

Дім як образ світу в драматургії А. Чехова та її сценічних утілен- нях на сценах київських театрів на межі ХХ–ХХІ століть

ДАР'Я ШЕСТАКОВА

“Забудуть нас, забудуть наші обличчя
і скільки нас було... зникнуть і наші
домівки...”

А. П. Чехов *«Три сестри»*

У драматургії Чехова тема Дому посідає особливе місце. Мистець перетинає ту межу, за якою залишається лише дім-споруда, де мешкають герої його п'єс, і дім з помешкання, місця перебування перетворюється на філософську категорію. Адже однією з новаторських рис чеховської драматургічної творчості можна вважати запропоновані специфічні взаємозв'язки таких визначальних категорій, як людина і середовище, що їхня точка перетину в матеріальному світі персоніфікується в образі Дому.

З одного боку, Дім у контексті п'єс А. Чехова можна трактувати як те нескінченне суще, чуттєвий прояв зв'язку часів — минулого і майбутнього, в безпосередньому контакті з якими має перебувати людина. Дім для чеховських героїв стає й тим “Ісааком” (вслів К'єркегора) — жертвою, яку треба віддати на заклання¹. Дім може бути і тим ворожим середовищем — побутом, яке “з'їдає” героїв

драм, і водночас “людина Чехова не може бути відокремлена від своєї тілесної оболонки й світу речей ні під час побутової розмови, ні в момент філософської суперечки”². В різних творах проявляються різні аспекти цього явища, і така множинність смислів дає змогу проаналізувати п'єси Чехова, беручи в них до уваги саме роль Дому.

Дім у Чехова існує як річ, як предмет, від ролі якого в певній художній системі значною мірою залежить та неповторна в кожному окремому випадку модель світу — те, що називається “світом письменника”. Ставлення Чехова до речей найяскравіше можна охарактеризувати словами І.Тена: “Під зовнішньою людиною приховується внутрішня, і перша лише оприявнює другу. Ви розглядаєте її дім, меблі, одяг — усе це лише для того, щоб відшукати сліди її звичок, смаків, глупоти або розуму. Всі ці зовнішні ознаки стають дорогами, що перетинаються в одному центрі, і ви прямуєте ними тільки для того, щоб досягти того центру”³. Таким чином, “реальність” чеховської драматургії, яка багатьом здається банальністю, стає лише ґрунтом для появи “нереальності” невидимих зв'язків⁴. Дім у Че-

хова, не втрачаючи своєї “житлової” функції, а отже, приналежності до світу матеріальних речей, стає водночас уособленням образу світу його мешканців, їхнього світосприймання. Поліфонією смислів у ставленні до поняття “Дім” просякнуті всі його драматичні твори.

Іванов: “Мій дім мені огидний, і жити в ньому для мене гірше катувань”.

Аня: “Моя кімната, мої вікна, ніби і не від’їздила. Я вдома!”

Олена Андріївна: “Недобре в цьому домі.”

Серебряков: “Не люблю я цього дому. Якийсь лабіринт. Двадцять шість величезних кімнат, розійдуться всі, й нікого ніколи не знайдеш.”

Маиша: “Я в дім вже не ходжу, і не піду...”

Медведенко: “Не можу від нудьги сидіти вдома”.

Гаєв: “Дорога, вельмишановна шафа!”

Раневська: “Шафка моя рідна... Столику мій...”; “О моє дитинство, чистота моя! В цій дитячій я спала, дивилася звідси на сад, щастя прокидалося разом зі мною кожного ранку... Всього, всього білий! О, саду мій!”; “Прощавай, милий дім, старий дідусь. Мине зима, прийде весна, а там тебе вже не буде, тебе зламають. Скільки бачили ці стіни!”; “О, мій милий, мій ніжний, прекрасний сад! Моє життя, моя молодість, щастя моє, прощавай!. Прощавай!.”

Ніна: “Добре тому, хто такими ночами сидить під крівлею домівки, у кого є затишний куток.”

Для героїв п'єс Дім ніколи не стане “затишним кутком”, вони нудьгуватимуть у ньому, але так і не зможуть відірватися від Дому — від того ворожого середовища, яке “з’їдає” багатьох персонажів у п'єсах Чехова. Вони занадто прив’язані до свого житла, та якщо одні не можуть зрушити з місця, інші, навпаки, рвуться невідомо куди і навіть, ніби на знак спротиву. Й ті, й ті ідеалізують Дім — частину матеріального світу: одні тим що не можуть з нього піти, інші — тим, що нав’язливо намагаються позбутися його, вбачаючи в цьому свою особисту свободу, але насправді всі вони залежні від своєї домівки”. Через таку залеж-

ність з усіх їхніх зусиль не виходить жодного результату — вони всі залишаються “людьми, які хотіли”. У своїх невдачах чеховські герої звинувачують свій Дім (а не свою неспроможність щось удіяти), з від’їздом з Дому пов’язані їхні надії або, частіше, втрачені ілюзії. Дім виступає в уявленні героїв то ворожим, стороннім тілом, з яким намагаються боротися або змиритися, то ідеалізованим матеріальним еквівалентом їхніх мрій і спогадів.

Під час сценічного втілення п'єс Чехова режисери пропонують різні концепції, але тема Дому не втрачає своєї актуальності, подекуди дістаючи навіть більш чітку, загострену форму. Дім перетворюється на виразний засіб театральної мови. Він має значення не лише як частина сценографічного простору, а й визначає спрямування режисерської думки, образне вирішення вистави — візуалізовану концепцію.

У виставі «П’ять пудів кохання» (за п'єсою «Чайка») Київського національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки, поставленої 1993 року, режисер Е.Митницький та художник М.Френкель поселяють персонажів у домі, висвітленому на чорному тлі, що наче висить у безодні. В будинку без даху й стін. Це є знак дому, куди легко приходять відчай і звідки непомітно йде щастя. Обертається сценічне коло. Обертається дім — ніби втрачається опора під ногами. “Бездомні”, не впевнені в собі й інших, позбавлені внутрішніх орієнтирів, тут живуть люди, які не вміють любити. Внаслідок цього на сцені з’являється людина невротична, суперечлива — людина, приречена на існування в оселі без даху й стін, без опори під ногами. Людина, яка не довіряє слову “вчора” і не впевнена в “завтра”. І все-таки людина, яка забула, що таке любов, намагається в цьому розібратися — гарячково, нервово, але не втрачаючи надії колись відшукати правильну відповідь. Вистава Митницького — безсилий крик чеховських героїв про їхні бажання, розгубленість і страх.

Уява режисера Д.Лазорка створила з персонажів «Чайки» (проект центру Леся Курба-

са, 1999 рік) унутрішньо спустошених людей, приречених на безглузде існування на зламі власного життя. Сценографічний простір, створений В.Карашевським, дійсно ніби не з цієї вистави, а точніше, він міг би бути в якій завгодно виставі, адже це знову ті самі суб'єктивні фантазії й думки. Цього разу ігровим простором виступає розкішний інтер'єр київського Будинку актора: біла стіна з колонами та ліпними зоряними орнаментами. У центрі — двері-вихід на вулицю, завішені чорною поліетиленовою плівкою-запоною. Уздовж усієї стіни на мотузці для білизни висять світлини та фотоплівки, з них стікає, крапає вода у фотованни, віддзеркалення від води грає на чорній плівці-завісі. І в цьому дивному просторі глядач отримує свою роль суб'єкта-об'єкта перформансу під назвою «Чайка». Гіперреальність як ознака постмодернізму надає трагічного звучання існуванню людей у цьому просторі. Вони вдягають старі пальта, сукні, костюми, видобуті, здається, з купи мотлоху. Їм не соромно за свій вигляд, вони навіть не намагаються пристосуватися до того дивного простору, який у жодному разі не асоціюється з домом. Можливо, це дійсно звалище споминів, думок, на якому цього разу оселилися чеховські персонажі. Здається, їх не турбує ані їхнє місцезнаходження, ані власна зовнішність, ані проблеми оточуючих.

Герої «Чайки» — «найтрагічнішої комедії в історії російської комедіографії» — на сцені київського ТЮГу в постановці В.Гирича (1999) існують у напівтемряві, у моторошному просторі, в якому виблискує величезне коло повного місяця — металевий диск. Вони пересуваються серед ажурно-плетених лозяних меблів, що можуть бути чи то спогадами про минуле, коли ці меблі були органічними в життєвому просторі мешканців маєтку; чи жорстокими кпинами з марних сподівань, які виявляються такими само крихкими, як і ці мереживні конструкції (художник М.Френкель). Герої вистави — не люди: вони колись були ними або сподіваються стати ними у майбутньому, перебуваючи зараз у проміжковому стані.

Дім як центр усесвіту, як точку відліку для сприйняття навколишнього герої п'єс «Дядя Ваня» та «Вишневий сад» ототожнюють із поняттям Маєток, що набуває значення звичного замкненого мікросвіту, який «захищає» від безкрайнього великого світу, що приваблює й лякає одночасно.

Дім — Маєток Войницьких стає лакмусовим папером, що виявляє зміни в житті персонажів. У Домі панував лад і спокій, а з приїздом професора все руйнується: змінюється весь устрій і «чай п'ють невчасно». Приїзд стає вторгненням іншого у стаłe життя: нищаться норми, звички, традиції. Порядок і спокій зникають назавжди, адже попри те, що з від'їздом гостей життя налагоджується — це стосується лише зовнішнього боку, руйнація ж зачепила дух людей. Тому формальне повернення на круги своя — це лише компроміс, утеча від реальності, адже світ, що розпався, вже не повернути. Залишається територія маєтку, а усередині його — порожнеча.

«Повільно повертається сценічне коло. Майорять розставлені уздовж та впоперек сцени віконні рами, що почорніли від часу, відтворюючи образ величезного лабіриту. Відтепер усі події в домі, думки й почуття будуть співвідноситися у зоровому сприйнятті з цією метафорою⁵. У виставі («Дядя Ваня» в Київському національному академічному театрі української драми імені І.Франка режисер С.Данченко, художник Д.Лідер, 1980 р.) образ лабіриту грає принципово важливу роль у розкритті концепції твору, «тому що, — як зазначає В.Гаєвський, — у виставі мова йде не про дивацтва побудови старовинного маєтку, а про лабіринти розуму й душі, про те, що все змішалось в домі Войницьких»⁶.

У сценографічному рішенні А.Лобанова («Дядя Ваня» в Київському драматичному Театрі на Подолі) режисер В.Малахов, 2003 р.) знамениті вікна Д.Лідера, які визначають своєрідний спосіб існування на сцені, — це вже не лабіринт старовинного будинку, а скоріше ґрати, що обмежують життєвий простір мешканців. Вони затискають їх у кути, стоять на їхньому шляху. Вікна уособлю-

ють той вимріяний, вигаданий світ, в тенета якого й потрапляють герої. Вікна без шибок, порожні віконні рами не здатні захистити дім від холоду й зайвих звуків чи навіть відобразити щось на своєму склі.

А герої вистави «Дядя Ваня» С.Мойсеєва (Київський академічний Молодий театр, 2003 р.), залишивши двадцять шість кімнат свого маєтку, оселилися в сараї на купі сіна — у сценографічному просторі, запропонованому художником А.Александровичем-Дочевським. Драматичні колізії першої дії відбуватимуться саме в цьому хліві-курнику, з одного боку (в глибині сцени) обмеженому великими дерев'яними ворітьми, за якими видно сільський краєвид, а з іншого (така собі «четверта стіна») — брудною ганчіркою, на якій прозирають контури Африки. Саме тут, на купі сіна, з якого стирчать стіл із самоваром, віденські стільці, довгі драбини, мешканці цього маргінального простору будуть пити чай, сваритися, прощатися.

Дім як «Ісаак» — жертва, яку мають принести герої п'єс на вівтар своєї свободи, — ніби апелює до екзистенційного розуміння свободи, що уявляється як особиста відповідальність людини, котра не повинна виправдовувати себе обставинами. В контексті творчості Чехова обставини перетворюються на те «середовище», що «задає» героїв його творів. Тому Дім — це не лише щось дуже дороге для них (згідно з висловом К'єркегора «Кожен сам має вирішити, що вважати своїм Ісааком»⁷, тобто, відповідно до біблійного міту про Авраама й Ісаака, визначити для себе найбільшу цінність, від якої треба відмовитися). В річищі специфічного образу мислення чеховських персонажів Дім, водночас, ототожнюється для них зі зловісним «середовищем».

Для мешканців «Вишневого саду» Дім, Сад — не відсторонені речі, а одухотворені предмети, що живуть, страждають і помирають разом зі своїми мешканцями. Звідси не випадковим у театральній практиці є ототожнення образу старого Фірса з маєтком Гаєвих-Раневських. Утрата Дому тут теж не має утилітарного характеру, а трагічно символі-

зує втрату ґрунту під ногами, остаточне захворювання на безпритульність. Усі вони, як і Шарлотта, яка існує між глядацькими аплодисментами, а роман її життя не сягає далі чергового фокусу, не знають хто вони, звідки й куди йдуть. Раневська, що втекла колись з Дому, зараз повертається в це місце зосередження спогадів, бажань, ілюзій, щоб бути розіп'ятою ними. Гаєв, Варя, хоча й ніколи не залишали Дім, теж є безпритульними: у них немає відчуття захищеності, дарма що наявна сама споруда. Так, при органічному поєднанні з Домом вони не відчувають його як матеріальну одиницю. Усвідомлюючи себе частиною маєтку, вони точно знають, що втратять його, чим зайвий раз підкреслюють усю абсурдність свого становища. На відміну від героїв попередніх п'єс, ці перетворюються на «перехожих» — вони втрачають не тільки Дім (і як споруду, і як мікрокосмос, і як джерело, з якого починається кожне індивідуальне життя), а й уміння спілкування. Непорозуміння між героями, їхня роз'єднаність досягає тут свого апогею, і вони перетворюються одне для одного на випадкових людей, що зустрілися на життєвому шляху. Виходячи з уявлення екзистенціалізму, за яким для людини існує лише переживання буття, а не воно саме, можна сказати, що мешканці Дому втратили змогу сприймати буття іншого, зокрема в їхньому сприйнятті більше не віддзеркалюється й буття предметного світу — Дім більше не існує в полі їхнього зору. Подія, на яку так довго чекали, нарешті відбувається — Дім продають. Герої роз'їджаються в різні сторони, визнаючи тим самим, що їх більше ніщо не пов'язує. Їх пов'язували спільні ілюзії — Дім, а відтепер кожен з них опинився в замкненому просторі лише свого власного буття. — «Безпритульність стала долею світу», сказав М.Гайдегер⁸, — Вишневий сад продаю! Хай живе Вишневий сад!

У виставі, що з'явилася в результаті співпраці режисера І.Молостової та художника Д.Лідера («Вишневий сад» в Київському національному академічному театрі російської драми імені Лесі Українки, 1980 р.) Дім-Сад

був органічним складником життя його мешканців, і його втрата ототожнювалася з утратою життя. Головним був мотив трагічної невіршеності суперечностей у житті героїв. «У сценографічному рішенні він виражався в багатоаспектній конфліктності середовища. Згубна для героїв невіршеність у внутрішніх протиріч зримо проступала у предметно-речовому світі, що їх оточував»⁹. «Так, сліпучої білизни, ніби мережани від сонячних блисків, стіни родового дому Гаєвих, що здавалися іноді квітучими вишневими вітами, перетворюючи своєю біло-рожевою плоттю простір сцени, огорнули дім, "проросли" в його середину, ніби підкоривши собі думки, почуття героїв. У фіналі ж, коли з кожним ударом сокири згасає світло, "метастази" чорних дір розповзаються по колись живому тілу саду. *Иде життя, залишається порожнеча*»¹⁰.

У чорному просторі, пошматованому старими речами, абияк у ньому розкиданими, й обмеженому зверху грубими дошками замість стелі, мешкають безпритульні — герої вистави литовського режисера А.Зайкаускаса («Вишневий сад», Київський академічний театр драми та комедії на лівому березі Дніпра, 2004 р.).

Разом з художником О.Луньовим режисер забрав у чеховських персонажів Дім. Чоловіки й жінки, молоді та старі не живуть, а тимчасово перебувають серед випадкових шаф, тумбочок, гойдалок, рукомийників, валіз... живуть на валізах, які здатні перетворюватися на стільці, крісла, столики, але ніколи не створять затишку в оселі, якої немає. Люди ніби теж потрапили сюди випадково — не Дім, а одна з численних станцій на шляху їхнього просування. В не-Домі перебувають люди, позбавлені мети й сенсу свого існування. Звучить як вирок. І справді — вони приречені на безпритульність, вони втратили Дім, у якому залишилися терпимість, любов до ближнього, надія.

Старовинні фотокартки, розвішані в хаотичній композиції по стінах, дзеркало, дверні отвори, анфілади порожніх кімнат у режисерській версії В.Більченка п'єси «Вишневий

сад» («Постріл в осінньому саду» в Київському Експериментальному театрі, 1993 р.) стали рамцями, які «наводять» інтерпретатор, організуючи безкінечність своїх фантазій, що існують у контексті світу, розірваного на цитати.

Сценограф С.Микосовський і художник А.Подерев'янський оселили мешканців маєтку у специфічному просторі старого порожнього подільського особняка з дерев'яними рипливими сходами й плетеними меблями, тими-таки фотокартками та справжніми червоними яблуками, підвішеними в повітрі. Аромат тих яблук наповнював простір до початку дії й залишався після її закінчення. Немов у житті. «У порожніх кімнатах "розливається" маловпорядковане, умисно наближене до природного, побутового плину життя. Реакція глядача ігнорується, а децю опоетизований натуралізм окремих сцен — під звук настінного годинника, шелест довгих спідниць, далеку луну голосів, з біганням дівчинки і собаки, з поспішними схвильованими репліками й старовинними речами й фото на стінах — породжує в глядача ніяковість од присутності посеред чужого життя. Більченко розповідає про дім, з якого пішло життя. А залишився в цьому домі не Фірс, фінальний монолог якого вилучено з вистави, а "знакова" постать з визначенням "типовий інтелігент" Гаєв (Я.Чорненко). Саме Гаєв, у версії В.Більченка, залишається в домі після від'їзду інших і кінчає життя саможубством: зупиняється годинник, він згадує про дитинство, довго вдихається у темряву, [робить] і постріл, який лунає у глибині анфілади спорожнених кімнат»¹¹.

Як бачимо, перекладання драматичних творів на мову театральних метафор водночас поєднується з численними реаліями побуту, яким належить важлива роль у поетичному світі драм Чехова. «Зовнішня й внутрішня дія набуває більш складних зв'язків, виявляючи чимраз нові смисли, що приховуються в п'єсах»¹².

Матеріальний світ вистави саме в «уявленні» її героїв — буття існує не саме по собі, а виявляється через існування того, кому належить¹³. Таким чином Доми, вибудовані

на різних сценічних майданчиках, виходять за межі функції декорації і перетворюються на візуальний еквівалент концепції людини, створеної тим чи тим режисером, дають уявлення про образ світу певної особистості. Перетворення Дому на символ у виставах не є безпідставне й апелює до філософського навантаження цього поняття в самому драматургічному матеріалі.

У творчості Чехова-драматурга Дім натомість відіграє роль своєрідного "лакмусового паперу", через сприйняття якого постає образ світу його мешканців — персонажів. Безпри-

тутьність героїв чеховських п'єс можна пояснити тим, що суще (Дім) виявляється покинуте буттям — буттям, спробою звернення до якого визначено всю творчість Чехова і з яким пов'язані найбільш животрепетні питання людства. Дім же, з його реальними, такими рідними стінами, вікнами і дверима — місце, де народжується людина, а інколи й проживає все своє життя, де кожен закуток, кожна дощечка сповнені спогадів і відчуттів, під впливом особистості мистця, його філософського осмислення світу стає символом, що віддзеркалює сприйняття довкілля.

- ¹ Бражников И. Неоткрытый Чехов, или осколки распавшегося мира.— С. 87–109//Дядя Ваня: Литературный альманах/ Глав. ред. В.Шугаев.— 1993.— № 1(5).— С. 100.
- ² Чудаков А. П. Поэтика Чехова/АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького.— М.: Наука, 1971.— С. 148.
- ³ Там само.— С. 139.
- ⁴ Gilman R. The Making of Modern Drama.— New Heaven; London: Yale University Press, 1999.— P. 137.
- ⁵ Фялко В. А. Режиссура и сценография: Пути взаимодействия.— К.: Мистецтво, 1989.— С. 137.
- ⁶ Гаевский В. Голос Чехова//Театр.— 1980.— № 10.— С. 44.
- ⁷ Бражников И. Цит. пр.— С. 100.
- ⁸ Там само.— С. 105.
- ⁹ Фялко В. А. Цит. пр.— С. 135.
- ¹⁰ Там само.— С. 136.
- ¹¹ Литківська Г. К. Творчі пошуки молодої режисури в театрах України на рубежі 80–90-х років ХХ сторіччя: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства/Київ. держ. Ін-т театр. мистецтва ім. І. Карпенка-Карого.— К., 1994.— С. 150–151.
- ¹² Фялко В. А. Цит. пр.— С. 135.
- ¹³ Бердяев Н. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века начала XX века.— М.: Фолио, 2000.— С. 163.

This work is dedicated to the important question of significance of HOME in Chekhov's drama.

This notion is not just place, where characters of his plays are dwelling, but it is a philosophical category, it is a symbol, which is reflecting the image of the world.

The philosophy of notion "HOME" is concerned with the stage interpretation of Chekhov's plays, in which Home becomes an expressive method of director's language — visual image of the conception.