

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КРИТИКИ

УДК 82.009:7

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК А.П. ЧЕХОВА И ЯЗЫК КИНО

Л.Е. Бушканец

Аннотация

Статья посвящена исследованию особенностей поэтики прозы и драматургии А.П. Чехова, связанных с предвосхищением им некоторых важнейших особенностей языка кино как вида искусства.

Хорошо известны упреки Чехову современной ему критики в том, что его произведения не такие, какими должны быть тексты того или иного жанра. В связи с его рассказами вслед за Н.К. Михайловским многими критиками повторялась мысль, что они являются всего лишь фотографиями, созданными человеком «с холодной кровью». А уж когда появились пьесы, то мысль о том, что театр Чехова совершенно не похож на то, что называется драматургией, стала центральной даже для его сторонников. «Я видел странную пьесу, странную до того, что вот уже который день я не могу хорошенько определить, что же такое я видел», – писал Ю. Беляев. По его мнению, в пьесе много сумятицы, никому не нужных подробностей, она написана в сбивчивой отрывочной манере и еще дальше от законов театра, чем «Чайка» и «Дядя Ваня» [1]. Критик Одарченко считал, что «Три сестры» вообще не драма, лишь наброски отношений между людьми, в ней уже «окончательно нет ни драматических положений, ни типов, ни драматической идеи, ни действий» – разве что диалогическая форма [2].

Причины подобной реакции публики и критики современным литературоведением называются разные. Но виноваты в таком непонимании не только не подготовленные к «новому слову» публика и критика, но и сам Чехов. Было нечто в самом языке Чехова – как прозы, так и драматургии – такое, что и не могло быть понято и оценено современниками, потому что ни слова такого, ни явления как такового еще не было – это язык кино.

Каждый вид искусства обладает своей неповторимой спецификой. Основным недостатком, в котором часто упрекают конкретные кинофильмы, является их излишняя литературность. Об этом писал еще Ю. Тынянов в работе «О

сценарии»: «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств – от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино – то же, что живопись передвижников; оно литературно» [3, с. 323]. Литературность – признак серенького «массового» кино не только во времена Тынянова, но и на протяжении всего времени его существования. Специфика же кино как вида искусства – в свободном обращении с пространством (смена планов, эксперименты над пространством, его многомерность – когда мы видим то, что происходит за стеной, или лицо отвернувшегося героя и т. д.) и со временем (оно бесконечно разнообразно, можно «изобразить» прошлое, возникшее в воспоминаниях, и т. п.). А главное для кино – это изображение слитности пространства и времени, движущегося пространства. В работе французского философа Жиля Делёза «Кино» вводятся понятия «образ-движение» и «образ-время» именно как характеристика специфики данного вида искусства [4].

В 1960-х гг. влияние киноязыка на литературу проявляется во многих текстах – но это именно влияние, в литературе функционируют стереотипы киноизображения, поскольку кино изменило сам способ мировосприятия современного человека. Можно ли говорить о «языке кино» в текстах автора, который, судя по всему, не успел увидеть ни одного фильма?

Сам по себе факт появления элементов – подчеркнем: элементов – киноязыка в литературном произведении «докиношного» времени не является странным, как отмечал Ю. Лотман в работе «Семиотика кино и эстетика киноискусства» [5]. Художественную основу кино составляет значительно более древняя тенденция, определенная диалектическим противоречием между двумя основными видами знаков: кино является результатом синтеза рисунка и слова, при этом в истории человечества слово тяготеет к изобразительности, а графика и живопись – к повествованию. Потребность автора динамизировать повествование, столкнуть фрагменты в монтажном сопряжении через внезапные перебросы в пространстве и времени, варьирование планов, сжатие или растягивание временем текста – все это было присуще и литературе докинематографического времени, и литературе как таковой. Но кино актуализировало, обострило эти приемы, сделав их особенностями своего специфического языка [6].

Литературная кинематографичность, т. е. монтажность композиции, динамика, важность зрительного ряда, вариации планов, перебросы в пространстве и времени и т. п. (это то, что С.М. Эйзенштейном было названо «принципом кино»), уже проявлялась в искусстве и докинематографического времени. Исследователи неоднократно отмечали, что появление кино было подготовлено романом нового времени, в котором уже появились элементы монтажа, соединение, словами Л.Н. Толстого, «генерализации» и детализации, т. е. крупного и общего планов, открытиями Станиславского в области актерской техники, достижениями живописи и графики. При этом нужно иметь в виду, что язык кино – это совокупность элементов и использование, например, просто монтажности или смены планов не позволяет говорить о близости художественного языка того или иного писателя и языка кино как искусства в целом.

Разумеется, речь не идет о полном соответствии между принципами кино и принципами чеховского текста – речь может идти только об относительном

соответствии этих принципов, поскольку каждый вид искусства обладает своей спецификой, разрушение которой ведет к разрушению данного вида искусства. При этом вряд ли можно говорить о том, что Чехов подготовил кино начала XX века – скорее, его принципы ближе к принципам кино в духе А. Тарковского и других киномастеров второй половины XX века.

Прежде всего отметим некоторые параллели, а затем продемонстрируем наши наблюдения на примере анализа текста.

Безусловно, появление киномышления у Чехова связано с его собственным видением мира – не временным или пространственным (так или иначе, большинство творцов тяготеет либо к одному, либо к другому типу мышления, в том числе и в литературе; так, пространственное мышление более характерно для Гончарова, а временное, видимо, для Достоевского), а с ощущением тесной связи пространства и времени, перерастающим в ощущение движущегося пространства. Не случайно «Степь» – произведение, в котором Чехов, по его признанию, впервые откровенно раскрыл образы и картины, которые он берег для серьезного произведения, – в сущности, представляет собой киноленту, цепочку «кадров», данных через восприятие Егорушки. При этом для Чехова важно утвердить в «Степи» сам факт такого восприятия жизни – традиционной для литературы как вида искусства фабулы и опирающегося на него сюжета в «Степи» нет. В дальнейшем сам процесс восприятия жизни как движущегося пространства становится важным для многих его рассказов.

Большую роль «принцип кино» играет в прозе Чехова. Это, прежде всего, то, что, пользуясь кинематографическим термином, нужно назвать «визуализацией». В кино, как утверждают многие теоретики и практики этого вида искусства, все обстоятельства должны раскрываться через ключевые визуальные детали-образы.

Современники упрекали Чехова в том, что его психологизм носил ограниченный характер: в отличие, например, от его современника Л.Н. Толстого, Чехов давал только «силуэты», намеки на характеры, не объясняя их изнутри. И действительно, вот характерный пример чеховского повествования из «Ионыча»: «Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные, руки, и кричит встречным: «Правда держи!» – то картина бывает внушительной и кажется, что едет не человек, а языческий бог... Вероятно, оттого, что горло заплывало жиром, голос у него изменился, стал тонким и резким. Характер у него тоже изменился: стал тяжелым, раздражительным» [7, с. 40]. Итоги развития характера даны, действительно, через внешнее, но приведенный фрагмент вряд ли можно считать примером неумелости Чехова как писателя, просто литературный рассказ заменен показом: перед нами яркий финал фильма со зримыми точными деталями, причем сцена дана вся в движении. И даже субъективное впечатление повествователя – «кажется, что едет не человек, а языческий бог» – вполне поддается экранному воплощению: камера может «взять» героя немного снизу, отчего его фигура будет напоминать языческого кумира, которому необходимо поклоняться и приносить жертвы.

О роли детали в чеховской прозе немало написано, особенно в работах А.П. Чудакова. В книге «Поэтика Чехова» было введено понятие случайностной детали. В следующей своей работе, «Мир Чехова», исследователь дополнил эти размышления указанием на то, что в прозе Чехова большую роль играют и символические детали. Однако в любом случае это конкретные зримые образы. Конечно, в прозе Чехова большую роль играют детали звуковые (и прием использования звуковых образов тоже важен, особенно с появлением звукового кино), а также обонятельные (эти возможности искусством кино пока не освоены...). Однако то, что нам известно о чеховской детали, позволяет говорить о том, что благодаря ей читатель оказывается в пространстве героя. Кстати, требование не рассказывать, а показывать – основная претензия Чехова ко многим адресатам его писем – начинающим писателям.

Слово героя даже в звуковом кино, в отличие от театра, не играет большой роли по сравнению с визуальным рядом. В работе А. Степанова «Проблемы коммуникации у Чехова» (М., 2005) речь идет о том, что слово не помогает чеховским героям выразить себя и прийти к взаимопониманию. Возможно, что кажущийся «провал коммуникации» в чеховском тексте обусловлен тем, что слово героя и не является предметом изображения, это один из множества элементов в «реке жизни», в потоке слитого времени и пространства, движение которого и создает в кино сюжет. Сюжет кино, по Ю. Тынянову, – «общая динамика вещи» [3, с. 325].

Сюжет в кино выстраивается в том числе благодаря кадровости видения и приему монтажа. При этом кадры должны быть не просто сцеплены друг с другом, а мысль автора вытекает не из их последовательности, но из их сцепления, столкновения, со- и противопоставления. Кадры построены, сконструированы, они не натуралистически воспроизводят движение, дают не материальное, а смысловое сопоставление. Именно благодаря сопоставлению видимых элементов в сюжете каждый элемент видимого мира обретает свой смысл. Большую роль играет здесь ракурс «взгляда», соотношение элементов видимого мира, смена точек зрения и т. п. Все это выстраивает композицию кадра. Именно это движение и обуславливает сюжет многих чеховских рассказов.

Хорошо известен принцип повествования в прозе Чехова, который получил такое определение: повествование через точку зрения героя. Таким образом, у нас, читателей, всегда есть словно видеоискатель камеры, находящийся рядом с героем: мы видим то, что видит он, но в то же время благодаря автору, направляющему наше внимание, – больше, чем герой. Но главное, возникает точка зрения, которая, как и в кино, всегда закреплена в пространстве. Вследствие смещения зрительной перспективы возникает «смысловая перепланировка мира» [3, с. 332]. Ж. Делез подчеркивал, что специфика точки зрения в кино как виде искусства состоит в том, что оно дает эквивалент в сфере образа несобственно-прямой речи. Повествование в кино строится как *со-бытие*, метание между точкой зрения независимого наблюдателя сцены и эмпирического субъекта. Так возникает «двойное видение» кино. Такое сложное взаимодействие двух точек зрения близко к чеховскому типу повествования.

Вообще рассказ Чехова укладывается в один фильм практически без потерь.

Рассмотрим в свете всего вышесказанного один из чеховских рассказов – «На подводе» (1897).

Первые же строки рассказа сразу вводят нас в действие без какого-либо объяснения предварительных обстоятельств: «В половине десятого утра выехали из города» [8, с. 335]. Главной героине не дано ни портрета, ни характеристики, как это бывает в литературе при первом появлении персонажа в произведении. Не случайно многими критиками чеховские герои воспринимались как «силуэты» – и Марья Васильевна, уже тринадцать лет служащая сельской учительницей, дана только через то, что она видит, и то, как она воспринимает и ощущает увиденное.

Повествователь («камера») находится все время рядом с героиней и видит то же, что видит она. Так возникает, если воспользоваться мыслью Ж. Делёза, «несобственно-прямая речь» в создании образа. В то же время сохраняется и вторая точка зрения. В ней есть то, что необходимо повествователю в кино: личностное ощущение мира и в то же время элемент независимости, объективности в фиксации зрительных впечатлений, поскольку камера и подчиняется человеку, и вместе с тем «видит» то, что есть, а не только то, что кажется герою. Это сложное взаимодействие точек зрения представлено уже в первом абзаце рассказа: «Шоссе было сухо, прекрасное апрельское солнце сильно грело, но в канавах и в лесу лежал еще снег. Зима, злая, темная, длинная, была еще так недавно, весна пришла вдруг, но для Марьи Васильевны, которая сидела теперь в телеге, не представляли ничего нового и интересного ни тепло, ни томные, согретые дыханием весны прозрачные леса, ни черные стаи, летавшие в поле над громадными лужами, похожими на озера, ни это небо, чудное, бездонное, куда, кажется, ушел бы с такой радостью» [8, с. 335].

Кроме того, уже начало рассказа вводит образ-движение в самом наглядном, прямом его воплощении (дорога), идет постоянное чередование ракурсов, близких и дальних планов (сначала мы видим шоссе, сидя рядом с героиней, потом камера поворачивается к канавам, поднимается к лесу, снова поворачивается – и теперь мы «видим» героиню на фоне леса и дороги, а затем камера отрывается от нее, и взгляд устремляется к лужам, в которых отражается небо, а от них и к самому небу).

Все повествование создано через визуальный ряд – зримые яркие детали. И в дальнейшем Чехов не рассказывает, например, об ужасной дороге, он показывает ее: «С шоссе свернули на проселочную дорогу: Ханов впереди, Семен за ним. Четверка ехала по дороге, шагом, с напряжением вытаскивая из грязи тяжелый экипаж. Семен лавировал, объезжая дорогу, то по бугру, то по лугу, часто спрыгивая с телеги и помогая лошади <...> А дорога все хуже и хуже... Въехали в лес. Тут уж сворачивать негде, колеи глубокие, и в них льется и журчит вода. И колючие ветки бьют по лицу» [8, с. 337].

Нужно отметить, что движение времени в рассказе – это движение условного «киновремени»: оно то убыстряется, то сжимается. Так, в кино крупный план вырывает предмет из течения времени. Лужи и небо «разрывают» время героини (дорога домой), останавливают его, и в этот «разрыв» входит другое время – вечность. Потому движение повествования мотивировано в рассказе не

столько движением героини по дороге, сколько «смысловым движением», что характерно для кино как вида искусства.

Конечно, не так просто зафиксировать на пленку прозрачные леса и бездонное небо, в которое хочется уйти, но во второй половине XX века кино как вид искусства (не в массовом своем варианте) научилось материализовывать в зрительные образы ощущения, мысли, воспоминания, жизнь подсознания в совершенстве.

Но уже в рассказе Чехова мы видим яркие примеры визуализации внутренней жизни человека. Так, на изображение видимого мира (телега, шоссе, стаи птиц и пр.) накладываются образы, сначала связанные с ощущениями героини, потом – связанные с воспоминаниями: «Вот уже тринадцать лет, как она учительницей, и не сочтешь, сколько раз за все эти годы она ездила в город за жалованьем; и была ли весна, как теперь, или осенний вечер с дождем, или зима, – для нее было все равно, и всегда неизменно хотелось одного: поскорее бы доехать. У нее было такое чувство, как будто она жила в этих краях уже давно-давно, лет сто, и казалось ей, что на всем пути от города до своей школы она знала каждый камень, каждое дерево. Тут было ее прошлое, ее настоящее; и другого будущего она не могла представить себе, как только школа, дорога в город и обратно, и опять школа, и опять дорога... О том прошлом, какое было до ее поступления в учительницы, она уже отвыкла вспоминать – и почти все забыла. Когда-то были у нее отец и мать, жили в Москве около Красных ворот, в большой квартире, но от всей этой жизни осталось в памяти что-то смутное и расплывчатое, точно сон <...> От прежних вещей сохранилась только фотография матери, но от сырости в школе она потускнела, и теперь ничего не видно, кроме волос и бровей» [8, с. 335]. Современный кинематограф выработал для такого эпизода устойчивый прием – наплыв кадров, когда видеоряд, связанный с воспоминаниями, постепенно просвечивает сквозь «основной», а потом так же исчезает. Указание на «смутность» этого наплывающего видеоряда прямо дано в чеховском тексте. Еще раз обратим внимание на то, что Чехов передает ощущения и мысли героини, визуализируя их, – так, ее мысли о собственной жизни реализуются в мелькании «город-дорога-школа-дорога-город-дорога-школа» и т. д.

Жизнь Марьи Васильевны при школе – это предыстория героини – дана в рассказе не в экспозиции, как это принято в литературе, а включена в сюжет: это её воспоминания и мысли в дороге, и эти ее размышления тоже даны через визуальный, причем движущийся во времени, ряд: «Утром холодно, топить печи некому, сторож ушел куда-то, ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят, все так неудобно, неуютно. Квартира из одной комнатки, тут же и кухня. После занятий каждый день болит голова, после обеда жжет под сердцем. Нужно собирать с учеников деньги на дрова, на сторожа и отдавать их попечителю, и потом умолять его, этого сытого, наглого мужика, чтобы он, ради бога, прислал дров. А ночью снятся экзамены, мужики, сугробы. И от такой жизни она постарела, стала некрасивой, угловатой, неловкой, точно ее налили свинцом, и всего она боится, и в присутствии члена управы или попечителя школы она встает, не осмеливается сесть, и когда говорит про кого-нибудь из них, то выражается почтительно «они». И никому она не нравится, и жизнь

проходит скучно, без ласки, без дружеского участия, без интересных знакомых. В ее положении какой бы это был ужас, если бы она влюбилась!» [8, с. 339]. Кстати, и здесь, в этом эпизоде, мы видим пересечение двух точек зрения – объективной «камеры» (героиня некрасива, угловата, встает в присутствии начальства) и субъективной (сторож ушел куда-то, восклицательный знак в конце последнего предложения).

Стремление повествователя вызвать в читателе (зрителе) ощущение потока, движения жизни приводит к тому, что «камера» схватывает и, казалось бы, случайные, мелкие детали. Так, воспоминания героини оказались прерваны репликой возницы: «А в городе чиновника одного забрали. Отправили. Будто, идет слух, в Москве с немцами городского голову Алексеева убивал». Сам Чехов отмечал, что этот эпизод дополняет характеристику невежественной среды, в которой оказалась учительница, но когда по цензурным соображениям ему пришлось убрать упоминание об убитом Алексееве (московском городском голове), то он заменил эту реплику другой: «...в этом месте рассказа должен быть короткий разговор, – а о чем, это все равно» [8, с. 535].

Вся основная часть рассказа-«фильма» организована сложным ритмом взаимодействия эпизодов, создающих «образ-время».

Во-первых, это чередование эпизодов дороги и воспоминаний: «Приехали в Нижнее Городище. Около трактира, на унавоженной земле, под которой был еще снег, стояли подводы: везли большие бутылки с купоросным маслом. В трактире было много народа, все извозчики, и пахло тут водкой, табаком и овчиной. Шел громкий разговор, хлопали дверью на блоке. За стеной в лавочке, не умолкая ни на минуту, играли на гармонике. Марья Васильевна сидела и пила чай, а за соседним столом мужики, распаренные чаем и трактирной духотой, пили водку и пиво <...> Марья Васильевна пила чай с удовольствием и сама становилась красной, как мужики, и думала опять о дровах, о стороже... <...> Дверь на блоке все хлопала, одни входили, другие выходили. Марья Васильевна все сидела и думала все про то же, а гармоника за стеной все играла и играла. Солнечные пятна были на полу, потом перешли на прилавок, на стену и совсем исчезли, значит, солнце уже склонилось за полдень. Мужики за соседним столом стали собираться в путь. Маленький мужик, слегка пошатываясь, подошел к Марье Васильевне и подал ей руку, глядя на него, и другие тоже подали руку на прощанье и вышли один за другим, и дверь на блоке провизжала и хлопнула девять раз» [8, с. 339–340].

Во-вторых, это сложное движение двух персонажей – Марьи Васильевны на телеге и помещика Ханова на коляске. Они то сталкиваются и едут рядом, то разъезжаются, и это движение рождает в героине то надежды, то иллюзию счастья, то отчаяние, то смирение. Именно этот ритм и создает сюжет. При этом именно столкновение видеообразов и создаёт то, без чего перипетии рассказа от несчастья к иллюзии счастья и снова к несчастью были бы непонятны: мы должны видеть и благодаря этому ощущать то же, что видит героиня. События (которых в традиционном смысле этого слова в рассказе нет вообще) и диалог ничего в данном случае не объясняют. Для того чтобы прочувствовать рассказ, читатель должен почувствовать себя зрителем и «увидеть» разворачивающийся перед ним фильм.

Кроме того, ритм, организующий чередование эпизодов, приводит к тому, что в рассказе очевиден прием монтажа.

Заключительный эпизод представляет создателю фильма (а этих создателей двое: автор, режиссер, сценарист и кинооператор – в одном лице и читатель, поскольку Чехов неоднократно говорил о том, что многое не прописывает до конца, рассчитывая на сотворчество читателя) огромные возможности «проявить» те кадры, которые в начале фильма были темными и неясными. Марья Васильевна ждет у переезда, когда пойдет курьерский поезд: «Вот он – поезд; окна отливали ярким светом, как кресты на церкви, больно было смотреть. На площадке одного из вагонов первого класса стояла дама, и Марья Васильевна взглянула на нее мельком: мать! Какое сходство! У матери были такие же пышные волосы, такой же точно лоб, наклон головы. И она живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все эти тринадцать лет, представила себе мать, отца, брата, квартиру в Москве, аквариум с рыбками и все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле, голос отца, почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, темной комнате, в кругу родных, чувство радости и счастья вдруг охватило ее, от восторга она сжала себе виски ладонями и окликнула нежно, с мольбой:

– Мама!

И заплакала неизвестно отчего. В это время как раз подъезжал на четверке Ханов, и она, видя его, вообразила счастье, какого никогда не было, и улыбалась, кивала ему головой, как равная и близкая, и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество. Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась...

– Васильевна, садись!

И вдруг все исчезло. Шлагбаум медленно поднимался. Марья Васильевна, дрожа, коченея от холода, села в телегу. Четверка переехала линию, за ней Семен. Сторож на переезде снял шапку.

– А вот и Вязовье. Приехали» [8, с. 342].

Кульминация – внезапное ощущение счастья и отчаяние – дана как сложное взаимодействие «снов»: то, что героине показалось пробуждением от сна, на самом деле и было сном. Здесь нет практически ничего, что нельзя было бы перевести в детали внешнего мира и действия, разве что «заплакала – неизвестно отчего». Многие писатели в данном случае постарались бы максимально объяснить происходящее, Чехов же ведет нас через видеоряд, определяющий наше эмоциональное восприятие. Этот видеоряд, соединяющий зрительный, словесный и звуковой ряды (фигура матери, реплика возницы, шум поезда и т. д.), выстроен по системе, определенной С. Эйзенштейном как вертикальный, полифонический монтаж. В финале рассказа из сорасположения статических элементов динамически возникает эмоция.

Безусловно, в рассказе есть и то, что можно определить как «собственно литературные элементы». В частности, отступление-рассуждение, которое в равной мере принадлежит и автору, и героине: «В сущности вся жизнь устроена и человеческие отношения осложнились до такой степени непонятно, что, как подумаешь, делается жутко и замирает сердце» [8, с. 338]. Впрочем, имея в

виду это и некоторые другие фрагменты, Л.Н. Толстой писал по поводу «На подводе»: «Превосходно по изобразительности, но риторика, как только он хочет придать смысл рассказу» [8, с. 538].

Так специфика видения мира, предвосхищающая восприятие мира киноискусством, проявилась в чеховской прозе на разных уровнях: от сложного монтажа, связанного с ритмом повествования, до стремления «поруководить» восприятием читателя, делая его зрителем происходящего.

Элементы киноязыка ярко проявляются в драматургии Чехова. Отметим в связи с этим лишь несколько важных, на наш взгляд, моментов, поскольку данная проблема нуждается в специальном исследовании.

Большинство современников Чехова, как мы видели, признавали, что его пьесы не похожи на драматическое произведение. Многие художественные открытия Чехова в области драматургии, как выяснилось в XX веке, определяются особенностями мироощущения именно этого столетия, а найденные драматургом приемы определили развитие так называемой «новой драмы». Тем не менее, не все в его драматургии можно объяснить приемами «новой драмы». Так, драматургия XX века оказалась благодаря Чехову во многом драмой «для чтения», чем для постановки. Однако даже на фоне пьес, развивающих эту черту чеховского театра, пьесы Чехова намного более «прозаичны», чем у его последователей. Об этом писала И.Е. Гитович, чья статья о пьесе «Три сестры» называется «Пьеса прозаика: Феномен текста»: «По природе своей слово чеховских пьес амбивалентно – оно и прозаическое и драматическое одновременно» [9, с. 16]. Еще одной особенностью чеховской драматургии является, как кажется, принципиальная невыраженность авторской позиции, что приводит к бесконечному разнообразию режиссерских трактовок, к стремлению доделать, переделать, переписать текст – такой «театральный волюнтаризм» не проявляется ни к одному другому драматургу.

Ряд загадок, возникающих при обращении к чеховской драматургии, по крайней мере две вышеотмеченные, – можно объяснить тем, что в этих пьесах возникают элементы, предвосхищающие черты нового жанра, еще неизвестного чеховским современникам, – киносценария.

Разные режиссеры предъявляют к киносценарию разные требования, но все же можно отметить некоторые его общие особенности.

Прежде всего, киносценарий – это не театральная драма. В драме слово самодостаточно, киносценарий же должен включить слово в сюжет фильма, который создается совокупностью элементов, только одним из них является слово. Именно поэтому Ю. Тынянов указывал, что «пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежуток между испорченным романом и недоделанной драмой. А самый лучший тип сценариста – промежуток между неудавшимся драматургом и беллетристом, которому надоела беллетристика» [3, с. 324]. А. Тарковский неоднократно говорил о том, что кинообраз неадекватен образу литературному, поэтому его невозможно записать словами. Следовательно, настоящий сценарий и не может быть законченным литературным произведением и должен изначально задумываться как будущий фильм. Потому киносценарий ближе не к драме, а к прозаическому тексту, а диалог в кино, в отличие от театра, где важ-

на речевая характеристика персонажа, не должен и не может исчерпывать смысл эпизода. А. Митта, опираясь на собственный кинорежиссерский опыт, писал, что вся ситуация должна быть понятна из зрительного ряда, из действий героев, слова не должны создавать лишнюю информацию, они только помогают «двигать» конфликт, и поэтому словесный спор персонажей в кино – лишний, а длинные монологи в духе Чацкого бесполезны [10, с. 165]. Ю. Тынянов писал: «...развитие и законы развития киносюжета – свои. Литературная фабула входит в кино не всеми особенностями, а некоторыми. Даже «инсценировка» в кино «классиков» не должна быть иллюстрационной – литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино <...> Кино может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане» [3, с. 324].

Чехов идет как раз по пути сокращения всего, что связано с раскрытием героя в словах, в процессе работы над текстом драм он сокращал длинные монологи, реплики. Сложное соотношение между словом и действием, часто разоблачающее слово его несовпадение с поступком и т. д. – все это составляющие кинообраза в гораздо большей степени, чем образа театрального. И это тоже мы видим в чеховской драме – размышления о «невывраженности» героев Чехова в слове давно уже стали общим местом.

Именно благодаря компенсирующему зрительному ряду кино может позволить себе большую неопределенность, чем театр, например, в разработке характера. А самая «литературная» часть кино – сценарий, который должен будет стать фильмом, не прописывает и не может прописать все до конца. Интересны в связи с этим возмущенные упреки Чехова в ответ на многочисленные вопросы актеров Художественного театра и Станиславского о том, как играть ту или иную роль. Вычеркивая реплики героев, он обычно добавлял связанные с этим персонажем ремарки. «Послушайте, там же все написано», – обычно волновался он – и добавлял: ведь у него же клетчатые панталоны, ведь у него же желтый галстук и т. п. Здесь Чехов как автор давал яркую зримую кинематографическую – не театральную по природе своей – деталь, которая в тот или иной момент кинофильма должна была бы стать деталью первого, крупного плана (что опять же в театре вряд ли может произойти: на фоне множества других равноудаленных от зрителя деталей клетчатые панталоны этот зритель может вообще не заметить как значимые для характеристики героя).

Вообще в пьесах Чехова большую роль играет зрительный ряд, создающий настроение, мироощущение. В тексте чеховских пьес дан чаще всего только намек на зрительный образ, который зрителем должен быть развернут. Многое в данном случае почти невозможно показать средствами театра. Как, например, в театре представить сцену со словами Раневской – «мама идет по саду в белом платье»? И театр не может показать то, что увидела Раневская – актриса только произносит соответствующую реплику. Но можно средствами кино показать то, что и как видит Раневская, таким образом материализовав ощущения героини. И Чехов рассчитывает на то, что зритель пьесы увидит то же внутренним зрением, представит себе этот нежный призрак в белом платье в саду дворянской усадьбы и таким образом возникнет понимание и сопереживание. Или вспомним ремарку перед 2-м действием «Вишневого сада»: «Поле. Старая, по-

кривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую погоду. Скоро сядет солнце» [11 с. 215]. Как показать камни, когда-то бывшие могильными плитами, полоску на горизонте, которая в хорошую погоду превращается в большой город, и то, что скоро сядет солнце, в театре, к тому же зрителю амфитеатра? Как ему рассмотреть эти камни и понять, что то, что он видит сейчас, в другое время оказалось бы городом? Зато в кинофильме смена ракурсов и планов позволила бы и рассмотреть камни, и почувствовать атмосферу вечерних сумерек, и рассмотреть полоску на горизонте. Также, пожалуй, невозможно передать средствами театра ремарку, открывающую «Чайку», о том, что за наскоро сколоченной эстрадой есть озеро – но его совершенно не видно. Театр не может передать то, что не видит зритель, ведь его точка зрения закреплена местом в зрительном зале. Зато в кино камера может отвлечься от диалога и увести взгляд зрителя к озеру, может передать особое освещение в воздухе, который насыщен влагой благодаря невидимому, но близкому озеру и т. п. Несколько лет назад появился фильм М. Тереховой «Чайка», вызвавший споры и многочисленные претензии критиков. В качестве режиссера М. Терехова пыталась опираться на опыт своей работы с А. Тарковским. Лучшим героем ее фильма было озеро – колдовское, загадочное, словно живое и мыслящее существо. Именно оно создавало атмосферу нервную, напряженную, атмосферу любви и искусства. Этого ощущения постоянного присутствия озера почти невозможно достичь средствами театра. Как только мы забываем об этом особом пространстве, спектакль, не теряя даже психологической глубины, неизбежно обытовляется.

Именно эту атмосферу пытался воссоздать в постановках на сцене Московского Художественного театра К.С. Станиславский, обращаясь к натуралистическим деталям, визуальным и звуковым (сверчки, кузнечики, стуки и т. п.). Благодаря этим деталям в театре только и возможно передать атмосферу непосредственно не видимого зрителем, но все пронизывающего пространства (колдовского озера в «Чайке», города – ада в «Трех сестрах», красивого сада, связанного с воспоминаниями детства в «Вишневом саду»). Интуитивно почувствовав необычность художественного языка чеховских драм, в их постановке Станиславский как режиссер использовал элементы киноязыка, что и обусловило колоссальный успех чеховских пьес именно на сцене этого театра (кстати, работы Станиславского оказали большое влияние на развитие кино).

Интересно и то, что точка зрения, которая в театре закреплена (зритель рассматривает все время одно и то же пространство – пространство сцены), в чеховских пьесах подвижна. Исследователи неоднократно обращали внимание на эпизод в пьесе «Три сестры», в котором реплики героинь о том, что они хотят переехать в Москву, перебиваются словами Чебутыкина «черта с два» из разговора другой группы персонажей. Этот разговор происходит одновременно с первым, но в другой части сцены. Одновременность и взаимопересечение двух отдельных событий – это прием, к которому часто обращается кинемато-

граф. Традиционный театр предполагает, что зритель одновременно следит за одной ситуацией – только за одним разговором.

Эти и многие другие особенности чеховской поэтики позволяют нам согласиться с мыслью И.Е. Гитович: «Может быть, неслучайно уже делаются попытки в сценических версиях рассказов Чехова обойтись вовсе... без чеховского текста – либо заменить чеховское слово словесной абракадаброй, оставив лишь внешний рисунок. Известный экспериментальный смысл в этом есть – мне, например, иногда кажется, что невербальная техника в передаче чеховского текста достигла такой изошренности, что можно, взяв камеру, снять фильм абсолютно в чеховской поэтике, используя только планы, монтаж, свет, темп смены кадров и пр. без слов. И это будет фильм в *манере* Чехова» [9, с. 18].

Как мы уже отмечали, сценарий не прописывает все до конца. Именно эта особенность чеховского текста лежит в основе отмеченной нами выше ситуации – разнообразия режиссерских театральных постановок чеховских пьес. Вряд ли стоит в этой ситуации упрекать режиссеров в волюнтаризме – они интуитивно чувствуют, что в тексте, по сравнению с произведениями других драматургов, есть некая «нехватка», оставляющая больший, чем в других случаях, простор для их собственных действий.

Подводя итоги, следует сказать, что, конечно, литературный текст и кинопостановка создаются на языке разных видов искусства и они не могут быть полностью адекватными. Можно лишь говорить об элементах в литературе языка другого вида искусства, обогащающих язык собственно литературы, например, литература активно использует достижения живописи. В тексте Чехова – эпическом и драматическом – есть то, что позволяет его автору создать в сознании читателя воображаемую киноленту, поскольку и для самого Чехова жизнь – это то, что строится из «образов-движений», из образа-времени.

Близость языка Чехова и некоторых элементов языка кино не означает, что любая экранизация Чехова будет удачной – таковых очень немного. Здесь, безусловно, Чехову необходим конгениальный режиссер, владеющий языком кино как вида Искусства.

Приемы киномонтажа, наплыва воспоминаний через отдельные кадры и т. д. присутствуют и в творчестве предшественников Чехова – Л. Толстого, Ф. Достоевского и пр. Однако, на наш взгляд, специфика чеховского мировосприятия и повествования обусловила предельную, наибольшую в русской классической литературе концентрацию элементов языка кино. Новаторство Чехова – замеченное, но не понятое до конца современниками – это предугадывание им как в прозе, так и в драматургии новых принципов повествования, которые станут определяющими в XX веке, веке торжества кино.

Summary

L.E. Bushkanets. The poetics of A.P. Chekhov works and the artistic peculiarities of the cinema.

The article is devoted to some specific features of the Chekhov's poetics. He had anticipated some of the main significant peculiarities of the cinema as an art: the type of the narrative, the point of view that connects one of the hero and one of the narrator, the organization of the time and space and so on. The article is based on the Chekhov's novels and plays.

Литература

1. *Беляев Ю.* Театр и музыка. Художественный театр // Новое время. – 1901. – 3 марта.
2. *Ченко (Одарченко К.Ф.)* Три драмы А. П. Чехова // Новое время. – 1901. – 27 марта.
3. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
4. *Делез Ж.* Кино. – М.: Ад маргинем, 2004. – 622 с.
5. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 425 с.
6. *Мартьянова И.А.* Кинематографичность как одна из доминант идиостилевого развития современной литературы // Современная русская литературы 1990 – начала XXI века. – М., СПб.: Academia, 2005. – С. 310–311.
7. *Чехов А.П.* Ионыч // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 18 т. – М.: Наука, 1972–1988. – Т. 10.
8. *Чехов А.П.* На подводе // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 18 т. – М.: Наука, 1972–1987. – Т. 9.
9. *Гитович И.Е.* Пьесы прозаика: феномен текста // Чеховиана. «Три сестры». – 100 лет. – М.: Наука, 2002. – Вып. 9. – С. 6–18.
10. *Митта А.* Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. – М.: Подкова, 1999. – 480 с.
11. *Чехов А.П.* Вишневый сад // Чехов А.П. Полн. собр. соч.: в 18 т. – М.: Наука, 1972–1987. – Т. 13.

Поступила в редакцию
08.09.06

Бушканец Лия Ефимовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Казанского государственного университета.