

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ П'ЄС А.П.ЧЕХОВА В
УКРАЇНСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ ТЕАТРАХ (ДРУГА
ПОЛОВИНА ХХ-ПОЧАТОК ХХІ СТ.)**

Виконала:

студентка магістратури
Бельдей Анастасія Андріївна
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

Б

Науковий керівник:

Тополевський Віктор Юрійович
доцент, кандидат педагогічних наук

Наукові рецензенти:

- 1) Плаксін Євген Фролович
Заслужений артист України, викладач
кафедри майстерності актора Харківської
державної академії культури
- 2) Колчанова Людмила Миколаївна
доцент, кандидат мистецтвознавства

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / С. І. Гордєєв /
17 січня 2020 року

Харків
2020

Харківська державна академія культури

Факультет театрального мистецтва
Кафедра режисури
Ступінь «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / С. І. Гордєєв /
26 вересня 2018 року

ЗАВДАННЯ **на виконання кваліфікаційної роботи студентки** **Бельдей Анастасії Андріївни**

1. Тема магістерської роботи:

«ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ П'ЄС А.П.ЧЕХОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТА РОСІЙСЬКОМУ ТЕАТРАХ(ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ-ПОЧАТОК ХХІ СТ.)»

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Тополевський Віктор Юрійович.

Затверджені рішенням кафедри режисури від 26 вересня 2018 р.

2. Строк подання магістром роботи – 17 січня 2020 р.

3. Вихідні дані – в роботі досліджуються вистави за п'єсами А. Чехова.

4. Зміст магістерської роботи (питання, що потребують розробки)

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ А. ЧЕХОВА

РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ А.ЧЕХОВА У КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКОЇ РЕЖИСУРИ НАПРИКЛАДІ П'ЄСИ «ВИШНЕВИЙ САД»

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТВОРІВ А. ЧЕХОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

ВИСНОВКИ

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Дата	Підпис
		завдання видав	завдання прийняв
ВСТУП	Доктор культурології, професор А.А. Кикоть	30.04.2019	
РОЗДІЛ 1.	Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури С.М. Шумакова	20.05.2019	
РОЗДІЛ 2.	Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури С.М. Шумакова	30.05.2019	
РОЗДІЛ 3.	Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури С.М. Шумакова	30.09.2019	
ВИСНОВКИ	Доктор культурології, професор А.А. Кикоть	30.09.2019	
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	Доктор культурології, професор А.А. Кикоть	2.09.2019	
ДОДАТКИ	Кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури С.М. Шумакова	9.10.2019	

6. Дата видачі завдання – 26 вересня 2018 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	ВСТУП	30.05.2019	
2.	РОЗДІЛ 1.	25.06.2019	
3.	РОЗДІЛ 2.	30.06.2019	
4.	РОЗДІЛ 3.	30.10.2019	
5.	ВИСНОВКИ	15.11.2019	
6.	СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	30.09.2019	
7.	ДОДАТКИ	15.10.2019	
8.	РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТУ	29.11.2019	
9.	ЗБІР РЕЦЕНЗІЙ	21.12.2019	

Студент _____

(підпис)

Бельдей А.А.

Науковий керівник
роботи _____

(підпис)

Тополевський В.Ю.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ А. ЧЕХОВА	10
1.1. Історіографія дослідження творчості А. Чехова.....	10
1.2. Методи дослідження магістерської роботи.....	13
1.3. Аналіз термінологічної бази дослідження	17
Висновки	24
РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ А. ЧЕХОВА У КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКОЇ РЕЖИСУРИ НАПРИКЛАДІ П'ЄСИ «ВИШНЕВИЙ САД»	25
2.1. Художні та жанрові особливості п'єси «Вишневий сад».....	25
2.2. Втілення п'єси А. Чехова «Вишневий сад» у російському театрі.....	29
2.3. Відомі сценічні інтерпретації п'єси А. Чехова «Вишневий сад» у російському театрі другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст.....	34
Висновки	40
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТВОРІВ А. ЧЕХОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ	42
3.1. Особливості сценічного втілення п'єси «Три сестри» в постановці Е. Митницького у Київському академічному театрі драми і комедії.....	42
3.2. Сучасні засоби виразності вистави «Вишневий сад» Оксани Дмитрієвої по п'єсі А. Чехова у театрі ляльок	47
3.3. Експериментальна вистава по п'єсі «Чайка» молодого театру «Портал на Гоголя».....	60
Висновки	62
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	66
ДОДАТКИ	73

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальні новації сучасного театру – це експериментальні жанри, що з'явилися на початку ХХ століття. Але риси класичного театрального мистецтва лишилися незмінні і в театрі ХХІ століття, так незмінним залишається звернення до драматургії Антона Павловича Чехова. Однією з вершин світової драматургії вважають і російську драму, особливо у варіанті драматургії А. Чехова.

Можна стверджувати, що драматургія цього автора являє собою цілісну та самобутню систему, котра послідовно розвивалася від ранніх малих драматургічних форм до зрілих п'єс рубежу століть. Його новаторська система включає в себе оригінальну побудову драматичної композиції, сценічного характеру та діалогу, відмову від одногеройності, створенням «драми настрою», кардинальною зміною конфлікту. Вона сформувалася як під впливом попередньої реалістичної літератури, так і під впливом сучасних А. Чехову модерних форм.

А. Чехов належить до кола авторів європейської нової драми, таких як Г. Ібсен, А. Стріндберг, Б. Шоу, М. Метерлінк. Твори цього визначного письменника перекладені на безліч мов. А. П. Чехов був майстром психоаналізу та письменником, якому близькі існуючі соціальні проблеми. Чехов абсолютно органічний свідомості людини початку ХХІ століття, якого як і раніше хвилюють загальнолюдські проблеми.

З творчістю драматурга А. Чехова пов'язаний переворот у сценічному мистецтві і створення нової театральної епохи. Театр А. Чехова проходить кілька етапів розвитку, створюючи нову драму, за межі якої драматург виходить у підсумковому творі свого життя – «Вишневому саді», передбачаючи театральні шукання наступних століть. Кожен театр і режисер відкривають в п'єсах нового сенсу. Сьогодні п'єси А. Чехова йдуть в театрах практично всіх країн світу. В наш час чеховські п'єси не втратили своєї

актуальності, практично у всіх українських і найбільших зарубіжних театрах вони включені до постійного репертуару.

Актуальність драматургії А. Чехова полягає в тому, що в ній зосереджена унікальна у всі часи проблематика співвідношення вічності і часу, соціуму та індивідуальності, спільності і самотності, надії та приреченості. А. Чехова цікавлять переживання героя, які не декларовані в монологах, а виявляються у «випадкових» репліках і йдуть у підтекст – «підводну течію» п'єси, що передбачає розрив між прямим значенням репліки, діалогу, ремарки і змістом, який вони знаходять у контексті. Саме цей підтекст і робить твори драматурга цікавими для втілення їх на театральній сцені. А. Чехов створює цілу систему знаків у своїх творах, яка охоплює будь-які прояви навколишньої дійсності, що оточує людину, починаючи з найдрібніших побутових предметів та звуків і закінчуючи елементами природної стихії. В. Мейєрхольд про це говорив: «До Станіславського у Чехові грали тільки сюжет, але забували, що у нього в п'єсах шум дощу за вікном, стукіт бадді, що зривається, ранній ранок за віконницями, туман над озером нерозривно ... пов'язані зі вчинками людей, їх діями, стосунками.» [8, С. 154].

А. Чехов завжди прагнув, щоб його п'єси відображали справжнє життя. Інсценуючи дійсність повсякденного життя пересічних людей, письменник кладе в основу сюжетів декілька пов'язаних між собою конфліктів, при цьому головним і з'єднуючим є конфлікт дійових осіб не один з одним, а з усім оточуючим соціальним середовищем, тому твори автора залишаються актуальними і сьогодні.

Вибір теми полягає в тому, що на сценах провідних театрів інтерпретація п'єс А. Чехова у різний час знайшла гідне втілення, але не набула наукового обґрунтування, що зумовлює актуальність дослідження даної магістерської роботи .

Зв'язок роботи з науковими планами і темами. Магістерське дослідження виконано на кафедрі режисури Харківської державної академії

культури згідно з тематичним планом наукових досліджень кафедри ХДАК на 2016-2020 р. р., затвердженим вченою радою ХДАК (протокол № 3 від 28.10.2016 р.), і є складовою теми кафедри «Проблема методичного забезпечення підготовки режисерських кадрів в умовах вузів культури» (протокол № 12 від 10.02.2016 р.).

Мета – розкрити сутність та специфіку творів А.Чехова як актуального драматурга театру ХХІ століття, проаналізувати особливості втілення ідейного задуму п'єс А. Чехова на сцені професійних драматичних театрів.

Відповідно до мети дослідження, визначено наступні **завдання**:

- проаналізувати джерела присвячені дослідженню творчості А.Чехова;
- встановити методи дослідження ;
- дати визначення термінологічної бази дослідження;
- вивчити художні та жанрові особливості п'єс А. Чехова;
- визначити своєрідність драматургії А. Чехова у контексті сучасної режисури;
- проаналізувати видатні сценічні інтерпретації п'єс А. Чехова;
- виявити особливості та характерні риси інтерпретацій п'єс А.Чехова у театрах України та Росії;
- узагальнити матеріали і встановити значення творчості А. Чехова для українського та російського театрального мистецтва.

Об'єкт дослідження – особливості інтерпретацій драматургії А.Чехова в сучасному театральному просторі.

Предмет дослідження – театральні вистави за п'єсами А. Чехова на території України та Росії.

Методи дослідження. Відповідно до мети і завдань методами дослідження «Особливості втілення п'єс А. Чехова у російському та українському театрах другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст.» включають в себе міждисциплінарний підхід, який складається з мистецтвознавчого та культурологічного підходів. В межах мистецтвознавчого підходу

використовувалися методи аналіз творів А. Чехова, методи аналізу театрального заходу (вистави). В межах культурологічного підходу використовувалися компаративний аналіз, також використовувалися аналітичний метод дослідження, що полягає в вивченні театрознавчої літератури, метод аналізу аудіовізуальних джерел та загальнонауковий метод спостереження, термінологічний та метод біографічного аналізу. Для дослідження та вирішення поставлених завдань були використані наступні методи: аналітичний, історичний, хронологічний, систематизації, ретроспективний аналіз, реконструкції вистави.

Наукова новизна. Вдосконалено погляд на інтерпретації п'єс А. Чехова у другій половині ХХ ст. – початку ХХІ ст. Поглиблено вивчення історико-культурного контексту значення творів А. Чехова для театрального мистецтва. Набуло подальший розвиток постановок режисерів ХХ-ХХІ ст.

Практичне значення дослідження Результати дослідження можуть бути використані в науковій, творчій та педагогічній діяльності викладачів і магістрів профільних навчальних установ, зокрема під час написання наукових досліджень, присвячених феномену митця в мистецтві, та під час розробки програм, методичних рекомендацій, навчальних посібників, підручників, конспектів лекцій з таких дисциплін як «Історія західноєвропейського театру», «Історія українського театру», «Основи режисури», «Майстерності актора».

Матеріали дослідження також можна використовувати при розв'язанні теоретичних і практичних завдань режисерами-постановниками спектаклів, присвячених творчій спадщини А. Чехова, театралізованих вечорів, а також акторам-виконавцям, які задіяні в означених постановках.

Окрім того, пропозиції стосовно організаційних моментів спектаклів і театралізованих вечорів, фестивалів, що перебувають в стадії розробці міських, регіональних і національних програм розвитку культури.

Апробація результатів дослідження. Результати магістерського дослідження було апробовано на Всеукраїнській науково-практична

конференції «Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності»(7-8 жовтня 2019 року), та Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (21-22 листопада 2019 року).

Результати магістерського дослідження було обговорено на кафедрі режисури Харківської державної академії культури.

Публікації. Основні ідеї та положення магістерського дослідження було відображено в 2 публікаціях:

1. Бельдей А. А. Сучасні засоби виразності вистави «Вишневий сад» О.Дмитрієвої по п'єсі А.Чехова у театрі ляльок / А.А.Бельдей //Культурологія та соціальні комунікації : інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., 21-22 листопада 2019 р. / Харків. держ. акад. культури; відп. за вип. Н. М. Кушнарєнко. – Харків : ХДАК, 2019. – С. 197-199.
2. Бельдей А. А. Сучасна «Чайка» на харківській сцені / А.А. Бельдей // Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності: наук.практ. конф., 7-8 жовтня 2019р./ Полтав. нац. пед. університет ім. В.Г.Короленка;- Полтава : ПНПУ ім. В.Г.Короленка , 2019. – С. 147-149.

Структура роботи зумовлена її метою та завданням. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, списку використаних джерел (88 найменувань) та додатків (6). Загальний обсяг роботи становить 86 сторінок, основний обсяг роботи становить 69 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ А. ЧЕХОВА

1.1. Історіографія дослідження творчості А. Чехова

Творчості видатного письменника присвячені роботи багатьох дослідників літературознавців, театрознавців та мистецтвознавців. Джерельною базою дослідження стали книги та статті радянського та пострадянського наукового простору.

Інтерпретації п'єс А. Чехова широко проаналізована у більшості видань радянського та пострадянського періоду, що присвячені театральному та кінематографічному мистецтву: праці К. Станіславського [60, 61, 62], В. Немировича-Данченка [43, 44], Г. Берднікова [4], А. Чудакова [72], М. Громова [12] тощо.

Багато інформації міститься у листуваннях письменника з О. Кніпер, Ф. Комісаржевською, К. Станіславським, М. Горьким, П. Чайковським, Л. Авіловою та в опублікованих спогадах його сучасників. На сьогоднішній день існує безліч рецензій на вистави за п'єсами А.П. Чехова в Україні та за кордоном. На спектаклі дореволюційних років існує декілька стислих рецензій. Вистави О. Барсегіяна-А. Вецнера, В. Кучинського та О. Дмитрієвої доволі детально охарактеризовані в пресі.

Спадщина Чехова приваблює не одне покоління іменитих учених, в літературознавстві склався напрямок – «Чехознавство», присвячене детальному дослідженню фактів біографії і різноаспектний аналізу творів відомого класика. Серед вчених, які займаються дослідженням біографії і творчості А. Чехова, найбільш відомі В. Катаєв [26], А. Чудаков [72], Е. А. Полоцька [52], Т. Шах-Азізова [73, 74, 75].

Доктор філософських наук В.Катаєва у книзі «К пониманию Чехова» зібрав свої статті в основі яких лежать доповіді та виступи на зустрічах дослідників творчості А.П. Чехова. У цьому дослідженні творчість Чехова розглядається як цілісна система.

Дослідник А. Чудаков в книзі «Поетика Чехова» встановлює властивості, загальні всім рівням чеховської художньої системи, – розповіді, сюжети, ідей – ті риси, які і створюють світ Чехова, що являє собою нове слово в літературному мисленні ХІХ в. На основі ретельного аналізу текстів і залучення великого матеріалу сучасної критики уточнюються деякі, що стали традиційними, оцінки і характеристики художньої манери Чехова.

Книга Е.А. Полоцької, відомої дослідниці творчості Чехова присвячена одній п'єсі – «Вишневий сад». Її назва – «Життя в часі» – відображає інтерес до руху п'єси протягом 100 років, що минули з часу написання. Йдеться перш за все про театральне і художнє сприйняття п'єси, але в той же час і зміна літературознавчих підходів до «Вишневого саду», правда, не настільки ж послідовно і повно, теж потрапляє в коло дослідницьких інтересів. У роботі представлений величезний матеріал з історії сценічних версій п'єси як в російському, так і в зарубіжному варіантах.

Відомий театрознавець, театральний критик, фахівець з театру А.Чехова Т. Шах-Азізова в свої працях порівнює ідейні структури п'єс Чехова і його західноєвропейських сучасників та розглядає драматичні форми у тих же авторів. В книзі Т. Шах-Азізової «Чехов в європейському літературному контексті» великий інтерес представляють судження автора про «трагізмі буденного в п'єсах Чехова і в «новій драмі»

Різномасштабне вивчення творчості А.П. Чехова знаходить відображення в дисертаційних працях вчених: в дослідженнях розглядаються питання поетики і жанрового своєрідності творчості письменника. Автори дисертаційних досліджень – А. Агратін [1], Д. Оліцька [47] – аналізують різні аспекти драматургії А. Чехова, його моральних, філософських і релігійних

поглядів і їх впливу не тільки на творчість самого письменника, а й на сучасне йому суспільство.

Крім того, дослідження чеховського творчості, відображені в статтях, на протязі багатьох років об'єднуються в збірники наукових праць, присвячені великому класику [38, 39].

У статті «Принципи драматургії А. Чехова: цілісне-системне прочитання» Т.В. Полежаєва [53] доводить, що одним з концептуальних принципів творчості письменника є конкретно-історичний художній метод – критичний реалізм. Як стверджує дослідник «Художній тип творчості Чехова – реалізм. ... Реалізм – це відображення в літературі життя-дійсності в єдності її зовнішніх явищ і глибинних, сутнісних закономірностей....»

М. Калугина в дисертації «Жанрова своєрідність комедій А. П. Чехова «Чайка» і «Вишневий сад»» визначає, що у комедіях А. Чехова отримало виявлення специфічне розуміння комічного. Комічне початок в драматургії Чехова, як і в його прозі, носить різні відтінки - від відвертого фарсу до повної редукції сміху і злиття с трагічним. чеховської комедіографії властиво розмивання кордонів, модифікація жанрової структури, що характерно для всієї системи драматургії на рубежі ХІХ-ХХ ст.

У великій монографії Б. Зінгермана «Нариси історії драми 20 століття» [18], різні аспекти дослідження перетинаються в одній точці: в книзі розглянуто проблема поведінки людини і проблема драматичної дії – в тій мірі, в якій воно визначається характером поведінки сценічних персонажів. Б. Зінгерман розглядає мінливий образ дій театральних героїв дає уявлення про періоди сучасної історії, при тому що різні театральні автори вловлюють різні тенденції свого часу і дають йому різну оцінку в залежності від свого життєвого досвіду і соціальних пристрастей. У Ібсена, Чехова, Лорки або Брехта відображені суспільні настрої, характерні для певного – досить, втім, широкого – прошарку людей, що живуть в певний час, в певній країні. Разом з тим в п'єсах цих драматургів вказаним драматичні колізії, яким ще треба розвинути і виявити своє широке,

тривале, аж ніяк не минуше значення. «Доктор Стокман», «Вишневий сад», «Тригрошова опера» або «Дім Бернарди Альби» сприймаються нами в своєму пророчому сенсі.

Т. Шах-Азізова «Чехов і західноєвропейська драма його часу» [72], в принципі єдиною роботою такого роду, Т. Шах-Азізова, кажучи про зв'язок Чехова з західної драматургією його часу, віддавала данину традиції – аналізу творчості з точки зору наявності в ньому тих чи інших ідей (свідомство того і самі назви розділів роботи: «Ідеї часу», «Загальні ідеї») і детальному аналізу драматичних прийомів, що відповідає науковій тенденції того часу, коли написано дослідження (1966 рік).

Чехознавство продовжує досліджувати новаторську поетику «справді чеховської» драматургії. А. Чехов завжди привертав увагу критиків і літературознавців, але до кінця загадка особливості художнього сприйняття та драматургії його творчості не розкрита. З кожним новим прочитанням його творів, з кожною новою театральною постановкою, з кожною екранізацією читачі-глядачі відкривають нові, ще незвідані сторони його прекрасного, загадкового світу. Скільки написано статей, доповідей, книг, монографій, і все ж нікому не вдалося знайти однозначного рішення багатьох проблем, які поставлені Чеховим в його творах.

1.2. Методи дослідження магістерської роботи

Відповідно до мети і завдань, методологічною базою дослідження «Особливості інтерпретацій п'єс А. Чехова у театрі та кіно» став, міждисциплінарний підхід, оскільки творчість визначного драматурга А.П. Чехова являє собою синтез театрального мистецтва та літературознавства. За свідченням О. Снопкової, «Комплексність досліджуваних явищ детермінує міждисциплінарні синтетичні дослідження, в яких об'єкт дослідження фіксується та описується в різних моделях наукового пізнання з метою отримання цілісного знання...» [58, с. 113].

Оскільки творчість А. Чехова є актуальною останніх сто років, то для досліджування суті феномену концептуальної творчості А. Чехова необхідно застосувати історичний підхід, оскільки «... науково-теоретичне мислення прагне проникнути у сутність явищ і процесів, що вивчаються. Це можливо за умови цілісного підходу до об'єкта вивчення, розгляду його у виникненні та розвитку, тобто застосування історичного підходу до його вивчення» [58, с. 59].

Через те, що мистецтво є проявом людської суті, воно розкриває певні сторони особистості майстра, котрий створив твір, замовника, який втілював свої прагнення через замовлення цього твору, а також соціального стану, у якій цей твір з'явився. З огляду на це, доцільним є використання психоаналітичного методу при вивченні творчості А. Чехова. Психоаналіз реконструює минулість та інтерпретує його доречність для сучасності; досліджує уяву через сни, жарти, обмовки, невротичні симптоми, в яких виявляє себе підсвідоме. Через твори мистецтва особиста уява, перетворена у нову форму, промовляє до глядача» [55, с. 93]. Так А. Чехов за професією був сільським лікарем, який багато подорожував виїжджаючи до пацієнтів, це давало змогу драматургу аналізувати психологію поведінки великої кількості людей, це в свою чергу позначалося на відтворення різних характерів персонажів в п'єсах .

Психоаналітичний метод є необхідним під час дослідження творчості практично кожного драматурга, оскільки життєві події та проблеми часто сублімувалися ними у творчість. Як зауважує кандидат філософських наук Д. Скринник-Миська, «...згідно з психоаналізом, твори мистецтва висувуються як сублімовані інстинкти, психічна енергія котрих трансформується у праці художника й за допомогою його таланту отримує естетичну форму. [55, с. 93]

Спорідненим з психоаналітичним є біографічний метод, він дозволить визначити місце особистості А. Чехова в загальному середовищі, зокрема в сучасному театральному процесі. Н. Дічек наголошує на взаємозв'язку існування особистості та історії суспільства й культури в цілому:

«Біографічна розвідка, як джерело й метод історичного, психологічного, історико-педагогічного, літературного пізнання, є дуже актуальним у світовій науці інструментом актуалізації гуманістичного вектора існування цивілізації. Зарубіжні дослідження, єднаючись на вивченні життєдіяльності персоналій, їхнього місця в соціально-культурному середовищі, переживань, поглядів і внеску в культуру чи науку, ставлять різні наукові цілі, але обов'язково відображають картину життя особи в цілому, враховують і висвітлюють взаємозв'язок індивідуальної історії з історією суспільства, роблять певні культурологічні узагальнення й умовиводи» [13, с. 15].

До міждисциплінарного слід віднести й культурологічний підхід. За дефініціям В. Шейка та Н. Кушнарєнко, підхід «... інтегрує дослідницький потенціал, досліджений рядом наук, які вивчають культуру ... і реалізує стремління до аналізу предмета дослідження як культурного феномену. У межах культурологічного підходу культура розглядається як система, та складається і функціонує у взаємодії: об'єктивної (будь-які культурні об'єкти) і суб'єктивної форм; раціональної та емоційно-чуттєвої складової; культурно-новаційних механізмів проникнення культури в усі галузі і сфери людської діяльності; процесів виробництва, розповсюдження (трансляції) і присвоєння культурних цін» [70, с. 70]. У такій якості культурологічний підхід дозволить розглянути великий внесок великого А. Чехова не тільки як в театральний та кінематографічний простір, а більш широко: схарактеризувати його місце в культурі, визначати історико-культурні передмови створювання творчості режисера, постерегти її вклад в театральний хід й сьогоднішню театральну культуру.

Завдяки мистецтвознавчому підходу, який, за визначенням І. Нехайової, є «сукупністю позицій, відповідно до яких досліджуються емпіричні факти, закони художньої діяльності, особливості творчого процесу автора, а також їх поєднання в творі мистецтва», було визначено, що А. Чехов та його творчість займають найпочесніше місце в літературному,

театральному та кінематографічному мистецтву поряд з такими видатними митцями як Гомер, Аристотель, А. Камю, В. Шекспіра.

Метод інтерпретації аудіовізуальних джерел, на думку К. Соболевої, полягає у виявленні та впорядкуванні складових елементів досліджуваного явища шляхом реконструкції предмету дослідження, репрезентованого аудіовізуальними текстами. Цей метод дозволив отримати інформацію щодо художньо-образної концепції творів А. Чехова.

Поряд з методом інтерпретації аудіовізуальних джерел було використано метод спостереження, який, за визначенням В. Моїсеєва, має мінімальний вплив на активність об'єкта й максимальну опору на органи почуттів суб'єкта. Водночас спостереження дає надзвичайно цінну інформацію про об'єкт, яку не можливо отримати в будь-який інший спосіб. Данні спостереження мають велику інформативність.

Метод аналізу драматургії А. Чехова дозволив розглянути його постать як легендарного письменника свого часу, видатного драматурга ХХ ст. для театрального простору і автора теми творів якого залишаються актуальні і сьогодні, загравши новими фарбами.

Проблемно-хронологічний метод, на думку фахівця з методології історичних досліджень А. Чернобая, сприяє визначенню проблематики наукових досліджень, її повторюваності або зміни в залежності від конкретного періоду в розвитку історичної науки. Цей метод дозволив встановити проблематику й хронологічні межі дослідження, вивчити закономірності формування та розвитку творчості А. Чехова як феномену класичної літератури, театрального простору та кінематографічного мистецтва.

Частково у дослідженні можна застосувати метод періодизації, який дозволяє виділити ряд етапів у розвитку різних явищ, виявити зміни якісних особливостей і встановити моменти цих змін, за думкою кандидата історичних наук М. Апостола, застосування методу періодизації «... сприяє виділенню рівних за значущістю періодів, в основу поділу яких покладено

явища досить складного часового, географічного та предметно-тематичного типу» [1, с. 7].

За визначенням В. Титової, метод термінологічного аналізу – це «один з теоретичних методів дослідження, спрямований на розкриття сутності досліджуваних явищ за допомогою виявлення й уточнення значень і сенсів термінів (понять). Результатом термінологічного аналізу стають дефініції та експлікації, а також визначення виявлених наукових підходів відносно трактування відповідних понять». Метод термінологічного аналізу дозволив дати визначення, встановити призначення і виявити взаємозв'язок між такими термінами як «драматургія», «театр ляльок», «постмодернізм», «інтерпретація».

1.3. Аналіз термінологічної бази дослідження

Розглядаючи специфіку творчої спадщини великого письменника А.Чехова, було проаналізовано літературознавчі, філологічні і театрознавчі джерела та виокремлено певну термінологію, яку було покладено в основу дослідження магістерської роботи. Основний понятійний апарат склали терміни «драматургія», «театр ляльок», «інтерпретація» — їх вивчення було необхідне для ретельного ознайомлення з об'єктом дослідження магістерської роботи; наукове дослідження безпосередньо стосується постановки п'єси Чехова «Вишневий сад» у ляльковому театрі, тому необхідно торкнутися основної термінології сучасного театру ляльок «тростинна лялька», «живий план». Також слід було ознайомитися з такими поняттями, як «критичний реалізм» «постмодернізм» та «психоаналіз», що складає основу творчості А. Чехова та сучасних режисерів. Взаємозв'язок зазначених термінів дозволив розробити теоретичну основу феномену дослідження «Особливості втілення п'єс А. Чехова в українському та російському театрах другої половини ХХ - початку ХХІ ст.».

В статті «Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності» дослідник А. Мудренко зазначає, що основою драматично-театральної вистави є літературний твір: п'єса або інсценівка, де слово підпорядковується законам театральної дії. Головною запорукою успішності театральної вистави є органічне синтезування якісної драматургії з майстерним акторським словом [40].

Аналіз структури драматичного твору збігається головним чином з драматургією. Тому в цьому розділі доцільно розглянути специфічні особливості форми драми. Виникнення структуралізму значно розвинуло аналіз форм та сприяло інтеграції кожного театрального явища в глобальну систему. В результаті вистава набуває вигляду строго збудованого організму. «Структура» вказує на те, що складові системи організовано за принципом композиції, яка надає сенс «заголові». Проте слід розмежовувати низку систем кожної театральної вистави: фабула або дія, персонажі, просторово-часові відношення, конфігурація сцени, навіть (у широкому розумінні) драматичне мовлення (якщо говорити про театр як специфічну семіологічну систему).

1. Драматургія – це вивчення драматичних структур. Для аналізу структур драматичного тексту слід вдаватися до схеми дії, що візуалізує драматичну криву. Тоді можна спостерігати за розвитком фабули: розподіл епізодів, безперервність або переривчастість дії, введення епічних моментів у драматичну структуру тощо (відкрита форма, замкнена форма). Можна говорити про «певну» драматичну структуру (що оправдано з історичного погляду, але яка буде досить неповною) тільки у випадку звернення уваги на класичну драматургію Арістотеля (відповідно до критеріїв, викладених у його «Поетиці», як драматичної системи, замкненої для маніпуляцій та епічної тривалості). Цю структуру можна досить чітко охарактеризувати такими релевантними рисами: дійство протікає саме в цей момент перед глядачами; текст розподілено поміж мовцями; кожен актор виконує одну роль; саме висновок з дискурсів і ролей надає сенс творові; отож підготовча робота

«об'єктивна»: поет промовляє не від свого імені, а передає слово своїм персонажам. Драма завжди є «імітацією певної тривалості» «настільки, наскільки дозволяє схопити пам'ять». Отже, матеріал дійства буде сконцентрованим, об'єднаним і «телеологічно» організованим відповідно до кризи, розвитку, розв'язки й катастрофи. [49, с.134]

2. Композиція драматичного твору: іманентний аналіз Композицію твору (його структуру) можна виявити, аналізуючи образи і релевантні теми: типи яв, виходи героїв на сцену та зі сцени, відповідності, регулярності й типові стосунки між ними. Йдеться про іманентне дослідження твору, базоване лише на очевидних елементах, внутрішніх відношеннях п'єси без потреби звіряти із зовнішнім світом, описаним у творі, та з критичною інтерпретацією. Ця іманентна структура (Ж. Шерер називає її «зовнішньою структурою» і протиставляє «внутрішній структурі») є дослідженням «базових проблем, що виникають перед драматургом, коли він творить п'єсу, бо навіть ще до її написання». Зовнішня та іманентна структури визначаються як «різні форми, які можна отримати під впливом театральних традицій і сценічних потреб – як п'єса в цілості, як акт, як ява (частина акту) та врешті-решт як низка улюблених аспектів театральної манери викладу».

3. Форма та зміст наштовхується на проблематику поєднання адекватної форми зі специфічним змістом. Не існує типової драматичної універсальної структури (так вважали Гегель і теоретики класичної драми). Будь-який розвиток планів змісту й будь-яке новаторське пізнання дійсності породжують таку форму, яка адаптується до потреб передачі змісту. Як зазначав П.Сонді, руйнація драматичної канонічної форми під кінець ХІХ ст. стала відповіддю на зміну ідейного аналізу. Визначення драматичних структур – це діалектичний процес. Не слід шукати ні того, як остаточні ідеї (зміст) реалізовано в зовнішній вторинній формі; ні того, як нова форма повинна проливати інше світло на світ.

4. Структура й дійство відкриття драматичних структур і форм, принципів композиції та драматургії п'єси (хоч би яким точним воно було б)

залишається незадовільним. Справді ж бо, структура набуває геометричного і візуального вигляду, поки не стає «реальною» конструкцією, тобто об'єктом, що повинен бути квінтесенцією твору, зводячи його до статусу закостенілої конструкції з існуванням поза інтерпретаційним опрацюванням критика. Отож твір завжди дотичний до зовнішнього світу, що його коментує: «Структурація твору відсилає нас до суб'єкта, який структурує, а також відсилає нас до світу культури, що додається, привносячи найчастіше неспокій та виклик». Таким чином, пошук драматичних структур повинен бути радше методом структурування, ніж фотографією структури. Зокрема, в театрі її завжди детермінують як аспект дійства та постійну означальну практику, що є законом спектаклю. [49, с. 135]

Словник іншомовних слів розкриває поняття драматургія так:

1. Теорія драматичної творчості.
2. Сюжетно-образна концепція театральної вистави, здійсненої режисером, або кіносценарію.
3. Сукупність драматичних творів певного письменника, літератури чи доби.

Оскільки в магістерській роботі розглядається вистава лялькового театру режисера О. Дмитрієвої «Вишневий сад», тоді в межах театру ляльок, слід ознайомитися з цим поняттям.

«Театр ляльок», за визначенням Н. Смірної, «... це мистецтво, в якому художній образ створюється з допомогою актора-лялькаря, що приводить в дію театральну ляльку» [57, с. 11]. Існує багато визначень театру ляльок, однак це найлаконічніше та найвлучніше.

Цікаве дослідження з приводу визначення цього поняття провів Є. Русабров, який, проаналізувавши роботи найвидатніших діячів та дослідників театру ляльок: Х. Юрковського, Н. Смірної, М. Корольова, Б.Берда, П. Макфарліна, Ф. Просчена, дійшов до висновку, що «театр ляльок» є ширшим поняттям, і правильніше його трактувати як «театр

анімації», оскільки театр ляльок не обмежується лише наявністю театральної ляльки у сценічному просторі, та сформулював власне визначення:

«Театр анімації – це вид театрального мистецтва, художня мову якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного поживлення-одухотворення актором-аніматором представлених об’єктів» [54].

З Є. Русабровим дискутує О. Рубінський, який, справедливо зазначає, що традиційний театр ляльок не має сенсу робити складовою театру анімації, оскільки ці поняття різні: «...репертуар театру ляльок використовує широкий спектр творів, створених драматургами для людського театру, де умовність виразних засобів дещо інша, ніж в «театрі анімації» [54, с. 64];

Б. Голдовським – «старовинна традиційна система театральних та ігрових (потішних) ляльок» [9, с. 245], ширше визначення надано цим автором в енциклопедії «Художні ляльки. Велика ілюстрована енциклопедія»: «старовинні традиційні театральні, декоративні й дитячі потішні ляльки, що керуються за допомогою ниток, кінці яких закріплені на голові, руках, ногах, тулубу ляльки. Інші кінці цих ниток підв’язуються до ваги – особливому пристрої, яке знаходиться в руках актора або металевому прута» [8, с. 118].

Поняття живого плану лаконічно та ємко проаналізовано у статті кандидата культурології О. Ситник «Проблема «оляльковування» в театрі ляльок ХХ–ХХІ ст.», наголошуючи на відмінності вистав з використанням «відкритого прийому» (ляльковод працює з лялькою, не ховаючись від глядачів, але залишається непомітним, зосереджуючи увагу на ляльці). Далі дослідниця наводить в якості прикладів театр Бунраку, «чорний театр» (актори в чорних костюмах керують ляльками на фоні чорного бархату) та різновиди «кентавру» (зіставлення людини і ляльки в одне ціле) [63, с. 134].

В магістерській роботі «Особливості втілення п’єс А. Чехова в українському та російському театрах другої половини ХХ - початку ХХІ століття» можна спиратися на поняття «інтерпретація» в процесі аналізу вистав за п’єсами А. Чехова.

Поняття «інтерпретація», виражається як для розкриття змісту чогось; пояснення, витлумачення. Це поняття вчені розуміють, як роз'яснення невідомої системи письма, самих його знаків, під інтерпретацією — встановлення змісту написаного [58, с. 38].

Як зазначає І. Третякова інтерпретація – це художній текст являє собою один з найважливіших видів художньої мовної комунікації. Звертаючись до інтерпретації тексту, ми хотіли б одночасно торкнутися і питання про його сприйняття і розуміння, що в свою чергу також становить і предмет досліджень герменевтики.

Згідно з концепцією М. Бахтіна, розуміння тексту включає в себе окремі акти або рівні, кожен з яких виконує свою функцію: сприйняття тексту; впізнавання тексту і розуміння його загального значення в даній мові; розуміння його значення в контексті даної культури; активне діалогічне розуміння його сенсу, що збігається з його формуванням [4, с. 161]. Виходячи з цієї концепції, розуміння тексту вимагає виходу за межі його буквального прочитання і може бути визначено як тлумачення, інтерпретація останнього шляхом співвідношення з іншими текстами і культурним контекстом.

«Постмодернізм» по-різному визначається різними вченими: «... в ньому бачать особливу історичну епоху, відрізняється специфічним «станом розуму» (Ф. Ліотар). В інших випадках постмодернізм постає як «історичне повстання без героїв проти сліпого інноваційного інформаційного суспільства (Ч. Ньюмен). «Іноді суть і зміст постмодернізму пов'язують з тим, що з його допомогою піднялася нова хвиля «американського військового та економічного панування над світом» (Ф. Джеймісон).

З допомогою терміна «постмодернізм» означають, насамперед новітні течії у мистецтві і нові віяння в естетиці. Реалізація методу як системи основних ідейно-художніх принципів у мистецтві здійснюється за посередництвом складного явища стилю. Метод зумовлює вибір провідних стильових форм, досягнення певного співвідношення цих форм у творі і, нарешті,

конкретного, неповторного стильового рішення твору, свідомість його Ми трактуємо категорію стилю як змістово - формальну, де домінує змістовний момент, визначений у результаті всім багатством суспільної людської практики. На противагу цьому основні напрямки суб'єктивістській естетики розглядають стиль як сукупність суто формальних моментів, як вираз містичної художньої волі, як єдність замкнутого світу твору, яке підлягає безпідставного стилістичного тлумачення, вільної «гри з текстом».

«Постдраматичний театр» провокує своїх читачів зайняти позицію прихильника або противника пропонованої теорії. Ще одна з причин привабливості цієї книги для професійної аудиторії криється в тому, що Х.Леман, з одного боку, відштовхується від класичної «Теорії сучасної драми» (1956) Петера Сонді, а з іншого, використовує концептуальні можливості ідеї «постмодерну» з усіма витікаючими з неї вербальними банальностями й розумовими складнощами. К. Бідан уточнює, що говорити про «ефект Лемана» йому доводиться ще по одній, більш прозаїчній причині: французький переклад «Постдраматичного театру» сильно відходить від оригіналу і, тим самим, є відвертою інтерпретацією роботи німецького вченого.

«Критичний реалізм» на відміну від натуралізму реалізм не обмежується створенням видимості чи копії дійсності. Не йдеться про відповідність дійсності та її відображення. Йдеться про створення у фабулі і на сцені образу такого світу, який дав би змогу глядачеві – не без участі його психологічних здібностей – зрозуміти механізми та закони, які керують суспільним буттям. Близьким до цього завдання є брехтівський метод, який не обмежується лише естетичними проблемами, а радше формулює метод критичного аналізу дійсності та сцени, аналізу, що спирається на марксистську теорію пізнання. [46].

Висновки

1. Творчості видатного письменника присвячені роботи багатьох дослідників літературознавців, театрознавців та мистецтвознавців. Джерельною базою дослідження стали книги та статті радянського та пострадянського наукового простору. Інтерпретації п'єс А. Чехова широко проаналізовані у більшості видань радянського та пострадянського періоду, що присвячені театральному та кінематографічному мистецтву: праці К. Станіславського В. Немировича-Данченка, Г. Берднікова, А. Чудакова, М. Громова, тощо. Різномасштабне вивчення творчості А. Чехова знаходить відображення в дисертаційних працях вчених, у листуваннях письменника з О. Кніпер, Ф. Комісаржевською, К. Станіславським, М. Горьким, П. Чайковським, Л. Авіловою та в опублікованих спогадах його сучасників.
2. Вивчення методів дослідження включають в себе міждисциплінарний підхід, мистецтвознавчий та культурологічний підходи, а також загальнонаукові методи: термінологічного аналізу, біографічного та методу порівняння.
3. Термінологічний аналіз дослідження показав, що концептуально вагомими для вивчення особливостей втілення п'єс А. Чехова стали поняття «драматургія», «інтерпретація», «постмодернізм».

РОЗДІЛ 2. ДРАМАТУРГІЯ А. ЧЕХОВА У КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКОЇ РЕЖИСУРИ НАПРИКЛАДІ П'ЄСИ «ВИШНЕВИЙ САД»

2.1. Художні та жанрові особливості п'єси «Вишневий сад»

Особливе місце у творчості А. Чехова займає п'єса «Вишневий сад» – підсумковий твір його спадщини, історія створення якого починається 7 березня 1901 р., коли письменник уперше в листі своїй дружині повідомляє про те, що задумав нову комедійну п'єсу [69, С. 220].

Білий колір, що виник на ранній стадії задуму, стане символічним у п'єсі: кожний персонаж якщо не одягнений повністю у біле, принаймні має якийсь елемент одягу цього кольору, а головне – сад навесні весь у білому – як наречена або як небіжчик у савані.

Розмірковуючи над п'єсою, А. Чехов поступово підбирав і формував склад її дійових осіб, причому для кожного персонажа в автора знаходився реальний прототип, а для деяких навіть декілька. Робота над персонажами велася дуже скрупульозно, оскільки автор створював складну систему, що полягала у подвійності персонажів, а це стверджувало комедійний жанр, визначений А. Чеховим.

Ця двоплановість говорить про те, що у п'єсі йде безперервне зміщення звучання й сенсу головних її мотивів – жоден момент не може бути зупинений, закріплений та абсолютизованим. Всі мотиви постійно і безперервно переміщуються від одного персонажа до іншого, від Раневської, Гаєва та Ані до Варі, Шарлоти, Дуняші, Епіходова та Яші, ідучи до водевілю й фарсу. Ці жанри складають низову культуру «Вишневого саду»: слуги тримаються набагато солідніше і романтичніше, ніж балакучі й легковажні пани, і, деякі хоча і потішають публіку, але виявляються розсудливішими за своїх хазяїв.

Також слуги запозичують манери своїх панів і наслідують їм, чим приміряють на себе усю стару дворянську культуру XIX століття: «Початок другої дії ... нагадує деякі пародійно подані романтичні епізоди з А. Пушкіна, М. Лермонтова і І. Тургенєва. Яша, сидячи на лаві, вимовляє Дуняші, як Онегін – Тетяні. А самолюбний Єпіходов – невдалий залицяльник – тримається так само картинно, загадково і безглуздо, як Грушницький у присутності Печоріна і княжни Мері» [18, С. 364].

Пародійні елементи, що утворюють нижчий соціальний шар п'єси, не плямують красу і поезію вишневого саду: слуги не викривають своїх панів. Але всі персонажі складають одну загальну групу осіб і пов'язані між собою набагато міцніше, ніж у старій класичній комедії. Вишневий сад – це їх спільна доля, загальна життєва тема та «настрій». У цьому полягає романтичний мотив п'єси.

Злиття романтичної складової з комедійними персонажами має суто ігрову і театральну специфіку, адже ніхто з персонажів «Вишневого саду», крім Фірса, який поруч з іншими дійовими особами здається зворушливим і дивним анахронізмом, не вкладається в межі своєї соціально-психологічної характерності. Не тільки слуги, які наслідують панам, а й пани. Ця неможливість міститися в жорстких рамках побутової та психологічної характерності, народжує нескінченні комедійні ефекти, а невміння цілком відповідати своєму соціальному та побутовому амплуа додає театральним героям особливого внутрішнього драматизму і дещо загадкової пластичності: купець з тонкою ніжною душею артиста, степова поміщиця-парижанка, домоправителька - черниця, недорікуватий, малограмотний конторник з міркуваннями про Бокля, лакей з мужиків – хам із замашками великого пана і паризького жуїра, молода покоївка, нещодавно взята з села, чутлива і нервова, як панянка. Загальнолюдськість виступає у п'єсі як театральність – відкритість і рівність всіх героїв «Вишневого саду» стихії комедії. У п'єсі А. Чехова дійові особи – це і живі люди, і театральні персонажі. Драматична тема транспонується в комедійну тональність, що звільняє європейську нову

драму від серйозності: «Вишневий сад» – це і вся сутність європейської нової драми, осягнута в її найглибшій серйозності, у найвищому вираженні її поетичних можливостей, і жартівливе розставання з нею. Це одночасно нова драма в її граничному втіленні і шарж на нову драму, легке зрушення її проблематики і поетики у площину буфонного комізму ...» [18, С. 372].

Крім того, складна лірико-комедійна і реалістично-ігрова природа цієї п'єси виражається у спілкуванні дійових осіб з річчю. Побутова річ у «Вишневому саду» виконує роль живого співрозмовника, вона припускає певну спрямованість жесту, наповнюючи його конкретним психологічним змістом. Річ допомагає театральному персонажу зберегти відчуття своєї людської неповторності.

Але водночас А. Чехов не надає надмірного значення сигналам, які речі подають про своїх власників. Годинники і гаманець – не цілком достовірне свідчення про Лопухіна. Вони правдиво говорять про нього як про ділову людину з грошима, але нічого не можуть розповісти про його ніжну, тонку душу. Ключі на поясі у Варі, палиця в її руках характеризують її як рішучу економку, а насправді вона хотіла б не клопотатися в чужому будинку, не гриміти ключами, а вийти заміж за Лопухіна або прийняти постриг, зачинитися в монастирському спокої.

У спілкуванні дійових осіб «Вишневого саду» з речами є щось забавне, смішне і щось сумне, що бентежить душу. Через гру з речами особливо наочно проступає універсальний характер поетики «Вишневого саду»: «...лірико-психологічна та побутова лінія нової драми межі століть, лінія інтуїції і почуття, символізму та імпресіонізму, зрушуючи в площину театрального комізму, змикаються тут з цирковою та фарсовою традицією. Таким чином вказувалися деякі найважливіші риси майбутньої художньої епохи» [18, С. 380].

Продовжуючи аналіз жанрової своєрідності «Вишневого саду», слід зазначити, що в його основі, на думку А. Чехова, відсутнє драматичне начало, як таке, й через те, що позитивні образи – Лопухін, Трофімов і Аня –

не переживають ніякої драми: ані соціальної, ані індивідуальної. За внутрішньою сутністю ці образи оптимістичні. Проте драматизм полягає у чеховській філософії та глибинному психологізмі й соціальності.

П'єса «Вишневий сад» не може бути визнана і трагікомедією. Для цього їй не вистачає ані трагікомічних героїв, ані трагікомічних положень, що проходять через всю п'єсу, що визначають її наскрізну дію. Гаєв, Раневська, Піщик занадто дрібні в якості трагікомічних героїв.

А на думку М. Горького, цю п'єсу більш правильно назвати ліричною комедією: «А. Чехов створив ... абсолютно оригінальний тип п'єси – ліричну комедію» [10, С. 422].

Однак суперечка про жанр п'єси триває донині, оскільки А. Чехов, прагнучи життєвої правди, природності, створював п'єси не чисто драматичного або комедійного, а вельми складного формотворення. Драматичне він органічно змішував з комічним, а комічне виявляється в органічному сплетінні з драматичним. Такі твори можна називати драмами або комедіями, лише маючи на увазі їх провідну жанрову тенденцію, а не послідовне втілення принципів драми або комедії в їх традиційному розумінні.

Що стосується проблематики та характеру художнього трактування, то «Вишневий сад» є п'єсою глибоко соціальною. У ній дуже сильні викривальні мотиви. Тут ставляться найважливіші для тієї пори питання ліквідації дворянсько-помісного господарства, остаточної заміни його капіталістичним, зростання демократичних сил тощо.

Поряд з цим у п'єсі звучить тема втрати, яка дозволяє людині знайти себе, тема заходу, що єднається зі світанком, тема безтурботного, нескінченного дитинства, яке швидко переходить у старість, і тема спокутування вини ціною розставання з будинком, багатством, привілеями.

У чеховській п'єсі немає трагедії, немає катастрофи: зміна життєвих укладів та історичних епох відбувається майже безболісно, іноді «крізь сльози», але нікому не під силу це зупинити.

Драматизм у п'єсі «Вишневий сад» – це драматизм, пережитий представниками старого світу і пов'язаний у своїй основі із захистом форм життя, що минають, а це не могло викликати співчуття передових читачів і глядачів і не мало стати позитивним пафосом прогресивних творів. Тому цей драматизм не став провідним пафосом п'єси «Вишневий сад».

Але у драматичних станах дійових осіб п'єси є те, що здатне викликати співчутливий відгук у будь-якого читача і глядача. Раневській не можна співчувати в основному – у втраті вишневого саду, в її гірких любовних плутаннях. Але коли вона згадує і плаче за потонулим у річці семирічним сином, її по-людськи шкода. Їй можна співчувати і тоді, коли вона, витираючи сльози, розповідає, як її потягнуло з Парижа до Росії, на батьківщину, до дочки, і тоді, коли вона назавжди прощається з рідним будинком, в якому пройшли щасливі роки її дитинства, юності, молодості.

Розкриваючи повністю оптимістичний пафос п'єси, необхідно драматичну основу вистави замінити комедійно-ліричною. Передумови до цього є у висловлюваннях самого К. Станіславського: «Вишневий сад» – жива для нас, близька, сучасна п'єса, голос Чехова звучить в ній бадьоро, запально, бо сам він дивиться не назад, а вперед» [61, С. 275–276]. Обмін драматичного ключа на комедійно-ліричний не повинен викликати рішучої зміни трактування всіх ролей.

Тож, попри явно виражену соціально-комедійну основу, у п'єсі виразно відчутні лірико-драматичні та соціально-психологічні мотиви.

2.2. Втілення п'єси А. Чехова «Вишневий сад» у російському театрі

У своїх спогадах про А. Чехова, що належать приблизно до 1907 р., К. Станіславський характеризує «Вишневий сад» як «важку драму російського життя» [61, С. 139]. Він не став наголошувати на викривальному мотиві, спрямованого проти представників світу, що минає (Раневської, Гаєва, Піщика), і підкреслив у своєму режисерському вирішенні

п'єси лірико-драматичну лінію, пов'язану з цими персонажами. Сприймаючи всерйоз драму Раневської і Гаєва, висуваючи співчутливе до них ставлення, К. Станіславський ставив «Вишневий сад» у драматичному ключі.

17 січня 1904 відбулася прем'єра. [Додаток Б1, Б2] Однак з розрахункових листів випливає, що вперше п'єса була винесена на суд глядачів на день раніше – 16 січня в Рязані [25, С. 573–575]. Московський спектакль, незважаючи на досить суперечливі відгуки про п'єсу був сприйнятий як велика театральна подія. 18 січня московська газета «Російський листок» повідомляла: «Враження від «Вишневого саду» величезне. Усі виведені автором особи були так близькі й знайомі нам; життя, російське життя, так вірно схоплено і яскраво передано в цілому ряді дрібних деталей, що інтерес до п'єси не пропадав до останньої сцени. Усі виконавці доклали старання зробити зі своїх ролей яскраві та цікаві типи» [61, С. 473].

Висловлюючи помилкову точку зору керівників МХТ на «Вишневий сад», російський театральний критик та історик театру М. Ефрос писав: «... ніяка частина чеховської душі не була з Лопакіним. Але частина його душі, що прагне майбутнього, належала і «mortuos», «Вишневому саду». Інакше зображення приречення, відмирання, відходу з історичної сцени не було б таким ніжним» [78, С. 77].

У драматичному ключі, викликаючи співчуття до Гаєва, Раневської і Піщика, підкреслюючи їх драму, грали ці ролі всі перші їх виконавці – К. Станіславський, О. Кніппер, В. Грібунін. Так, наприклад, характеризуючи гру Станіславського-Гаєва, М. Ефрос писав: «... це велике дитя, жалюгідне й смішне, але зворушливе у своїй безпорадності ... Навколо фігури була атмосфера найтоншого гумору. І в той же час вона випромінювала велику зворушливість ... усі в глядацькому залі разом з Фірсом відчували щось ніжне до цієї дурної, старої дитини з ознаками виродження і духовного занепаду, «спадкоємиці» відмираючої культури...» [78, С. 81–83].

С. Любош згадує письменника на одній із перших постановок «Вишневого саду» – сумного і засмученого, який твердив: «Не те, не те ... (...) У мене не вийшло те, що я хотів. Я бачив зовсім не те, і вони не могли зрозуміти, чого я хочу» [38, С. 448].

Драматурга обурював і надмірно уповільнений темп спектаклю, особливо болісно розтягнутий IV акт. «Акт, який має продовжуватися 12 хвилин тахітум, у вас, – писав він О. Кніппер, – іде 40 хвилин. Одне можу сказати: згубив мою п'єсу Станіславський» [38, С. 258].

За свідченням самого К. Станіславського, А. Чехов не міг примиритися з трактуванням п'єси як важкої драми «до самої смерті» [61, С. 139], оскільки таке сприйняття п'єси різко змінило її ідейну спрямованість. Те, над чим А. Чехов сміявся, вимагало глибокого співчуття.

М. Строева визначила сценічне трактування п'єси «Вишневий сад» у Художньому театрі як трагікомедію [64, С. 178].

Але не можна не згадати, що, різко відкидаючи драматичне рішення своєї п'єси, А. Чехов знаходив навіть у перших її постановках в Художньому театрі багато прекрасного, здійсненого вірно. Так, наприклад, згадують, що А. Чехов, хворий, стомлений оваціями і вшануванням, влаштованими йому на першій виставі «Вишневого саду», улучив-таки хвилинку і шепнув на вухо А. Артему, який виконував роль Фірса: «Прекрасно!» [15, С. 24]. Також письменник був дуже задоволений Л. Леонідовим-Лопакінім і знаходив чудесним виконання І. Москвінін ролі Єпіходова [36, С. 102; 60, С. 267]. Йому подобалася гра М. Ліліної, яка виконувала роль Ані: «Ви говорите саме так, як потрібно» [64, С. 238]. М. Ліліна добре передавала віру в майбутнє, коли вона очима слухала Петю Трофімова. Відомо, що А. Чехову сподобався останній ухід Гаєва-Станіславського [64, С. 272].

Але було б несправедливо сказати, що постановники не помітили або обійшли комедійність «Вишневого саду». На думку рецензентів, К. Станіславський настільки широко використовував її комедійні мотиви, що

викликав різкі заперечення з боку тих, хто вважав її послідовно песимістичною драмою.

А. Кугель, виходячи зі свого трактування «Вишневого саду» як послідовно песимістичної драми, звинувачував режисерів у тому, що вони зловживали комедійністю. «Зрозуміло було моє здивування, – писав він, – коли «Вишневий сад» постав у легкому, смішливому, життєрадісному виконанні ... Це був воскреслий Антоша Чехонте» [32, С. 304].

Невдоволення зайвим, навмисним комізмом сценічного втілення «Вишневого саду» в Художньому театрі висловлював і критик Н. Миколаєв: «Коли гнітюче сьогодні віщує ще більш важке майбутнє, з'являється і проходить Шарлотта Іванівна, ведучи на довгій стрічці собача, і всією своєю перебільшеною фігурою викликає у глядацькій залі сміх ... Для мене цей сміх – був цебром холодної води ... Настрій виявився невинувато зіпсованим» [45, С. 194].

Але справжня помилка перших постановників «Вишневого саду» полягала в тому, що об'єктивно-комічна сутність Раневської, Гаєва, Піщика, викриття їх неспроможності недостатньо розкрилися у виставі.

Розбіжність у поглядах драматурга і режисерів пояснюється тим фактом, що А. Чехов виявився чуйним художником епохи, який своєю творчою суттю гостро відчуває сучасність, навіть перебуваючи трохи попереду неї. Він утілює свої думки в образ вишневого саду, знайшовши для нього нову, революційну драматургічну форму, яка поставила і перед театром, і перед режисурою, і перед акторами завдання зрозуміти її і знайти їй адекватне творче сценічне рішення. Але на той момент не знайшлося художника, який би цілком поділив задум великого письменника.

З часом К. Станіславський і В. Немирович-Данченко погодилися із заявами драматурга про те, що «Вишневий сад» втілюється ними в хибному ключі, змушені були визнати, що п'єса ними була не досягнута, але не в основному своєму ключі, а в деталях. Вистава зазнавала зміни на ходу.

У грудні 1908 р. В. Немирович-Данченко писав: «Подивіться «Вишневий сад», і Ви абсолютно не впізнаєте в цій мереживній граціозній картині тієї важкої і огрядної драми, якою «Сад» був у перший рік» [46, С. 64].

У 1910 р. у промові перед артистами Художнього театру К. Станіславський сказав: «Нехай багато хто з вас зізнається, що не відразу зрозуміли «Вишневий сад». Минали роки, і час підтверджував правоту Чехова. Керівникам Художнього театру все ясніше і ясніше ставала необхідність більш рішучих змін спектаклю в напрямку, вказаному А. Чеховим».

Відновлюючи виставу «Вишневий сад», після перерви, керівники МХТ змінили виставу: значно прискорили темп розвитку дії; комедійно оживили перший акт; зняли зайвий психологізм у головних персонажах і посилили їх викриття. Це особливо позначилося в грі Станіславського-Гаєва, «Його образ, – зазначалося в «Известиях», – розкритий тепер насамперед з чисто комедійної сторони. Ми б сказали, що неробство, панська мрійливість, цілковите невміння взятися хоч за якусь роботу і істинно дитяча безтурботність викриті Станіславським до кінця. Новий Гаєв Станіславського – найпереконливіший зразок шкідливої нікчемності. Ще ажурніше, ще легше стала грати Кніпер-Чехова, яка розкривала свою Раневську в тому ж плані «викривальності» [59].

В. Немирович-Данченко, виступаючи у 1929 р. у зв'язку з 25-річчям від дня першої постановки «Вишневого саду», сказав: «І ось цей прекрасний твір було спершу не опановано ... може, у нашому спектаклі будуть необхідні які-небудь зміни, які-небудь перестановки, хоча б у деталях; але стосовно версії про те, що Чехов писав водевіль, що цю п'єсу потрібно ставити в сатиричному ключі, абсолютно переконано кажу, що цього не повинно бути. У п'єсі є сатиричний елемент – і в Епіходові, і в інших особах, але візьміть у руки текст, і ви побачите: там – «плаче», в іншому місці – «плаче», а у водевілі плакати не будуть!» [44, С. 108–109].

А.Чехов рішуче не погоджувався, що в його п'єсі багато плачуть. «Де вони? – писав він В. Немировичу-Данченку 23 жовтня 1903р. – Тільки одна Варя, але це тому, що Варя плакса за натурою, і сльози її не повинні пробуджувати в глядачі сумного почуття. Часто у мене зустрічається «крізь сльози», але це показує тільки настрої осіб, а не сльози» [69, С. 162–163].

Деякі рецензенти взагалі нарікали на те, що у виставі недостатньо переданий чеховський смуток. А. Кугель дорікав режисерів за занадто легку і комедійну гру артистів Художнього театру. Деякі свого часу навіть знаходили, що «Вишневий сад» був даний у надмірно «легкому сміхотливому, життєрадісному виконанні». Знаходили, що К. Станіславський в ролі Гаєва занадто «чудить», що В. Качалов створив надто життєрадісного Трофимова, що І. Москвін спростив Єпиходова, представивши «просто бовдура», без притаманного цій особі драматизму» [32, С. 378–379].

Отже, навіть перероблена вистава викликала неоднозначну критику.

Стверджуючи комедійно-ліричний початок «Вишневого саду», важливо в органічному сплаві з комічно-сатиричними і мажорно-ліричними мотивами з усією повнотою розкрити і лірико-драматичні, елегійні мотиви, з тією витонченістю і силою, що втілені в п'єсі.

2.3. Відомі сценічні інтерпретації п'єси А. Чехова «Вишневий сад» у російському театрі другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст.

Незважаючи на те, що з моменту першої постановки і до сьогодення режисери продовжують жанрові пошуки «Вишневого саду», але усі збігаються думкою, що «Вишневий сад» давно став класикою не тільки в російській, а й загальносвітовій драматургії.

У перший рік «Вишневий сад» з неймовірним успіхом пройшов у всіх російських містах. Уже в перший рік свого сценічного життя спектакль завоював усю Росію. Вистава пройшла на підмостках театрів практично всіх міст України, її побачили жителі Польщі, Білорусі, Туркменістану.

З 1950-х рр. зіткнулися два типи постановок – мхатівський і антимхатівський, розсіюючий ілюзії тих глядачів, які звикли до м'яких, обнадійливих інтонацій Художнього театру.

Довгим виявився шлях до «Вишневого саду» у А. Ефроса через його антимхатівську поетику і антиоптимізм, що різко розходилися з радянською ідеологією. Його вистава з'явилася у 1975 р. на «Таганці». Режисер зробив спектакль, в якому глибоко відтворювалася чеховська поезія. Сад уособлював прекрасну культуру, що вмирала на очах глядача. Весь спектакль сприймався як прощання з нею. Дія відбувалася на білому кладовищенському пагорбі, серед сірих могильних плит і білих вишневих дерев. Володимир Висоцький в ролі Лопухіна співав монолог «Я купив ...» як свої вірші, не приховуючи своєї закоханості в Раневську. Раневська Алли Демидової була різка, іронічна, але настільки одухотворена, немов підпорядковувалася якомусь внутрішньому віршованому ритму. У пролозі, коли вщухали звуки ностальгічного романсу «Що мені до галасливого світла...», всі герої зникали в темряві, а її подовжена біла фігура ще виднілася серед вишневих дерев і ставало ясно, що ця Раневська і є Сад. І оскільки було введено це уособлення, А. Ефрос усю увагу концентрував на ній ... Режисер будував навколо Раневської спіральні, кручені мізансцени – «...то все тягнуться до неї, то прикривають собою (...), то збиваються навколо неї ...» [78].

А. Ефрос так сформулював своє розуміння основної проблеми «Вишневого саду»: «... що життя – як вихор. А люди не встигають за цим вихором. Вихор збиває людей. Забирає їх. І вихор завжди над ними. І ми слабші цього вихору, назва якому – час». З владою часу в п'єсі А. Ефрос пов'язав своє визначення її жанру в дусі «Людської комедії» О. Бальзака: «Це не буквально комедія. На цьому спектаклі не повинні сміятися – мені здається, якщо буде випадковий смішок, то це з приводу чогось приватного. А в основному це – «людська комедія». Тобто, загалом люди, на жаль, слабші, ніж час» [78]. Крім того, режисер гостро підкреслив у своєму спектаклі обізнаність його дійових осіб про майбутню небезпеку (не про

продаж саду, а про щось більш драматичне), але нічого не роблять, щоб цьому запобігти. Цим режисер створив концепцію бездіяльності й байдужості людей до всього, що відбувається навколо, підкресливши це символічно – людськими дивацтвами, клоунськими витівками й жартами [17, С. 10–11].

Аналізуючи критику на цю виставу, М. Гринишина робить такий висновок: «...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». 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»» [11, С. 341].

Здавалося парадоксальним звернення до «Вишневому саду» (1984) московського режисера В. Плучека, який досяг світової популярності сатиричним репертуаром свого театру. У Театрі сатири вийшла не символічна експресивна парабола, не філософська комедія, не психологічна або історична драма, не фарс, не трагедія і не мелодрама. Режисер не скористався і своїм правом на сатиричне рішення. Він «заспокоює» чеховську п'єсу, дає їй можливість відпочити від гострих, суперечливих та несподіваних режисерських підходів. Вистава вийшла камерною, тихою, ліричною, її відрізняли м'якістю тону і легкістю малюнку, відсутністю риторики і натиску, інтересом до суті людської душі.

Валерій Левенталь, на противагу своєму першому лаконічному, але громіздкому сценографічному рішенню «Вишневого саду», звільнив сцену від усього, залишивши на передньому плані лише крихітні дитячі меблі, на задньому – шафу. Однак, розчистивши сценічний простір, він не спустошив його, а просто «розширив» сцену. Чеховські персонажі дихають тут легко,

звільнені від нав'язливого режисерського диктату, і все ж залишається відчуття, що вони перебувають якщо не в пошуках, то в очікуванні нових, наступних, більш певних, але не менш мудрих, режисерських рішень п'єси [67, С. 150–169].

Свій «Вишневий сад» художній керівник і головний режисер московського театру «Современник» – народна артистка Росії Галина Волчек у 1997 р. вирішила як співзвуччя минулого і сьогодення. Режисер розповідає історію про людей, які із завзятістю і відчаєм дограють своє безглузде життя. Це трагічна історія про безглуздох і смішних людей, у яких немає майбутнього. Але ця історія не смішна. Режисер хотіла, можливо, прочитати «Вишневий сад» як філософську драму. Але актори «Современника», які звикли до конкретики соціально-психологічної розмови про життя і про себе, відчували «незатишність» порожнього простору, що іноді доречно поєднувався з «безпритульністю» героїв п'єси. Спроба якомога далі піти від конкретного побуту підкреслювалася сценографічним рішенням: підведене півколо сцени з самотнім висохлим деревом створює відчуття покинутого пустиря, необов'язковості часу і місця дії чеховських персонажів (художник Петро Кирилов). Суті справи не міняють костюми до вистави В'ячеслава Зайцева, стилізовані в дусі ретро [67, С. 167].

Леонід Хейфец, працюючи з чеховською п'єсою говорив: «Мене тягне у «Вишневий сад». Як у вир. Тягне постійно, тому що, тричі ставлячи цей спектакль, я зовсім не відчуваю дна. Безодня небезпечна, і безодня, що дає величезну насолоду». Усвідомлюючи тоді, що в телевізійній версії відсутня «насолода», він мріяв про наступну виставу з відчуттям «свята». Однак вистава 2001 р. виявилася дуже холодною, зовсім без саду. Видно новий, багато в чому суворий, час не надихнув режисера на поетичний лад і на «свято». Уже в самому початку виявилось, що Л. Хейфец сконцентрувався на дуеті Раневська-Гаєв: «У ньому не тільки повнота розуміння, участі один в одному, а й знак окремоті. Це – штучність у сформованому вже без їхньої участі типовому світі, інший «поріг чутливості». Режисерові, на щастя,

вистачило смаку, щоб не зробити цю «відокремленість» підкресленою, пафосною. Цей постійний контрапункт існування двох поколінь, які не чують і не розуміють одне одного, мабуть, найцікавіше в цьому чарівно неголосному спектаклі».

Радикальні версії були запропоновані Йосипом Райхельгаузом та Марком Розовським, які побачили у «Вишневому саді» свідоме знімання кожним з себе якої-небудь відповідальності, небажання працювати, через що відбувається дике руйнування [37; 57].

У 2009 р. трактування з гостросучасним для Росії підтекстом показав Марк Захаров у Ленкомі. Режисер дуже наочно розділяє минуле і майбутнє, починаючи від декорації, яка розрізає сцену навпіл до виведення на один рівень важливості Фірса й Лопахіна. Перший – минуле, якого ніхто не пам'ятає, другий – майбутнє, яке обіцяє щось нездійсненне: «Надто вже непривабливое сьогодні – воно при всій неоднорідності представляє з себе суцільно цирк виродків» [79].

Майбутнє (у даному випадку Росії) М. Захаров символічно бачить в залежності від, ймовірно, Китаю: буфетник Яша постійно говорить про Росію як про «азіатську» країну, в сцені з Перехожим з'являється азіат, вимагаючи грошей і загрозово обіцяючи «швидку зустріч», а на початку другої дії, після балу і продажу маєтку, Раневська бачить його (або його привид) у будинку. Крім того, режисер вкладає у зміст вистави думку про незмінність укладів, про те, що в Росії немає ніяких перспектив (окрім китайських): «...в її (Раневської) будинку (читай, в Росії) нічого не змінилося. Не випадково ближче до фіналу Лопахін запитає у Варі: «У цьому будинку життя скінчилося?» І вона відповість: «Все у нас тут (читай, в Росії) скінчилося, і назавжди». «Прощавай, садок» прозвучить як «прощай, Росія». І, щоб ні в кого не залишалося сумнівів в тому, що «тут все скінчено», у самому фіналі вистави зі страшним тріском завалиться стіна і розіб'ються величезні шибки» [78].

Сценографія відіграє важливу роль у цій виставі і також має глибокий підтекст. Стіна садибної тераси рухлива, змінює конфігурацію і місце розташування, розділяє ігровий простір сцени то на рівні, то на нерівні частини, а у фіналі лещатами здавлює забутого Фірса і натуралістично валиться. Сад – не звичний для нас образ краси й чистоти – у ньому зосереджено все потворне, наполовину вимерле: «Сад на задньому плані представляє з себе сухостій та зарості бур'яну, від якого залишилися одні тільки голі палиці. І ось за цей «сад» чіпляються чеховські герої». Їх вишневий сад – мертвий фальшивий фетиш, який існує в кращому випадку лише в їх пам'яті, якщо не зовсім в уяві» [79].

Існує ще багато режисерських втілень «Вишневого саду», але рамки означеної роботи не дозволяють охопити все їхнє розмаїття.

Отже, проаналізувавши художні та жанрові особливості п'єси А. Чехова «Вишневий сад» та її втілення різними режисерами російського театру, доходимо висновку, що навіть перші режисери – К. Станіславський та В. Немирович-Данченко репрезентували жанрову своєрідність п'єси у глибоко драматичному аспекті, не до кінця збагнувши сатиричні натяки автора, проте врахували це у своєму наступному трактуванні.

Подальші інтерпретації найзнаковішого твору російського драматурга відзначилися розмаїттям прочитання сюжету та багатожанровістю. Режисерські задуми відзначалися то надмірною лірикою та символікою, то трагедійністю, то сатирою. Починаючи з 1980-х рр., з'являються оригінальні, навіть радикальні, вистави, де виявлена проблема бездіяльності персонажів, втілюється вмирання старого та неясна перспектива нового життя.

У свідомості сучасників чеховська п'єса постає як метафора зміни історичних епох, де б і на якому соціальному ґрунті ця зміна не відбувалася. Кожна версія «Вишневого саду» стверджує позачасову актуальність унікального твору А. Чехова, що став класикою не тільки в російській, а й у загальносвітовій драматургії та режисурі, і є одним з найзатребуваніших у світовому театральному репертуарі.

Висновки

1. Таким чином, п'єса «Вишневий сад» є такою, що вийшла за рамки нової драми, одним із творців якої є А. Чехов. П'єса має своєрідну жанрову специфіку – це комедія з безліччю підтекстів та символів. Цей твір – своєрідно поєднав у собі двоплановість, романтично-фарсову розстановку дійових осіб та лірично-пародійне звучання сюжетних і смислових мотивів. П'єса глибоко соціальна за проблематикою і характером художнього трактування, у ній дуже сильні викривальні мотиви, а головними стають втрати, спокутування вини ціною розставання зі звичним, проте зміна життєвих укладів та історичних епох відбувається закономірно, що дає право стверджувати драматичний жанр її написання.

2. К. Станіславський та В. Немирович-Данченко, репрезентувавши її на сцені Московського художнього театру, побачили в ній тільки драму, підірвавши ідейну спрямованість твору А. Чехова, не збагнувши її. Але вони справедливо підкреслили важкість розставання з найціннішим, що є одним з аспектів п'єси. Подальші трактування найзнаковішого твору російського драматурга відзначилися розмаїттям прочитання сюжету та багатожанровістю. Режисерські задуми відзначалися то надмірною лірикою та символікою, то трагедійністю, то сатирою. Починаючи з 1950-х рр., з'являються оригінальні та радикальні інтерпретації, де втілюється чеховська проблематика вмирання старого та народження нового життя, але у

свідомості режисерів п'єса постає тільки як метафора зміни історичних епох, де б і на якому соціальному ґрунті ця зміна не відбувалася.

3. У післяреволюційну епоху велику роль відігравала радянська ідеологія, яка була спрямована на життєстверджуюче начало. Тому провідними ідеями вистави «Вишневий сад» виступило провіщення радісного і світлого майбутнього. Такий підхід віддаляє від умовності, якої завжди прагнув А. Чехов, але менталітет тих часів диктував свої вимоги.

4. Інтерпретації «Вишневого саду» А.Чехова відзначилися розмаїттям прочитання сюжету та багатожанровістю. Режисерські задуми відзначалися то надмірною лірикою та символікою, то трагедійністю, то сатирою, то як філософська драма. Починаючи з 1980-х рр., з'являються вистави, де виявлена проблема бездіяльності персонажів, втілюється вмирання старого та неясна перспектива нового життя.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ТВОРІВ

А. ЧЕХОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

3.1. Особливості сценічного втілення п'єси «Три сестри» в постановці Е. Митницького (Київський академічний театр драми і комедії)

Едуард Митницький – народний артист України, художній керівник і засновник Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра, професор театрального університету ім. Карпенка-Карого. У його театральній біографії чимало успішних, тріумфальних сторінок. Є і драматичні розділи (на початку 90-х високопоставлені чиновники волонтаристичними методами змусили режисера піти з театру Російської драми Лесі Українки в Києві). Набагато раніше, його не приймали до Київського театрального інституту (деякі анкетні дані не відповідали духу часу). На театральну справу його благословляв сам Крушельницький, але і цього спочатку виявилось недостатньо. Митницький закінчив філософський факультет педагогічного інституту, працював в народних театрах заводу «Більшовик» і Борисполя, перш ніж вийшов на професійну орбіту. Великий вплив справив на нього Леонід Варпаховський — учень В.Е. Мейєрхольда (Едуард Маркович був асистентом на його спектаклях в театрі російської драми ім. Л. Українки «Двері грюкають» і «На дні»). Більшість із них Митницького в Російській драмі мали щасливе сценічне життя, але воістину тріумфальною виявилася «Варшавська мелодія» з Адою Роговцевою: ця вистава витримала сотні показів. Згодом почалося становлення Театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра, який заснував Митницький. У цьому колективі розкрилися дарування акторів Б. Літвіна, М. Бабенко, П. Морозенко, К. Ніколаєвої, В. Горянського, В. Лінецького, Л. Сомова (і багатьох інших), а також розкрилися режисерські таланти О. Лісовця, Д. Богомазова, Ю. Одинокого, Д. Лазорка. [11, С. 36]

Серед найвідоміших київських вистав Митницького - «Майн Кампф», «Так закінчилося літо», «Живий труп», «Анна Кареніна», «Ніч. Море. Свічка і, звичайно ж, остання вистава поставлена майстром у 2010 році – «Три сестри». Режисер в різний час ставив в Росії, Німеччині, Латвії, Литві, Чехословаччині, Болгарії.

Він пішов з життя, коли йому було 87. Едуарда Марковича критики називають батьком нової режисерської школи в Україні; справжнім майстром, спектаклі якого визначають «пульс» сучасності.

Для режисера Е. Митницького важливі автор і актор. Артисти відгукуються про Е. Митницького – режисера як про уважного, доброго, чуйного, але в той же час іноді як про суворого і жорстокого режисера. У його творчості виражається абсолютна любов до високохудожньої класичної драматургії. Саме це зароджує в акторі глибину і психологізм майбутнього образу, підказує шляхи розкриття сценічного втілення. [11, С. 40]

Митницький є режисером психологічного плану, захопленим складністю внутрішнього світу людини, художником, інтереси якого знаходяться переважно в сфері моралі, людських взаємовідносин. Як мені здається, в цьому і є його геніальність – розкривати глибину авторського задуму у виставі, не вражаючи, шокуючи глядача. У центрі його театру актор і людина. І тому його «Три сестри» можна розглядати не тільки як останній спектакль метра, а як підсумок його творчого і життєвого шляху, де він не використав вільну варіацію на задану тему, а зовсім точно виконав оригінальні партитури, лише вніс в них специфічні акценти. [Додаток Г1, Г2]

Митницький працював над виставою три роки (в театрі жартували – по року на кожну сестру), але за його словами це випадковість, тому що саме сама робота зайняла не більше п'яти місяців. Були великі перерви: хворів, від'їжджав. До речі, спочатку свою виставу Митницький хотів назвати «Хто вбив Тузенбаха?».

Пізніше він говорив: «Коли перші репетиції були закінчені, я раптом відчув, що все це вже десь бачив, я ж дивився за своє життя всіх великих»

Сестер Г. Товстоногова, О. Єфремова, А. Ефроса, Е. Някрошюса, Р.Тумінаса. А після вимушеної паузи я зрозумів, що потрібно підійти з іншого кінця, – створити свій індивідуальний сенс чеховського тексту. І як тільки це стало вдаватися, відчув інтерес, а відчуття, що я це вже десь бачив, зникло. Ми працювали ретельно, адже кожен режисер і письменник, – а я з'єдную ці дві професії по схожості їх природи праці – пишуть і ставлять «про себе».

Тому Е. Митницький в роботі над «Трьома сестрами» вирішив покладатися виключно на чуттєвий світ людини, який є у всіх, так як з його ж слів «інтелігенції в залі для глядачів нам вистачить вистави на дві-три. Навіть у хама є чуттєвий світ, просто до нього пробитися складніше» – говорить він.

Ця постановка отримала дві премії «Київської пекторалі» – «Краща режисерська робота» (Едуард Митницький) і «Краща музична концепція» (Олександр Курій).

У режисурі Е. Митницького тонко відчувається його настрої, як з кожним спектаклем змінювалися його погляди на життя, на драматургію А. Чехова в цілому. Можна згадати виставу «Чайка» («П'ять пудів кохання»), коли Е. Митницький прочитав А. Чехова, як дуже романтичного автора, оголивши його шалений еротизм і пристрасність, де чуттєве кохання веліло в тій виставі кожним героєм. Через багато років, в «Трьох сестрах», його нові чеховські герої здаються застебнутими на всі гудзики, якимись нікому непотрібними і забутими на вокзалі – «вокзалі мрій», з купою валіз в камері схову.

Е. Митницький говорив, що поставив за мету «створити свій, індивідуальний сенс чеховського тексту». Є відчуття того, що він цією виставою намагається відповісти на питання: коли «чеховський» час трагічніше – тоді чи зараз?

«Мені здається, що наше життя з кожним днем все темніше і темніше, в душі у мене немає ніякої точки опори. В «26 кімнатах» ніхто нікого не любить, а в «Сестрах» або всі один одного люблять, або мріють,

сподіваються до останньої хвилини, що ця любов десь, нехай не тут, чекає їх. Але все одно – морок», – пише Е. Митницький.

«Все суспільство в цій п'єсі, – писав відомий російський театральний критик А. Кугель, – складається з диваків і оригіналів. Вершинін філософствує про майбутнє; Солоний похмуро твердить» ціп-ціп «і намагається зобразити Лермонтова. Два молодих офіцера ... знімають моментальні фотографії та грають на гітарі. Сторож з земської управи, глухий старий, несе всяку нісенітницю. Доктор страждає запоем, коли вчитель гімназії ні в тин і ні в ворота плутає латинські цитати. Брат Андрій, поступово опускається до рівня зажирілого провінційного середнього інтелігента, говорить вголос важливі думки, і неодмінно в присутності глухого сторожа ...» [32, С. 304]

Е. Митницький скористався чеховським сюжетом для розкриття загальнолюдських проблем: «Комбінації людських відносин дуже обмежені. І завжди в них можна знайти сенс, хвилювання і найвищі злети почуттів. Почуттів не тільки позитивних, але і почуття болю, наприклад. Адже людина вмирає не тільки від болю фізичного, від ножа і сокири, а й від горя, образи ...».

Щоб скоротити відстань між глядачами і чеховськими персонажами, домогтися камерної, сімейної атмосфери і посилити ефект присутності, режисер переніс постановку в Малий зал. Ще він повністю відмовився від фонограми: вся музика виключно жива – то безтурботно бринчать, то нагнітають похмурий ритм гітари, ностальгічна балалайка, тривожна труба.

У виставі Е. Митницького чітко вгадується задум геніального сценографічного рішення художника Олега Луньова: багатозначна сценографія стала важливою дійовою особою – стіна з валіз, що служила задником сценічного простору і виконувала чимало дієвих функцій. Ця стіна з однакових старовинних валіз сприймалася вдалою і просто-таки досконалою метафорою прагнень зневірених і розгублених сестер Прозорових (Анастасія Трітенко, Тетяна Круліковська, Олена Бушевська) вирватися з провінції,

потрапити в столицю, чином порятунку від усього рутинного навколишнього і в підсумку порятунком від власного внутрішнього спустошення. Дія відбувається в одній кімнаті, де все виглядає як комора. У цих валізах вгадується і той самий чемоданний настрій («В Москву, в Москву ...») – виїхати, закохатися, знайти новий сенс життя, забутися, і відчуття чогось забутого, втраченого. Кімната виглядає як місце забутих, втрачених сенсів. [32, С. 49]

На вузькому просторі сцени з десяток стільців і лава на двох. Валізи також активно використовуються в процесі дії, їх тягають, передають один одному, на них сидять як в прямому, так і в переносному сенсі. Парадокс в тому, що основний дорожній атрибут набуває прямо протилежне значення. Всупереч постійному чемоданному настрою сестер Прозорових, чемоданна стіна стає для них перешкодою, подолати яку їм не вдасться.

У всьому тут, на Малій сцені, в одній кімнаті, – морок і невтішність. Показовим є фінал вистави, в якому текст поступається своїми правами музиці. Самотній голос труби, перш долинав з глибини сцени, разом з трубачем виходить на перший план. Пронизливий і вимогливий, він повідомляє і про відхід військових з міста, і про крах колишніх ілюзій, і про неодмінних нових надіях. Життя триває, так само як і пошук його таємного або явного, але завжди зникаючого сенсу.

Висновок цієї вистави можна резюмувати висловлюванням режисера Е. Митницького про театр взагалі: «Сьогодні кожен існує в своїй шкаралупі, для людей головна проблема – вижити. А у тих, для кого ця проблема не актуальна, є інша проблема – не бути вбитим. Але крім накопичувальних інтересів важливі моменти, коли душа твоя, зіткнувшись зі світом Ф.Достоевського, Л. Толстого, А. Чехова, очиститься, занеє, заплаче, як дитя, занудьгує незвичайною інтелігентською тугою, тобто, потрапить в світ несподіваний і нещоденний. Саме до таких парадоксів повинен сьогодні закликати театр».

3.2. Сучасні засоби виразності вистави «Вишневий сад» Оксани Дмитрієвої по п'єсі А. Чехова у театрі ляльок

У Харківському театрі ляльок прем'єра «Вишневого саду» у постановці заслуженої артистки АРК О. Дмитрієвої відбулася 15 квітня 2016 р. Вистава створена режисером у тісному тандемі з художником Н. Денисовою і має дуже потужну візуальну складову. У цілому перше, що привертає увагу у спектаклі, – це його загальна романтична піднесеність, яка виникає завдяки ляльковим сценам, які створюють образ вишневого саду, навколо якого розгортаються події визначної п'єси А. Чехова. [Додаток Д1, Д2]

На початку вистави звучить мелодія музичної шкатулки, яка асоціюється з дитинством, безтурботністю, світлом, батьківською домівкою. Поступово цей звук переходить у стукіт колес по залізничній колії, і по верхній частині ширм, розташованих на задньому плані, рухається мініатюрний паровозик, який символізує повернення Любові Андріївни Раневської додому. У такій самій мініатюрі вирішений і маєток, позаду якого квітучі вишні: на дереві жодної квітки, проте кожна гілка білого кольору, що й справляє враження квітучого саду. На передньому плані старі меблі, рояль, старовинний годинник – ці елементи бутафорії говорять про колишню забезпеченість хазяїв маєтку, а тепер він у доволі занедбаному стані.

Перше знайомство з персонажами спочатку викликає подив від того, що немає ані ляльок, ані лялькарів, – сцена, як і уся вистава, проходить у «живому плані». Можна закидати режисеру в порушенні традицій лялькового театру, але, здається, А. Чехова грати по-іншому неможливо – тут важливий кожен рух, жест, погляд, думка, а саме думки, згадки та мрії – весь внутрішній стан героїв вистави вирішуватиметься мініатюрними ляльковими сценами.

Не можна не погодитися з театрознавцем Т. Кіктевою, яка обґрунтовано вважає, що О. Дмитрієва не порушила специфіки театру

ляльок: «Про це свідчать ракурсна й фронтальна побудова мізансцен, що припускає і прямолінійність, і укрупнення плану. Режисер створює тривимірне середовище для сценічної дії, в якій використовує всі елементи ігрового предметного театру, об'єднані логікою задуму і мелодикою його побудови» [31].

А поки що відбувається традиційний діалог Лопахіна з Дуняшею про приїзд господарів маєтку. Єрмолай Олексійович скаржиться, що хотів зустріти Любов Андріївну, але проспав, і йому залишається тільки згадувати дитинство та уявляти собі, якою вона стала через п'ятнадцять років, і сумніватися, чи впізнає його...

«... Яка вона тепер?» – інтригує Лопахін глядача. І перед глядачем постає сучасна жінка в брюках, яка не літає в хмарах і зовсім не схожа на легковажну й наївну пані, якою ми зазвичай її бачили в інших інтерпретаціях чеховської п'єси. Роль віддана Т. Тумасянц. Артистка втілює притаманну її героїні інтелігентну стриманість, ностальгію за рідною домівкою, болюче згадує трагедію втрати дитини та свою сумну паризьку історію, крім того, вона зовсім реально усвідомлює своє становище: повне банкрутство, самотність, відсутність перспектив. Це дуже втомлена від втрат та зради жінка. Її дуже хочеться пожаліти, однак вона намагається не падати духом і часто подає свої почуття крізь призму іронії: жінка постійно глузує з себе та ситуації, в якій вона опинилася. Але є сцени, де актриса відбиває іншу сторону свого персонажа. Вона може впадати у розпач або гнів і поруч із цим щиро прагнути кохання, й не зовсім платонічного. Підтвердженням цьому стають сцени розмови з Трофімовим про паризького альфонса, де Любов Андріївна доволі істерично парирує Петі щодо кохання та коханців, та в дуже відвертому ставленні до свого утримувача, якого втілює Яша.

Театрознавець І. Лобанова також відзначає кардинально різні риси характеру Раневської: «... актрисі вдається органічно поєднати полярні емоційні стани своєї героїні. То жвава, легковажна: закрутила на лобі стрічечку, «телеграму з Парижа», наче комашині вусики – і сама неначе

перетворилася на невагомого метелика. То зломлена горем і зрадою. Ось вийшла Раневська на авансцену, зовні зібрана, зосереджена – а на задньому плані раптом бачимо картину-ремарку, що передає її справжній душевний стан: із завзятістю вокзального вантажника Яша тягне на металевому візочку ліжечку розчахнену валізу, на якій, наче розп'ята, застигла Любов Андріївна» [14, С. 18].

Різноманітність характеру Раневської у виконанні Т. Тумасянц підкреслює і Т. Кіктева: «Її героїня дуже різна – від спокійно-світської, елегантної пані, яка приїхала з Парижа, до такої, що зривається на нездорову невростенічність покинутої і приниженої коханки... Раневська-Тумасянц – жінка-загадка, незрозуміло, навіщо вона повернулася у свій зруйнований маєток, в якому такі важкі спогади про безглуздо загиблого сина та про безповоротне щастя безхмарного дитинства. Вона демонстративно смітить останніми грошима, байдужа до друзів і близьких – враження, що всередині неї сидить нав'язлива думка, пов'язана з найменшою можливістю втекти звідти, куди з незрозумілої причини приїхала... Єдине, що прочитується зовсім явно, від перехідних станів; бурхливих веселоців і непристойного кокетства з Яшею до несподіваного завмирання, майже «стоп-кадру» – глибоко причаївся страх, реально маячить самотність...» [31].

До речі, у версії О. Дмитрієвої з'являється непередбачувана й вельми оригінальна пропозиція: лакей Яша стає уособленням французького друга Любові Андріївни: наприклад, коли Гаєв говорить про порочність сестри, на задньому плані з'являється картинка: Яша гладить оголену ногу Раневської; саме він промовляє до неї з паризьких листів; дуже промовисто вона зізнається йому в коханні під час розмови з Петєю.

Театрознавець О. Анічев вбачає в цьому ході перспективу розвитку взаємин між Раневською та Яшею: «...Яша (артист Данило Литвинов), на відміну від інших персонажів знаходиться в активній дії з чітко визначеною метою - здобути прихильність Раневської, виїхати з нею в Париж, ставши

потім для неї, ймовірно, ще однією любовної катастрофою. Тим більше, що Раневська Тетяни Тумасянц відіграє домагання Яші вельми недвозначно» [3].

Брат Любові Андріївни Леонід Гаєв (В. Гіндін) вийшов справжньою дорослою дитиною: він легковажний, порожній, безглуздий, смішний, його погляд викликає розчулення, а зовсім недоросла манера говорити й жестикулювати видають у ньому дуже інфантильну людину, неспроможну нічого вирішувати в житті.

Так само бачить його і Т. Кіктева: «Гаєв В'ячеслава Гіндіна (...) нескінченно й нав'язливо балакучий, відверто шаржований та підкреслено порожній. Він перебуває у тій тривалій стадії інфантилізму, яка межує з ненормальністю. Однак і в цій масці актор намацує щемливі нотки (...) нещасної людини – позбавленої лиску, у простенькій сорочці на випуск під піджаком, яка сидить на дитячому конику і облизує льодяник ... «Недотепа» – постійно повторює Фірс, відносячи це визначення чи до себе , чи до свого пана» [31].

Але чомусь жоден з театрознавців не побачив, що в характері Гаєва відсутні риси, які б натякали на його колишню забезпеченість та шляхетне походження. Так, життя понівечило його, але він не міг остаточно втратити барську жилку.

А от Симеонов -Піщик (В. Горбунов), навпаки, дуже самовпевнений, самозакоханий і поряд із цим надзвичайно життєрадісний. Він ніколи не падає духом, упевнений, що виживе за будь-яких обставин, знайде засоби до існування, навіть якщо для цього треба поступитися своєю панською гідністю.

По-сучасному змальовує режисер і представника зовсім іншої верстви – купця Єрмолая Лопакіна (О. Маркін): у цій виставі це скоріше успішний підприємець, який упевнено та без зайвого жалю вирішує долю мешканців маєтку собі на користь. У виставі він справжній творець чужих доль та владний бізнесмен. Він хижий, холодний, розважливий. Його сльози,

коли він говорить про купівлю вишневого саду, скоріше видають сарказм та насмішку на адресу невпевнених та нерішучих колишніх господарів, а його самовпевненість часто межує з грубістю та байдужістю. Цілком виправдані ейфорія та хижість, жага здобичі та владність Лопакіна-Маркіна наприкінці вистави: людина, що походить від мужицького роду, стає власником цілого маєтку. Купецька характерність втілена артистом блискуче, але «тонкі ніжні пальці, як у артиста» й «тонка ніжна душа», як вкладав А. Чехов у свого персонажа, відсутні. Через це розмова Трофимова з Лопакіним наприкінці вистави втрачає сенс.

Також немає у спектаклі традиційних теплих стосунків Єрмолая Олексійовича з Любов'ю Андріївною – їх режисер зводить до суто комерційних. Ця відсутність ліричної лінії дає підстави побачити злободенність сьогодення: байдуже ставлення до всього духовного (уособленням якого є вишневий сад) й прагнення влади та грошей. На фоні сучасних подій у країні з промовистим місцем олігархів у долі збіднілих людей такий хід дуже влучний, але водночас він дещо віддаляє від чеховських підтекстів, в яких криється не така холодна постать Лопакіна.

По-іншому трактує цього персонажа І. Лобанова, яка побачила незримі взаємини між Любов'ю Андріївною та Єрмолаєм Олексійовичем і його «тонку ніжну душу»: «Оригінальний рисунок ролі створює Олександр Маркін – Лопакін. Потужний внутрішній заряд актора дозволяють передати найтонші емоційні нюанси образу: і віддану безнадійну любов, і сентиментальну розчуленість, і прагматичну жорсткість. Пронизлива сцена фінального побачення Раневської та Лопакіна. Вона ніби боїться почути його небажане зізнання. Він мовчки стоїть за її спиною майже впритул, як тінь, реагуючи на кожен рух. І раптом: «Я мріяла... видати Варю за вас, та й по всьому видно було, що ви одружитесь». Миттєво натягнувши машкару скомороха, широко розкривши обійми, Лопакін вигукує майже зі знущанням: «Покінчимо одразу – і баста, а без вас я, відчуваю, не зроблю пропозиції!» А потім якось щиро й ніяково, наче засоромившись за ту дурну клоунату,

розмовляє з Варєю... І такою спокійною приреченістю сповнені його слова: всі надії цієї людини з «тонкими, ніжними, як у артиста, пальцями», «тонкою, ніжною душею» розвіялися димом» [14, С. 18–19].

Т. Кіктева також побачила двоплановість у створенні Олександром Маркіним образу Лопакіна: «Лопакін Маркіна делікатний, актор не педалює в ньому звичні купецькі вихваляння й кураж від покупки маєтку, він щасливий, але щастя його неповне, тому що він розуміє – ніколи він не дотягнеться до висоти коханої і улюбленої Любові Андріївни... Режисер виводить на перший план майже мовчазну сцену пояснення Лопакіна і Раневської після доконаних торгів, і переможцем у цьому «двобої» залишається Раневська» [31]. Але навряд чи можна тут погодитися з рецензентом, адже потім слідує дуже промовиста сцена, коли Раневська символічно прислужує Лопакіну, поливаючи йому з глечика на руки та шию, що доводить факт того, як ця жінка, розуміючи, що її доля вирішена і все, з чим пов'язані найдорожчі моменти її життя, тепер у руках цього владного та безпринципного чоловіка, який без жалю це понівечить та зруйнує.

У виставі діє ще один стан дійових осіб – прислуги: лакеїв Фірса, Яші, конторника Єпіходова, горничної Дуняші, гувернантки Шарлотти й вимушеної служниці-економки – Варі. Вони також усі окремі особистості, зовсім не схожі один на одного, вони, за традицією, не стають віддзеркаленням справжнього обличчя хазяїв, оскільки останні подані у виставі дуже конкретно, тож пояснення через інших персонажів не потребують. Це, з одного боку, віддаляє від звичного розуміння п'єси, з іншого, дає можливість знову ж таки побачити сучасність.

Так, Фірс (народний артист України О. Рубінський) – старий лакей – це персонаж, який уособлює просту людину старої формації, тобто таку, яка не мислить собі життя без роботи, яка загине, якщо не буде затребувана (що врешті і станеться). Такі люди не думають про себе, про них ніхто ніколи не думає погано, але нікому до них немає справи. Це красномовно підкреслює сцена від'їзду Раневської, коли всі думають, що Фірс у лікарні, а насправді

він присутній на сцені і сам стверджує, що його відправили лікуватися. Олексій Рубінський чітко веде лінію свого персонажа від початку до кінця вистави. Його Фірс присутній як особистість – пережиток минулої доби, і одночасно відсутній – настільки він намагається не привертати до себе уваги, навіть боїться цього, розчиняючись у клопотах за своїми панами, які зовсім не цінують справжньої відданості. Фінальна сцена, де ляльку Фірса заколочують дошками, викликає біль та співчуття до людини, якою, наче річчю, покористувалися, а коли вона зламалася, покинули.

Повною протилежністю старому виступає молодий лакей Яша (Д. Литвинов). З погляду сьогодення це уособлення сучасних юнаків-альфонсів. У нього власні, доволі корисливі, наміри, до яких він іде цілеспрямовано та вперто. Він постійно нагадує про себе, не відходить від Любові Андріївни, а монети, які розсипає Раневська, він залишає собі. Молодий актор доволі тонко відчуває сутність свого персонажа: байдужий, корисливий, нахабний та безпринципний, він чітко усвідомлює, чого хоче, і зовсім не схожий на інших слуг, значно переважає розгублених господарів. Його погляд гострий, холодний та безпристрасний, рухи уривчасті та впевнені, а емоції, і ті штучні, виникають лише тоді, коли це може послугувати його користі (спілкування з Раневською в якості коханця). Чорна парасолька, що супроводжує Яшу протягом усієї вистави, яскраво довершує цей образ, надаючи йому стриманості та демонструючи його сутність – темну, пусту, непроглядну. О. Аннічев також схвалює роботу актора: «У Данила Литвинова присутня перспектива ролі, а це означає, що визначена чітка мета – молодець!» [3].

Єпіходов (Г. Гуриненко) – це позачасовий персонаж, його характеристика «двадцять два нещастя» навіть не потребує осучаснення – такі люди були, є та будуть завжди. Він безглуздий, неуважний, розсіяний, смішний, але артист подає його з відтінком доброї іронії, тому він не дратує, а викликає співчуття. Режисер підкріпила це влучним музичним супроводом – конторник дуже смішно співає під фонограми Ф. Шаляпіна

сумні романси «Заспокойтеся, хвилювання пристрасті», «Вона реготала» на адресу свого нерозділеного кохання до Дусяші, а пісня «Благословляю вас, ліси, долини» має лунати як гімн красі вишневого саду, але устами невдахи Єпіходова ця краса спотворюється, як передвісник трагічного.

Дуняша (В. Міщенко) – красива, тендітна, витончена, з кучерями, у довгій сукні, – типова дівчина-картинка або, як ми сьогодні називаємо таких дівчат, «справжня блондинка». Єдине, що в неї є, це приваблива зовнішність. Недарма протягом усієї вистави вона в більшості сцен наділена маріонетковими рухами, наче лялька Барбі: вона постійно дивиться в одну точку, посміхається, хлопає оченятами, пудриться, а в першій сцені штучним голосом, наче з вбудованим моторчиком, періодично повторює: «Я зараз знепритомнію». Артистка В. Міщенко влучно створює свого персонажа за допомогою лялькової пластики, порожнього погляду, витончених рухів. Дуняшу В. Міщенко мало що турбує в житті, вона дуже добре вміє посміхатися, дивитися в люстерко, пудритися, кокетувати з Яшею та Семеном Пантелейовичем, привертати до себе увагу, а от подати каву саме таку, яку п'є господиня, вона не спроможна.

Прямою її протилежністю є Варя (О. Коваль). Це головна героїня перевернутої казки про Попелюшку. Вона падчерка, хоча й розореної, але панянки, вимушена робити всю роботу по дому, та мріє вийти заміж за принца, хоча й не королівського роду. Але її історія позбавлена хеппі енду: на балу вона продовжує бути Попелюшкою та переймається долею маєтку, принц не закохається в неї та не стане її чоловіком, а врешті вона не те що не буде жити в палаці, а взагалі залишиться без даху над головою. Варя у виконанні О. Коваль майже ніколи не посміхається, сутулиться, завжди заклопотана та самовіддана усьому хазяйству, вона зовсім забула про те, що вона жінка, постійно думає про що завгодно, тільки не про себе, ні на секунду не може заспокоїтися: ретельно слідкує за кожним у маєтку, вчасно встигає розсипати набридливий усім слугам горох, не один раз знайти для Петі калози. О. Коваль-Варя справжня економка: метушлива, стурбована,

увесь час неспокійна, ще молода дівчина, але вже стара діва, і навіть весільна сукня виглядає на ній наче саван.

Цікаво аналізує образ Варі у виконанні О. Коваль рецензент І. Лобанова: «Актриса Ольга Коваль не акцентує гострохарактерні риси: Варя всюди присутня, але ніким не оцінена й не помічена. Подібно як і Фірс, на якого у фінальній сцені всі нашттовхуються й продовжують механічно перепитувати одне одного, чи відправили старого до лікарні» [14, С. 19].

Надзвичайно відрізняється від усієї прислуги Шарлотта (А. Озерова) – незвичайна й загадкова, рухлива та пластична, поряд із гримом міма вона розумна, влучна та спостережлива. Цей персонаж уособлює собою людину-правду. Вона, наче королівський блазень, нічого не боїться, відверто демонструючи істину; клоун-акробат, який за комічною зовнішністю ховає трагізм не тільки своєї особистості, а й усіх оточуючих: то зображує, що йде по канату, натякаючи не тільки на хиткість положення хазяїв маєтку, а й загальну невпевненість у майбутньому; то показує карткові фокуси та накидає жонглерські кільця на шию Єпіходову (вони удвох найбільш сумні коміки вистави); то розмашисто диригує або своєю лялькою акомпанує всім у сцені балу, де всі рухаються, наче заводні механізми, символізуючи безвихідність положення колишніх володарів вишневого саду. Ця клоунеса тримає себе гідно й стримано поруч із тим, що доволі комічно поводитьсь протягом усієї вистави.

У виставі традиційно відсутні головні й другорядні персонажі та яскраво простежується їхня байдужість один до одного, самотність. Майстерно створені всі характери, для кожного підібрані неповторювальні образні характеристики, реквізит, власна історія та видна подальша доля. Примітно, що всі персонажі переслідують власні інтереси, і неважко здогадатися, яким буде подальше життя мешканців маєтку з вишневим садом, який наприкінці пошматують сокири.

Схожої думки і Т. Кіктева: «...самотні усі чеховські герої, як самотні навіть найбільш затребувані люди на цій землі ... Кожен проходить свій шлях

і робить свій вибір. Не дарма (...) Костянтин Рудницький назвав драматургію Чехова монологовою. У цьому визначенні криється глибокий сенс тотальної нездатності людей чути один одного. Усі сконцентровані на собі, своїх переживаннях» [31].

Невідомо тільки, що станеться з Петею та Анею. Вони сповнені оптимізму та віри в краще життя. Неабияким позитивом наділяє С. Полтавський свого Трофімова: він щасливий, життєрадісний, сповнений сил та енергії. Сутність персонажу аналізує І. Лобанова: «...ось заметушився «вічний студент», немов прикутий до завислої у повітрі валізи, вибухнув черговим пишномовно-резонерським монологом, рвонув цю валізу, наче міхи химерного акордеону в кульмінаційному пасажі – а та виявилася порожньою, як і щойно виголошена промова» [14, С. 19].

Аня О. Медведєвої світла, добра, безтурботна й наївна. Артистка надзвичайно рухлива, доброзичлива, радісна, замріяно слухає Петю та прагне щастя. Вона, як і Трофімов, нічого не тямить у дорослому житті, де на них чекатиме не тільки добро і краса.

Проте режисер червоною лінією проводить у виставі ідею краси і щасливого майбутнього. Сцена мрій Ані та Петі виявилася у виставі найяскравішою: спочатку вони сидять під квітучими вишнями, а потім крізь димку вишневого саду запускають повітряного змія, а навкруги крутяться мініатюрні вітрячки, лунає відгомін, усе красиве, замріяне, натхненне. Яскравість, промовистість та символічність цієї сцени та врахування того факту, що сценографія відіграє у виставі одну з провідних ролей, дають підстави визначити кульмінаційною саме її, а не сцену володарювання Лопакіна після купівлі маєтку, а отже, й головну ідею вистави – віру в краще майбутнє, не дивлячись на похмурість реальності.

Імовірно, у контексті сьогodнішніх подій, режисер навмисно підсилює саме цю лінію, намагаючись показати, яким би могло бути життя, якби ми вміли цінувати його красу. І, мабуть, через це віддається перевага всім ляльковим сценам-споминам, де володарює надзвичайно красива та поетична

атмосфера: лялькові фігурки в білому, екіпаж з коником, гойдалки серед квітучих дерев вишневого саду, на гілках якого згодом з'являться стиглі вишні, а потім спалахнуть свічки.

Хоча вистава переважно вирішена засобами живого плану, проте носієм головної ідеї є саме лялькові сцени, в яких втілена краса, яка має рятувати світ. Але реальність буття інша: красу знівечать і будуть планувати, як найбільше мати з неї доходу – знову доволі промовистий підтекст у контексті сьогодення.

Серед красномовних сцен вистави – бал у маєтку, який влаштовує Раневська. Усі дійові особи рухаються, наче маріонетки (хореограф Інна Фалькова), за ниточки яких от-от почне смикати Лопакін, а акомпанує цьому дійству Шарлотта – її мало турбує, що станеться, адже на її долю це ніяк не вплине: вона так і залишиться клоуном.

Вдалою є і сцена пропозиції Лопакіна з приводу оренди землі, на якій росте сад: на сцені з'являються Дуняша, Варя, Яша та Єпіходов в образі дачників у панамках, при чому дуже виправдано підібрані ці персонажі, в яких повністю відсутня панська жилка – тому вони легковажно пританцювувать із сачками.

Оригінально представлена сцена згадування Лопакіним свого батька: на другому плані за ширмами ніби іде «смільна», за словами Лопакіна, лялькова вистава – «Гамлет», яку він напередодні дивився: тут батько б'є сина, а потім він власноруч душить Офелію (символічний натяк на перспективи Варі, якщо вона одружиться з Єрмолаєм Олексійовичем).

Наповненість вистави буфонадними мотивами (витівки Єпіходова, вистава «Гамлет», циркові сцени з Шарлоттою) наближує її до фарсу. На афіші «Вишневого саду» зазначено – комедія. Але як багато трагедійних мотивів у виставі, та й сама доля саду фатальна. Тому у виставі наочно проступають трагіфарсові мотиви.

Схожій думки й І. Лобанова: «... розпочинається «комедія», яка на перший погляд такою і виглядає. Але скоро розумієш: ідеться радше про

трагіфарс, а гострокомедійні елементи – лише веселий тонкий візерунок на канві трагедії» [14, С. 18].

Потужний трагедійний елемент підкреслює і мистецтвознавець О. Чепалов: «... якщо написав Антон Павлович в підзаголовку, що «Вишневий сад» це комедія, так і поставили як комедію. Одразу підхопили інтонацію Чехова – сміючись, не єхидно, ніби жартома, звинувачують один одного в неіснуючих і явних гріхах. І через ці нарікання в їхньому житті виявляється така драма, що комок підступав до горла. Сміх крізь сльози, таємна мрія про щастя, якого, здається, нікому в цій п'есі (і спектаклі) не бачити. І як далі жити – теж не зрозуміло» [67].

Величезна увага у виставі приділена деталям – і це чи не найбільша її перевага: мініатюрні повітряні кулі (на одній з яких літала Аня), паровозик, який нагадує стару іграшку з дитячої залізниці – передвісник приїзду з Парижа Раневської; видатну старовинну шафу Фірс тендітно тримає в руках, поки Гаєв звертається до неї зі своїм видатним монологом; енциклопедія, в якій згадується про вишневий сад Раневської, уміщується в долонях Гаєва (символ справжньої незначущості цього саду, як і людей, які панували в ньому); Піщик дримає на конику на колесах (адже його прізвище кінського роду), а Гаєв катається на ньому, наче дитина; Шарлотта, якій «ні з ким навіть поговорити», розповідає про своє дитинство: зверху по ширмах рухаються маленькі фігурки акробатів на колесах, які уособлюють її батьків-фіглярів, а в центрі – величезний клоун – і в цьому трагізм цього персонажа, похований за гримом міма. Раневська розсипає монети усвідомлено – «Вона так і не розучилася смітити грошима», а Яша, зібравши їх, залишає собі – цей свого не випустить. Протягом усієї вистави герої фотографуються, а потім в пустому саді залишаються лише фотографії як згадка про колишнє красиве життя та неживий сад з пустими гойдалками, які іще гойдаються. Лялька-Лопакін після купівлі маєтку на ходулях іде через увесь сад, демонструючи свою владність. Сад і маєток на початку сповнені життєствердуючої краси,

а в кінці – спорожнілі, сірі, самотні, потім робітники запаковують їх в ящики – наче на продаж.

Єдина деталь, що викликає подив, – це звук струни, що рветься, який чути двічі: спочатку – як у п'єсі, коли всі затихають, і цей звук віщує про незворотність, після нього дійсно стає неприємно, вдруге – у другому акті, після слів Ані про продаж саду. Першого разу цей звук логічний, адже вже тоді Лопакін знав, що купить сад з маєтком, і вже тоді було ясно, що доля Раневської вирішена. А повторювати цей звук удруге – не є доцільним. Тим більш актори дуже промовисто передають біль втрати.

Наприкінці вистави дійові особи заспівають «Садок вишневий», «Ах ви сіни», «Гори, вогонь, гори» – і в цих піснях прозвучать й усі долі персонажів, й усі найважливіші для людини почуття: любов до Батьківщини, кохання, ностальгія, відчуватиметься безповоротність і швидкоплинність часу, а потім зазвучить музика П. Комелада – як передвісник невідомого майбутнього.

«Вишневий сад» О. Дмитрієвої – надзвичайно оригінальна та дуже сучасна вистава. У ній проглядається дуже обережне ставлення до тексту п'єси, хоча деякі чеховські мотиви переглянуті в контексті сьогодення. Режисер яскраво й промовисто втілює сучасність, створюючи у своєму спектаклі не тільки галерею сучасних образів, а й своєрідно натякаючи на ставлення багатьох людей до своєї Вітчизни. Вистава створена з надзвичайним професіоналізмом, сповнена тонкими почуттями, підіймає як особистісний, так і соціальний конфлікти, примушує замислитися про майбутнє, про те, що на землі є справжнє та вічне, а головне – не залишає байдужим глядача, який, на думку режисера О. Дмитрієвої, є необхідним «компонентом» для життя вистави: «Справжнє життя спектаклю починається, коли в залі присутні глядачі, коли глядач працює з акторами в унісон. Звичайно, мені хочеться, щоб цей спектакль любили, щоб він був потрібен публіці, тому що в ньому йдеться про дуже важливі речі: про любов, про мрії, про Батьківщину, яку ми періодично зраджуємо» [16].

3.3. Експериментальна п'єса «Чайка» молодого театру «Портал на Гоголя»

Харківський театр «Російської драми ім. О. С. Пушкіна» 2 березня 2018 року відкрив нову театральну сцену «Портал на Гоголя 8» представив глядачам експериментальне прочитання п'єси А.П. Чехова «Чайка». Режисером-постановником стала молода режисер Ольга Турутя - Прасолова, виконавці труппа молодих акторів випускників Харківського університету мистецтв імені І.П. Котляревського. [Додаток Е1, Е2]

Експериментальна прем'єра Чеховської «Чайки» була дуже очікувана харківськими глядачами, зацікавленість була як молодим режисером, молодим акторським составом, так і новою малою сценою «Портал на Гоголя 8»

Постановка цієї вистави була плідною співпрацею молоді акторської труппи та молодого режисера. Творці цієї виставою пропонують глядачу замаслитись, що приховує внутрішній світ Чайки – чудову прекрасну душу чи непривабливу падальщицу. Режисер в своїй виставі підіймає тему самотності та безвихідності.

«Коли ми вирішили ставити «Чайку» – я просто сіла й прочитала п'єсу свіжим поглядом, ніби раніше ніколи не вивчала цей матеріал, забувши всі стереотипи сприйняття Чехова» – розповідала Ольга Турутя-Прасолова. І такий свіжий погляд, безумовно, позначився на цьому спектаклі [24].

Бачення класичної п'єси А.Чехова режисером стало експериментальним втіленням нової молодіжного театру. Молодий постановник сміливо об'єднує двох персонажів, але роздвоює одного, змушує Тригоріна виконувати сучасні танці, а фінальну сцену створювати в стилі фільмів жахів «зомбі-апокаліпсиса».

Драматургія і тексти персонажів А. Чехова в цій постановці залишилися без змін, але вистава звучить експериментально та по-новому.

Невелика театральна зала допомагає глядачеві зануритись в загадкову атмосферу вистави.

Молоді актори, випускники «Майстерні 55» художнього керівника Леоніда Вікторовича Садовського, спробували грати виставу по п'єсі «Чайка» в учбовому театрі університету імені І.П. Котляревського. «Чайка» в учбовому театрі була створена в пластичному втіленні.

«Нам пощастило, що Ольга Турутя-Прасолова взяла «Чайку». Ми півроку з нею пристроювалися, придивлялися один до одного. Я розраховував на експериментальну постановку, але настільки сміливого враженням від хлопців я не очікував», – ділиться враженнями директор театру Сергій Бичко. [24]

Нова мала сцена театру Пушкіна для вистави оформлена у мінімалістичному стилі, весь робочий простір затягнут чорною тканиною, а задник оформлено аркою з якої з'являються персонажі «Чайки». Дійство вистави перебуває на одному рівні з глядачем, що занурює глядача в творчій процес створення вистави.

Головна героїня Ніна Зарічна, яку грає Людмила Кохан, зажадала слави, а не кохання молодого письменника, з цього почалося її деградація як жінки, так і творчої особистості. Всі інші персонажі, окрім Ірини Миколаївни, якби «запаралелені» і мають протилежні персонажі в іншому світі. «Пара Дорн-Сорін - це варіант того, як по-різному може старіти людина. Сорін постійно занудний і мертвий вже за життя, тому його персонаж манекен в кріслі, а Дорн навпаки насолоджується життям. Треплев в «Чайці» теж парний персонаж» - так визначила характеристику своїх героїв режисер вистави О. Турутя-Прасолова.

Взагалі вистава дуже сучасна, але простежується деякі спільні мотиви при створенні характерних ознак головних героїв з кінофільмом «Чайка» (англ. *The Seagull*) - американським художнім фільмом-драмою 2018 року режисера Майкла Майера за сценарієм Стівена Карама.

Висновки

1. Очевидно, що сучасний український театр створює неоднозначну і глибоку перспективу прочитання драматургії А. П. Чехова. Сміслові орієнтири, концентруючи її проблематику, дійсно відображають наш час.

2. Все сказане дозволяє вважати, що особливості драматургії Чехова створювалися в залежності від особливого змісту відкритого їм драматичного конфлікту як приналежності його епохи, стану суспільного життя. І особливістю рішення, осмислення постановки «Трьох сестер» Е. Митницьким є якраз те, що в центрі його історії як раз чоловіки, а не жіночі долі, як ми звикли. Вистава вийшла про чоловіків: про те як вони йдуть, помирають, кидають, їдуть від жінок. Емоційна насиченість акторського виконання, проникнення в сутність характеру образу, мова актора, позбавлена всякого відтінку неприродності і пихатості, декломаціонності, костюм, грим, манера триматися на сцені - все це було в результаті освоєння чудових традицій класичного реалістичного театру.

3. Дуже по-сучасному побачила п'єсу «Вишневий сад» О. Дмитрієва, вистава якої на сьогоднішній день є найвдалішим і найвдумливішим трактуванням п'єси А. Чехова. Зробивши акцент у своїй виставі на ролі Батьківщини в житті як окремого індивідууму, так і соціуму, харківський режисер надала проблематиці свого спектаклю опоетизованого натхнення. О. Дмитрієва показала, що є насправді і що має бути в долі людини, яким може бути життя за умови цінування того, що вона вже має. Також у виставі репрезентовані сучасні люди різних станів, характерів, образу думок, показано їх вибір та залежність від нього.

4. У другій половині ХХ ст. та на початку ХХІ ст. намітилися нові тенденції в театральному мистецтві, які позначилися й на наступних прочитаннях «Вишневого саду» на харківській сцені.

Вистава театру російської драми відбила філософсько-психологічну концепцію, в рамках якої поставала драма особистості, яка не в силах підкорити час, але може гідно прийняти удар долі. Це проступало крізь комедійну оболонку, яка ще більше підсилювала трагедію. Основною темою вистави стало втілення закономірного плину часу, з чим вдіяти нічого не можна, – тому у цій версії дуже чітко визначилися люди минулого і майбутнього, але останні дуже пізно розуміли, що майбутнє будується на засадах минулого.

Незважаючи на різноманіття режисерських трактувань п'єси «Чайка», кожне з них передає різні мотиви чеховської п'єси. У цьому полягає унікальність і стверджується позачасова актуальність даного твору, який став експериментом у Харківському театрі А.С. Пушкіна в постановці Молодого режисера О. Турутї - Прасолової .

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети, поставлених завдань сформульованої наукової проблеми магістерської роботи «Особливості втілення п'єс А. Чехова в українському та російському театрах другої половини ХХ - початку ХХІ століття» можна зробити загальні висновки.

1. Аналіз наукової літератури дозволив розкрити художні та жанрові особливості п'єс А. Чехова на різних етапах становлення його творчості. Джерельною базою дослідження стали монографії, книги, статті, листування, присвячені роботи багатьох дослідників літературознавців, театрознавців та мистецтвознавців. Чехов зміг поєднати в тексті, зблизити в знаковому середовищі різнорідні, різнорівневі елементи художньої образності: мовну складову, стильову манеру, художній склад прийомів, смислове проєкцію в минуле-майбутнє, варіанти розкладки естетичної колізії. Чеховський діалог втрачає прямого адресата. Герої, звертаючись один до одного, ведуть діалог не з співрозмовником, вони з'ясовують свої стосунки з життям.

2. Вивчення методів дослідження показало, що оптимальним з позиції визначення мети й завдання, є використання мистецтвознавчого та культурологічного підходів, а також загальнонаукових методів: проблемно-хронологічного, біографічного, методу спостереження, термінологічного аналізу та методу порівняння.

3. Термінологічний аналіз дослідження показав, що концептуально вимогами для вивчення сценічного втілення п'єс А. Чехова й такими, що дозволяють розглянути їх в контексті російської та української театральної культури другої половини ХХ століття та початку ХХІ століття є: «драматургія», «постмодернізм», «інтерпретація».

4. Виявлено, що художні відкриття А. Чехова справили величезний вплив на театр ХХ ст. стали невід'ємною частиною, як російського так і українського театрального репертуару. У сучасному театральному просторі

Йде пошук нових форм, методів і прийомів, щоб дати світові нове звучання, але теми А. Чехова залишаються вічними. Сучасний театр не втрачає інтересу до спадщини А. Чехова, його п'єси ставлять в стилістиці і авангардних, і класичних втілень. Це - проблеми самотності людини в сучасному багатоваріантному світі і способи його адаптації в постійно мінливих соціальних умовах.

5. Проаналізовано, що режисерські інтерпретації відрізняються жанровим і стилістичною різноманітністю, а також своєрідністю театральних форм, образної мови і засобів сценічної виразності. У традиційних постановках головна увага приділялася реалістичному відображенню подій і психологічної розробці характерів. В експериментальних сучасних виставах режисура проявляла інтерес до пошуків нестандартних рішень, деколи пропонувала радикальну актуалізацію чеховської драматургії. Саме в цих постановках найбільш яскраво спостерігалася трансформація жанрів: від комедії - до драми, від драми - до трагедії.

6. Обґрунтовано своєрідність драматургії А. Чехова у контексті сучасної режисури. Кожен театральний режисер відкривав в них нові смисли. А. Чехов абсолютно органічний свідомості людини як ХХ століття, так і початку ХХІ століття, людство як і раніше хвилюють загальнолюдські проблеми. В епоху постмодернізму весь культурний досвід, накопичений попередніми поколіннями, почав переосмислюватися з метою виявлення загальних цінностей, які сприяли б інтеграції людства на основі різних ідеологій і філософій. Йде пошук нових форм, способів і прийомів, щоб дати світові нове звучання драматургії А. Чехова. Експериментальний поворот у розвитку театру, приніс новаторські відкриття - такі, як «Чайка» режисер Ольги Турутя-Прасолова, «Три сестри» режисера Едуарда Митницького, «Вишневий сад» в ляльковому театрі режисер Оксана Дмитрієва.

7. Узагальнення матеріалу дозволило визначити, що творчість А. Чехова слід вважати особливим внеском у мистецтво другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст. у російському та українському театральному просторі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агрятин А. Е. Повествовательные стратегии в прозе А. П. Чехова 1888-1894 гг.: автореф. дис ... канд.. філол.. наук: 10.01.01. Москва, 2016. 22 с.
2. Апостол М. В. Метод періодизації в системі методології історико-біографічного дослідження / Зб. наук. пр. «Гілея: науковий вісник». Історичні науки. Київ. 2016. Вип. 114. С. 7–9.
3. Анничев А. Е. Зачем Любовь Андреевна лакея Яшку в Париж повезла? Время. 2016. 20 апреля.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / за ред. В. С. Походаев. Москва: Искусство, 1986. 258 с.
5. Будлянська О. О. Матеріали до вивчення малої прози А. П. Чехова. Зарубіжна література в школі. 2009. (№ 15/16). С. 42-45.
6. Бурякова Е. С. Способы выражения имплицитного смысла в комической новелле А. П. Чехова «На гвозде». Русская филология: Укр. вестник. 1995. (№. 4). С. 13-14.
7. Галустова О.В. История русской литературы. М.: А-Приор, 2006 240 с.
8. Гладков А. К. Мейерхольд : в 2 т. / А. К. Гладков. Москва : СТД РСФСР, 1990. Т. 1. 287 с
9. Голдовский Б. П. Куклы: Энциклопедия. Москва: Время, 2004. 469 с.
10. Горький М. Собрание починений : в 30 т. / М. Горький. Москва : Гослитиздат, 1953, Т. 26. С. 422 с.
11. Гринишина М. О. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. Київ : Інтертехнологія, 2008. 426 с.
12. Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.
13. Дічек Н.П. Біографічний метод як інструмент полікультурного діалогу. URL: <http://lib.iitta.gov.ua/704483/1/старБіографічний%20метод.pdf> (дата звернення: 15.10.2019).

14. Долганова І. В. Серпанкові сни вишневого саду. Український театр. 2016. (№ 2). С. 18-19.
15. Дурылин С. Любимый актер Чехова. Театр и драматургия. 1935. (№ 2). С. 24.
16. Ефанова М. В харьковском театре кукол родился новый спектакль. Вечерний харьков. 2016. 17 апреля.
17. Зайонц М. «Репетиция – любовь моя». Экран и сцена. 2000. (№ 26-27). С. 10-11.
18. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. Москва : Наука, 1988. 384 с.
19. Иванов В. Бенефисъ В. Н. Ильнарской. «Вишневый сад». Южный край. 1904. 19 января (1 февраля).
20. Иванова Н. И. Специфика онимной лексики в прозе А. П. Чехова. Восточноукраинский лингвистический сборник. Донецк: Донеччина, 2004. (№. 9). С. 23-36.
21. Изотова Н. В. Об изменениях в структуре диалогов прозы А. П. Чехова. Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2004. (№3). С. 29-36.
22. Интервью А. С. Барсегяна. URL: <http://rusdrama.kh.ua/articles/2-publics/43-2010-07-03-17-23-37>. (дата звернення: 06.08.2019).
23. Калугина М. Л. Жанровое своеобразие комедий А. П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад»: автореф. дис. канд. фил. наук. Москва, Искусство, 1990. 21 с.
24. Куличенко И. «Чайка»: новое пространство, новый театр, новые формы. Харьковские известия 27 февраля URL: <http://izvestia.kharkov.ua/online/18/1234107.html> (дата звернення: 06.10.2019).
25. Карпов Е. П. Две последние встречи с Чеховым / Е. П. Карпов. Москва : Искусство, 1954. 611 с.
26. Катаев В.Б. К пониманию Чехова. Москва: ИМЛИ РАН, 2018. 247 с.

27. Коваленко В. Г. Про стилістичну своєрідність оповідання А. П. Чехова «Хирургия». Актуальні питання мовознавства у світлі праць Б. О. Ларіна і Ф. П. Філіна: тези наук. Конф. Київ. 1993. С. 68-70.
28. Козирєва Н. Ю. «Задумавшиєся» провінціалы в прозе А. П. Чехова. Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія Літературознавство. Харків. ХДПУ, 1998. (№ 6 (17)). С. 40-43.
29. Козубова Ю. И. Художественная символика в прозе А. П. Чехова. Итоговая научная конференция АГПУ: тезисы докладов. 26. 05 2000. Литература. Астрахань: Астраханского государственного педагогического университета, 2000. С. 7.
30. Корниенко О. А. Роль пейзажа в формировании чеховского подтекста (на материале рассказа «Черный монах»): К 140-летию со дня рождения А. П. Чехова (1860-1904) Русский язык и литература в учебных заведениях. 2000. (№1). С. 7-11.
31. Кіктева Т. ХГАТК имени В. А. Афанасьєва. URL: : http://vk.com/puppet_kharkov.
32. Кугель А. Заметки о Московском Художественном театре. Театр и искусство. 1904. (№ 15). С. 304.
33. Куделина Е.А. А.П. Чехов и современный театр. Культура власть. 2010. (№11). С. 161-163.
34. Кудрявцев М. Буденний трагізм живих символів: ідейно-художня парадигма творчості Антона Чехова Зарубіжна література в школах України. 2009. (№ 10). С. 13-16.
35. Левитан Л. С. Пространство и время в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад». URL: <http://reftrend.ru/809427.html>.
36. Леонидов Л. М. Прошлое и настоящее : из воспоминаний. Москва : Музея МХАТа СССР им. М. Горького, 1948. 136 с.
37. Лавренюк А. И. Райхельгауз: по поводу варенья. URL: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/18461/>.

38. Любош С. «Вишневый сад». Чеховский юбилейный сборник. Москва : Искусство, 1910. 502 с.
39. Маринчак В. А. Актуалізація релігійної інтенційності в оповіданні А. Чехова «Студент» (спроба феноменологічного аналізу) Держава та регіони. Сер. Гуманіт. науки. 2011. (№ 2). С. 33-38.
40. Мудренко А.В. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. (№18(1)). С. 40- 45.
41. Мусский И. А. 100 великих режиссёров URL: <http://fisechko.ru/100vel/regiser/69.html>. – Заглавие с экрана.
42. Набокова М. Живой источник вдохновения Приазовский рабочий. 1978. 23 июня.
43. Немирович-Данченко В. И. Письмо Н. Е. Эфросу (вторая половина декабря 1908 г.) Театр. 1947. (№ 4).
44. Немирович-Данченко В. И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва : Искусство, 1952. 442 с.
45. Николаев Н. У художественников. Театр и искусство. 1904. (№ 9). С. 194.
46. Одинокое В. Г. Пьесы А.П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» : поэтика и эволюция жанра. Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2006. 75 с.
47. Олицкая Д. А. Рецепция пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» в Германии. Томск; 2004. 211с.
48. Ольховая Н. А. Тема смерти в прозе А. П. Чехова. Мова і культура: Серія “Філологія”. Фонд культури і мистецтв «Парад Планет». К.: 2002. (№ 4). Т. 4, Ч. 2: Мова і художня творчість. С. 66-69.
49. Пави П. Словарь театра / перевод с французского. М.: Издательство Прогресс, 1991. С. 368-369.

50. Переписка А. П. Чехова : В 2 т. / Сост. и коммент. М. П. Громова, А. М. Долотовой, В. Б. Катаева. Москва : Художественная литература, 1984. Т. 2. 439 с.
51. Полежаева Т.В. Принципи драматургії А.П. Чехова. Вісник дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. серія «Філологічні науки». 2014. (№ 1 (7)). С. 48
52. Полоцкая Э.А. «Вишневый сад»: Жизнь во времени М.: Наука 2003. 381 с.
53. Прихожаева А. «Вишневый сад» театра им. Шевченко. Панорама. 1999. (№43).
54. Русабров Є. Типологія театру ляльок. Проблеми загальної і професійної педагогіки. Збірник наукових праць. Харків. 2000. С. 61 – 70
55. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект. Народознавчі зошити. 1 (103). Київ. 2012. С. 90-97.
56. Семёркин Л. Познай самого себя URL: <https://lev-semerkin.livejournal.com/728715.html>.
57. Смирнова Н. Искусство играющих кукол: Смена театр. систем Москва: Искусство. 1983. 270 с.
58. Снопкова Е. И. Актуальность междисциплинарного подхода: научное обоснование. Интеграция образования. 2015. (№1(78)) Т. 19. С. 112-117.
59. Соболев Ю. «Вишнёвнй сад» в Художественном театре. Известия. 1928. (№ 120). 25 мая
60. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений в восьми томах. Москва : Искусство, 1954. Т.1. 622 с.
61. Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах Москва: Искусство, 1954.Т. 2. 511с
62. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма / К. С. Станиславский. – Москва: Искусство, 1953. 630 с.
63. Ситник О. Г. Проблема «оляльковування» в театрі ляльок ХХ–ХХІ ст. Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харків.

держ. акад. культури, [Акад. мистецтв України, Ін-т культурології]. — Харків, 2010. (№ 31). С. 133–143.

64. Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. Москва : Искусство, 1955. 314 с.

65. Третьякова И. В.. Интерпретация как способ понимания художественного текста URL: <https://hedclub.com/ru/article/view?id=41>

66. Ульченко Е. Марк Розовский: «Когда вырубают вишневый сад, получается лесоповал». <http://1001.ru/articles/post/13989>.

67. Холодова Г. «Вишневый сад»: между прошлым и будущим. Театр. 1985. (№1). С. 148-169.

68. Чепалов А. Сквозь дымку «Вишневого сада». Время. URL: <http://timeua.info/031111/50130.html>.

69. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — Москва : Наука, 1974. — 1983. — Т. 20.

70. Чехов А. П. Собрание сочинений: в 8 т. — Т. 6. / под общ. ред. М. Еремина. Москва. Правда, 1970. 448 с.

71. Чехов в воспоминаниях современников. Москва : Искусство, 1952. 568 с.

72. Чехов в театре. Театр и искусство. Санкт-Петербург, 1904. (№ 28). 522 с.

73. Чечик В. Чехов по Кучинскому. Вечерний Харьков. 1999. 27 октября С. 3.

74. Чудаков А.П. Поэтика Чехова М.: Наука, 1971. 291 с.

75. Шах-Азизова Т. К. «Чайка» сегодня и прежде. Театр. 1980, (№7) С. 87 - 95.

76. Шах-Азизова Т. К. Предвестник. Театральная жизнь. 1994. (№4). С. 6-9.

77. Шах-Азизова Т. К. Чехов и западно-европейская драма его времени. Москва. 1966. 151 с.

78. Шейко В.М., Кушнарченко Н.М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 4-те вид., випр. і доп. Знання, Київ. 2004. 307 с.
79. Шендерова А. Любовь Андреевна Раневская как женщина Серебряного века. Proscenium – Вопросы театра. Москва, 2006. URL: http://www.demidova.ru/theatre/vishsad/vs_01.php.
80. Шадронов С. «Вишневый сад» А. Чехова в «Ленком», реж. Марк Захаров. URL: http://users.livejournal.com/_arlekin_/1457959.html.
81. Эфрос Н. «Вишневый сад»: Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Петербург : Светозар, 1919. 96 с.
82. Fergusson F. The Idea of a Theater. Princeton, 1953. - P. 163.
83. Gottlieb Vera. Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's one-act plays. Cambridge. 1982. 221 p.
84. Jackson R.L. Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake and the Cold Cave // Chekhov: A Collection of Critical Essays Englishwood Cliffs, 1967. - P. 109-111.
85. Magarshak D. Chekhov the dramatist. 2nd ed. New York, 1960. - P. 163-173.
86. Rayfield D. Understanding Chekhov: A critical study of Chekhov's prose and drama. Madison: University of Wisconsin press, 1999. - 295 p.
87. Reid J. Matter and Spirit in The Seagull. Modern drama, 1998. - p. 55-70.
88. Th. S. Eliot. Szkice literackie. Warszawa, 1963.- 129 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Термінологічний словник

1. Театральне мистецтво – це словосполучення, в якому заздалегідь закладено всі суперечності театру. В історії естетики співіснують два погляди на театральне мистецтво. Однак йдеться передусім про вивчення цього виду мистецтва та його місце у західноєвропейській традиції. [49].

2. Драматичне мистецтво – цей термін здебільшого вживають у широкому значенні як «театр» для позначення артистичної діяльності (займатися театром), і водночас сукупності п'єс, текстів, драматичної літератури у вигляді писаного матеріалу, призначеного для вистави чи, інакше, постанови. Таким чином, драматичне мистецтво є власне літературним жанром та діяльністю, зв'язаною з грою актора, який втілює або демонструє публіці свою дійову особу. [49]

3. Театр ляльок, за визначенням Н. Смірної, «... це мистецтво, в якому художній образ створюється з допомогою актора-лялькаря, що приводить в дію театральну ляльку» [57, с. 11].

4. Театр анімації – це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного пожвавлення-одухотворення актором-аніматором представлених об'єктів» [54].

5. Постмодернізм по-різному визначається різними вченими: «... в ньому бачать особливу історичну епоху, відрізняється специфічним «станом розуму» (Ф. Ліотар). В інших випадках постмодернізм постає як «аисторическое повстання без героїв проти сліпого інноваційного інформаційного суспільства (Ч. Ньюмен). «Іноді суть і зміст постмодернізму пов'язують з тим, що з його допомогою піднялася нова хвиля «американського військового та економічного панування над світом» (Ф. Джеймісон). ... з допомогою терміна «постмодернізм» означають, насамперед

новітні течії у мистецтві і нові віяння в естетиці. Реалізація методу як системи основних ідейно-художніх принципів у мистецтві здійснюється за посередництвом складного явища стилю. Метод зумовлює вибір провідних стильових форм, досягнення певного співвідношення цих форм у творі і, нарешті, конкретного, неповторного стильового рішення твору, свідомість його. Ми трактуємо категорію стилю як змістово-формальну, де домінує змістовий момент, визначений у результаті всім багатством суспільної людської практики. На противагу цьому основні напрямки суб'єктивістській естетики розглядають стиль як сукупність суто формальних моментів, як вираз містичної художньої волі, як єдність замкнутого світу твору, яке підлягає безпідставного стилістичного тлумачення, вільної «гри з текстом» [49].

6. Психоаналіз – психотерапевтичний метод, розроблений З. Фрейд (Freud S.). Основоположним поняттям, об'єднуючим вчення Фрейда з поглядами Адлера (Adler A.) і Юнга (Jung C. G.), а також неопсихоаналитиків, є уявлення про несвідомих психічних процесах і використовуються для їх аналізу психотерапевтичних методах. Психоаналіз включає теорії загального психічного розвитку, психологічного походження неврозів і психоаналітичної терапії, будучи, таким чином, закінченої і цілісною системою.

7. Критичний реалізм на відміну від натуралізму реалізм не обмежується створенням видимості чи копії дійсності. Йдеться про створення у фавулі і на сцені образу такого світу, який дав би змогу глядачеві – не без участі його психологічних здібностей – зрозуміти механізми та закони, які керують суспільним буттям. Цей метод настільки вплинув на нинішній реалістичний театр, що варто накреслити тут його естетичні та ідеологічні засади. [49].

Додаток Б 1

Сцени з вистави
«Вишневий сад», 1904 р.
Режисер М. Песоцький



Додаток Б 2

Сцени з вистави
«Вишневий сад», 1904 р.
Режисер М. Песоцький



Додаток В 1

Сцени з вистави
«Вишневий сад», 1999 р.
Режисер В. Кучинський



Додаток В 2

Сцени з вистави
«Вишневий сад», 1999 р.
Режисер В. Кучинський



Додаток В 3

Сцени з вистави
«Вишневий сад», 1999 р.
Режисер В. Кучинський



Додаток В 4

Сцени з вистави
«Вишневий сад», 1999 р.
Режисер В. Кучинський



Додаток Г 1

Сцени з вистави «Три сестри» у постановці Е. Митницького



Додаток Г 2

Сцени з вистави «Три сестри» у постановці Е. Митницького



Додаток Д 1

Сцени з вистави «Вишневий сад» Оксани Дмитрієвої по п'єсі А.П Чехова



Додаток Д 2

Сцени з вистави «Вишневий сад» Оксани Дмитрієвої по п'єсі А.П Чехова



Додаток Е 1

Сцени з вистави по п'єсі А.П. Чехова «Чайка»

молодого театру «Портал на Гоголя»

режисер Ольга Турута-Прасолова



Додаток Е 2

**Сцени з вистави по п'єсі А.П. Чехова «Чайка»
молодого театру «Портал на Гоголя»
режисер Ольга Турута-Прасолова**



