

Критики давно вже втратили привілей ерудитів: звинувачувати наївних творців у плагіаті. Нинішній період (із своїм дитятком від мистецтва постмодернізмом) відбувається як прогон фінальної вистави життя, акції підсумкової, рефлексивної. Митець бавиться класичними тиражованими образами, чиїмись призабутими ідеями або тільки власними спогадами про них, подаючи салонну вторинність як норму творчості. В цьому прогоні (чи генеральній репетиції) Апокаліпсису світ щораз розсипається на друзки, щоб наступної миті хтось склав із них нового мутанта. В цьому прогоні митець-персонаж може довго милуватися пір'інкою із старого капелюшка, але не помічати дорогоцінних камінців поряд, адже єдине, що можна взяти з собою у потойбіччя, — приємні спогади. Та бувають люди, ба, навіть нації чи країни, в дієвому минулому яких було так мало щасливих хвилин, днів, років, що в ситуації постмодерного підсумку вони змушені сміятися над минулими трагедіями. Бо треба ж здобути в житті хоч якісь позитивні емоції, доки воно, незважаючи на всі лиха, увінчане чорнобильським вибухом, ще триває! Ми й «сміємося, прощаючись з минулим».

Килим з уживаних латочок



Нова вистава Андрія Жолдака найбільш вдало ілюструє таку філософську позицію. Використовуючи багатомірний текст Антона Чехова, насмикуючи з нашого радянського минулого оберемок найвідоміших візуальних і аудіофраз, цитуючи відомі й не дуже постановки автора, режисер викладає з цього досить панорамне соцартівське панно. В цій виставі найменш важливою є конкретна п'єса «Три сестри». Але вкрай важливим — вибір режисером драматурга. Адже специфіка чехівського драматургічного тексту криється в неплотинності, незагостреності вислову, зрештою, в його принциповій **невизначеності**. Це мало б відлякувати практиків театру, а воно навпаки — приваблює. І найскоріше тому, що Чехов далекий від декоративної конкретики, тож піддається несподіваним режисерським інтерпретаціям, які увиразнюють, **спрощують** особливу, часто модерно-какофонічну поліфонію текстів. Якась аж нелюдська, божественна об'єктивність Чехова дозволяє проявити найсуб'єктивніші враження про нього. І Жолдак використовує це по-хуліганськи.

Справа не в тому, що він посилав сестер у Сибір. Хронічне ходіння російського інтелігента «в народ» (ближче чи далі від Москви, вже не так важливо) та його постійні мрії про працю «во благо» — основна тема не тільки Чехова, а всієї ро-

сійської літератури, яка присутня і в п'єсі «Три сестри». І яка не оминула жодної з постановок, де звучала фраза «в Москву, в Москву». Не насмілюся викинути її і Жолдак, хоча в нього мовиться про інтелігенцію українську. Щоб підкреслити це, він навіть змушує акторів говорити з галицьким акцентом. І тут не треба страждати з приводу загадки, яку неможливо розв'язати за допомогою логіки: як галичанки могли провести дитинство в Москві, а потім тужити все життя за тими щасливими днями? Чехов погано піддається звично-реалістичним законам евклідової геометрії, а його сучасні інтерпретатори тим більше. Адже вже нібито всі: і літератори, і режисери, і критики — зійшлися на думці, що Москва у цій п'єсі не є поняттям географічним.

Про інтелігенцію в заслання розповідали всі режисери, які торкалися Чехова, а особливо ті, що не обійшли увагою «Трьох сестер». Але ці вистави були про добровільні заняття «аристократів духа» лікарською практикою або вчителюванням в містечках імперії, незважаючи на дещо зневажливе ставлення до власної зайнятості тими справами. Одна з дослідниць пізньої творчості Чехова Олена Стрельцова навіть робить висновок, що для Чехова, так само, як і для його Ольги, вчительство — символ «мертвечини, футлярності, прісності і пошлості існування». І з цим важко не погодитися. Але вистава Андрія Жолдака про те, як оці добровільні са-

мозаслання та мрії про радісну працю перетворилися у примусові заслання і працю. Як Наташин Бобик виріс і став страшною реальністю. Як ностальгуюча і мрійлива бездіяльність впустила у свої світлі помешкання корисливих знавців тої ж таки евклідової геометрії, тобто обмежених реалістів, які не здогадуються, що неевклідова геометрія — теж реальність, але для них недосяжна.

Хіба не те саме відбувається й тепер, коли сотні чи й тисячі наташ у рожевих платтях, підперезані зеленим, відбирають сонячні кімнати для своїх «геніальних чад» у непрактичних акторів, художників, письменників?.. Навіть гірше: наташиного роду-племіні лопахіни вже не задовольняються вишневими садками під дачі, а масово забирають дитячі садочки під офіси (що вже мовити про редакції газет чи журналів!). Недаремно Сольоний-Олег Стальчук з притаманною йому «класовою ненавистю» пропонує таких дітей «смажити і їсти». До речі, коли сприймати чехівські тексти з позицій суворого реаліста, то стає зовсім незрозумілим, куди притуляти такі репліки.

У цій виставі Наташа (Любов Богдан) перетворюється врешті у вульгарну дівчину роти. В зеленкуватій військовій формі і в червоних чобітках(!) вона уявляється режисерові на привалі. Вона смачно палить «Біломор» чи «Казбек», постійно вільно, розлого регоче і веде перестрілку поглядами із самим підполковником Вершиніним (Степан Олексенко), стаючи суперницею Маші. Маша (Наталя Сумська) єдина з трьох сестер, яка протистоїть тут наглій навалі нової соціальної сили. Але вона теж зазнає поразки, підкошена пасивністю коханого, що не наважується перервати усталений маразм життя без любові, де дружина чи не щотижня труїться, аби звернути на себе увагу. Сумська дуже вдало проводить сцену прощання з Вершиніним. Її Маша з'являється радісна, готова до нового життя, життя, яке вже віднині матиме смисл, адже буде сповнене коханням, буде проходити в Москві (яка

в цій виставі є місцем сенсу). А з прощальних обіймів з Вершиніним вона виходить такою ж механістичною, неживою, як і її сестри, які ніби заведені кимось на один регістр звучання: Ірина (Оксана Батько) захоплена ідіотичною радістю, що місцями проривається аж собачим тяглінням, а Ольга (Лариса Кадирова) — фальшиво-материнською опікою над сестрами, школярами і всім білим світом.

А ще ця вистава про те, як невинні мрії дівчат про шляхетних і бравих військових обертаються реальністю казарми, в яку перетворено все: дім, місто, вся країна. «Чуєш, сурми заграли?» У цій виставі труба справедливо є знаком табірного, циганського, піонерського існування всього населення. Вистава вдало відтворює атмосферу «совкового» минулого, яке, на превеликий жаль, живе в нас і буде жити, бо ми вихованці «тих» дитсадків, шкіл, комсомолу, фільмів, пісень, радіопередач... Фантоми образів «того» мистецтва й літератури моделюють нашу поведінку й сьогодні. Адже більшість виросла без молитви. Адже довго до офіційних атеїстичних реалій для чехівської Маші якірцем молитви став ритм пушкінського вірша. «У Лукомор'я дуб зелений, злата цепь на дубе том...» — проговорює вона в найтяжчі хвилини страждань, підсвідомо заколисуючи їх поезією.

Нашому поколінню радянського народу ще поталанило. Нескромно поділюся інтимним: сурогатом молитви у мене був вірш Лермонтова із шкільної програми «Тучки небесные, вечные странники, Цепью лазурною, цепью жемчужною...» (До речі, теж із словом «цепь»). Чомусь саме він приносив у душу гармонію. Для героя роману Андрія Куркова «Любимая песня космополита» такими словами стали «пусть всегда будет солнце». Але ж для багатьох старших людей «піснею власного серця» (як називають цей феномен деякі містики) стали «Сталин наша слава» або «На просторах родины чудесной», якими й розпочинається третя дія «Трьох сестер».

Вистава всуціль складається із архетипічних образів совіцького підсвідомого



- Остап Ступка,
Степан Олексенко,
Наталя Сумська,
Оксана Батько
у виставі «Три сестри»
за А.Чеховим.
Режисер Андрій
Жолдак.
Національний театр
ім.І.Франка.
- Олег Стальчук
і Оксана Батько
у виставі «Три сестри».
- Тетяна Олексенко
і Олег Стальчук
у виставі «Три сестри».
Фото Анатолія Медзика

Добре ще, коли навалу подібних мистецьких вражень перебивало щось класичне.

Вистава Жолдака всуціль складається із колективних, архетипічних образів совіцького підсвідомого, висловлених радянськими митцями на різних етапах поступу цілком свідомо. А також із після-перебудовчих вдалих образних систем. Тут є все: і цитата з відомого життєрадісного фільму про військових пілотів, для яких «девушки потом», і всюдисущий марш «Прощання слов'янки», і більше десятка душевних пісень, які пам'ятаємо й нині. Наприклад, «Синий платочек» або «Дорогая моя столица» (під іронічне гавкання собак). А також, зовсім несподівано, постперебудовче вже, знамените зоряне небо з «Тев'є-Тевеля». На романтичному тлі цього неба, між пошарпаними стільцями сьогодення, під люстрою-ялинкою з кудлатої захисної сітки бродять тіні «Трьох сестер» у другій дії вистави. Все зроблено ніби-то «так, як треба», «по-людськи», чесно подано штамп уявлень про те, як годиться грати Чехова. Але одночасно спародійовано ці уявлення. «Коли розлучаються двоє, За руки беруться вони», — співають сестри з Гейне в цьому часовому прориві в минуле, але ми вже знаємо напевно, що цих сестер, а заодно і нас, не «врятує краса» класики, що вони, їхні батьки і вся російська інтелігенція на чолі з реальним Чернишевським і «снами Віри Павлівни» вже запустили маховик революції, голодоморів, ГУЛАГу... Все вже відбулося. І творці, і їхні персонажі виявилися жертвами так само, як і сучасні митці. Нинішні прийшли до порогу, за яким побачили щось жахливе, злякалися й звернули погляд у минуле, аби милуватися давно відкритими мистецькими таємницями та сміятися із жахливих історичних трагедій. Вони ріжуть старі тканини і плетуть з різнокольорових і різнофактурних тканин свої власні пістряві килимки. Чому вони не творять нове, потужне, свіже? Напевне тому, що бракує сміливості, аби дивитися, немов та Кассандра, в очі Майбутнього, спілкуватися з іншими світами, а

не тільки з колегами, бізнесменами чи механічними носіями інформації. Чи до снаги комусь сьогодні амплуа провидця? Ми всі огортаємось щодня заспокійливими ілюзіями звичного, повертаємося до небезпеки спиною. То не будемо звинувачувати в застарілій пристрасній увазі до минулого одного з нас, боязливого постмодерніста. Вистава принципово складена з цитат, в ній немає нічого режисерськи оригінального в частинах, але є в цілому, бо деталі підвладні конкретній концепції. З цієї точки зору вона може служити посібником. Чужий матеріал організовано майстерно. Особливо музичний. Найвідоміші класичні уривки, російська «попса» часів радянщини, українські народні пісні, а також музиканти на сцені, інструменти яких реагують на репліки персонажів несподіваним жалібним писком скрипки чи ревом баяна, — все це витворює якусь химерну, живу музичну істоту, що злодійкувато залазить до вас у душу, аби впевнено там прижитися. Крім того, є вдалі акторські волевиявлення етюдного характеру, нарешті позбавлені фірмових штампів франківців. Вони оживляють виставу-килимком із цитат несподіваними яскравими барвами. Наприклад, Олексенко через цілу серію маленьких пластичних сценок демонструє, що постійно тверезим місцем у його героя-енкаведиста Вершиніна виявляється тільки т.з. «нижнє». В моменти частих сп'янінь воно бере на себе всі повноваження, керує не тільки ногами, а й головою. Ноги підкоряються перші, і Вершинін, якимось тільки задом, мужньо виповзає із-за столу до нагальних справ навіть тоді, коли голова, традиційно по-російськи, спить у тарілці з-під закуски. Але до чого тут українська інтелігенція з галицьким акцентом? А ні до чого. Не треба було впускати на свою територію бобиків. Це ще здалеку погрожувало перетворити українців, росіян, узбеків та ін. сто з лишком національностей у просто «совків», запроторивши аристократію кожного з народів вимирати на периферії «одної шостої...».