

ВИСТАВА С. ДАНЧЕНКА «ДЯДЯ ВАНЯ» НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ І. ФРАНКА: КОНТЕКСТУАЛЬНИЙ ПОГЛЯД

У статті виставу С. Данченка «Дядя Ваня» в театрі імені І. Франка, як один із феноменів театральної культури України, досліджено у такому аспекті, де постановка розглядається як важливий елемент світової театральної чеховіани.

Ключові слова: «Дядя Ваня», С. Данченко, А. Чехов, контекст, універсальна метафора, інтелектуальний об'єм, діалог.

In article S. Danchenko's performance «Uncle Vanya» in the I. Franko Theater, as one of the phenomena of theatrical culture of Ukraine, is researched in such an aspect, where the performance is considered as an important element of the world theater Chekhoviana.

Keywords: «Uncle Vanya», A. Chekhov, S. Danchenko, context, universal metaphor, intellectual volume, dialogue.

В статье спектакль С. Данченко «Дядя Ваня» в театре имени И. Франко, как один из феноменов театральной культуры Украины, исследован в таком аспекте, где постановка рассматривается, как важный элемент мировой театральной чеховианы.

Ключевые слова: «Дядя Ваня», А. Чехов, С. Данченко, контекст, универсальная метафора, интеллектуальный объем, диалог.

Чеховський репертуар, актуальність якого незаперечна, давно став важливою складовою української театральної культури. Для адекватного аналізу ролі драматургії А. Чехова в контексті сучасного театрального процесу необхідною умовою стає вивчення історії постановок п'єс класика в театрах України.

Метою цієї статті було розглянути виставу «Дядя Ваня» у постановці С. Данченка в контекстуальній низці робіт режисерів світового театру. На прикладі конкретних вистав, показових для означеного періоду, виявити ідейно-естетичні закономірності певного етапу в історії постановок п'єс А. Чехова, у чому і полягало завдання дослідження.

Виставу «Дядя Ваня» за п'єсою А. Чехова у постановці С. Данченка, що з'являється на сцені театру імені І. Франка у 1980 році, прийнято розглядати як самостійний артефакт української театральної культури. За словами Р. Коломійця, «критика одностайно назвала “Дядю Ваню” виставою видатного симфонічного звучання, розуміючи під цим

визначенням епічну рівноправність співіснування і поліфонічність звучання окремих гірких тем — старості, що невідворотно насувається, краси, що непомітно гине без вороття, притуплення почуттів <...> почуття провини, яке гнітить людину, відчуття згаяного часу і програного життя» [3, 59–60]. В. Гавський у своєму детальному аналізі цієї постановки характеризує її головні риси — «відчутну реальність та очевидний інтелектуалізм» [1, 50]. Однак вона стала не лише помітною подією в історії постановок драматургії А. Чехова в Україні й репрезентувала етап розвитку образної лексики, новий не лише для естетики театру ім. Франка, а й для українського театру в цілому. Так, на думку В. Фіалка, цей спектакль, здійснений творчим тандемом С. Данченко — Д. Лідер, опинився в епіцентрі естетичних трансформацій кінця 70-х — початку 80-х, що відбувалися і в сценографії, і в режисурі, і в діалозі театру із класичною драматургією. Метафоричні «формули» образних систем чеховських спектаклів доповнювалися побутом і природою, сценічна дія

прагнула до розкриття складної поліфонії драми, а відновлена у своїх правах знаменита чеховська «атмосфера» посилювала її лірико-епічне звучання. Духовний світ героїв піддавався жорстокому аналітичному дослідженню, але у виставах залишалося щось не виявлене, потаємне [6, 274]. Показана на гастрольях за кордоном, ця вистава стала однією з тих, завдяки яким франківців визнали явищем української театральної культури світового масштабу і рівня [3, 59].

У цій праці пропонується розглянути спектакль «Дядя Ваня» в контексті вистав, репрезентативних для світової театральної чеховіани, що з'явилися у той самий період, що й постановка франківців.

Вистава «Дядя Ваня» увійшла до репертуару театру наприкінці періоду так званого чеховського «монологізму» — популярної тенденції, котра яскраво проявлялася у виставах театрів Росії у 1960-х — 70-х роках і майже не існувала в контексті постановок А. Чехова в Україні. Прецедентом даного напрямку в Україні можна вважати виставу В. Опанасенка «Чайка», поставлену в Львівському театрі імені М. Заньковецької у 1970 році.

Існуючи як певний етап сценічного осмислення драматургії А. Чехова, «монологізм» водночас був досить складним явищем. Як зазначає А. Смелянський «тенденційний» Чехов зустрічався із розумінням та із дедалі зростаючою вимогою об'ємності й глибини. Йшлося про серйозні речі. Про «становище інтелігента у світі, про духовні цінності минулого, які виявилися необхідними сучасній людині» [4, 268]. А. Ефрос, до чеховського досвіду якого ми звернемося пізніше, досить самокритично ставився згодом до своїх перших звернень до п'єси А. Чехова, тієї ж «Чайки», приміром, яка саме й була показаною в контексті «жорстокого» Чехова, пояснюючи можливість такого підходу професійною і психологічною незрілістю, такою собі «підлітковою злістю». У своїй книжці «Репетиція — любов моя» він пише про бажання знов повернутися до роботи над «Чайкою», але й висловлює побоювання щодо можливого результату і ставить «прокляте питання» постановників того періоду — чи не відбувається у постановках підміна чеховської психології — психологією спрощено сучасною [10, 19–21]. Якщо оперувати віковими категоріями, то можна сказати, що «Дядя Ваня» в театрі імені І. Франка виявилася «дорослою виставою», здатною не лише оскаженіло вигукувати монолог про щось наболіле, за термінологією Ефроса — «вихлюпувати свої власні сьогоднішні почуття» [8, 35], а й розкриватися у простір діалогу.

Діалог у театрі загалом і чеховських виставах зокрема — доволі об'ємна проблема. Діалог як засіб

взаємодії людей у театральному мистецтві є формою взаємодії на сцені, тобто лежить у його основі. З виникненням режисерського театру діалог коректно розглядати не лише як спосіб обміну інформацією, а й у рамках концептуального осмислення драматургічного матеріалу. У самій драматургії А. Чехова закладені трансформації в структурі драматичного діалогу, котрі відкрили нові можливості для режисерського театру ХХ століття. Його п'єси стали естетичним зсувом у театрі на межі ХІХ–ХХ століть, пропонуючи нову форму мислення, новий тип зв'язків автора та читача-глядача.

Проблему діалогу у чеховських виставах можна розглядати у трьох аспектах: власне сценічний діалог; комунікативна ситуація; інтертекстуальність. У рамках цього дослідження актуалізується аспект діалогічності самих вистав, створених за п'єсами А. Чехова різними творчими особистостями, у різних театральних культурах, упродовж конкретного хронологічного періоду — від початку 1970-х років до середини 1980-х років, при аналізі яких зроблено акцент на точках перетину, що створили «ефект співрозмови».

У цій статі уникнемо детального аналізу кожної конкретної вистави, які стали об'єктами нашої уваги, і зосередимося на предметі дослідження — основних критеріях, котрі дають можливість говорити про розмикання автономії кожної вистави і побудови такої собі наскрізної дії цього чеховського метасюжету.

Крім окремих акторських робіт, у розмові про означену виставу С. Данченка дослідники завжди згадують особливу атмосферу спектаклю, створення своєрідного образу Будинку й Саду — основних категорій чеховської поетики і появу тепер вже легендарних лідерівських чи то вікон, чи то дверей, знятих із завіс, які розповідають про щось більше, ніж про дивацтва старовинної садиби. Цей виразний сценографічний образ лабіринту, як ми знаємо, обіграє слова одного з героїв п'єси — Серебрякова, надаючи їм іронічної наочності і широкого драматичного смислу [1, 44]. Саме цей підтекст, виявлений у сценографії, що розповідає, звісно, не про особливості планування будівлі, а про заплутаність людських стосунків і надає алегоричності трактуванню в цілому, можна вважати першим маркером, котрий позначає діалогічну структуру, перегукуючись з іншими чеховськими постановками зазначеного періоду. Також у виставі, як уже зазначалося вище, не було обмеженості однією темою: образ інтелігентної людини, проблема діалогу поколінь, свободи і залежності, таланту і можливості його реалізації — все це звучало у виставі, створюю-

чи її інтелектуальний об'єм. Така симфонічність, багатошаровість тем, відсутність «полону однієї улюбленої думки», також виводили виставу з монологічної структури, надаючи можливість відшукати співрозмовників.

Найбільш доступним у культурному і навіть географічному смислі співрозмовником стала вистава І. Молостової «Вишневий сад» у Київському театрі ім. Лесі Українки 1980 року. Ці постановки мали єдину з'єднуючу ланку в особі художника Данили Лідера. Рецензенти зазначали, що образ вистави — цілісний і багатозначний водночас, що постановникам вдалося відшукати таку форму, яка допомогла з найбільшою повнотою передати сутність чеховського ставлення до життя. Відзначалася багата асоціативність, багатоплановість сценічного простору [2]. Сад Молостової–Лідера виявився епічно хворим, що йшло від сприйняття Лідером «Вишневого саду» як твору, епічного за охопленням людської проблематики [7, 165]. Сліпучо-білі, напівпрозорі, неначе мереживні стіни родинного будинку Гаєвих видавалися кипінням квітучих вишневих гілок. Їхня «жива», «дихаюча» біла плоть вривалася до анфілади кімнат, що розчинялись у глибині сцени. Крізь біле мереживо «вишневого саду» проглядав інтер'єр трьох кімнат: ампір початку XIX століття, зал у стилі еклектики середини XIX століття і найближче до глядачів — кімната у стилі модерн початку XX століття. Три пласти побуту збирали в єдине ціле картину життя покоління, надаючи «білій симфонії» краси єдиного образу «будинку-саду», драматичної напруги, почуття тривоги, трагедійності звучання. У фіналі вистави всі передчуття справджувалися — з ударом сокири гасло світло, утворювалися «метастази» чорних дір, що з кожним новим ударом розповзалися по колись живому тілу саду [6, 284]. Об'ємність позначала не лише візуальний образ вистави. Рецензенти відзначали насамперед відсутність одномірних тенденційних трактувань, виявлення складних, суперечливих характерів.

Не просто одою білому стане і сценографічний простір «Вишневого саду» Дж. Стрелера у 1974 році у Пікколо театро ді Мілано. Разом із художником Лучано Даміані він створить Чехова — універсального, символічного та при цьому не абстрактного, а цілком реального. Визначальну роль у виставі відігравав сценічний простір. Біла напівпрозора завіса, яка стане пластичним і символічним образом саду, створить універсальний, але абсолютно реальний життєвий простір чеховських персонажів. Завіса тут виконувала і свою звичайну функцію, закриваючи сцену між актами і, вільно ширяючи над сценою

і залом, відіграла у формуванні динамічного простору вистави першорядну роль, створюючи образ ясного небосхилу, щастя дитинства, краси минулого, що відходить, ставала саваном, що ховав під собою покинутий будинок, Фірса і сад, що гине [5, 368–369]. Ця багатозначна метафора дала змогу виражати складні смисли. Мерехтливий образ світу у виставі Дж. Стрелера перетворювався на грандіозний поетичний парафраз на тему людських дол, долі історії й самого життя [5, 370]. У цьому разі це стало не лише жаданим «всім одразу» — образом, здатним виразити множинність смислів, образом, у пошуках якого перебували всі режисери, роботи яких розглядаються у статті. Тут сценографія, гра цієї завіси впродовж вистави виявлялася, зрештою, унікальним партнером виконавців.

А ось пагорб із хрестом на кладовищі, ставав не партнером, а радше запропонованою обставиною у «Вишневому саду» А. Ефроса 1975 року в театрі на Таганці. Художник В. Левенталь у центрі сцени спорудив клумбу з квітами, що нагадувала могильний курган. Цей візуальний образ ставав наочним втіленням режисерської думки про те, що час-вихор сильніший за людей і він всіх повільно просуває крізь життя до смерті. Трагедія лише здавалася неочікуваною. Розв'язка починала визрівати ще на початку дії — у час буйного цвітіння вишневого саду на могильному пагорбі. Складним суміщенням і переплетінням предметного світу підсилювався й актуалізувався конфлікт п'єси [7, 164–165]. Та, на відміну від більшості вистав, яким тут присвячено увагу, Ефрос вдався до різкого трактування образів, що проявлялося в тому числі й у пластичному малюнкові ролей, у чому можна вбачати рефлексії панівного «монологізму». Яскравим прикладом цього може бути образ Раневської у виконанні А. Демидової, який вирізнявся незвичною гостротою: взяти хоча б сцену із повідомленням про продаж вишневого саду, після якого Раневська–Демидова різко, ніби від нападу сильного фізичного болю, хапалася за живіт. Сам Ефрос, розмірковуючи про свою роботу над «Вишневим садом», казав про те, що людський матеріал — інший, ніж той, що був у чеховські часи, диктував уже не просто класичну виставу, а експериментальну, наближаючи стару п'єсу до сьогоденної фактури, і фізичної, і духовної, й сам же відзначав необхідність прагнути до об'єму, без якого новаторство ризикує перетворитися на непрофесіоналізм [9, 282–283].

Метафора кладовища була позначена й у виставі «Три сестри» Іштвана Хорваї 1972 року у театрі Вігсінхаз у Будапешті. На відміну від концентрова-

ного образу В. Левенталю у виставі Ефроса, Д. Боровський тут надав амбівалентного звучання будинку Прозорових. Центральний елемент постійної декорації постановки — висока тристінна дощана коробка, вкрита напівоблущеною сіро-біло-блакитною фарбою. Ці стіни то нагадували якесь занедбане господарське приміщення, то претендували на роль такої собі тривкої межі, що відокремлює світ внутрішній і зовнішній, а то й прямо апелювали до тієї самої огорожі на кладовищі, за якою всі рано чи пізно ризикують опинитися [5, 342–343]. У цих «Трьох сестрах» теж, на перший погляд, бачилася єдина акцентована проблема — «своїх» і «чужих» (відповідно тих, хто опинявся по різні боки огорожі), але вона також, зрештою, виявлялася лише однією з можливих проблем і її «винятковість» невелиувалася, наприклад, вербальною метафорою — всі постійно про щось говорили, але, як виявлялося, ніхто нікого не хотів слухати.

Світ, що руйнується (не лише занедбаний дім і сад, а й життя загалом), холодний, безпросвітний світ, котрий асоціювався із часом створення вистави, так званим періодом «застою», і перетворювався на метафору тотальної самотності в «Іванові» О. Єфремова (МХАТ ім. М. Горького, 1976 рік, художник Д. Боровський). У цієї вистави та її творців були всі шанси увійти до почесних лав представників «монологізму» 70-х. Лише завдяки виконавцеві головної ролі І. Смоктуновському вдалося відсторонитися від «жорстокості» трактування, від «злоби дня» [5, 401]. Замість сучасної людини і прямої розмови, що тяжіла б до публіцистики про російські справи і проблеми, виникла фігура загадкова, значуща, з тінню Гамлета за спиною, що й дало можливість через складність образу головного героя і процес його дослідження вийти на буттєвий рівень осмислення проблеми.

Вже за рік після прем'єри франківського «Дяді Вані», у 1981 році, з'явиться одна з чеховських версій Пітера Брука. І будинком, і садом у англійського режисера стане аскетичний простір паризького театру «Буфф-дю-Нор». Він обрав цей старий, занедбаний, колись популярний буржуазний театр на околиці Парижа, такий недоречний — зі слідами колишньої позолоти, і такий підходящий, аби розповісти про людей, які зневірилися. Оголена сцена — і погляд зупиняється на подряпаному брендмауері; високі віконні рами без скла вийняті і стоять біля кам'яних стін; сценічний майданчик структурований строкатими східними килимами, краса яких теж у минулому — фарби вицвіли. Коли у фіналі герої полишатимуть вишневий сад, актори спустатимуться у партер, залазатимуть на балкони, прощаючись,

висовуватимуться із порожніх віконних рам (вже знайомий образ з вистави С. Данченка), ніби розчиняючись у просторі [8, 36–37]. Брука цікавила людяність Чехова і людина у чеховському світі, де немає ворогів, немає чорного і білого, але є багато проблем, вирішувати які цього разу режисерові допомагали С. Беккет і Г. Пінтер, крізь призму естетики яких він розглядав світ російського класика, що виводило діалог із ним на зовсім інший рівень.

Нарешті, вже у середині 1980-х, на пошуки «великого Чехова» вирушить Е. Някрошюс (Вільнюський Молодіжний театр, 1986 рік, художник Надія Гультьєва). Його «Дядя Ваня» буде розміщений у зовсім іншій, можна сказати, антонімічній естетичній площині, ніж у версії С. Данченка. Та, попри на перший погляд несхожість цих двох варіантів сцен із сільського життя, їхній діалог незаперечний. У литовській виставі «викачано» повітря, здатне розмити абриси предметів, створити гру відтінків — все тут переповнене вкрай загостреними характеристиками, доведеними до фантазмагорії, перебільшеними метафорами. Від першої сцени, де Астров (К. Сморгінас) у повній темряві, описуючи вогняні кола — і священнодійство, й атракціон, ставить банки няньці, яка лежить на кушетці, до моторошної пародійності Вафлі (Ю. Поцюс), який таємно час від часу припадав до флаконів з парфумами Елен (Д. Сторік), немов наркоман, вдихаючи аромат жінки, або Серебрякова (В. Багдонас), такої собі людини у футлярі, тіло якого поступово перетворювалося на купу баб'ячого ганчір'я [5, 444–445], очевидними ставали трансформаційні процеси чеховської традиції у театрі із апелюванням-суперечкою-запереченням, що не виключає можливість конструктивного діалогу. Не менш очевидною рисою, що проявлялася у виставі Е. Някрошюса, була зацікавленість постановника, який намагався розчутити у п'єсі не звичну мелодію тьмяного життя, а какофонію загибелі цілої історичної і культурної епохи, фантазмагорію виродження, у багатозначному, поліфонічному Чехові, об'ємність якого і була одним із визначальних критеріїв вистав, що стали об'єктами уваги в цій роботі.

На основі наведених і проаналізованих фактів можна зробити такі висновки. Виставу «Дядя Ваня» у постановці С. Данченка доцільно розглядати не лише як самостійне мистецьке явище, а й як органічну складову світового театрального процесу. В результаті порівняльного аналізу вистав, що з'явилися в різних театральних культурах в один хронологічний період, виявлено два основні критерії, які дають змогу говорити про їхню співзвуч-

ність і можливість вибудовування контекстуального ряду. На основі аналізу виявлених критеріїв репрезентуються ідейно-естетичні параметри чеховських постановок обраного періоду. А саме:

1. Створення універсального, багатопланового образу сценічного простору. Як бачимо, деякі постановники використовували для цього не тавтологічні, але тотожні за змістом засоби;

2. Збільшення інтелектуального об'єму, характерне для всіх розглянутих вистав, яке досягається двома методами роботи над чеховською драматургією — залученням філософсько-естетичних систем інших авторів, наприклад, Шекспіра, Беккета, Пінтера, і шляхом виходу із системи пріоритетності однієї теми при інтерпретації, що позбавляє постановку лапідарності та надає поліфонічності «позачасового» виміру.

Джерела та література

1. Гаевский В. Голос Чехова. Театр, 1980. № 10. С. 41–50.
2. Войтенко Л. Такая грустная комедия. *Комсомольское знамя*, 1980. 3 августа.
3. Коломієць Р. Г. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу / Відп. за випуск М. Захаревич, ред. В. Гайдабура. Київ : Національний академічний театр ім. І. Франка, 2001. 142 с.
4. Смелянский А. Наши собеседники: Рус. классич. драматургия на сцене сов.театра 70-х годов. Москва : Искусство, 1981. 367 с.
5. Спектакли двадцатого века / Отв. ред. А. В. Бартошевич. Москва : Изд-во «ГИТИС», 2004. 488 с.
6. Фіалко В. Театр України другої половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.
7. Френкель М. Пластика сценического пространства. Київ : Мистецтво, 1987. 183 с.
8. Эфрос А. Продолжение театрального романа. Москва : Панас, 1993. 432 с.
9. Эфрос А. Профессия: режисер. Москва : Искусство, 1979. 367 с.
10. Эфрос А. Репетиция — любовь моя. Москва : Панас, 1993. 318 с.

References

1. Gaevskiy, V. (1980). The voice of Chekhov. *Teatr*. № 10. S. 41–50 [in Russian].
2. Voytenko, L. (1980). Such sad comedy. *Komsomolskoe znamya*. 3.08 [in Russian].
3. Kolomiets, R. H. (2001). Serhii Danchenko: Portrait of stage-director in the interior of time / Vidp. za vypusk M. Zakharevych, red. V. Haidabura. Kyiv : Natsionalnyi akademichnyi teatr im. I. Franka [in Ukrainian].
4. Smelyanskiy, A. (1981). Our interlocutors: Rus. klassich. dramaturgiya na stsene sov.teatra 70-kh godov. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
5. Theatricals of the twentieth century (2004)/A. V. Bartoshevich (Ed.). Moskva : Izd-vo «GITIS». [in Russian].
6. Fialko, V. (2016). Ukrainian theatre of the second half of XX of century : vivid vocabulary. Kyiv : Vydavnychiy dim «Antykvary» [in Ukrainian].
7. Frenkel, M. (1987). The plastic arts of a stage space. Kyiv : Mistetstvo [in Russian].
8. Efros, A. (1993). Continuation of theatrical novel. Moskva : Panas [in Russian].
9. Efros, A. (1979). Profession: producer. Moskva : Iskusstvo [in Russian].
10. Efros, A. (1993). A rehearsal is my love. Moskva : Panas [in Russian].