

УДК 82-2

**НОРМАТИВНОСТЬ И ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ ЭПОХИ В
ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА: ОТ «ВИШНЕВОГО САДА»
А. ЧЕХОВА К «ВИШНЕВОМУ САДУ» А. ШАПИРО И «САДУ» С. ОВЧАРОВА
(ОТ ТЕАТРА РУССКОГО МОДЕРНА К ЕВРОПЕЙСКОМУ ТЕАТРУ АБСУРДА
И КОСТЮМИРОВАННОЙ ПАРОДИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА)**

**REGULATORY AND EVOLUTION OF THE ARTISTIC STYLE OF THE ERA
IN THE INTERPRETATION STAGE OF THE TEXT: FROM “THE CHERRY
ORCHARD” BY ANTON CHEKHOV TO “CHERRY ORCHARD” BY A. SHAPIRO
AND “GARDEN” S. OVCHAROV (FROM THE RUSSIAN THEATER OF
MODERNITY TO EUROPEAN THEATER OF THE ABSURD AND COSTUMED
PARODY OF POSTMODERNISM)**

©Кузина Н. В.

*канд. филол. наук, Российский научно–исследовательский
институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева
г. Москва, Россия, nvkuzina@mail.ru*

©Kuzina N.

*Ph.D., Likhachev Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage
Moscow, Russia, nvkuzina@mail.ru*

Аннотация. Предлагается сопоставительный анализ современных интерпретаций пьесы Чехова «Вишневый сад» в кино и на театральной сцене на примере образцовых современных режиссерских произведений. Основная мысль статьи – для того, чтобы постановка Чехова была аутентичной и понятой зрителем, режиссер может и должен перевести ее на художественный язык эпохи, не отступая в достоверности от текста.

Abstract. Comparative analysis of modern interpretations of Chekhov’s “The Cherry Orchard” in the film and on the stage as an example of exemplary modern directorial works offered in this article. The basic idea: to Chekhov production was authentic and the audience understood, modern director must translate it into the language of art era, without compromising the reliability of the text.

Ключевые слова: русская драматургия, постановки пьес Чехова, режиссура в кино и театре, эстетика, модернизм, постмодернизм, драма абсурда, Адольф Шапиро, Сергей Овчаров.

Keywords: Russian drama, staging Chekhov’s plays, directing in film and theater, aesthetics, modernism, postmodernism, drama of the absurd, Adolf Shapiro, Sergey Ovcharov.

И. В контексте участвовавших случаев проведения «экспертиз» на соответствие художественного решения режиссеров-постановщиков авторскому замыслу драматурга (писателя, поэта), предлагается сопоставление трех воплощений пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» с целью обнаружения путей и приемов, которые помогают сохранить в театре художественную традицию, мастерство, аутентичность первоначального текста произведения, и как в постановки классических произведений на сцене нового времени входит в качестве общей тональности, настроения, рефрена ведущий стиль эпохи.

Мы осознаем, что ведется сопоставление произведений трех различных жанров (текст «комедии», видеозапись театральной постановки, кинофильм), кроме того, идет речь о

художественных произведениях, созданных в разное исторически время, и уже поэтому говорить о соответствии друг другу трех самостоятельных художественных произведений различных видов искусства (литература, театр, кино) крайне сложно.

Вопрос сопоставления их также интересен тем, что:

- в первом случае (Чехов) продуктом творчества является текст пьесы,
- во втором случае (Шапиро) продуктом творчества является театральная постановка (режиссура для театра),
- в третьем случае (Овчаров) продукт творчества – адаптация пьесы Чехова для кино (создание кинофильма).

Таким образом, можно говорить, что речь идет о художественных произведениях, предусматривающих действие, нарратив, но пользующихся (имеющих в доступе) различные по специфике наборы художественных средств и приемов.

В случае Чехова речь идет о создании текста для сцены (о произведении литературы – «комедия в 4-х действиях» [9], включающем деление на фрагменты – действия и обозначенные сменой количества персонажей на сцене, но уже не выделенные специально, явления (или сцены), на текст персонажей и текст ремарок – авторских пояснений: то есть своеобразную канву для постановок). Реконструировать, посмотреть постановку пьесы мы не можем (знаем только критические отзывы и имеем документальные, в том числе материальные свидетельства, о ней).

В случае А. Шапиро [1] мы имеем дело с режиссерским решением по интерпретации готового, заданного текста пьесы с участием персонажей, ограниченное пространством сцены и временем двух отделений спектакля (две части по одному часу длительностью, что диктует театральные регламент).

В случае С. Овчарова [2] речь идет о режиссерском решении по интерпретации текста пьесы с участием персонажей, применением приемов киномонтажа, в данном случае — в объеме кинофильма (телесериал диктовал бы другие художественные средства), то есть произведения длительностью около одного часа сорока минут. Это (киномонтаж, эксперименты со временем и пространством, установленная традициями киножанра длительность произведения) — то новое, что дает киноиндустрия, позволяющая экспериментировать со временем и пространством, а в данном случае еще и вводя текст ремарок как ремарок – в стиле немного кино.

Текст А. Чехова был написан тогда, когда такой стиль письма (в том числе использование ремарок, построения диалогов) считался новаторским и не был принят в классическом театре. На автора было обращено обилие критики. В том числе за жанровое несоответствие текста. Особенно показательны при обсуждении бытования постановок классики на современной сцене факты о провалах (невосприятии зрителем) и неудачах в постановке пьес А. П. Чехова. Например, поставленной 120 лет назад в эти дни (17 октября 1896 года) «Чайки» и др.

Чехов формировал новый, уже не реалистический язык в театре и литературе, а язык символический. Если его рассказы ближе к комическим произведениям, вполне в русле традиций русской прозы XIX века, то крупная проза (повести «Ионыч», «Черный монах» и другие), а также пьесы – являются попыткой проложить путь новой художественной традиции.

Чехов в театре выступил основоположником нового языка – языка и художественных приемов театра эпохи модернизма. Если в реализме в центре оказываются перипетии жизни героя или семьи, то в театре модернизма – главная задача драматурга: показать слом эпохи, черта которого прошла по жизни людей, уже более не значимой и не являющейся ценностью. О. Э. Мандельштам в статьях «Конец романа», «Пшеница человеческая» и в прозе «Египетская марка» писал о конце и данного жанра (романа как востребованного и интересного читателю жанра художественной прозы), который утратил себя, так как судьбы

отдельных персонажей в эпоху мировых катаклизмов уже были мало интересны и не становились «единицей измерения» в действии [5]. Цель художественной литературы и театра в такую эпоху – показать, как жить, куда идти дальше? Осмыслить эпохальное происходящее, как это происходило в эпосе Гомера. Но данный эпос – новый, это эпос частной жизни, попавшей в «жернова истории».

Люди у Чехова говорят почти «сами с собой», о себе — ностальгируют, в разговоре пытаются себе объяснить происходящее или хотя бы смириться с ним. Сама драматическая пьеса является отражением на сцене жанра повести, части романа (нередки в силу этого затем стали экранизации и инсценировки литературных произведений подобных жанров, реже — жанра поэмы). Общность, показанная на сцене, в драматургии — даже у Чехова — это люди, принадлежащие к одному роду, живущие в одном локусе / городе территориально, занимающиеся одним родом деятельности.

Но на сцене уже много символического: вспомним фразу о «если на сцене висит ружье, то оно должно выстрелить». Монологи персонажей — лирические стихотворения, обращенные «в никуда», не требующие ответа. Диалоги превращаются в саморефлексию вслух. Минимум внимания у Чехова (в театре символическом, экспериментальном) уделяется оформлению интерьера, декорациям. Костюмы все еще соответствуют реалиям времени, часто все еще оговариваются автором текста. Остаются действующими критерии, связанные с античными представлениями о произведении для театра: единство места действия (единство времени действия — 24 часа — нарушено), единство характера, наличия основных композиционных компонентов — завязка, перипетии, развязка и др.

Завязка в пьесе — приезд Раневской при угрозе продажи имения за долги. Перипетии — попытки спасения имения, отвергаемые Раневской. Кульминация — известие с торгов о том, что имение купил Лопахин. Развязка — отъезд бывших владельцев имения.

Претензии современников к Чехову: на сцене нет активного действия, все основные события происходят «за кадром», персонажи только говорят, не предпринимая действий. Все решается без их участия. Как и в античной трагедии, все главные события — в том числе трагические — гибель, убийства — происходят за сценой и о них объявляет вестник (здесь — основное событие: аукцион на имение, причем вестник появляется дважды — сначала это слух, переданный действующим лицом, тогда как вестник уже исчез; второй — приезд Гаева и Лопахина — известие о произошедшем из уст Лопахина).

Ставившие Чехова в XX веке труппы были в сложном положении из-за того, что пытались осуществить постановки его пьес прежними методами: работая с декорациями, костюмами, подбором актеров. Однако пьесы оказывались не зрелищными, оставляли эффект незавершенности и не раскрытой оставалась причина: «Зачем ставить? Какую сверхзадачу решить? Какую мысль отразить?». Чехов как художник-реалист показывал уход в прошлое одного экономического уклада России — через дворянские усадьбы и пережитки крепостного права, потребительского отношения (с обилием свободного времени и высокими финансовыми возможностями у правящего класса) к другому укладу — буржуазно-капиталистическому (если земля есть, она должна «зарабатывать», — стратегия Лопахина).

Данная пьеса для начала XX века была крайне актуальна — в художественной форме показывала многим, пережившим данный процесс, отображенный в классических образцах русской прозы (не только в драматургии, но и в прозе — прежде всего у Бунина в «Антоновских яблоках», «Суходоле») на сцене происходившее с ними в художественных образах. Это имело пользу. Пережившие аналогичный стресс перехода России к другой общественно-экономической формации могли отреагировать на происходящее на сцене как на актуальное.

В дальнейшем пьеса утратила общественно-политическую, экономическую актуальность и могла восприниматься только как образец таланта Чехова. Зритель мог

смотреть ее уже не из-за актуальности отраженных событий, а из уважения к таланту Чехова и из желания ознакомиться с его художественным языком, с историей России.

В данном случае вопрос об отражении событий и аутентичности постановки пьесы оказывается вдвойне сложен. Можно дословно отразить текст Чехова (хотя, будучи произведением словесным для постановки на сцене, жанр драматического «письменного» текста дает огромные возможности для интерпретаций), но пьеса будет не понята и не оценена зрителями другого исторического времени, не понимающими ее актуальности.

Актуальность пьесе могут придать:

– аллюзии на современные происходящие события (что исказит первоначальный смысл текста автора) или

– использование художественного языка новой эпохи при соблюдении всех требований к персонажам, костюмам, сохранении авторского текста и всех авторских рекомендаций, имеющих в тексте, и др.

Мы покажем случаи, когда актуализация содержания пьесы шла:

– за счет введения при ее интерпретации нового, современного для эпохи художественного языка и художественных средств, не противоречащих авторским пометам в тексте Чехова (в том числе за счет изменения актерского стиля — произнесения реплик (фонговое эмоционально-интонационное оформление), за счет дополнительных символических деталей (не противоречащих замыслу Чехова),

– за счет переноса жанра в другой вид (жанр) драматического искусства (в случае Шапиро — драма абсурда, с узнаваемыми цитатами из Ионеско и Беккета; в случае Овчарова — в жанр кино, со стилистическими цитатами из русского сентиментализма, русского реализма и русской драматургии, включая Н. А. Островского, с опорой на интертекстуальность и пародическое использование — в традициях от Рабле до эстетики стилистического утрирования и пародийного использования в постмодернизме).

Как примеры успешного воспроизведения замысла Чехова новым языком последующих художественных эпох мы рассматриваем спектакль «Вишневый сад» А. Шапиро (в главной роли — Р. Литвинова) и кинофильм С. Овчарова «Сад».

Почему избраны две эти постановки?

Обе они характеризуются трепетным отношением к тексту, максимальным соблюдением реалий. Авторы постановок считают возможным вольно интерпретировать только то, что не было отдельно оговорено Чеховым в рамках текста пьесы. Обе режиссерские работы по уровню мастерства вполне равнозначны, равноценны первичному материалу (пьесе А. Чехова).

Кроме того, данные режиссерские работы избраны потому, что творчество данных режиссеров отражает на примере демонстрации, презентации чеховского текста те изменения, которые произошли в доминирующем художественном стиле эпохи (не массовом). Как Чехов был во многом новатором в театре конца XIX — начала XX века и предугадал его дальнейшее развитие, так и названные авторы являются талантливым, вершинным проявлением в театральной и кинорежиссуре своих периодов.

Данные два «текста», интерпретирующие «Вишневый сад» Чехова, являются образцовыми с точки зрения использования художественного языка новой эпохи с соблюдением авторского замысла.

Можно сказать, что текст Чехова отражает специфику художественного языка русской драматургии эпохи модерна, специфика художественного языка постановки А. Шапиро отражает основные тенденции сценического языка авторов первой волны постмодернизма, специфика киноязыка С. Овчарова — основные тенденции киноязыка второй волны постмодернизма.

При начале потрясений 1920-х г. г. (русская революция, Первая мировая война, первые случаи применения оружия массового поражения — в том числе химического («яд Вердена»), экономическая мировая стагнация, зарождение фашизма и др.) трагизм и символизм, аристократизм, уникальность стиля модерн породила реакцию — попытка реконструкции образцово нормативного стиля в театре в СССР и Советской России в соцреализме — в драме военной, революционной, бытовой (мещанской) и производственной (хотя драматургия СССР не смогла до конца избавиться от черт модернистской эстетики — начиная с пьес Л. Леонова «Метель», «Нашествие» и заканчивая пьесами А. Вампилова «Прощание в июне», «Прошлым летом в Чулимске», «Утиная охота» и др.).

После войны в литературу и драматургию вошли авторы, относящиеся не только к литературе оттепели — все же в русле соцреализма и шире — реализма в целом (В. Розов, А. Солженицын с киносценариями, в числе которых, например, «Знают истину танки», и другие), но и представители первой волны постмодернизма, к числу которых — по эстетике и времени рождения может быть отнесен А. Я. Шапиро.

Что характерно для культуры, в том числе в драматургии — доминирующая эстетика меняется по периодам, поколениям. Для поколения Шапиро — это стиль сюрреализм, модернизм, перерастающий в ранний постмодерн (доводящий смысл до абсурда, до отсутствия смысла). После второй мировой войны и после Освенцима (как сказал один из авторов) стихи писать было нельзя... Исчезла вера в гуманистические ценности. Те, кто родился в конце 1930-х годов, это особенно остро чувствовали (многие были рождены в семьях партийных лидеров и интеллигенции, попавшей под нож; многие — оказались детьми войны — прошедшими оккупацию или эвакуацию) ...

Переключка с Чеховым для этих авторов очевидна. Во-первых, для Шапиро — западный, прибалтийский, медлительный и вдумчивый тип восприятия мира, менталитет. Пьеса Чехова из российской глубинки как места действия переносится на сцену, в безвоздушное пространство «нигде» и «не сейчас», утраченного времени и пространства (по М. Прусту), «Ожидания Годо» по С. Беккету или «Носорогов» и «Лысой певички» по Э. Ионеско.

Цитируя Мандельштама, «человек лишился жилья...», «и спичка серная меня б согреть могла» [4]. «Вокзал дрожит от пенья аонид» [4] — нет жилья, нет быта, есть герои, занавес военизированного цвета хаки вперемежку с белыми полотнищами, символически только указывающими на бывшие цветущие вишневые сады, а более на тревогу человека в этом мире цвета хаки и белой марли. Это занавес, колышущийся над бездной и музыка аонид...

Цитируя более раннее стихотворение Блока: «мы забыты, одни на земле, посидим же немного в тепле... Милый друг, мы с тобой старики...» [3]

Персонажи, красивые и самодостаточные люди, распались, как зерна («Пшеница человеческая», по О. Мандельштаму), говорят в пустоту. Ситуация из постановки Чехова, произведенной в естественном интерьере обедневшей дворянской усадьбы, переносится в тот мир, где их потери уже произошли. Персонажей окружают театральные портьеры, изображающие стены или деревья, и музыканты с их инструментами (метафора: музыка судьбы, музыка сфер, «хоры стройные светил» — пифагорейское видение мира).

Можно увидеть сходство метафоры полотнищ занавеса с кантианством и с экзистенциализмом: мир — лишь майя, покров, брошенный над бездной. Все события происходят за пологом, там подлинные события, здесь — только мелькание силуэтов, «вещей в себе», подобий, отражений...

Интересно, что начав в 1960-е годы пьесами современников («Двадцать лет спустя» М. А. Светлова (1964), «Город на заре» А. Арбузова (1970) и др.) А. Шапиро быстро перешел к поискам смысла существования в современном мире через постановку классики — причем часто не только через постановку произведений высших образцов драматического искусства XIX — начала XX века, но и через постановку драм о судьбах писателей, творчестве

писателей. Так, в XXI век Шапиро вошел с постановкой по М. А. Булгакову о Мольере «Кабала святош».

А. Шапиро вдохновляли Бертольд Брехт, Генрих Клейст, Генрик Ибсен, Иван Гончаров, Антон Чехов.

Цель в его постановке Чехова — уловить эстетизм реанимируемой, возрождаемой и уже утраченной эпохи, ее смыслы, увидеть и преломить эти ушедшие смыслы в современных героях. Показать самодостаточность человека в рухнувшем мире... Человек с трудом решается на поступок, но живет. В постановке Шапиро показано состояние трансценденции, бытия — в духе экзистенциалистов... В духе эссе Сартра «Экзистенциализм — это гуманизм». Пьеса поставлена режиссером в его 70 лет.

Сергей Овчаров по времени рождения относится к представителям второго поколения российского постмодернизма, то есть родился в эпоху оттепели, в 1950-е годы (1955 г.).

Если у представителей первого поколения постмодернизма были надежды на перемены, то к середине — концу 1950-х г. г. они были утрачены, в этой атмосфере выросло новое поколение. В литературу и драматургию Сергей Овчаров вступил в конце 1970-х годов, в момент формирования третьей волны эмиграции и нарастания явлений эпохи застоя, приведших к краху СССР в конце 1980-х г. г.

Как и Шапиро, опору Овчаров также искал в классике и в истории, но уже пародически преломленной (реализовался один из основных признаков постмодернистской эстетики — умение смеяться над прошлым, иронически, пародийно его отображать). Но в случае Овчарова это «смех сквозь невидимый мир слезы». Поражает то, что в его постановке «по мотивам» Чехова «Сад» большинство героев плачут. Этот фильм — трагикомедия, близкая по тональности и Вампиловской «Утиной охоте» (где похоронный марш, согласно замыслу автора, постепенно в ходе пьесы превращается в веселую фарсовую мелодию).

Начал режиссерскую деятельность в сфере кино С. М. Овчаров в 1983 с музыкальной комедии «Небывальщина» (по русскому фольклору), затем в 1986 снял кинофильм «Левша» (по мотивам повести Н. Лескова); в 1989 кинофильм «Оно» (по мотивам «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина), в 2001 — кинофильм «Сказ про Федота-стрельца» (по мотивам «фольклорной» пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова). Этапной телепостановкой стал в 2008 «Сад» (по мотивам пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад»). Творческое кредо Овчарова развивалось от народной комедии и сатиры к серьезной драматургии в жанре «трагикомедии». «Сад» является продолжением и естественным финалом кинофильма «Оно» (снятого по мотивам «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, объясняя причины такого хода и такого финала истории «Города Глупова»).

Одним из героев пьесы становится пространство сада, природа. Иначе звучит в кинофильме даже метафора «чудо природы» о помещике Симеонове-Пищике. В пьесе тиражируются ситуации объяснения между парами — не сложившимися, так как объяснение либо не произошло, либо девушка изгнана, плачет, либо объяснение не адресовалось собеседнику, а было обращено к поместью, саду и др.

Герои делятся на тонко чувствующих, существующих по законам эстетики сентиментализма, и на зрителей их горя, воспринимающих мир по законам эстетики реализма, карнавализации М. М. Бахтина, гротеска М. Салтыкова-Щедрина и Н. Гоголя.

Только финальные кадры картины показывают, «за что плакали» и что не могли позволить себе своею рукою уничтожить те, кто излишне «чувствителен».

В кинофильме происходит борьба не только экономических укладов, но и эстетических платформ, художественных стилей. Сталкиваются эстетика сентиментализма и реализма, в том числе профанизирующей мир «полуплощадной» комедии бурлеска, гротеска.

Сама пьеса может быть прочитана в двух системах координат — и как утрированный фарс, бурлеск (издевка над неприспособленными к рачительной жизни «лишними людьми»), и как выражение сентиментальной надежды, игры в мечту, когда глубоким неоднозначным

героям ясно, что мечта нереализуема. Воплощением мечты является введенная автором детская игрушка — вертушка с лопастями голубого цвета, в руках забытого в поместье лакея Фирса превращающаяся в «голубой цветок» как символ идеала в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген».

В обоих случаях — как в спектакле А. Шапиро, так и в кинофильме С. Овчарова, большое внимание уделяется костюму и подбору персонажей. В случае Овчарова (также профессиональному специалисту в сценографии) — и внутреннему убранству (интерьеру). Если герои Шапиро живут вне времени и пространства, то героев Овчарова даже продуманные мелочи в устройстве дворянской усадьбы, дома, не спасают от ветра истории. Цитируя О. Мандельштама («Гуманизм и современность»): «Хаотический мир ворвался — и в английский home, и в немецкий Gemüt, хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками» [2, с. 287]. Вид цветущего павильонного сада в финале фильма Овчарова превращается в пасторальную картину — вид удаляющегося имения и уходящего сентиментального патриархального прошлого.

Оба произведения принадлежат по своей эстетике и использованным художественным приемам к эпохе постмодернизма. Особенно отчетливо представлен здесь такой прием, как широчайшая «упоминательная клавиатура», широчайшее поле интертекстуальных связей, символических цитат, аллюзий, выполненных на уровне музыкального, визуального рядом и на уровне реквизита.

II. «Вишневый сад» с Р. Литвиновой в главной роли был поставлен А. Я. Шапиро в 2008 г. к столетию пьесы А. Чехова и к 150-летию со дня рождения К. С. Станиславского (МХТ им. Чехова). Художник Д. Боровский, художник по свету (значимому в постановке) — Глеб Фильштинский (<https://www.youtube.com/watch?v=1n1pxwoAioK>).

А. Шапиро (род. 04.07.1939 г., Харьков), признанный в мире латвийский и советский режиссер, выросший из режиссера ТЮЗа, народный артист Латвии, лауреат многих международных премий, является выпускником режиссерского факультета Харьковского театрального института, учеником высшей режиссерской лаборатории М. Кнебель (г. Москва, Россия). Среди его работ: «Иванов» и «Леший» А. Чехова, «Город на заре» А. Арбузова, «Лес» А. Островского, «Золотой конь» Я. Райниса, «Пер Гюнт» Г. Ибсена, «Принц Гомбургский» Г. Клейста, «Страх и отчаяние в Третьей империи» Б. Брехта, «А завтра была война» Б. Васильева, «Демократия» И. Бродского, «Кабала святош» М. Булгакова. Постановка «Вишневого сада» А. Шапиро включает два отделения, в видеозаписи [1] содержит около 1 ч 17 мин (1 часть) и 1 ч 05 мин (2 часть).

Характерны отзывы критиков на первую постановку спектакля в августе 2004 г. (15 августа). М. Тимашева описывает историю появления новой версии спектакля: «Незадолго до наступления мертвого сезона Московский Художественный театр имени Чехова предложил зрителям премьеру «Вишневого сада». Спектакль заказал фестиваль «Черешневый лес», компания Боско ди Чильеджи его оплатила, оставив за театром право сохранить постановку в репертуаре. Олег Табаков предложил работу режиссеру, с которым много сотрудничал и прежде, — Адольфу Шапиро <...> Рената Литвинова в этом «Вишневом саде» оказалась лучше всех» [6].

М. Тимашева отмечает особый кастинг и подбор костюмов для актеров и значимую фигуру «умолчания», «фигуру отсутствия»: «В этом спектакле нет слуг и хозяев, нет дворян и плебеев (недаром Лопухин Андрея Смолякова все действие не снимает белого шарфа и шляпы), нет любви Лопухина к Раневской (она для него нечто слишком нездешняя, недоступная, какое-то Божество, он боится даже ее руку взять в свою). Хуже того, тут нет вишневого сада <...> здесь нет даже намека, разве только белое прозрачное полотнище там, где должна быть кулиса»; «это не ускользающая, а ускользнувшая красота, не уходящая, а ушедшая натура» [6]; «пространство сцены заполнено только цветом, движением людей и их теней» [6].

М. Тимашева интерпретирует стиль декораций (причины их отсутствия): «Спектакль начинается на авансцене при закрытом занавесе — том самом, знаменитом, с изображением Чайки <...> вместо того, чтобы разъехаться мягкими складками в стороны, занавес двумя створками двинется вглубь сцены. Откроется, как створки ворот, вовнутрь и замрет, оптически сужая пространство сцены вглубь» [6].

А. Я. Шапиро пояснял выбор актрисы на роль главной героини: «у Чехова Раневская — один из самых загадочных женских персонажей, которые он создал <...> это некая тема вечной женственности» [6]. М. Тимашева отмечает: «Внешность Ренаты Литвиновой необыкновенна <...> Ее называют дивой, женщиной Серебряного века, сравнивают с Марлен Дитрих <...> Но женственности мраморного изваяния в ней нет, а есть много острых углов, эксцентрических жестов, невообразимой мимики и диковатых интонаций — всего того, что зовется в театре характерностью и выдает комедийную природу дарования» [6].

А. Я. Шапиро отмечал: «Я воспринимаю саму тему сада как некую мифологическую основу <...> это, может быть, плод воображения. Важно ведь не то, было или не было, а какое к этому отношение, как проявляются люди. Когда думаешь о пьесе, там есть слова о том, что гуляла покойная мама по этому саду, но нет никаких слов о том, кто этот сад разбил, как он возник и так далее. Он там как некоторая данность и как момент поэтического воображения» [6].

По словам критиков, Шапиро прощается в этой постановке со старым понятием «театр» и идеей художественности. Как отметил Шапиро, многое в пьесе «подказано цветовой гаммой шехтелевского занавеса. Станиславский называл ее болотной, но это мягкость и таинственность, призрачность уходящей жизни. Сегодняшняя жизнь, если говорить о ее цветовой гамме, все больше тяготеет к ярким, вульгарным тонам. Прелесть полутонов, цветовой призрачности все больше уходит из обихода нашего, культурного <...> Поэтому такие тона, поэтому такие причудливые изгибы шехтелевского орнамента, зыбкость мироощущения и принятие жизни такой, каковая она есть <...> этот стоицизм в значительной степени определяет самочувствие чеховских героев и, может быть, даже нашу сегодняшнюю жизнь» [6].

Такая специфика оформления пьесы указывает на российские и зарубежные параллели: в данном случае это постановки пьес С. Беккета и Э. Ионеску, а также «Утиной охоты» А. Вампилова, с из отсутствия декораций, движущимися кругами, на которых появляются персонажи, бездействием, ожиданием, разорванной речью и установкой на передачу абсурдности происходящего вокруг бытия.

Очень разнятся (в обоих случаях) отзывы о постановке и о кинофильме по пьесе, что говорит о высокой степени субъективности в восприятии зрителя. Данные полярные оценки приводят к выводу: рассматривать современные постановки классики необходимо с иной точки зрения – оценивать талант и цельность, обоснованность авторского воплощения пьесы режиссером (а не точность копии).

Зрители, не знающие дословно текста пьесы Чехова, даже при абсолютно верном его воспроизведении актерами в ином интерьере или с иными интонациями считают, что в тексте есть «отсебятина» (настолько иногда актуально данный иной смысл может быть задан, даже вне трансформации текста, авторским, актерским прочтением и интонацией, реквизитом, интерьером, оформлением сцены, расположением актеров на экране).

Приведем примеры живых оценок зрителей в сети Интернет на ресурсе YouTube [7]:

«Дважды я видела этот спектакль на сцене МХТ. И, по-моему, именно такую Любовь Андреевну Раневскую писал А. П. Чехов: наивную, чуть ли не инфантильную, искреннюю, любящую, абсолютно лишенную фальши и неприемлющую пошлость; в общем, очевидно нежизнеспособную. Р. Литвинова великолепна в этой роли!» (Natalia Ganina).

«Самая адекватная интерпретация пьесы. Именно так и я ее чувствую» (Катя Ярунова).

III. Автор кинофильма «Сад» — Сергей Михайлович Овчаров (род. 29.04.1955, Ростов–на–Дону), российский кинорежиссер и сценарист, формировавшийся в рамках киностудии «Ленфильм» и Театра на Таганке, вышел в 1976 году из школы Григория Рошаля в Московском государственном институте культуры, затем в 1979 году из мастерской Г. Панфилова на Высших режиссерских курсах Госкино СССР. Его творческое амплуа, помимо кинофильмов, работы в театре, включает короткометражное кино, рекламу, клипы. С. М. Овчаров в кинопостановках российской классики намеренно использует уточнение «по мотивам», тем не менее ответственно относясь к соблюдению авторского замысла. Фильм «Сад» появился в 2008 году. Были начаты, но не завершены также фильмы «Чевенгур» (по мотивам повести А. Платонова), «Мертвые души» (по Н. В. Гоголю). Роли чеховских персонажей исполняют у Овчарова Анна Астраханцева, Светлана Щедрина, Дмитрий Поднозов, Роман Агеев, Евгений Баранов, Андрей Феськов, Евгений Филатов, Игорь Ясулович, Борис Драгилев, Ольга Онищенко, Наталия Тарыничева, Оксана Скачкова и др. Продолжительность фильма составляет 1 ч 39 мин. [2]

Несмотря на явные пародические, карнавалы мотивы в фильме, режиссер подчеркивает, что остро комическим действие кажется только зрителю. На это указывает, например, смех зрителей над монологом Гаева о шкафе, которому 100 лет. Главные герои не могут быть комическими и не являются комическими (Раневская, Варя, Аня, Петя). Их образы импонируют зрителю, создают эффект «противочувствования» — эти фигуры трагические, их образы связаны с пафосом, речи проникнуты патетикой и лиризмом. Они рыдают, будучи включенными в традиционные и узнаваемые для русской театральной традиции шаблонные сцены. В некоторых из них угадываются интертекстуальная связь с персонажами Островского (Лопухин, Семеонов–Пищик — купечество у Островского и др.) и Горького (Варя — Васса Железнова и др.). Символика пейзажа, вначале отчетливо павильонного и предназначенного для съемок, тиражируемых в фильме шаблонных «псевдоромантических» любовных сцен, с ярким голубым небом, обилием цветущих деревьев, скамейками, также уводит от пародии. Так, например, дорожка в сад на протяжении основной части фильма и просветы между деревьями в саду, в соответствии со спецификой организации психологического параллелизма, реагируют на развертывание действия: зритель видит или лучи пробивающегося света солнца, или туман в зависимости от поворота действия. Смысл действия также указывает главный герой — пейзаж, сад, все имение. При завершении фильма зритель впервые видит в перспективе то, что боялись потерять персонажи Овчарова–Чехова: усадьбу и сад. Впервые дорога ведет не в сад, а от него. Показан не сад из окна поместного дома, а строения усадьбы с позиции удаляющейся камеры, символизирующей повозку с бывшими хозяевами. Павильонная усадьба, постепенно удаляясь от зрителя, превращается в прелестный пасторальный акварельный художественный пейзаж, который тает вдали. Природа — цветы вишни — и аутентичная им Раневская (на что особенно работает лицо актрисы, ее платье) оказываются главными лицами пьесы. Пьеса приобретает в изложении Овчарова особый смысл, возвращая к мифу о сотворении мира и райского сада: действие разворачивается на протяжении недели накануне продажи имения и выхода бывших владельцев на смерть и страдания в большой мир из сада — в этот сад шесть дней до момента катастрофы, сотворения «нового мира» ведутся разговоры персонажей о смысле и устройении жизни.

С. Овчарова в работе над фильмом отличают исторически правильно оформленные интерьеры дома, продуманная работа с одеждой персонажей. Чувства персонажей утрированы (как в эстетике сентиментализма), отчасти представляют собой пародию на сентиментализм, аналогичный гоголевскому («дама приятная во всех отношениях»; «дама, просто приятная»). Однако данное впечатление показано как внешнее. Даже фраза «Лягушек ели?» с ответом Раневской «Крокодилов ела» — звучит в фильме, как пародия.

Повторяющейся ситуацией в фильме является модель романтического свидания в цветущем саду ночью, в цветущем саду на скамейке — мы видим цветущий сад, юные пары.

Однако девушки здесь плачут, кроме того — являются сниженными персонажами — прислужгой. Объяснение же в ночном саду между Петей и Аней, вместо любовного, превращается в рассуждение о народе и счастье. Объяснение Раневской оказывается заведомо ложным: она обращается не к возлюбленному, а к брату, но говорит о саде.

Кинофильм Овчарова, как и пьесе Чехова, оказываются текстом о непонимании людьми правд друг друга. Используя образ одной из молодежных песен современности, «девочки плачут, мальчики смеются» ... Каждый из персонажей, как и в пьесе Чехова, говорит, как правило, «сам с собой» или со своими воспоминаниями. Важен тот факт, что данную особенность (разорванная речь, несоположенные диалоги), включенную в текст Чеховым, оба режиссера — и Шапиро, и Овчаров показали каждый своими средствами.

Плачь или горе персонажей–девушек, расстающихся с мнимыми или не реализовавшимися возлюбленными, плачь Раневской, расстающейся с садом и именем, реализуют другую интертекстуальную связь — это «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу. Интертекстуальные связи соотносят фильм и с произведениями самого А. Чехова. Узнаваемой цитатой выглядит сцена — Шарлотта, гуляющая в саду с собачкой при звучании за кадром романа «Мы вышли в сад».

Отношение к саду решает судьбу героев, является мерой «счастья». Но у кого-то из персонажей оно в прошлом (Гаев, Раневская), а кто-то лишает себя его, разрушая сад (Лопухин). Спасает свое будущее среди помещиков только подчеркнуто комичный Симеонов–Пищик, показанный как заблудившийся в саду, принятый садом, затем названный «чудом природы» (сдал участок своего имения на 24 года в связи с обнаружением там белой глины). Все персонажи разделены на умеющих страдать и лишенных данного свойства: на тех, кто плачет в кинофильме, и на расчетливых торговцев.

Символическим рефреном кинофильма является детская игрушка — голубая вертушка, впервые появляющаяся в руках Раневской, затем расположенная на окне в сад, и передаваемая забытому в поместье Фирсу. Только в финале пьесы, в руках у Фирса, вертушка (как ветряная мельница) останавливается и ее лопасти оказываются напоминающими лепестки голубого цветка.

Голубой цветок детской вертушки и цветы вишневого сада являются символом романтической мечты, непретворимой и недостижимой.

Сотворение мира «наоборот» действительно ведет не к созданию, а к деструкции. Финальной надписью в стиле титров немого кино на черном экране, после отсчета дней перед продажей имения, является следующая: «Шел 1904 год».

Звучащая в финале мелодия дворянского романа «Мы вышли в сад» (музыка М. Толстого, слова А. Толстой) трансформируется и отчасти напоминает «печальную песенку» А. Вертинского «Мой черный карлик целовал мне ножки» (на слова Н. А. Лохвицкой — Тэффи), довершая интерпретацию мнимо–любовных сцен фильма и даже ненамеченных возможных взаимоотношений Раневской и Лопухина, Пети и Ани и других второстепенных персонажей.

Кинофильм «Сад» превращается в описание столкновения не только общественно–экономических формаций, но и эстетических платформ и художественных приемов, объединенных в карнавализованном мире постмодернизма. Из мифа о сотворении мира миф о саде превращается в миф об изгнании из рая и разрушении мира, в миф об ожидании Апокалипсиса, сродни «Меланхолии» Ларса фон Триера, основное действие которой также происходит в «саду» (домашнем частном парке).

Отзывы зрителей в сети Интернет на кинофильм «Сад» неоднозначны, как и на театральную постановку А. Шапиро с Р. Литвиновой в роли Раневской, например, [8]: «„Вишневый сад“, конечно, комедия, так по Чехову, но все же не фарс и не пародия. Фильм — какая-то оскорбительная насмешка, наигранная и чрезмерная. Так я это увидела. Все-таки А. П. Чехов это не Н. Гоголь и не Салтыков–Щедрин, как можно было снять такой издевательский гротеск... И весь фильм сад в цвету, и титры — „до продажи — неделя“, но

по тексту пьесы: „на двадцать второе августа назначены торги“. Видимо, не открылся мне режиссерский замысел, так он непостижимо глубок!»

IV. В целом высокий уровень данных двух произведений–интерпретаций — «Вишневого сада» А. Шапиро и «Сада» С. Овчарова обеспечивают:

1. Качество и цельность замысла — цельность произведения.
2. Цельность замысла в исполнении декораций, реквизита, одежды.
3. Кастинг персонажей.
4. Игра персонажей (Соответствие единству замысла).
5. Совпадения текста с текстом первоисточника.
6. Отсутствие популизма (установка на этическое улучшение зрителя, установка на разрешение проблемы, установка на обдумывание дилеммы).
7. Минимизированы отклонения от авторского замысла.
8. Отсутствие пошлости.
9. Отсутствие низкопробности (площадного юмора «ниже пояса»).
10. Художественность. Наличие «своего лица». «Сведенность» образа.

Список литературы:

1. «Вишневый сад» (реж. А. Я. Шапиро). Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1n1pxwoAioK> (дата доступа 20.10.2016).
2. «Сад» (реж. С. М. Овчаров) Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=GC_hRzzZ2Y (дата доступа: 20.10.2016).
3. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 3, кн. 3. Стихотворения, кн. 3 (1907–1916) / Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Ин-т русской лит. (Пушкинский дом); отв. ред. Ю. К. Герасимов. М.: Наука, 1997. 989 с.
4. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений. В 2-х т. Т. 1. Стихотворения, переводы / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990. 638 с.
5. Мандельштам О. Э. Собрание сочинений. В 2-х т. Т. 2. Проза. Переводы / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. М.: Худож. лит., 1990. 464 с.
6. Тимашева М. «Вишневый сад» Режим доступа: <http://www.svoboda.org/a/24204103.html> (дата доступа 20.10.2016).
7. Форум. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1n1pxwoAioK> (дата доступа: 20.10.2016).
8. Форум. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=GC_hRzzZ2Y (дата доступа 20.10.2016).
9. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Том тринадцатый. Пьесы (1895–1904). М.: Наука, 1986.

References:

1. “Vishnevyi sad” (rezh. A. Ya. Shapiro). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=1n1pxwoAioK>, accessed 20.10.2016.
2. “Sad” (rezh. S. M. Ovcharov). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=GC_hRzzZ2Y, accessed: 20.10.2016.
3. Blok A. A. Polnoe sobranie sochinenii i pisem. V 20 t. T. 3, kn. 3. Stikhotvoreniya, kn. 3 (1907–1916) / Rossiiskaya akad. nauk, In-t mirovoi lit. im. A. M. Gorkogo, In-t russkoi lit. (Pushkinskii dom); otv. red. Yu. K. Gerasimov. Moscow, Nauka, 1997. 989 p.
4. Mandelstam O. E. Sobranie sochinenii. V 2-kh t. T. 1. Stikhotvoreniya, perevody / Sost. i podgot. teksta S. Averintseva i P. Nerlera; komment. P. Nerlera. Moscow, Khudozh. lit., 1990. 638 p.