

В.В. КОНДРАТЬЕВА
(Таганрог)

**КОМЕДИЯ А.П. ЧЕХОВА
«ВИШНЕВЫЙ САД»: К ВОПРОСУ
ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧЕХОВСКОЙ
ПЬЕСЫ В ФИЛЬМЕ СЕРГЕЯ
ОВЧАРОВА «САД»**

Рассматриваются мотивы пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» и их трансформация в фильме С. Овчарова «Сад». Показано, как переосмысленные режиссером протяженность времени действия, образ сада, образ усадьбы, звук лопнувшей струны и т.п. позволяют автору экранизации расставить акценты, которые усиливают смыслы чеховского произведения.



Ключевые слова: *Чехов, сад, усадьба, мотив, Овчаров.*

Пьеса А.П. Чехова «Вишневый сад» пережила большое количество режиссерских интерпретаций как на театральных подмостках, так и на киноэкране. Премьера «Вишневого сада» состоялась на сцене Московского Художественного театра в день рождения А.П. Чехова – 17 января 1904 г. Известно, что автор и постановщики этого спектакля К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко существенно расходились в трактовке пьесы, особенно в ее жанре.

В более позднее время театральные трактовки «Вишневого сада» отличались разнообразием. Анатолий Эфрос в своей постановке (театр на Таганке) сделал акцент на трагизме, привнес ощущение конца света. Необходимо упомянуть особые интерпретации чеховской пьесы режиссеров: Валентина Плучека (Московский Академический театр сатиры), Питера Брука, поставившего мюзикл, Галины Волчек (Московский театр «Современник»).

Интерес к «Вишневому саду» не ослабел с течением времени. Это, видимо, связано с тем, что в сознании современников чеховская пьеса предстает как метафора смены исторических эпох, когда бы, где бы и на какой бы почве ни происходила эта смена.

Большой интерес к чеховской комедии проявили и кинорежиссеры. Первая экранизация состоялась в 1936 г. в Японии. Затем уже в 1959 г. вышла телевизионная версия пьесы: экранизацию осуществили американцы. В

1976 г. вышел телефильм «Вишневый сад» Леонида Хейфица, а в 1993 г. – А. Чернаковой.

Прошло пятнадцать лет, прежде чем в 2008 г. была представлена работа режиссера Сергея Овчарова «Сад», которая произвела неоднозначное впечатление на зрителей, критиков и чеховедов. Одни утверждают, что это фильм истинно «чеховский», другие – наоборот, что режиссер Чехова не понял и даже «переврал» автора. Мы попытаемся разобраться, какова концепция режиссера.

Известно, что первоначально предполагалось назвать фильм «Продается сад-дом». Сложная форма слова «сад-дом» вызывает ассоциацию с легендарным библейским городом Содомом, который, согласно библейскому сюжету, был уничтожен Богом за грехи жителей. Естественно, такое название сразу должно было направить восприятие зрителя, его мысль по определенному вектору. И в то же время в первоначальном названии фильма содержалась слишком прямая отсылка к библейскому сюжету, который каким-то образом должен сопрягаться с комическим содержанием пьесы. Возможно, слишком явный мотив известной истории привел режиссера к решению заменить первоначальное название на нейтральное – «Сад». Но нейтральное только на первый взгляд.

Словосочетание «вишневый сад» означает не только территорию, засаженную вишневыми деревьями. Читая пьесу, это выражение начинаешь воспринимать как топоним, название усадьбы. Усадьба же – это сложное по своей структуре пространство, включающее в себя дом, сад и водоем.

Усадьба становится местом действия в произведениях многих русских писателей, это «единственное на земле место, где герой переживает недолгое чувство гармонии с миром и людьми» [9, с. 144]. По мнению исследователей В.Я. Звиняцкого и А.О. Панича, в «Евгении Онегине» А.С. Пушкин создал «“архетип” русской дворянской усадьбы», который стал «эталонным для всей последующей русской литературы XIX века» [5, с. 86]. В упоминаемом произведении пространство усадьбы представлено домом, садом, кладбищем. Этот архетип усадьбы переходит в романы середины XIX в. (И.С. Тургенев, И.А. Гончарова и др.). С течением времени характер усадьбы, представленной в литературе, меняется. Л. Смирнов отмечает: «Со второй половины XIX века усадьба предстает в отечественной

культуре уже не как лучезарный образ счастья, а скорее как тема тоски по утраченному счастью, боли по потерянному раю. Образ усадьбы становится синонимом ностальгии» [8, с. 48].

С. Долгополова и Э. Лаевская ведут речь о русской усадьбе как о существенной составляющей национальной культуры: «Ее софийная природа <...> обнаруживает стихийную религиозную основу – уединение, служение, творческое горение, внутреннее и внешнее домостроение. <...> Именно благодаря своей онтологической основе усадебная культура достигает своей всеохватывающей полноты и дорастает до универсальных масштабов в общем балансе национальной жизни. В ее лоне рождаются и формируются уникальные явления религиозной, философской и научной мысли, литературы и искусства» [4, с. 148]. В этом состоит принципиальная, можно сказать, неповторимая особенность русской усадьбы. Она воплощает в себе не только культурно-хозяйственное значение, но выходит за рамки своего конкретного содержания и «предстает как явление сложное, существенное» [Там же, с. 147].

События последних четырех пьес А.П. Чехова развиваются в усадьбе, где прямо или косвенно упоминается сад (или его вариация – парк). Причины такого художественного внимания драматурга к этому топосу ученые объясняют по-разному. Н.А. Тархова предполагает, что усадьба стала приметой русской жизни конца XIX в. и интерес Чехова к ней не случаен потому, что она «осознавалась драматургом важным пунктом русской жизни, собирающим в себе, как в фокусе, существенные проблемы переломного времени. Быть может, она <...> символизировала один из стабильных элементов русской жизни девятнадцатого столетия, заколебавшийся в конце века» [12, с. 127–128].

Режиссер же называет фильм «Сад» и таким образом внимание акцентирует прежде всего на одном образе. Но именно он приобретает емкий характер, вбирая в себя сопутствующие образы: вишни, дома, воды.

Такое название, несомненно, актуализует самое распространенное символическое значение этого образа. Сад всегда связывался с представлением об Эдеме. В реплике Пети же Трофимова звучит явная привязка образа сада к образу России: «Вся Россия – наш сад». Обратим внимание на то, что герой не произносит «вишневый сад». В контексте этой фразы название фильма вызывает мысль, что история, снятая Сергеем Овчаровым, это прежде всего история о России. Можно предположить, что

два значения (рай / Эдем и Россия) должны соединиться в сознании зрителя. И тогда становится понятным явное расхождение режиссера с чеховским текстом. В фильме на протяжении всего действия сад остается в цвету, в то время как у Чехова герои собираются, когда сад цветет, а уезжают осенью. Но режиссер помещает ход событий в контекст цветущего сада. Однако и сам сад, и его цветы – особые. Это хорошо прокомментировала журналист Елена Грачева: «Сиротский сад с бумажными цветами, выросший в павильоне, подсвеченном откровенными софитами, – вот все, что осталось от прекрасного мифа о прекрасном рае дворянской усадьбы, в которой жили прекрасные и нежные люди, тонко и драматургично страдающие от невыносимой грубости реальности. Именно бутафорский сад становится самой точной метафорой бутафорской жизни, способной существовать только в пределе, очерченном этим садом / этой сценой. Именно фанерные деревья, шелестящие бумажными листьями, колеблемые ветродуями, – самый безжалостный образ безжизненного запустения, до которого довели эти прекрасные люди свой любимый сад, выращенный совсем не ими, потому что вырастить что бы то ни было они уже не в состоянии» [3].

С первых кадров подчеркивается, что кинокартина не является точной экранизацией пьесы «Вишневый сад», что фильм снят по мотивам. «Хотели снять комедию, как предполагал Антон Павлович, но дали волю воображению», – говорит С. Овчаров в интервью РИА Новости. И действительно, расхождения с текстом есть: прежде всего это хроника событий, отраженная на экране.

Автор фильма акцентирует внимание на 1904 г. как времени действия. Такая фиксация времени не случайна: это год смерти А.П. Чехова (словно Овчаров предлагает нам историю послечеховской России) и это последний «спокойный год» перед революциями и Гражданской войной, точка отсчета катастрофы, к которой придет Российская империя. Это год начала Русско-японской войны, когда в обществе назревают недовольства. Среди этого всего есть уголок спокойствия и красоты – поместье Гаевых-Раневских, окруженное вишневым садом. Так, фокусируя внимание на конкретной дате, Овчаров решает тему утраченного сада-России не только в философском ключе, но и в историческом контексте.

Еще одна особенность киноинтерпретации: действие фильма занимает семь дней, у

Чехова же события занимают несколько месяцев (с мая по октябрь). Кроме того, что Овчаров совершенно по-чеховски уплотняет художественное время, в связи с этим временным указанием возникает параллель, которую автор фильма мог и не подразумевать, но она может возникнуть в сознании зрителя: ровно семь дней Богу понадобилось, чтобы создать мир, а людям хватило ровно семь дней, чтобы его разрушить.

Персонажи пьесы интерпретированы в несколько нарочито гротесковой, буфондно-карикатурной манере, свойственной Сергею Овчарову. Такая стилистика как нельзя лучше передает дух карнавала и веселья последней пьесы Чехова, который убедительно обосновала и описала Г.И. Тамарли. Несомненно, драматург был знаком с древнерусским смеховым миром уже потому, что отрывки из «Повести о Ерше Ершовиче», «Повести о Фоме и Ерёме», «Службе кабаку» и др. давались в хрестоматии, предназначенной для гимназии. И не случайно основное настроение пьесы сам автор описывал так: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс» [13, с. 248].

Наше внимание привлекла трактовка персонажа второго плана Епиходова (Евгений Баранов). Именно он становится причиной загадочного звука «лопнувшей струны», который всех пугает и символически выражает конец старого мира: незадачливый Епиходов рвет струну на гитаре. Интересно прочтение этого режиссерского хода Алексеем Германом-младшим: «Часто мы сами рвем струну, а не кто-то мифический». На протяжении всего фильма Епиходов неоднократно цитирует Ницше: «Я – антихристианин». Эта реплика проходит рефреном через весь фильм, но на нее герои не обращают внимание. Режиссер утрирует в герое разрушительное начало. И таким образом Овчаров усиливает парадокс, который состоит в том, что человека с прозвищем «22 несчастья» Лопахин просит следить за порядком. Епиходов-антихристианин остается в усадьбе, где рубят сад.

Шарлотта (Ольга Онищенко) – еще один персонаж второго плана, чью линию режиссер намеренно усиливает. В чеховской комедии это своеобразный персонаж-маска, который является важной составляющей карнавальной культуры. Он создает особое смеховое «эмоционально-смысловое поле», которое становится проекцией «эмоционально-смыслового поля» ведущего героя. В фильме в Шарлотте воплощается образ человека, потеряв-

шего свою родину, утратившего корни и в результате этого переживающего глубокую душевную драму. В ней режиссер, следуя, может быть, интуитивно карнавальной и чеховской логике, обостряет и выводит на поверхность основные черты персонажей, которых оттеняет эта героиня. Так, искренне страдающая и плачущая Шарлотта появляется то рядом с Раневской (Анна Астраханцева-Вартанян), то с Аней (Светлана Щедрина), словно отражая страшное чувство одиночества человека в мире, которое будут переживать в будущем остальные герои. «Шарлотта Ивановна – персонаж-маска бездомности, неприкаянности, отчужденности», и в первую очередь, Раневской [11, с. 197]. В финале фильма Шарлотта одна уходит вглубь вишневого сада.

Однако, если «карнавал – это особое состояние мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [1, с. 2], в фильме несколько иначе, чем в пьесе, осмысляются мотивы жизни и смерти. Обратимся к тексту. В первом и четвертом актах действие локализуется в детской комнате: все персонажи (ожидаящие, встречающие, приехавшие) собираются именно в детской, что удивительно, поскольку более логичным местом встречи домочадцев и гостей были бы гостиная или столовая. Однако возвращение в родной дом начинается с детской. Такая пространственная локализация формирует в пьесе тему детства. Этому способствуют частое упоминание Аниной комнаты и детской, воспоминания Любви Андреевны о детстве. Детская неизбежно ассоциируется с детьми, с началом и расцветом жизни. Но прослеживается парадокс: в тексте актуализуются мотивы утраты, потери, смерти. Раневская вспоминает о трагической смерти своего единственного сына Гриши. Здесь, в детской, персонажи вспоминают о покойных родителях (в первом акте – о матери, в четвертом – о матери и отце), здесь же Гаев сообщает о смерти старой няни и об уходе из дома Петрушки Косого.

Однако в пьесе логическое противоречие (детство / смерть) разрешается мотивом обновления жизни, возрождения. Время действия (рассвет (начало дня), май (весна)) поддерживает, усиливает указанные мотивы. Позже, уже в последнем акте, мысли Лопахина о будущем будут обращены к весне, ко времени, когда имение, по его замыслам, начнет приобретать новый облик, начнет новую жизнь (см. об этом подробнее: [6]). В этой связи Г.И. Тамарли отмечает циклический характер худо-

жественного времени пьесы, который определяется восходом и заходом, временами года и т.д. [10, с. 119].

В фильме же дихотомия *жизнь / смерть* не прослеживается. Мортальные мотивы вводятся сразу и связываются они с образом Фирса (Игорь Ясулович). Первый кадр выстроен так, чтобы вызвать ассоциации со склепом и лежащим в нем покойником: герой (спящий Фирс) лежит на спине, ногами вперед, его руки скрещены на груди. Еще одной деталью Овчаров обогащает идею пьесы. Проснувшись, старый лакей перемещается по дому и ориентируется в нем с помощью клубка нитки. Здесь возникает ассоциация с нитью Ариадны и лабиринтом. Дом-лабиринт упоминается в предшествующей «Вишневному саду» пьесе «Дядя Ваня». А. Голан отмечает, что «лабиринт считался крепостью или домом» [2, с. 126] и, ссылаясь на исследования В. Кабо, пишет: «рисунок в виде запутанных ходов выражал распространенное у разных народов представление о загробном мире как о таинственной стране безвыходных путей» [Там же, с. 128]. В фильме, как и в пьесе «Дядя Ваня», выстраивается образный ряд (дом – лабиринт), который, следуя логике «подводного течения» чеховских текстов, формирует мотив безвыходности и жизненного тупика. В отношении Фирса мотив лабиринта реализуется буквально: герой так и остается в доме, не имея возможности выйти из него.

В финале Фирс умирает. Он находится в запертом, заколоченном доме, и дом превращается в склеп. Исследователь М.Ч. Ларионова по-особому интерпретирует ситуацию с Фирсом в пьесе: «Фирс – это своего рода жертва, которая знаменует собой всякую инициацию, “переход”; он остается в доме, превращающемся в домовину, в склеп» [7, с. 119].

Овчаров вводит небольшую деталь: маленькую вертушку-мельничку. Сначала Раневская ставит ее на окно, выходящее в сад, и маленькие крылья вертушки быстро крутятся, словно от дыхания сада. В финале же эта вертушка оказывается в руках умирающего Фирса. Крылья мельнички потихоньку перестают крутиться и, наконец, застывают в неподвижности. Фирс умер, но поскольку эта деталь изначально сопрягалась с садом, то в финале режиссер дает понять, что и из сада ушла жизнь.

Герои покинули цветущий сад. Сад остается на Епиходова (антихристианина), а тот, кто помнил лучшие времена вишневого сада – мертв.

События, которые длятся семь дней, вечный цветущий бутафорский сад, дом-лабиринт, замирающая детская игрушка – мельничка-вертушка, струна, порванная Епиходовым, плачущая одинокая Шарлота – все это является поводом для упреков режиссера в слишком вольном обращении с текстом произведения. Однако указанные детали позволяют расставить акценты, которые усиливают, как ни странно, именно чеховские смыслы.

Сам автор фильма в передаче А. Гордона «Закрытый показ» сформулировал свое понимание чеховской пьесы следующим образом: «“Вишневым садом” – абсолютно новое искусство. Чехов написал завещание: вочеловечьтесь, оставайтесь людьми. Есть сад с деревьями, с кронами, а есть пеньки. И пеньки – наступают!».

Список литературы

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 2-е изд.
2. Голан А. Миф и символ. М.: РУССЛИТ, 1994.
3. Грачева Е. Сеансу отвечают: Сад [Электронный ресурс] // Сеанс. № 37–38. URL: <http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/sad/sadmnenia/> (дата обращения: 16.05.2017).
4. Долгополова С., Лаевская Э. Душа и Дом: Русская усадьба как выражение софийной культуры // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 147–153.
5. Звоняцкий В.Я., Панич А.О. «У лукоморья дуб зеленый...» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 82–101.
6. Кондратьева В.В. Мифопоэтическое пространство дома в пьесе А.П. Чехова «Вишневым садом» // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер.: Филологические науки. 2007. № 5(23). С. 123–127.
7. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 2006.
8. Смирнов Л. Усадебный ландшафт в России. // Наше наследие. 1994. № 29–30. С. 34–49.
9. Собенников А.С. Оппозиция дом – мир в художественной аксиологии А.П. Чехова и традиция русского романа // Чеховиана. Чехов и его окружение. М.: Наука, 1996. С. 144–149.
10. Тamarли Г.И. «Вишневым садом» Чехова – «Донья Росита, девица, или Язык цветов» Лорки: темпоральные структуры пьес // Творчество А.П. Чехова: сб. науч. тр.; отв. ред. Г. И. Тamarли. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2004. С. 110–122.
11. Тamarли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества): моногр. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та им. А.П. Чехова, 2012. 2-е изд. перераб. и доп.

12. Тархова Н.А. А.Чехов: от «Безотцовщины» к «Вишневному саду» // Филол. записки. 1997. Вып. 8. С. 126–142.

13. Чехов А.П. Письмо Алексеевой М. П. (Лилиной), 15 сентября 1903 г. Ялта // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 11: Письма, июль – декабрь 1903. М.: Наука, 1982. С. 248–249.

* * *

1. Bahtin M.M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa. M.: Hudozh. lit., 1990. 2-e izd.

2. Golan A. Mif i simvol. M.: RUSSLIT, 1994.

3. Gracheva E. Seansu otvechajut: Sad [Elektronnyj resurs] // Seans. № 37–38. URL: <http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/sad/sadmnenia/> (data obrabshhenija: 16.05.2017).

4. Dolgoplova S., Laevskaja, Je. Dusha i Dom: Russkaja usad'ba kak vyrazhenie sofijnoj kul'tury // Nashe nasledie. 1994. № 29–30. S. 147–153.

5. Zvinjackovskij V. Ja., Panich A. O. «U lukomor'ja dub zelenyj...» // Chehoviana. «Tri sestry» – 100 let. M.: Nauka, 2002. S. 82–101.

6. Kondrat'eva V. V. Mifopojeticheskoe prostranstvo doma v p'ese A. P. Chehova «Vishnevyy sad» // Izv. Volgogr. gos. ped. un-ta. Ser.: Filologicheskie nauki. 2007. № 5(23). S. 123–127.

7. Larionova M. Ch. Mif, skazka i obrjad v ruskoj literature XIX veka. Rostov n/D.: Izd-vo Rost. un-ta, 2006.

8. Smirnov L. Usad'benyj landschaft v Rossii. // Nashe nasledie. 1994. № 29–30. S. 34–49.

9. Sobennikov A. S. Oppozicija dom – mir v hudozhestvennoj aksiologii A. P. Chehova i tradicija russkogo romana // Chehoviana. Chehov i ego okruzenie. M.: Nauka, 1996. S. 144–149.

10. Tamarli G. I. «Vishnevyy sad» Chehova – «Don'ja Rosita, devica, ili Jazyk cvetov» Lorki: temporal'nyestruktury p'es // Tvorchestvo A. P. Chehova: sb. nauch. tr.; otv. red. G. I. Tamarli. Taganrog: Izd-vo Taganrog. gos. ped. in-ta, 2004. S. 110–122.

11. Tamarli G. I. Pojetika dramaturgii A. P. Chehova (ot sklada dushi k tipu tvorcestva): monogr. Taganrog: Izd-vo Taganrog. gos. ped. in-ta im. A. P. Chehova, 2012-e izd. pererab. i dop.

12. Tarhova N. A. A. Chehov: ot «Bezotcovshhiny» k «Vishnevomu sadu» // Filol. zapiski. 1997. Vyp. 8. S. 126–142.

13. Chehov A. P. Pis'mo Alekseevoj M. P. (Lilinoj), 15 sentjabrja 1903 g. Jalta // Chehov A. P. Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. / AN SSSR. In-t mirovoj lit. im. A. M. Gor'kogo. T. 11: Pis'ma, ijul' – dekabr' 1903. M.: Nauka, 1982. S. 248–249.

Comedy by A.P. Chekhov “The Cherry Orchard”: to the issue of interpretation of Chekhov’s plays in the film by Sergei Ovcharov “The Orchard”

The article deals with the motives of the play by A.P. Chekhov “The Cherry Orchard” and their transformation in the film by S. Ovcharov “The Orchard”. The author describes the way the length of time, the image of the orchard, the image of the estate, the sound of a broken string, etc. reinterpreted by the director allow the author of the film to amplify the meanings of Chekhov’s works.

Key words: Chekhov, orchard, estate, motif, Ovcharov.

(Статья поступила в редакцию 26.06.2017)

К.С. ФЕДОТОВА
(Донецк)

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ СТАТИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В СЛОВАРЕ ПОЭТОНИМОВ (на материале творчества Н.С. Гумилева)

Применение статистического анализа для описания онимных единиц в языке писателя является важным этапом работы над словарем поэтонимов. Высказано мнение о том, что подходы к количественной систематизации проприальной лексики должны отличаться от подходов к описанию апеллятивных единиц. Предложены варианты подачи статистической информации в словаре поэтонимов.

Ключевые слова: онимная единица, поэтоним, статистический анализ, указатель имен, частотность, язык писателя.

Важным этапом лексикографической работы является количественная обработка полученных исследователем данных. Теория статистического анализа начала зарождаться в русле формальной школы (В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Р. Якобсон) и получила методологическое обоснование в работах лингвистов, занимающихся семиотическими ис-