики, що доводить їх до закладу маєтків, до їх аукціону, і хто тепер хазяйнує у них, вандальським чином руйнуючи колишні сади».⁸¹⁸

Ліберальна критика реагувала на п'єсу та її перший сценічний відбиток значно прихильніше, проте її думка була доволі однобічною: у «Вишневому саді» вона почула авторове елегійне прощання з минулим, по-

⁸¹³ Немирович-Данченко В. И. Из прошлого. — С. 120.

⁸¹⁴ *Homunculus*. «Вишневый сад» А. П. Чехова в Художественном театре // Громадянин. — 1904. — 22 января. — С. 11.

⁸¹⁵ Московские ведомости. — 1904. — 7 февраля.

⁸¹⁶ Русский листок. — 1904. — 21 января.

⁸¹⁷ Московские ведомости. — 1904. — 7 февраля.

⁸¹⁸ *Homunculus*. «Вишневый сад» А. П. Чехова в Художественном театре // Громадянин. — 1904. — 22 января. — С. 12; Петербургский листок. — 1904. — 2 апреля.

етичну «відхідну» поміщицькому землеволодінню тощо.⁸¹⁹ Тож не дивно, що російське панство з «Вишневого саду» рецензенти нагороджували тими самими епітетами — пасивне, безпорадне, нежиттєздатне — щоправда, жаліючи його представників.⁸²⁰ У зв'язку із новою чеховською п'єсою ліберальна критика знову заговорила про так званих «зайвих людей» (вперше це питання було поставлене після появи «Іванова» наприкінці 1880-х рр.). Але цього разу йшлося не лише про їхню непристосованість до життя та інертність, а й про їхню інфантильність. «Перед вами гинуть, безпомічно гинуть старі діти <...>, — писав зосібно В. Дорошевич. — Все в житті захоплює їх зненацька».⁸²¹

Особливо гарячі суперечки викликав жанр «Вишневого саду». Визначення були різними, але ніхто не погодився із тим, на якому наполягав автор. В. Дорошевич вважав, що це «комедія за назвою, драма за змістом. Це — поема», Ю. Айхенвальд назвав «Вишневий сад» «п'єсою-елегією», А. Бєлий прочитав її як трагедію року.⁸²² Проте критика ліберального толку виявилася більш чутливою до новітніх стилістичних віянь і знайшла чимало підстав, аби зарахувати «Вишневий сад» до ряду модерних драматургічних творів. Так М. Неведомський насамперед акцентував у п'єсі її неопсихологічні риси: «Ніхто до Чехова, — стверджував він, — не зазірнув так глибоко саме у психіку, що породжує всю оцю практичну неспроможність і безпорадність. Вигодована і випоена «Вишневим садом» душа страждає, на думку Чехова, особливим видом безсилля волі — граничною нестійкістю, мінливістю психічних станів, відсутністю *глибини*, волі <...>».⁸²³ А. Бєлий вважав, що «Вишневий сад» — це «невідворотно» символістична п'єса, адже в ній «герої окреслені зовнішніми штрихами, а ми осягаємо їх зсередини. Вони ходять, п'ють, говорять дурниці, а ми бачимо безодні духу, що прозирають у них. Вони говорять, наче ув'язнені, а ми дізналися про них щось таке, чого вони самі у собі не помітили. У дурницях, якими вони живуть, для нас відкривається якийсь таємничий шифр — дурниці вже не дурниці. Вульгарність їхнього життя чимось нейтралізована. В її дрібницях повсюди відкривається щось грандіозне. Хіба це не називається дивитися крізь вульгарність? А дивитися *крізь що-небудь* —

⁸¹⁹ Дорошевич В. // Русское слово. — 1904. — 19 января; Кугель А. Грусть «Вишневого сада» // Театр и искусство. — 1904. — №№ 12, 13 (21, 28 марта); Амфитеатров А. // Русь. — 1904. — 31 марта, 1 апреля.

⁸²⁰ Русское слово. — 1904. — 19 января; Русские ведомости. — 1904. — 19 января.

⁸²¹ Русское слово. — 1904. — 19 января.

⁸²² Русское слово. — 1904. — 19 января; Русская мысль. — 1904. — Кн. 2.; Весы. — 1904. — № 2.

⁸²³ Неведомский М. Символизм в последней драме А. П. Чехова // Мир Божий. — 1904. — № 8. — С. 20.

означає бути символістом <...>». ⁸²⁴ Трактуючи чеховську п'єсу як трагедію безсилля людини перед вічністю, провідний російський символіст розгледів у сюжеті твору «<...> страшні моменти, коли фатум нечутно підкрадається до знесилених», «<...> тривожний лейтмотив грози», «<...> нависаючу хмару жаху», а її персонажі здалися йому «<...> страшними масками, під якими ховається жах, глибочіючись у прорізі очей»: «<...> гувернантка, що кривляється довкола розореної родини, або лакей Яша, який сперечається щодо шампанського, або конторник, який грубіянить, або перехожий з лісу». Або гості на балу, влаштованому Раневською: «<...> ось поштовий чиновник танцює із дівчинкою — може, він опудало? Може, це палиця, до якої прив'язана маска, або вішалка, на якій висить мундир. А начальник станції? Звідки, навіщо вони? Все це втілення фатального хаосу. Ось танцюють вони, манірячись, коли сталося сімейне лихо». ⁸²⁵

«Подвоєння» дійсності і уподібнення людей до жажливих «масок іншого», до «манекенів, фонографів глибини» А. Бєлий назвав серед найвдаліших прийомів, за допомогою яких А. Чехов у «Вишневому саді», «залишаючись реалістом», забарвив твір у символістичні кольори — розсунув «складки життя і те, що здалеку здавалося тінювими складками, виявляється прорізом у вічність». ⁸²⁶

Натомість Ю. Айхенвальд вбачав у чеховській комедії зразок імпресіоністичної «п'єси — елегії»: «Вона чудова і внутрішньо музична не тому, що в ній була глибока фабула або пристрасний рух, — вона зачаровує тонкістю свого психологічного малюнка і м'якими переливами свого мрійливого колориту», — пояснював критик своє визначення і особливо поціновував нетрадиційні форми драматизму, до яких вдався А. Чехов у «Вишневому саді»: «У цій п'єсі немає дії, майже немає дійових осіб, — всі пасивні, всі тільки страждають. Проте у цій п'єсі є високий талант. Він позначається на кожному слові, на кожному епізоді, на кожній рисі обстановки. Зворушливі ситуації, чутлива психологія; живі незабутні обличчя, самотні і печальні». ⁸²⁷

Окрім особливостей поетики чеховської драми, критик відчув її особливий філософський аспект — за його словами, провідні персонажі «Вишневого саду» сповідують філософію «неробства»: вони «<...> занурені у неробство тому, що <...> не поспішають скористатися життям; вони думають про нього, вони відчувають його і повільно наближаються до його фактичного змісту, — а квапливе життя між тим вислизає, і вони виявляються

⁸²⁴ Весы. — 1904. — № 2. — С. 46–47.

⁸²⁵ Весы. — 1904. — № 2. — С. 47–48.

⁸²⁶ Там само. — С. 48.

⁸²⁷ Русская мысль. — 1904. — Кн. 2. — С. 255, С. 262.

зайвими, непотрібними, обдуреними, і вишневі сади переходять до інших, більш спритних і цупких рук».⁸²⁸ Можна було б подумати, що, говорячи про «цупкі руки» нових господарів вишневих садів, Ю. Айхенвальд мав на увазі Лопахіна. Але критик вважав, що чеховський купець психологічно близький до середовища «нероб», адже він «<...> сильно відхиляється від практичних потреб і багато уваги приділяє непотрібному». Щоправда, ці «роздуми і моральну тривогу» критик визнав рисами, що облагороджують натуру Лопахіна, а «неробство» загалом, на думку Ю. Айхенвальда, дозволяє чеховським героям зберегти себе: «Вони не розчищають собі шлях крізь штовханину людського торговища, вони не штовхаються. Вони — аристократи духу, і в кожному з них схована благородна спадщина датського принца. У траурній одежі своєї «фатальної туги і думи» повільно йдуть вони по життю і, зайняті своїм внутрішнім світом, не помічають його пістрявого і діловитого галасу. Воля, спрямована на зовнішню справу, тихо дрімає в них; проте не замовкає, не засинає допитлива думка і тонке, ніжне почуття. Нехай через це вони не діячі, але принаймні вони і не дільці, не практики. Вони уособлюють специфічну і кращу якість людей — здатність до теорії, духовну спрагу».⁸²⁹

Тому на відміну від інших рецензентів Ю. Айхенвальд не дратувався через відсутність яскравої інтриги або повільний темпоритм нової чеховської вистави Художнього театру. Адже це, як на нього, був найадекватніший спосіб виявити особливу поведінку персонажів-«нероб». Натомість між усіма героями вистави, зазначав Ю. Айхенвальд, постійно відчувається «якесь бездротове єднання, і під час пауз сценою немовби проносяться на легких крилах нечутні слова. Ці люди поєднані між собою загальним настроєм», — зауважував критик.⁸³⁰

Серед колег по цеху Ю. Айхенвальда були ті, хто дорікав А. Чехову багатомовністю персонажів, він же спробував знайти пояснення цьому феномену. «Всім хочеться говорити, тому що у всіх душа сповнена невисловленими словами і не виплаканими сльозами. Всі зосереджені на своєму внутрішньому світі і, розмовляючи між собою, заражають один одного своїм настроєм. Непрактичні і не здатні до діла, вони люблять слова — теплі, високі, хороші слова, що живуть у грудях кожної людини, але цнотливо ховаються, тому що навколишнє життя прийме їх здивовано і холодно, — воно вимагатиме слів лише повсякденних і звичайних», — це тонке спостереження рядувало із іншим — щодо природи чеховського ліризму, яка виявляється через стосунки персонажів: у «Вишневому саді», стверджував Ю. Айхенвальд, «розлита безмежна

⁸²⁸ Русская мысль. — 1904. — Кн. 2. — С. 258.

⁸²⁹ Там само.

⁸³⁰ Там само. — С. 260.

ніжність людських стосунків», головні персонажі пов'язані між собою не тільки кривим зв'язком, а й «стражданням», «за кожним з них видніється перспектива внутрішньої драми і кожний з них овіяний тихою печаллю автора».⁸³¹

М. Гершензон погоджувався з Ю. Айхенвальдом: «Вишневий сад» відзначений єдиним настроєм — чарівливої та щемливої печалі. Однак цю «незворушну гармонію» п'єси, якої, на переконання критика, автор досяг виключно штучними засобами, М. Гершензон вважав однією з найістотніших вад твору. Він сприймав «Вишневий сад» не як відбиток життя, але як стилізацію, складену із частин, кожна з яких окремо була більш менш правдоподібною, але, зібрані разом, вони «навіть чи зустрінуться в житті».⁸³² Так само, вважав М. Гершензон, драматург вчинив із персонажами: наділив їх безліччю мілких рисочок, аби зберегти єдиний настрій дії. Водночас він знову погіршив проти правди, особливо щодо образу Лопухіна, в якому живуть неначе дві людини, ніяк не пов'язані між собою — «<...> одна — акула, син кріпака, багатий мужик, який сп'янів від свого щастя і кричить: «Граї, музико», інша — хороший, чуттєвий і слабкий, істинно чеховський інтелігент, який звертається до Раневської, котру знедолив мимоволі, зі скорботним докором: «Чому ж, чому ви мене не послухались?...». Хіба тут є хоч тінь правдоподібності», — ставив критик як на нього риторичне запитання.⁸³³ Ще менше йому подобалася «надто шаржована» фігура Єпиходова, інших персонажів, на його думку, драматург «стилізував» значно вправніше, але загалом М. Гершензон захоплювався «психологічним живописом» А. Чехова.⁸³⁴

На гастрольях МХТ у Петербурзі у березні — квітні 1904 р. «Вишневий сад» йшов чотирнадцять разів, і 2 квітня В. Немирович-Данченко телеграфував драматургові: «Відтоді, як займаюсь театром, не пам'ятаю, щоб публіка так реагувала на щонайменшу подробицю драми, жанру, психології, як сьогодні. Загальний тон виконання чудовий за спокоєм, розбірністю, талановитістю. Успіх у сенсі загального захоплення величезний і більший, ніж на якій-небудь з твоїх п'єс <...>».⁸³⁵ Здається, навіть події російсько-японської війни, об'явленої навесні, яку імперія від початку стрімголов програвала, несучи величезні людські і технічні втрати, не завадили успіхові останньої прижиттєвої чеховської вистави МХТ. «Успіх у залі, у публіці величезний, куди більший за московський. Грали добре, легко, концертно, — писала в ті дні О. Кніппер-Чехова. — <...> І незважаючи на жахливий

⁸³¹ Русская мысль. — 1904. — Кн. 2. — С. 260, 262.

⁸³² Научное слово. — 1904. — Кн. 3. — С. 165.

⁸³³ Там само. — С. 167–168.

⁸³⁴ Там само. — С. 169.

⁸³⁵ Немирович-Данченко В. И. Избранные письма: В 2 т. — Т. 1. — С. 359.

настрій суспільства, все-таки «Вишневий сад мав величезний успіх».⁸³⁶

Одним із тих, хто вітав А. Чехова із прем'єрою «Вишневого саду» у МХТ, був Волжський. «Конфлікт людини у мріях і людини на землі, зім'ятої, зжужмитої владою буденщини, владою дійсності, непримиренний для Чехова конфлікт ідеалу і дійсності в людині переданий тут без особливих підкреслювань, але сильно, виразно і красиво», — таким протистоянням, на думку критика, відзначився спектакль «художників». Саме «влада дійсності», що сильніша за людей, переконував Волжський, породжує в їхніх душах страх перед життям. Мешканці старого маєтку — це люди загалом непогані, але життя, що «складається із синтезу стосунків цих окремо непоганих людей, — на диво погане, недоладне, препогане». Критик акцентував єдність настрою вистави, якого режисурі домоглася за рахунок створення акомпанементу дії — як-от гра Єпиходова на гітарі або звук струни, що лопнула.⁸³⁷

Поряд із цими поодинокими позитивними відгуками вистава Художнього театру наразилася на колективний «обстріл» впливового «Нового времени», з яким у драматурга був затяжний конфлікт. В. Буренин скористався цим шансом, аби черговий раз вишпетити Чехова-драматурга, називаючи його «не лише слабким, але ледь не курйозним, достатньою мірою порожнім, млявим, одноманітним <...>» автором.⁸³⁸ Слідом за ним Ю. Беляєв старанно збирав аргументи, аби довести: автор «Вишневого саду» і театр «втомилися» одне від одного, а тому зосібно йому «неживі предмети» у виставі здавалися живішими, ніж дійові особи». Слух глядача, переконував критик, втомлювався натрапляти на «улюблені слівця героїв», розпізнавати «старі прийоми» і дивуватися тій «мішанині сторін російського життя», якою А. Чехов нібито наповнив нову п'єсу. «Повалений дворянський лад і якесь ще не до кінця увиразнене гендлярство Ермолаїв Лопатіних (можливо, рецензент писав відгук, так би мовити, «на слух». — М. Г.), що прийшло йому на заміну, і безпардонна хода знахабнілого босяка, і зарозуміле лакейство, від якого тхне пачулями і оселедцем, — все це значне і мізерне, ясне і недоговорене, з ярликами і без ярликів поспіхом підібрано з життя, і поспіхом знесено і складено у п'єсу, наче в аукціонну залу», — гнівався критик. Неузгодженість щодо жанру «Вишневого саду» Ю. Беляєв вирішував на користь театру, вважаючи, що комічні епізоди у п'єсі були лише «незначною домішкою чогось попереднього, безтурботного і смішного», чим автор раніше «грішив у водевілях».⁸³⁹

⁸³⁶ Киппнер-Чехова О. Л. Воспоминания и переписка: в 2-х ч. — Ч. 1. — С. 168.

⁸³⁷ Волжский. «Вишневы сад» Чехова в Художественном театре // Журнал для всех. — 1904. — № 5. — С. 171–173.

⁸³⁸ Новое время. — 1904. — 1 апреля.

⁸³⁹ Беляєв Ю. Мельпомена. — Спб.: Изд-во А. Суворина, 1904. — С. 213–214.

На перший погляд могло здатися, що Н. Ніколаєв опонував колезі по редакції, адже йому ідея «розглянути п'єсу як неподільне ціле, в якому все однаково достойне уваги», припала до душі. Однак у наступних рядках рецензент фактично зводив нанівець драматичну колізію «Вишневого саду»: мовляв, тут на заміну господині занепалого маєтку приходять нові сили, уособлені Лопухіним та Трофимовим, які аж ніяк не є ворогами Раневської: перший усього-то купив її маєток, другий хіба що оволодів серцем її дочки. Справжню драму господарів вишневого саду Н. Ніколаєв вбачав у тому, що їхнє «гнітюче теперішнє передвіщає ще більш важке майбутнє». Він обурювався автором п'єси та режисурою вистави через їхні часті і, як на нього, безглузді спроби «розчинити» цей драматизм у комічному, як-от у третьому акті, коли «з'являється і проходить Шарлотта Іванівна, ведучи на довгій стрічці песика і всією своєю утрируваною, висококомічною фігурою викликає в глядачевій залі сміх <...> Для мене цей сміх — був відром холодної води <...> Настрій виявився непоправно зіпсованим».⁸⁴⁰

Варто нагадати, що очільник «Нового времени» розійшовся зі своїми співробітниками щодо оцінок чеховської п'єси, але погодився з їхніми претензіями до вистави МХТ. За О. Суворіним, «Вишневий сад» — найкраща чеховська п'єса, де так звана «бездіяльна людина» є головною дійовою особою. «Все день у день те саме, сьогодні, як учора. Розмовляють, насолоджуються природою, розсипаються у почуттях, повторюють свої улюблені слівця, п'ють, їдять, танцюють — танцюють, так би мовити, на вулкані, напоюють себе коньяком, коли гроза вибухнула <...>», — трактував він сюжет твору, особливо підкреслюючи внутрішню спорідненість представників двох поколінь російської інтелігенції і доводячи, що Трофимов нічим не кращий за Гаєва — «<...> вимовляє гарні слова, запрошує на нове життя, а сам не має гарних калашів». Особливо О. Суворін відзначив, що А. Чехов — «не дворянин за походженням» — «не плює на дворянське життя», але усвідомлює, що «руйнується щось важливе, руйнується, може, за історичною необхідністю, але все ж таки це трагедія російського життя, а не комедія і не забавка».⁸⁴¹

Найбільш ґрунтовних відгуків п'єси А. Чехова та вистава МХТ отримали від О. Кугеля. Утім, цього разу його оцінки (як і у випадку попередніх чеховських драматургічних творів та їхніх сценічних відбитків) були переважно негативними. Скажімо, О. Кугель, хай і не назвав прямо, але доволі прозоро натякнув на чеховський «імпресіонізм»,⁸⁴² проте задля того, аби

⁸⁴⁰ *Николаев Н. У художественников // Театр и искусство. — 1904. — № 9. — С. 194–195.*

⁸⁴¹ *Новое время. — 1904. — 29 апреля.*

⁸⁴² О. Кугель уподібнив чеховську манеру зображувати життя поглядіві зверху на паризький натовп, що рухається Бульваром капучинів, безсумнівно, маючи на увазі емблематичну картину французького імпресіонізму «Бульвар капучинів у Парижі» Клода Моне (1873).

зазначити: з такої позиції автор бачить лише «складний рух, неспіввимірний, безцільний, незрозумілий, наче рух мурашок у розритій купі. Ніякої стрункості, ніякої планомірності».⁸⁴³ Далі більше: цей відсторонений погляд, переконував він, призвів до того, що в п'єсах А. Чехова «щезає, так би мовити, забарвлення груп; стирається, наче при погляді здалеку, різниця душевних складів; затушовується соціальний тип».⁸⁴⁴ Або, констатувавши, що всі персонажі «Вишневого саду» — це зайві люди, «нахлібники» у Бога і що особливо очевидним це стає, коли вони заговорюють про «справу», «про роботу», О. Кугель звинувачував драматурга у невмінні зображувати справжніх ділових людей, ставлячи за наочний приклад фігуру Лопухіна — «абсолютно нежиттєву і незрозумілу». «Скільки б не переконував нас Чехов у тому, що це начебто представник нових, бадьорих, свідомих, дієвих начал життя, — цьому не віриться», — заявляв О. Кугель.⁸⁴⁵ Не вірив критик і в активне начало образу Трофимова: як на нього, «облізлий, худосочний, недовчений, невлаштований, з бородою, що росте, наче пір'я», «вічний студент», навпаки, «втілює стривожену, гіпертрофовану нервозність і чуттєвість приреченої людини, отруєної думкою про невідворотні торги, коли життя піде на злам і зруб».⁸⁴⁶

Не побачивши у «Вишневому саді» жодної справді дійової особи, не почувши нічого, окрім монологів на кшталт метерлінкової «бесіди із долею», рецензент доводив, що у п'єсі, як у драмі французького символіста, персонажі існують «<...> наче у півсні, примарно, на межі реального і містичного. Ховають життя <...> І наймолодші з них, що ледве розцвіли, як Аня, немовби вбрані у суцільно біле, з квітами, готові щезнути і вмерти. Зараз заспівають янгольськими голосами відхідну, запахне вишневим цвітом немирущого саду, і понесуть вглиб, у надра землі, витягнуті незрушені тіла із загостреними обличчями».⁸⁴⁷ Ці враження давали О. Кугелю підстави наполягати на виключно песимістичній інтонації чеховської «комедії»: «Вся безвідрадність Чехова у тому, що ми приречені на життя всередині наглухо забитого дому, з якого немає виходу і в якому немає світла. Крізь стінку ледь-ледь пробивається промінь світла — ось і весь наш кругозір; ззовні доносяться глухі удари сокири — ось і все наше знання про світ, що лежить за межами забитого дому. З Фірсом вмирає догмат. «Збуджено» ж кличуть до нового життя «нездарі», і від того, що вони «нездарі» — їхній крик надричний, сухотний, що зривається від сміху до ридання <...>».⁸⁴⁸ Крім того,

⁸⁴³ Кугель А. Грусть «Вишневого сада» // Театр и искусство. — 1904. — № 12. — С. 246.

⁸⁴⁴ Там само.

⁸⁴⁵ Кугель А. Грусть «Вишневого сада» // Театр и искусство. — 1904. — № 13. — С. 246–247.

⁸⁴⁶ Там само. — С. 264.

⁸⁴⁷ Там само.

⁸⁴⁸ Театр и искусство. — 1904. — № 15. — С. 306.

критик висунув претензії до Художнього театру, в якому «Вишневий сад», як на нього, «представ у легкому, смішливому, життєрадісному виконанні <...> Це був воскреслий Антоша Чехонте».⁸⁴⁹

О. Кніппер-Чехова також повідомляла авторові «Вишневого саду» щодо своєї розмови із О. Кугелем: «Він каже, що ми граємо водевіль, а маємо грати трагедію, і не зрозуміли Чехова. Ось так-от». «Отже Кугель хвалив п'єсу? — жартівливо відгукнувся А. Чехов. — Слід надіслати йому ¼ фунту чаю і фунт цукру — це про всяк випадок, аби задобрити».⁸⁵⁰

Ще у 1903 р., дізнавшись, що А. Чехов завершив роботу над новою п'єсою, В. Комісаржевська, яка саме в той час готувалася до відкриття у Петербурзі власного театру, просила драматурга передати туди нову п'єсу, аби перший сезон відкрився «Вишневим садом». А. Чехов, який, до речі, не дуже вірив в успіх цього починання («<...> Дивачка, — ділився він сумнівами з О. Кніппер-Чеховою, — таж її лише на один місяць вистачить, через місяць пропаде будь-який інтерес до її театру <...>»⁸⁵¹), однак не відмовив актрисі. «Вишневий сад» не пішов у театрі В. Комісаржевської через виключне право на першу постановку в обох столицях, яке мав Художній театр. З тих же причин 1904 р. не відбулася постановка комедії в Александринському театрі, хоч про скору прем'єру навіть повідомляли у пресі.⁸⁵²

Однак, того ж сезону кілька версій «Вишневого саду» з'явилися на провінційній сцені. Одночасно із Московським Художнім театром п'єса з'явилася на харківському кону — спектакль трупи О. Дюкової відбувся у бенефіс В. Ільнарської, яка грала Раневську. У січні 1904 р. А. Чехов надіслав екземпляр п'єси до Херсона Вс. Мейєрхольду. Спектакль «Товариства Нової драми» був показаний 8 лютого, Вс. Мейєрхольд грав роль Трофимова. За три місяці він повідомить А. Чехову: «Вашу п'єсу «Вишневий сад» граємо добре», — але майже весь текст листа буде присвячений розбору не власної, але версії МХТ. Вс. Мейєрхольд зокрема писав: «Мені не зовсім подобається виконання цієї п'єси в Москві <...> Ваша п'єса абстрактна, наче симфонія Чайковського. І режисер має вловити її слухом передовсім. У третьому акті на тлі дурного «тупцювання» — ось це «тупцювання» треба почути — непомітно для людей входить Жах. Вишневий сад проданий. Танцюють. «Проданий». Танцюють. І так до кінця. Коли читаєш п'єсу, третій акт вражає так само, як той дзвін у вухах хворого у вашому оповіданні «Тиф». Свербіння якесь. Веселощі, в яких чути звуки смерті. В цьому акті щось метерлінківське, страшне. Порівняв лишень тому,

⁸⁴⁹ Кугель А. Заметки о Московском Художественном театре // Театр и искусство. — 1904. — № 15.

⁸⁵⁰ Кніппер-Чехова О. Л. Воспоминания и переписка: в 2-х ч. — Ч. 1. — С. 363 — 368.

⁸⁵¹ Див. лист А. Чехова О. Кніппер-Чеховій від 26 січня 1903 р. // Чехов и театр. — С. 140.

⁸⁵² Театр и искусство. — 1904. — № 7 (15 февраля).

що безсилий сказати точніше. Ви незрівнянні у Вашій великій творчості. Коли читаєш п'єси іноземних авторів, Ви стоїте оригінальністю своєю окремо. Й у драмі Заходу доведеться вчитися у Вас.

В Художньому театрі від третього акту не залишається такого враження. Тло мало згущене і мало віддалене разом із тим. Попереду: історія з києм, фокуси. І окремо. Все це не складає ланцюгу «тупцювання». А між тим таж все це «танці»: люди безтурботні і не відчувають біди. В Художньому театрі надто уповільнений темп цього акту. Хотіли зобразити нудьгу. Помилка. Треба змалювати безтурботність. Різниця. Безтурботність активніша. Тоді трагізм акту сконцентрується».⁸⁵³ Утім, попри наближеність мейєрхольдових означень «Вишневого саду» до формулювань зосібно А. Белого, сам режисер, якщо послатися на рецензії, вміщені Н. Волковим у одному із перших видань, присвячених творчості режисера, поставив чеховську комедію у реалістичному стилі.⁸⁵⁴

У Києві в сезоні 1904/05 рр. «Вишневий сад» йшов одразу на двох сценах: у театрі Київської спілки грамотності п'єсу поставив М. Бородай, у театрі «Соловцов» — Г. Матковський.

Театр «Соловцов» не міг злегковажити новою п'єсою автора, з яким донедавна пов'язував свої найбільші творчі успіхи. Утім, кон'юнктура зацікавленість цього разу спричинила відверто прохідний характер спектаклю, що не вирізнився ні індивідуальністю творчої концепції, ні цілісністю задуму. У вже згадуваному дослідженні творчого шляху театру Н. Соловцова М. Городиський наводить два діаметральні погляди на виставу, висловлені її безпосередніми глядачами: відомим критиком І. Александровським та літератором А. Луначарським. Щоправда, ці розбіжності стосуються висхідної парадигми «Вишневого саду», як її відчув Г. Матковський: якою є переважна інтонація п'єси — безвідрадне прощання з минулим чи світла віра у майбутнє. Сходячись на тому, що у «Вишневому саду» його творцям вдалося розгорнути на кону «правдиву і високохудожню картину», рецензенти, здається, розійшлися в подальших думках щодо вистави, залежно від того, хто з акторів справив на них найбільше враження. Для І. Александровського найвиразніше звучав Петя Трофимов харизматичного Я. Орлова-Чужбініна, у словах якого рецензент розчув «<...> пристрасне бажання бачити наше суспільство відродженим, передчуття його близького оновлення <...>»;⁸⁵⁵ між тим, для А. Луначарського головна тема вистави унаочнилась у «серйозній» Раневській В. Ільнарської та «надто похмурому» Гаєві Є. Неделіна.⁸⁵⁶ Появу будь-яких думок, що опонува-

⁸⁵³ А. П. Чехов. Литературное наследие. — Т. 68. — С. 448.

⁸⁵⁴ Волков Н. Д. Мейерхольд. — Ч. 1. — М., 1929. — С. 174.

⁸⁵⁵ Киевская газета. — 1904. — № 246.

⁸⁵⁶ Киевские отклики. — 1904. — № 246.

ли його власному враженню від чеховської вистави у «Соловцові», критик умотивував таким чином: «Частина російської критики і публіки так жадала знайти у Чехова що-небудь світле, що обіцяє піднесення і щастя, що знайшла подібні риси у «Вишневому саду». Натомість, його власні безрезультатні спроби відшукати «просвіток у сумній серії сумних картин», лише приводили А. Луначарського до висновку: «загальна ідея безсилля людини перед життям, безглуздою стихійністю процесу, що здійснюється», робить чеховську п'єсу у «Соловцові» «до болю сумною».⁸⁵⁷

Серед акторських робіт обидва дописувачі відзначили Я. Орлова-Чужбініна в ролі Трофимова, С. Болховського — Єпиходова, Б. Борисова — Фірса. Їхнє враження від гри В. Ільнарської було присутньо також одностайним, хіба що І. Александровському здалося, що актриса недостатньо відтінила легковажність Раневської та її панську непрактичність, проте А. Луначарський вважав Раневську — В. Ільнарську дещо вульгарною, особливо на початку вистави.

Після прем'єри, яка відбулася за два місяці по смерті А. Чехова, театр організував вшанування пам'яті письменника. Г. Матковський виголосив промову про значення А. Чехова для російської літератури і театру, були прочитані вірші, присвячені письменникові, акція завершилася живою картиною «А. П. Чехов у своїх творах».⁸⁵⁸

Не стала «новим словом» у тогочасній російській чеховіані і наступна «соловцовська» версія «Вишневого саду», що належала М. Синельникову (1913). Критика оцінила її вельми неоднозначно, до того ж, спектакль, мабуть, загубився у тому потоці втілень чеховської драматургії, що вилився на російськомовну імперську сцену у 1910-х рр. Здається, чи не єдиною особистісною ознакою режисерського погляду, на який звернули увагу тогочасні рецензенти, була «радість нових відчуттів»: «Вітання новому життю — лейтмотив вистави», — писав оглядач про «Вишневий сад» у театрі «Соловцов».⁸⁵⁹

На відміну від інших чеховських п'єс, які революційна «хвиля» вимела зі сцени, «Вишневий сад» на деякий час ще затримався, скажімо, в репертуарі МХТ. Проте, тут також намагалися зробити Чехова «співзвучним революції» — І. Берсенев у ролі Петі Трофимова, «дуже сильно акцентував монологи вічного студента про дороговказну зірку, про те, що вся Росія перетвориться на чудесний сад».⁸⁶⁰ Однак, вже на початку 1920-х чеховську драматургію припинили грати й у Художньому театрі, при цьому В. Немирович-Данченко переконував можновладців, що «художники»

⁸⁵⁷ Киевские отклики. — 1904. — № 246.

⁸⁵⁸ Там само.

⁸⁵⁹ Слонова Н. Н. Синельников. — М., 1956. — С. 80.

⁸⁶⁰ Рудницкий К. Спектакли разных лет. — С. 82.

не вважають А. Чехова «прекрасним драматургом», а К. Станіславський запевняв, що йому «не хочеться <...> грати» чеховські ролі.⁸⁶¹

Коли ж 1929 р. «Вишневий сад» був поновлений на сцені МХТ, більшість оглядачів поставила до цього факту, лише як до «споминів про Чехова». А. Роскін зокрема писав: «Ця єдина чеховська вистава в Художньому театрі втратила з роками свою поетичну принадність. Незважаючи на майстерність виконавців окремих ролей, великого захопливого театального життя в ній уже немає». Критик пояснював це тим, що революція, мовляв, «надала чеховському театру відтінок архаїзму <...> Невпізнанно змінився побут, змінилася психологія, змінились настрої, а тому змертвіли самі джерела, якими живилися і жили чеховські спектаклі на кону дореволюційного Художнього театру».⁸⁶²

Водночас наприкінці 1920-х «Вишневий сад» спіткало лихо «вульгарної соціологізації»: п'єсою, яку дехто з радянських дослідників вважав «комедією, що змальовує розкладання дворянсько-поміщицького класу і закономірний ріст хижачього капіталу»,⁸⁶³ почали користатися, аби висміювати життя суспільних верств, що після революції мали піти у небуття. Першим спробував перетворити «Вишневий сад» на фарс відомий провінційний режисер Н. Соболюшков-Самарін, поставивши 1929 р. у Нижньому Новгороді спектакль, де намагався «повністю відмовитись від мхатівських традицій». Слідом А. Лобанов у студії під керівництвом Р. Симонова при сценічному відтворенні п'єси узасадничив думку про те, що «<...> загнили вмирає, не викликаючи жалю». «Ми відмовляємося від поблажливо-добродушного ставлення до персонажів «Вишневого саду», — розкривав свій задум постановник, — ми позбавляємо ставлення до Лопухіна і Раневської будь-якої задушевності <...> Ми підкреслюємо потяг старіючої Раневської до молодого лакея Яші, ревізуємо і кожний образ окремо. Ми викриваємо в Лопухіні крупного хижача, який ховається часом під маскою добродушності «широкої російської натури», у Раневській — порочність, у самовдоволеному апломбі Гаєва — жахливу порожнечу людини, яка пройшла свій статок на льодяниках, у студенті Трофимові — «російську говорильню», у Пищику — занепаłego дворянина, який втратив людську подобу».⁸⁶⁴ Однак, зауважував Ю. Юзовський, задумавши спектакль, аби «розіграти» героїв «Вишневого саду», вдосталь покепкувати з них, театр, мабуть, несподівано для себе, впродовж дії натрапляв на ті місця у чеховському тексті, що суперечили первісному задумові. Тоді театр «ставав серйознішим, задумливішим», «обережно

⁸⁶¹ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 82; Станиславский К. С. Собр. соч. — Т. 8. — С. 29.

⁸⁶² Роскин А. Статьи о литературе и театре. — С. 179–180.

⁸⁶³ Соболев Ю. Театр Чехова // Советское искусство. — 1925. — № 9. — С. 51.

⁸⁶⁴ Лобанов А. Сценическое воплощение Чехова // Советское искусство. — 1933. — 14 апреля.

почав відступати, щоб зв'язати кінці і початки. Але не зв'язав. Він ніби зупинився, роздумуючи <...>». ⁸⁶⁵

Вочевидь, ніхто з глядачів лобановського «Вишневого саду» не розпізнав би у режисері вистави автора знаменитих «тихих» вистав 1940 — 1950-х рр., серед яких, до речі, мав бути й «Дядя Ваня». Але «гасла моменту» 1930-х, вимагали від радянського театру тільки «осміяння і розвінчання», якщо це стосувалося постановки класики. Тому й кочували радянською сценою «Вишневі сади», що ставилися з єдиною метою — комедійними засобами енергійно викривати «дегенеративних», «порожніх», «духовно збанкрутілих» тощо героїв чеховської п'єси.

Водночас, остання чеховська п'єса у першій половині минулого століття парадоксальним чином не набула популярності у європейській режисури. Тож не дивно, що «взірцевим» вирішенням «Вишневого саду» доволі довго залишалася версія Художнього театру, побачена під час перших (1906 р.) та других (1922-24 рр.) гастрольних турне «художників». Однією із перших спроб здійснити постановку «Вишневого саду», не орієнтовану на концепцію К. Станіславського, була вистава Марії Германової на кону паризького Російського драматичного театру. Заснована 1936 р. І. Бунаковим-Фондамінським — одним із фундаторів та редактором часопису «Современные записки», ця сцена бачила «не вивезені і відрізані волею подій «радянські» гастролі, не рештки «колишньої розкоші», які показують за першої ліпшої нагоди, але *спеціально* поставлені емігрантами-режисерами і виконані емігрантами-акторами спектаклі». ⁸⁶⁶ Афішу театру складала російська класика, деякі п'єси «радянського» репертуару (В. Катаєв, О. Афіногенов, М. Булгаков, О. Толстой) та драматургія літераторів-емігрантів (М. Алданов, В. Набоков, Н. Берберова та ін.). Режисерами Російського театру виступили Ю. Анненков, Г. Хмара, М. Германова, О. Богданов, Н. Євреїнов; серед акторського складу найбільш гучними були імена Є. Скокан, М. Крижановської, М. Германової, Н. Коліна.

«Вишневий сад» став репетицією виходу і від'їзду — остання вистава М. Германової відкрила останній же сезон Російського театру. Проте спектакль мав ще одну відмінну рису — більшість глядачів у залі «знали про Париж те, чого ще не знала Раневська», ось чому цей «Вишневий сад» сприймався публікою особливим чином. ⁸⁶⁷

Раневська — М. Германова здалася Н. Євреїнову «істотою і симпатичною, і жалюгідною, і такою, що імponує оточуючим своїми манерами справжньої російської барині. Вона була на сцені і красивою, і достатньо похилого віку, і помірно порочною, і безумовно зворушливою для тих, хто

⁸⁶⁵ Юзовский Ю. Спектакли и пьесы. — М. : Искусство, 1935. — С. 306.

⁸⁶⁶ Литаврина М. Русский театральный Париж. — Спб. : Алетея, 2003. — С. 135.

⁸⁶⁷ Там само. — С. 148.

розумів, що «tout comprende, c'est tout pardonner» (зрозуміти означає пробачити — *М. Г.*). Загалом, свіжий, достоту оригінальний образ жінки, яких моє покоління зустрічало чимало, то засуджуючи їх, то піддаючись їхній ширості».⁸⁶⁸ Відтак, можемо стверджувати, що, створюючи образ господині вишневого саду, *М. Германова* якщо не наслідувала, то принаймні, тримала у пам'яті роботу *О. Кніппер-Чехової*. Хіба що актриса давала незвичний голосовий малюнок, намагаючись розширити палітру виражальних засобів в окресленні характеру *Раневської*.⁸⁶⁹

Глядна зала була просто таки ошелешена, спостерігаючи за *Лопухіним* — *Г. Хмарою*. В цьому образі уживались риси «вульгарності» і «тонкі, наче у художника, пальці», і «циганщина», притаманна іншим творінням актора, але крізь ці різномірні «натяки» на риси характеру *Єрмолая Лопухіна* настійливо пробивався стукіт драматичного пульсу. І саме *Лопухін* — *Г. Хмара* піднімав виставу наприкінці третього акту до найвищої точки. Фінальна сцена, де напівп'яний *Лопухін*, на радощах від того, що купив заповітний сад, охоплений власницьким гонором, б'є тарілки об підлогу, а потім, оговтавшись, із соромом «ретирується», — вразила глядацьку залу і вирвала у неї нескінченні аплодисменти», — згадував *Н. Євреїнов*.⁸⁷⁰

Провідний лейтмотив «Вишневого саду» *М. Германової* — приховані драми персонажів комедії — унаочнювався також у характері *Шарлотти*, створеному *Є. Скокан*. Зробивши зерном образу «безутішну тугу за дитиною», актриса змусила зовсім інакше сприймати фокуси цієї звично «дерев'яної», «оніменованої» істоти. За ексцентрикою і самозадоволенням прозиравав гострий біль, і *Шарлотта* — *Є. Скокан* видавалася ще одним відображенням сюжетної лінії про *Гришу* — потонулого сина *Раневської*.⁸⁷¹

Позатим, у «Вишневому саді» Російського театру було чимало персонажів, яких ніби не торкнулося режисерське трактування. Серед них *Варя М. Крижановської*, яка здалася рецензентам «традиційно-мхатівською». Однак, загалом рецензенти мало не одноставно відзначили бажання *М. Германової* відійти від канону Художнього театру, побороти його штамп — тобто домогтися результату, до якого наприкінці 1930-х закликав *МХАТ В. Немирович-Данченко*, репетируючи чеховські «Три сестри». ⁸⁷²

У другій половині 1940-х драматургія *А. Чехова* нарешті ввійшла до «класичного» розділу театральної афіші України. Тогочасну мистець-

⁸⁶⁸ *Євреїнов Н. Н.* Памятник мимолетному. — Париж, 1953. — С. 70–71.

⁸⁶⁹ *Литаврина М.* Русский театральный Париж. — С. 148.

⁸⁷⁰ *Євреїнов Н. Н.* Памятник мимолетному. — С. 70–71.

⁸⁷¹ *Литаврина М.* Русский театральный Париж. — С. 149.

⁸⁷² Там само. — С. 149–150.



М. Германова

ку колізію маємо розуміти, як і «радянську» епоху загалом, невід'ємною від колізії ідеологічної: після великої перемоги над фашизмом, що пропагувалася не тільки як військова, а й як ідейна, тож ідеологічні наставники дещо відійшли від надмірної пильності до культурної царини. Відтак, митцям і глядачам, які пройшли крізь воєнні жахіття, був співзвучний чеховський гуманізм, його співчутлива інтонація і його «дивні створіння», які, попри всі негаразди й труднощі життя, вірять у кращі часи, вірять, що «треба жити».

Саме ці інтонації найвідчутніші у сценічних інтерпретаціях чеховських п'єс зазначеного періоду. На цьому наголошував зосібно Б. Зюков — дослідник творчості К. Хохлова — тодішнього художнього керівника Театру російської драми ім. Лесі Українки, який «подарував» А. Чехова провідному українському сценічному колективові: 1946 р. вперше від початку діяльності «франківців» на їхній сцені з'являється «Вишневий сад». У монографії «Константин Хохлов» театрознавець писав: «Ставлячи «Вишневий сад» через двадцять років після своєї постановки у лєнінградському театрі «Комедія», Хохлов зовсім іншими очима дивився на п'єсу: він хотів втілити те чеховське, яке було головним у ній — любов до батьківщини. У післявоєнні роки ця патріотична тема вистави була особливо близькою кожній радянській людині. Він трактував п'єсу як твір про Росію початку століття, яка починає розуміти, що життя тре-

ба переробити. Це тема прозріння. Хай запізнiлого, але прозріння».⁸⁷³

Дослiдник стверджував, що театр «довiв правомiрнiсть та обгрунтованiсть нового хохловського трактування безсмертного твору російської драматургiї», «особливо яскраво» увиразнивши його в образах Раневської (Н. Ужвий), Гаєва (Д. Мiлютенко), Лопахiна (В. Добровольський), Варi (О. Кусенко), Трофимова (Є. Пономаренко).⁸⁷⁴ Проте, рецензентські вiдгуки свiдчать протилежне: скажiмо, Н. Ужвий в образi Раневської не скрiзь досягала чеховської тонкостi та делiкатностi, натомiсть у її виконаннi вiдчувалась якась заданiсть i навмиснiсть — актрисi вочевидь не вистачало необхідної органiки,⁸⁷⁵ або Є. Пономаренко в ролi Трофимова незрозумiло навищо «брав тон оратора на мiтингу» у монолозi «Вся Росiя — наш сад...» або всiяко педалював зневагу вiчного студента до Лопахiна.⁸⁷⁶

Мiж тим, вiдсутнiсть психологiчних нюансiв навищо провiдних образiв «франкiвського» «Вишневого саду» (i це при тому, що К. Хохлов впродовж репетицiйного перiоду намагався проникнути «<...> у найтоншi вигини психологiї чеховських героїв», наполегливо працював з акторами «<...> над розкриттям образiв, над прочитанням чеховського «пiдтексту»⁸⁷⁷) стане зрозумiлою, якщо зважити на таку думку критика: «у вирiшеннi чеховського твору колектив франкiвцiв пiшов за автором, який вважав свою п'єсу комедiєю i дуже своєрiдно передавав її соцiальний змiст — загибель дворянства i прихiд нового класу — буржуазiї».⁸⁷⁸ На переконання Р. Бернацької, найуспiшнiше втiлювала режисерський задум саме Н. Ужвий у дуети з Д. Мiлютенком: вона акцентувала протирiччя мiж «зовнiшньою вишуканiстю та внутрiшньою порожнечою» Раневської, вiн пiдкреслював нiкчемнiсть Гаєва.⁸⁷⁹

Отже, радше за все, жанр «Вишневого саду» на «франкiвському» кону можна визначити як комедiю з вiдчутними нотами соцiальної сатири. Однак, чи справдi К. Хохлов задумував «гостро викрити» чеховських персонажiв? Так, вiн застерiгав студентiв, яких навчав акторській майстерностi у КДІТМ iм. I. К. Карпенка-Карого: «В жодному випадку не можна скiмлити, граючи Чехова!» — i доводив, що саме через цей «недолугий, так званий «чеховський тон», драматург свого часу був не задоволений

⁸⁷³ Зюков Б. Константин Хохлов. — К., 1985. — С. 114–115.

⁸⁷⁴ Там само. — С. 115.

⁸⁷⁵ Кисельов Й. Поетеса української сцени. — К.: Мистецтво, 1978. — С. 142.

⁸⁷⁶ Чаговець Вc. Франкiвцi у Чехова // Радянське мистецтво. — 1946. — 16 червня.

⁸⁷⁷ Ужвий Н. Спасибо К. П. Хохлову // Народный артист Союза ССР К. П. Хохлов. — К.: Мистецтво, 1968. — С. 277.

⁸⁷⁸ Бернацкая Р. Наталия Михайловна Ужвий. — К.: Мистецтво, 1960. — С. 20.

⁸⁷⁹ Там само.



А. Чехов. «Вишневий сад».

Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка, 1946. Сцена з вистави

багатьма постановками МХТу.⁸⁸⁰ Але з поміж режисерів, які у післявоєнний період працювали в Україні, мабуть, ніхто більше за очільника Київського театру російської драми не приділяв уваги відтворенню на сцені повнокровних, нюансованих, неоднозначних людських характерів, навіть на шкоду ігровим колізіям, виграшним мізансценам, оригінальній музичній чи світловій партитурам. (Буде доречно зауважити, що, на наш погляд, саме цим пояснюється образно пласка, колористично нецікава і несподівано конструктивістська сценографія чеховської вистави художника — носія «березільської» спадщини В. Меллера). Тим паче, що, навчаючись і працюючи у МХТ з 1908 до 1920 р., К. Хохлов мав можливість на власні очі побачити чеховські вистави К. Станіславського та В. Немировича-Данченка і, звісно, при бажанні, вивчити технології їхнього творення. Тому й напрошується висновок: не так режисер наполіг на виразних, але однотонних кольорах, як актори «франківського» кону, звиклі грати або у високому, або у низькому реєстрі та суперничати в яскравості зовнішнього малюнку ролі, виявилися не здатними виконувати складні творчі завдання. Саме однотипність їх підходу до персонажу, вузькість виконав-

⁸⁸⁰ Зюков Б. На уроках К. П. Хохлова по актерському мастерству. — К: Мистецтво, 1967. — С. 155.

ської палітри відхилили виставу від курсу, наміченого режисером.

Позатим, «Вишневий сад» К. Хохлова випадав зі стильового «stream-line» Театру ім. І. Франка, і водночас український колектив нарешті став співпричетним до світового «театру Чехова». Погодьтеся, обидві причини є достатніми для того, аби назвати цю виставу свого роду подією в історії вітчизняної сцени середини минулого століття.

Гуманістичний пафос, особливі суспільно-політичні наголоси, розставлені першим післявоєнним десятиліттям, позначалися не лише на чеховських виставах ідеологічно заангажованого радянського театру. 1954 р., презентуючи паризькій публіці свою першу чеховську виставу, Жан-Луї Барро доводив: «Вишневий сад» робить «великим» його спорідненість із притчею: ідейна парабола п'єси, «<...> почавши з індивідуума і його буденного світу, сягає масштабів цілого суспільства», а потім «<...> знову повертається до індивідуума, цього разу до індивідуума в його широкому, філософському, загальнолюдському сенсі <...>». ⁸⁸¹

Пристаючи до роботи над «Вишневим садом», Ж.-Л. Барро замовив новий переклад чеховської п'єси Ж. Неве, а оформляти виставу запропонував Ж. Вакевичу — вихідцям з Росії, які виїхали звідти підлітками. Однак, менше за все режисер хотів занурити спектакль у нутрощі російського життя. «П'єса, дуже правильно віддзеркалюючи російську душу, раптом відривається від неї, і, злітаючи над світом, пробуджує відгук у всіх людських серцях», — писав режисер, наполягаючи на широкому, загальнолюдському контексті класичної історії і в такий спосіб руйнуючи традицію камерного прочитання історії вишневого саду та його мешканців, що до середини минулого століття склалася у французькому театрі. ⁸⁸²

Вважаючи, що «Вишневий сад» — це п'єса «про час, що минає», каталізатором руху дії режисер називав «маєток із вишневим садом», пов'язуючи саме із ним архітектуру вистави: «Дія перша: вишневому саду загрожує продаж. Дія друга: вишневий сад незабаром буде проданий. Дія третя: вишневий сад проданий. Дія четверта: вишневий сад був проданий <...>». Що ж залишилося наостанок? Дім, «що тільки-но дві години тому був в очікуванні життя, наче чрево жінки, яка готувалася народити, став крижаною, неживою могилою». ⁸⁸³

Внутрішній рух сюжету, намічений режисером, Ж. Вакевич намагався передати в обстановці кожного акту. Перша дія відбувалася у великій кімнаті старого панського дому з частими високими вікнами. Стіни

⁸⁸¹ Барро Ж.-Л. Почему «Вишневы сад»? // Барро Ж.-Л. Размышления о театре. — М. : Искусство, 1963. — С. 168.

⁸⁸² Барро Ж.-Л. Почему «Вишневы сад»? — С. 163.

⁸⁸³ Там само.

та численні двері утворювали затишні кутки із м'якими кріслами, кушетками, столом, вкритим важкою оксамитовою скатертиною і прикрашеним лампою під великим скляним абажуром і, нарешті, з громіздкою шафою, що величаво височила серед інших меблів. Перед глядачем водночас була реальність російського маєтку та абстрактність поезії занепаłego світу, все ще прекрасного, але вже позбавленого живого життя.

В другому акті на передньому плані стояла самотня садова лава, грубо сколочена з необтесаної деревини. Освітлена сонцем, вона ніби запрошувала глядача до одного з найпоетичніших куточків старого вишневого саду, дерева якого ледь вгадувалися у тіні, й здавалася острівцем, що прихистив людей, загублених в океані.

Для третьої дії художник відвів парадну залу дому із декоративними арками, м'якими кріслами, стільчиками, столиками червоного дерева, кришталевими бра на стінах і величезною люстрою під стелею.

У четвертій дії глядач знову бачив кімнату, яку колись звали «дитячою», проте складалося враження, що нею пронісся ураган, в буквальному сенсі слова перевернувши все догори дном. Ж.-Л. Барро хотів, аби фінал вистави звучав оптимістично: вишневий сад проданий, але життя продовжується. «Прощай, старе життя!» «Здрастуй, нове життя!» — вигукують герої наприкінці п'єси. І хоч їхні очі ще червоні від сліз, губи вже посміхаються вранішньою посмішкою. В цьому постановник вбачав «урок» чеховської п'єси.⁸⁸⁴

За Ж.-Л. Барро, у центрі композиції «Вишневого саду» Раневська — «символ людяності, жінка, якою вона завжди була і буде». Її оточують троє чоловіків: Гаєв, «уособлюючий старе покоління, минулу цивілізацію, традицію <...> епоху, за якою люди того покоління тужать, перш ніж вона піде у минуле, адже вони розуміють, що вона приречена <...> Лопахін, син кріпака, роботяга й ділок <...> Він ще любить цей світ, «що йде», він був би радий врятувати його, але соціальні умови сильніші за нього <...> Він провіщає першу революцію, якій випало вибухнути через рік <...> Трофімов — революціонер не так справжній, як потенційний <...>; він провіщає революцію 1917 року <...>».⁸⁸⁵

Згідно із цим визначенням режисер побудував композицію спектаклю. Раневська — М. Рено — невисока, трохи здивовані, широко, наче у ляльки, розкриті очі, м'яка блукаюча посмішка, ніжні руки, легка, жвава жестикуляція, тонкий високий голос, світла кофтина і темна спідниця або чудова біла сукня з мереживом — уособлювала жіночність, витонченість, душевну красу й разом із тим людську слабкість, безвідповідальну легковажність, мало не дитячу наївність, бездумність. Проте актриса зуміла передати вну-

⁸⁸⁴ Барро Ж.-Л. Почему «Вишневый сад»? — С. 167.

⁸⁸⁵ Там само. — С. 163.

трішню тривогу, щось невимовне, що важким тягарем лежало на серці її героїні. Раневська — М. Рено хотіла скинути з себе цей тягар, і в якийсь момент їй здавалося, що вона таки звільнилася. Тоді вона й влаштувала цей дивний бал з оркестром, танцями й безупинними веселощами, сподіваючись, що в них потонуть невеселі думи про вишневий сад, про невідворотне повернення до Парижа, яке вона могла хіба що відкласти на якийсь час. Але маєток йшов з молотка, і ставало зрозуміло, що Раневська — М. Рено, хай і несвідомо, але обманювала себе та інших. Зрозумівши нарешті, що кінець неминучий, Раневська — М. Рено розгублювалася, враз слабшала, робилася смертельно втомленою, ніби життєві сили покинули її, вже якимось механічно «відбувала» четверту дію, остаточно підкорившись обставинам, що вимагали її від'їзду і розлуки назавжди з домом, садом і родиною.⁸⁸⁶

Гаєв — П. Бертен — темні пухнасті брови, або підняті ламаною лінією вгору, або різко опущені по краях донизу, надавали його обличчю виразу або граничного здивування, дивним чином змішаного із презирством, або ж болісної стурбованості слабкої людини, яка стикнулася, може, із незначною проблемою, але як на неї — непереборною, очі, здатні без усякої видимої причини раптом засяяти чистим, захопленим блиском (ніби хтось лукавий нагадав йому про ті світлі бездумні радощі, з яких колись складалося його життя — таке безтурботне і таке страшне у своїй безвідповідальності) або так само раптово потьманіти, згаснути, і лише маленька сльозинка сором'язливо скочувалася по м'якому обличчю, тонкий, злегка довгастий ніс з широкими ніздрями, пещені вуса та борідка еспаньйолкою — обличчя людини, яка ніколи не знала праці, капризної, безвільної, лінивої.⁸⁸⁷ Цей Гаєв з вузькими плечима, впалими грудьми, у чепуристому фетровому капелюсі, надітому на голомозу голову, уособлював епоху людей, які вміли красиво одягатися і красиво говорити, злегка розтягуючи кінцівки фраз, красиво почуватися й думати. Людей, які відстояли від реальності, можливо, навіть недоладних, але по-своєму чарівних, зворушливих, які викликають ностальгічне почуття за часом, що сплинув назавжди.⁸⁸⁸

Раневська та Гаєв, якими їх показали М. Рено та П. Бертен, декому з рецензентів симптоматично нагадали не стільки далеку Росію, скільки одягнену в романтичні шати стару Францію: Гаєв — П. Бертен здався «урочистим, багатим на притчі» старим, схожим на «перебільшеного Ламартіна», а Раневська — М. Рено сприймалася наче якась чарівлива мрія, вічна жіночність, що часто навідувала французьких романтиків — від Шатобріана до Віктора Гюго.⁸⁸⁹

⁸⁸⁶ Гиттельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 122–123.

⁸⁸⁷ Там само. — С. 123.

⁸⁸⁸ Там само. — С. 124.

⁸⁸⁹ Там само. — С. 125.



А. Чехов. «Вишневий сад». Труппа Ж.-Л. Барро — М. Рено. 1954 р. Сцена з другого акту

Власне, Лопакін Ж. Десайї також навряд чи нагадував російсько-го буржуа. Злегка напomadжене густе волосся, зачесане набік, чорні вуса, борідка еспаньйолкою. Він носив прекрасно зшитий чорний сюртук з шовковими лацканами, білий жилет, світлі панталони, старанно начищені блискучі черевики. Високий, трохи огрядний, він, однак, рухався легко й граціозно. Зовнішній лоск виказував у ньому не вчорашнього малограмотного Єрмолая, який бігав по морозу босоніж, але представника соціального прошарку, що вже ствердився на російській суспільній ниві. Звідси походило його зверхне ставлення до Гаєва — П. Бертена: він — прямий, сильний, елегантний, той — з худими, тонкими руками, сутулими плечима, вкритими пледом, і безглуздим монологом перед шафою. Звідси й нелюбов Лопакіна — Ж. Десайї до Варі — С. Валер, попри її щирість та жіночність. Порівняно із чеховським персонажем Варя — С. Валер була не тільки молодшою і красивішою, а й розумнішою: вона мало не одразу усвідомлювала причину, через яку Лопакін все ніяк не визначався із їхніми стосунками. Ось чому у фіналі Варя — С. Валер не просто замахувалася на нього парасолькою, як у Чехова, але зі злістю, мало не ридючи від душевного болю, із раптовою рішучістю била його палицею навідмаш. Він же розгублено і винувато схилявся перед дівчиною, ніби відчуваючи, що колись вона таки мала виявити свою гірку образу на ньо-

го, і водночас розуміючи, що вчинити інакше він не міг.⁸⁹⁰

У виставі Ж.-Л. Барро стосунки цієї пари прямо і наочно залежали від ставлення Лопакіна до Раневської. Це було не лише співчуття до розгубленої жінки — такої привабливої у своїй слабкості, але щось більш глибоке і сильне: туга за часом, що невідворотно спливає, за коханням, яке не знає корисливості і здатне повністю поглинути людину, бажання зберегти поезію, на яку був таким багатим світ, що щезає, і яка була так само необхідною реальності, що йшла йому на заміну. Кожна розмова Лопакіна — Ж. Десайї із Раневською — М. Рено виказувала його почуття до неї: ось він, стоячи за її кріслом, із ніжністю дослухається до усміхненої Раневської — М. Рено, ось незграбно кокетує, викликаючи у неї — жінки з голови до п'ят — бурю веселощів, щоправда, без щонайменшого натяку на неподібність його залицянь.

Однак, час, спливаючи невмолимо, приводив до краху не лише вишневий сад, а й зв'язки між його мешканцями. Сильного, мужнього, вольового Лопакіна — Ж. Десайї незбориме почуття до Раневської у фіналі знесилювало, сповнювало внутрішньою боязню, яку він ледь приховував у сцені з Трофимовим — Ж.-Л. Барро, силкуючись, навпаки, здаватися переможцем. Але варто було поглянути, скільки болю й туги приховав втомлений погляд, який Лопакін — Ж. Десайї кидав востаннє на старі стіни, ніби прощаючись зі своєю нещодавно придбаною безглуздою покупкою...⁸⁹¹

Натомість Трофимов — Ж.-Л. Барро, а поряд з ним і Аня — Н. Берже, поставали у французькій виставі героями нової епохи. Вони без жалю прощалися із вишневим садом, їм було не по дорозі з Лопакіним, вони не розуміли Варю. Часом здавалося, вони знайшли одне одного та свою дорогу до іншого життя значно раніше й завітали до цього красивого, але похмурого і занедбаного дому лишень з цікавості. Ця думка виявлялася у багатьох сценах вистави, передовсім у сцені балу з третьої дії.⁸⁹²

У величезній залі, залитій світлом великої кришталевої люстри та численних бра, що прикрашали стіни з декоративними арками, грав єврейський оркестр. Під східні наспіви, де чути було відчайдушну тугу й біль, в якомусь немислимому танці кружляли гості Раневської. Разом із ними — Аня та Петя. Вони залишалися тверезими і природними у своїх почуттях, в той час, як інші намагалися втопити у веселощах проблеми реального життя. Трофимов — Ж.-Л. Барро, як годиться, танцював із Раневською — М. Рено, Аня — Н. Берже — ще з кимсь, але, вальсуючи у різних кінцях зали, вони схрещували погляди тільки одне з одним, і у цих поглядах було не лише кохання, але й розуміння того, що відбувалося навколо. Вони були

⁸⁹⁰ Гительман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 125.

⁸⁹¹ Там само.

⁸⁹² Там само. — С. 126.

на цьому бенкеті випадковими гостями, чужинцями, які забрели сюди мимоміжд і дивляться на все ніби збоку.⁸⁹³

На перший погляд у Трофимові — Ж.-Л. Барро не було нічого примітного. Він — немолодий, і студентський кашкет та світла тужурка на плечах виглядали дикувато, голене обличчя здавалося вельми прозаїчним, окуляри у простій металевій оправі остаточно позбавляли його привабливості. Невідворотно напрошувалося запитання: чому ж тоді Раневська — М. Рено, далеко не все приймаючи у Трофимові, все-таки тягнеться до нього? Що змушує Аню — Н. Берже бути із ним? Чому сильний, вольовий Лопакін — Ж. Десайї нервує, розмовляючи із Петею — Ж.-Л. Барро, виказує перед ним свою слабкість? Відповідь була простою: Ж.-Л. Барро наділив свого героя внутрішньою значимістю, духовною красою, щирістю почуттів, вільних від будь-яких ілюзій. Петя — Ж.-Л. Барро вірив сам і пристрасно переконував Аню — Н. Берже — майбутнє, в яке він звав дівчину, неодмінно буде прекрасним; він гранично щиро, хоч, можливо, й нетактовно, опонував Раневській — М. Рено, надто різко нападав на Лопакіна — Ж. Десайї. Оскільки за задумом постановника Трофимову належало майбутнє, він міг собі дозволити не приховувати почуттів: з однаковою відвертістю кохати й ненавидіти.⁸⁹⁴

Композиційно вистава Ж.-Л. Барро трималася на чотирьох персонажах, мабуть, тому інші образи «Вишневого саду» не відзначилися нюансованим психологічним малюнком, а отже — не привернули серйозної уваги рецензентів. Так Фірс А. Брюно був зворушливо добрим і відданим, Шарлотта М-Е. Дасте — яскраво гротесковою, Симеонов-Пищик Ж. Серве — незграбним й смішним і т. д.

Попри надто сильні соціологічні наголоси і спрощену композицію, «Вишневий сад» Ж.-Л. Барро мав, на нашу думку, кілька неспростовних переваг. По-перше, можливо, несвідомо французький режисер порушив правило, безперечно інспіроване в європейській чеховіані виставою Художнього театру: він осмислив «Вишневий сад» як комедію. Недарма Ф. Моріак писав: «Я вважаю, що Мадлен Рено, Пьер Бертен, Десайї втілили побажання Чехова, який не хотів, аби «Вишневий сад» інтерпретувався як драма».⁸⁹⁵ М. Капрон та М. Фавалеллі кожний своїми словами, але одностайно відзначали піднесений настрій, що царював на чеховській виставі Ж.-Л. Барро.⁸⁹⁶

По-друге, він не намагався відтворити у виставі специфічно російську атмосферу чеховської п'єси і водночас не переінакшував п'єсу на французький манір. Замість того Ж.-Л. Барро відшукав у «Вишневому саді»

⁸⁹³ Гиттельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 126–127.

⁸⁹⁴ Там само. — С. 127.

⁸⁹⁵ Цит. за: Гиттельман Л. Русская классика на французской сцене. — С. 129.

⁸⁹⁶ Там само. — С. 129–131.

те, що було близьким національному менталітету і духовній культурі французів, тому й обстановка, в якій відбувалися події чеховського твору, видалася знайомою французькому глядачеві, а персонажі нагадали йому радше французьких героїв. Однак, саме у такий спосіб Ж.-Л. Барро виявив не вузьконаціональний, але загальнолюдський сенс «Вишневого саду», водночас спростувавши переконання, міцно вкорінене у свідомості його співвітчизників, буцімто тільки виходець з Росії, як от Ж. Пітоєв, здатен інтерпретувати «надто російського» письменника Чехова.

1961 р. у Королівському Шекспірівському театрі П. Холла на посаді директора трупи замістили Мішель Сен-Дені та Пітер Брук. Того ж сезону Мішель Сен-Дені здійснив постановку «Вишневого саду» на кону лондонського «Олд Вік», як виявиться згодом — емблематичну для британської чеховіани 1960-х.

Перше, що впало в око рецензентам нової чеховської вистави, — це неспівзвучність її концепції з англійською традицією трактування чеховських п'єс.⁸⁹⁷ Зазвичай, у британських версіях «Вишневого саду» персонажі прощались із вишневим садом здебільшого «без сміху, якщо вже з посмішкою, то з посмішкою, що ледь пробивалася крізь сльози, які затуляли очі».⁸⁹⁸ Натомість версія «Олд Вік» була пронизана атмосферою радісною і сонячною, наче літній день. «Про такі дні згадуєш із задоволенням і після них спокійно дивишся у майбутнє, тому що в наявності тверда рішучість не зраджувати собі — щоб не сталося в житті», — описував К. Брамс враження, яке справляла вистава.⁸⁹⁹

Щоправда, ставлячи чеховську комедію на одній з провідних сцен Великої Британії, М. Сен-Дені залишився вірним іншій традиції англійської сцени — обов'язковому збереженню зовнішньої відповідності часу та місця дії класичного твору. Художник вистави Абделькадер Фарах — француз арабського походження — якому вочевидь була незнайомою Росія початку ХХ століття, аби уникнути будь-яких непорозумінь, звернувся по допомогу до Московської центральної театральної бібліотеки, звідки отримав численні світліни, малюнки і навіть зразки тканин, що допомогли йому в роботі над декораціями та костюмами персонажів.

Утім, як і в кожній тогочасній чеховській виставі глядача і критику насамперед цікавив акторський ансамбль. Цього разу їм припала до душі моторна здорова сільська дівка Дуняша — П. Берн, жива, енергійна, розсудлива Аня — Дж. Денч, яка нагадала К. Брамсу «тенісний м'ячик, що дзвінко скаче», серйозна, самозаглиблена і водночас енергійна та приваблива Варя — Д. Тютін.

⁸⁹⁷ Е. С. «Вишневый сад» в Лондоне // Театр. — 1962. — № 8. — С. 185.

⁸⁹⁸ Образцова А. Современная английская сцена. — М.: Наука, 1977. — С. 103.

⁸⁹⁹ Е. С. «Вишневый сад» в Лондоне // Театр. — 1962. — № 8. — С. 185.

Незвичним було й трактування характеру Гаєва — Дж. Гілгуд наділив свого героя елегантною зовнішністю, почуттям гумору і здоровою сутністю. «Сонячною людиною» назвав Гаєва — Дж. Гілгуда один з критиків. Проте, головне, мабуть, полягало у тому, що яким би суперечливим не здавався такий підхід до відомого чеховського образу, майстерність актора робила його переконливим. На час роботи у постанові М. Сен-Дені Дж. Гілгуд не лише мав найбільший досвід чеховських ролей серед партнерів по виставі, але вивів для себе своєрідну формулу — знайшов ключ до образів російського класика. «П'єси Чехова, — стверджував він, — єдине у своєму роді явище: коли ви граєте у них, у вас складається дивовижно гостре відчуття реальності того, що, відбувається».⁹⁰⁰ Здається, саме це загострене почуття реальності актор зміг донести до глядача, переконавши його у життєвості свого героя.

Натомість П. Ешкрофт у ролі Раневської не пощастило, по-перше, зберегти центральне місце своєї героїні у композиції вистави, по-друге, зробити її змістовним ядром конфлікту «Вишневого саду». Місцями Раневська — П. Ешкрофт «забавляла» глядача, місцями викликала його співчуття, але її турботи і печалі сприймалися як випадкові, мінливі неприємності.

Поза сумнівом, оптимістичність погляду на долю вишневого саду та його мешканців споріднювала версію М. Сен-Дені зі спектаклем Ж.-Л. Барро. Складається враження, що європейський театр 1950–1960-х рр. не бажав бачити у Чехові «співця тужливих присмерків», а тому обирав саме чеховську драматургію (зокрема «Вишневий сад») у випадках, коли хотів попрощатися із власним минулим без печалі і жалю.

Власне, та сама інтонація, хіба що у нижчому регістрі, звучала й у виставі «Вишневий сад» Центрального театру Радянської Армії, поставленому Марією Кнебель 1965 р. Водночас, ідеологічна «відлига» 1960-х позбавила сценічні версії останньої чеховської п'єси жорстких соціологічних наголосів, повернула характерне для «дореволюційних» вистав більш об'єктивне ставлення до її персонажів. «Вже минув той час, коли «Вишневий сад» розкривав нам занепад дворянства та сходження купецтва. Зараз вражає поетична глибина цього твору. Мені здається, що в цій останній своїй п'єсі Чехов дуже добре розумів, що означає в т р а ч а т и безкінечно любимо <...> Кожний з нас втрачав і втрачає свій «вишневий сад». Кожний з нас намагається втримати його. Тому що, втрачаючи «вишневий сад», здається, що втрачаєш все», — напише через кілька років по прем'єрі М. Кнебель.⁹⁰¹ «Життя складається не з самих тільки радощів, — тлумачила задум постановника після перегляду спектаклю Н. Ігнатова, — і кожний втрачає свої вишневі сади. Треба мати мужність не скімлити,

⁹⁰⁰ Гілгуд Дж. На сцені і за кулісами. — С. 298–299.

⁹⁰¹ Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. — М. : Искусство, 1971. — С. 451.

не злитися, а любити і відчувати людей, любити і цінити життя!». ⁹⁰²

Утім, є підстави вважати, що європейські та російську версії «Вишневого саду» відзначала не тільки ідеологічна, а й формальна подібність: спектакль М. Кнебель також зберігав вірність традиції «театру настрою», і постановник, переповідаючи чеховську історію, цуралася крайнощів гротеску та ексцентріади. Щоправда, водночас М. Кнебель зберігала вірність російській традиції організації дії «Вишневого саду»: нехтуючи притаманною чеховським п'єсам відцентровістю, вона побудувала виставу довкола фігури Раневської. ⁹⁰³

Зрозуміло, всі інші персонажі знадобилися режисерові як супутники господині вишневого саду, як, приміром, Ю. Завадський свого часу використав персонажів «Чайки», аби відтінити історію Заречної — А. Коонен. К. Рудницький стверджував, що така композиція вела до деяких цікавих гіпотез: насамперед пропозиція кохання Лопахіна до Раневської. Відтак, П. Вишняков не лише дивився на Раневську — Л. Добржанську з тривожним і болісним захопленням, але буквально розцвітав у її присутності, ставав сміливішим, більш говірким і красномовним. Коли ж вона йшла — Лопахін — П. Вишняков знічувався, в'янув. При ній він керувався виключно благородними мотивами, без неї — діяв розсудливо, підкоряючись логіці ділового розрахунку. Саме силою кохання, на яке Раневська не відповідала взаємністю, у виставі М. Кнебель пояснювались суперечності у поведінці Лопахіна. ⁹⁰⁴

Безперечно, такий погляд має свої підстави, а в даному випадку така акцентуація ставлення Лопахіна підкреслювала щирість, жіночу принадність, духовність Раневської. Заради справедливості лише зазначимо, що ці наголоси були розставлені не вперше ⁹⁰⁵: згадаймо, у спектаклі Ж.-Л. Барро вчинки і перепади емоційного життя Лопахіна — Ж. Десайї також залежали від його почуття до Раневської — М. Рено. Проте, французький режисер не відмовлявся при цьому від поліфонічного звучання ансамблю «Вишневого саду».

Роль, яку отримала у виставі ЦТРА Раневська, вочевидь вимагала достоту кардинальних змін в характері самої чеховської героїні. Л. Добржанська й грала жінку сильну, вольову, мужню, яка з оптимізмом дивиться на теперішнє і не боїться зазирати у майбутнє. Відтак, драма Раневської тут в жодному разі не була драмою старіючої, в'янучої, покинутої жінки. Так, вона мала свої слабкості — як от важкий і принизливий роман із недостойним чоловіком, що, наче камінь на шиї, тягнув її на дно. Але Ранев-

⁹⁰² *Игнатова Н.* Два Чехова // Театральная жизнь. — 1965. — № 17. — С. 11.

⁹⁰³ *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. — С. 142.

⁹⁰⁴ Там само. — С. 143.

⁹⁰⁵ Там само.

ська — Л. Добржанська акцентувала другу частину репліки, наголошуючи, що вона любить цей «камінь» і не може жити без нього, таким чином переводячи тему непоборного кохання у реєстр високого і гордого виконання обов'язку.⁹⁰⁶

Безумовно болочу втрату вишневого саду Раневська — Л. Добржанська також переживала напрочуд достойно і мужньо. Часом навіть здавалося: її стійкий оптимізм пов'язаний із тим, що до втрати маєтку його господина ставиться як до такої собі неприємності, що трапилася до того ж «десь за сценою». Ця її відстороненість від подій, свідчив К. Рудницький, накладала відбиток архаїчності на всю виставу, захищала «мирну красу» від справжнього драматизму, примиряла з усім та усіма. Яша був кумедним і не бридким, Єпиходов — милим, Гаєв — м'яким і округлим і т. п.

Вистава М. Кнебель, яку К. Рудницький вважав близькою до концепції «мужнього Чехова» радянського театру 1940–1950-х (до неї відносився, скажімо, її ж «Іванов» театру ім. О. Пушкіна), намагалася закликати свого глядача, не зважаючи на зрадливість долі, плекати оптимізм і душевну стійкість.⁹⁰⁷ От тільки Раневській, характер якої тут містив ці прекрасні якості, вони діставалися аж ледь не задарма. Саме тому можна було хіба що позаздрити мужності, з якою Раневська — Л. Добржанська переживала тяжкі часи, але повірити у достовірність цього образу було надто важко.

Загалом, складається враження, що у післявоєнні десятиліття доволі часті намагання як радянських, так і європейських постановників зберегти симфонічне звучання ансамблю та змішану жанрову структуру останньої чеховської комедії все-таки виявлялися недостатніми, аби повноцінно відтворити її на кону. «Вишневий сад», як то було із «Чайкою», кожного разу здавався ширшим за можливості одного театру.

Однак, 1974 р. у Пікколо театро ді Мілано з'явився спектакль за «Вишневим садом», який італійська і трохи згодом публіка інших європейських країн зустріла захоплено, а критика визнала незаперечним сценічним шедевром. Нова чеховська вистава Джорджо Стрелера справляла настільки сильне враження, що сама собою пішла у небуття попередня, 1955 р., версія «Вишневого саду» у тому ж театрі. Тодішній сценічний варіант відзначався жорсткими суспільно-історичними наголосами і достеменною реалістичністю у відтворенні фабули п'єси та її характерів. Утім, постановник доволі швидко усвідомив непотрібність цього жорсткого і заземленого погляду на чеховський «світ» і у наступні роки неохоче, часом із досадою згадував першу виставу.

Коли майже через двадцять років Дж. Стрелер, тільки-но повернувшись до Пікколо після розпуску молодіжного «Группо театро ак-

⁹⁰⁶ Рудницький К. Спектакли разных лет. — С. 143.

⁹⁰⁷ Там само — С. 144.

ціоне», вирішив наново поставити саме цю чеховську комедію, він називав своє рішення «імпульсивним», щоправда, уточнюючи: воно підкріплялося чимось, що він називав «почуттям історії», а інші — його «театральним нюхом», тобто «невиразним відчуттям, що <...> саме ця п'єса більш за все потрібна зараз глядачеві».⁹⁰⁸ Другий «Вишневий сад» мав не менш жорстку структуру, частини якої трималися разом завдяки чіткій концепції режисера, яку він оприлюднив у притаманній йому дещо опоетизованій манері: «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 <...>».⁹⁰⁹

Змістовна конфігурація «Вишневого саду», змодельована Дж. Стрелером, за адекватний образ мала китайські скриньки, вкладені одна в одну. «Загалом, настав час усвідомити, що тепер треба спробувати представити Чехова зовсім інакше: більш символічним, більш відкритим фантазії, хоч і наражаючись при цьому на страшну небезпеку впасти у відстороненість, позбавити будь-якого значення пластичну реальність Чехова, тобто кімнати, столи, стільці, вікна і, отже, історію», — ділився задумом режисер, пропонуючи задля збереження у виставі складного ідейно-естетичного комплексу «Вишневого саду», розташувати його на трьох шаблях. Перший — це індивідуальний людський досвід, другий — історична епоха та середовище, що слугують тлом і визначають людське життя, третій — окреме життя, що є моделлю життя в цілому.⁹¹⁰ (Парадокс, але через двадцять років, здавалося б, у принципово інших історичних умовах, переживши події «руху контестації», що стрясали Європу наприкінці 1960-х, Дж. Стрелер виголосить формулу, яка посутньо нагадує ідейну параболу «Вишневого саду», оприлюднену Ж.-Л. Барро в середині «мирних» 1950-х.)

Винайдену ним «тривимірність» чеховського світу режисер оприлюднив через своєрідну «гру часу», що тривала в образній пам'яті безособистісного місця дії та його знакових домінантах — метаречах (шафа у першому акті, більярд — у третьому, сад-завіса — крізь усю дію). Відтак, зазначає С. Бушуєва, пластичний образ вистави Дж. Стрелера давав відчуття часу як чогось майже матеріального — потік води, потік повітря, в якому несуться й уносяться люди.⁹¹¹

Ігровий майданчик (художник Лучано Даміані) являв собою чотирикутну площину, злегка нахилену у бік залу — справжній «порож-

⁹⁰⁸ *Стрелер Дж.* Театр для людей. — М.: Радуга, 1984. — С. 208.

⁹⁰⁹ *Стрелер Дж.* Театр для людей — С. 209.

⁹¹⁰ *Бушуєва С.* Современный итальянский театр. — С. 139.

⁹¹¹ Там само. — С. 140.



А. Чехов. «Вишневий сад».

Центральний театр радянської армії. 1965 р. Сцена з вистави

ній простір», позбавлений прикмет місця, часу, національності, середовища. Лише, створюючи потрібне режисерові «пластичне відчуття дитинства»,⁹¹² в центрі сцени групувалися предмети з минулого: дитячий столик, стільчики та дві шкільні парти, за які насилу сідали Раневська — В. Кортезе та Гаєв — Дж. Сантуччо, праворуч, трохи в глибині, стояла величезна біла лакована шафа, ліворуч — диван. Раневська — В. Кортезе, увійшовши у цей «безмежний» простір рука в руку із братом, любовно торкалася мало не кожного предмету, ніби намагалася оживити спомини, пов'язані з ним. Аж ось від необережного руху Гаєва — Дж. Сантуччо наприкінці пафосного монологу, звернутого до шафи, її дверцята раптово розчинялися, і звідти сипалися додолу старі, віджили речі — сукні, скриньки, мережива, страусове пір'я, альбоми, іграшки... — ціла купа свідків їхнього із Любою давно минулого дитинства. (І знову згадаймо Ж.-Л. Барро, який порівнював маєтковий дім із черевом вагітної жінки; для Дж. Стрелера його уособлювала «шафа-мати».) Слідом викочувався чорний дитячий візок (який формою і кольором нагадував маленьку труну) і, описавши півколо, тикався у ноги Раневській — В. Кортезе. Першої миті вона не впізнавала цю річ, наступної — усвідомлювала, що в ній колись давно катали маленького Гришу, і сльози миттєво закипали на очах, а тіло зсудомлювалося від жакливого болю. Так у стрелеровській виставі буквально за мить минуле, увірвавшись у теперішнє, оживало, аби всі присутні завмерли, вражені неймовірною мішаниною доброго і гіркого, прекрасного і жакливого, що сповнювала їхні спогади.

У декорації другого акту, що відбувається за автором просто неба, Дж. Стрелер свідомо відмовився від «символіки, приписаної Чеховим: ні зруйнованої каплиці, ні могильних плит, усіх цих символів світу, що гине, вмерлих речей, істин, що стали сумнівними, похованого минулого, майбутнього, що народжується (велике місто, телеграфні стовпи), індустріальної цивілізації, яка все насувається і насувається», переконаний, що вона —

⁹¹² Стрелер Дж. Театр для людей. — С. 210.

«сумнівного смаку».⁹¹³ Замість того він вивів персонажів на голий планшет, трохи піднявши і вигнувши його, наче косогір, змушуючи «тягнути-ся» до сяючих блакиттю небес. Раптом чувся гудок — то ар'єрською біг іграшковий потяг. Він зникав з горизонту, з'являвся з правої куліси, котився до лівої під завороженими поглядами персонажів і там пропадав. Дія знову ніби призупинялася на якусь мить, натомість, як того хотів режисер, виникала «ірреальна реальність справжнього життя, і дитячої гри, і гри театральної».⁹¹⁴ Заразом цей вкрай несподіваний і майже неможливий «іграшковий» образ кардинально зміщував масштаби дії: ненатурально маленький потяг поряд із натурально великими людьми натякав на величезну відстань між ними і світом — майданчик з людьми враз перетворювався на острів, об який б'ється прибій часу.⁹¹⁵

У другому акті чеховської п'єси є ремарка про «віддалений звук» — «неначе з неба, звук струни, що лопнула, завмираючий, печальний». Однак, у виставі Дж. Стрелера його чули тільки чеховські персонажі — ще складаючи її план, режисер принципово відмовився «об'єктивувати» цей «здриг історії», переконаний, що його не в змозі передати жоден реальний звук або символ. Відтак вирішив: звук струни, що лопнула, постане лише в описах дійових осіб спектаклю.⁹¹⁶

Центральним образом третьої дії став великий більйардний стіл. За задумом постановника, він уособлював собою випадок й азарт, а у більш реалістичному сенсі — улюблену гру Гаєва та його родини, яка завжди ніби бавилася із життям, сподіваючись на випадок, на щасливий удар, на везіння.⁹¹⁷ Третій акт стрелерівської вистави «жив миттю, святом, грою, випадковістю, тоді як десь там, вдалині, відбувалося щось геть інше».⁹¹⁸ Тут Раневська — В. Кортеше влаштовувала химерне свято — гості у фразних парах і бальних сукнях кружляли у меланхолійному вальсі, Шарлотта у блазнівському вбранні веселила присутніх картярськими фокусами. У це свято вривався Лопахін — Ф. Граціозі. Схвилюваний після торгів, він тинявся залом, не знаходячи собі місця, старанно уникав запитань про долю маєтку і раптом, ніби наважившись, відчайдушно вигукував: «Я купив!» — а потім здивовано, напівзапитливо, ніби сам до себе, казав: «Вишневий сад тепер мій».

Час — головна рушійна сила у виставі Дж. Стрелера — ніби сконцентровано був на двох полюсах: минуле, в якому, вважав режисер, Чехов «не міг

⁹¹³ *Стрелер Дж.* Театр для людей. — С. 218–219.

⁹¹⁴ Там само. — С. 218.

⁹¹⁵ *Бушуева С.* Современный итальянский театр. — С. 141.

⁹¹⁶ *Стрелер Дж.* Театр для людей. — С. 219.

⁹¹⁷ Там само. — С. 215.

⁹¹⁸ Там само.



А. Чехов. «Вишневий сад». Пікколо театро ді Мілано. 1974 р. Сцена з першого акту

розгледіти <...> більше, ніж бачив у ньому старий Фірс, цей колишній кріпак», і майбутнє, про яке драматург «не міг знати <...> більше, ніж знав про нього вічний студент».⁹¹⁹ Фірс — Р. Річчі — згорблена фігура у чорному, із палицею в руці, на яку він спирався, ледь переставляючи ноги, — хриплим голосом, приречено і відсторонено (ніби це був уже голос іншого світу) примовляв: «Ця непутяща молодь!» і «нікчемна людина» (замість чеховського «нездара»)⁹²⁰ Проте виразну опозицію цьому «уламку історії» складав не Трофимов — П. Самматаро, але (можливо, всупереч задумові постановника) Аня — М. Гуерріторе — юна, чиста, невинна, наче весняна квітка. Дивлячись на неї, думалося: мабуть, саме таким — радісним, світлим, сповненим надії — Дж. Стрелер уявляв людське майбутнє, або, принаймні, вірив у це.

Раневська — В. Кортезе — молода, красива, витончена, із скорботними рисами тонкого обличчя — існувала між ними. За постановником, вона поверталася додому рятувати не маєток, а себе — нещасну, кинуту негідником-коханцем. Ледве актриса вимовляла перше слово, в її голосі чулися сльози, і весь текст ролі Раневська — В. Кортезе «вимовляла-наспівувала пристрасним ридяючим речитативом. <...> Чеховська ремарка «крізь сльози» — ніколи ще не була втілена так несподівано і так

⁹¹⁹ Стрелер Дж. Театр для людей. — С. 222.

⁹²⁰ Скорнякова Н. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Пикколо театро ди Милано. Милан, 1974 // Спектакли двадцатого века. — С. 368.

буквально, з таким природженим розумінням». Але сльози, що «чулися у співочому голосі Валентини Кортезе, не були розраховані на те, щоб змусити глядачів шморгати носом. Це був ритуальний плач, його слід було слухати із тремтінням у душі, у співчутливому мовчанні, не опоганюючи його своїми носовиками, з тим шанобливим почуттям, з яким ми дивимося на «Пьету Ронданіні» Мікеланджело».⁹²¹ Режисер хотів, аби Раневська була достоту реальною жінкою, яка до-смішного старанно не помічає, що її час минає, натомість зауважуючи мало не кожному його вік. І водночас — душею, яка «ніколи не змінюється», яку «ніщо не здатне зачепити», яка усвідомлює себе «лише у своїй втечі в минуле» і тужить «за втраченим дитинством і втраченою невинністю».⁹²² Відтак, вимова Раневської — В. Кортезе мінилася легкими, майже невловимими напівтонами, її рухи та хода були вільними, нефіксованими, ніби кожної миті вона була тут і не була, належачи іншому часові й простору. Вбрана у біле, Раневська — В. Кортезе повільно йшла сценою, волочачи за собою довгу важку шаль, або сиділа на підлозі, підібгавши ноги і граючи білою мереживною парасолькою, а м'які складки легкої, ніби підхопленої вітром, сукні обтікали її фігуру.

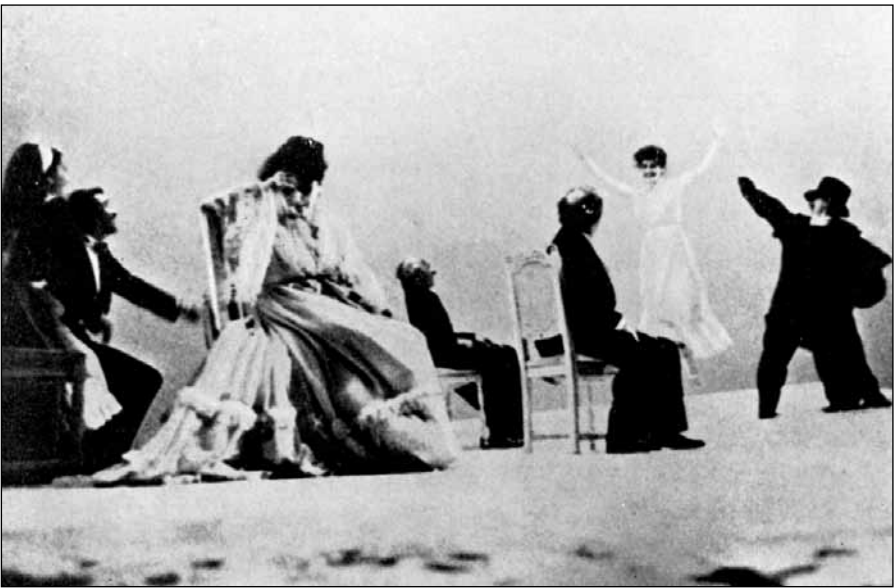
У стрелерівської вистави був ще один персонаж — із власною історією, характером, драматургією. Задумуючи чеховський спектакль, Дж. Стрелер стверджував: «Сад — це серцевина всієї історії, він — головна дійова особа <...> Сад для мене — це перший план. Це крізь сад ми бачимо те, що відбувається. Сад — це фільтр, прозорий екран, який, не спотворюючи, пропускає крізь себе все, що ми бачимо на сцені <...>».⁹²³ Відтак, вишневий сад у виставі — ним слугувала величезна прозора біла завіса, що накривала сцену і продовжувалася у глядній залі — став тією призмою, крізь яку режисер розгледів, яким тендітним та мінливим є людське життя, повсякчасно зв'язане із часом, що присутньо не міняється, адже він є завжди.

Завіса виконувала й звичну функцію — закривала сцену між актами, але насамперед вона — невимовно легка і рухлива, здатна опуститися майже вертикально вниз і вкрити собою кін, або злетіти вгору і зависнути над партером, — об'єднувала сцена і залу, ніби їхні спільні «небеса» — спільні пам'ять і час. Вільно рухаючись, ширяючи над сценою і залом, спускаючись до рампи, вкриваючи підлогу, здійснюючись над коном наче гігантське вітрило, завіса, зіткана зі світлої тканини, що поступово вкривалася листям вишневих дерев, здавалася живою істотою і, як того хотів Дж. Стрелер, була відразу всім. Але насамперед вона була вишневим садом — білим, квітучим, прекрасніше якого немає на світі.

⁹²¹ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. — С. 389.

⁹²² Стрелер Дж. Театр для людей. — С. 217–218.

⁹²³ Там само. — С. 214–215.



А. Чехов. «Вишневий сад». Пікколо театро ді Мілано. 1974 р.

Сцена з третього акту

Сцену заливало біле світло, і звалось, що «образ саду буквально розчинений у кожній часточці цього великого, сліпучого, духмяного простору, у його пластичній формі, у світовій і кольоровій його гаммі».⁹²⁴ Раневська — В. Кортеше, повернувшись до рідного дому, виходила на авансцену, аби помилуватися красою квітучого саду, піднімала вгору очі, і сад відповідав її вітанням: сліпучо-біла хмара піднімалася і опускалася, роняючи листя. У другому акті на початку завіса здіймалася над сценічним майданчиком наче небесний купол — мирний, блакитний, наприкінці — закривавлена заходом сонця — нависала над спорожнілим коном ніби похмура грозова хмара — передвісниця майбутніх нещасть.

У четвертому акті ставало очевидним, що вся вистава була подоженим у часі ритуалом прощання з вишневим садом. Тому й трохи дивувала легкість, з якою мешканці маєтку прагнули якнайскоріше покинути його. Від стрімких, збуджених рухів, якими вони за мить до того, як піти, одягали на себе білі плащі та накидки, у повітрі наче закручувалися вихорі, і сад-завіса, вже майже повністю вкритий вишневим листям, важко і печально здригався, прощаючись із ними назавжди.

Наприкінці дії, як то було на початку, завіса знову символізувала час,

⁹²⁴ Скорнякова Н. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Пікколо театро ди Милано. Милан, 1974 // Спектакли двадцатого века. — С. 369.

що «минає і нас змінює»:⁹²⁵ чути було стукіт сокир, що рубали вишневі дерева і забивали дім ззовні, повільно з темряви на авансцену йшов Фірс — Р. Річчі, покинутий всіма у гарячці від'їзду. І тоді завіса безшумно опускалася, ніби саван вкриваючи собою сцену і самотню людську фігуру на ній. Так, люди «минають швидко»...⁹²⁶

Проте, попри безнадійний, меланхолійно-філософський фінал, «Вишневий сад» Дж. Стрелера не звучав поховальним плачем, аж надто розбірливими були у його палітрі кольори сонячного світла, надто часто у складних, багатозначних метафорах, з яких режисер зіткнувся тканину вистави, зчитувався їх життєствердний сенс.

Наступного року світова театральна чеховіана поповнилася сценічною роботою, яка, на нашу думку, остаточно довела: в середині 1970-х сталася чергова «зміна віх» — ідейно-художня структура «жорсткого Чехова» поступилася місцем іншій, точніше — сумі інших концепцій, які, за аналогією до «мого Пушкіна» Марини Цветаєвої, можна об'єднати назвою «мій Чехов». Більшість сценічних артефактів, створених упродовж наступного десятиліття, дозволять визначити їх спільні фундаментальні риси: по-перше, це принциповий «діалог на рівних» із автором драматургічної основи (мабуть, в цьому випадку доречно говорити про виставу «за мотивами» чеховської п'єси), по-друге, це неодмінний розрив із формотворчою традицією, переважно мхатівською, задля складання власного «словника» засобів виразності.

«Я не здатний поставити «Вишневий сад», як ставили раніше. Ні так, як у МХАТі, ні так, як радив Чехов. Я можу поставити лише так, як сьогодні відчуваю сам», — заявляв Анатолій Ефрос — постановник першої «авторської» версії чеховської комедії на російській сцені. Цей вислів режисер насамперед адресував тогочасній критиці, яка, за незначними винятками, не пробачила йому самостійного погляду на класичну історію: як на А. Смелянського, аж надто «надривно» звучав сміх, з яким у виставі прощалися із минулим; М. Туровська, мабуть, звикла до жорстких соціальних наголосів у спектаклях театру на Таганці, проголосила виставу А. Ефроса мало не найсоціологічнішим рішенням «Вишневого саду» серед бачених нею; К. Рудницький доводив, що ефросовський задум не охопив п'єси цілком, не врахував усіх її голосів.

Здається, єдиний П. Марков, можливо, тому, що знавав інші часи та мав інші мистецькі пріоритети, жодних суспільних акцентів у тексті вистави не побачив, натомість помітив, що А. Ефрос не розділив «суто символічного» трактування «Вишневого саду», запропонованого колись Вс. Мейєрхольдом, і водночас відмовився від «сум'яття почуттів, спеціально затуленого нерівним ритмом звичайного життя, яке то спалахувало, то спадало»

⁹²⁵ Стрелер Дж. Театр для людей. — С. 217.

⁹²⁶ Там само.



Раневська — В. Кортеше.

версії Художнього театру, замість того у власній постанові загостривши сценічне життя, зробивши його місцями навіть кричущим, плакатним.⁹²⁷

На наш погляд, для «Вишневого саду» в театрі на Таганці А. Ефрос запропонував симбіотичну концепцію, вважаючи, що такий принцип є найбільш адекватним «дивовижній стилістиці» чеховської п'єси, де, з одного боку, «все, що відбувається, досить смішне або, принаймні, забавне», з іншого — це «трагедія, хоч і схована у формі хіба що не фарсу».⁹²⁸ Беремося припустити, що та половинчастість (стосовно чеховського задуму), на яку звернули увагу деякі рецензенти спектаклю, виникла внаслідок того, що у кінцевому варіанті А. Ефрос свідомо «посилив момент драматизму, навіть трагізму».⁹²⁹

«Кожна сцена, кожний поворот сюжету і вся п'єса загалом трактовані відверто, виключно і розбірливо», — характеризував А. Смелянський стилістику спектаклю.⁹³⁰ Його центром, за точним спостереженням П. Маркова, був саме «*Вишневий сад*», зрозумілий у глибокому, узагальнюючому

⁹²⁷ Марков П. А. Об Анатолии Эфросе // Марков П. А. О театре: в 4 т. — Т. 4. Дневники театрального критика. 1930–1976. — М.: Искусство, 1977. — С. 567.

⁹²⁸ Эфрос А. Репетиция — любовь моя. — С. 99–100; Эфрос А. Профессия: режиссер. — М.: Изд-во «Панас», 1993. — С. 49.

⁹²⁹ Эфрос А. Профессия: режиссер. — С. 49.

⁹³⁰ Смелянский А. Наши собеседники: Русская и классическая драматургия на сцене советского театра 70-х годов. — М.: Искусство, 1981. — С. 292.

сенсі, а не яка-небудь окрема дійова особа і не сума дійових осіб».⁹³¹ Проте, головним пластичним лейтмотивом сценографії В. Левенталя поставав не сад, а кладовище: за низенькою залізною огорожею вздовж рампи висилися кам'яні надгробки із хрестами, повсюди шерхотіли паперові квіти у траурних вінках. Мотив смерті домінував серед інших, підкоряючи прикмети живого життя (садова лава, дитячі меблі, іграшки, великі гілки квітучого вишневого дерева). Згодом художник пригадає: «Ефрос висловив мені кілька імпресіоністичних міркувань про клоунську компанію «Вишневого саду» і про те, що всі вони приречені. Тому я й розмістив їх, наче горобчиків, на білій клумбі, посеред могильних хрестів. Це була, якщо хочете, іронічна версія «Острова мертвих» Бекліна, хіба що у російському і дуже обмеженому масштабі. Росія величезна, а всі ці шматочки життя — маєтки, повітові містечка з їхньою інтелігенцією — крихітні. Ось клумба, ось тут їх усіх і поховали. І вітер гуляє — на сцені весь час був вітродуй. Мені було важливо, аби вийшов певний музичний рух».⁹³² На задньому плані у напівтемряві виднілися овальні рамки з портретами колишніх господарів вишневого саду. «У них зашифровані мої міркування щодо предків — не лише моїх, але наших спільних предків, які мене цікавили, — розказував В. Левенталь. — Ось хлопчик сидить на колінах у матері — це маленький Вася Кандинський. А про портрети чоловіка і жінки не скажу — це поле для вашого дослідження. Не пам'ятаю, щоб на репетиціях хтось говорив про Срібний вік, але я тримався цієї лінії в голові. Думав про бруттизм, про Дятілева...».⁹³³ Відтак, у виставі А. Ефроса вишневий сад трактувався як простір культури, що пішла у небуття, отже цього разу перед нами розгортався довгий ритуал прощання не з часом, що минув, але, так би мовити, з його духовним вмістом.

Режисер звинувачував чеховських персонажів у тому, що ніхто з них і пальцем не поворухнув, аби вберегти «поезію минулого панського життя». Замість того, кожен на свій лад намагався не зважати на неминучість катастрофи історичного масштабу, весело танцюючи на краю прірви.

Зрозуміло, насамперед під цим кутом зору режисер подивився на Раневську, найтісніше пов'язану з вишневим садом — з культурою, уособленою ним. (У пролозі спектаклю силуети персонажів повільно розчинялися у темряві під звуки ностальгічного романсу «Что мне до шумного света...», і лише тонка біла фігура Раневської — А. Демидової якийсь час ніби мерехтіла у місячному сяйві.) П. Марков стверджував, що А. Ефрос та А. Демидова уникнули «легкого суду» над господинею маєтку, натомість заго-

⁹³¹ Марков П. А. Об Анатолии Эфросе. — С. 566.

⁹³² Шендерова А. Любовь Григорьевна Раневская как женщина Серебряного века // Вопросы театра. — М., 2006. — С. 146.

⁹³³ Там само.



А. Чехов. «Вишневий сад». Московський театр драми і комедії на Таганці. 1975.

Сцена з першого акту

стривши «риси драматизму в цьому ззовні нібито легковажному образі».⁹³⁴ Проте, мірою розгортання чеховського сюжету ставало все очевиднішим, що печаль, яка часом бриніла в голосі Раневської — А. Демидової, була викликана не так втратою дому свого дитинства, як страхом залишитися в ньому назавжди. Адже батьківщина, в чій нібито ласкаві обійми вона кинулася, аби позбутися кохання, що довгі роки спустошувало її душу, насправді виявилась місцем скорботи, тяжких споминів про загиблого сина і гіркої правди про її порожнє, бездумне, гріхове існування. «Гриша мій... Мій хлопчик... син... потонув... Навіщо?...» — кричала Раневська — А. Демидова з кожним словом все голосніше, мало не пластуючи серед могильних хрестів та вишневих дерев.

З першого погляду вона здавалася «нетутешньою» — сліпучо-біла довга сукня із рукавами-крилами, кількаярусне намисто на лебединій шиї, пишне, ледь зібране у зачіску волосся, напружена хода, вигадливий жест виказували у Раневській — А. Демидовій радше парижанку доби модерну, віднесену примхливою долею далі від рідних осик, а не росій-

⁹³⁴ Марков П. А. Об Анатолии Эфросе. — С. 567.

ську поміщицю. «Раневська — рафінована квітка, яка може жити зі своїм коханцем лише в Парижі. Париж створює ту рамку, в якій вона живе. Найголовніше для неї — отримати звідти телеграму — це потік напруги, що керує всіма її діями. Ефрос чудово говорив, що було б добре поставити виставу, де Раневська приходила б додому, сідала в кутку і впродовж цілої вистави пила б каву, філіжанку за філіжанкою, палила б і читала ці телеграми...», — завважував В. Левенталь.⁹³⁵

Їй більше, ніж героїні В. Кортеше, пасував стрелерівський вираз про час, що його Раневська провела закордоном: «П'ять років — це не просто п'ять років, це час, який минає і нас змінює». Думками, душею, всім єством Раневська — А. Демидова була там — у паризькій мансарді — звідти й ринулась додому, потрапивши з вогню у полум'я: замість спокою й загоєних душевних ран — самі могили. Звідси походив її гарячковий, сум'ятний стан, ламана пластика, капризні інтонації, легковажність і відмова бути розсудливою, зосередженою. Монолог про гріхи Раневська — А. Демидова починала із безжальних, самобичувальних одкровень, але наприкінці опинялася на підлозі з молитовно складеними руками. Усвідомивши незграбність своєї пози — вона на колінах серед чоловіків — фразу «Не карай мене більше!» вимовляла вже із сором'язливою посмішкою, ніби граючи на публіку — в даному випадку Лопухіна і Гаєва.⁹³⁶

Її стосунки із вишневим садом носили двоїстий характер: розлучатися з ним боляче, залишатися з ним неможливо.⁹³⁷ Тому, замість веселитися і танцювати на балу, Раневська — А. Демидова чекала на звістку з торгів, сидючи нерухомо на лавці перед огорожею кладовища. Здавалося, вона цілком поглинута спостереженням за фокусами Шарлотти і розмовою із Трофимовим. Побачивши брата з Лопухіним, Раневська — А. Демидова невимушено відкидалася на спинку лави, безжурно розкинувши руки, посміхалася і безбарвним голосом запитувала: «Хто купив?». І тільки через довгу паузу — зону мертвого мовчання — згиналася навіпіл, ніби її вдарили у живіт, кричала пронизливо.

В. Золотухін — Трофимов згадував: «З появою Раневської і з її існування у перші секунди на сцені — все біле і вона біла — було зрозуміло, що всі лінії уваги мають сходитися до неї і розходитися від неї. Вона часто була на авансцені, інші актори — на других і третіх планах, але вони повинні були постійно зважати на Раневську, тому що вона господиня саду і господиня їхніх доль. Вистава котилася лише тоді, коли всі були у неї

⁹³⁵ Шендерова А. Любовь Григорьевна Раневская как женщина Серебряного века // Вопросы театра. — М., 2006. — С. 147.

⁹³⁶ Там само. — С. 146.

⁹³⁷ Рудницкий К. Театральные сюжеты. — С. 97.

закохані...».⁹³⁸ Проте, у спектаклі був один — дуже несподіваний — момент, коли ставала очевидною не лише зовнішня привабливість Любові Андріївни, але сила її характеру: у попередніх за часом версіях «Вишневого саду» золотий, відданий Раневською у другому акті Перехожому, використовували як свідчення її легковажності; тут Раневська — А. Демидова рішуче кидалася до обдертого і агресивного п'яниці, якого, мабуть, злякавшись, не могли зупинити чоловіки. Тому й Варя — Т. Жукова скаржилася на те, що вдома людям нема чого їсти, голосом тремтячим від страху, а Лопахін — В. Висоцький обіцяв Любові Андріївні позичити ще грошей, дивлячись на жінку із німим захопленням.

Захоплення цією надзвичайною жінкою В. Висоцький зробив головним змістом ролі Лопахіна. Відтоді, як молоденька пані поставилася по-доброму до підлітка, ображеного батьком-п'яницею, ніжність до капризної, екстравагантної жінки дорослішала разом з його серцем. Вбраний у новий — з голочки — вершкового кольору костюм, білу сорочку із краваткою-метеликом і жовті черевики, розумний, іронічний, серйозний і печальний, він ніяковів поряд із нею, в низькому голосі вібрувала ніжність, кохання — щире, велетенської сили, нероздільне — проривалося крізь сором'язливість, додало відстань між ними.⁹³⁹ Поради, як врятувати маєток від продажу, Лопахін — В. Висоцький не виголошував, а ледь не наспівував. Безумовно, схожі на серенади, вони мали б викликати усмішку, якби не гранична щирість «співця»: здавалося, він єдиний намагався впоратися з бідю, не розуміючи при цьому, що для Раневської рідний дім перетворився на тягар, якого вона б радо позбулася. У виставі А. Ефроса виходило так, що тільки для Лопахіна — В. Висоцького продаж маєтку означав катастрофу — адже він втрачав назавжди кохану жінку.

Тому в третьому акті Лопахін — В. Висоцький не п'янів від чарки коньяку, випитої за успішний торг, а мучився важким похміллям від вчиненого. «Його переповнювали і буквально роздирали протилежні почуття — відомщеного самолюбства і презирства до себе, зробленої справи і назавжди втрачених ілюзій, перемоги над сильним Деригановим і поразки перед слабкою Раневською, яку він до того ж зневажає за відступництво».⁹⁴⁰ Переповідаючи історію купівлі вишневого саду, Лопахін — В. Висоцький то незграбно підскакував, намагаючись дотягнутися до гілки вишневого дерева, то п'яно реготав, згадуючи, що його дід і батько були у маєтку кріпаками, то іронізував над собою колишнім — над «битим, напівграмотним Єрмолаєм», то із злою тверезістю в голосі запрошував: «Приходите всі подивитися, як Єр-

⁹³⁸ Шендерова А. Любовь Григорьевна Раневская как женщина Серебряного века // Вопросы театра. — М., 2006. — С. 147.

⁹³⁹ Рудницкий К. Театральные сюжеты. — С. 97.

⁹⁴⁰ Холодова Г. «Вишневы сад» между прошлым и будущим // Театр. — 1985. — № 1. — С. 154.



*А. Чехов. «Вишневий сад». Московський театр драми і комедії на Таганці. 1975.
Сцена з першого акту*

молай Лопакін бабахне сокирою по вишневому саду, як впадуть на землю дерева!». Тому й мусила Варя — Т. Жукова не один раз — тричі кидати йому під ноги хазяйські ключі — він же тої миті усвідомлював лишень, що, маючи гроші, знаючи, як жити, раз і назавжди обділений щастям.

Власне, знедоленими за А. Ефросом, виявлялися усі мешканці вишневого саду. Варя — Т. Жукова — маленька, непоказна — несла на худеньких плечах занепадаюче господарство. В цій виставі «вона єдина уособлює той неповторний устрій маєткового життя, той дім з вишневим садом, який змушені залишити всі — одні з презирством, інші з болем у серці».⁹⁴¹ Трофимов — В. Золотухін — худий, виснажений, борідка маленьким кущиком, незграбні окуляри в металевій оправі — не виголошував монологи, а розігрував їх наче більярдну партію. Озброївшись києм, як Дон Кіхот списом, він в особливо патетичних місцях звертався до зірок, цілячись у них своєю «зброєю». Аня виглядала дорослішою, ніж в інших версіях — була значно ближчою до Петі. Мабуть, давався взнаки гіркий життєвий досвід, набутий за останні роки. Проте нещаднішим за всіх виглядав Фірс — Г. Ронінсон: у позапобутовому просторі

⁹⁴¹ Холодова Г. «Вишневый сад» между прошлым и будущим // Театр. — 1985. — № 1. — С. 156.



*А. Чехов. «Вишневий сад». Московський театр драми і комедії на Таганці.
1975. Раневська — А. Демидова, Лопухін — В. Висоцький*

«таганської» вистави він тинявся без діла, безпомічним і розгубленим поглядом зазірав в очі оточуючих, майже нікого не впізнавав — старий маразматик, на якого ніхто не зважав.

У фіналі — довгій процесії прощання — Раневська — А. Демидова виривалася на авансцену і надривно кричала у публіку: «О мій милий, мій ніжний, прекрасний сад!.. Моє життя, моя молодість, щастя моє, прощай!... Прощай!». Аня і Петя хапали її за руки, умовляли не плакати, тягнули назад... Останнім акордом чулися удари молотків — робітники забивали дім. Крізь цей злагоджений стукіт проривалися чоловічі крики — то Фірс — Г. Ронінсон, не тямлячи себе, відчайдушно намагався вибратися на волю...

З початком 1980-х рух концепції «мого Чехова» лише набирив обертів, а вистави європейської режисури, зокрема за «Вишневим садом», «невідворотно набували ознак автопортрету із точно окресленими рисами мистецької особистості».⁹⁴² Два емблематичні приклади зазначеній тенденції надали версії чеховської комедії, здійснені Пітером Бруком у паризькому «Буфф дю Нор» (1980) та Петером Штейном у берлінському «Шаубюне»

⁹⁴² Єрмакова Н. Остання репліка // Культура і життя. — 1994. — 18 червня.

(1981). Режисура обох спектаклів відзначилася відвертою переакцентуацією ідейного комплексу чеховської п'єси (П. Штайн, замість вирішувати «проблеми гуманізму», замислювався над стосунками людей із довкіллям, П. Брук, 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 поколінь⁹⁴³) і максимальним облаштуванням та деталізацією сценічної інореальності. Відтак, жодна з вистав не піддається звичайному театрознавчому аналізу, а їхній переказ не є можливим й поготів.

Звернемо увагу лише на кілька характеристичних ознак обох версій «Вишневого саду», які більшою чи меншою мірою, але позначалися на всіх наступних зверненнях світової режисури до останньої п'єси А. Чехова. Так П. Штайн поставився до чеховської історії як до метанаративу, тому й не бачив сенсу ставити на сцені всім знайомий сюжет, натомість шукаючи у «Вишневому саді» глобального змісту. Жанр п'єси режисер визначив через поєднання трагедійного змісту із комедійною формою.⁹⁴⁴ О. Свободін порівняв виставу П. Штайна з музичним твором, а режисера — з диригентом сценічного оркестру: повільний початок, неголосне, все більш сильне звучання лейтмотиву, виникнення побічних тем, миттєвостей, обертонів; друга дія — повільніша, ніби у симфоніях П. Чайковського, тут відбувалося розмивання, замирання життя, а окремі спалахи висловлювань нагадували етюди К. Дебюссі; третій акт — це карнавал, танцюючі гості — не люди, але маски; четверта дія — пауза перед від'їздом, коли мовчання таке довге, що тиша стає нестерпною, потім виникала самотня мелодія Фірса, який вештався від дверей до дверей, джазовий перегук сокири і дзвін розбитого скла, коли одне з дерев падало в кімнату...⁹⁴⁵

Н. Кримова відзначала подібність реальності штайнівської вистави до живописних полотен імпресіонізму, приміром у сцені приїзду Раневська — Ю. Лампе нагадала критикові персонажів картин В. Серова — «усіх цих молодих жінок, освітлених сонцем і не освітлених, у тіні будинку, на природі, поза природою, біля вікна, біля туалетних столиків».⁹⁴⁶ Очевидним був і третій компонент режисерської партитури: поважне ставлення П. Штайна до постановочної розробки, вміщеної А. Чеховим у текст «Вишневого саду». Режисер не залишив поза увагою жодного нюансу чеховського сюжету, слідував кожній авторовій ремарці, буквально перенаситивши тканину вистави деталями маєткового життя у конкрет-

⁹⁴³ Проскурникова Т. Французский Чехов // Театр. — 1991. — № 2. — С. 113.

⁹⁴⁴ Смелянский А. Der Kunstler // Московский наблюдатель. — 1992. — № 11–12. — С. 15.

⁹⁴⁵ Крымова Н., Свободин О. Да и нет // Московский наблюдатель. — 1992. — № 11–12. — С. 9–10.

⁹⁴⁶ Там само. — С. 12.

ний відрізок часу, реакціями, психологічними поворотами, словесними відтінками його мешканців.

П. Брук, передовсім поціновуючи у драматургії А. Чехова надану автором можливість поліваріантного сценічного відбиття сюжету засобами театру («За уявною простотою у Чехова конфлікти й суперечності. Така подвійність — найвище досягнення...», — стверджував режисер ⁹⁴⁷), свіdomo позбавив реальність своєї версії «Вишневого саду» прикмет російського життя початку минулого століття, замінивши їх облізлими стінами, вицвілими килимами, старими кріслом і шафою — свідками кращих часів, від яких лишилися самі споми́ни.⁹⁴⁸ Британський режисер, як до того Ж.-Л. Барро, переповідав сюжет з російського життя в такий спосіб, аби на нього відгукнувся французький глядач. Люди, які весь час говорять і не здатні впоратися із дійсністю, тоді як життя незворотно минає, — такими П. Брук бачив персонажів чеховського «Вишневого саду».

«Вишневий сад» Київського театру російської драми ім. Лесі Українки (1980) унаочнював насамперед живучість традиції українського кону щодо драматургії А. Чехова, а вже потім — бажання її модернізації. Однак, новітні тенденції: виявлення символістичних рис останньої чеховської п'єси і відтворення на кону метафізичного складника її «реальності», розкутіший, більш самостійний підхід до класичного тексту, — хай побіжно, але проглядали у концепції Ірини Молостової.

Власне, причетність вистави до сучасної світової чеховіани виявлялася одразу: 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. «Дія розгортатиметься за нею, породжуючи дивне відчуття ілюзорного існування героїв <...> і світу речей. Вони, безперечно, присутні перед нами, причому достовірність цього світу сумнівів не викликає, однак тють і особливе освітлення створюють ніби свій кут зору».⁹⁴⁹ Саму декорацію художник сформував таким чином, що «глядачеві ніби надається право побачити історію дому Гаєвих». Побудована у три плани, вона уособлювала «рух крізь історію, від ампірної зали до строгої вітальні середини минулого століття, до раннього модерну дитинства Гриші та Ані». До авансцени можна було пройти «лише крізь усі зали, розчиняючи перед собою білі двері, ніби споми́ни, минаючи портрети і картини, повз крісла і столи, дивани і кушетки, повз знайомі речі, знайомі стіни і вікна, лише «пройшовши» свою біографію, перегортаючи її, ніби сторінки в альбомі».⁹⁵⁰ У примарному саду ко-

⁹⁴⁷ Проскурникова Т. Французский Чехов // Театр. — 1991. — № 2. — С. 112.

⁹⁴⁸ Там само.

⁹⁴⁹ Салеев В. Свет высокой духовности // Вечерний Минск. — 1985. — 26 июня.

⁹⁵⁰ Коваленко Г. Какие красивые деревья ... // Творчество. — 1988. — № 4. — С. 26.

люру опадаючого вишневого цвіту натуральні побутові речі (чи то була «вельмишановна» шафа, більярдний стіл або ж купа валіз) виглядали зайвими і непотрібними, а сімейні портрети у старовинних рамах, що тихо завісили у повітрі, здавалося, були готові наступної ж миті відлетіти за обрій. Час за явленою «четвертою стіною» також був особливої якості: дія починалася не з діалогу Лопухіна і Дуняші, але зі звуку струни, що лопнула, який звучав нізвідки — наче з неба; ним же вона і закінчувалася — життя вишневого саду обривалося із завмираючим, печальним звуком.

Окрім того, зауважувала Н. Верховинець, сценографія Д. Лідера зумовлювала «широке, вільне, багатомірне» мізансценування спектаклю,⁹⁵¹ даючи можливість режисерові блискавично змінювати ракурси, ускладнювати ритміку дії, скорочувати паузи і наповнювати змістом зони мовчання. Скажімо, «дворянське гніздо» — занедбане, майже безлюдне — здавалося, ніби й не жило впродовж п'яти років, доки господиня була відсутня. Аж ось, наче від подиху вітру, розчинялися високі білі двері в глибині сцени, й крізь них вся у білому ореолі влітала Раневська — А. Роговцева, застигаючи з виразом захопленого здивування від знайомого з дитинства «пейзажу». Дім у відповідь ніби оживав, сповнювався голосами, а вона — нумо «впізнавати» брата, Варю, Петю та інших його мешканців.

Г. Холодова стверджувала, що Раневська — А. Роговцева була «настільки бездоганно прекрасною, що часом навіть здавалося, вона втілює не живий, конкретний образ, але певний ідеал жінки і людини».⁹⁵² Натомість Н. Верховинець впало в око, що у характері Любові Андріївни були «трохи приглушені родові риси племінниці графині з Ярославля, російського потомственного панства. Натомість виразно проглядалися щойно набуті ознаки паризької емансипації з п'ятого поверху, де «накурено, незатишно» і завжди бракує грошей».⁹⁵³

Так, часом Раневська — А. Роговцева — біла пляма на тлі кольорів в'янення — являлася, ніби згадка про вічну красу вишневого саду. Однак, куди більше дивувала внутрішня краса цієї жінки — щирість, з якою вона намагалася зрозуміти своє й рідних становище, змиряючись, визнавала приреченість «саду», а потім — приреченість свого дальшого життя, в якому не буде нічого, крім повернення до Парижу і «дикої людини». Раневська — А. Роговцева всіма силами душі намагалася «зупинити мить», намілюватися востаннє садом, домом, оточенням, вислухати їхні скарги, поради, навіть сум'ятні монологи Трофимова — О. Ігнатуші.

Проте, вона ніколи не забувала себе: ледь кокетливим тоном нагадати Петі — О. Ігнатуші, що не йому, який досі не має коханки, вчити її жит-

⁹⁵¹ Верховинець Н. Опалый цвіт вишневого саду // Український театр. — 1980. — № 5. — С. 16.

⁹⁵² Холодова Г. «Вишневый сад» между прошлым и будущим // Театр. — 1985. — № 1. — С. 165.

⁹⁵³ Верховинець Н. Опалый цвіт вишневого саду // Український театр. — 1980. — № 5. — С. 14.

тю; зверхньо образитися на Лопухіна — Л. Бакштаєва за «вульгарну» пропозицію розпродати вишневий сад під дачні ділянки; милостиво віддати золотий Перехожому — О. Анурову; прослідкувати, чи підібрав з підлоги Яша — В. Задніпровський розсіпані нею монети, і, не глянувши на нього, простягнути руку, аби той віддав їх; по-королівські запропонувати влаштувати «вечорок», щойно закінчивши сповідуватися у гріхах... Раневська — А. Роговцева була єдиним композиційним центром вистави, поза нею персонажі здавалися роз'єднаними і байдужими одне до одного.

Відтак, за І. Молостовою, вишневий сад гинув через те, що ні в кого не вистачило сил і бажання захистити його. Навіть у Лопухіна — Л. Бакштаєва, хоч він усіляко намагався уникнути продажу, абсолютно щиро-сердно пропонуючи Раневській свою допомогу і гроші. Він (уже звично) кохав господиню маєтку, ніяковів поряд із нею і не міг відвести від неї погляду. Ось Лопухін — Л. Бакштаєв вкотре пояснює Раневській — А. Роговцевій її становище і зціплює зуби та опускає руки, наштотхуючись на стіну нерозуміння; ось із неприхованими ревностями дивиться мовчки, як вона притискає до грудей шматки розірваної телеграми з Парижу; ось із гіркою іронією називає купівлю саду «зоряною годиною», ось зі слізьми в голосі вимагає заграги на честь перемоги у торгах, ось розгублено й безнадійно питає, просить, стверджує: «Скоріше б це все скінчилося, скоріше змінилось як-небудь наше нещасне, безладне життя».

Традиційним чином вибудовувалися у виставі І. Молостової стосунки Раневської та «вічного студента»: Петя — О. Ігнатуша був єдиним, хто хотів її зрозуміти, тому вона тягнулася до нього, шукала підтримки і співчуття. Так само щиро Петя — О. Ігнатуша навертав Раневську — А. Роговцеву на шлях, який вважав істинним. Серед багатьох інших Трофимових цей однозначно вірив у те, про що говорив, і знав справжню ціну пошукам правди. Ось він сидить на авансцені в білій плоскінній сорочці з мереживною парасолькою в руці й весь світиться білозубою посмішкою, стверджуючи: аби почати нове життя, треба спочатку спокути минуле у стражданні та праці. За інтонацією це не монолог, це тет-а-тет зі сценою та залом, адже Петя — О. Ігнатуша переконаний — в глибині єства всі згодні з ним.

У більшості попередніх версій «Вишневого саду» Петя Трофимов виглядав доволі дорослим (скажімо, Трофимову — Ж.-Л. Барро було ніяк не менше сорока п'яти). Відтак, його монологи звучали, ніби наївні мрії інфантильного чоловіка, який явно не при собі. Натомість Петі — О. Ігнатуші зовсім не пасувало звання «вічного студента» — у його віці хіба що встигають пару курсів пройти. Але віра у те, що вся Росія — наш сад, здавалася природною — вірою молодій людині, ще не битій життям, чий почуття не виховані, проте чисті до прозорості. (Різниця між Трофимовим та рештою персонажів була абсолютно очевидною, через те, що О. Ігнатуша, запрошений у виставу, працював у ній поза традицією Театру російської драми.)

Персонажам, які знаходилися на периферії орбіти Раневської, у спектаклі І. Молостової не вистачало власної індивідуальності — кожен з них або намагався наслідувати когось, або сприймався через відверту опозицію до когось. Так Симеонов-Пищик — М. Досенко нагадував Лопухіна — Л. Бакштаєва, хіба що м'якість і делікатність він виявляв значно частіше. А Епиходов — Є. Паперний був схожий на Гаєва — М. Рушковського — балакучого і метушливого, забудькуватого, коли це не стосувалося його особистих інтересів, щоправда, фатівство першого у другого місцями пропадало за сльотливою сентиментальністю.

Натомість Шарлотта — Л. Кадочнікова була антитезою Раневській — А. Роговцевій. Її ексцентричність вряди-годи променилась викривленими інтонаціями господині, аж до фіналу, де гувернантка колисатиме вбогий вузлик так само, як за мить до того Раневська — А. Роговцева заколисувала при прощанні Аню — Л. Яремчук. Навіть її зовнішній вигляд у сцені балу: картаті штанці та чорний фрак, клоунська полум'яно-руда перука — ніби кидав виклик господині вишневого саду, опонував піднесеності її сліпучо-білої сукні. Або ж Варя — Л. Куб'юк — скромна, мила, розумна, позбавлена ілюзій щодо життя і чоловіків, як годилося б жінці зрілого віку, а не молодій привабливій дівчині. З маленьким вузликом у руках, так і не дочекавшись ста карбованців, вона стояла посеред сцени — нещасна, всіма покинута. Тут мало не вперше І. Молостова наважилась висунути претензії до Раневської, чия безвідповідальність позбавила Варю дому й родини. І вже зовсім у нижньому регістрі образ господині відсвічував у характері Дуняші — О. Первеевої — здорової, квітучої дівчини, яка манірничала у розмовах і грала у «роман» із Яшею — В. Задніпровським.

У фіналі вистави, як годиться, стукали сокири, повільно згасало світло і плакав покинутий Фірс — С. Філімонов. Це традиційне закінчення якнайкраще доводило пересічність режисерської концепції. Однак, окрім новітньої — багатовимірної — сценографії Д. Лідера, спектакль Театру російської драми відзначився відсутністю «по-радянські» визначеного погляду на історію вишневого саду. Відтак, маємо підстави стверджувати: версією І. Молостової український театр зробив таки наступний крок в опануванні драматургії А. Чехова — крок до «відкритого закінчення», до «трьох крапок» у художній структурі сценічного відбитку чеховського твору.

Принципи змістовно-формального тлумачення драматургії А. Чехова, що їх європейська режисура розробляла у 1980-х, нагодилися українським постановникам десятиліттям пізніше. Показовою в цьому сенсі вважаємо виставу «Постріл в осінньому саду» за «Вишневим садом» А. Чехова, яку Валерій Більченко 1999 р. втілював на кону очолюваного ним Експериментального театру-студії. Відчутні ознаки трансформу, що характеризували стилістику вистави, дозволяють зарахувати її до корпусу сценічних робіт, в яких увага постановника більшою мірою спрямована на контекст сюже-



А. Чехов. «Вишневий сад». Київський академічний театр російської драми ім. Лесі Українки. 1980. Сцена з другого акту

ту, аніж на сам сюжет. В ньому В. Більченко шукав не історичної, соціальної або сценічної правди, але «глибинні форми <...> самоздійснення» та «екзистенціальні» змісти: «Все <...> сховано за якимись нашаруваннями — за вихованням, звичками, соціальними настановами, — говорив режисер. — І людина себе не відживає. Звідси вічне очікування якогось іншого — правильного життя. Та насправді все те, що здається тимчасовим, проміжним — і є нашим життям, тут, зараз <...>».⁹⁵⁴

Навіть назва спектаклю Експериментального театру оприявнювала принципово узагальнюючий, як на постановника, сенс чеховської драматургії: у кожній з п'єс А. Чехова є дім та сад, дія в них часто відбувається або восени, або наприкінці літа. І ще у них багато смертей, самогубств, замахів і думок про смерть. Відтак, обраною назвою режисер стверджував контекстуальність свого «Вишневого саду», виводив апіорну архетиповість того, що відбуватиметься на кону.

За формальними ознаками «Постріл в осінньому саду» був спробою повернути глядачів до «материкового» Чехова, тобто не тільки осягнути всього класика, віднайти головні смисли чеховського світу, але й розширити межі «театрального Чехова», делегуючи його іншим

⁹⁵⁴ Більченко В. Мене цікавить подія з людиною / Розмову вели М. Ніколаєнко, Д. Котеленець // Український театр. — 1993. — № 4. — С. 15.

художнім просторам, зокрема кінематографу та графіці.

Естетична система «Пострілу в осінньому саду» була декларативно синтетичною та розімкненою: в епізодах приїзду-від'їзду режисер вибудовував на сцені максимально правдивий й мінімально впорядкований, майже натуралістичний потік життя;⁹⁵⁵ натомість сцена балу суміщала цитати різного характеру і смислу: цитата з «Іванова» — «ляльковим» кодом прописана «шлюбна» тема (лялькові собака і жаба у вкрай загостреній манері розігрували драматичний діалог Сари та Іванова) рядувала із режисерським ліричним відступом (дівчинка бавилася з живим собакою біля садової лави), далі Яша — С. Фесенко читав вірша ламаною французькою, за ним Дуняша — В. Авдеєнко виголошувала доповідь на тему «вишня у народному господарстві»; у фіналі достоту «натуральній» сцені від'їзду передував епізод удаваного самогубства Гаєва — Я. Чорненького (зупинив годинник, згадав дитинство, довго вдивлявся у завіконну темряву, з якої раптом лунав постріл...).

Тому «як належне», як концептуальне запозичення прийомів кінематографії задля ствердження пріоритету театру, сприймалася двоєдиність кінематографічної за структурою сценографії С. Микосовського з традиційними, хрестоматійними костюмами для акторів Л. Подерев'янського. С. Микосовський, вибудувавши анфіладу кімнат у три «плани» для відкритої, об'ємної, тривимірної мізансцени, перемежовував простір предметами-символами, наголошуючи на квазиреальності їхнього спільно з Більченком задуманого космосу. Найбільшу увагу привертали незліченні червоні яблука, підвішені до стелі в дальній кімнаті, які, здавалося, перегукувалися з давніми суперечками про «цілий вишневий сад».

Ординарність зовнішності персонажів незабаром виявлялася своєю рідною аберацією зору, щойно ставала очевидною «позареальна» близька вбрання Раневської — К. Кольструп, настійливий «супротивний» чорний колір сукні Варі — Т. Шуран, зовсім не купецький вигляд Лопухіна — В. Алексієнка, занадто «вічний студент» Трофимов — С. Матвійко. Костюм як доля, сплетений з ниток Парки.

Не декларована, але відчутна символічність, тяжіння у викладі персонажа до типовості, вбачалася в очевидній монологічності існування героїв у просторі «Пострілу в осінньому саду». Тому до режисерської партитури залучали не тільки крупні плани, а й стоп-кадри: так Варя — Т. Шуран та Лопухін — В. Алексієнко в останній дії лишалися наодинці для з'ясування стосунків, але довго не знаходили слів, знемагаючи у паузі, перш ніж обмінятися короткими прощальними репліками.

Унаочнене загальне нерозуміння: Раневська — К. Кольструп говорила із Петею — С. Матвійко і Лопухіним — В. Алексієнко англійською,

⁹⁵⁵ *Литківська А.* Світ у дзеркалі драми. — К. : Київ, 2007. — С. 292.

з іншими могла вставити декілька фраз ламаною російською. Лопакін — В. Алексієнко, весь час говорячи російською, несподівано переходив на українську, переповідаючи події аукціону. А. Липківська припустила, що для нього «українська мова більш природна, російською він спілкувався лише з панами, як підлеглий, а коли сам став господарем, то почав поводитися вільно, невимушено, вже не цураючись самого себе <...>». ⁹⁵⁶ Можливо, колега права, а, можливо, у такий спосіб режисер доводив: навіть ставши власником вишневого саду, син кріпака не подолав відстань, що відділяла його від потомственої дворянки. Розведені режисером по різних кутах анфілади, актори часто кидали слова кудись у простір, бо радше прагнули висловитись, ніж бути почутими. Вистава й починалася «з-за такту»: поза сценічним майданчиком (сходи, прохід до сцени) персонажі обмінювалися якимись репліками (не з тексту п'єси), і власне дія отримувала поштовх лише тоді, коли глядач починав розбирати їхні слова. Три паралельні «плани» дозволяли вести дію «в паралель» і вживати різних мов (зайвий натяк на чеховську «материковість»), перебиваючи інших, так що текст п'єси почасти звучить додекафонією.

Принципова відсутність ансамблю і схильність до концентрації характеру в одній знаковій точці — ще одна характерна риса вистави В. Більченка. Фірс — А. Петров — фігура не просто комічна, але гротескова, Трофимов (роль віддана актрисі С. Матвійко) — «вічний студент» з повною відсутністю чоловічих якостей в характері, Гаєв — Я. Чорненко — типовий інтелігент — м'якотілий, непутящий, який пасує перед кожним, хто хоч трохи сильніший за нього.

Емблематичний перегляд прийомів із запасників слова, театру, кіно, живопису — характеристична ознака стилю вистави — колективним потужним зусиллям видобував із давно знайомої чеховської реальності нові інтонації, інші траєкторії її простору, оновлював чуттєве сприйняття дії, надавав їй безпосередності. Однак, тільки доти, доки відбувалося дійство, тривав булгаковський ефект «коробочки». Ефекту післядії спектакль В. Більченка не мав, ніби всі креативні зусилля його творців і глядачів вичерпувалися впродовж дії, а, може, спрацьовувала одна з формул К. Станіславського: «тут і зараз», у нові часи активно вживана А. Васильєвим — учителем В. Більченка.

2003 р. Еймунтас Некрошюс вперше здійснив російською сценічний проект за твором А. Чехова. Окрім того, що «Вишневим садом» завершився чеховський цикл режисера, вистава ще й довела одночасно «живучість» парадигми «свого Чехова» і сталість підходу Е. Некрошюса до способу розв'язання на кону питань сучасності за допомоги класичного тексту.

⁹⁵⁶ Запис з особистого архіву А. Липківської.



*А. Чехов. «Постріл
в осінньому саду»
(за «Вишневим садом»).
Експериментальний театр.
1999. Сцени з вистави*

Попервах, спостерігаючи за шестигодинною сагою, на яку режисер перетворив сімейну історію, задоволено розпізнаєш знайомі прикмети «Чехова за Некрошюсом» — те, як вправно під рукою постановника п'єса набирає ознак свого істинного жанру — трагікомедії; як влучно — згідно з авторовим задумом — усі персонажі поступово виявляються винуватцями загибелі вишневого саду; в який точний спосіб — ніби режисер нарешті дослухався до давніх порад драматурга — персонажі гуртуються в ансамбль — дивовижно схожих один на одного недолугих, нещасних людей, не здатних впоратися з життям. Дарма що на початку дії Фірс — О. Петренко, неквапливо перебираючи на авансцені їхні плащі, якійсь дбайливо розправляє, з якихось обережно струшує пил, а якісь презирливо жмакає і кидає в куток, тим самим виявляючи ставлення до кожного...

Радувало й те, що Е. Некрошюс укотре поставив класичну п'єсу ніби поза культурною пам'яттю і не забув нам про це повідомити: на початку першого епізоду Лопахін — Є. Миронов згадував про себе колишнього, іронізував над собою теперішнім, мріяв про нову зустріч із Раневською, час від часу вчитуючи слова зі сторінок великого фоліанту, який тримала перед ним Дуняша. (Пізніше схожим чином — «вибираючи» аргументи з тієї ж книжки — з ним полемізуватиме Трофимов — І. Гордін.) Надалі безліч опуклих, достовірних і водночас дуже несподіваних і неочікуваних деталей, скріплених між собою примхливою режисерською рукою у плинну кантилену життя, перетворюють відому фавбулу на вперше розказану історію.



А. Чехов. «Постріл в осінньому саду» (за «Вишневим садом»).
Експериментальний театр. 1999 р.
Раневська — К. Кольструп

Щоправда, незабаром із дещо прикрим здивуванням усвідомиш й інше: що сценічні ієрогліфи, якими Е. Некрошюс «пише» театральні полотна, за кілька років, які пройшли, скажімо, від його «італійської» «Чайки», стали подеколи менш розбірливими, що російська психологічна школа погано сполучається з литовським метафоричним театром, що місцями режисерський «текст» аж надто віддалений від тексту драматурга, аби сприймати його як такий, що складений принаймні за «мотивами» п'єси.

Сценічне дійство, лише частково співвіднесене Е. Некрошюсом із драматичним оригіналом, неквапливо та докладно вимальовувало історію стосунків між персонажами «Вишневого саду», якими їх побачив сам режисер. І звучало як літання за дисгармонійним життям, позбавленим взаєморозуміння, де людина змушена вибирати не на користь потреб душі. Так Раневська — Л. Максакова мусила продати маєток — місце, де живе її серце, Гаєв — В. Ільїн підкорявся необхідності змінити звичне сьогодення на малозрозуміле майбутнє, Лопахін — Є. Миронов вибирав бізнес, тим самим відпускаючи Раневську до Парижа, Аня — Ю. Марченко та Трофимов — І. Гордін міняли затишок відносно благополучного існування на життя у великому й агресивному світі, Фірс — О. Петренко покірливо змирявся із забуттям минулого, частиною якого він був...

Щоправда, начебто взявшись співчувати чеховським героям, Е. Некрошюс довго не витримував зваженого тону, куди звичнішим для нього було засуджувати їх: за те, що так і не подорослішали і вважають життя дитячою забавкою, а не агресивним середовищем, зовсім не налаштованим на добро. Як от Перехожий, який спочатку спитав у Раневської

— Л. Максакової, як дістатися залізниці, а потім так попросив у неї грошей, що вона поспіхом віддала йому золотий, але, мабуть, віддала би усе, що мала. Як от Дериганов — він не просто конкурент Лопахіна на аукціоні, але перст долі: мовляв тих, хто тільки й чекає, щоб загарбати вами втрачене, — хоч греблю гати, а Лопахіна вам послано лише раз. Таж не втямлять — навіть якщо візьмуть його гроші, то швиденько розтринькають, а там — як Бог дасть.

Можливо, тому сад у виставі не вирубували — він натомість перетворювався на удари сокири, на пташиний клекіт, на звук струни, що лопнула, на звук діжки, що впала у шахту, який піднімався до ультразвуку, і вухо не могло його витримати, на маленькі вітряки, що без вітру розбрелися хто куди, на два кільця з синім пластиком всередині і тростинкою — величезне зламане пенсне, що незрушно зависло над сценою, на три тонкі дівочі фігури у квітчастих сукнях (Варя, Аня і Дуняша), які, набравши у рот води, весело гогочуть, зрадівши птаху, що защебече їм у відповідь (художник Н. Гуль'єва). Тут, як і у попередніх чеховських виставах, кінцевий висновок Е. Некрошюса був однозначним: сад приречений, адже ніхто з персонажів не здатний втримати його красу, віднайти резони, аби боротися за неї.

Вистава звично сповнена динаміки і руху — «Вишневий сад» режисер відмикав тим же «ключем», що й інші чеховські п'єси: переводив внутрішнє життя у зовнішню дію, піднімав підтекст у верхній — текстовий — шар, анімував ремарки. За Анею — Ю. Марченко з її іграшковим зайцем женеться все молоде покоління старого дому. Сценою без кінця вештаються двоє покоївок і дивакуватий парубок у рожевій сорочці з великим дзвоником на шиї, якому Лопахін — Є. Миронов кидає монетки, аби той показав козу-дерезу і замукав по-коров'ячому. Шарлотта — І. Апексимова бавиться з коляскою: катає, наздоганяє, ховається під нею на краю авансцени. Яша — А. Кукушкін, наляканий револьвером Єпиходова — І. Агапова, повисає над сценою на гімнастичних кільцях і кричить звідти: «Рятуйте!». Підлогою постійно щось пересувають, тягнуть, волочать, велику важку драбину то збивають, то щось заколочують у її щаблі, то буквально вкривають тілами. Перед від'їздом на сцену винесуть купу білих пакунків. Незграбний Єпиходов — І. Агапов випадково розірве один з них, і всі переконуються, що всередині — порожньо. Так, батьківщину з собою не забереш, хіба що повітря — на ковток.

Ніби не встигнувши вмістити всі «п'ять пудів кохання» у попередню виставу, Е. Некрошюс роздав решту персонажам «Вишневого саду»: Равевська смертельно закохана у паризького «отого дикого чоловіка», Лопахін змагає від кохання до неї, Варя мріє про Лопахіна, Єпиходов і Яша закохані у Дуняшу, а вона ніяк не може визначитися, хто їй більше до серця, Петя любить Аню, а його, здається, кохає Шарлотта, яку обожнює

А. Чехов. «Вишневий сад».
Фонд К. Станіславського (м. Москва),
театр «Мену Форте» (Литва). 2003 р.
Раневська — Л. Максакова,
Лопухін — Є. Миронов



Симеонов-Пищик... Спостерігати за цим хороводом закоханих дуєтів і тріо — приємно і водночас сумно, адже знаєш: у них немає майбутнього.

Проте, стосовно Раневської режисер дозволяв собі відверто натякнути на фінал її історії. Раневська — Л. Максакова — по-королівськи жіночна і водночас нервова, розгублена і глибоко нещасна — з'являючись перед нами, тягнула за собою невелику чорну кушетку, лягала на неї, замирала, Фірс — О. Петренко підкладав їй під голову подушечку-думку. І тут раптом ті, з ким вона мала зустрітись, шикувались у чергу, Варя — І. Стрелкова-Оболдіна клала квіти їй до ніг, а за кілька хвилин чоловіки виносили її за лаштунки вперед ногами, ніби у труні.

Найбільш виразними у Раневської — Л. Максакової також були сцени, що не потребували сильних емоцій. Так, сповідуючись у гріхах, вона лягала на підлогу, за мить підводилася і нумо — замість себе вкладати стільці — всі на один бік. Сама вона лягала поряд, дочекавшись поцілунку Лопухіна — Є. Миронова, який слухав її мовчки, опустивши руки, потім цілував, ставши на коліна, і лягав на той же бік. Коли Раневська — Л. Максакова дізнавалася, що сад проданий, її обличчя враз марніло, погляд згасав, і поки Лопухін — Є. Миронов переживав купівлю маєтку, вона сиділа з відсутнім виглядом і, тихенько посвистуючи, механічними монотонними жестами підманювала до себе уявного птаха.

Гаєв — В. Ільїн — прекраснодушний товстун у малярському береті на лисуватій голові. Він обожнював племінницю, балував цукерками, так само, як інших, роздаючи солодощі жменями. На знак подяки його плечі прикрашали еполетами, зробленими з цукеркових фантиків. Не лишалося жодного сумніву: цей точно на льодяниках статок міг проїсти.

Та не встигнеш зав'язнути в цій солодкій патоці, як усвідомиш і гаєвське хамство (то Дуняшу, злодійкувато озирнувшись, нижче спину погладить, то Варю вщипне мимохідь) і дурнувату цікавість (вхопить телеграму, що надійшла сестрі з Парижа, і нумо гасати сценою, шукаючи вільного кутку; не встигне — кине за лаштунки, а звідти — задзвенить скло і полетить пилюка).



А. Чехов. «Вишневий сад».

Фонд К. Станіславського (м. Москва),

театр «Meno Fortas» (Литва). 2003 р.

Раневська — Л. Максакова, Гаєв — В. Ільїн,

Лопакін — Є. Миронов

Лопакін — Є. Миронов — був несподівано душевно витонченим і чутливим, щиро закоханим у чужий йому світ і його володарку. З побілілим обличчям, витягнувшись у струнку, він освідчувався їй з відчайдушною рішимістю і, мабуть, від надміру почуттів або через брак слів враз затягував російську народну пісню. «Хам», — скаже Гаєв — В. Ільїн про Лопакіна — Є. Миронова, який щойно пропонував, як врятувати маєток. Пропонував плутано, гарячкувато, зовсім не по-діловому і раптом, глянувши на годинник, мчав за лаштунки.

Однак, біжи — не біжи, йому не уникнути режисерського присуду: за Е. Некрошюсом, те, що сталося, — передовсім трагедія Лопакіна, якому реальний вишневий сад був не потрібний. Хіба що дідові і батьку буде приємно взнати: їхній син і онук — новий господар маєтку. Ось він і стукав жовтим черевиком об підлогу, ніби намагаючись достукатися до них, і дослухався, чи не чути чогось звідти. Відповіді Лопакін — Є. Миронов дочекається, коли накаже заграти на честь своєї перемоги у торгах. У відповідь пролунає пташиний клекіт (композитор М. Урбайтіс) — спочатку тихий, він набиратиме сили, доки не оглушить сцену та залу. Лопакін — Є. Миронов сховається у своє пальто, нахилиться вперед і знову помчить геть. Аби у фіналі марно намагатися зібрати колишніх мешканців маєтку довкола розстеленої скатертини зі щедрим частуванням...

Варя — І. Стрелкова-Оболдіна — сутула спина, чоловіча хода, карикатурна різкість жестів — «монашка», загрубла від роботи по господарству, забута всіма і передовсім самою собою. Вона знає, що треба пильнувати Аню — Ю. Марченко, коли та безтурботно застається наодинці з Петею — І. Гордіним і зачаровано слухає його обіцянки світлого майбутнього, адже пам'ятає: п'ять років тому один раз недогледіла — і маленький Гриша потонув. Ось тепер Варя — І. Стрелкова-Оболдіна біжить до річки, скаче на одному місці, періодично оглядаючись на парочку на садовій лаві — мовляв, може, вони також згадають...?

Куди там! Аня така юна, зовсім дитина, Петіні монологи слухає, наче бабусині казки. Дізнавшись, що сад проданий, а вона залишилась без рідної домівки, знаходить зимові рукавички, зігріває їх диханням і надягає на пальці матері, готуючись вступити у нове життя, приміряє на свій маленький носик великі Петіні окуляри... Він — поторсаний, незграбний, ву-

*А. Чехов. «Вишневий сад».
Фонд К. Станіславського (м. Москва),
театр «Meno Fortas» (Литва). 2003 р.
Сцена з вистави*



глуватий, грубуватий і пишномовний — окрім своїх думок, які періодично випаює скоромовкою, здається, не помічає нічого й нікого. Йому байдуже до всього, що станеться з маєтком і його мешканцями — слухаючи скарги Раневської — Л. Максакової, Петя — І. Гордін підтягувався на кільцях і відмахувався від її слів ногами, ледь не бив її у груди.

Фірс — О. Петренко — згорблений, з глухим старечим голосом і човганням — справляв, однак, монументальне враження, здавався символом непохитних основ минулого патріархального укладу. Саме до нього Гаєв — В. Ільїн звертав свій схвилюваний спіч про столітню шафу. Впродовж дії він буквально на очах перетворювався на труп — ось уже і голос йому відмовив — пояснює барині щось на пальцях. Мабуть, тому у фіналі Фірс — О. Петренко не вмирав, а всього лише ховався за стілець.

Власне, наприкінці спектаклю тема укриття, схованки від життєвих негараздів все наочніше домінуватиме над іншими. Центральна мізансцена четвертого акту — персонажі, напнувши на голови заячі вуха, ховаються в глибині сцени за частоколом вітряків і тремтять від страху, доки над сценою лунають постріли. Відразу пригадується епізод з домашньої вистави, влаштованої Шарлоттою — І. Апексимовою посеред балу. Тоді, граючи у «раптом мисливець вибігає...», вона ненароком підстрелювала трьох «зайчиків». Тепер, здається, наставала черга кожного, дарма поперемінно з пострілами над сценою лунали короткі печальні музичні фрази, ніби відспівуючи нікчемних мешканців вишневого саду.

Як і кожна концепція світової театральної чеховіани, а можливо, навіть більше за інші, концепція «свого Чехова» працює лишень за умови наявності у постановника саме власного, відмінного погляду на класичний сюжет. В кожному іншому випадку вона обертається на довгий ряд сценічних «цитат», які, вочевидь, викликають тим менше інтересу, чим більшим театральним досвідом озброєний глядач.

Ці доволі невеселі міркування самі собою виникали під час перегляду вистави «Вишневий сад» Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра (2004). Серед багатьох версій останньої п'єси А. Чехова рубежу і початку нашого століття ця просто таки вражала вторинністю режисерського погляду і способу сценічного мовлення. Однак, невдовзі по прем'єрі несподівано виявилось, що думки багатьох колег були

прямо протилежними — комусь прочитання Лінасом Зайкаускасом п'єси А. Чехова здалося «експресивно-шокуючим»,⁹⁵⁷ В. Заболотна віднайшла у виставі «режисерську та акторську уважну розробку психологічних вузлів, петельок і крючечків, які дають глядачам можливість «зупинитися-озирнутися», проникнути в глибини людської душі і зустріти там себе, свої болі та проблеми, свої почуття і думки»,⁹⁵⁸ В. Дишкант стверджував, що режисерське трактування відзначалося актуальністю: за ним, Л. Зайкаускас розвінчував нашу схильність жити ілюзіями, показав злочинну людську сліпоту, наше щоденне непопадання у реальність,⁹⁵⁹ В. Жежера вибухнув славослів'ям з приводу того, що «справа вдалася».⁹⁶⁰ Відтак, розуміючи, що шановані колеги не можуть бути абсолютно неправими, авторці цих рядків не залишалося нічого іншого, окрім намагатися зрозуміти їхні резони, по можливості пристати на їхні оцінки спектаклю.

Безумовно, сценографію О. Луньова можна було б назвати «виключно бідною» (чорний кабінет, з невеликою кількістю предметів, замість даху — величезна кришка люку), якби простір «Вишневого саду» так виглядав уперше. Проте, в усіх версіях комедії, починаючи з 1980-х, стало загальним місцем зображувати дім Раневської і Гаєва як мізерію, ніби виправдовуючи фразу Лопухіна: мовляв, дім старий, вже нікуди не годиться, хіба що на знос... Не перерахувати, скільки разів після вистави Дж. Стрелера, зі стелі, позначаючи відсутній натуральний вишневий сад, падало листя. Хіба що в цьому випадку воно перемішувалося з дерев'яною порохнею — у нас на очах разом з садом «облітав» дім... Пригадаймо, який образ неприкаяного побуту був би більш прямолінійним і поверховим, аніж образ дорожньої валізи, що тут перетворювалися на шафки, стільці та інші меблі. Нарешті, сценографічні рішення, в яких об'єднувалися предметний світ дому та саду, були характерними для чеховських вистав ще у 1970-ті. Мало того, цього разу гойдалка знадобиться лише в другому акті, для діалогу Яші — О. Трітенка та Дуняша — І. Мак. А садовий рукомийник лише раз дочекається рук Лопухіна — М. Боклана.

Музичне оформлення можна було б вважати хіба що ілюстративним, якби теми, підібрані О. Курієм для окремого персонажу або епізоду, впродовж дії хоча б мінімально виправдовувалися режисером чи виконавцями. Натомість, Раневській, якою її грає К. Ніколаєва, не пасує вальс Ф. Шопена, Єпиходов Л. Сомова самостійно б ніколи не обрав романс «Что мне до шумного света...», на «вечірці» Раневської нізачо б не грали дует з оперети І. Кальмана «Сільва». До того ж, почувашся просто не-

⁹⁵⁷ Полищук Т. Прощай, «Вишневы сад»! // День. — 2008. — 1 октября.

⁹⁵⁸ Заболотная В. Гримасы обезьяны // День. — 2005. — 12 января.

⁹⁵⁹ Дишкант В. Недотепы // День. — 2004. — 22 декабря.

⁹⁶⁰ Жежера В. Имя — Любовь // Столичные новости. — 2004/2005. — 28 декабря — 10 января.

А. Чехов. «Вишневий сад».
Київський академічний театр драми
та комедії на лівому березі Дніпра. 2004 р.
Раневська — К. Ніколаєва,
Лопахін — М. Боклан



зручно, коли, приміром, другий (за Чеховим) акт йде під романс «Отцвели уж давно хризантемы в саду...», або коли Гаєва — А. Яценка, у якого після аукціону стається голодне запаморочення, волочуть за лаштунки під звуки веселої польки.

Проте, насамперед поспіх, необов'язковість і несамостійність режисерського підходу до чеховської п'єси позначилися на акторських роботах. Безперечно, повільний, а місцями навіть уповільнений темпоритм спектаклю надавав безліч можливостей «зупинитися», але «озиратися» в ці моменти зовсім не хотілося, адже те, що відбувалося на сцені, асоціацій з життям не викликало, натомість здебільшого дратувало: або недостатньою вмотивованістю, або поверховістю, або безглуздістю. Приклад першого мотиву — стосунки Раневської — К. Ніколаєвої з Трофимовим — В. Цивінським: вона його то лупцювала, то цілувала, він же весь час намагався її облапити, ліз за корсаж; вони б, мабуть, так і не розібралися, що робити одне з одним, якби Аня — Т. Круліковська, міцно тримаючи Петю — В. Цивінського за руку, не повела б «вічного студента» за собою — подальше від спокуси. Приклад другого — стосунки Раневської — К. Ніколаєвої з Лопахіним — М. Бокланом: вона весь час кокетувала, натякала на можливість інтимних стосунків між ними (у нього на очах рвала телеграму і заявляла, що «з Парижем покінчено»), ледь не визнавала, що пішла до нього в утриманки (віддавши Перехожому золотий, звично простягала руку за черговою позикою), він то лютився, бо Раневська не приставала на його пропозиції, то виконував її забаганки, а насамкінець «брав своє»: наче в мелодрамі з життя російського напівсвіту хапав бариню в обійми, мусолив обличчя і груди поцілунками і жбурляв у неї гроші, привезені з аукціону. Одне слово — хам! Приклад третього — стосунки Раневської — К. Ніколаєвої із Фірсом — О. Ганноченко: вона його обнімала, цілувала, гладила по плечах, ніби вони півжиття не бачились, а не п'ять років, за які старий хіба що постарів остаточно, він до неї ластився, валився в ноги, нишпорив напівбожевільним поглядом по фігурі... Не хотілося навіть додумувати ці мізансцени.

За В. Жежерою, К. Ніколаєва грала «танцівницю-босоніжку, стрибуху, невинну та несамовиту грішницю, спокусницю, безкорисливу і щедрю дарительку великих захоплень», яка «цілувалася ледь не з усіма чоловіками,

котрі є в п'єсі, і навіть з Фірсом у неї щось було колись, і Фірс це пам'ятає, хоч все інше забув».⁹⁶¹ На нашу думку, актриса грала не роль, але окремі її частини, часом — окремі репліки. Інколи — радувала точністю попадання, як от: «Крокодилів їла», — не розгубилася, хльоснула реплікою Симеонова-Пищика — В. Мовчана у відповідь на безглузде запитання. Частіше — мазала, пропускала удар: перший діалог із Петею — В. Цивінським, коли з-під ляпасів було чутно лише зойки, або перший діалог із Лопухіним — М. Бокланом, коли його пропозиції фактично залишилися без реакції Раневської (її натомість перебирав на себе Гаєв — А. Яценко, який тут грав і словом, і обличчям, і жестами — буквально тричі відіграючи кожну репліку). У світовій драматургії важко віднайти більш вдячну жіночу роль — такою кількістю різномірних акцентів характеру, нюансів поведінки нагородив А. Чехов свою останню героїню. Для режисера і, власне, для актриси їх виявилось забагато — вистачило всього кількох, та й ті вони не могли зібрати до купи. Тому фінальна сцена, де К. Ніколаєва — враз змарніла, згорблена — чіплялася за руку Гаєва — А. Яценка, тремтячими губами ледь вимовляла слово за словом, прощаючись з вишневим садом, видавалася непереконаливою.

Цього разу, якби Л. Зайкаускас побудував центротяжну (чеховську) композицію спектаклю, інші персонажі значно меншою мірою залежали б від Раневської, а отже — від розхристаності, незібраності малюнку центрального образу. Натомість у даній версії «Вишневого саду» вони парадоксальним чином існували ніби в двох іпостасях: одна — у зв'язку з Раневською — К. Ніколаєвою, інша — поза нею. Гаєв — А. Яценко несподівано добре усвідомлював ситуацію, в якій опинилася родина, щиро намагався віднайти вихід з неї, не тямив себе від радості, споряджаючи племінницю до тітки в Ярославль, глибоко переживав через вульгарні пропозиції Лопухіна, ледь стримував сльози, переповідаючи події аукціону, і падав непритомний від голоду і почуттів. Але поряд із сестрою він раптом перетворювався на недолугого, дурнуватога тюття, здається, щоб Раневська — К. Ніколаєва з повним правом кинула йому зневажливо: «Де тобі! Сиди вже...» — коли зайшлося про посаду в банку для нього.

Про Аню — Т. Круліковську було зрозуміло лише те, що вона — рідна донька своєї матері: та дня не проживе без чоловіка, і ця — щойно подорослішала, нумо шукати кавалерів. Знайшла залицьяльника у Петі — В. Цивінському. Таж що його шукати, коли він руки не втримає при собі — так і норовить під жіночу спідницю залізти. В інших версіях монологи Трофимова звучали дещо наївно, а тому непереконаливо. У виставі Театру драми і комедії вони звучали безглуздо, але не через свій зміст, а через абсолютну

⁹⁶¹ Жежера В. Имя — Любовь // Столичные новости. — 2004/2005. — 28 декабря — 10 января.

невідповідність тій людині, яка їх виголошувала. Ніби Трофимов — В. Цивінський підслухав чужі слова, запам'ятав, а тепер вимовляє наче власні. Однак, з цієї причини (що й не дивно) повністю спростовувалася лінія Петі і Лопахіна, а фінальний діалог нового господаря вишневого саду і вічного студента відлунював нісенітницею.

Жодним чином не прописувались стосунки Лопахіна із Варєю — І. Мельник. Як тільки не грали прийомну дочку Раневської — бачили в ній уособлення сімейного гнізда, владну, строгу жінку, жертву сімейних негараздів. Але ніхто раніше не грав Варю фанатичкою, яка до діла й ні валиться бити поклони, замолювати гріхи. При цьому до Лопахіна — М. Боклана Варя — І. Мельник ставилася так, ніби він давним-давно у неї за чоловіка, наприкінці спектаклю погоджувалася на останню розмову з Єрмолаєм Олексійовичем лише тому, що так наказала мати, і поспішала закінчити її, ніби йшла не до чужих людей в прийми, а таки вирвалася на богомілья.

За всіма цими дивними, почасти химеричними перетвореннями чеховських персонажів спостерігати було часом дивно, місцями — ніяково. Але в кожному разі — нецікаво. Вистава Л. Зайкаускаса унаочнювала просту, але від того не менш важливу думку: за сто років своєї сценічної історії чеховський «Вишневий сад» — найпопулярніша п'єса російської драматургії, мабуть, бачив так багато, що найближчим часом годі чекати на нове «слово» на його адресу. А без такого відмінного погляду за останню чеховську комедію театрові не варто й братися.

* * *

Сценічний шлях останньої п'єси А. Чехова, злети і падіння, яких вона зазнавала, насамперед доводять, що «Вишневий сад» є найскладнішим драматургічним твором російського класика. Новітні ідейно-художні структури, які А. Чехов розробляв упродовж 1890 — 1900-х рр., знайшли тут свій закінчений вигляд. Мабуть, саме тому «Вишневий сад» мав найбільш художньо викінчені і найменш естетично плідні відбитки на світовому кону. Водночас ця комедія остаточно закріпила за А. Чеховим місце в Пантеоні світової драматургії та стала однією з найзатребуваніших п'єс світового театрального репертуару.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

АБАРИНОВА (Рейхельт) Антоніна (1842–1901) — російська актриса. Закінчила санкт-петербурзький Патріотичний інститут. Дебютувала на оперній сцені Італії (меццо-сопрано, контральто), далі — одеська та московська Італійська опера, Большой та Маріїнський театри. На початку 1880-х перейшла на драматичну сцену — в Александринський театр. Серед ролей: Поліна Андріївна («Чайка» А. Чехова, 1896).

АБДУСАЛАМОВ Шавкат (н. 1936) — російський актор, художник. У 1966 р. закінчив Всесоюзний державний інститут кінематографії (ВГІК). Працює в кінематографії і театрі як сценограф та автор костюмів. Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова, (1999).

АБРАМОВА Марія (1865–1892) — актриса, антрепренер. У сезоні 1889/1890 рр. утримувала приватний театр у Москві, на сцені якого М. Соловцов здійснив єдину інсценізацію п'єси А. Чехова «Лісовик» (1889).

АВДЄЄНКО Вікторія (н. 1957) — українська актриса. У 1980 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого і вступила до трупі Київського Молодіжного театру; 1993–99 рр. працювала в Експериментальному театрі-студії. Серед ролей: Дуняша («Постріл в осінньому саду» за А. Чеховим, 1999).

АГАПОВ Іван (н. 1965) — російський актор. Заслужений артист РФ. У 1989 р. закінчив РАТІ та вступив у трупу театру «Ленком». Серед ролей: Медведенко («Чайка», 1994) Епиходов («Вишневий сад», 2003) — обидві за А. Чеховим.

АЙХЕНВАЛЬД Юлій (1872–1928) — російський літературознавець, літературний і театральний критик, публіцист, перекладач. У 1890 закінчив одеську Ришельєвську гімназію, у 1894 р. — історико-філологічний факультет Новоросійського університету. З 1895 р. викладав у московському Університеті ім. О. Шанявського, на Вищих історико-філологічних

жіночих курсах В. Полторацької. Член Пушкінської комісії Спілки любителів російської словесності, вчений секретар Московської психологічної спілки, секретар редакції журналу «Вопросы философии и психологии». У 1895–1919 рр. співробітничав в газетах «Русские ведомости», «Речь», «Утро России», журналах «Научное слово», «Вестник воспитания». У 1922 р. був заарештований і засланий. У Берліні викладав у Російській Релігійно-Філософській Академії, був серед засновників «Клубу письменників», приймав участь в діяльності Гуртка російської літератури. Співробітничав в журналі «Новая русская книга», ризькій газеті «Сегодня», берлінській газеті «Руль». Автор книг «Силуэты русских писателей», «Этюды о западных писателях», «Последние произведения Толстого», «Спор о Белинском», «Пушкин», «Похвала праздности», «Поэты и поэтессы», «Две жены», перекладу Повного зібрання творів А. Шопенгауера.

АКИМОВА Наталя (н. 1958) — російська актриса. Заслужена артистка Росії (1994), лауреат Державної премії РФ (1986). У 1979–80 рр. — актриса Томського ТЮГу; у 1980–83 рр. — ленінградського ВДТ ім. М. Горького. З 1983 р. — у Малому драматичному театрі (Санкт-Петербург). Серед ролей: Поліна Андріївна («Чайка» А. Чехова, 2001).

АЛЕКСАНДРОВ Ніколай (1870–1930) — російський актор. Один із засновників, актор та помічник режисера у Московському Художньому театрі. Серед ролей: Яша («Вишневий сад» А. Чехова, 1904).

АЛЕКСАНДРОВИЧ-ДОЧЕВСЬКИЙ Андрій (н. 1958) — український художник театру. Заслужений діяч мистецтв України (1998), лауреат премії «Київська пектораль» (1993, 1994, 1997). У 1983 р. закінчив Київський художній інститут. Працював у театрах України, Польщі. З 1991 р. — голов. художник Київського (Національного) академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед вистав: «Вишневий сад» (1996), «Дядя Ваня» (2003) — обидві за А. Чеховим.

АМФИТЕАТРОВ Олександр (1862–1938) — російський письменник, публіцист, фейлетоніст, літературний і театральний критик, драматург, поет-сатирик. У 1885 р. закінчив юридичний факультет Московського університету. У 1882–89 рр. співробітничав із часописами «Будильник», «Осколки», газетою «Российские ведомости», у 1882–89 рр. — співробітник газети «Новое время», у 1899–99 рр. видавав (разом із В. Дорошевичем) газету «Россия», у 1902–03 рр. перебував на засланні у Мінусинську і Вологді, у 1906–14 рр. у Франції та Італії видавав часопис «Красное знамя», редагував часопис «Современник», у 1916–17 рр. повернувся до Росії, співробітничав з газетами «Петербургский листок», «Русская воля», часо-

писом «Нива», писав антибільшовицькі статті до видань «Петроградский листок» та «Новые Ведомости». У 1921 р. знову емігрував, жив у Фінляндії, Празі, Італії, співробітничав із багатьма емігрантськими виданнями. Автор романів «Отравленная совесть», «Восьмидесятники», «Девятидесятники», «Жар-цвет», збірок повістей «Психопаты», «Мечта», «Одержимая русь. Демонические повести XVII в.».

АНДРЕЄВА (справж. прізвище — **Юрковська**) Марія (1868–1953) — російська актриса і суспільний діяч. У 1894–98 рр. грала у виставах Спілки мистецтва та літератури, у 1898–1904 рр. — у МХТ, у 1913–14 рр. — у театрі «Соловцов», у 1915–17 рр. — у московському театрі К. Незлобіна, у 1919–26 рр. — у Петроградському (Ленінградському) Великому драматичному театрі, у 1931–48 рр. — директор московського Будинку вчених. У 1905 р. видавала більшовицьку газету «Нове життя», у 1906–1913 рр. перебувала в еміграції разом з М. Горьким, займалася пропагандистською діяльністю. Серед ролей: Ірина («Три сестри», 1901), Варя («Вишневий сад», 1904) — обидві за А. Чеховим.

АНДРЕЄВСЬКИЙ Сергій (1847–1919) — поет, критик, юрист. Закінчив юридичний факультет Харківського університету. У 1886 р. видав перший збірник перекладів та оригінальних віршів. З кінця 1880-х друкував літературні портрети та критичні нариси, вміщені пізніше у збірці «Літературні читання» (1891) та «Літературні нариси» (1902).

АНДРІЯШЕВ Павло (1875–1925) — художник театру. Навчався у пetersбурзькому Училищі технічного рисування А. Штігліца. У 1904–08 рр. оформляв вистави театру «Соловцов», у 1909–20 рр. — харківського міського театру Н. Синельникова. Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова (1907).

АНТИПОВ Фелікс (н. 1942) — російський актор. Народний артист Росії (2004). У 1968 р. закінчив Театральне училище ім. Б. Щукіна і вступив у труп Московського театру драми і комедії на Таганці. Серед ролей: Чебутикин («Три сестри» А. Чехова, 1981).

АНУРОВ Олександр (1914–1995) — український актор. Народний артист УРСР (1976). У 1930–1932 р. навчався у Київському художньому інституті. Працював у театрах Донецька, Одеси, Вінниці, Москви. У 1953–1992 рр. — актор Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Перехожий («Вишневий сад» А. Чехова, 1980).

АНЧАРОВ-ЕЛЬСТОН (справж. прізвище — **Дубровський**) Олександр (1967–1901) — російський актор. Навчався в пажеському корпусі, у 1886 р.

поступив на сцену. У 1892–94 рр. Грав у московському Малому театрі, у 1896–99 рр. — у театрі Н. Соловцова, петербурзьких театрах О. Суворіна та «Фарс», потім у російських провінційних театрах. Грав переважно героїчні та драматичні ролі. Серед ролей: Треплев («Чайка» А. Чехова, 1896).

АРТЕМ (справж. прізвище — **Артемьев**) Олександр (1842–1914) — російський актор. З 1888 р. грав у виставах Спільки мистецтва та літератури, з 1898 р. — у МХТ. Серед ролей: Чебутикин («Три сестри» А. Чехова, 1901).

БАДАЛОВ Карен (н. 1965) — російський актор. Заслужений артист РФ. Лауреат Державної премії РФ (2002), театральної премії «Чайка» (2004). У 1993 р. закінчив режисерський факультет ГІТІСу і вступив у трупу театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Солений («Три сестри» А. Чехова, 2004).

БАГДОНАС Владас (н. 1949) — литовський актор. У 1970 р. закінчив акторський факультет Вільнюської консерваторії. У 1970–1993 рр. — актор вільнюського Молодіжного театру, з 1993 р. — театру «Meno Fortas». Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня», 1986), Тузенбах («Три сестри», 1996) — обидві за А. Чеховим.

БАКШТАЄВ Леонід (1934–1995) — російський і український актор. У 1958 р. закінчив Білоруський театральний інститут. Того ж року вступив до трупи Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Лопухін («Вишневий сад» А. Чехова, 1980).

БАЛІЄВ Євген (н. 1912) — український актор. Народний артист Української РСР (1976). У 1931–32 рр. працював у театрах Ярославля, Саратова, Севастополя. З 1939 р. — актор Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Треплев («Чайка» А. Чехова, 1950).

БАРО (Barrault) Жан Луї (1910–1994) — французький актор і режисер. Навчався живопису у паризькій Луврській школі та мистецтву пантоміми у Е. Декру. У 1931–33 рр. працював у театрі «Ательє», у 1940–46 рр. — у «Комеді Франсез», у 1946 р. разом з дружиною, актрисою М. Рено організував власну трупу, у 1959–68 рр. очолював паризький «Театр де Франс», з 1968 р. — театр Д'Орсе. Автор книги «Роздуми про театр» (1949). Серед ролей: Трофимов («Вишневий сад» А. Чехова, 1954). Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (1954).

БАСИЛАШВІЛІ Олег (н. 1934) — російський актор. Народний артист РРФСР (1984), лауреат державної премії СРСР. У 1956 р. закінчив Школу-студію МХАТ. У 1957–59 рр. — актор Ленінградського театру ім. Ленінського комсомолу, з 1959 р. — ВДТ ім. М. Горького (ім. Г. Товстоногова). Серед ролей: Андрій Прозоров («Три сестри», 1965), Войницький («Дядя Ваня», 1982) — обидві за А. Чеховим.

БАТЬКО-НИЩУК Оксана (н. 1973) — українська актриса. У 1994 р. закінчила акторський факультет Київського державного інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого і вступила у трупу Національного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Ірина («Три сестри», 1999) за А. Чеховим

БЕЛЯЄВ Юрій (1876–1917) — російський критик, публіцист, драматург. Перші публікації містив у «Живописном обозрении», далі — у «России», потім — у «Новом времени». Автор збірок критичних статей «Актеры и пьесы» (1902) та «Мельпомена» (1905), нарисів «В. Ф. Комиссаржевская» та «Л. Б. Яворская», пьес «Красный кабачок», «Старый Петергоф» та «Псиша».

БЕРЖЕ (Berger) Ніколь (Nicole) (1934–1967) — французька актриса. З 1946 р. грала в трупі Ж.-Л. Барро — М. Рено. Серед ролей: Аня («Вишневий сад» А. Чехова, 1954).

БЕРСЕНЄВ (справж. прізвище — **Павліщев**) Іван (1889–1951) — російський актор і режисер. Народний артист СРСР (1948). Вчився у драмшколі Є. Лепковського, у 1907 р., кинувши юридичний факультет Київського університету, вступив до театру «Соловцов», у 1908–09 рр. працював у Одеському міському театрі, у 1911–24 рр. — у трупі Московського Художнього театру, у 1919–22 рр. — член гастрольної «качаловської» групи МХТ, у 1924–36 рр. — у МХАТ-2 (з 1928 р. — худож. керівник театру), з 1938 р. — художній керівник Московського драматичного театру ім. Ленінського комсомолу. Серед ролей: Роде («Три сестри», 1901), Трофимов («Вишневий сад») — обидві за А. Чеховим.

БЕРТЕН (Bertin) П'єр (Pierre) (1891–1984) — французький актор. З 1946 р. грав у трупі Ж.-Л. Барро — М. Рено. Серед ролей: Гаєв («Вишневий сад», 1954).

БІЛОУСОВ Михайло (1905–1960) — російський і український актор. Народний артист УРСР (1948). У 1923 р. закінчив Казанський театральний технікум і вступив до трупи Казанського театру. В наступні роки працював

у театрах Ульяновська, Н. Новгорода, Ростова, Тбілісі. З 1939р. актор Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. Грав ролі героїчного плану. Серед ролей: Треплев («Чайка» А. Чехова, 1950).

БІЛЬЧЕНКО Валерій (н. 1959) — український режисер, актор. Випускник режисерського факультету ГІТІСу (майстерня А. Васильєва). У 1993–97 рр. очільник «Експериментального театру». Серед вистав: «Постріл в осінньому саду» («Вишневий сад» А. Чехова, 2000).

БИКОВА Віра (н. 1947) — російська актриса. Заслужена артистка Росії (1985), лауреат Державної премії СРСР (1986). У 1968 р. закінчила Свердловське театральне училище. Працювала у театрах Томська і Барнаула. З 1972 р. — актриса Ленінградського (Санкт-Петербурзького) Малого драматичного театру. Серед ролей: Марина («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

БОЙКО Сергій (н. 1958) — український актор. У 1979 р. закінчив акторський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1989 р. — актор Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед ролей: Астров («Дядя Ваня» А. Чехова).

БОКЛАН Микола (н. 1963) — український актор. Заслужений артист України (2008). У 1988 р. закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1988 р. працював у Молодому театрі, з 1997 р. — актор Київського державного академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Серед ролей: Лопахін («Вишневий сад», 2004), Федір Орловський («26 кімнат...», 2006) обидві за А.Чеховим.

БОКЛАН Станіслав (н. 1961) — український актор. Засл. артист України, лауреат премії «Київська пектораль» (2002). У 1984 р. закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Працював у Донецькому обласному російському драматичному театрі (м. Маріуполь). З 1994 р. — у Київському Молодому театрі. Серед ролей: Астров («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

БОЛДУМАН Михайл (1898–1983) — російський актор. Народний артист СРСР (1965). Сценічну діяльність розпочав 1923 р. у Жмеринці. У 1924–31 рр. — актор Київського театру російської драми, у 1931–33 рр. — московського театру Ф. Корша, з 1933 р. — МХАТу. Серед ролей: Вершинін («Три сестри» А. Чехова).

БОРОВСЬКИЙ Давид (1934–2006) — театральний художник. У 1950 р. закінчив Київську художню школу. До 1971 р. працював у театрах Києва (ім. Лесі Українки, ім. І. Франка), Ташкента, Москви (Малий,

на Малій Бронній, МХАТ ім. М. Горького, ім. К. С. Станіславського). У 1971–91 рр. — головний художник московського Театру драми і комедії на Таганці. У 1990-х рр.. оформляв вистави у театрах «Ленком», «Ермітаж», театрі-студії п\к О. Табакова, Санкт-Петербурзькому Малому драматичному театрі. Серед вистав: «Іванов» (1976), «Дядя Ваня» (2003) — обидві за А. Чеховим.

БОРОДАЙ Михаїл (1853–1929) — російський актор, театральний діяч, антрепренер. Акторську діяльність почав 1870 р. у антрепризі М. Дюкова. Працював в антрепризах П. Медведєва (Харків), Є. Недєліна (Таганрог), Г. Коврова (Саратов, Воронеж). З середини 1880-х утримував власні антрепризи: у Києві (1889, 1903–06, 1907), у Харкові (1887, 1891–93, 1907), у Саратові (1894, 1897–99), у Казані (1895–1900), у Нижнім Новгороді (1896), в Одесі (1902), у Тифлісі (1907–08), в Іркутську (1910, 1911–14).

БРОНЕВОЙ Леонід (н. 1928) — російський актор. У 1950 р. закінчив Ташкентський театральний інститут ім. А. Луначарського, працював в театрах Магнітогорська та Оренбурга. У 1955 р. закінчив Школу-студію МХАТ, працював в драматичних театрах Грозного, Іркутська, Воронежа. У 1962–88 рр. — актор Московського театру на Малій Бронній. З 1988 р. — театру «Ленком». Серед ролей: Дорн («Чайка» А. Чехова, 1994).

BROOK Piter (н.1925) — англійський режиссер. Вчився у коледжі святої Магдалини в Оксфорді. Режисерську діяльність почав у 1943 р., професійну — у 1945 р. Працював у театрах Лондона, Бірмінгему, у Шекспірівському Меморіальному театрі та ін. У 1948–1950 рр. — художній керівник театру Ковент Гарден. З 1962 р. — режисер і співдиректор Королівської Шекспірівської Компанії. У 1972 р. заснував у Парижі Міжнародний центр театральних пошуків (CIRT), 1974 р. реорганізований у Міжнародний центр театральної творчості (CICT). Автор книг «До порожніх крісел» (1959), «У пошуках голоду» (1961), «Порожній простір» (1968), «Точка відліку» (1987), «З Шекспіром», «Мотиви часу — спогади» (1988), «Жодних секретів» (1993), «Викликаючи Шекспіра» (1999). Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (1980).

БРЮСОВ Валерій (1873–1924) — російський поет, прозаїк, перекладач, теоретик літератури. У 1899 р. закінчив історичний факультет Московського університету. Автор поетичних збірок «Шедеври» (1895), «Это — я» (1897), «Третья стража» (1904), «Венок» (1906), «В такие дни» (1921). Організатор видавництва «Скорпион», часопису «Весы». В 1920-ті рр. викладав новітню російську літературу у Московському університеті.

БУДРАЙТИС Йозас (н. 1940) — литовський актор. Народний артист Литовської РСР (1982). У 1968 р. закінчив юридичний факультет Вільнюського університету і почав працювати актором на Литовській кіностудії. У 1978 р. закінчив Вищі курси сценаристів та режисерів при Держкіно СРСР. У 1980-х рр. працював у Каунаському драматичному театрі, брав участь у театральному фестивалі «LIFE». Серед ролей: Солений («Три сестри» А. Чехова, 1996).

ВАЛЕР (Valère) Симон (Simone) (н. 1923) — французька актриса. З 1946 р. — у трупі Ж.-Л. Барро — М. Рено. Серед ролей: Варя («Вишневий сад» А. Чехова, 1954).

ВАРЛАМОВ Костянтин (1848–1915) — російський актор. У 1865–75 рр. — грав у провінційних театрах (Кронштадт, Н. Новгород та ін.). З 1875 р. — в Александринському театрі. Актор широкого діапазону, зіграв понад 600 ролей. Серед них: Шамраєв («Чайка» А. Чехова, 1896).

ВАСИЛЬЄВ (справж. прізвище — **Фльоров**) Сергій (1841–1901) — російський педагог і журналіст. Закінчив історико-філологічний факультет Московського університету. Займався педагогічною діяльністю. З 1875 р. — постійний співробітник «Русского вестника», «Московских ведомостей», «Русского обозрения», «Русского слова», де друкував театральні фельєтони, музичні рецензії, виставкові огляди. Частину театральних статей зібрав у книгу «Театральна хроніка» (1896).

ВАСЬКО Наталя (н. 1972) — українська актриса. У 1994 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1993–98 рр. — актриса Київського театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра; з 1998 р. — Київського Молодого театру. Серед ролей: Єлена Андріївна («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ВЕЛІЗАРІЙ Марія (1864–1944) — російська актриса. З 1886 р. грала на клубних сценах Петербурга, потім працювала у провінції. У 1889–91 рр. — актриса театру Є. Горевої (Москва), у 1903 р. — театру Л. Яворської (Петербург). На провінційних сценах працювала в антрепризах: Н. Синельникова (Ростов-на-Дону), Н. Соловцова (Київ), М. Бородая (Харків, Катеринослав, Казань, Саратов). Грала ролі переважно у трагедії і «високій» комедії.

ВЕРТИНСЬКА Анастасія (н. 1944) — російська актриса. Народна артистка РСФСР. У 1967 р. закінчила Театральне училище ім. Б. Щукіна. У 1967–80 рр. працювала у театрі «Современник», у 1983–88 рр. — у МХАТ. На початку 1990-х викладала акторську майстерність у Міжнародній школі

театрального мистецтва ім. А. Чехова (Швейцарія) та Чеховській школі театрального мистецтва у Парижі, де в театрі «Нантер» разом із О. Калягіним поставила виставу «Чехов. Дія 3». Серед ролей: Заречна («Чайка»), Єлена Андріївна («Дядя Ваня») — обидві за А. Чеховим.

ВЕРТИНСЬКИЙ Олексій (н.1956) — український актор. Засл. артист України. Лауреат премії «Київська пектораль» (1998). У 1980 р. закінчив Московське естрадно-циркове училище. До 1997 р. працював у театрах Ужгорода, Сум, Новосибірська; далі — у Київському Молодому театрі. Серед ролей: Войницький (Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ВІЛЬКІНА Наталя (1948–1991) — російська актриса. Засл. артистка РРФСР. У 1967 р. закінчила ВТУ ім. Б. Щукіна. У 1967–70 рр. — актриса ЦТРА, у 1970–71 рр. — московського Театру ім. В. Маяковського, у 1971–91 рр. — московського Малого театру. Серед ролей: Соня («Дядя Ваня» А. Чехова).

ВІЛЬЯМС (Williams) Харкорт (Harcourt) (1880–1957) — британський актор, постановник. У 1929 р. очолив лондонський «Олд Вік», один із творців «нового класичного стилю» англійського театру. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова, 1945).

ВІСКОНТИ (Visconti) Лукино (Luchino) (справж. прізвище — **Вісконті ді Модродоне — Visconti di Modrodone**) (1906–1976) — італійський режисер театру та кіно. Режисерську діяльність в театрі почав у 1945 р. Серед визнаних вистав «Три сестри» (1952), «Дядя Ваня» (1956) за А. Чеховим. Остаточного відмовився від театральної режисури на користь кінематографа після провалу вистави за «Вишневим садом» А. Чехова (1969).

ВИСОЦЬКИЙ Володимир (1938–1980) — російський актор, поет. У 1960 р. закінчив Школу-студію МХАТ ім. В. І. Немировича-Данченка. У 1960–61 рр. — актор Московського драматичного театру ім. О. Пушкіна, у 1964–80 рр. — Московського театру драми і комедії на Таганці. Серед ролей: Лопахін («Вишневий сад» А. Чехова, 1978).

ВИШНЕВСЬКИЙ (Вишневецький) Олександр (1861–1943) — російський актор. Засл. діяч мистецтв РСФСР та Герой Праці (1933). Народився в Таганрозі, вчився в гімназії разом із А. Чеховим. Акторську діяльність почав у провінційних театрах Харкова, Катеринослава, Одеси, Саратова, грав ролі «перших коханців». У 1898 р. вступив до трупи МХТ. Серед ролей: Дорн («Чайка», 1898), Войницький («Дядя Ваня», 1899), Кулігін («Три сестри», 1901).

ВИШНЯКОВ Пьотр (1911–1988) — російський актор. Народний артист РРФСР (1968). У 1932 р. закінчив ГІТІС. У 1935–56 рр. — актор Вороного театру, з 1956 р. — Центрального театру Радянської армії. Серед ролей: Лопахін («Вишневий сад» А. Чехова, 1965).

ВОЛИНСЬКИЙ (справж. ім'я та прізвище — **Хаїм Флексер**) Аким (1863–1926) — російський письменник, критик. У 1880-х — 1890-х — голова редакції часопису «Северный вестник». Автор збірок «Русские критики» (1896), «Борьба за идеализм» (1900), «Царство Карамазовых» (1901).

ВОЛКОВ Ніколай (1934–2003) — російський актор. Народний артист РСФСР (1989). У 1956 р. закінчив Одеське художнє училище, у 1962 р. — Театральне училище ім. Б. Щукіна. У 1962–87 рр. — актор Московського драматичного театру на Малій Бронній, у 1987–2003 рр. — Московського драматичного театру ім. В. Маяковського.

ГАЙ Олександр (н. 1914) — український актор. Народний артист України (1977), лауреат Державної премії УРСР (1971). У 1933–36 рр. навчався у Школі-студії МХАТ-II, у 1936–38 рр. — у Музичному училищі ім. О. Глазунова, у 1958 р. закінчив історичний факультет Львівського університету. З 1936 р. працював у театрах Москви, з 1947 р. — актор Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Тригорін («Чайка» А. Чехова, 1970).

ГАННОЧЕНКО Олександр (н. 1952) — український актор. Заслужений артист України (1998). У 1973 р. закінчив Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського. З 1990 р. — актор Київського академічного театру драми та комедії на Лівому березі Дніпра. Серед ролей: Фірс («Вишневий сад» А. Чехова, 2004).

ГАШИНСЬКИЙ Аркадій (1920–1991) — український актор. Народний артист СРСР (1971). У 1945 р. закінчив ГІТІС ім. А. Луначарського. З 1948 р. — актор КДАУДТ ім. І. Франка. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова, 1980).

ГЕОРГІЙВСЬКА Анастасія (1914–1990) — російська актриса. Народна артистка СРСР (1968). У 1931–36 рр. навчалась на акторському факультеті ГІТІСу. У 1936 р. була прийнята до трупи МХАТу. Серед ролей: Наташа («Три сестри» А. Чехова, 1940).

ГЕРМАНОВА (справж. прізвище — **Красовська-Калітінська**) Марія (1884–1940) — російська актриса, режисер, педагог. Навчалась у школі Художнього театру,

з 1902 р. — у трупі МХТ. У 1919 р. приєдналася до «групи Качалова», у 1922 р. очолила Празьку групу МХТ, у 1927–38 рр. працювала у трупах Ж. Пітоєва, Г. Баті, Російському драматичному театрі в Парижі, у 1929–30 рр. — працювала режисером та педагогом у нью-йоркському Лабораторному театрі. Серед ролей: Єлена Андріївна («Дядя Ваня»), Ольга («Три сестри»), Раневська («Вишневий сад») — всі за А. Чеховим. Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова.

ПЛГУД (Gielgud) Джон Артур (John Arthur) (1904–2000) — британський актор, режисер. Закінчив театральну школу леді Бенсон та Королівську академію драматичного мистецтва. Працював у театрах «Олд Вік» та Шекспірівському меморіальному. У 1937 р. у лондонському Королівському театрі заснував власну трупу. Серед ролей: Трофимов, Гаєв («Вишневий сад»), Треплев, Тригорін («Чайка»), Тузенбах, Вершинін («Три сестри») — всі за А. Чеховим.

ПЛЯРОВСЬКА Ніна (н. 1946) — українська актриса. Народна артистка України. У 1967 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1967 р. — актриса Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Соня («Дядя Ваня», 1980), Ольга («Три сестри», 1999) — обидві за А. Чеховим.

ГЛАГОЛЬ (справж. прізвище — **Голоушев**) Сергій (1855–1920) — лікар, художник, мистецький критик, фейлетоніст. Народник, за політичні переконання неодноразово перебував під арештом, був осуджений і засланий до Архангельської губ. У 1884 р. отримав лікарський диплом, мав практику в Москві, але 1905 р. пішов у відставку за політичними мотивами. Друкував прозу та літературно-критичні статті.

ГЛЄБОВА Марія (1840-ві рр. — 1919) — російська актриса, антрепренер. Дебютувала 1861 р. в Александринському театрі. У 1864 р. перейшла на харківську сцену. Потім грала в провінції (Тифліт, Саратов, Кронштадт, Оранієнбаум, Одеса, Нижній Новгород, Харків, Казань). У 1866–70 рр. та у 1882–83 рр. — знову в Александринському театрі, у 1883–84 рр. — у Москві в театрі Лентовського. З 1891 р. працювала у трупі Н. Соловцова в Києві (була його дружиною), грала ролі героїнь. У 1902 р., після смерті Н. Соловцова, очолила антрепризу, працювала у Києві до 1905 р.

ГНАТЮК Анатолій (н. 1964) — український актор. Заслужений артист України. У 1985 р. закінчив Київський державний інститут театраль-ного мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, з того ж року — актор Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Тузенбах («Три сестри» за А. Чеховим, 1999 р.).

ГОРДІН Ігор (н. 1965) — російський актор. Заслужений артист РФ (2004). Лауреат премій «Чайка» та фонду ім. К. Станіславського (2001). У 1993 р. закінчив Російську академію театрального мистецтва і вступив у трупу Московського ТЮГу. Серед ролей: Гуров («Дама з собачкою», 2001), Трофимов («Вишневий сад», 2003) — обидві за А. Чеховим.

ГОРЕВ Федір (1850–1910) — російський актор. Акторську кар'єру почав у 16 років, грав у театрах провінції (зокрема Житомира, Одеси, Харкова) і Москви. У 1880–82 і у 1898–1900 рр. служив у Александринському театрі; у 1882–1898 і у 1904–10 рр. — у московському Малому театрі; у 1900–04 рр. — працював у провінції, гастролював із М. Савиною у Празі та Берліні, грав у Ф. Корша та Л. Яворської. Один з блискучих представників «гри нутром», уславився в ролях з трагедій Ф. Шіллера та В. Шекспіра.

ГРИБУНІН Владимир (1873–1933) — російський актор. З 1898 р. — актор Московського Художнього театру. Серед ролей: Симеонов-Пищик («Вишневий сад» А. Чехова, 1904).

ГРИНЬОВА Ірина (н. 1973) — російська актриса. Лауреат премії «Чайка» (2003, 2007). Закінчила Ярославський державний театральний інститут. З 1998 р. — актриса Московського драматичного театру ім. К. Станіславського. Серед ролей: Маша («Три сестри» А. Чехова, 2005).

ГУЕРРИТОРЕ (Guerritore) Моніка (Monica) (н. 1958) — італійська актриса. У 1970-х рр. працювала у Пікколо театро де Мілано. Серед ролей: Аня («Вишневий сад» А. Чехова, 1974).

ГУЛЬТЯЄВА Надія (н. 1953) — російська художниця театру. У 1972 р. закінчила декоративне відділення Іркутського училища мистецтв. У 1972–73 рр. — голов. художник Іркутського обласного ТЮГу ім. О. Вампілова. Далі вчилася на режисерських курсах ПІТІСу та стажувалася у ленінградському ВДТ у Е. Кочергіна. З 1976 р. живе і працює в Литві, оформлює вистави Е. Некрошюса у Каунаському драматичному театрі, Вільнюському Молодіжному театрі, театральному фестивалі «Life», театрі «Meno Fortas», оперних театрах Москви, Флоренції, Венеції, Литви. Серед вистав: «Дядя Ваня», «Три сестри», «Чайка», «Вишневий сад» — всі за А. Чеховим.

ДАВИДОВ Владимир (справж. прізвище — **Горелов Іван**) (1849–1925) — російський актор. Народний артист РРФСР (1922). Навчався на природничому факультеті Московського університету. На сцені з 1867 р., у 1880–86 та у 1888–1924 рр. — актор Александринського театру, у 1886–88 рр. — московського театру Ф. Корша, у 1924–25 рр. — Малого театру. Серед ролей:

Іванов, Львов («Іванов», 1887, 1889), Сорін («Чайка», 1896), Фірс («Вишне-
невий сад», 1905), Чебутикін («Три сестри», 1910) — всі за А. Чеховим.

ДАДОНОВ Олексій (н. 1980) — російський актор. У 2001 р. закінчив Школу-студію МХАТ і вступив до трупи Московського академічного дра-
матичного театру ім. О. Пушкіна. Серед ролей: Андрій Прозоров («Три се-
стри» А. Чехова, 2005).

ДАНИЛЬЧЕНКО Олександр (н. 1950) — російський та український ак-
тор. Закінчив театральну студію при Ставропольському драматичному
театрі ім. М. Лермонтова. Далі працював у російських театрах; з 2000 р.
— актор Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед
ролей: Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ДАНЧЕНКО Володимир (1914–1967) — український актор. Народний
артист УРСР (1954). У 1933–37 рр. навчався у Київському інституті теа-
трального мистецтва. З 1931 р. — у трупі Запорізького (з 1944 — Львівсько-
го) академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.
Серед ролей: Тузенбах («Три сестри» А. Чехова, 1946).

ДАНЧЕНКО Сергій (1937–2001) — український режисер. Народний ар-
тист СРСР (1988), лауреат Державної премії УРСР (1978), СРСР (1980).
У 1970–78 рр. — голов. режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької,
з 1978 р. — Київського (Національного) академічного українського драма-
тичного театру ім. І. Франка. Серед вистав: «Дядя Ваня» А. Чехова (1980).

ДАРСЬКИЙ (справж. прізвище — **Псаров**) Михаїл (1861 — 1930) — росій-
ський актор і режисер. У 1898–99 рр. — актор МХТ, у 1899–1902 рр. — ак-
тор і режисер Ярославського театру, з 1902 р. — актор і режисер Алексан-
дринського театру. Серед вистав: «Чайка» А. Чехова (1902).

ДЕМИДОВА Алла (н. 1936) — російська актриса. Народна артистка
РРФСР (1984), лауреат Державної премії СРСР (1977), премії Прези-
дента РФ (2001), ім. К. Станіславського (1993). У 1959 р. закінчила еко-
номічний факультет МГУ, у 1959–63 рр. навчалась у студії Московського
театру ім. Ленінського комсомолу та Театральному училищі ім. Б. Щукіна.
У 1964–93 рр. — актриса Московського театру драми і комедії на Таганці,
у 1993 р. заснувала власний театр «А». Серед ролей: Раневська («Вишне-
вий сад», 1975), Маша («Три сестри», 1981) — обидві за А. Чеховим.

ДЕНИСОВ Едісон (1929–1996) — російський композитор, музикознавець,
суспільний діяч. Заслужений діяч мистецтв Росії (1990), народний артист

Росії (1995). У 1951 р. закінчив фізико-математичний факультет Томського університету, у 1956 р. — Московську консерваторію, де з 1959 р. викладав оркестровку і композицію. Автор балету «Сповідь», опер «Піна днів», «Чотири дівчини», камерно-інструментальних творів, творів для хору і голосу, інструментального театру, електронної і конкретної музики, до театральних, теле- і радіо постановок.

ДЕСАЙІ (Desailly) Жан (Jean) (1920–2008) — французький актор. У 1942 р. дебютував у Комеді Франсез, у 1943–55 р. працював у трупі Ж.-Л. Барро, пізніше грав у різних театрах Франції. Серед ролей: Лопахін («Вишневий сад» А. Чехова, 1954).

ДЖАБРАЇЛОВА Мадлен (н. 1970) — російська актриса. Заслужена артистка РФ, лауреат театральних премій ім. К. Станіславського (1998), «Чайка» (2004). У 1993 р. закінчила режисерський факультет ГІТІСу і вступила у трупу театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Наташа («Три сестри» А. Чехова, 2004).

ДЖИРОНЕ (Girone) Ремо (Remo) (н. 1948) — італійський актор. У 1971–73 рр. навчався у Національній академії драматичного мистецтва. Працював у різних театрах Італії. Серед ролей: Астров («Дядя Ваня»), Треплев (к/ф «Чайка», реж. М. Белоккіо).

ДЗЕФІРЕЛЛІ (Zefirelli) Франко (Franko) (справж. прізвищ. — **Корсі Джанфранко — Corsi Gianfranko**) (н. 1923) — італійський художник, сценограф, режисер театру і кіно. Кар'єру в театрі почав в якості актора, у 1950-х рр. працював як сценограф із Л. Вісконті, далі — як режисер у театрах Мілана, Лондона, Нью-Йорка. Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова (1952).

ДМИТРИЄВ Владимир (1900–1948) — російський художник. У 1916–17 рр. навчався у петроградській приватній художній школі Є. Званцевої та у експериментальній студії Вс. Мейєрхольда на Бородинській, у 1918 р. — на Курсах майстерності сценічних постановок, у 1918–21 рр. — у Державних художніх майстернях (майстерня Петрова-Водкіна). У 1920–30 рр. працював у Театрі ім. Мейєрхольда, у 1930-х–40-х рр. — у музичних театрах Москви та Ленінграду і у МХАТі (з 1941 р. — голов. художник театру). Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова (1940).

ДМИТРИЄВА Євгенія (н. 1972) — російська актриса. Закінчила Театральне училище ім. М. Щепкіна. З 1994 р. — актриса московського Малого театру. Серед ролей: Ольга («Три сестри» А. Чехова, 2005).

ДОБРЖАНСЬКА Любов (1908–1980) — російська актриса. Народна артистка СРСР (1960). Лауреат Сталінської премії (1951). У 1924 р. закінчила студію театру «Соловцов», з 1926 р. — у трупі Київського театру російської драми. З 1934 р. — актриса Центрального театру Радянської Армії, грала також у виставах московського Драматичного театру ім. К. Станіславського та «Современник». Серед ролей: Раневська («Вишневий сад», 1965), Войницька («Дядя Ваня», 1969) — обидві за А. Чеховим.

ДОБРОВОЛЬСЬКИЙ Віктор (1906–1984) — український актор. Народний артист СРСР (1960). Лауреат Сталінської премії (1951). У 1928 р. закінчив студію при Одеському театрі ім. Жовтневої Революції. У 1922–39 рр. працював у Одеському театрі ім. Жовтневої революції, харківському Червонозаводському театрі, Сталінському (Донецькому) драматичному театрі. У 1939–64 рр. — актор Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка, у 1964–84 рр. — Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Лопахін («Вишневий сад» А. Чехова, 1946).

ДОБРОНРАВОВ Борис (1896–1949) — російський актор. Народний артист СРСР (1937). У 1915 р. — став співробітником МХТ, у 1924 р. — був прийнятий у трупу. Актор широкого діапазону. Серед ролей: Трофимов, Лопахін («Вишневий сад»), Войницький («Дядя Ваня») — всі за А. Чеховим.

ДОДІН Лев (н. 1944) — російський режисер театру. Народний артист Росії, лауреат Державної премії СРСР (1986) та РФ (1993, 2003), премії Президента Росії (2001), премій «Тріумф» (1992), «Золота маска» (1997, 1999, 2004), Фонду ім. К. Станіславського (1996), ім. Г. Товстоногова (2002), «Чайка» (2003), ім. Лоуренса Олів'є, італійських премій «UBU» та «Abbiati», премії «Європа — театру» (2000). Нагороджений орденом «За заслуги перед Вітчизною IV ступеня» (2004). Закінчив ЛДІТМіК. Режисерську роботу почав 1966 р. у Ленінградському ТЮГу. В 1975 р. у Ленінграді — очолив Малий драматичний театр (з 2000 — Театр Європи). Поставив більше 50 драматичних та оперних вистав у театрах Москви, Ленінграду (Санкт-Петербургу), Франції, Німеччини, Італії і т. д. Серед вистав: «П'єса без назви», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневий сад» — всі за А. Чеховим.

ДОННЕЛЛАН (Donnellan) Деклан (Declan) (н. 1953) — британський режисер. Тричі лауреат премії Лоуренса Олів'є. Вивчав англійську і право у Королівському коледжі Кембріджа. У 1981 р. разом із Ніком Ормеродом заснував театр «Cheek by Jowl», у 1989 р. був співдиректором лондонсько-

го Королівського Національного театру, у 2001–02 рр. співпрацював із Королівською Шекспірівською трупю. Автор п'єси «Леді Бетті» та книги «Актор і мішень» (2002). Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова, 2005).

ДОРОНІНА Тетяна (н. 1933) — російська актриса і режисер. Народна артистка СРСР (1981). У 1956 р. закінчила Школу-студію МХАТ. У 1957–59 рр. — актриса Ленінградського театру ім. Ленінського комсомолу, у 1959 рр. — ленінградського Великого Драматичного театру ім. М. Горького, у 1966–72 рр. та у 1983–87 рр. — МХАТу, у 1972–83 рр. — московського театру ім. В. Маяковського, з 1987 р. — художній керівник МХАТу ім. М. Горького. Серед ролей: Маша («Три сестри», 1965), Аркадіна («Чайка», 1978), Раневська («Вишневий сад», 1984) — всі за А. Чеховим. Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (1994).

ДОРОШЕВИЧ Влас (1864–1922) — російський журналіст, публіцист, театральний критик. Почав друкуватися у 1880-х, будучи репортером «Московского листка» та «Петербургской газеты», у 1890-х друкувався в одеській пресі, у 1899 р. видавав в Петербурзі газету «Россия», у 1902–18 рр. редагував газету «Русское слово», яку видавав І. Д. Ситін. Автор нарисів про сахалінську каторгу (1901, 1905), популярних фейлетонів, критичних відгуків, збірок «Папильотки» (1893), «Одесса, одесситы и одесситки» (1895), «Легенды и сказки Востока» (1902), «Восток и война» (1905) та ін.

ДОЦЕНКО Надія (1913–1994) — українська актриса. З 1944 р. — актриса Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Ірина («Три сестри» А. Чехова, 1946).

ДРАГА-СУМАРОКОВА (по сцені — **Драга**) Валерія (1896–1967) — українська актриса. Народна артистка УРСР (1954). У 1916 р. закінчила драматичне відділення Московської філармонії. У 1916–26 рр. працювала у театрах Ярославля, Ростова, Харкова, Московському театрі Революції. З 1926 р. — актриса Київського театру російської драми (пізніше — ім. Лесі Українки). Серед ролей: Аркадіна («Чайка» А. Чехова, 1950).

ДУВАН (по сцені **Дуван-Торцов**) Ісаак (1873–1939) — російський актор, антрепренер, театральний діяч. У 1896 р. закінчив юридичний факультет Київського університету. Приймав участь у виставах Київського драматичного зібрання і залізничного театру. У 1901–03 рр., у 1906–11 рр. та у 1917–20 рр. — актор, антрепренер і директор театру «Соловцов»; у 1904 р. — режисер народного театру м. Вільно; у 1912–14 рр. — актор МХТ, у 1914–15 рр. — актор і режисер Загальнодоступного театру у Каретному ряду і Драматичного театру В. Суходольського; у 1920-х

— режисер берлінського театру «Синій птах» та «празької групи» МХТ. Останні роки життя провів у Парижі.

ДУЗЕ (Duse) Елеонора (Eleonora) (1858–1924) — італійська актриса. Народилася в акторській родині, вийшла на сцену в 4 роки в ролі Козетти зі «Знедолених» В. Гюго. Творче життя актриси склалося з трьох періодів: в першому вона грала переважно в п'єсах італійських драматургів-веристів (краща роль — Сантуцца з «Сільської честі» Д. Вергі); в другому — переважно в п'єсах Г. Д'Аннунціо (Сільвія у «Джоконді», Марта у «Мертвому місті»); в третьому — в п'єсах Г. Ібсена (Нора у «Ляльковому домі», Гедда в «Гедді Габлер», фру Альвінг у «Привидах»). Залишила сцену в 1909 р. в zenіті слави, але 1921 р. повернулася до театру, гастролювала в Італії, Британії, США.

ДУКЛЕР Валентин (1908–1997) — український актор. Засл. артист України (1940). У 1930 р. закінчив Одеський музично-драматичний інститут. Працював у театрах Одеси та Харкова. У 1946–66 рр. — актор Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, у 1966–96 рр. — Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова, 1960).

ДУРГІН Віктор (1937–2005) — російський художник театру. У 1970 р. закінчив Московський поліграфічний інститут. Працював у театрах Москви (ім. Ленінського комсомолу, на Малій Бронній, ЦАТСА, ім. К. Станіславського, Et cetera) та Росії. Серед вистав: «Три сестри», «Керівництво для бажаючих одружитися», «Обличчя» — всі за А. Чеховим.

ДУРОВ Лев (н. 1931) — російський актор та режисер. Народний артист СРСР (1990). У 1954 р. закінчив Школу-студію МХАТ, у 1978 р. — Вищі режисерські курси ГІТІСу. У 1954–63 рр. — актор Центрального дитячого театру, 1963–67 рр. — Московського театру ім. Ленінського комсомолу, з 1967 р. — Московського драматичного театру на Малій Бронній. Серед ролей: Чебутикин («Три сестри» А. Чехова). Серед вистав: «Після бенефісу» за А. Чеховим.

ДУХНОВСЬКИЙ Ніколай (1908–2003) — театральний художник. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1954). У 1931 р. закінчив теа-кінофакультет Київського художнього інституту. Працював у театрах України. З 1934 р. — головний художник Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки. Серед вистав: «Чайка» А. Чехова (1950).

ДЮЖИКОВА Антоніна (1853–1904) — російська актриса. Навчалась

у Санкт-Петербурзькому Театральному училищі. Працювала в імператорському Александринському театрі. Кращі ролі зіграла в п'єсах О. Островського. Серед ролей: Аркадіна («Чайка» А. Чехова, 1896).

ЕГОРОВ Віталій (н. 1968) — російський актор. Заслужений артист РФ (2001). Закінчив лялькове відділення Дніпропетровського театального училища, працював у Одеському українському музично-драматичному театрі (тепер ім. В. Василька), у московському театрі Радянської (нині Російської) Армії. У 1994 р. закінчив Школу-студію МХАТ. З 1993 р. — актор театру-студії п/к О. Табакова. Серед ролей: Кулігін («Три сестри» А. Чехова, 2005).

ЕЛАНСЬКА Клавдія (1898–1972) — російська актриса. Народна артистка СРСР (1948), лауреат Сталінської премії (1952). У 1920 р. вступила до 2-ї Студії МХАТу, у 1924 р. була прийнята у труп театру. Серед ролей: Ольга Прозорова («Три сестри» А. Чехова, 1940).

ЕФРЕМОВ Олег (1927–2002) — російський актор, режисер, педагог. Народний артист СРСР (1976), лауреат Державної премії СРСР (1969, 1973, 1983). У 1949 р. закінчив Школу-студію МХАТ і був прийнятий до трупи Центрального дитячого театру. У 1957 р. очолив «Студію молодих акторів», яка у 1958 р. перейменувалася у театр-студію «Современник». У 1970–2000 рр. — голов. режисер МХАТу. Серед вистав: «Чайка» А. Чехова (1970, 1980).

ЕВАНС (Evans) Едіт (Edith) (1888–1976) — британська актриса. Дебютувала у 1912 р., грала у різних трупах, з 1925 р. (з перервами) працювала в театрі «Олд вік». Серед ролей: Аркадіна («Чайка»), Раневська («Вишневий сад») — обидві за А. Чеховим.

ЕФРОС Анатолій (1925–1987) — російський режисер та педагог. Заслужений діяч мистецтв РСФСР (1976). У 1950 р. закінчив режисерський факультет ГІТІСу. У 1954–63 рр. — режисер Центрального дитячого театру (Москва), у 1963–67 рр. — головний режисер Московського театру ім. Ленінського комсомолу, у 1967–84 рр. — режисер Московського драматичного театру на Малій Бронній, у 1984–87 рр. — художній керівник Московського театру драми і комедії на Таганці. Серед вистав «Чайка» (1966), «Три сестри» (1967) та «Вишневий сад» (1975) — всі за А. Чеховим.

ЕФРОС Ніколай (1867–1923) — російський театральний критик та історик театру. У 1889 р. закінчив юридичний факультет Московського університету. Друкував рецензії у популярних та спеціалізованих виданнях

(«Новости дня», «Русские ведомости», «Артист», «Театрал», «Театр и искусство»). Серед найбільш відомих праці, присвячені творчості М. Єрмолової (М., 1896), К. Станіславського (П., 1918), В. Качалова (П., 1919), М. Щепкіна (П., 1920), П. Садовського (П., 1920), О. Южина (М., 1922). Один з перших істориків мистецтва МХТ. Опублікував нариси, присвячені мхатівським виставам за п'єсами А. Чехова «Три сестри» та «Вишневий сад» (М., 1919).

ЖОЛДАК Андрій (н. 1962) — український режисер. Лауреат театральної премії ЮНЕСКО (2004 р.). У 1989 р. закінчив ПІТІС ім. А. Луначарського (курс А. Васильєва). Ставив вистави у Національному театрі ім. І. Франка, театрі «Балтійській дім» (м. Санкт-Петербург, Росія), театрі Радуги Станка (м. Сібіу, Румунія), театрі «Фольксбюне» (м. Берлін, Німеччина), Люцернському театрі опери і драми. У 2002 — 06 рр. — художній керівник і головний режисер Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка. Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова, (1999).

ЖУКОВА (Жукова-Киртбая) Тетяна (н. 1939) — російська актриса. Заслужена артистка РФ. У 1962 р. закінчила ПІТІС ім. А. Луначарського. У 1962–66 рр. — актриса Новосибірського театру «Червоний факел», у 1966–92 рр. — московського театру драми і комедії на Таганці, з 1992 р. — театру «Співдружність акторів Таганки». Серед ролей: Варя («Вишневий сад» А. Чехова, 1975).

ЗАВЬЯЛОВ Олександр (н. 1954) — російський актор. Закінчив ЛДІТМіК ім. О. Н. Островського. З 1982 р. — актор Малого драматичного театру (Санкт-Петербург). Серед ролей: Треплев («Чайка»), Бугров («П'єса без назви»), Телегін (Дядя Ваня) — всі за А. Чеховим.

ЗАДНІПРОВСЬКИЙ Володимир (н. 1959) — український актор. Заслужений артист України. У 1980–2007 рр. — актор Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, з 2007 р. — Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Серед ролей: Яша («Вишневий сад» А. Чехова, 1980).

ЗАЙКАУСКАС Лінас (н. 1962) — литовський режисер, продюсер, драматург. Закінчив Ленінградську музичну академію. Постановник понад 40 оперних і драматичних вистав у театрах Росії, Україні, Литві, Польщі, Туреччині. 1992–1999 рр. — головний режисер Російського драматичного театру Литви (м. Вільнюс). З 2008 р. — головний режисер театру «Старий дім» (м. Новосибірськ). Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (2004).

ЗАХАРОВ Марк (н. 1933) — російський режисер. Народний артист СРСР (1991), лауреат Державної премії СРСР (1987), Державної премії РФ (1992, 1997, 2001), премій ім. К. Станіславського, «Кришталева Турандот», «Тріумф». У 1955 р. закінчив акторський факультет ГІТІСу. 1955–59 рр. — актор і режисер Пермського обласного драматичного театру; у 1959–64 рр. — Московського драматичного театру ім. М. Гоголя, Естрадного театру мініатюр, студентського театру МГУ. З 1967 р. — режисер Московського театру сатири; з 1971 р. — головний режисер Московського театру ім. Ленінського комсомолу. Серед численних вистав — «Іванов» (1975) та «Чайка» (1994) — обидві за А. Чеховим.

ЗАХАРОВА Олександра (н. 1962) — російська актриса. Народна артистка РФ (2001), лауреат Державної премії РФ (1995, 1997). Навчалась у Школі-студії ім. Б. Щукіна. З 1983 р. — актриса Московського драматичного театру ім. Ленінського комсомолу. Серед ролей: Ніна Заречна («Чайка» А. Чехова, 1994).

ЗОЛОТУХІН Валерій (н. 1941) — російський актор. Народний артист РРФСР (1987). У 1963 р. закінчив ГІТІС ім. А. Луначарського. У 1963–64 рр. — актор московського театру ім. Мосради, з 1964 р. — московського театру драми і комедії на Таганці. Серед ролей: Трофимов («Вишневий сад» А. Чехова, 1975).

ЗЮБІНА Римма (н. 1971) — українська актриса. Заслужена артистка України. У 1994 р. закінчила режисерське відділення Київського інституту культури. У 1994–97 рр. працювала у театрах Ужгорода та Києва, з 1997 р. — актриса Київського Молодого театру. Серед ролей: Соня («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ІВАНОВ Ігор (н. 1954) — російський актор. Народний артист Росії (2004), лауреат премії ім. К. Станіславського. У 1979 р. закінчив ЛДІТМіК. У 1979–80 рр. — актор Томського ТЮГу, з 1980 р. — Ленінградського (Санкт-Петербурзького) Малого драматичного театру. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ІВЧЕНКО Валерій (н. 1939) — український і російський актор. Народний артист України і Росії (1994), лауреат Державної премії СРСР, нагороджений медаллю Пушкіна (2004). У 1961 р. закінчив студію Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, у 1978 р. закінчив режисерський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1960–63 рр. і у 1976–78 рр. — актор ХАУДТ ім. Т. Г. Шевченка; у 1973–76 рр. — Миколаївського російського драматичного театру ім.

В. Чкалова; у 1978–93 рр. — актор КАУДТ ім. І. Франка, з 1993 р. — Ленінградського (Санкт-Петербурзького) АБДТ ім. М. Горького (Г. Товстоногова). Серед ролей: Астров, Серебряков («Дядя Ваня»), Епиходов («Вишневий сад») — всі за А. Чеховим.

ІГНАТОВ Ілля (1858–1921) — російський публіцист, критик, лікар. Навчався у Московському університеті, приймав участь у студентських страйках, вів пропагандистську роботу на селі, був заарештований, засланий, відправлений до армії. У паризькій еміграції отримав медичну освіту. Працював волосним лікарем. На початку 1900-х працював у відділі театру та літератури газети «Русские ведомости». У 1917–21 рр. — у бібліотеці Румянцевського музею.

ІГНАТУША Олександр (н. 1955) — український актор. У 1976 р. закінчив акторський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, у 1984 р. — Вищі курси сценаристів та режисерів (Москва). У 1978–80 рр. — актор Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, у 1990-х — режисер київського Експериментального театру, у 2004–08 рр. — запрошений актор Київського театру на Подолі. Серед ролей: Трофимов («Вишневий сад» А. Чехова, 1980).

ІЛЬЇН Володимир (н. 1947) — російський актор. Народний артист Росії (1999). Лауреат Державної премії РФ (2000). У 1969 р. закінчив Театральне училище у м. Свердловську. У 1969–74 рр. працював у театрах Свердловська, Казані, Москви, у 1974–89 рр. — у Московському академічному драматичному театрі ім. В. Маяковського. Серед ролей: Гаєв («Вишневий сад» А. Чехова, 2003).

ІЛЬНАРСЬКА (Ільїнська) Віра (1877–кінець 1920-х рр.) — російська актриса. Закінчила Московське філармонічне училище. Сценічну діяльність почала у Москві у Театрі Ф. Корша (1897-98). Грала переважно в провінції — у Катеринодарі, Н. Новгороді, Самарі, Харкові, Києві. Виступала у амплуа інженю та гранд-кокет. Писала театральні рецензії до журналу «Рампа и жизнь» (підпис В. Іль). Серед ролей: Раневська («Винневий сад» А. Чехова, 1905).

КАГАНОВА Любов (н. 1928) — українська актриса. Заслужена артистка України. Закінчила акторський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1951 р. — актриса Львівського (Національного) академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Аркадіна («Чайка» А. Чехова, 1970).

КАДИРОВА Лариса (н. 1943) — українська актриса. Народна артистка України. У 1963 р. закінчила студію Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, у 1982 р. — КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Серед ролей: Ніна Заречна («Чайка» А. Чехова, 1970).

КАДОЧНИКОВА Лариса (н. 1937) — українська актриса. Народна артистка України, народна артистка Росії, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. З 1958 р. — у Київському академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Шарлотта («Вишневий сад», 1980), Поліна Андріївна («П'ять пудів кохання» за «Чайкою», 1993) — обидві за А. Чеховим; Ольга Кніппер («Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна, 1966, 2003).

КАЗАКОВ Андрій (н. 1965) — російський актор. Заслужений артист РФ. Лауреат премій ім. К. Станіславського (1998), «Чайка» (2004). У 1993 р. закінчив режисерський факультет ГІТІСу і вступив до трупи театру «Майстерня П. Фоменка». Серед ролей: Андрій Прозоров («Три сестри» А. Чехова, 2004).

КАЛІНІНА Єлена (н. 1979) — російська актриса. У 2000 р. закінчила Санкт-Петербурзьку Академію театрального мистецтва і була прийнята у трупу Санкт-Петербурзького Малого драматичного театру. Серед ролей: Соня («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

КАЛЯГІН Олександр (н. 1942) — російський актор, режисер, театральний діяч. Народний артист РСФСР. Лауреат Державної премії СРСР (1983). У 1965 р. закінчив Театральне училище ім. Б. Щукіна. У 1965–67 рр. працював у московському Театрі драми і комедії на Таганці; у 1967–71 рр. — у московських театрах ім. М. Єрмолової та «Современник»; з 1971 р. — у МХАТі. У 1993 р. заснував театр «Et cetera». Викладав у Міжнародній школі театрального мистецтва ім. А. Чехова (Швейцарія), у Чеховській школі театрального мистецтва (Франція), де у паризькому театрі «Нантер» поставив виставу «Чехов. Акт ІІІ» (1990). Серед ролей: Тригорін («Чайка»), Платонов (к/ф Н. Михалкова «Незакінчена п'єса для механічного піаніно» за «Платоновим») — обидві за А. Чеховим.

КАРАШЕВСЬКИЙ Володимир (н. 1955) — український театральний художник. Член НСХУ (2005). У 1981 р. закінчив Київський державний художній інститут. Серед вистав: «Чайка» А. Чехова (1998).

КАРПОВ Євтихій (1857–1926) — російський драматург, режисер. У 1896–1900 рр. очолював художню частину Александринського театру. Перший постановник «Чайки» А. Чехова (прем'єра — 17 жовтня 1896 р.).

КАЧАЛОВ (справж. прізвище — **Шверубович**) Василь (1875–1948) — російський актор. Народний артист СРСР (1936), лауреат Сталінської премії (1943). У 1895 р. закінчив юридичний факультет Петербурзького університету. Грав у театрі Літературно-артистичної спілки, у трупях В. Долматова та М. Бородая, з 1900 р. — в трупі МХТ, у 1919 р. очолив т. зв. «групу Качалова», яка до 1924 р. гастролювала на півдні Росії, на Балканах, в Європі та США. Серед ролей: Тузенбах («Три сестри», 1901), Трофимов («Вишневий сад», 1904) — обидві за А. Чеховим.

КАШИРИН (справж. прізвище — **Благушин**) Олександр (1858–1925) — російський актор. Працював у театрах російської провінції. У 1902–04 рр. — актор Александринського театру, 1904–07 рр. — театру В. Комісаржевської. Серед ролей: Войницький («Дядя Ваня» А. Чехова).

КЕДРОВ Михайл (1894–1972) — російський актор, режисер. Народний артист РСФСР (1943), народний артист СРСР (1947), нагороджений орденами Леніна і Трудового червоного знамені. У 1920–24 рр. навчався у В. Лужського в Студії ім. О. Гриб'єдова, у 2-ій студії МХТ, у школі-студії МХТ. З 1924 р. — у Художньому театрі, у 1946–49 рр. — худ. керівник МХАТу. Серед вистав: «Дядя Ваня» А. Чехова (1947).

КИАНСЬКИЙ Павло (1898–1982) — актор. Народний артист УРСР (1954). У 1920–24 рр. вчився у студії при Ленінградському академічному театрі драми (клас В. Давидова). Працював у ленінградських театрах «Комедія», «Просвіта» та пересувному театрі Гайдебурова (1924–28). У 1928–32 рр. — у Дніпропетровському театрі російської драми, з 1932 р. — у Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки.

КЛАУНІНГ Олександр (н. 1957) — український актор. Закінчив акторський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1992 р. — актор Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед ролей: Телегін («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

КНЕБЕЛЬ Марія (1898–1985) — російська актриса, режисер, педагог. Народна артистка РРФСР (1958). Лауреат Державної премії СРСР (1978). У 1918–19 рр. навчалась у школі при театрі МХТ-2. З 1924 р. — актриса МХАТу. З 1935 р. ставила вистави у московських театрах (ім. М. Єрмолової, ЦТРА, ім. О. Пушкіна, ім. В. Маяковського та ін.), у 1950–62 рр. — ре-

жисер (у 1955–60 рр. — головний) Центрального дитячого театру. З 1948 р. — викладач, з 1960 — професор ГІТІСу ім. А. Луначарського. Серед ролей: Шарлотта («Вишневий сад» А. Чехова). Серед вистав: «Іванов» (1955), «Вишневий сад» (1965) — обидві за А. Чеховим.

КНІППЕР-ЧЕХОВА Ольга (1868–1959) — російська актриса. З 1898 р. працювала у МХТ. Серед ролей: Аркадіна («Чайка», 1898), Єлена Андріївна («Дядя Ваня», 1899), Маша («Три сестри», 1901), Раневська («Вишневий сад», 1904), Сара («Іванов», 1904) — всі за А. Чеховим. Дружина А. П. Чехова.

КОЗИРЕВ Сергій (н. 1954) — російський актор. Заслужений артист Росії. Закінчив ЛДІТМіК. З 1979 р. — актор Малого драматичного театру (Санкт-Петербург). Серед ролей: Венгерович («П'єса без назви»), Сорін («Чайка») — обидві за А. Чеховим.

КОМІССАРЖЕВСЬКА Віра (1864–1910) — російська актриса. Дочка відомого оперного співака Ф. П. Коміссаржевського. Акторську кар'єру почала у аматорських виставах К. Станіславського. З 1896 до 1902 р. — працювала в імператорському Александринському театрі. У 1904 р. відкрила в Петербурзі власний театр. Зіграла біля тисячі ролей у класичному та сучасному репертуарі. Перша Ніна Заречна з чеховської «Чайки» (1896).

КОМІССАРЖЕВСЬКИЙ Федір (1882–1954) — режисер, педагог, художник, театральний організатор. Батько — оперний співак Ф. П. Коміссаржевський, старша сестра — актриса В. Ф. Коміссаржевська. Вчився у Петербурзі і Німеччині. З 1904 р. працював в театрі В. Коміссаржевської, ставив в театрі К. Незлобіна і в Малому театрі. 1910 р. відкрив в Москві студію і при ній 1914 р. Театр ім. В. Коміссаржевської. В 1918 р. відкрив студію «Новий театр», де ставив Ж. Оффенбаха, В. Шекспіра. У 1919 р. виїхав з Росії для участі в Единбурзькому театральному фестивалі. Далі жив і працював у Великобританії, Франції, Італії, США. В Англії у 1922 р. поставив спектакль «Дядя Ваня» А. Чехова, який поновив 1925 р., слідом поставив чеховські вистави «Іванов», «Три сестри», «Вишневий сад». Викладав у лондонській Королівській академії драматичного мистецтва.

КОНОНЕНКО Юрій (1938–1995) — російський художник. Заслужений художник Росії (1994), лауреат Державної премії РФ (2003, посмертно). У 1962 р. закінчив Іркутський політехнічний інститут. У 1964 р. розпочав виставкову діяльність та роботу в театрі. Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова (1981).

КООНЕН Аліса (1889–1974) — російська актриса. Народна артистка РСФСР (1935). Учениця К. Станіславського, у 1904 р. вступила до школи-студії МХТ, до 1913 р. працювала на цій сцені. У 1913 р. — актриса Свободного театру К. Марджанова та О. Таїрова. З 1914 р. — актриса Камерного театру, заснованого О. Таїровим. Провідна актриса цього театру. Після його закриття виступала з концертними поетичними програмами. Серед численних ролей переважно трагедійного плану — Заречна в «Чайці» А. Чехова (1944).

КОПЕЛЯН Єфим (1912–1975) — російський актор. Народний артист СРСР (1973). У 1935 р. закінчив студію ДАВДТу і був прийнятий у трупу. Серед ролей: Вершинін («Три сестри» А. Чехова, 1965).

КОПЕРЖИНСЬКА Нонна (1920–1999) — українська актриса. У 1946 р. закінчила Київський театральний інститут ім. І. К. Карпенка-Карого (курс А. Бучми) і була прийнята у трупу театру ім. І. Франка. Серед ролей: Марина («Дядя Ваня» А. Чехова, 1980).

КОРТЕЗЕ (Corteze) Валентина (Valentina) (н. 1925) — італійська актриса. У 1950–70-х рр. — актриса Пікколо театро де Мілано. Серед ролей: Раневська («Вишневий сад», 1974).

КОРШ Федір (1852–1923) — російський театральний діяч, антрепренер. У 1882 р. заснував приватний драматичний театр в Москві. Виступав також як драматург і перекладач. В репертуарі театру драматургія А. Чехова була представлена п'єсами «Іванов» (1887), «Ведмідь» (1888).

КОХАНЕНКО Євген (1886–1955) — український актор і режисер. Засл. артист УРСР. У 1905–08 рр. — актор театру тов. «Руська бесіда»; у 1917–18 рр. — худ керівник Театру ім. Лесі Українки (Київ).

КОЧЕРГІН Едуард (н. 1937) — російський художник театру. Засл. діяч мистецтв РРФСР (1978), народний художник РРФСР (1988), лауреат Державної премії СРСР (1978, 1984). У 1960 р. закінчив постановочний факультет ЛГІТМіК. У 1963–66 рр. — голов. художник Ленінградського обласного театру драми, у 1966–72 рр. — Ленінградського драматичного театру ім. В. Комісаржевської, з 1972 р. — Ленінградського ВДТ ім. М. Горького. Працював у інших ленінградських театрах, зокрема у МДТ, у театрах Москви. Серед вистав: «Дядя Ваня» А. Чехова (1982).

КРЕЙЧА (Krejca) Отомар (Otomar) (н. 1921) — чеський актор і режисер. Лауреат премії ім. К. Станіславського (1999). Акторську діяльність почав

1940 р. У 1956–61 рр. — очолював празький Національний театр, у 1965–72 рр. — засновник і голов. режисер празького Театру за браноу, з 1991 р. — Театру за браноу-2. Ставив у театрах Європи і США. Серед вистав: «Три сестри», «Вишневий сад», «Іванов», «Чайка» — всі за А. Чеховим.

КРИВИЦЬКА Леся (1899-1983) — українська актриса. Народна артистка України. З 1944 р. — у трупі Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Ольга («Три сестри» А. Чехова, 1946).

КРИНКІН Геннадій (1937–2008) — російський актор. Народний артист РРФСР (1988). У 1961 р. закінчив студію при Центральному дитячому театрі. У 1961–63 рр. — актор театру «Современник», з 1963 р. — у ЦТРА. Серед ролей: Астров («Дядя Ваня» А. Чехова, 1970).

КРУГЛИЙ Лев (н. 1931) — російський актор. У 1953 р. закінчив Театральне училище ім. М. Щепкіна. Працював у Хабаровському крайовому театрі драми, московських театрах «Современник», ім. Ленінського комсомолу, на Малій Бронній. У 1979 р. емігрував. Серед ролей: Тузенбах («Три сестри» А. Чехова, 1967).

КРУЛКОВСЬКА Тетяна (н. 1971) — українська актриса. У 1990 р. закінчила Дніпропетровське театральне училище. З 2000 р. — актриса Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед ролей: Аня («Вишневий сад» А. Чехова, 2004).

КУБ'ЮК Любов (н. 1954) — українська актриса. Заслужена артистка України. У 1978 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (курс І. Молостової). У 1978 — 1982 рр. — актриса Київського державного академічного російського драматичного театру ім. Лесі Українки. З 1982 р. — Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Варя («Вишневий сад» А. Чехова, 1980).

КУГЕЛЬ Олександр (1864–1928) — театральний критик. У 1886 р. закінчив юридичний факультет Петербурзького університету. З 1882 р. друкувався у періодичних виданнях, переважно в жанрі театральної рецензії. У 1897–1918 рр. разом з З. Хомською редагував і видавав ілюстрований тижневик «Театр и искусство», який мав доповнення у вигляді «Словника сценічних діячів», збірок п'єс, нот, театральних мемуарів. У 1908–28 рр. (до 1925 р. разом із М. Євреїновим) керував театром пародії «Криве дзеркало». Автор збірок «Утверждение театра» (1922), «Театральные портреты» (1923), «Профили театра» (1929), «Листья с дерева» (1926), «Наши дра-

матурги» (вид. 1934). Був одним із найзавзятіших опонентів чеховської драматургії та стилістики прижиттєвих чеховських вистав МХТ.

КУЗИЧЕВ Андрій (н. 1970) — російський актор. Лауреат премії «Чайка» (2005). Закінчив акторський факультет ГІТІСу. Працює в театрі «Центр драматургії та режисури», бере участь у незалежних театральних проєктах. Серед ролей: Тузенбах («Три сестри» А. Чехова, 2005).

КУЗНЕЦОВ Володимир (н. 1957) — український актор. Закінчив акторський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1987 р. — актор Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед ролей: Войницький («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

КУРБАС Олександр (Лесь) Степанович (1887–1937) — актор, режисер, театральний діяч, теоретик театру, драматург. Народний артист України (1925). Народився у акторській родині. Навчався у Львівському та Віденському університетах. Сценічну діяльність розпочав у аматорських гуртках Львова та Гуцульському театрі Г. Хоткевича. У 1912–14 рр. працював у театрі Товариства «Руська бесіда», у 1915–16 рр. очолював трупу «Тернопільські театральні вечори». У 1916 р. на запрошення М. Садовського вступив до його театру. Того ж року організував у Києві студію «Молодий театр», яка наступного року стала театром. У 1919 р. працював в театрі «Музична драма», у 1920-му — у Першому театрі УРР ім. Т. Г. Шевченка. Того ж року у Білій Церкві організував «Киїдрамте», в 1922 р. у Києві — Мистецьке об'єднання «Березіль», з якого 1926 р. до Харкова був переведений театр «Березіль». Керував театром до 1933 р., коли був звільнений з посади, 1934 р. — репресований й засланий до концтабору на Соловки. Загинув у 1937 р. під час масових розстрілів ув'язнених. Серед ролей: Астров («Дядя Ваня», 1913), Смирнов («Ведмідь», 1916), Ломов («Одруження», 1916) — всі за А. Чеховим.

КУРИШЕВ Сергій (н. 1963) — російський актор. Засл. арт. Росії (2002). Лауреат премії «Золота маска» (2004). Закінчив ЛДІТМіК. З 1989 р. — актор Малого драматичного театру (Санкт-Петербург). Серед ролей: Тригорін («Чайка»), Войницький («Дядя Ваня») — обидві за А. Чеховим.

КУСЕНКО Ольга (1919–1997) — українська актриса. Народна артистка УРСР (1962) та СРСР (1967). У 1941 р. закінчила акторський факультет Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1944 р. — актриса Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Варя («Вишневий сад» А. Чехова, 1946).

КУТЕПОВА Ксенія (н. 1971) — російська актриса. Заслужена артистка РФ. Лауреат Державної премії РФ (2001), театральних премій «Чайка» (2000, 2004), ім. К. Станіславського (2001). У 1993 р. закінчила режисерський факультет ГІТІСу і вступила у труп театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Ірина («Три сестри» А. Чехова, 2004).

КУТЕПОВА Поліна (н. 1971) — російська актриса. Заслужена артистка РФ. Лауреат премії «Чайка» (2004). У 1993 р. закінчила режисерський факультет ГІТІСу і вступила у труп театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Маша («Три сестри» А. Чехова, 2004).

ЛАВРОВ Кирил (1925–2007) — російський актор. Народний артист СРСР (1972), Герой соціалістичної праці (1985), з 1992 р. — президент Міжнародної конфедерації театральних спілок. У 1950–53 рр. — актор КДАТРД ім. Лесі Українки, з 1955 р. — ленінградського ВДТ ім. М. Горького (ім. Г. Товстоногова). Серед ролей: Солений («Три сестри», 1965), Астров («Дядя Ваня», 1982) — обидві за А. Чеховим.

ЛАВРОВ Юрій (1905–1980) — український актор. Народний артист СРСР (1960). Сценічну діяльність розпочав у Петрограді у Великому драматичному театрі (1919–1922), у 1929–1934 — актор Ленінградського театру драми ім. О. Пушкіна. З 1938 р. — у Київському російському драматичному театрі ім. Лесі Українки. Гострохарактерний актор, переважно грав негативних персонажів. Серед ролей: Дорн («Чайка» А. Чехова).

ЛАЗОРКО Дмитро (1966 — 2009) — український режисер. Навчався у ЛДІТМіКу, закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (курс Е. Митницького). Режисерську діяльність почав 1993 р. З 1997 р. — режисер ЦТМ ім. Леся Курбаса Серед вистав: «Чайка» (2001), «Вишневий сад» (2008) — обидві за А. Чеховим.

ЛЕБЕДЄВ Євгеній (1917–1997) — російський актор. Народний артист СРСР (1968), лауреат Сталінської (1950), Державної СРСР (1968) та РРФСР (1980), Ленінської (1986) премії, Герой Соціалістичної праці (1987), два ордени Леніна, орден «За заслуги перед Вітчизною» (1997). У 1940 р. закінчив Московське театральне училище. У 1940–49 рр. — актор Тбіліського ТЮГу, у 1949–56 рр. — Ленінградського театру ім. Ленінського комсомолу, з 1956 р. — ВДТ ім. М. Горького. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня», 1982)

ЛЕВЕНТАЛЬ Валерій (н. 1938) — російський театральний художник. Народний художник СРСР (1989), лауреат Державної премії Росії (1994).

У 1956–62 рр. навчався у ВДІКу. З 1963 р. оформлював вистави у театрах Москви, Ленінграду (Санкт-Петербургу). У 1965–1994 рр. — художник, голов. художник Большого театру. Однією з найбільш успішних вважає роботу над циклом чеховських п'єс: «Чайка» (1980), Дядя Ваня» (1985), «Вишневий сад» (1989), «Три сестри» (1997).

ЛЕНЦ Леонід (н. 1950) — латвійський актор. У 1971 р. закінчив Латвійську державну консерваторію (акторський факультет). З 1971 і з 1988 р. — у Ризькому російському театрі ім. М. Чехова. Серед ролей: Дорн («Чайка» А. Чехова).

ЛЕОНІДОВ (справ. прізви. — **Вольфензон**) Леонід (1873–1941) — актор, режисер, педагог. Народний артист СРСР (1936). Доктор мистецтвознавства, професор (1939). Сценічну діяльність почав у аматорських виставах «Общества изящных искусств и Городской народной аудитории» (Одеса). У 1895–96 рр. вчився у Московському імператорському театральному училищі. У 1896–1901 рр. грав у Театрі Соловцова (Київ, Одеса). Серед ролей: Солений («Три сестри» А. Чехова).

ЛІДЕР Данило (1917–2002) — український художник театру. Народний художник УРСР (1982), дійсний член Академії мистецтв України (1992), професор Київського художнього інституту (НАОМА, 1994). Лауреат Державної премії СРСР (1952), України ім. Т. Г. Шевченка (1993). У 1956 р. закінчив Ленінградський інститут живопису, скульптури і архітектури. Оформляв вистави у різних театрах України, Росії, європейських країн. З 1965 р. — художник, голов. художник Київського (Національного) академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед вистав: «Дядя Ваня», «Вишневий сад» — обидві за А. Чеховим (1980).

ЛІЛНА (справ. прізви. — **Перевошікова**) Марія (1866–1943) — російська актриса. Народна артистка РСФСР (1933). Закінчила московський Єкатерининський інститут. Творчий шлях почала у 1888 р. у «Товаристві літератури та мистецтва», очолюваного К. Станіславським. З 1898 р. — актриса Московського Художнього театру. Серед ролей: Маша («Чайка», 1898), Соня («Дядя Ваня», 1899), Наташа («Три сестри», 1901), Аня, Варя («Вишневий сад», 1904, 1911).

ЛИВАНОВ Борис (1904–1972) — російський актор і режисер. Народний артист СРСР (1948), лауреат Державної премії СРСР (1941, 1942, 1947, 1949, 1950, 1970). Навчався у 4-ій Студії МХАТу. З 1924 р. — у трупі Художнього театру. Серед ролей: Солений («Три сестри» А. Чехова, 1940). Серед вистав: «Чайка» А. Чехова (1969).

ЛОБАНОВ Андрій (1900–1959) — російський режисер. Народний артист РРФСР (1947), лауреат Сталінської премії (1946). У 1919–23 рр. відвідував заняття студії О. Гейрота, Є. Вахтангова, Ю. Завадського. У 1924–27 рр. працював як актор в театрі ім. В. Комісаржевської, у 1931–37 рр. — як режисер у студії Р. Симонова, у 1937–39 рр. — режисер Театру Революції, у 1939–57 рр. — режисер (з 1946 р. — головний) Московського драматичного театру ім. М. Єрмолової. Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (1934).

ЛОБОЦЬКИЙ Анатолій (н. 1959) — російський актор. Засл. артист Росії. У 1979 р. закінчив Тамбовський інститут культури, у 1985 р. — ГІТІС. З 1985 р. — у трупі Московського академічного драматичного театру ім. В. Маяковського. Серед ролей: Тригорін («Чайка» А. Чехова).

ЛУЖСЬКИЙ (Калужський) Василь (1869–1931) — російський актор, режисер, театральний педагог. Один із засновників МХТ. Грав у прижиттєвих чеховських виставах Художнього театру: Сорін («Чайка», 1898), Серебряков («Дядя Ваня», 1899), Андрій Прозоров («Три сестри», 1901), Лебедєв («Іванов», 1904), Фірс «Вишневий сад», 1904).

ЛУКАШЕНКОВА Тетяна (н. 1961) — латвійська актриса. У 1983 р. закінчила акторський факультет Латвійської державної консерваторії. У 1983–89 рр. працювала у Красноярському обласному драматичному театрі. З 1989 р. — у трупі Ризького російського театру ім. М. Чехова. Серед ролей: Поліна Андріївна («Чайка» А. Чехова).

ЛЮБАРТ (справ. прізви. — **Колишко**) Варвара (1898–1967) — українська актриса. Народна артистка СРСР (1947), лауреат Державної премії СРСР (1950). У 1916–18 рр. навчалась на вокальному відділенні Петербурзької консерваторії та у драматичній школі при Александринському театрі (клас Ю. Юр'єва). У 1918 р. — актриса Українського Народного театру, з 1922 р. — театру ім. М. Заньковецької (нині Національного академічного українського драматичного). Серед ролей: Маша («Три сестри» А. Чехова, 1946).

ЛЮБИМОВ Олег (н. 1970) — російський актор, режисер. Лауреат театральної премії «Чайка» (2004). Працював режисером у Севастопольському драматичному театрі, художником по світлу в Московському драматичному театрі на Малій Бронній. З 1993 р. грає в театрі «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Людина в пенсне («Три сестри» А. Чехова, 2004).

ЛЮБИМОВ Юрій (н. 1917) — російський актор, режисер. Народний артист РФ (1991), лауреат Державної премії СРСР (1952) та РФ (1997), премій «Три-

умф» (1998), «Чайка» (1999), «Золота маска» (2000). У 1933–36 рр. навчався у студії при театрі МХАТ-2, у 1936 р. — в студії при Театрі ім. Є. Вахтангова. У 1941–47 рр. працював у ансамблі пісні і танцю НКВС, у 1947–64 рр. — працював актором Московського театру ім. Є. Вахтангова, з 1964 р. — головний режисер Московського театру драми і комедії на Таганці. У 1984–88 рр. — позбавлений радянського громадянства, ставив вистави за кордоном (Велика Британія, Італія, Франція, США). Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова (1981).

ЛЮБОШИЦЬ Семен (1859–1926) — письменник, журналіст, співробітник газети «Новости дня».

ЛЮДВИГОВ (справ. прізвище — **Штейнберг**) Людвиг (1874–1966) — російський оперний та драматичний актор, режисер. Навчався співу в Італії. Працював в оперних театрах Тифлісу, Уфі, Баку, Харкова, Москви, у харківській антрепризі О. Дюкової та в театрі Воронежа. Серед ролей: Тригорін («Чайка» А. Чехова, 1897).

ЛЮНЬЄ-ПО (Люньє) (Lugne-Poe) Орельєн Марі (Orelieen Mari) (1869–1940) — французький режисер, письменник, теоретик театру, критик. З 1888 р. працював у Вільному театрі А. Антуана, одночасно навчався у Паризькій консерваторії. У 1893–1929 рр. керував театром «Евр» (спільно з К. Моклером). Один з творців французького «театру символізму».

МАЙОРОВ Михаїл (1906–1993) — російський актор. Народний артист РРФСР (1962). У 1930 р. закінчив акторський факультет ГІТІСу. У 1930–36 рр. — актор МХАТ-2; з 1936 р. — актор Центрального театру Радянської (Російської) Армії. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова).

МАК Ірина (н. 1970) — українська актриса. По закінченні КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого у 1994 р. вступила до трупи Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед ролей: Дуняша («Вишневий сад» А. Чехова, 2004).

МАКАРОВА Людмила (н. 1921) — російська актриса. Народна артистка СРСР. У 1941 р. закінчила студію Великого Драматичного театру і була прийнята у трупу. Серед ролей: Наташа («Три сестри» А. Чехова, 1965).

МАКСАКОВА Людмила (н. 1940) — російська актриса. Народна артистка РРФСР (1980). Лауреат Державної премії РФ (1995). У 1961 р. закінчила Театральне училище ім. Б. Щукіна і вступила у трупу Московського академічного драматичного театру ім. Є. Вахтангова. Серед ролей: Раневська («Вишневий сад» А. Чехова, 2003).

МАЛАХОВ Віталій (н. 1954) — український режисер. Народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка (2008). У 1978 р. закінчив режисерський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1978–79 рр. — режисер КАТРД ім. Лесі Українки, у 1979–85 рр. — худ. керівник Київського державного театру естради, з 1987 р. — Київського академічного (з 2006 р.) драматичного театру на Подолі. Серед вистав: «Дядя Ваня» А. Чехова, (2003).

МАЛЕВАННА Лариса (н. 1939) — російська актриса. Народна артистка РРФСР (1985). У 1965 р. закінчила режисерський факультет ЛГІТМіК. У 1965–68 рр. — актриса і режисер Красноярського драматичного театру, у 1968–71 рр. — ленінградських Театру ім. Ленради та ім. Ленінського комсомолу, з 1976 р. — актриса і режисер ВДТ ім. М. Горького (ім. Г. Товстоногова), з 1988 р. — худ. керівник Театру на Василевському острові. Серед ролей: Єлена Андріївна («Дядя Ваня» А. Чехова, 1982).

МАРДЖАНШВІЛІ (Марджанов) Коте (Костянтин) (1872–1933) — грузинський режисер. Перша реж. спроба — вистава «Дядя Ваня» (1901, В'ятка). У 1906–1909 р. працював у Харкові, Києві (антреприза І. Дуван-Торцова), Одесі (антреприза М. Багрова). У 1909–10 рр. — у Театру В. Незлобіна (Москва), у 1910–1913 рр. — у МХТ, у 1913–16 рр. — худ. Керівник (разом з О. Таїровим) Свободного театру, у 1916–22 рр. — петроградських театрів «Буф», Вільної комедії, Комічної опери, з 1922 р. Тбіліського Театру ім. Ш. Руставелі. Серед вистав: «Дядя Ваня» (1901), «Три сестри» (1908) — обидві за А. Чеховим.

МАРЧЕНКО Юлія (н. 1980) — російська актриса. У 2004 р. закінчила Театральне училище ім. Б. Щукіна і вступила у трупі Александринського театру (Санкт-Петербург). Серед ролей: Аня («Вишневий сад», 2003), Ніна Заречна («Чайка», 2007) — обидві за А. Чеховим.

МАТКОВСЬКИЙ Григорій (дати народження та смерті невідомі) — актор, режисер та антрепренер російського театру. Артистичну діяльність почав у 1879 р. У 1897–98 рр. — актор та режисер Театру Ф. Корша, у 1902–05 рр. — театру «Соловцов», у 1914 р. — Театру М. Садовського. Тримав власні антрепризи у Житомирі (1886), Ризі (1899), Києві (1905).

МЕЙЄРХОЛЬД Всеволод (1874–1940) — російський актор і режисер. Народний артист РСФСР (1923). У 1895 р. вступив до Московського університету, у 1896 р. — до Театрально-музичного училища Московського філармонічного товариства (клас В. Немировича-Данченка). У 1898–1902 рр. — актор МХТ. У 1902–05 рр. — актор і режисер власної

(спільно з О. Кошеверовим) трупи «Товариство нової драми» (Херсон, Полтава, Тифліс); у 1906–08 рр. — режисер театру В. Комісаржевської, у 1908–17 рр. — Александринського та Маріїнського театрів; у 1920–38 рр. — керував театром РСФСР-1 (Театром революції, Театром ім. Вс. Мейерхольда). У 1938 р. — репресований і розстріляний. У 1955 р. — помертвено реабілітований. Серед ролей: Треплев («Чайка», 1898), Тузенбах («Три сестри», 1901), Астров («Дядя Ваня», 1902), Трофимов («Вишневий сад», 1904) — всі за А. Чеховим. Серед вистав: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестри», «Вишневий сад» — всі за А. Чеховим.

МЕЛЛЕР Вадим (1884–1962) — український художник театру, ілюстратор та архітектор. Заслужений діяч мистецтв України (1948). Професор Академії мистецтв України (1920). У 1903–08 рр. вивчав право у Київському університеті, у 1908–12 рр. отримував художню освіту у Мюнхенській Академії образотворчого мистецтва. У 1913–14 рр. експонував роботи у паризьких «Салоні незалежних» та «Весняному салоні». У 1917–21 рр. працював у Студії Б. Ніжинської, у 1921–23 рр. — у Першому театрі УРР ім. Т. Г. Шевченка, у 1922–48 рр. — голов. художник МОБу — «Березолу» — Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка, у 1948–53 рр. — київського Театру музичної комедії, у 1953–59 рр. — Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (1946).

МЕЛЬНИК Ірина (н. 1962) — українська актриса. Заслужена артистка України (2003). У 1983 р. закінчила Школу-студію МХАТ (курс В. Монюкова). З 2001 р. — актриса Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра, Театру кіноактора. Серед ролей: Варя («Вишневий сад» А. Чехова, 2004).

МЕРЗЛІКІН Андрій (н. 1973) — російський актор. Закінчив акторський факультет ВГІКа. Актор московського драматичного театру п/к А. Джигарханяна. Серед ролей: Солений («Три сестри» А. Чехова, 2005).

МІЛЮТЕНКО Дмитро (1899–1966) — український актор. Народний артист СРСР (1960). Навчався у Харківському комерційному інституті. У 1923–27 рр. та з 1936 р. — актор Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка, у 1927–36 рр. — театру «Березіль» (Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка). Серед ролей: Гаєв («Вишневий сад» А. Чехова, 1946).

МИРОНОВ Євген (н. 1966) — російський актор. Народний артист Росії (2004). Лауреат Державної премії РФ (1995), премії ім. К. Станіславського

(1996), премії «Кришталева Турандот» (2001, 2006), У 1986 р. закінчив Саратовське театральне училище, у 1990 р. — Школу-студію МХАТ. У 1987–98 рр. — актор театру-студії п/к О. Табакова, у 2001–2005 рр. — МХАТу, у 2006 р. заснував Театральну компанію Є. Миронова, у 2008 р. — очолив Театр націй. Серед ролей: Треплев («Чайка», 1986), Лопахін («Вишневий сад», 2003) — обидві за А. Чеховим.

МІРУС Борис (н. 1928) — український актор. Народний артист України (1990). У 1948 р. закінчив студію ЛАУДТ ім. М. Заньковецької. Був репресований (1948–56). З 1956 р. — актор Львівського (Національного) академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Серед ролей: Сорін («Чайка» А. Чехова, 1970).

МИТНИЦЬКИЙ Едуард (н. 1931) — український режисер. Народний артист України. Режисерську діяльність почав 1960 р., працював у театрах Севастополя, Одеси, Миколаєва, Рязані, Казані, Воронежа, Запоріжжя, Києва (ім. Лесі Українки, оперети, ім. І. Франка). У 1980-х — 90-х ставив вистави у театрах Словаччини, Болгарії, Німеччини. З 1978 р. — на чолі Київського державного театру драми і комедії (тепер — Київський державний академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра). Серед вистав: «П'ять пудів кохання» за «Чайкою» (1993), «26 кімнат» за «Лісовиком» — обидва за А. Чеховим.

МОВЧАН Володимир (н. 1955) — український актор. У 1976 р. закінчив КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого. З 2003 р. — актор Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед ролей: Симеонов-Пищик («Вишневий сад» А. Чехова, 2004).

МОЙСЕЄВ Станіслав (н. 1959) — український режисер. Засл. діяч мистецтв України, лауреат премії «Київська пектораль». У 1980 р. закінчив режисерський факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1981 р. — режисер Маріупольського театру російської драми, у 1984–86 рр. — Сумського театру драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна, у 1987–89 рр. — Закарпатського українського музично-драматичного театру, у 1990–96 рр. — у театрах Львова, Мукачеве, Одеси, Донецька, Чернігова, Києва, Чехословаччини, з 1996 р. — художній керівник Київського академічного Молодого театру. Серед вистав: «Дядя Ваня» А. Чехова (2003).

МОЛОСТОВА Ірина (1929–1999) — український режисер. Закінчила балетмейстерський та режисерський факультети ГІТІСу. У 1950-х — режисер, у 1977–1980 рр. — головний режисер Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. У 1950-х — 1990-х рр. ставила оперні вистави

у Київській опері, московському Большому та ленінградському (санкт-петербурзькому) Маріїнському театрах. Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (1980).

МОРОЗОВ Пьотр (1854–1920) — російський історик літератури, театрознавець. Член-кореспондент Академії наук з 1912. У 1876 р. закінчив історико-філологічний факультет Петербурзького університету. З 1889 р. читав курс лекцій з історії театру і драматургії у Петербурзькому театральному училищі. Один із засновників наукового театрознавства; у 1888 р. видав «Нариси історії російської драми XVII та XVIII століть», у 1894 р. — «Російський театр за Петра Великого», у 1910 р. — «Спомини про Нижегородський театр 60-х рр.». Писав популярні біографії драматургів: «Пушкін-драматург», «Гуцков», «Шіллер», «Островський», «Ібсен та його драми».

МОСКВІН Іван (1874–1946) — російський актор. Народний артист СРСР (1936), лауреат Сталінської премії (1943, 1946). У 1896 р. закінчив Музично-драматичну студію при Московській філармонічній спілці. У 1897–98 рр. Грав у Ярославлі, з 1898 р. — у Московському Художньому театрі. Серед ролей: Роде («Три сестри», 1901), Єпиходов («Вишневий сад», 1904) — обидві за А. Чеховим.

МУНТ Єкатерина (1875–1954) — російська актриса. Засл. артистка РСФСР (1932). У 1898 р. закінчила Московське філармонічне училище (клас В. Немировича-Данченка). У 1898–02 рр. — грала у МХТ, у 1902–06 рр. — у Товаристві нової драми, у 1906–08 рр. — у театрі В. Комісаржевської, у 1908–20 рр. — у провінційних трупах (Одеса, Катеринодар, Полтава. Харків), у 1920–22 рр. — у петроградському ТЮГу. Серед ролей: Наташа, Ірина («Три сестри»), Ніна Заречна («Чайка»), Соня («Дядя Ваня») — всі за А. Чеховим.

МУРАТОВА Єлена (1874–1921) — російська актриса. З 1901 р. — актриса Московського Художнього театру. Серед ролей: Шарлотта («Вишневий сад» А. Чехова, 1904).

МЯГКОВ Андрій (н. 1938) — російський актор. Народний артист СРСР (1986), лауреат Державної премії СРСР (1977), Державної премії ім. братів Васильєвих (1979), театральної премії «Чайка». У 1965 р. закінчив Школу-студію МХАТ. У 1965–77 рр. — актор театру «Современник», з 1977 р. — МХАТу (тепер ім. А. Чехова). Серед ролей: Треплев («Чайка»), Войницький («Дядя Ваня») — обидві за А. Чеховим.

НЕДЕЇЛІН (Недзельський) Євген (1850–1913) — російський актор. На професійній сцені працював з 1873 р. (Новочеркаськ, Іркутськ, Одеса, Київ). Грав ролі «коханців», «фатів», «простаків» у оперетах. У 1882 р. перейшов на драматичну сцену. У 1887 р. вступив до харківського Товариства акторів під орудою М. Бородая. 1891 р. разом з Н. Соловцовим був серед засновників Товариства драматичних акторів у Києві. У 1899–1913 рр. працював у антрепризі Н. Соловцова, М. Багрова та ін. Гра Недєліна відзначалась блискучою технікою, легкістю, невимушеністю.

НЕКРОШЮС (Nekroshjus) Еймунтас (Eimuntas) (н. 1952) — литовський режисер. Засл. діяч мистецтв Литви, лауреат Державної премії Литовської РСР (1983), СРСР (1987), РФ (1999), премії «Золота маска», премії Союзу театрів Європи. У 1976 р. закінчив режисерське відділення ГІТІСу ім. А. Луначарського. У 1976–92 рр. працював у Драматичному театрі м. Каунаса і Молодіжному театрі М. Вільнюса; у 1994–98 рр. — у театрі міжнародного фестивалю «Life». У 1998 р. заснував театр «Meno Fortas». Серед вистав: «Дядя Ваня» (1986), «Іванов» (1988), «Три сестри» (1995), «Чайка» (2001), «Вишневий сад» (2003) — всі за А. Чеховим.

НЕКРОШЮС (Nekroshjus) Маріус (Marius) — литовський художник. У 2002 р. закінчив Академію мистецтв (Вільнюс). З 1998 р. оформлює вистави батька Е. Некрошюса у театрі «Meno Fortas», а також у театрах Литви, Москви та Італії.

НЕЛЛІ (Неллі-Влад) Володимир (1895–1980) — український режисер. Народний артист Чечено-Інгуської АССР (1944). Заслужений діяч мистецтв УРСР (1946). У 1919 р. закінчив медичний факультет Київського університету і драматичну студію театру «Соловцов». У 1920–21 рр. — режисер московського театру «РРФСР-1», у 1923–27 рр. — харківського Червонозаводського театру, у 1927–31 рр. та у 1935–36 рр. — режисер провінційних російських театрів, у 1938–40 рр. — Московського театру ім. Мосради. У 1931–34 рр. — художній керівник, а у 1940–1949 рр. — головний режисер Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. З 1940 р. викладав майстерність актора та режисуру у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова, (1955).

НЕМИРОВИЧ Варвара (1856–1901) — російська актриса. Працювала у антрепризах Києва, Харкова, Одеси. Серед ролей: Аркадіна («Чайка» А. Чехова).

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Володимир (1858–1943) — російський режисер, письменник, драматург, театральний діяч. Народний артист СРСР

(1936). Разом з К. С. Станіславським був засновником і керівником МХТ. У 1877 р. розпочав друкуватися як театральний критик у газетах і журналах «Будильник», «Артист», «Русский курьер», «Новости дня». Автор п'єс «Остання воля», «Нова справа», «Золото», «Ціна життя», «У мріях». Разом із К. Станіславським працював над прижиттєвими постановками п'єс А.Чехова. Серед вистав: «Іванов» (1904), «Три сестри» (1940) — обидві за А. Чеховим.

НІКОЛАЄВ Ніколай (1865–1918) — поет, журналіст, театральний рецензент. Оглядач газети «Киевлянин». Автор нарисів «Драматический театр в г. Києве» (1898).

НІКОЛАЄВА Ксенія (н. 1959) — українська актриса. Заслужена артистка України (2001). У 1979 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (курс М. Русковського). У 1981-1993 рр. — актриса Театру російської драми ім. Лесі Українки. З 1993 р. — актриса Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед ролей: Маша («П'ять пудів кохання», 1993), Раневська («Вишневий сад», 2004) — обидві за А.Чеховим.

ОЛЕКСЕНКО Степан (1941-2006) — український актор. Заслужений артист України (1970), Народний артист України (1980), Народний артист СРСР (1991). Академік Академії мистецтв України (2004). Нагороджений орденом князя Ярослава Мудрого V ст. У 1964 р. закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (курс Л. Олійника) та вступив у трупі Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Вершинін («Три сестри» А.Чехова, 1999).

ОЛЕКСЕНКО-ЖИРКО Тетяна (н. 1971) — українська актриса. У 1992 р. закінчила КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого (курс Б. Ставицького) і того ж року була запрошена до трупи Київського Молодого театру. З 1995 р. — актриса Національного академічного драматичного театру ім. І.Франка. Серед ролей: Наталія Іванівна («Три сестри» А.Чехова, 1999).

ОЛІВ'Є (Olivier) Лоуренс Керр (Laurence Kerr) (1907–1989) — британський актор, режисер, продюсер. Кавалер ордену «За заслуги», у 1947 р. був зведений у лицарське достоїнство, у 1970 р. став бароном Олів'є Брайтонським. У 1924–25 рр. пройшов курс у оксфордській Школі дикції та драматичної майстерності. Працював у театрі «Олд Вік», у 1962 р. очолював Національний театр. Серед ролей: Войницький («Дядя Ваня» А. Чехова). Серед вистав: «Дядя Ваня» А. Чехова (1936).

ОРЛОВ-ЧУЖБІНІН (Орлов) Яків (1876–1940) — російський актор. Заслужений артист РСФСР (1927). Професійну діяльність почав у 1897 р. у Товаристві артистів під орудою М. Савіна та В. Несмельського у Вологді. Грав у театрах Вільно, Воронежу, Єкатеринбургу, Казані. Актор театру Н. Соловцова. Грав переважно ролі амплуа «неврастенік».

ОРМЕРОД (Ormerod) Нік (Nick) (н. 1955) — британський художник. Вивчав дизайн у Вімблдонській художній школі. Працював у театрах Англії та Шотландії. У 1981 р. разом із Д. Доннелланом заснував театр «Cheek by Jowl». Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова (2005).

ПАВЛОВА Ізабелла (н. 1928) — українська актриса. Заслужена артистка УРСР. З 1951 р. — актриса НАТРД ім. Лесі Українки. Серед ролей: Соня («Дядя Ваня» А. Чехова, 1960).

ПАНЧІН Олександр (1856–1906) — російський актор. Актор Александринського театру. Серед ролей: Медведенко («Чайка» А. Чехова).

ПАПЕРНИЙ Євген (н. 1950) — український актор. Народний артист України. Закінчив московське Театральне училище ім. Б. Щукіна. До 1993 р. працював у Київському театрі російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Тригорін («П'ять пудів кохання» за «Чайкою» А. Чехова, 1993).

ПАСХАЛОВА (справ. прізви. — **Чегодаєва**) Анна (1867–1944) — актриса. У 1887 р. закінчила Петербурзьке театральне училище. У 1887–1895 рр. працювала у Александринському театрі. У 1898 перейшла до трупи М. Соловцова. Грала також у театрах Одеси, Ростова-на-Дону, Харкова тощо. Була однією з перших у провінції виконавиць ролей у п'єсах А. Чехова.

ПЄВЦОВ Дмитрій (н. 1963) — російський актор. Народний артист РФ (2001). Лауреат Державної премії РФ (1995), театральної премії «Чайка» (2000). У 1985 р. закінчив акторський факультет ПІТІСу ім. А. Луначарського. У 1987–91 рр. працював у Московському театрі драми і комедії на Таганці, у Театрі «А» А. Демидової. З 1991 р. — актор театру «Ленком». Серед ролей: Треплев («Чайка» А. Чехова, 1994).

ПЕКАРСЬКА Ганна (н. 1918) — українська актриса. Заслужена артистка України. У 1939 р. закінчила КДІТМ і вступила до трупи Театру Червоної Армії Київського військового округу. У 1944–1984 рр. — актриса Київського руського драматичного театру ім. Лесі Українки. Серед ролей: Маша («Чайка» А. Чехова).

ПЕРВЕЄВА Ольга (н. 1946) — українська актриса. У 1968 р. закінчила Вище театральне училище ім. Щепкіна (курс В. Коршунова), з того ж року — актриса Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Дуняша («Вишневий сад» А. Чехова, 1980).

ПЕТИПА Маріус (1850–1919) — російський драматичний актор. Член артистичної родини Петіпа. Закінчив Санкт-Петербурзьке комерційне училище. У 1870–75 рр., у 1888–90 рр. та у 1892–1915 рр. — працював у провінційних трупах; у 1875–88 р. — у Александринському театрі; у 1890–91 рр. — московському театрі М. Горевої; у 1915–17 рр. — у московському Камерному театрі. З успіхом грав у оперетах, у ролях амплуа фат та резонер.

ПЕТРЕНКО Олексій (н. 1938) — російський актор. Народний артист РРФСР (1988). Лауреат Державної премії РФ (2000). У 1961 р. закінчив Харківський театральний інститут. У 1961–64 рр. — працював у театрах Донецька та Запоріжжя, у 1964–77 рр. — Ленінградського драматичного театру ім. Ленради, у 1977 р. — Московського театру на Малій Бронній, у 1978 р. — МХАТу, у 1982–86 рр. — Школи драматичного мистецтва, у 1991–92 рр. — Школи сучасної п'єси. Серед ролей: Фірс («Вишневий сад» А. Чехова, 2003).

ПЕТРОВ Анатолій (н. 1955) — український актор. У 1977 р. закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1977–79 рр. — актор Львівського ТЮГу ім. М. Горького, з 1979 р. — Київського Молодіжного театру, у 1993–99 рр. — Експериментального театру-студії. Серед ролей: Фірс («Постріл в осінньому саду» за А. Чеховим, 1999).

ПЕЧЬОНКІНА Тетяна (н. 1955) — українська актриса. Закінчила акторський факультет КДІТМ ім. Карпенка-Карого (курс М. Рушковського). З 1987 р. — актриса Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед ролей: Войницька («Дядя Ваня» А. Чехова).

ПШКОЛІ Мішель (н. 1925) — французький актор. Театральну освіту отримав на курсах Рене Симона. Дебютував у паризькому театрі «BABILLON», працював у Національному народному театрі та театрі «ATENEU». Один з найвідоміших акторів французького кіно, знімався у фільмах Ж.-Л. Годара, Л. Бунюеля, К. Соте, А. Рене.

ПІТОЄВ Жорж (1884–1939) — французький актор, режисер, театральний діяч. Народився у Тифлісі, в родині директора тифліського театру І. Є. Пітоєва. Навчався у тифліському Технічному училищі, у Москов-

ському університеті та Інституті шляхів, на юридичному факультеті Сьорбони. Перший сценічний досвід пов'язаний із Російським артистичним гуртком, організованим у Парижі батьком. У 1908 р. зблизився із В. Коміссаржевською, у 1910 р. — актор, режисер, декоратор, механік сцени у Першому пересувному театрі П. Гайдебурова. У 1911 р. пройшов курс ритміки у школі Е. Жак-Далькроза в Хеллерау. В 1912 р. організував у Петербурзі «Наш театр» — театр драматурга. В 1915–22 рр. жив у Швейцарії, заснував професійну театральну трупу. У 1926 р. в Парижі разом з Л. Жуве, Ш. Дюленом та Г. Баті заснував театральний союз під назвою «Картель», чиїм завданням було організаційне та творче оновлення театру. Він «відкрив» для Франції драматургію А. Чехова та Л. Піранделло. У 1908–1912 рр. поставив вистави «Іванов», «Вишневий сад», «Ведмідь» за А. Чеховим, в «Нашому театрі» — «Іванов» і «Три сестри», у швейцарській трупі — «Чайку», «Дядю Ваню», «Освідчення», «Ведмідь», «Ювілей», «Одруження», «Лебедину пісню», «Три сестри», у Парижі — «Дядю Ваню», «Чайку», «Три сестри».

ПІТОЄВА (Сманова) Людмила (1895–1951) — російська актриса. Закінчила в Тифлісі пансіон св. Ніни. Грала в швейцарських та паризьких виставах чоловіка — Ж. Пітоєва. Серед найбільш відомих ролей — героїні чеховських п'єс: Заречна («Чайка», 1922), Єлена Андріївна («Дядя Ваня», 1916), Ірина («Три сестри», 1929) — всі за А. Чеховим.

ПИРОГОВ Кирилл (н. 1973) — російський актор. Заслужений артист РФ. Лауреат премії «Чайка» (2004, 2006). У 1994 р. закінчив Театральне училище ім. Б. Щукіна. З 1993 р. — актор театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Тузенбах («Три сестри», 2004).

ПИСАРЄВ Модест (1844–1905) — російський актор. У 1865 р. закінчив Московський університет. У 1867 р. за порадою О. Островського поступив на провінційну сцену, переважно граючи в його п'єсах у партнерстві із дружиною П. Стрепетовою. У 1870–80-х рр. грав у театрі Ф. Корша, А. Бренко, М. Лентовського. З 1885 р. — артист Александринського театру. Серед ролей: Дорн («Чайка» А. Чехова, 1896).

ПИСЬМАН Софія (н. 1955) — українська актриса. Закінчила Азербайджанський інститут мистецтв ім. А. Алієва. Працювала в російських театрах. З 2001 р. — актриса Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед ролей: Марина («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ПЛОСКИХ Борис (н. 1961) — латвійський актор. У 1983 р. закінчив акторський факультет Латвійської державної консерваторії.

У 1983–1991 рр. — артист Красноярського драматичного театру. З 1991 р. — в трупі Ризького російського театру ім. М. Чехова. Серед ролей: Шамраєв («Чайка» А. Чехова).

ПЛОТНИКОВА Ніка (н. 1976) — латвійська актриса. У 1997 р. закінчила студію при РРТ. З того ж року — актриса Ризького російського театру ім. М. Чехова. Серед ролей: Ніна Заречна («Чайка» А. Чехова).

ПОКРОВСЬКА Аліна (н.1940) — російська актриса. Народна артистка РРФСР (1988). Закінчила Театральне училище ім. М. Щепкіна. З 1962 р. — актриса Центрального театру Радянської (Російської) Армії. Серед ролей: Єлена Андріївна («Дядя Ваня» А. Чехова).

ПОЛЩЕЙМАКО Марина (н. 1938) — російська актриса. Заслужена артистка РСФСР. У 1964 р. закінчила Театральне училище ім. Б. Щукіна (курс А. Орочко). З 1965 р. — актриса Московського театру драми і комедії на Таганці. Серед ролей: Ольга Прозорова («Три сестри» А. Чехова, 1981).

ПОНОМАРЕНКО Євген (1909–1994) — український актор. Народний артист СРСР (1960), лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка. У 1926–36 рр. працював у Одеському театрі ім. Жовтневої революції. 1928 р. закінчив драматичну студію при цьому театрі. З 1936 р. — актор театру ім. І. Франка. Серед ролей: Трофимов («Вишневий сад», 1946), Телегін («Дядя Ваня», 1980) — обидві за А. Чеховим.

ПОПОВ Андрій (1918–1983) — російський актор і режисер. Народний артист СРСР (1965), професор ДІТМу (1973), лауреат Державної премії СРСР (1950). 1939 р. закінчив студію ЦТЧА і почав працювати в театрі Червоної Армії. У 1965–1974 рр. — голов. режисер театру Радянської Армії. У 1973–1974 рр. — очолював Московський театр ім. К. Станіславського. З 1974 р. — актор МХАТ ім. М. Горького. Серед ролей: Єпиходов («Вишневий сад», 1965), Войницький («Дядя Ваня», 1970), Лебедєв («Іванов», 1978), Сорін («Чайка», 1970) — всі за А. Чеховим.

ПОРАЙ-КОШИЦЬ Олексій (н. 1941) — російський художник театру. Лауреат Державної премії РФ (2003), премії «Золота маска» (2001). Закінчив ЛДІТМіК. У 1960–1980-х рр. працював у Ленінградських театрах (ТЮГ, Театрі драми і комедії, Малому опери і балету); у 1976–1982 рр. — у московському Театрі драми і комедії на Таганці. З 1984 р. — у Малому драматичному театрі (Санкт-Петербург). Серед вистав: «П'єса без назви», «Чайка» — обидві за А. Чеховим.

ПРИЗВАН-СОКОЛОВА Марія (1909–2001) — російська актриса. Народна артистка РСФСР. З 1931 р. — актриса Ленінградського (Санкт-Петербурзького) академічного Великого драматичного театру ім. М. Горького (ім. Г. Товстоногова). Серед ролей: Войницька («Дядя Ваня» А. Чехова, 1982).

РАЄВСЬКА Евгения (1854–1932) — російська актриса. З 1898 р. — актриса Московського Художнього театру. Серед ролей: Войницька («Дядя Ваня» А. Чехова, 1900).

РАППОПОРТ Ксенія (н. 1979) — російська актриса. У 2000 р. закінчила Санкт-Петербурзьку Академію театрального мистецтва. Працює в трупі Малого драматичного театру (Санкт-Петербург). Серед ролей: Софія («П'єса без назви»), Заречна («Чайка»), Єлена Андріївна («Дядя Ваня») — всі за А. Чеховим.

РАХИМОВ Тагір (н. 1953) — російський актор. Лауреат премії «Чайка» (2004). У 1993 р. закінчив режисерський факультет ГІТІСу і вступив у трупу театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Кулігін («Три сестри» А. Чехова, 2004).

РЕНО (Renaud) Мадлен (Madeleine) (1900–1994) — французька актриса. У 1921–46 рр. — у трупі Комеді Франсез, у 1946 р. разом із Ж.-Л. Барро організувала трупу (з 1985 р. — театр) Барро — Рено. Серед ролей: Раневська («Вишневий сад» А. Чехова, 1954).

РЕШЕТНИКОВ (Решетченко) Анатолій (1923 — 2006) — український актор. Народний артист України (1966). Лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1983). У 1948 р. закінчив Київський театральний інститут і вступив до трупи Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Астров («Дядя Ваня», 1960), Сорін («П'ять пудів кохання», 1993) — обидві за А. Чеховим.

РИДЖВЕЙ (Ridgeway) Філіп (Philippe) (? — 1954) — британський актор і режисер. Серед вистав: «Чайка», «Три сестри», «Іванов», «Дядя Ваня», «Вишневий сад» — всі за А. Чеховим.

РІЧАРДСОН (Richardson) Ральф (Ralf) (1902–1983) — британський актор. Лицарське звання за заслуги в сфері театру (1947). Закінчив Брайтонську театральну школу. З 1930 р. — у театрі «Олд Вік»; з 1947 р. — один з директорів театру. Уславився ролями у класичному репертуарі. Серед ролей: Войницький («Дядя Ваня» А. Чехова, 1945).

РИЧЧИ (Ricci) Ренцо (Renzo) (1898–1978) — італійський актор. У 1970-х рр. працював у Пікколо театро ді мілано. Серед ролей: Фірс («Вишневий сад» А. Чехова, 1974).

РОГОВЦЕВА Ада (н. 1937) — українська актриса. Народна артистка СРСР (1978), лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, Герой України. У 1958 р. закінчила Київський інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого і вступила до трупи Київського театру російської драми ім. Лесі Українки, в якому працювала до 1993 р. Провідна актриса цієї трупи. Після виходу з театру грає в антрепризних виставах. Серед багатьох ролей: Раневська («Вишневий сад», 1980), Аркадіна («П'ять пудів кохання» за «Чайкою», 1993) — обидві за А. Чеховим.

РОЗАНОВ Василій (1856–1919) — російський філософ, прозаїк, публіцист, літературний критик. У 1880 р. закінчив філологічний факультет Московського університету. У 1890-х — провідний автор часопису «Русское обозрение», друкувався у «Русском вестнике», «Вопросах философии и психологии», «Новом времени». Автор книг «Религия и культура», «Литературные очерки», «О писателях и писательстве», «Симейный вопрос в России», «Около церковных стен», «Люди лунного света», «Уединенное», «Смертное» та ін.

РОЗСТАЛЬНА Анна (н. 1959) — українська актриса. Лауреат премії «Київська пектораль» (1997). У 1981 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З того ж року — у Київському Молодіжному (Молодому) театрі. Серед ролей: Войницька («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

РОМАНОВ Михаїл (1896–1963) — російський актор, режисер. Народний артист СРСР (1951). З 1919 р. працював актором та режисером у самодіяльних театральних гуртках. У 1920 р. закінчив драматичні курси. У 1923–24 рр. — у петроградському театрі Пролеткульту «Нова драма», у 1924–36 рр. — у Ленінградському театрі драми ім. О. С. Пушкіна. З 1936 р. — актор та режисер Київського театру російської драми ім. Лесі Українки, прем'єр трупи, у 1953–59 рр. — художній керівник театру. Серед ролей: Тригорін («Чайка»), Войницький («Дядя Ваня») — обидві за А. Чеховим. Серед вистав: «Дядя Ваня» А. Чехова (1960).

РОНІНСОН Готліб (1918 — 1991) — російський актор. Народний артист РРФСР (1988). У 1945 р. закінчив Театральне училище ім. Б. Щукіна. З 1946 р. — актор Московського театру драми і комедії на Таганці. Серед ролей: Фірс («Вишневий сад» А. Чехова, 1975).

РОЩІН-ІНСАРОВ (справ. прізви. — **Пашенний**) Ніколай (1861–1899) — російський актор. Професійну діяльність почав в Астрахані, у антрепризі П. М. Медведєва. Служив у Театрі Ф. Корша (1884–89), Театрі М. Абрамової (1889–90) в Москві, в Театрі Н. Соловцова в Києві (1895–99). Був одним з найбільш популярних провінційних акторів свого часу.

РОЩІНА-ІНСАРОВА (справ. прізви. — **Пашенна**) Катерина (1883–1970) — російська актриса. Дочка Н. П. Рощина-Інсарова. Дебютувала у 1897 р., у 1899–1901 рр. — у трупі Н. Соловцова, у 1905–09 рр. — у петербурзькому театрі Літературно-художнього товариства, у 1909–11 рр. — у московському театрі К. Незлобіна, у 1911–13 рр. — у московському Малому, з 1913 р. — у Александринському театрі. У 1919 р. емігрувала, 1921 р. брала участь у виставах Російського театрального агентства у Парижі, згодом організувала Камерний театр у Ризі, 1925 р. давала вистави у паризькому театрі «Альбер». До 1949 р. виступала у концертах, театральних вечорах, грала у театрі Ж. Пітоєва.

РУБЧАКОВА Катерина (1881–1919) — українська актриса і співачка. У 1886–1914 рр. — актриса театру тов. «Руська бесіда», у 1916–18 рр. — очолювала трупу Стрілецького театру, у 1919 р. — Український театр (Чернівці), театр ЗО УНР.

РУДНИЦЬКИЙ Костянтин (1920–1988) — російський театрознавець. Доктор мистецтвознавства (1969). У 1937–42 рр. вчився на театрознавчому факультеті ГІТІСу ім. А. Луначарського, у 1942–45 рр. — військовий кореспондент у діючій армії, у 1945–49 рр. — співробітник газети «Советское искусство», з 1959 р. — науковий співробітник ВНДІ мистецтвознавства. Автор праць «Режиссер Мейерхольд», «Портрети драматургов», «Спектакли разных лет», «Театральне сюжеты», «Юрий Завадський», «Авангард и традиции. Советский театр 1917–1934 гг.».

РУШКОВСЬКИЙ Микола (н. 1925) — український актор. Народний артист України, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, премії «Київська пектораль» (2006). У 1952 р. закінчив Школу-студію МХАТ. У 1952–54 рр. — актор МХАТу, з 1954 р. — Київського (Національного) академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Гаєв («Вишневий сад» А. Чехова, 1980); Олександр Чехов («Насмішкувате моє щастя» Л. Малюгіна, 1966, 2003).

САВИНА (справ. прізви. — **Подраменцева**) Марія (1854–1915) — російська актриса. З 15-ти років грала на провінційній сцені (Одеса, Смоленськ, Казань, Харків та ін.). З 1875 р. до кінця життя працювала у імператорсько-

му Александринському театрі. Починала в амплу інженю, згодом грала характерні ролі в п'єсах О. Островського, І. Тургенєва, Л. Толстого. Серед найбільш значимих ролей Евлалія («Невільниці»), Параша, Матрьона Курослепова («Гаряче серце»), Єлена («Одруження Белугіна»), Віра Філіпівна («Серце не камінь»), Людмила («Пізнє кохання») — всі О. Островського, Акуліна («Влада темряви» Л. Толстого), Маша («Холостяк»), Маша («Вечір у Сорренто»), Дарина Іванівна («Провінціалка»), Ліза (інсценізація «Дворянського гнізда»), Наталя Петрівна (Місяць у селі) — всі І. Тургенєва.

САВВИНА Ія (н. 1936) — російська актриса. Народна артистка СРСР (1990). Лауреат Державних премій СРСР (1983, 1991), премії «Кришталєва Турандот» (2005), нагороджена орденом «За заслуги перед Вітчизною» IV ст. (2006). У 1958 р. закінчила факультет журналістики МДУ. У 1966–1977 рр. — працювала у московському театрі ім. Мосради, з 1977 р. — у МХАТі. Серед перших чеховських ролей — у фільмі «Дама із собачою» (1960). Серед ролей: Поліна Андріївна («Чайка», 1980).

САВИЦЬКА Маргарита (1868–1911) — російська актриса. У 1895–98 рр. Навчалась у Музично-драматичному училищі Московської філармонічної спілки. З 1898 р. — актриса Московського Художнього театру. Серед ролей: Ольга («Три сестри» А. Чехова, 1901).

САДОВСЬКИЙ (Тобілевич) Микола (1856–1933) — актор, режисер, антрепренер. Роботу у професійному театрі почав у трупі Г. Ашкарєнка. Працював у трупах М. Кропивницького, М. Старицького; 1888 р. разом з М. Заньковецькою заснував власну трупу. У 1898 р. трупа об'єдналася з «Товариством русько-малоруських артистів під орудою П. Саксаганського». У 1905 р. отримав запрошення очолити театр «Руська бесіда». У 1906 р. заснував у Полтаві стаціонарний український театр, який з 1907 р. до 1919 р. працював у Києві. У 1920 р. разом з театром перебував у Кам'янці-Подільському. Звідти після закриття театру емігрував до Галичини, працював в Ужгородському українському театрі, у 1923 р. переїхав до Праги. У 1926 р. повернувся в Україну, співпрацював з трупю П. Саксаганського та театром ім. І. Франка. На сцені його театру йшли чеховські водевілі: у 1907 р. — «Одруження», у 1909 р. — «Ведмідь».

САЗОНОВ Ніколай (1843–1902) — російський актор. Закінчив курс Санкт-Петербурзького театрального училища. З 1864 р. — у Александринському театрі. Грав спочатку молодих героїв, потім — «простаків». Серед ролей: Тригорін «Чайка» А. Чехова, 1896).

САЙКО Наталя (н. 1948) — російська актриса. Заслужена артистка РРФСР (1989). У 1970 р. закінчила Театральне училище ім. Б. Щукіна. У 1970–93 рр. — актриса Московського театру драми і комедії на Таганці, у 1993–99 рр. — театру «Співдружність акторів Таганки». Серед ролей: Наташа («Три сестри» А. Чехова, 1981).

САМАРОВА Марія (1852-1919) — російська актриса. З 1898 р. — актриса Московського Художнього театру Серед ролей: актриса МХТ. Серед ролей: Марина («Дядя Ваня» А. Чехова, 1900),

САМОЙЛОВ Павел (1866–1931) — російський актор. Засл. артист РСФСР (1923). У 1886 р. закінчив Петербурзьке комерційне училище. У 1888–90 рр. працював у провінції, у 1890–93 рр. — у московському Театрі Ф. Корша, у 1900–04, і у 1920–24 — в Александринському театрі. Представник сценічної генерації «неврастеніків». Серед ролей: Львов («Іванов»), Треплев («Чайка»), Астров («Дядя Ваня») — всі за А. Чеховим.

СВІРСЬКА Олена (н. 1982) — українська актриса. Дипломантка премії «Київська Пектораль» (2003). Закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 2003 р. — актриса Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед ролей: Соня («Дядя Ваня» А. Чехова).

СВОБОДА (Svoboda) Йозеф (Josef) (1920–2002) — чеський театральний художник. Доктор наук (празький Інститут прикладного мистецтва, лондонський Королівський коледж мистецтв), кавалер Ордену почесного легіону (1993), золотої медалі Празької квадрієннале (1987). У 1940 р. закінчив Празьку ремісничо-столярну школу. У 1946–48 рр. очолював постановочну частину «Великої опери 5 травня», у 1948–73 рр. — Національного театру, з 1973 р. очолював театр «Латерна магіка». Оформив біля 700 вистав у театрах світу. Серед вистав: «Три сестри», «Іванов» — обидві за А. Чеховим.

СЕРГІЙКО Алла (н. 1956) — українська актриса. Закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З 1987 р. — актриса Київського академічного драматичного театру на Подолі. Серед ролей: Єлена Андріївна («Дядя Ваня» А. Чехова).

СЕКСТЕ Яна (н. 1981) — латвійська актриса. Лауреат Незалежної премії «Тріумф» (2007). У 2002 р. закінчила Школу-студію МХАТ. У 2002–2005 рр. працювала у Ризькому російському театрі ім. М. Чехова. З 2005 р. — у Театрі О. Табакова. Серед ролей: Дуняша «Вишневий сад», Маша Шамраєва («Чайка») — обидві за А. Чеховим.

СЕЛЕЗНЬОВ Владимир (н. 1973) — російський актор. У 1995 р. закінчив Санкт-Петербурзьку Академію театрального мистецтва. З 1993 р. — у Малому драматичному театрі (Санкт-Петербург). Серед ролей: Медведенко («Чайка» А. Чехова, 2001).

СЕЛЮТИНА Любов (н. 1952) — російська актриса. Закінчила Театральне училище ім. М. Щепкіна. З 1973 р. — актриса Московського театру драми і комедії на Таганці. Серед ролей: Наташа («Три сестри» А. Чехова, 1981).

СЕМАК Пьотр (н. 1960) — російський актор. Народний артист Росії, лауреат Державної премії СРСР (1986) та РФ (2000). Закінчив ЛДІТМіК. З 1983 р. — в трупі Малого драматичного театру (Санкт-Петербург). Серед ролей: Дорн («Чайка»), Астров («Дядя Ваня») — обидві за А. Чеховим.

СЕН-ДЕНІ (Saint-Denis) Мішель (Michel) (1897–?) — французький актор, режисер, драматург. У 1930–40-х рр. — очолював театральну трупу «Компані де Кенз» — спадкоємицю пересувної трупи «Ле Копье», фінансованої Ж. Копо, у 1946–52 рр. — художній керівник театру «Олд Вік» і директор драматичної школи при театрі, у 1961–68 рр. — співдиректор (разом із П. Бруком) Королівського Шекспірівського театру. Серед вистав: «Три сестри» (1938), «Вишневий сад» (1960) — обидві за А. Чеховим.

СЕРДЮК (Буніна) Анастасія (н. 1968) — українська актриса. У 1991 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. З цього ж року — актриса Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Ніна Заречна («П'ять пудів кохання» за А. Чеховим, 1993).

СИБІРЯКОВА Єкатерина (н. 1972) — російська актриса. У 1993 р. закінчила Школу-студію МХАТ і вступила у трупу Московського драматичного театру ім. О. Пушкіна. Серед ролей: Наташа («Три сестри» А. Чехова, 2005).

СІВАЧ Валерій (1929–2004) — український актор. Народний артист УРСР. У 1965–2004 рр. — актор Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Дорн («П'ять пудів кохання» за А. Чеховим, 1993).

СИМОВ Віктор (1858–1935) — російський театральний художник. У 1882 р. закінчив Московське училище живопису, зодчества та ліплення. У 1885–86 рр. працював у приватній російській опері, займався станковим живописом та літографією. У 1898 р. вступив до Московського Художнього Загальнодоступного театру, де оформив 51 постановку.

У 1911 р. тимчасово вийшов з МХТ, оформляв вистави у Свободному та Малому театрах, Оперній студії К. Станіславського. Серед вистав: «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестри» (1901), «Вишневий сад» (1904) — всі за А. Чеховим.

СИНЕЛЬНИКОВ Ніколай (1855–1939) — російський актор, режисер, театральний діяч. У 1874 р. вступив до трупи Театру М. Дюкова в Харкові. Грав у Житомирі (1875–77), Миколаєві (1877–78), Ставрополі (1878–80), Владикавказі (1880–81), Казані (1881–1884). З 1882 р. почав виступати як режисер (Ростов-на-Дону, Воронеж, Москва — в театрах Є. Горєвої та М. Абрамової). З 1900 р. — гол. реж. Театру Корша в Москві. У 1909–1910 рр. працював в Одесі в антрепризі М. Багрова, у 1910 р. очолив антрепризу у Харкові. У 1913 р. орендував у Києві будинок к. театру Н. Соловцова. З 1933 р. — режисер Харківського російського драматичного театру.

СКОФІЛД (Scofield) Пол (Paul) (н. 1922) — британський актор. Вчився у школі при Репертуарному театрі (1939, Кройдон) та при театрі «Маєк» (Лондон, 1940–1941). У 1942–44 р. — у Пересувному, у 1944–46 рр. у Бірмінгемському репертуарному, у 1946–48 рр. — у Шекспірівському Меморіальному театрі, з 1949 р. — у різних театрах Лондона. Серед ролей: Треплев («Чайка»), Войницький («Дядя Ваня») — обидві за А. Чеховим.

СКУРАТОВ (справж. прізвище — **Новіков**) Павел (1861–?) — російський актор та антрепренер. Закінчив Петербурзьку консерваторію (по класу скрипки та композиції); тут же пройшов курс драматичного мистецтва під керівництвом Н. Сазонова та Д. Коровякова. Сценічну діяльність розпочав у 1881 р. У 1882–1884 рр. — актор московського Малого театру. З 1884 р. виступав в провінції. У 1905–26 рр. працював у Києві, де у 1907 р. відкрив драматичні курси. Був антрепренером опереточно-драматичної трупи. Серед ролей: Андрій Прозоров («Три сестри» А. Чехова, 1901).

СМИРНІТСЬКИЙ Валентин (н. 1944) — російський актор. У 1965 р. закінчив Театральне училище ім. Б. Щукіна. Того ж року був прийнятий у трупу Московського театру ім. Ленінського комсомолу, далі працював в Московському театрі на Малій Бронній. Серед ролей: Треплев («Чайка», 1966).

СМОКТУНОВСЬКИЙ Інокентій (1925–1994) — російський актор. Народний артист СРСР (1974), Герой Соціалістичної праці (1990). У 1945–46 рр. вчився у студії Красноярського театру. Працював у театрах Норильська, Махачкалі, Волгограда. У 1957–60 рр. — у Ленінградському ВДТ ім. М. Горького. З 1971 р. — у Москві, у Малому театрі, з 1976 р. — у МХАТі.

Серед ролей: визначних театральних робіт — Войницький («Дядя Ваня» (1971), Іванов («Іванов», 1976), Дорн («Чайка», 1980) — всі за А. Чеховим.

СОБОЛЬЩИКОВ-САМАРІН (Собольщиков) Ніколай (1968–1945) — російський режисер, антрепренер. До 1917 р. тримав Казансько-Саратовську антрепризу, гастролюючи у Ростові-на-Дону, Н. Новгороді, Краснодарі, Ярославлі, Самарі, Одесі. У 1921–24 рр. очолював театр в Одесі. У 1924 р. переїхав до Н. Новгорода, де працював до кінця життя. Серед відомих вистав: «Вишневий сад» А. Чехова (1929).

СОЛОВЦОВ (справж. прізвище — **Федоров**) Ніколай (1857–1902) — російський актор, режисер, антрепренер. Сценічну діяльність почав 1875 р. у Орлі в трупі Серв'є. Грав у Ярославлі, Оренбурзі, Саратові, Києві, Харкові, Казані та ін. містах. У 1882–1883 — у Александринському театрі, у 1883–84 — в антрепризі М. В. Лентовського в Н. Новгороді та Москві. У 1882–84 вперше виступив як режисер у виставах Німецького клубу в Москві. В 1887–89 рр. — актор та режисер Театру Корша, в 1889–90 рр. працював Театрі Абрамової в Москві. В 1891 з групою акторів утворив київське «Товариство драматичних артистів», заклавши основу постійно діючого російського театру у Києві. Очолював його до кінця життя (з 1901р. одночасно утримував антрепризу в Одесі). На цій сцені йшли всі «великі» п'єси А. Чехова і водевіль «Ведмідь» (1888): «Іванов» (1889, 1897), «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1898), «Три сестри» (1901), «Вишневий сад» (1904).

СОЛОВЬЄВА (Базилевська) Інна (н. 1927) — російський театрознавець. Закінчила театрознавчий факультет та аспірантуру ГІТІСу. У 1950-х співробітничала із часописами «Театр» та «Новый мир». З 1967 р. — науковий співробітник з вивчення та видання спадщини К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка, 2000 р. — зав. науково-дослідним сектором Школи-студії МХАТ. Автор восьми монографій з театру та кіно, публікатор, коментатор та автор статей-досліджень праць К. Станіславського, двотомника «Московський Художній театр. 100 років», видання «К. С. Станіславський. Режисерський екземпляр «Дяді Вані» А. П. Чехова». З 1982 р. веде театрознавчу майстерню у ГІТІСі (РАТІ).

СОМОВ Лев (н. 1965) — український актор. Засл. артист України, лауреат премії «Київська пектораль». У 1991 р. закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1988–93 рр. — актор Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, з 1995 р. — Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра. Серед ролей: Треплев («Чайка»), Єпихов («Вишневий сад») — обидві за А. Чеховим.

СОФРОНОВ Юрій (н. 1947) — латвійський актор. У 1968 р. закінчив Школу-студію МХАТ. У 1968–80 рр. працював у Ленінградських театрах: Малому драматичному, ім. В. Коміссаржевської та у Ризькому ТЮГу. З 1980 р. — у Ризькому російському театрі ім. М. Чехова. Серед ролей: Сорін («Чайка» А. Чехова).

СТАНІСЛАВСЬКИЙ (Алексєєв) Костянтин (1863–1938) — російський актор, режисер, театральний педагог, засновник і художній керівник МХТ. Народний артист СРСР (1936). Постановник прижиттєвих вистав за п'єсами А. Чехова у МХТ.

СТАНКЕВИЧ Станіслав (н. 1928) — український актор. Народний артист України (1970). 1948 р. закінчив Дніпропетровське державне театральне училище. У 1948–1964 рр. — актор Дніпропетровського українського музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка. З 1964 р. — актор Національного академічного драматичного театру ім. І.Франка. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня»), Феропонт («Три сестри») обидві за А.Чеховим.

СТАРОДУБ Єлена (н. 1963) — російська актриса. Засл. артистка РФ, лауреат Державної премії РФ (2001). У 1986 р. закінчила Ярославський державний театральний інститут. Працювала у московських театрах «Драматург», на Покровці, ім. М. Гоголя, у Міжнародній чеховській лабораторії. Зараз — актриса театру «Модерн». Серед ролей: Маша («Три сестри»), Аркадіна («Чайка»), Раневська («Вишневий сад»), Єлена Андріївна («Дядя Ваня») — всі за А. Чеховим.

СТЕБЛОВСЬКА Тетяна (н. 1944) — українська актриса. Народна артистка України. У 1967 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Працювала у театрах Миколаєва, Дніпропетровська, Самарканда. З 1996 р. — у Київському Молодому театрі. Серед ролей: Марина («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

СТЕПАНОВ Юрій (н. 1967) — російський актор. Лауреат премії «Чайка» (2004). Закінчив Іркутське театральне училище, у 1993 р. — режисерський факультет ГІТІСу. З 1993 р. — актор театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Чебутикин («Три сестри» А. Чехова, 2004).

СТЕПАНОВА Ангеліна (1905–2000) — російська актриса. Народна артистка СРСР (1960), лауреат Державної премії СРСР (1955, 1972) та ім. К. Станіславського (1995), Герой Соціалістичної праці (1975). У 1921–24 рр. навчалась у 3-ій Студії МХАТ. З 1924 р. — у трупі Худож-

нього театру. Серед ролей: Ірина («Три сестри», 1940), Шарлотта, Раневська («Вишневий сад», 1958, 1966) — всі за А. Чеховим.

СТРЕЛЕР (Strehler) Джордже (Georgio) (1921–1997) — італійський актор, режисер і театральний діяч. У 1940 р. закінчив міланську Академію Філодраматичі. Починав як актор у різних трупах. Режисерську діяльність почав у 1941 р., у 1943–45 рр. разом із П. Грассі організував у Женеві емігрантський Театр масок. У 1945 р. працював театральним критиком в газеті «Міламо сера» і організував перший в Італії стаціонарний театр «Пікколо театро ді Міламо»; у 1968–72 рр. — молодіжну трупу «Группо театро акціоне». З 1947 р. багато працював на оперній сцені, переважно в театрі «Ла Скала». У 1982 р. був призначений директором «Театру Європи» в Парижі, у 1984 р. — очолив «Союз театрів Європи». Відкрив італійському театру та публіці драматургію М. Горького, Л. Піранделло, Б. Брехта. Стиль «поетичного театру», характерний для «зрілих» вистав Дж. Стреллера, був сформований режисером на основі драматургії В. Шекспіра та А. Чехова. Автор праці «Театр для людей». Серед вистав: «Чайка», «Вишневий сад» — обидві за А. Чеховим.

СТРЕЛКОВА-ОБОЛДІНА Інга (н. 1968) — російська актриса. Закінчила Челябінський інститут культури та мистецтв та Російську академію театального мистецтва. З 1996 р. працює в Стрелковому театрі і театрі АпАРТЕ. Серед ролей: Варя («Вишневий сад» А. Чехова, 2003).

СТРЖЕЛЬЧИК Владислав (1921–1995) — російський актор. Народний артист СРСР (1974). У 1947 р. закінчив студію Ленінградського Великого Драматичного театру і був прийнятий у трупу. Серед ролей: Кулігін («Три сестри» А. Чехова, 1965).

СТУПКА Богдан (н. 1941) — український актор. Народний артист СРСР (1991), лауреат Державної премії СРСР (1980), України ім. Т. Г. Шевченка (1992). У 1961 р. закінчив студію Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, у 1983 р. — театрознавчий факультет КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. У 1961–78 рр. — актор театру ім. М. Заньковецької, з 1978 р. — актор, з 2001 р. — художній керівник КАУДТ (НАУДТ) ім. І. Франка. Серед ролей: Треплев («Чайка», 1970), «Войницький» («Дядя Ваня», 1980) — обидві за А. Чеховим.

СУВОРІН Олексій (1834–1912) — російський журналіст, видавець, театральний критик, драматург, антрепренер. Друкував у «Санкт-Петербурзьких ведомостях» театральні фейлетони, в яких високо оцінював мистецтво А. Стретової, М. Савиної, М. Заньковецької. З 1876 р. —

видавець і редактор «Нового времени». Автор п'єс «Медея» (1883, разом з В. П. Буреніним), «Тетяна Рєпіна» (1887), «Жінки та чоловіки» (1887), «Цар Дмитрій Самозванець і царівна Ксенія» (1902) тощо. Був одним з організаторів і власників петербурзького Малого театру.

СУМБАТОВ (по сцені — **ЮЖИН**) Олександр (1857–1927) — російський драматург, актор. Народний артист РСФСР (1917). Почесний академік РАН (1922). Автор п'єс «Громовідвід», «Дочка століття», «Листя шелестить», «Вожді», «Старий гарт», «Захід», «Кайдани», «Зрада». У 1881 р. закінчив юридичний факультет С.-Петербурзького університету. Акторську діяльність почав у 1876 р., з 1882 р. — актор московського Малого театру, з 1909 р. — зав. трупною, з 1923 р. — директор театру. Грав ролі широкого діапазону: від Макбета («Макбет» В. Шекспіра) до Фамусова («Лихо з розуму» О. Грибоєдова).

СУМСЬКА Наталія (н. 1956) — українська актриса. Народна артистка України. Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка. У 1977 р. закінчила КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого. З того ж року працює у трупі Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Серед ролей: Маша («Три сестри» А.Чехова).

СЮЛЛОУ (Swallow) Маргарет (Margaret) (1896–1932) — британська актриса. Серед ролей: Маша («Чайка» А. Чехова).

ТАЇРОВ Олександр (1885–1950) — російський актор і режисер. Акторську діяльність почав 1904 р. у трупі А. Лепковської; 1905 р. — трупа М. Бородаєва в Києві; 1906–07 рр. — театр В. Комісаржевської в Петербурзі; 1908–11 рр. — Пересувний театр П. Гайдебурова. У 1913 р. закінчив Петербурзький університет і заснував із К. Марджановим у Москві Свободний театр. З 1914 р. до кінця життя очолював московський Камерний театр. Серед ролей: Петя Трофимов («Вишневий сад», 1904); серед вистав: «Дядя Ваня» (1908), «Чайка» (1944) — всі за А. Чеховим.

ТАРАСОВА Алла (1898–1973) — російська актриса. Народна артистка СРСР (1937), лауреат Державної премії СРСР (1941, 1946, 1947, 1949), професор Школи-студії МХАТ. У 1914–16 рр. вчилась у Школі драматичного мистецтва Н. О. Массалітінова. З 1916 р. — у трупі МХАТу. Серед ролей: Аркадіна («Чайка»), Єлена Андріївна («Дядя Ваня»), Маша («Три сестри»), Аня, Раневська («Вишневий сад») — всі за А. Чеховим.

ТЕЙЛОР (Taylor) Валері (Valerie) (1902–1988) — британська актриса. Значна частина театральної кар'єри пов'язана із лондонським театром «Олд Вік». Серед ролей: Ніна Зарєчна («Чайка» А. Чехова).

ТИЧИНІНА Ірина (н. 1968) — російська актриса. Закінчила ЛДІТМіК. З 1989 р. — актриса Малого драматичного театру (Санкт-Петербург). Серед ролей: Софія («П'еса без назви»), Маша («Чайка»), Єлена Андріївна («Дядя Ваня») — всі за А. Чеховим.

ТОВСТОНОГОВ Георгій (1915–1989) — російський режисер. Народний артист СРСР (1957), доктор мистецтвознавства (1968), професор Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії (з 1960). Лауреат Ленінської (1958) та Державної премії СРСР (1950, 1952, 1968, 1978), Герой Соціалістичної праці (1983). Сценічну діяльність розпочав як актор і режисер у Тбіліському ТЮГу. У 1938 р. закінчив режисерський факультет ПТІСу. У 1938–46 рр. — режисер Тбіліського російського театру ім. О. Грибоєдова, у 1946–49 рр. — Центрального дитячого театру (Москва). У 1950–56 рр. — головний режисер Ленінградського театру ім. Ленінського комсомолу, з 1956 р. — головний режисер Ленінградського Великого драматичного театру ім. М. Горького, який від 1990 р. носить його ім'я. Серед вистав: «Три сестри» (1965) та «Дядя Ваня» (1982) — обидві за А. Чеховим.

ТРІТЕНКО Олексій (н. 1981) — український актор. У 2003 р. закінчив Дніпропетровський обласний театральний коледж. Працював у Одеському російському театрі. З 2003 р. — актор Київського державного академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед ролей: Яша («Вишневий сад» А. Чехова, 2004).

ТРОФИМОВ Ніколай (1920–2005) — російський актор. Народний артист РРФСР (1974). У 1941 р. закінчив Ленінградський театральний інститут. З 1964 р. — актор Ленінградського (Санкт-Петербурзького) академічного Великого драматичного театру ім. М. Горького (ім. Г. Товстоногова). Серед ролей: Чебутикін («Три сестри», 1965), Телегін («Дядя Ваня», 1982) — обидві за А. Чеховим.

ТЮНИНА Галина (н. 1967) — російська актриса. Заслужена артистка РФ. Лауреат Державної премії РФ (2002), театральних премій «Золота маска» (2002), ім. К. Станіславського (2004), «Чайка» (2004). У 1985 р. закінчила Саратовське театральне училище, у 1983 р. — режисерський факультет ПТІСу. З 1993 р. — актриса театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Ольга («Три сестри» А. Чехова, 2004).

УВАРОВА Неллі (н. 1980) — російська актриса. У 1990 р. закінчила ВГІК і вступила у труп Російського академічного молодіжного театру. Серед ролей: Ірина («Три сестри» А. Чехова, 2005).

УЖВІЙ Наталя (1898–1986) — українська актриса. Народна артистка СРСР (1944), лауреат Сталінської премії (1946, 1949), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1984). У 1922 р. навчалася у драматичній студії Першого держ. драм. театру УРР ім. Т. Шевченка і вступила до трупи театру. У 1925–26 рр. — актриса Одеської держдрами, у 1926–34 рр. — «Березоля», з 1936 р. — Київського державного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка. Серед ролей: Раневська («Вишневий сад», 1946), Войницька («Дядя Ваня», 1980) — обидві за А. Чеховим.

УРУСОВ Олександр (1843–1900) — російський юрист, адвокат, критик. Навчався у Московському університеті, брав участь у кількох «гучних» політичних процесах. Цікавився новітньою європейською та російською літературою, пропагував в Росії наукові погляди І. Тена. Один із поціновувачів драматургії А. Чехова та мистецтва МХТ.

ФЕДОРОВ Олександр (1868–1949) — російський поет. Автор віршів-посвят та споминів про А. Чехова.

ФЕЙГЕН (Feigen) Джеймс Бернард (James Bernard) (1873–1933) — британський драматург, актор, режисер, антрепренер. Серед вистав: «Вишневий сад» А. Чехова.

ФЕКЛИСТОВ Олександр (н. 1955) — російський актор. Акторську роботу почав у студії В. Спесівцева. У 1982 р. закінчив Школу-студію МХАТ і вступив до трупи театру. Останні роки працює в антрепризних проектах. Серед ролей: Вершинін («Три сестри» А. Чехова, 2005).

ФІЛІМОНОВ Сергій (1926 — 2004) — український актор. Народний артист України (1976). У 1951 р. закінчив ГІТІС ім. А. Луначарського. З 1953 р. — актор Київського (Національного) академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Фірс («Вишневий сад» А. Чехова, 1980).

ФИЛОСОФОВ Дмитрій (1872–1940) — російський юрист, публіцист, критик, суспільний діяч. У 1894 р. закінчив юридичний факультет С.-Петербурзького університету. У 1897 р. почав журналістську діяльність. У 1898–04 рр. — провід. критик і редактор літ. відділу часопису «Мир искусства». У 1901–03 рр. разом із В. Розановим і Д. Мережковським організовував Релігійно-філософські зібрання, у 1904–05 рр. редагував часопис Д. Мережковського «Новый путь». У 1906–08 рр. разом із З. Гіппіус і Д. Мережковським жив і працював у Франції. У 1908–17 рр. — організатор і співробітник Російського релігійно-філософського товариства.

У 1920 р. емігрував до Польщі. У 1920–21 рр. — член «Союзу захисту Батьківщини і Свободи» Б. Савинкова; редактор газети «Свобода» і часопису «Меч».

ФОМЕНКО Пьотр (н. 1932) — російський режисер. Народний артист Росії (1993). Лауреат Державної премії РФ (1995, 1998, 2002), премій «Тріумф» (2001), ім. Г. Товстоногова (2002). Професор ГІТІСу (РАТІ). У 1955 р. закінчив філологічний факультет Московського педагогічного інституту, у 1961 р. — режисерський факультет ГІТІСу. У 1960–90-ті рр. ставив вистави у московських театрах, у 1971–81 рр. — режисер (з 1977 р. — головний) Ленінградського театру комедії, у 1993 р. заснував театр «Майстерня Петра Фоменка». Серед вистав: «Одруження» (1996), «Три сестри» (2004) — обидві за А. Чеховим.

ХАЛАТОВ (справж. прізвище — **Поросьонков**) Віктор (1901–1969) — український актор. Народний артист Чечено-Інгушської АРСР (1944). Народний артист УРСР (1946). З 1917 працював у театрах Миколаєва, Костроми, Саратова, Свердловська, Архангельська, Сімферополя, Орла, Мінська тощо. У 1929–32 рр. — актор Дніпропетровського російського театру, у 1933–35 рр. — Одеського російського театру, з 1936 р. — Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. Грав переважно характерно-комедійні ролі. Серед ролей: Сорін («Чайка» А. Чехова, 1950).

ХАЛЮТИНА Софія (1875–1960) — російська актриса. З 1898 р. — актриса Московського Художнього театру. Серед ролей: Дуняша, Шарлотта («Вишневий сад» А. Чехова, 1904, 1908).

ХЕЙФЕЦЬ Леонід (н. 1934) — російський режисер. Народний артист Росії. Закінчив режисерський факультет ГІТІСу. Режисерську діяльність почав 1963 р. у Центральному театрі Радянської Армії, у 1991–97 рр. — худ. керівник театру; у 1981–91 рр. — у московському Малому театрі, після 1997 р. — у театрах Москви, Польщі, Болгарії тощо. Серед вистав: «Дядя Ваня» (1970), «Вишневий сад» (телевистава, 1976) — обидві за А. Чеховим.

ХЕРЛІЦКА (Xerlitzka) Роберто (Roberto) (н. 1937) — італійський актор. Серед ролей: Войницький («Дядя Ваня» А. Чехова).

ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ Борис (1940–2008) — російський актор. Народний артист РФ. У 1961 р. закінчив Львівське музичне училище, у 1966 р. — Театральне училище ім. Б. Щукіна. У 1968–88 рр. — актор Московського театру драми і комедії на Таганці. Серед ролей: Вершинін («Три сестри» А. Чехова, 1981).

ХМЕЛЬОВ Ніколай (1901–1945) — російський актор. Народний артист СРСР (1937), лауреат Державної премії СРСР (1946 р., посмертно). У 1919 р. вступив до історико-філологічного факультету Московського університету та у 2-гу Студію МХАТу, у 1923 р. був прийнятий у труп телятру, у 1944–45 рр. — художній керівник МХАТу. Серед ролей: Фірс («Вишневий сад», 1932), Тузенбах («Три сестри», 1940) — обидві за А. Чеховим.

ХОХЛОВ Костянтин (1885–1956) — російський актор, режисер, педагог. Народний артист СРСР (1944). У 1908 закінчив Московське театральне училище (учень О. П. Ленського). У 1908–20 рр. — актор МХТ. Брав участь у виставах 1-ої та 2-ої Студій МХТ. З 1921 р. працював у петроградському Великому драматичному театрі, де почав режисерську діяльність. У 1925–30 рр. — режисер Ленінградського академічного театру драми ім. О. Пушкіна. У 1931–38 рр. — режисер московського Малого театру. У 1938–54 рр. — художній керівник Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. З 1954 р. — худ. керівник Ленінградського ВДТ. З 1922 р. займався педагогічною діяльністю у Театральному училищі ім. М. С. Щепкіна в Москві, у Київському державному інституті театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, у Ленінградському інституті театру, музики та кіно ім. О. М. Островського.

ЧАРНЕЦЬКИЙ Степан (1881–1944) — український поет, постановник, театральний діяч, критик. Член мистецького угруповання «Молода Муза» (1906–1914). У 1906–13 рр. — театральний референт товариства «Руська бесіда», у 1913–14 рр. — режисер його театру. Автор поетичних збірок «В годині сумерку», «В годині задуми», «Сумні ідем», збірок новел і фейлетонів «Дикий виноград», «Квіти і будяче», «З могого записника», «Нарисів українського театру в Галичині» (1934).

ЧИТАУ Марія (1860–1935) — російська актриса. У 1878–1900 рр. — актриса Александринського театру. Серед ролей: Маша Шамраєва («Чайка» А. Чехова, 1896).

ЧОРНЕНЬКИЙ Ярослав (н. 1958) — український актор. З 1979 р. — актор Київського академічного Молодого театру; у 1993–99 рр. — актор Експериментального театру-студії. Серед ролей: Гаєв («Постріл в осінньому саду» за А. Чеховим, 1999).

ЧУРИКОВА Інна (н. 1943) — російська актриса. Навчалась у студії театру ім. К. Станіславського, Школі-студії ім. М. Щепкіна. У 1965–68 рр. — актриса московського ТЮГу, з 1973 р. — актриса Московського театру ім. Ленінського комсомолу. Серед ролей: Сара («Іванов» А. Чехова, 1975), Аркадіна («Чайка» А. Чехова, 1994).

ШАРКО Зінаїда (н. 1929) — російська актриса. Народна артистка РРФСР (1980), лауреат премії ім. К. Станіславського. У 1951 р. закінчила ЛГІТМіК. У 1951–56 рр. — артистка Лендержестради, з 1956 р. — Ленінградського ВДТ ім. М. Горького (ім. Г. Товстоногова). Серед ролей: Ольга («Три сестри», 1965), Марина («Дядя Ваня», 1982) — обидві за А. Чеховим.

ШВИДЛЕР Мальвіна (н. 1919) — українська актриса. Народна артистка України (1996). У 1929 р. закінчила Одеське театральне училище і працювала у Одеському театрі мініатюр. У 1939-1941 рр. — актриса Львівської філармонії (з 1940 р. — у Львівському джазі під керівництвом Генріха Варса), у 1941–1944 рр. — актриса Ташкентського академічного російського драматичного театру ім. М. Горького. З 1945 р. — у Київському академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Наташа («Три сестри» А. Чехова, 1955).

ШЕЙНЦИС Олег (1949–2006) — російський театральний художник Народний художник Росії, лауреат Державної премії РФ (1992), премій «Золота маска» (1996, 1998), «Кришталева Турандот» (1997). Навчався в Одеському художньому училищі, у 1970-х працював в Одеському театрі опери і балету. У 1977 р. закінчив постановочний факультет Школи-студії МХАТ. З 1980 р. — головний художник Московського драматичного театру ім. Ленінського комсомолу («Ленком»). Серед вистав: «Чайка» А. Чехова (1994).

ШЕПТЕКІТА Валерій (н.1940) — український актор. Народний артист України. У 1967 р. закінчив КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Працював у театрах Рівного, Донецька, Сум, Чернівців, Львова. З 1980 — у Київському Молодіжному (Молодому) театрі. Серед ролей: Серебряков («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ШЕСТАКОВА Тетяна (н. 1951) — російська актриса. Народна артистка Росії (1997), лауреат Державної премії РФ (1986), Незалежної премії «Тріумф» (1992). У 1971 р. закінчила Ленінградський державний інститут театру, музики та кіно ім. О. Н. Островського. У 1972–75 рр. — актриса Ленінградського ТЮГу; у 1975–81 рр. — Ленінградського театру комедії; у 1981–84 рр. — ВДТ ім. М. Горького. З 1984 р. — у Малому драматичному театрі (Санкт-Петербург). Серед ролей: Соня («Дядя Ваня», 1982), Аркадіна («Чайка», 2001) — обидві за А. Чеховим.

ШИБАНОВ Іван (н. 1975) — російський актор. Засл. артист РФ. Закінчив Новосибірський державний театральний інститут (1996), ГІТІС (2000). У 1990–99 рр. працював у Новосибірському Молодіжному театрі «Гло-

бус», у 1999–07 рр. — у московському Театрі ім. М. Гоголя; з 2007 р. — у театрі О. Табакова. Серед ролей: Треплев («Записники Тригоріна» Т. Вільямса), Треплев («Чайка» А. Чехова).

ШТАЙН (Stein) Петер (Peter) (нар. 1937) — німецький режисер. У 1970–90 рр. — засновник і керівник театру «Шaubюне ан Ленінерплац» (Західний Берлін). З 1985 р. керує театральними програмами Зальцбурзького фестивалю. Серед вистав: «Три сестри» (1975), «Вишневий сад» (1996), «Дядя Ваня» (1998) та «Чайка» (2003) А. Чехова.

ШУВАЛОВ (Єгоров) Іван (1865–1905) — російський актор. Вчився у Петербурзькому театральному училищі. Грав в антрепризі О. Рассказова у Костромі та Самарі. У 1886–1888 рр. — актор театру Ф. Корша. Потім працював в Одесі у Товаристві М. Бородая, у Харкові в трупі Н. Синельникова, у Києві в театрі Н. Соловцова. Один з найдосвідченіших провінційних акторів, знаний за ролями класичного репертуару та «нової» драми.

ЩУКО Тетяна (н. 1936) — російська актриса. Народна артистка Росії, лауреат Державної премії (200, 2003), премії «Золота маска», ім. К. Станіславського. Закінчила філологічний факультет Ленінградського університету. У 1957–58 рр. — актриса Петрозаводського музично-драматичного театру, у 1958–2003 рр. — Ленінградського театру драми і комедії, з 2003 р. — Санкт-Петербурзького Малого драматичного театру. Серед ролей: Войницька («Дядя Ваня» А. Чехова, 2003).

ЮНОВИЧ Софія (1910–1996) — російська театральна художниця. У 1937 р. закінчила Ленінградський художній інститут ім. І. Рєпіна. Оформляла вистави у театрах Ленінграда (ВДТ, ім. О. Пушкіна, ім. Ленінського комсомолу, Музичної комедії). Серед вистав: «Три сестри» А. Чехова (1965).

ЮРСЬКИЙ Сергій (н. 1935) — російський актор і режисер. Народний артист РСФСР (1987). У 1959 р. закінчив ЛГІТМіК. У 1957–79 рр. — актор Ленінградського Великого Драматичного театру ім. М. Горького, у 1979–92 рр. — московського театру ім. Мосради, у 1992 р. — організував Артіль Артистів Сергія Юрського. Серед ролей: Тузенбах («Три сестри» А. Чехова, 1965).

ЮРЧАК Василь (1876–1914) — український актор. У 1897–1914 рр. — у театрі тов. «Руська бесіда». Грав переважно характерні та комедійні ролі. Серед ролей: Телєгін («Дядя Ваня» А. Чехова, 1913).

ЮРЧАКОВА Ганна (1879–1965) — українська актриса. У 1889–1915 рр. — у театрі тов. «Руська бесіда», у 1915–17 рр. — у трупі «Тернопільські театральні вечори», у 1918–19 рр. — у Новому львівському театрі А. Бучми. Серед ролей: Соня («Дядя Ваня» А. Чехова, 1913).

ЮСКАЄВ Рустем (н. 1963) — російський актор. Лауреат театральної премії «Чайка» (2004). У 1993 р. закінчив режисерський факультет ГІТІСу і вступив у трупу театру «Майстерня Петра Фоменка». Серед ролей: Вершинін («Три сестри» А. Чехова, 2004).

ЯВОРСЬКА (фон Гюббенет, княгиня Бярятинська) Лідія (1872–1921) — російська актриса. Народилася в Києві, навчалась в місцевій гімназії, де виступала у аматорських виставах. У 1899 р. вступила у Санкт-Петербурзі на драматичні курси (курс В. Давидова). У 1893–95 рр. грала в московському театрі Ф. Корша, у 1895 р. за порадою А. Чехова була запрошена О. Суворіним до санкт-петербурзького театру літературно-художнього гуртка (пізніше — товариства), де до 1900 р. грала ролі драматичних героїнь. У 1900 р. заснувала в Петербурзі власний «Новий» театр. У 1907–08 рр. гастролювала Росією і Європою, 1918 р. виїхала з Росії до Лондона. Друкувала статті з питань живопису та театру у «Киевлянині», «Сыне Отечества», «Северном Курьере», «Новостях», «Всемирном вестнике». Серед ролей: Ніна Заречна («Чайка»), Маша («Три сестри») — обидві за А. Чеховим.

ЯКОВЛЄВА Ольга (н. 1941) — російська актриса. Народна артистка РСФСР. Лауреат Державної премії РФ (1996). У 1962 р. закінчила Театральне училище ім. Б. Щукіна. У 1962–67 рр. — актриса Московського театру ім. Ленінського комсомолу, у 1967–84 рр. — Московського драматичного театру на Малій Бронній, у 1984–87 рр. — Московського театру драми і комедії на Таганці, з 1991 р. — грає у різних московських театрах і антрепризах. Серед ролей: Ніна Заречна («Чайка», 1966), Ірина Прозорова («Три сестри») — обидві за А. Чеховим.

ЯНКОВСЬКИЙ Олег (1944–2009) — російський актор. Народний артист СРСР (1991). Лауреат Державної премії СРСР (1987). Навчався у театальному училищі ім. І. Слонова (м. Саратов). У 1967–73 рр. — актор Саратовського драматичного театру ім. К. Маркса. З 1973 р. — актор Московського драматичного театру ім. Ленінського комсомолу («Ленкому»). Серед численних ролей: Тригорін («Чайка» А. Чехова, 1994).

ЯРЕМЧУК Лідія (н. 1945) — українська актриса. Народна артистка України, лауреат Національної премії ім.Т. Шевченка. У 1968 р. закінчила КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Актриса Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед ролей: Аня («Вишневый сад» А. Чехова, 1980).

ЯРЦЕВ Петро (1870–1930) — театральний критик, драматург, режисер. Літературно-критичну діяльність почав у 1890-ті рр. Друкувався у газетах та журналах «Золотое руно», «Театр и искусство», «Тео-газета», «Литературно-художественная неделя», «Речь», «Киевская мысль» та ін. Автор п'єс «Брак», «Чародій», «Біля монастиря», «Миле диво». У 1906–07 рр. — режисер і керівник літературного бюро Театру В. Коміссаржевської. Після революції 1917 р. емігрував до Болгарії.

ЯЩЕНКО Анатолій (н. 1958) — український актор. Заслужений артист України (1992). У 1979 р. закінчив Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського. З 1995 р. актор Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Серед ролей: Гаєв («Вишневый сад» А. Чехова, 2004).

Академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

МАРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА ГРИНИШИНА

МІСТОВІ Й СВІТОВІ

**ДРАМАТУРГІЯ А.П. ЧЕХОВА
НА УКРАЇНСЬКОМУ КОНУ
В ІНТЕРКОНТЕКСТУАЛЬНИХ ЗВ'ЯЗКАХ
ІЗ СВІТОВИМ СЦЕНІЧНИМ ПРОСТОРОМ**

Редактори О.В. Кунцевська, В.В. Святогорова, Ю.В. Щербак
Коректори І.В. Ніжинський, Д.В. Тимофієнко
Комп'ютерна верстка Ю.В. Радаєвої

Здано до складання 5.11.2008. Підписано до друку 25.11.2008
Формат видання 60 x 84 1/16. Папір офс. Спосіб друку офс.
Гарнітура "Петерсбург"
Ум. др. арк. 29,6. Обл.-вид. арк. 26,6. Наклад 300 прим.
Зам. № 8-276

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ
Україна, 01133, Київ, вул. Щорса, 18
тел.: 529-20-51
Свідотство ДК 31186 ВІД 29.12.2002

Виготовлено в ТОВ «Інтертехнологія» ПП
м. Київ, вул. Сім'ї Сосніних, 3
тел.: 273-66-77; 273-66-64; 502-41-79; 494-39-49

