

УДК 792.071.2.027(477.83–25)

**Тетяна Батицька**  
(Львів)**«ЧЕХОВСЬКИЙ» ТЕАТР  
АЛЛИ БАБЕНКО**

У статті досліджено постановки за творами Антона Чехова режисера Національного академічного українського драматичного Театру ім. Марії Заньковецької Алли Бабенко. Простежено в динаміці методологію її роботи, спосіб співпраці з акторами та сценографом на Камерній сцені театру, проаналізовано напрями художнього пошуку. Реконструються вистави, створені впродовж 2001–2013 років за творами А. Чехова, виокремлено здійснені режисером акценти; розглянуто творчий почерк, естетичний вимір постановок.

**Ключові слова:** Театр ім. Марії Заньковецької, історія театру, режисер Алла Бабенко, режисура, театр Чехова.

The performances of Alla Babenko, who is the director of Mariya Zankovetska National Academic Ukrainian Dramatic Theater, by A. Chekhov works are studied in the article. The methodology of her work is observed in dynamics, the way of cooperation with the actors, the scenographer on the Small stage of the Theater, and the trends of the artistic search are analyzed. The performances staged during 2001–2013 by A. Chekhov works are described, the director's accents are distinguished; the creative search, the aesthetic dimension of productions are considered.

**Keywords:** Mariya Zankovetska Theater, theater history, director Alla Babenko, staging, Chekhov's theater.

Алла Бабенко – талановитий митець, режисер-експериментатор, одна з провідних представниць сучасної режисури України, самотня творча індивідуальність, яка перебуває в постійному пошуку, незважаючи на понад 50-річний стаж режисерської діяльності. Разом із виставами Ф. Стригуна та В. Сікорського її постановки складають основу репертуару театру ім. Марії Заньковецької (нині – Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької). Протягом 40 років А. Бабенко створила близько 100 вистав, здобувши авторитет творця «театру для інтелектуалів», зорієнтованого на вирішення складних естетичних завдань. Від учителів Б. Тягна, А. Ефроса, Г. Товстоногова, Б. Захави режисер успадкувала вимогливе ставлення до процесу творчості, прагнення до розкриття художньої цінності твору, а також намагання інтегруватися у світовий театральний контекст, наслідуючи й вивчаючи здобутки кращих режисерів і драматургів.

Формування світоглядних і творчих орієнтирів майбутнього режисера припало на 1960-ті роки – часи політичної відлиги, свободи мислення, появи нових тенденцій та імен у різних сферах культури. Філологічну освіту здобула у Львівському університеті ім. І. Франка (1956–1963). У театральну професію А. Бабенко ввійшла як актриса: грала в аматорській театральній студії під керівництвом М. Резніковича у Львові (1958), закінчила Студію при Театрі ім. Марії Заньковецької (1959–1961), працювала в львівському Театрі юного глядача ім. М. Горького (нині – Перший театр для дітей та юнацтва, 1961–1962 рр.), а також грала в Липецькому драматичному театрі у 1963–1964 роках та у Львівському академічному обласному музично-драматичному театрі ім. Ю. Дрогобича у 1964 році (м. Дрогобич), знімалась у кіно [2]. Але згодом вона спрямувала свій погляд на професію режисера. Це сталося тому, що її зацікавив розвиток сучасного європейського театру, смак до якого виховав Б. Тягно в Студії при Театрі ім. Марії Заньковецької: пошуки П. Брука, О. Крейча, Є. Гротовського ще тоді досліджувалися актрисою. «А тому уявити себе артисткою побутового театру не могла. Страшно бути актрисою й від усіх залежати. Актрисою я могла б працювати

лише у Ефроса» [20]. Творчість А. Ефроса та Г. Товстоногова, з якими А. Бабенко зустрілася як студійка факультету режисури в Театральному училищі ім. Б. Щукіна при Театрі ім. Є. Вахтангова (час навчання – 1966–1971 рр., майстерня Б. Захави), помітно вплинула на формування її власного почерку. Зошити із записами репетицій Ефроса вона зберігає впродовж усього життя. Для провідних режисерів-майстрів ХХ ст. Ефроса й Товстоногова був важливим психологічний аспект театральної дії. Протягом тривалого творчого шляху він домінує й у творчості Алли Бабенко, але ним не вичерпується. Поєднувати непоєднуване, змінювати композицію розвитку конфліктної ситуації, уводити додаткових дійових осіб, полемізувати з автором – такі дії в сучасному постмодерному театрі є буденною справою, проте в 1980–1990-х роках видавалися сміливими новітніми течіями. Тому на тлі творчості інших режисерів Театру ім. Марії Заньковецької вона була новатором та експериментатором.

Роботи Бабенко не можливо класифікувати в той або інший напрям. Помітною та обов'язковою складовою її режисури є психологізм («Затюканий апостол» А. Макайонка, 1971, 1072, 2001 рр.; «Валентин і Валентина» М. Рощина, 1972, 2006 рр.; «Одруження» М. Гоголя, 2009 р.; «Ромео і Джульєтта в кінці листопада» Я. Отченашека, Я. Баліка 2011 р.). Інтелектуально-експериментальні роботи теж яскраво представлені у цьому напрямі («Отелло», 1985 р., «Макбет» У. Шекспіра, 1992 р.; «Ідіот» Ф. Достоєвського, 1998 р.; «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, 2010 р.; «Знак у вікні» Л. Хенсбері, 2015 р.). Режисер звертається постійно до улюбленої теми – внутрішнього світу жінки, а також до театру Чехова. Саме засобами психологічного театру вона розкриває жіночу тематику («Гедда Габлер» Г. Ібсена, 1993 р.; «Мадам Боварі» за Г. Флобером, 1997 р.; «Любий друг» Гі де Мопассана, 2003; «Дім Бернарди Альби» Ф. Г. Лорки, 2006 р.).

Щодо естетики постановок за Чеховим, то вона складна і неоднозначна. Усі вистави були втілені на Камерній сцені театру ім. Марії Заньковецької. Цей майданчик був створений у середині 80-х саме за ініціативи Бабенко – як територія для експериментальних пошуків. Режисер поставила «Вишневий сад», «Дядю Ваню», але перевагу віддає інсценізаціям, які зазвичай створювала самостійно. Серед них: «Дама з собачкою», «Сповідь», «Вогні», «Іюнич», «Розповідь незнайомого», також чільне місце займає вистава «Спокуслива особа» за твором Ю. Бичкова «Чехов і Ліка». «Вогні» поставлена на сцені театру «Сузір'я» (нині – Київська академічна майстерня театального мистецтва «Сузір'я»).

Дослідженням різних аспектів творчості А. Чехова, розробленням теоретичної бази підходів до розуміння цього автора займається чехознавство. У дисертаційному дослідженні 2005 року «Вирішення конфлікту в драмах та комедіях А. П. Чехова» чехознавець Н. Муратова зосереджує увагу на відмінних особливостях драматичних творів автора та їхньому місці у світових драматургічних течіях, приходиться до висновку, що «при аналізі драматичного тексту Чехова слід мати на увазі аномальність фігур мови драми, що проявляє себе на рівнях конфлікту, системи персонажів, структури персонажів, фактору часу. Дискурсивні аномалії передбачають як загальну тенденцію різноманітних мовних практик ХХ ст., так і кардинальну перебудову фактури драми від театру абсурду до сучасних дослідів. Подібні конструкції, включаючи і сценічну, і несценічну подієвість – не просто функціональні компоненти, що забезпечують поступальність дії, але й схожість з метаконструкцією, яка має подвійний план переломлення: внутрішнє осмислення позиції героя у конфліктній конфігурації – рефлексія конфліктних значень ролі (Гамлет і Дон Кіхот, ширше – режисер, актор/актриса); метатекстова установка на пробудження глядацької рефлексії у зв'язку із сценічною демонстрацією відшарування героя від рольового еквіваленту, вихід за межі сценічного простору та дії» [18]. Наведена цитата характеризує та може бути віднесена до досвіду більшості інтерпретацій творів Чехова на сцені театру ХХ і ХХІ ст., вміщує дотичні твердження до творчості й А. Бабенко, проте із заувагами. Адже дослідження стосується драматургії, аналізується текст на різних рівнях, тоді

як у роботі режисера маємо справу здебільшого зі сценічною інтерпретацією прози. Однак ці ознаки є показовими щодо прочитання творчості Чехова режисером: вона демонструє розуміння потрійної природи конфлікту як першопочатку провідних театральних практик середини ХХ ст., а саме театру абсурду. Простежується похідне від такого трактування багатомірне бачення персонажів, присутнє проектування «героя гамлетівського типу» чи не в кожній постановці, відкритість фіналу.

П'ятнадцятирічний стаж роботи над творами Чехова розпочався з «Дяді Вані» у 2000-му як певне випробування – завдяки успіхові першої з'явилася й решта вистав. Робота мала розголос і схвальні відгуки преси у Львові, Києві та Москві. Історія постановок «Дяді Вані» з часу написання п'єси є надзвичайно довгою, адже Чехов є одним із найбільш репертуарних авторів у світі. В українському контексті найпомітнішими за останні півстоліття були постановки С. Данченка у Києві з Б. Ступкою у ролі Войницького 1980-го року (нині – Національний театр ім. І. Франка) та В. Малахова у 2003 році в Київському театрі на Подолі. Обидві постановки поєднувало схоже сценографічне рішення, адже в другій художник А. Лобанов використав декорації Д. Лідера з першої – величезні двері та вікна заповнювали простір сцени, що створювало позачасову повітряність атмосфери.

Візуальний ряд «Дяді Вані» Бабенко був лаконічним: у просторі чорної зали Камерної сцени подіум зі східцями, підлогу засипано червоним та жовтим осіннім листям, у глибині – поживкла молода береза та старовинний годинник, декілька віденських стільців, на одному з них – гітара, збоку самовар (на пізніших виставах з'явилася карта Африки), з реквізиту – саквояж доктора та кошик із в'язанням няні. Такий мінімалізм художнього висловлювання Л. Боярської окреслював місце дії – російське дворянське середовище та осінню пору року без побутової деталізації. На гастролі не брали нічого, окрім саквояжу та листя, яке на початку вистави прибирала з роялю Соня, ніби занурюючи глядача в меланхолійний чеховський стан. Важливим елементом оформлення був портрет автора, написаний його племінником Сергієм Чеховим, до якого актори умовно повсякчас зверталися. Такий сценографічний аскетизм зумовлений об'єктивними та суб'єктивними причинами. Бабенко є режисером «самодостатнім» – у процесі підготовки вистави розраховує на свої власні сили та вміння домогтися від акторів потрібного результату, відводячи художньому оформленню роль другого плану. Тобто вона конструює вистави таким чином, щоб їх можна було грати взагалі без оформлення й думка режисера та автора була б зрозумілою. Крім цього, створюючи вистави на Камерній сцені, режисер усвідомлює потребу фестивалів, гастрольних виїздів, що дає змогу розширити коло професійної аудиторії й не обмежуватися лише львівським глядачем. Але Бабенко вміє розгледіти непересічні знахідки художника, «підлаштувати» під них виставу й творчо спроектувати вартісний результат (яскравим прикладом такої співпраці є спектакль «Отелло» 1985 р., художник М. Кипріян на Великій сцені). Мінімалізм просторового рішення притаманний і наступним «чеховським» постановкам режисера.

Виставу «Дядя Ваня» вона створювала, нібито «вичавлюючи» з кожного актора той максимум, на який він здатен у запропонованій ролі, у результаті отримавши злагоджений акторський ансамбль. Робота з актором – головне, на чому базується режисерська методика Бабенко. Опрацювавши матеріал, виокремивши його точки відліку, зрозумівши для себе конкретику конфліктної ситуації, режисер підбирає на ролі таких акторів, з якими працюватиме далі над текстом, які змістовно збагатять виставу, заповнять можливі прогалини. У постановках режисера немає вторинних ролей. Тому коло акторів, з якими працює Бабенко відносно вузьке, адже не кожний спроможний витримати жорсткий ритм її репетицій. «Вона вводить актора у стан вольтової дуги, на що я не вважав себе здатним! Іноді мені здається, що вона вслухається в свої, нечутні іншим, внутрішні голоси... Тоді з неї виринає щось найпотрібніше тобі, достатньо тільки налаштуватися на її хвилю», – враження актора Т. Жирка схожі на численні інші висловлювання його колег стосовно співпраці з А. Бабенко [5], [6].

Особливу увагу приділено Астрову-Жирку, якому надано рис зовнішньої схожості з Чеховим – пенсне, лікарський саквояж, глухий кашель. Він і Войницький (В. Яковенко) були немов уособленням автора, його «alter ago», розкриваючи багатогранність і глибину особистості Чехова. Обидва усвідомили марність власного щоденного існування. Войницький не бачить подальшої життєвої перспективи та не може з цим змиритися. Молодший та привабливіший Астров цю «кризу» пройшов кілька років раніше, і тепер знаходить радість буття у дрібницях – захопленні гарною жінкою та вирощуванні лісів. Ці двоє разом з іншими персонажами п'єси сумують за змістовним, гармонійним життям – у цьому Бабенко йде за Чеховим, намагаючись якомога глибше розкрити особливості його драматургії.

Визначальним для режисерської роботи Бабенко є слідування неklasичній конфліктній системі, яка була запропонована Чеховим-драматургом. Вона полягає в окресленні конфліктного трикутника, котрий щільно замкнений, але поряд з яким існує дві паралельні сюжетні лінії, у межах яких не простежується розвиток і фінальна крапка. У п'єсі «Дядя Ваня» трикутник складають Астров – Олена Андріївна – Серебряков. Їхні стосунки мають початок, розвиток, логічне завершення. Паралельні лінії – прихована любов Войницького до Олени Андріївни та Соні до Астрова. Таку модель можна назвати абсурдизмом «ходженням по колу», за межами якого нічого не відбувається, окрім повернення у висхідну точку, з невирішеними питаннями та проблемами. Саме у цьому новаторство драматургії Чехова, що згодом розвинеться у творах абсурдистів, а в режисурі ця неklasична побудова конфлікту використовуватиметься активно сучасними постановниками.

Тлумачення драматургії Чехова як підвалини театру абсурду – лише одне з багатьох можливих. Світ цього автора, представника модерного театру залишається і сьогодні об'єктом дослідження теоретиків і практиків мистецтвознавства, пропонуються нові пояснення багатовимірності й глибини змісту його творів. Отже, трикутник із двома паралелями можна охарактеризувати як новий для драми початку ХХ ст. формат будови сюжету. Тобто традиційна єдність дії, місця і часу є не обов'язковою, натомість драматургом створюються позачасові емоційно-змістовні ходи між подіями, долями, характерами, репліками, деталями [26, с. 92–97].

Акторський ансамбль львівської вистави було визнано режисерським і виконавським успіхом. Роль молодої дружини Серебрякова зіграли дві актриси. Олена Андріївна А. Сотникової більше раціональна та досвідчена, на відміну від злегка екзальтованої героїні О. Лютої. Кожен персонаж відчуває свій біль, за всіх хоче «відстраждати» Соня – Н. Шепетюк. Адже героям Чехова притаманна надмірна чутливість у поєднанні зі слабкою внутрішньою волею – вони ніби й розуміють, що втратили щось важливе у житті, але водночас нічого не роблять, лише повторюють – «треба справу робити». Тому їхні заклики є непереконаливими і недоречними. Бабенко вдалося передати цю головну властивість творчості Чехова.

Слушно навести відгук московського театрознавця О. Сизенко: «Львівський “Дядя Ваня” дійсно не про злобу дня, він – про радість. Його суттю стало загадкове випромінювання, живе горіння самого Життя, його таїнство і цільність, в якому прекрасним видається дійсно все: лапша та осінні троянди, меланхолія “Каста Діва”, навіть горілочка, поцілунок і “гіркота останньої години”. Переконаливою цю натурфілософію помогли зробити певні корінні якості українського театру – вміння говорити про буденне та вічне однаково значимо, повнокровно, так, що життя героїв наповнене прихованого змісту й вибудовується в один ланцюг подій» [25].

Внутрішній оптимізм притаманний також іншим режисерам театру ім. Марії Заньковецької. Схожої думки Р. Віктюк: «Коли головним героєм нинішнього часу є хаос, а сам час паплюжить людину, Алла Григорівна і колектив, зайнятий у виставі, мають сміливість розмовляти з людьми з позиції гармонії, а не дисгармонії. Незважаючи на те, що в повітрі віє дисонанс і його акорди сильно впливають на розум і на серце, музика вистави надзвичайно гармонійна. Приїздять львівські актори і не зважаючи

ні на що, з тією ж українською нотою та відкритим серцем виходять на сцену і говорять про те, що є добро, що є Україна й українці, які живуть так, як вони вважають за потрібне. В жодній мізансцені, в жодній паузі та поведінці немає ненависті. Люди люблять одне одного. І саме про це «прокричав» Антон Павлович Чехов» [22]. Відгуки на виставу «Дядя Ваня» також дали Світлана Веселка [4], [5], газета «Сьогодні» [15] та інші [23].

Бабенко уводить у виставу не лише репліки акторів, але й де-не-де – ремарки. Ними Астров-Жирко нібито посвячує глядача в атмосферу вистави, в її «фізичні» параметри: пору року, погоду, денний час – і вони набувають поетичного виміру [3]. Про умовність постановок у «Дяді Вані» та «Дамі з собачкою» говорить В. Заболотна: «Актори від сцени гіркого кохання і останнього поцілунку обертаються до нас і якимось наче луною вимовляють ремарки-коментарі про те, що в саду стукотів сторож, а няня в'язала шкарпетку. У цій виставі все тримається на подробицях і умовностях. Чай п'ють з удаваних чашок – а справжній самовар знаково стоїть на підлозі весь час. Та особливо цікаво розмовляють дійові особи. Тут люди своїми репліками наповзають один на одного, інколи говорять одночасно, часто підсміюються, ховаючи нервову напругу та притлумлюючи сором'язливу незручність. А доктор Астров, прибравши прізвище Гуров, поїхав до Ялти, щоб зустріти там білого шпіца і його хазяйку. Т. Жирко і Л. Боровська наче згадують історію своїх чеховських героїв, часом повторюючи описувальний текст автора, поправляючи один одного, «прочитуючи» листи, нагадуючи та уточнюючи спогади. Вони часто сміються з усього того, як сміються над пригодами юності, коли минулі страждання з відстані прожитих років видаються вже не такими і гіркими, а тодішні почування не такими вже і глибокими» [10]. Ці зауваження відомого українського театрознавця свідчать про наповнення театру психологічного симптоматикою театральної експериментальності, показано повільний перехід від роботи над твором драматичним до прозового.

Ідея втілювати в одній виставі «всього автора» була сформульована провідною режисурою у ХХ ст. «Дама з собачкою», що була поставлена у 2003-му році – своєрідне продовження режисерських засад і думок вистави «Дядя Ваня». Актор Т. Жирко виконував головну та єдину чоловічу роль. Йому була відведена роль коментатора чеховських ремарок і змістів, провокуючи Анну Сергіївну – Л. Боровську до спогадів про чудові часи молодості. До «Дамі з собачкою» А. Бабенко звернулася вдруге у 2013-му році – поставила спектакль у Київському театрі «Сузір'я» «на подружню пару» Тараса Жирка та Тетяну Олексенко з непритаманним Чехову оптимізмом і моралізаторською думкою, що не можна жити з нелюбом. Вистава була нібито хвилиною щастя красивої акторської пари <sup>1</sup>.

У «Дамі з собачкою» Бабенко, йдучи за послідовністю викладу подій автором, включаючи до тканини твору уривки з листів Чехова різним жінкам, вибудувала дію так, що методом інтонування певних ключових фраз, слів від автора – домоглася тихої ліричної розповіді про нещасливу любов. Компактне сценографічне рішення – розкидані по сцені дачні меблі; музичний супровід – плюсик хвиль і звуки духового оркестру, як і в «Дяді Вані» – створювало відчуття присутності у курортній зоні. Вистава – спогад, діалог двох осіб про події минулого, але конфлікт тут складніший за любовний трикутник, до нього додається ще конкретна історія життя та болю кожного з героїв окремо – Гурова та Анни Сергіївни. Це стало можливим завдяки прийому відчуження (за термінологією епічного театру). У результаті – складна конфліктна ситуація: «тілесна» (між наявними героями й тими, котрі залишаються за межами дії вистави – їхніми парами у шлюбі), та метафорична (через погляд виконавців на головних героїв).

Серед відгуків критиків часто-густо звучало слово «іронічна». Зокрема російський критик О. Ігнатюк зазначав: «Ми знаємо “Даму з собачкою”: немає повісті сумнішої на світі. Ця ж річ ніби зліплена з іншого тексту – іронічного та наскрізь “дистанційованого”. Витончений театрик двох героїв, з іграшковою собачкою, якимись паперо-



вими корабличками й ворохом розкиданих по підлозі листів. Ніжна Л. Боровська та статний Т. Жирко іскрометні та легкі: грають, жартують, посміхаються своїм героям, ставлячись до них із такою ніжністю, що всі ми плачемо, зрештою, плачуть і вони, ці неймовірні українські лицедії» [11].

«Дистанційованість» – ще одна характеристика, близька до «відчуження» та «коментаторства» у театрі Бабенко. Інакше про неї говорить С. Веселка: «Маніпуляція з часом вражаюча і... непомітна. Час у віддаленні, час – у розривах реального театрального перебігу подій, час наш, спільний з акторами, час чеховський... Часові площини перетинаються, існують паралельно, нарізно – в дії, у просторі. Актори позначають час зміною ритму сценічного існування» [7]. У драматургії Чехова за дослідженням Н. Муратової є та «маніпуляція з часом», про яку говорить український критик, характеризуючи виставу за прозовим твором цього ж автора: «Епічний компонент ремарок деконструє спосіб демонстрації часу дії драми, а розв'язка прямо реалізує відкритість форми як недовісті на фабульному рівні чи повернення події до недовісті у ремарці-емблемі, що являє собою збій сценічної хронології та вихід героя з умовних кордонів рольової поведінки» [18]. Саме таким «збоєм сценічної хронології» та «виходом героя з умов рольової поведінки» є дія героїв «тут і зараз» і водночас погляд на основі життєвого досвіду акторів і режисера, що непомітно пересічному глядачеві.

Ще одним зверненням до чеховської прози була «Вітрогонка» (з російської – «Попрыгунья»), створена у 2004 році, яка відрізнялася від попередньої вистави інакшою будовою дії. На сцені двоє акторів – чоловік (Т. Жирко) і жінка (О. Бонковська). Актор Т. Жирко перевтілюється в оповідача авторського тексту, чоловіка Ольги Іванівни – Димова та коханця-художника Рябовського. Ключовою постаттю вистави є Ольга Іванівна – О. Бонковська. Режисер будує виставу, розкриваючи внутрішній світ цієї жінки, а чоловіка залишаючи допоміжним елементом. Побудова конфліктної ситуації – любовний трикутник та дві лінії актриси та актора, у межах яких режисер проектує екзистенційний пошук. Все це «розігрується» у виставі мінімальною кількістю фізичних і технічних засобів.

В основі сюжету – життя легковажної, марнославної особистості, що проминає у безкінечних прийомах, пікніках, салонах, котра шукає неординарні знайомства та створює собі авторитет цікавої, освіченої натури, але насправді є доволі пересічна людина. Бабенко, якій притаманно бути адвокатом своїх героїнь, вбачає у цьому образі глибину, надаючи йому риси особи обдарованої, але не реалізованої. Ольга Іванівна невпинно шукає чогось невідомого, «вищого», кращого, й знаходить це лише біля смертного ліжка знехтуваного чоловіка, котрий, як виявилось, кохав мовчки й глибоко. Видатний та відомий у своїй професії лікар, який здавався дружині недостатньо «яскравою» особистістю. У виставі зрозуміло, що смерть Димова є крапкою неповернення для Ольги Іванівни, кульмінацією вистави, й жінка вже не буде такою, як раніше.

Кульмінацією постановки й оповідання є одна подія – смерть чоловіка, але будова їх різна. Бабенко використовує прийом прочитання авторського тексту з позиції фіналу – Ольга Іванівна, перебуваючи у сусідній кімнаті з покійним Димовим, розмірковує як вона прогледіла своє щастя, відновлюючи у пам'яті події подружнього життя, засуджуючи себе й зв'язок із молодим художником, її совість ятрить непідйомний тягар. Т. Жирко акомпанує її внутрішньому монологу. Сценічне оформлення вистави – два стільці, костюми у стилі часу – все максимально лаконічне. Т. Жирко, який зіграв у половині всіх постановок Бабенко за Чеховим – сьогодні вважається серед театрознавців актором чеховського типу [6], [16].

У 2005-му році Бабенко поставила дві вистави за Чеховим: «Загадкова особа» за біографічною п'єсою Ю. Бичкова «Чехов і Ліка», основна увага в якій зосереджена на стосунках письменника та Ліки Мізінової, а також інсценізувала оповідання «Дім з мезоніном». Остання є показовою з точки зору розвитку ставлення режисера до творчості Чехова: цей твір вона доповнює власною фантазією з приводу того, що насправді

сталось у провінційному селищному будиночку дачного типу й чому з таким жалем про це від імені художника розповідає автор, у певних моментах навіть сценічно виправдано сперечаючись із ним. Такої «фантазійної» лінії режисер дотримуватиметься й у наступних роботах над оповіданнями Чехова.

У творі Чехова в основі конфлікту – дві світоглядні моделі: Лідії, котра сенс життя та прогрес суспільства вбачає у дієвому просвітництві та Оповідача, для якого очевидна марність будь-яких маніпуляцій народними масами, а саме нагромадження шкіл, медпунктів, бібліотек допоки люди «в неволі» непосильної фізичної праці. Через цю суперечність переконань старша сестра Лідія забороняє молодшій стосунки з героєм і відправляє її з матір'ю за кордон. Оповідання є ніби розмовою Оповідача-художника з самим собою, має дещо сповідальний характер, що закінчується словами: «Рідко, у хвилини, коли мені самотньо й сумно, я згадую й мені починає здаватися, що й про мене хтось згадує, мене чекають і що ми зустрінемося. Місюсь, де ти?» Тобто, він звертається у своїх мріях до Жені на прізвисько Місюсь, молодшої сестри Ліди, а про саму Лиду навіть і не згадуючи. У виставі Алли Бабенко конфліктна ситуація є складнішою: суперечність переконань між головними героями зберігається, але до неї долучаються непрості особисті стосунки між трьома героями, утворюється щось на кшталт любовного трикутника. Обидві дівчини закохані в Оповідача, вистава є поступовим аналізом їхніх відносин, бажанням розібратися у тому, що ж насправді відбувається.

Режисер використовує типовий для себе прийом згадування подій, що сталися у минулому, проте ця вистава має цілком ретроспективний характер, переключення у події «тут і зараз» присутні лише у мірі, потрібній для окреслення характерів зображуваних персонажів. Ліда (А. Сотникова) – статна, сувора, принципова, гарна жінка; Женя (Н. Боймук) – весела щебетівка, морально слабша за свою сестру; мати (Г. Давидова) – як арбітр між доньками створює атмосферу затишку. Темною плямою є особа Оповідача (фактично білою, у білосніжному костюмі, актор А. Снісарчук), який «веде» та провокує дію, ніби намагаючись розібратися в своїх давніх почуттях і вчинках. Після інтродуктивної частини, де персонажі самі себе представляють, режисер спрямовує виставу в напрям діалогу між Лідією та Оповідачем. Стає зрозумілим, що саме вони є закоханою парою, різними у переконаннях людьми, але й схожими між собою – критично мислячими, які гостро відчувають неминучість буття. Обоє це хвилює, але рятівний вихід вони знаходять різний: Ліда – вчити та лікувати, він – поринати в забуття й споглядання. Бабенко веде дію таким чином, що їхню взаємну симпатію розуміє лише глядач, одне для одного вони від початку й до кінця – непримиренні вороги. Стають ворогами і дівчата у боротьбі за серце героя. Режисер чітко окреслює різницю: наївна та безконфліктна Женя приваблює щирістю й теплотою, ніби зігріває змореного рефлексіями художника. Дівчина не розуміє, що відбувається між ними трьома, гальмує думку, що старша сестра може завдати їй лиха. А Ліда, як ревнива жінка, котра бачить суперницю, підсвідомо чинить так, щоб відгородити сестру від коханого. Таку гру буде режисер на психологічних нюансах, видобуваючи на поверхню сховані за спокоєм чеховського тексту думки. Але спокою у самій виставі немає – актори емоційно з'ясовують стосунки, сваряться відкрито, чого немає в авторському тексті. Стосунки між Лідією та Оповідачем теж розгортаються поступово до кульмінаційного епізоду, коли примирення та щастя між ними остаточно стає неможливим. Після цієї сцени він стикається з Женею, яка щиро зізнається в тому, що він хоче почути. Між героями відбувається лірична сцена поцілунку та швидке розставання назавжди. Так проводить внутрішню дію вистави Бабенко, ніби доповнюючи підтекст твору Чехова, розгортаючи перед глядачем думку про неможливість щастя через егоїзм, категоричність і дурість людини.

Сценографічне рішення зазвичай максимально лаконічне: на сцені рояль, за яким грає Оповідач: спочатку занурюючи глядача в атмосферу вистави, згодом – ілюструючи внутрішній стан героїв у хвилини суперечок. Крім роялю на сцені стіл із книгою

і три стільці. Книга присутня майже у кожній виставі як ознака інтелектуального життя героїв – людей із середовища допитливої «читацької» публіки (ще у ранніх виставах режисера, приміром у «Затюканому апостолі» в Липецькому театрі<sup>2</sup>, на авансцені були стоси книг). Режисер застосовує у постановці й український текст – у сценах із Женею та Оповідачем як ілюстрацію настрою та стану героїв актриса Н. Боймук читає «Сміються, плачуть солов'ї...» О. Олеся, проспівує народну пісню «Стоїть дівча над бистрою водою», «Скотилася зірка із неба...». Вірогідно, ці текстові відступи не мають нічого спільного з виконавством, є ніби голосними паузами, що, очевидно, є відгомоном думки про українське коріння А. Чехова та його зв'язок з Україною. Бабенко перетворює ліричне оповідання Чехова у детективний сюжет, змушуючи глядача разом із акторами розбиратися у всесвіті людської душі та примхах долі. Про шекспірівські пристрасті, складність і багатогранність вистави у порівнянні з оповіданням говорили більшість авторів аналітичних дописів, що знаходимо у виданнях «Московская правда» [1], «Львівська газета» [12], «Поступ» [8], «Високий замок» [19], «Сучасна драматургія» [17].

У виставі «Іонич» (2008 р.) Бабенко відшліфовувала раніше запроваджений нею метод «прочитування» авторського тексту з позиції минулого, але цього разу така методика побудови закладена в самому тексті: оповідання має тривалий часовий вимір, його герої старіють спочатку на чотири роки, а потім – на невизначену кількість років. Це можна вважати останньою крапкою розвитку і подій, і життєвих здобутків. Але Чехов викладає події наративно, тоді як режисер у діалогах застосовує метод часової ретроспекції: Іонич і Катерина Іванівна на схилі років згадують своє можливе й нездійсненне щастя. Сценографія знову практично відсутня – паперове листя та кілька стільців. У цій виставі навіть книги, постійної супутниці чеховських постановок Бабенко – немає. Мінімалізм у одязі: чорні сукні та костюми героїв у стилі епохи завершують лаконічний візуальний ряд.

Конфлікт у цій постановці типово чеховський і такий, що неможливо конкретними засобами передати у сценічному просторі: у стосунках героїв явного протистояння чи «відносин» як таких – немає, їхнє життя проходить окремо одне від одного, лише на мить перетнувшись у декількох зустрічах. Життєві лінії Іонича (Ю. Чеков) і Катерини Іванівни (О. Люта) існують паралельно, але саме від зміни орієнтирів, внутрішнього розвитку ролі з плином років викристалізовується їхнє протистояння, виникає складний монолог кожного із собою, зі світом, з життям, що минає. Так закладається конфлікт, який полягає не у конкретних діях героїв, а у відчутті фатуму – кохання й щастя неможливе за обставин недосконалості людської природи.

Помітна різниця з оповіданням – чеховська Катерина Іванівна не виявляє симпатії до Іонича під час їхнього першого «епізоду» з пропозицією руки та серця від лікаря, вона відверто ним нехтує. У виставі ж любов взаємна, лише є недооціненою через прагнення Катерини Іванівни стати відомою піаністкою. У цій виставі присутнє властиве бабенківським постановкам відчуття подвійної ідеї вистави: з одного боку, режисер говорить, що любові немає, з другого, глядачу розповіли історію про двох несхожих і далеких одне одному людей, але які за законом непомітного магніту – стали єдиними одне для одного, що навіює глядачеві життєвий оптимізм.

Вистава об'їздила важливі «чеховські» культурні події – традиційно «Мелехівську весну» у Москві та фестиваль «Театр. Чехов. Ялта», тому отримала розголос у пресі: «Страсний бульвар, 10» [14], «День» [21] тощо. Усі рецензії мають позитивний характер, навіть якщо з першого погляду такими не є. Т. Самойлова у журналі «Сучасна драматургія» писала: «Яке там “занепадання” особистості, на сцені двоє чудових, прекрасних людей» [24]. Н. Шалімова говорить про «Іонича» як про найбільш чеховську постановку з усіх інших на ялтинському фесті, підтверджує її психологічний характер у відображенні внутрішніх ліній конфлікту: «Реаліст й ідеалістка, прозаїк і “поетка”, чоловік і жінка. І почали з'ясовувати, як же ж так вийшло, що він перетворився на мовчазного «надутого поляка», а вона – у нещасливу стару діву.



Відкритість одного та стриманість другого, оголена нервовість одного та відкритий нерв другого – на цьому контрасті акторських темпераментів будується партитура дії. Декілька нот, пара акордів, одна-дві фрази з Баха, й вистава йде під ці музичні фрази, як добре темперований клавір. Зустріч дарма вцілілої Ніни Заречної та Кості Треплева – такий сценічний сюжет цієї специфічно чеховської історії» [27]. На метафоричності також акцентувала увагу під час обговорення вистави після перегляду в Москві О. Лаврова, зауважуючи, що немає ні з'ясування стосунків, ні засуджень, ні обіймів – автор нібито залишає простір для рефлексії вдумливого читачу, а режисер вкладає цю поезію у голови глядачам як матеріал для роздумів [13]. Сцена на цвинтарі є кульмінаційною у виставі (у творі лише одним з епізодів), яка відбувається ніби позачасово, як діалог Іонича з вічністю (теж на відміну від твору, де ця картина у часі юності героїв).

Наступні роботи – «Розповідь незнайомого», «Мое життя», «Сповідь», «Вогні» були також авторськими інсценізаціями оповідань Чехова, які зацікавили Аллу Бабенко внутрішнім монологом пересічних і водночас – непересічних людей. Новаторськими у плані методики роботи ці постановки не стали, але вийшли вдалими. У них режисер торкалася питань мінливості щастя, швидкоплинності життя, складних стосунків чоловіка і жінки, розкривала світ чеховських героїнь, спонукала акторів «інтонувати на півтонах», видобувати зі своїх акторських можливостей, власного психічного стану максимум для розкриття ролі. Є широка добірка обговорень п'єси московськими чехознавцями, які напрочуд тепло сприймали кожен приїзд львівського театру [9]. Український театрознавець І. Чужинова, аналізуючи виставу «Сповідь», писала, що «секрет цього спектаклю у тому, що герої, хоч і говорять словами з ранніх чеховських оповідань, але спантеличені серйозними “проклятими” питаннями чеховської драматургії. Це лише ескізи майбутніх Астрова, Войницького й Олени Андріївни, або ж Тригоріна, Трепльова та Ніни. Їх жарти поки що незлостиві, а в очах ще проглядає надія. І щоб не руйнувати ілюзію щасливого фіналу, режисер просто в один момент ставить три крапки...» [28]. Остання вистава за творами Чехова стала більш показовою з точки зору опрацювання матеріалу.

П'єса «Вишневий сад» (2013 р.) – визначена режисером як «сторінки п'єси» (оригінальний твір – «комедія в 4-х діях»). Події вистави перенесено у майбутнє, у часи перебування Раневської в Парижі. Зав'язка полягала у випадковій зустрічі її з Лопухініми на одній з вулиць французької столиці, що спровокувало спогади та рефлексії з приводу події п'єси. Троє акторів, які розігрують те, що відбулося, перевтілюються то в одного, то в іншого героя, перебуваючи кожен у трьох особистостях одночасно – оповідача, дійової особи п'єси Чехова та персонажа інтерпретації твору Аллою Бабенко. Кінцевою подією є повернення до вихідної зустрічі в Парижі, що утворює композиційне коло й робить сценічний твір цілісним.

«Вишневий сад» режисер ставила, ймовірно розраховуючи на обізнаність із твором Чехова, інтелектуальність глядацької аудиторії – вистава ніби скорочений переказ п'єси, режисерська експлікація вголос. В інтродуктивній частині Ю. Чеков та Л. Боровська озвучують думки постановника, піднімають важливі для режисера питання: «Найзагадковіша п'єса А. П. Чехова, написана у 1904 році. Півроку він прожив після прем'єри. Сюжету немає. Є проблема. Продають вишневий сад. Але чому сто років всі театри світу ставлять “Вишневий сад”? А чому вишневий – не яблуневий, не грушевий, не черешневий? Здавалося б – ну продано сад – чого мучитися і страждати? Напевне, тому, що вишневий сад для кожного з нас означає щось інакше...» З ностальгічним настроєм актори ставляться до подій у минулому, сумуючи, що не зможуть повернути усе назад, але погоджуючись – вони за будь-якого результату чинили би так само.

Ю. Чеков і Л. Боровська перевтілюються у Лопухіна і Раневську, час від часу промовляючи «голосами» й інших. О. Люта ж є «лицедієм», допоміжним героєм: її голосом режисер програє важливі миті ролей Шарлотти, Фірса, Гаєва, Ані, Пере-

хожого, користуючись засобами театральності: вона посипає Лопухіна й Раневську цвітом пелюсток вишні, на сцені вдягає перуку аби перевтілитися у Шарлотту, спеціально награв в епізоді з виманюванням грошей Перехожим у Раневської, наспівує та пританцює, запалює ліхтарі. Сценографія у цій виставі набуває цілісної форми (художник Н. Тарасенко). Принцип мінімалізму зберігається, проте з порталів і на заднику полотна-картини створюють перспективу, костюми Раневської та Лопухіна стилізовані у часі дії, костюм О. Лютої підкреслює театральність персонажа – чорний фрак із бурлескними вкрапленнями жабо та широкими штанами-спідницею. Але присутній у виставі мотив нерозділеного кохання Лопухіна до Раневської на другому плані після туги за втраченим садом-раєм.

Отже, розглянувши історію постановок режисера – бачимо «розмову» між двома творчими особистостями – Бабенко і Чеховим. Розпочала режисер діалогом нібито з вчителем, а завершила спілкуванням «на рівних». «Дядя Ваня» поставлений без змін у тексті, натомість розкриваючи його. «Вишневий сад» був висновком, фантазією, що зіграно так, немов була якась інша вистава, а глядач побачив спогад про неї. У чеховських постановках Бабенко балансує на межі двох полярностей – театру психологічного та умовно-експериментального, органічно поєднує ці два напрями. «Дядя Ваня» є прикладом психологічного театру, тоді як більш зрілі пошуки, а особливо «Вишневий сад», залишаючи незмінним процес осмислення психології вчинків, душі людини зсередини, – використовує притаманну епічному театрові методику роботи з текстом і змістовим наповненням, змінюючи структуру першооснови твору, долучаючи відступи та коментарі, надаючи дійовим особам голоси різних персонажів, які іноді подають текст у «ігровій» формі. Також режисер застосовує архітектонічну ретроспективу – прочитання твору з позиції фіналу, створюючи новий літературно-драматичний твір, зберігаючи стиль, тематику, образність, закладені у первинному. У чеховських виставах події та дії героїв позначені прагненням зрозуміти: чому цей фінал є саме таким? Герої рефлексують над своїми вчинками, думками детально та прискіпливо, але так і не знаходять конкретну відповідь, яку має отримати глядач. Отже, режисер полемізує не лише з автором, але й театром, акторами, внутрішнім і зовнішнім часом. Маніпуляція з часом є одним із чинників, що виводить спектаклі Бабенко на філософський рівень, надає об'єму та метафоричності. У цьому контексті доцільно згадати і роботи пізнього періоду, а саме «Знак у вікні» Л. Хенсбері, «Спогад про Саломею», «Свято-миколаївський вечір» Р. Горака тощо.

Усі чеховські вистави режисера об'єднує принцип сценографічного рішення: майже порожній простір сцени, герої у повсякденному вбранні, два-три віденські стільці, книга, іноді листя. Тип конфлікту близький до естетики театру абсурду – без традиційного драматургічного розвитку, кульмінації, розв'язки (або це нечітко окреслено). Персонажі такої драматургії «ходять по колу», щоразу повертаючись до першопочатку. Як у «чеховських» виставах, так і в інших, режисер завжди на боці жінки, її постать здебільшого є центром дії. Часто-густо в структурі вистави є персонаж, який «веде» дію, проте не «узурпує» цю роль, частинами передає свої функції другим дійовим особам.

У сучасному театрі навряд чи експерименти зі структурою можна вважати новацією. Вірогідно, більш влучним визначенням естетичного виміру режисури Бабенко, зокрема у розглянутому чеховському світі – є театр поетичний. За формальними ознаками, певною мірою, такий театр є й літературним, оскільки здебільшого в основі постановок є саме проза. Головне у «чеховському» театрі Бабенко – поезія почуттів: автора, режисера, акторів у взаємодії з текстом твору, та пошук відповідей на одвічні світоглядні питання, з неодмінним присмаком туги за тим, чого не сталося. Творче життя та здобутки Алли Бабенко є непересічним явищем у контексті історичного та сучасного українського театрального процесу, а вистави за творами Чехова – лише одна зі сторінок її багаторічного плідного пошуку у сфері екзистенції, який і надалі триває.

<sup>1</sup> У 2010 до цього ж твору в театрі ім. Марії Заньковецької звернулася Т. Литвиненко, вистава мала характер мелодрами, у тканину її було введено додаткову роль гейші, як образу жіночої спокуси. Оповідання є репертуарним і в інших театрах України. Одним з найпомітніших звернень ХХІ ст. є вистава «Прості історії Антона Чехова» в Харківському театрі ляльок ім. В. Афанасьева, у якій режисер О. Дмитрієва використовуючи елементи умовності, метафоричності лялькового театру створила складну глибоку виставу.

<sup>2</sup> У 1971–1975 роках А. Бабенко працювала в Казанському державному академічному російському Великому драматичному театрі імені В. Качалова.

1. Балашова Н. Чехов багатолікий. *Московська правда*. 2005. 22 черв.
2. Батицька Т. Акторський досвід режисера Національного театру ім. Марії Заньковецької Алли Бабенко. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. 26.04.2018 р.* Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 6–9.
3. Веселка С. Духовні константи неявиної новизни Алли Бабенко та її команди. *Український театр*. 2002. № 5. С. 5–7.
4. Веселка С. Заньківчани грають Чехова. *Високий замок*. 2000. 13 черв.
5. Веселка С. З Чеховим, по-чеховськи. *Поступ*. 2001. 2 лип.
6. Веселка С. Стикування на планеті Чехова. *Поступ*. 2004. 25 черв.
7. Веселка С. Так має бути : Прем'єра заньківчан «Дама з собачкою» Антона Чехова на Камерній сцені. *Поступ*. 2003. 26 кв.
8. Веселка С. Те нове, що талановите. *Поступ*. 2005. 21 кв.
9. Відкриваємо для себе незнайомого Чехова : Стенограма обговорення вистави «Сповідь» за А. Чеховим Львівського національного театру ім. М. Заньковецької та Чеховського театрального фестивалю у Меліхово / Лана Гарон, Павло Подкладов, Ніна Шалімова, Галина Коваленко, Майя Романова. *Кіно-Театр*. 2011. № 5.
10. Заболотна В. Велике камерне мистецтво : Заньківчани у Києві. *День*. 2003. 20 черв.
11. Ігнатюк О. Два сюжети. *Театральне життя*. 2003. № 8. С. 5–8.
12. Коваль Я. Бабенківський вимір «Дому з мезоніном». *Львівська газета*. 2005. 4 кв.
13. Лаврова О. Заньківчанський «Іоніч» на фестивалі «Мелехівська весна-2008» : Стенограма обговорення вистави / переклад з рос. У. Рой. *Просценіум*. 2008. № 1–2. С. 72–76.
14. Лаврова О. ІХ Міжнародний театральний фестиваль «Мелехівська весна». *Страстной бульвар, 10*. 2008. № 2–112. С. 42–45.
15. Львівський «Дядя Ваня» пройшовся по Арбату. *Сьогодні*. 2000. 27 черв.
16. Макарова Е. І знову російська класика. *Страстной бульвар, 10*. 2004. № 1–71. С. 19–22.
17. Малінін Є. «Славянський венець – 2007». *Сучасна драматургія*. 2005. № 4.
18. Муратова Н. Разрешение конфликта в драмах и комедиях А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Новосибирск, 2005. 190 с.
19. Оверчук М. Із заньківчанським законом – у чеховський монастир. *Високий замок*. 2005. 5 лип.
20. Оверчук М. Режисура як барометр часу. *День*. 2007. 31 жов.
21. Підлужна А. Чеховські зустрічі. *День*. 2008. 17 вер.
22. Рудева С. Гастролі заньківчан у Москві. *Поступ*. 2000. 30 черв.
23. Рудева С. Мелехівська весна. *Чехов 2000*. 2001. 5 трав.
24. Самойлова Т. Про Чехова. *Сучасна драматургія*. 2008. № 4. С. 158–159.
25. Сизенко О. Дивна легкість буття. *Культура*. 2000. 6 лип.
26. Хализев В. Драма як явище мистецтва. Москва : «Искусство». 1978. 240 с.
27. Шалімова Н. Дуети і Дуелі. *Культура*. 2008. 26 черв.
28. Чужинова І. «Сповідь» комедіантів часу. *День*. 2011. 6 лип.

## References

1. Balashova N. (2005) Chekhov bahatolykyi [The Multifaceted Chekhov]. *Moskovska pravda* [The Moscow Truth], June 22.
2. Batytska T. (2018) Aktorskyi dosvid rezhysera Natsionalnoho teatru im. Mariyi Zankovetskoyi Ally Babenko [Acting Background of Alla Babenko, the Stage Director of the Mariya Zankovetska National Theatre]. *Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva: zbirnyk materialiv Mizhnarodnoyi naukovo-praktychoyi konferentsiyi 26.04.2018 r.* [Modern Studies in the Field of Culture and Arts: Collected Materials of the International Scientific and Practical Conference, 26 April 2018]. Kyiv: I. Karpenko-Karyi Kyiv National Theatre, Cinema and Television University, pp. 6–9.
3. Veselka S. (2002) Dukhovni konstanty neyavnoyi novyzny Ally Babenko ta yiyi komandy [Spiritual Constants of Implicit Novelty of Alla Babenko and Her Squad]. *Ukrayinskyi teatr* [The Ukrainian Theatre], # 5, pp. 5–7.
4. Veselka S. (2000) Zankivchany hrayut Chekhova [The Zankovetska Theatre Actors Perform Chekhov's Plays]. *Vysokyi zamok* [The High Castle], June 13.
5. Veselka S. (2001) Z Chekhovym, po-chekhovsky [With Chekhov, Like Chechov]. *Postup* [Progress], July 2.
6. Veselka S. (2004) Stykuvannia na planeti Chekhova [Docking on the Planet of Chekhov]. *Postup* [Progress], June 25.
7. Veselka S. (2003) Tak maye buty: Premyera zankivchan «Dama z sobachkoyu» Antona Chekhova na Kamerniy stseni [This Is Bound To Happen: The Premiere of the Zankovetska Theatre Actors – Anton Chekhov's *The Lady with the Dog*]. *Postup* [Progress], April 26.
8. Veselka S. (2005) Te nove, shcho talanovyte [The New That Is Gifted]. *Postup* [Progress], April 21.
9. (2011) Vidkryvayemo dlia sebe neznayomoho Chekhova: Stenohrama obhovorennia vystavy «Spovid» za A. Chekhovym Lvivskoho natsionalnoho teatru im. M. Zankovetskoyi ta Chekhovskoho teatralnoho festyvaliu u Melikhovo [Discovering the Unknown Chekhov: A Shorthand Report of Discussing the Play of A. Chekhov's *Confession* by the Mariya Zankovetska Lviv National Theatre and the Chekhov Drama Festival at the Melikhovo Country House] (Lana Haron, Pavlo Podkladov, Nina Shalimova, Halyna Kovalenko, Mayya Romanova). *Kino-Teatr* [Cinema-Theatre], # 5.
10. Zabolotna V. (2003) Velyke kamerne mystetstvo: Zankivchany u Kyyevi [The Great Chamber Art: Zankovetska Theatre Actors Perform in Kyiv]. *Den* [The Day], June 20.
11. Ihnatiuk O. (2003) Dva siuzhety [Two Plots]. *Melekhivska vesna – 2003* [The Melikhovo Spring – 2003], # 8, pp. 5–8.
12. Koval Ya. (2005) Babenkivskyi vymir «Domu z mezoninom» [A Babenko's Perspective on *The House with the Mezzanine*]. *Lvivska hazeta* [The Lviv Newspaper], April 4.
13. Lavrova O. (2008) Zankivchanskyi «Ionych» na festyvali «Melekhivska vesna – 2008»: Stenohrama obhovorennia vystavy [The Performance of *Ionych* by Actors of the Zankovetska Theatre at the *Melikhovo Spring – 2008* Festival: A Shorthand Report of Discussing the Play] (transl. from Russian by U. Roy). *Prostsenium* [Proscenium], # 1–2, pp. 72–76.
14. Lavrova O. (2008) IX Mizhnarodnyi teatralnyi festyval «Melekhivska vesna» [IXth International Drama Festival *Melikhovo Spring*]. *Strastnoy bulvar, 10* [The Passion Boulevard, 10], # 2–112, pp. 42–45.
15. (2000) Lvivskyi «Diadia Vania» proyshovsia po Arbatu [Lviv's *Uncle Vanya* Has Strolled along the Arbat]. *Sehodnia* [Today], June 27.
16. Makarova Ye. (2004) I znovu rosiyska klasyka [And the Russian Classics over Again]. *Strastnoi bulvar, 10* [The Passion Boulevard, 10], # 1–71, pp. 19–22.
17. Malinin Ye. (2005) «Slavianskiy venets – 2007» [The Slavonic Wreath – 2007]. *Suchasna dramaturhiya* [Modern Dramaturgy], # 4.
18. Muratova N. (2005) *Razresheniye konflikta v dramah i komediyah A. P. Chekhova*: dissertatsyya ... kandidata filolohicheskikh nauk: 10.01.01 [Conflict Resolution in Dramas and Comedies of A. Chekhov: A Thesis ... a Ph.D. in Philology]. Novosibirsk, 190 pp.
19. Overchuk M. (2005) Iz zankivchanskym zakonom – u chekhovskiyi monastyr [While Being at Chekhov's Cloister Though Doing as the Zankovetska Theatre Actors Do]. *Vysokyi zamok* [The High Castle], July 5.
20. Overchuk M. (2007) Rezhysura yak barometr chasu [The Art of Direction as a Barometer of Time]. *Den* [The Day], October 31.

21. Pidluzhna A. (2008) Chekhovski zustrichi [Chekhovian Meetings]. *Den* [The Day], September 17.
22. Rudieva S. (2000) Hastroli zankivchan u Moskvi [The Zankovetska Theatre Actors Touring in Moscow]. *Postup* [Progress], June 30.
23. Rudieva S. (2001) Melekhivska vesna [The Melikhovo Spring]. *Chekhov 2000*, May 5.
24. Samoylova T. (2008) Pro Chekhova [On Chekhov]. *Suchasna dramaturhiya* [Modern Dramaturgy], # 4, pp. 158–159.
25. Syzenko O. (2000) Dyvna lehkist buttia [Wonderful Easiness of Existence]. *Kultura* [The Culture], July 6.
26. Khalyziev V. (1978) *Drama yak yavyshche mystetstva* [Drama as an Artistic Phenomenon]. Moscow: Iskustvo, 240 pp.
27. Shalimova N. (2008) Duety i Dueli [Duets and Duels]. *Kultura* [The Culture], June 26.
28. Chuzhynova I. (2011) «Spovid» komediantiv chasu [A *Confession* of Temporal Comedians]. *Den* [The Day], July 6.

## SUMMARY

Alla Babenko is a talented artist, stage director and experimenter, one of the leading representatives of modern Ukrainian producing. She is in a constant creative search despite more than fifty years standing of producer work. Together with the performances of F. Stryhun and V. Sikorskyi, her settings form the basis of Mariya Zankovetska Theatre repertoire. Alla Babenko has presented about 100 performances during 40 years. Fourteen of them are by A. Chekhov works. She has deserved the authority of the creator of the *theater for intellectuals*, oriented not to the mass audience, but the solution of complex aesthetic tasks.

Babenko has created two performances by the dramatic works of Chekhov: the first of the productions pleiad on the Small stage of Mariya Zankovetska Theatre in 2000 – *Uncle Vania*, and the last one – *Cherry Orchard* in 2013. The distance of 13 years between them is filled with attempts to find her own way of understanding of Chekhov complex world. Mainly the director has turned to the staging of prose, usually created them herself. Among such performances there are *Lady with a Dog*, *Confession*, *Lights*, *Ionych*, *Story of a Stranger*. The play *Seductive Person* by the work of Yu. Bychkov *Chekhov and Lika* is distinguished among this repertoire. In Chekhov productions Babenko balances on the verge of two polarities – the psychological and conditionally-experimental theatres, reconciles these two different directions, leads to an organic combination of them in an integral result. *Uncle Vania* is an example of almost canonical psychological theater, while later search, and especially *Cherry Orchard*, leaving the process of comprehension of the psychology of deeds, the person soul from the inside invariable, uses the inherent for epic theater technique of work with the text and content filling, changing the structure of the original work, adding stretches and comments, giving actors the voices of different characters. Also the director uses an architectonical retrospective – reading the work from the finale position – while creating a new literary and dramatic work, preserving the style, subject and imagery, laid in the original.

Babenko does not want to entertain the audience with superficial easiness, entertainment, cash success has been and is secondary one. It is important for the director to find the depth of the work, to model the situation, programmed in concrete material, designing it to the present time, attracting the playgoer to a deep, complicated talk about eternal values. Anton Chekhov works are good allies on the way to such a creative knowledge. Babenko has created the performances worthy of attention, passing each piece through her individuality.

**Keywords:** Mariya Zankovetska Theater, theater history, director Alla Babenko, staging, Chekhov's theater.