

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КИНЕМАТОГРАФИИ  
имени С. А. ГЕРАСИМОВА»

*На правах рукописи*

Горбачев Игорь Николаевич

**Функционирование визуальных режиссерских техник  
(на материале фильмов, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова)**

Специальность 5.10.3 –  
Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

**Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:  
доктор философских наук, профессор  
Н. Б. Маньковская

Москва 2024

## Содержание

Введение	4
Глава 1. Основные черты и классификация визуальных режиссерских техник	14
1.1. Повествовательные (нарративные) структуры	14
1.2. Изобразительные (визуальные) структуры	34
1.3. Классификация	69
Глава 2. Особенности функционирования причинно-следственных связей, времени и места действия в повествовательных структурах поздней драматургии А.П. Чехова	73
2.1. Причинно-следственные связи, время и место действия в пьесах «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад»	73
2.2. Теоретические основы драматургического метода Чехова	90
2.3. «Реализм» Чехова	95
2.4. Осмысление драматургических методов Чехова в России и за ее пределами	98
Глава 3. Трансформация причинно-следственных связей, времени и места действия в повествовательных структурах поздних пьес А.П. Чехова. «Три сестры»	107
3.1. Причинно-следственные связи, время и место действия в повествовательных структурах пьесы «Три сестры»	109
3.2. Первая постановка пьесы «Три сестры»	121
3.4. Мотив наследства в поздних пьесах Чехова	138

Глава 4. Функционирование визуальных режиссерских техник в фильмах, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова	142
4.1. «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» в кино. Время, место, ареал популярности	142
4.2. Экран как наследник театральных подмостков	145
4.3. Сценаристы и консультанты в работе над пьесами Чехова	180
4.4. «Дуэль» между советскими и западными кинематографистами	189
4.5. Чехов и современные режиссеры	215
4.6. Римэйки поздних пьес Чехова	236
Заключение	250
Библиография	253
Фильмография	265
Приложение	267

## ВВЕДЕНИЕ

### Общая характеристика работы

Диссертация посвящена анализу функционирования визуальных режиссерских техник в игровом кино. Под термином «визуальная режиссерская техника» понимается алгоритм, который использует режиссер-постановщик для формирования и контроля различных компонентов изобразительной части фильма.

Диссертация сосредоточена исключительно на визуальных режиссерских техниках. Одновременное рассмотрение аудиальных техник представляется нецелесообразным из-за принципиальной разницы в сущности описываемых алгоритмов.

В качестве материала для исследования выбраны фильмы, снятые по трем поздним пьесам А.П. Чехова: по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду».

Выбор обусловлен следующими соображениями. 1) Чехов – самый популярный русский драматург. По количеству постановок на театральных площадках мира он находится на втором месте после Шекспира. 2) Нарративные структуры, созданные Чеховым в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саду», с одной стороны, хорошо изучены, с другой, – достаточно сложны и содержат множество непростых для постановщиков элементов.

Канон поздних пьес Чехова, как правило, составляют четыре произведения: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». В диссертации не рассматриваются фильмы, снятые по пьесе «Дядя Ваня». Причины следующие: 1) «Дядя Ваня» является переработкой ранней пьесы «Леший». 2) Специалисты не могут точно определить дату написания «Дяди Вани», что делает не до конца корректным отнесение пьесы к разряду поздних. 3) Особенности повествовательных структур, созданных в «Дяде Ване», не позволяют поставить пьесу в один ряд с «Чайкой», «Тремя сестрами» и «Вишневым садом».

Формулировка «фильмы, снятые по пьесам» неслучайна. Среди рассматриваемых картин – «Если бы знать» Б. Бланка и «Три сестры» Ю. Грымова, которые с формальной точки зрения являются вольными фантазиями на темы чеховской пьесы, однако с точки зрения повествовательных структур – близки

первоисточнику. Поэтому формулировка «фильмы, снятые по пьесам» представляется наиболее точной.

### **Актуальность исследования**

Актуальность диссертационного исследования обусловлена тремя факторами.

Первый. Кинематограф, как и многие области человеческой деятельности, сфера практическая и быстро развивающаяся. Тон здесь задает именно производство, с удивительной скоростью принимающее на вооружение необходимые технологические и научные достижения, а теория, выдвигающая социологические, философские, исторические и т.д. гипотезы, не успевает за практикой.

В кинопроизводстве форму и содержание фильма определяет в конечном итоге режиссер. Он оперирует несколькими цепочками алгоритмов – режиссерскими техниками, с помощью которых формирует визуальную и аудиальную структуры фильма, а также контролирует повествовательную.

Анализ сложившихся режиссерских техник может способствовать выявлению и осмыслению структуры науки о языке экранных искусств.

Второй фактор. В конце 2010-х годов доходы мировой индустрии видеоигр превысили прибыль глобальной сферы кино. В декабре 2020-го был зафиксирован огромный разрыв: \$179, 7 млрд. против \$100 млрд<sup>1</sup>. Кинематограф, хотя и остался одной из самых прибыльных и популярных индустрий развлечений, начал сдавать позиции.

К приведенному факту можно отнестись с изрядной долей скепсиса, но стоит признать, что начало XXI века было для киноискусства непростым. Переход «с пленки на цифру», борьба с индустриями сериалов, видеоигр и спорта, нарастающее влияние кабельного телевидения и платформ, ощущение кризиса идей из-за потока фильмов, снятых по комиксам, и т.д. и т.п.

---

<sup>1</sup> Данные IDC (<https://www.marketwatch.com/story/videogames-are-a-bigger-industry-than-sports-and-movies-combined-thanks-to-the-pandemic-11608654990> (дата обращения 23.12.2020)) и Motion Picture Association (Ежегодный доклад по итогам 2019-го: <https://www.motionpictures.org/research-docs/2019-theme-report/> (дата обращения 23.12.2020)).

Однако кинематограф задал и продолжает определять художественные критерии изображения в экранных искусствах – в видеоиграх, рекламе, в телесериалах, в выпусках новостей и вечерних шоу и даже в роликах популярных блогеров.

Причины, вероятно, кроются в следующем простом, но неочевидном факте. Кинематограф первым начал решать проблему передачи трехмерного пространства средствами двумерного экрана. Человек воспринимает мир – с визуальной точки зрения – опираясь на три меры, кино способно оперировать лишь двумя: высотой и шириной светящегося полотна. Возникает необходимость описать и проанализировать накопленные техники кинорежиссеров. Классификация и структурирование полученной информации может дополнить картину путей развития экранных искусств.

Третий фактор. В России ощущается дефицит отечественных современных учебников по режиссуре художественного фильма. Есть пособия по монтажу, по сценарному мастерству, академические исследования истории и теории кино, нон-фикшн. Диссертация может быть использована заинтересованными лицами в качестве материала для написания подобного труда.

Таким образом, актуальность исследования определяется растущей потребностью изучения и систематизации практических режиссёрских техник, используемых постановщиками при производстве кинофильмов – как в целях педагогических (обучение студентов киновузов), так и научных (анализ уже снятых картин, а также изучение потенциала развития кинематографа в частности и экранных искусств в целом).

### **Степень научной разработанности темы исследования**

Источники, которые легли в основу исследования, можно разделить на две группы.

Первую составляют труды по истории и теории кинематографа. Здесь стоит выделить несколько работ обзорного характера. В частности, «Искусство кино» Д.

Бордуэлла<sup>2</sup>, в которой изложена теория нарративных структур, лаконично охарактеризованы основные направления кинематографа, а также приведены аргументы для дифференциации устройства фильма на форму и стиль. Последнее положение было взято за основу при разработке классификации визуальных режиссерских техник.

Далее отметим не очень известный труд русского исследователя С. Филиппова «Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино»<sup>3</sup>, в которой вводится термин «модальность» фильма – по аналогии с одноименным термином, позаимствованным из филологии.

Описание техники контраста и сходства построено на положениях труда Б. Блока «Визуальное повествование: создание визуальной структуры в кино, на телевидении и в цифровых медиа»<sup>4</sup>. Отдельные разделы, в частности, касающиеся цвета, формы и линии дополнены с помощью работ И. Иттена «Искусство цвета»<sup>5</sup> и «Искусство формы»<sup>6</sup>, Дж. Альберса «Взаимодействие цвета»<sup>7</sup>. Теоретическое обоснование техники контраста-сходства сверялось с работами Р. Арнхейма<sup>8</sup>, А. Горохова<sup>9</sup>.

Отдельные положения техники режиссерских битов и техники вопроса-ответа основывались на классическом учебнике по режиссуре С. Каца «Кадр за кадром. От замысла к фильму»<sup>10</sup>, а также на многотомном труде К. Кенворти «Кадры мастера»<sup>11</sup>.

Некоторые аспекты техники image system взяты из трудов Г. Меркадо «Глаз создателя фильма: изучение (и нарушение) правил кинематографической

<sup>2</sup> Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. 656 с.

<sup>3</sup> Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54, №55.

<sup>4</sup> Block B. The visual story: creating a visual structure of film, tv and digital media. New York: Routledge. 340 p.

<sup>5</sup> Иттен И. Искусство цвета. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2024. 96 с.

<sup>6</sup> Иттен И. Искусство формы. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2021. 136 с.

<sup>7</sup> Альберс Дж. Взаимодействие цвета. М. КоЛибри, 2021. 216 с.

<sup>8</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: «Архитектура-С», 2024. 392 с.; Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 206 с.

<sup>9</sup> Горохов А. Визуальный клей. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2023. 304 с.

<sup>10</sup> Кац С. Кадр за кадром. От замысла к фильму. М.: «Манн, Иванов и Фарбер», 2021. 478 с.

<sup>11</sup> Kenworthy Ch. Master shots, volume 2: 100 ways to shoot great dialogue. Los Angeles, 2009. 240 p.; Kenworthy Ch. Master shots. Volume 3, The director's vision: 100 setups, scenes, and moves for your breakthrough movie. Los Angeles, 2013. 238 p.

композиции»<sup>12</sup> и «Глаз создателя фильма: язык линз: сила линзы и выразительный кинематографический образ»<sup>13</sup>.

Поскольку материалом диссертационного исследования выбраны фильмы, снятые по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду», во вторую группу источников вошли воспоминания, статьи, критика, письма современников А.П. Чехова.

Фактический материал был взят из писем А.П. Чехова<sup>14</sup>, воспоминаний К.С. Станиславского<sup>15</sup> и В.И. Немировича-Данченко<sup>16</sup>, писем М. Книппер-Чеховой<sup>17</sup>. Важные для глав 2 и 3 детали содержались в полностью неопубликованных мемуарах первого художника МХТ В. Симова<sup>18</sup>, а также в книге «Между временами: взгляд на творчество и восприятие Антона Чехова»<sup>19</sup>.

Описание метода действенного анализа составлено по труду режиссера и педагога А. Поламишева «Событие – основа спектакля»<sup>20</sup>. Рецепция поздней драматургии в США и странах Европы А.П. Чехова собрана на основе работы П. Сонди «Теория современной драмы»<sup>21</sup>, статей В. Набокова<sup>22</sup>, П. Брука<sup>23</sup> и Д. Рейфилда<sup>24</sup>.

<sup>12</sup> Mercado G. The filmmaker's eye: learning (and breaking) rules of cinematic composition. New York: Routledge, 2022. 243 p.

<sup>13</sup> Mercado G. The filmmaker's eye: the language of the lens: the power of lenses and the expressive cinematic image. New York: Routledge, 2019. 195 p.

<sup>14</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т.1 (Письма). М.: Наука, 1974. 583 с.; Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). М. Наука, 1986. 615 с.; Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 10 (Письма). М.: Наука, 1981. 599 с.; Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.11 (Письма). М.: Наука, 1982. 719 с.; Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.13 (Сочинения). М.: Наука, 1986. 520 с.

<sup>15</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: М.: Academia, 1936. 600 с.; Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т.5. М.: Искусство, 1958. 685 с.

<sup>16</sup> Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. М.: Academia, 1936. 383 с.; Немирович-Данченко В.И. Редакционное слово / Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пб: Кн-во «Земля»; Печ. во 2-й Гос. типографии, 1919. 77 с.

<sup>17</sup> Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1972. 448 с.

<sup>18</sup> Симов В. Моя работа с режиссерами // Березкин В. Художник в театре Чехова. М.: Изобразительное искусство, 1987. С.187-191.

<sup>19</sup> Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Cechovs. München - Berlin - Washington/D.C, 2014. 252 p.

<sup>20</sup> Поламишев А.А. Событие – основа спектакля // В лаборатории театрального педагога / М.А. Пантелева, Ю.А. Стромов, А.М. Поламишев. – М.: Русский Мирь, 2011. 408 с.

<sup>21</sup> Сонди П. Теория современной драмы. М.: V-A-C Press, 2020. 148 с.

<sup>22</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. 440 с.

<sup>23</sup> Питер Брук о Чехове // Чехов и мировая литература (Литературное наследие). Т.100, Кн.1. М.: Наука, 1997. С.118-121.

<sup>24</sup> Rayfield D. Understanding Chekhov: A Critical Study Of Chekhov'S Prose And Drama. Madison: University of Wisconsin Press, 1999. xvii+295 p.



Отдельно стоит упомянуть источники, содержащие информацию о историко-социальных реалиях Российской Империи рубежа XIX-XX веков. Помимо различных справочников, энциклопедий, словарей, сводов законов и т.д. использовались труды И.Ф. Стравинского «Хроника моей жизни»<sup>25</sup>, К.П. Победоносцева «Курс гражданского права»<sup>26</sup>, А.А. Алексеева «Русское государственное право»<sup>27</sup> и Д. Рейфилда «Чехов в жизни»<sup>28</sup>.

### **Научная новизна**

В настоящее время А.П. Чехов, наряду с У. Шекспиром и Г. Ибсенем, входит в тройку наиболее популярных и востребованных мировых драматургов<sup>29</sup>. Научная новизна диссертации обуславливается актуализацией его творчества путем анализа киноязыка фильмов, снятых по пьесам «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад». Основанием такого анализа служит выявление существующих визуальных режиссерских техник и создание их классификации. Помимо этого, в диссертации впервые в отечественном киноведении описаны такие режиссерские техники, как создание image system, формирование визуальной структуры, точка равновесия, техника вопроса-ответа, техника режиссерских битов.

### **Цель диссертации**

Цель диссертации – выявить специфику функционирования визуальных режиссерских техник на материале фильмов, снятых по поздним пьесам А.П. Чехова.

### **Задачи диссертации**

Для достижения цели исследования предполагается решить следующие задачи.

1. Определить термин «визуальные режиссерские техники».
2. Определить существующие визуальные режиссерские техники, используемые в игровом кино.

<sup>25</sup> Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. 464 с.

<sup>26</sup> Победоносцев К.П. Курс гражданского права: Вторая часть. Права семейственные, наследственные и завещательные. СПб, 1896. 676 с.

<sup>27</sup> Алексеев А.С. Русское государственное право. М.: Типография А.А. Гатцука, 1892. 473 с.

<sup>28</sup> Рейфилд Д. Чехов в жизни. М.: КоЛибри, 2014. 896 с.

<sup>29</sup> Фоссе Ю. Знакомство с Юном Фоссе на русском//Фоссе Ю. Когда ангел проходит по сцене: Избранные пьесы. М.: АСТ, 2018. С. 5.

3. Проанализировать особенности функционирования визуальных режиссерских техник.
4. Классифицировать визуальные режиссерские техники.
5. На основе этой классификации разработать алгоритм анализа визуальных режиссерских техник того или иного кинематографического произведения.
6. Проанализировать нарративные структуры, созданные А.П. Чеховым в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саду».
7. Выделить особенности этих структур.
8. На основе разработанного алгоритма анализа визуальных режиссерских техник выполнить детальный анализ изобразительной стороны наиболее репрезентативных фильмов, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова.
9. Обобщить результаты исследования.

### **Объект исследования**

Объект исследования – наиболее репрезентативные фильмы, снятые по трем поздним пьесам А.П. Чехова «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» в 1960-2010-е годы. Нижняя граница хронологических рамок обусловлена вспышкой огромного интереса к драматургическому наследию Чехова со стороны продюсеров и режиссеров, зафиксированной в 60-е годы XX века<sup>30</sup>. Сегодня популярность поздней драматургии Чехова на порядок ниже, тем не менее в год производится три-четыре фильма по упомянутым произведениям.

### **Предмет исследования**

Предметом исследования являются функционирование и изобразительный эффект применения визуальных режиссерских техник в отечественных и зарубежных фильмах, снятых по поздним пьесам А.П. Чехова.

### **Методы исследования**

При написании диссертации применялись теоретические и эмпирические методы исследования. В отдельных случаях использовались междисциплинарные, общенаучные и специальные подходы, в частности: теоретико-информационный,

---

<sup>30</sup> Об этом подробно в главе 4, параграф 4.1.

проблемно-логический, искусствоведческий, лингвистический, социокультурный, исторический, компаративистский, абстрагирование, аналогия, индукция, дедукция, а также специфический инструмент режиссеров – метод действенного анализа.

Учитывались научно-практические достижения как отечественных, так и зарубежных исследователей.

### **Теоретическая значимость диссертации**

Теоретическая значимость диссертации заключается в создании классификации визуальных режиссерских техник и методике ее применения в киноведческом анализе.

### **Практическая значимость диссертации**

Практическая значимость диссертации лежит в плоскости преподавания режиссуры игрового кино.

Полученные результаты позволят студентам глубже понять и легче усвоить метод действенного анализа, режиссерам-профессионалам дадут пищу для размышлений при постановке как чеховских пьес, так и произведений других драматургов.

Материалы диссертации могут быть использованы в учебно-методических целях, в контексте дисциплин по истории и теории кино, курсов по искусствоведению, эстетике и философии культуры.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. При анализе развития киноязыка можно зафиксировать дисбаланс, который возник между нарративным компонентом картин и визуальным. Функционирование первого изучено глубже, он более предсказуем во влиянии, которое оказывает на реципиента.

2. Причины дисбаланса между повествовательными и изобразительными структурами лежат в области поисков основания для развития визуального конфликта. В качестве такого основания назывались движение, законы музыкальной драматургии. В настоящее время визуальный конфликт строят на контрасте и однородности визуальных компонентов.

3. А.П. Чехов в пьесах «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» создал оригинальные нарративные структуры, основанные на «нивелировании» или «маскировке» некоторых важных драматургических элементов – исходного события, времени и места действия.

4. Анализ визуальных режиссерских техник в фильмах, снятых по поздней драматургии А.П. Чехова дает основания для предположения о некоторых возможных векторах развития киноязыка. В частности, речь идет о средствах визуализации уникальной модальности, созданной в пьесах «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад».

### **Степень достоверности диссертации**

Все результаты и выводы, сделанные в ходе диссертационного исследования, получены автором лично на основании анализа, сопоставления различных художественных материалов, а также работы с киноведческими, философскими, культурологическими, социологическими, социокультурными, психоаналитическими, лингвистическими, историческими и искусствоведческими источниками.

### **Апробация диссертационного исследования**

Результаты диссертации обсуждались на кафедре эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии им. С. А. Герасимова. Они также нашли отражение в трех публикациях в научных информационно-аналитических журналах «Художественная культура» и «Философия и культура», включенных в перечень ВАК. Тема диссертации освещалась автором в ходе научно-практических конференций и круглых столов (X научно-практическая конференция по эстетике экранизации: «История на экране и в книге», Москва, ВГИК им. С.А. Герасимова 10-12 апреля 2019 г.; Международная молодёжная научно-практическая конференция «Кинематограф XXI века: формы репрезентации реальности», 12-14 марта 2020 года; Международная научная конференция «Современный кинематограф. Основные векторы развития», 18 мая 2023 г).

Наработки по этой теме использовались автором в его педагогической работе на кафедре режиссуры игрового кино режиссерского факультета, а также на кафедре актерского мастерства актерского факультета ВГИК им. С. А. Герасимова.

### **Соответствие паспорту научной специальности**

Диссертационное исследование соответствует п. 25. Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества; п. 26. Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров; п. 28. Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей паспорта научной специальности 5.10.3. – Виды искусства (Кино-, теле- и другие экранные искусства).

### **Структура диссертации**

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии, фильмографии. Общий объем диссертации – 288 страниц.

## ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ И КЛАССИФИКАЦИЯ ВИЗУАЛЬНЫХ РЕЖИССЕРСКИХ ТЕХНИК

Визуальные режиссерские техники – это алгоритмы действий, с помощью которых постановщики фильмов контролируют различные компоненты изобразительной структуры картины.

В рамках производства режиссер может контролировать: 1) повествовательную (нарративную) структуру картины, 2) ее изобразительную (визуальную) структуру и 3) ее аудиальную (звуковую) структуру.

Контроль повествовательных структур картины подразумевает либо написание сценария к фильму, либо участие в этом процессе. Определенная часть этого контроля осуществляется за счет визуальных режиссерских техник – в процессе подготовки режиссерского сценария или уже на съемках фильма.

Речь идет о разборе сценария (и зависимых от этого процесса техниках), а также о работе с актерами – в процессе читки и непосредственно на съемочной площадке<sup>31</sup>.

### 1.1. Повествовательные (нарративные) структуры

Сейчас это может показаться невероятным, но в течение нескольких лет после своего появления кино было настолько необычным явлением, что зрители, как правило, не улавливали связную историю в последовательности сменяющихся кадров. Сегодня подобное чувство может испытать человек, впервые открывший книгу комиксов. Если нет привычки их читать, последовательность картинок, несмотря на всю их очевидность и понятность, покажется абсолютной бессмыслицей.

Кинематограф пытался этого избежать. На экране пестрили «злодеи с усами», «знойные красавицы» и тому подобные «человеческие типы». Шел процесс кодификации изображения. Исследователь Эрвин Панофски писал: «Появились легко определяемые благодаря своей стандартизированной внешности, поведению

---

<sup>31</sup> В данной диссертации техники создания т.н. трансцендентального стиля в кино не выделяются в отдельную категорию. См. подробнее: Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Издательство Des Esseintes Press, 2024.

и атрибутам столь хорошо известные типы Женщины-вамп и Бесхитростной девушки, <...> Семьянина и Негодяя, последнего отличали черные усики и тросточка, <...> Клетчатая скатерть раз навсегда была закреплена за “бедной, но честной” семьей, счастливое супружество, которое вскоре должно было замутиться призраками прошлого, символизировалось сценой, где молодая жена наливала кофе, предназначенный мужу, первый поцелуй неизменно предварялся тем, что дама нежно поигрывала галстуком партнёра, а сам поцелуй непременно сопровождался взбрыком её левой ножки. Соответственно предопределялось поведение персонажей»<sup>32</sup>.

Постепенно повествовательные структуры усложнялись. Несмотря на то, что кинематограф освоил нарративные приемы всего спустя двадцать лет (а это с точки зрения истории даже не мгновение, а проблеск мгновения) после своего появления, их осмысления пришлось ждать несколько десятилетий.

#### *Принципы повествовательной (нарративной) формы*

Исследователь кино Дэвид Бордуэлл писал: «*Нарративом можно считать цепь событий, соединенных причиной и следствием, происходящих в определенном времени и пространстве*»<sup>33</sup> [курсив Д. Бордуэлла], тем самым он выделил основные организующие принципы повествования: причинно-следственные связи, пространство и время.

Под пространством здесь подразумевается не место, а под временем – не время действия.

#### *Причинно-следственные связи*

Причинно-следственные связи, созданные в пьесе или сценарии, – это логическая цепочка драматургических событий, объединенная общим сюжетом и, в терминологии Бордуэлла, «историей». Термин «история» Бордуэлл дефинирует следующим образом: «Это последовательность событий в хронологическом порядке»<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Панофски Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. №5. С.173.

<sup>33</sup> Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. С. 98.

<sup>34</sup> Там же. С. 101. См. также: Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 336 с.; Мариевская Н.Е. Художественное пространство фильма. М., СПб, Центр гуманитарных инициатив, 2024. 258 с.

Эта казуальность коррелирует с драматической структурой и ее основными элементами: исходным событием, завязкой, кульминацией и развязкой, мидпойнтом и т.д., и т.п.

Логическую цепочку каких-то событий, лишенную основных элементов драматургического повествования, некорректно называть нарративной формой.

### *Время*

Время в повествовательных структурах не подразумевает абстрактный хронологический континуум. Здесь исследователь сталкивается с тремя конкретными характеристиками: продолжительностью всей истории, продолжительностью сюжета и продолжительностью экранного времени.

Продолжительность истории – время, которое проходит от исходного события до развязки.

Продолжительность сюжета – время от первого до последнего драматургического события.

Продолжительность действия обозначает хронометраж фильма.

Эти три характеристики не имеют константного коррелирования между собой. Они могут совпадать или не совпадать – в различных вариациях.

### *Пространство*

Пространство повествовательных структур характеризуется пространством экрана и пространством сцены.

Пространство экрана – характеризуется композицией, тональным и цветовым контрастом. Эти характеристики способствуют направлению внимания реципиента на ту или иную часть кадра, а также акцентуации необходимых составляющих кадра.

Пространство сцены – это потенциал декорации способствовать созданию глубинных характеристик кадра. Выше упоминалось, что двухмерный экран создает всего лишь иллюзию глубины пространства, иллюзию наличия трех измерений за счет перспективы, уменьшения размеров объекта, диффузии, перекрытия одного объекта другим и т.д.



Пространство сцены может быть аутентичным или неаутентичным историческому времени и месту действия.

### *Поток информации*

Бордуэлл выделил еще один важный параметр нарративной формы: поток информации об истории. Он писал: «На месте режиссера вы бы думали, ограничить зрителя только той информацией, которую знает герой? Или дать ему больше, чем есть у героя? В сцене погони показать только преследуемого, который прислушивается к тому, чего мы не слышим, и смотрит на то, чего мы не видим? Или продемонстрировать и бегущую жертву, и догоняющего преследователя? Здесь нет правильного или неправильного ответа. Выбор зависит от того, какого эффекта вы хотите добиться. Ясно лишь то, что создателю фильма не избежать выбора, сколько информации раскрыть и когда.

Аналогичным образом нужно задать себе вопрос, насколько объективной или субъективной должна быть сцена. Показать только поведение героев, не пытаясь забраться им в голову? Или добавить внутренний монолог и открыть зрителю их мысли? Или снять сцену с их точки зрения, чтобы зритель видел то же, что они? Стоит ли демонстрировать их сны, фантазии, галлюцинации? На самом деле вопрос не стоит так категорично, и вы можете решить показать одну и ту же историю в совершенно субъективном или более объективном сюжете.

Такие решения связаны с повествованием, с тем, как сюжет представляет информацию об истории, чтобы произвести определенный эффект. Повествование – это пошаговый процесс, который помогает зрителю в создании истории на базе сюжета. На повествование влияют многие факторы, но наибольшее значение имеют факторы, упомянутые выше, – «диапазон и глубина информации об истории, представленной в сюжете»<sup>35</sup>.

Диапазон истории колеблется между двумя полюсами – ограниченным или неограниченным. Неограниченным диапазоном обладает то повествование, при котором зритель знает больше, больше видит и больше слышит, чем кто-либо из

---

<sup>35</sup> Там же. С 117.

героев. «Настолько полное повествование, при котором мы располагаем всей информацией <об истории>»<sup>36</sup>.

Полная противоположность такому диапазону – диапазон ограниченный: такое повествование, при котором зритель знает, видит и слышит только то, что знают, видят и слышат герои.

Между этими двумя полюсами расположилось огромное количество так называемых относительных диапазонов. При просмотре некоторых эпизодов фильма реципиент знает, видит и слышит больше героев, а в других – меньше.

В качестве примера фильма с неограниченным диапазоном можно привести фильм «Война и мир» (режиссер С. Бондарчук, 1965). В этом придуманном пространственно-временном континууме действуют множество персонажей, не связанных друг с другом, часто не имеющих никакой информации друг о друге. Зритель, напротив, получает сведения о героях, достаточные, чтобы понять их характеры и мотивы поведения.

Как пример фильма с ограниченным диапазоном можно назвать «Сталкер» (режиссер А. Тарковский, 1979). В каждой сцене фильма присутствует протагонист – сам Сталкер. Зритель видит историю его глазами. Другой информации о происходящем у него нет<sup>37</sup>.

### *Разбор сценария*

В настоящее время существует только один метод режиссерского разбора сценария – действенный анализ. Подробно его суть будет изложена в главе 2. Пока ограничимся перечислением целей этой техники.

В первую очередь, это выявление всей цепочки драматургических событий сценария, а также основных драматургических элементов его структуры для применения техники режиссерских битов.

---

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Возможна и другая точка зрения. Монолог супруги Сталкера происходит без присутствия главного героя. Писатель разговаривает с безымянной дамой до прихода Сталкера. Но в первом случае зритель слышит слова, которые не влияют на ход истории. Они объясняют характер протагониста. Во втором случае можно предположить, что Сталкер слышит обрывки разговора, понимает, о чем идет речь и поэтому выбирает жесткий путь решения ситуации.

Второе – определение сверхзадачи и задач в сценах и в драматургических блоках у всех персонажей сценария для работы с актерами – во время читки и на съемках.

Третье – выявление наличия оснований для применения таких режиссерских техник, как техника вопроса и ответа и точка равновесия.

Четвертое – создание предварительной концепции монтажа.

#### *Работа режиссера с актерами*

Как пишут в большинстве книг по истории кинематографа, эпоха звука в кино началась 6 октября 1927 года, в день премьеры фильма «Певец джаза».

Как говорилось выше, в диссертации речь идет только о визуальных режиссерских техниках, поэтому тема звука в кино будет затронута косвенно<sup>38</sup>. Тем не менее, будут отмечены несколько принципиальных моментов.

Внушительное количество историков и теоретиков кино с негативной ригористичностью говорят о рождении звукового кинематографа. Смерть находящегося на небывалом подъеме «великого немого», которую ничего не предвещало, поскольку не было никаких предпосылок – ни художественных, ни технических, считали шагом назад, который затормозил развитие кинематографа и т.д., и т.п.

Подобные оценки отличаются субъективностью, категоричностью и недостаточной аргументированностью. Сентенции о неисчерпанных потенциях немого кино вызывают множество вопросов, среди которых первый: обещанный небывалый расцвет был гарантирован? А если бы его не случилось? Тогда бы наоборот – пришли к единому мнению, что эпоха звука опоздала?

Отсутствие технических предпосылок, в том смысле, что продюсеры, контролирующие кинопроизводство, не спешили переходить на звуковые системы – это сомнительный довод. Продюсер, как известно, зарабатывает деньги, а не развивает киноязык. Зачем ему подкладывать под самого себя, под своих коллег и под всю систему, которая его кормит, бомбу?

---

<sup>38</sup> См. подробнее: Русинова Е.А. Звук в пространстве кинематографа: монография. М.: ВГИК, 2020. 265 с.

Аргумент про огромный шаг назад в развитии кино нельзя назвать состоятельным. Кинематограф в любом случае вынужден был бы осваивать звук. И этот процесс – с точки зрения истории – занял даже не минуты, а мгновения, и прошел на удивление, гладко. Никто не будет оспаривать факты, что на какое-то время камеры потеряли подвижность, актерам пришлось менять манеру игры и т.д., и т.п. Но спустя каких-нибудь два-три десятилетия вернулась и подвижность камеры, и актерская выразительность, вернулись, обогащённые новой технологией, которая сделала возможными ранее неиспробованные художественные решения.

Поэтому приход звука, конечно, процесс со знаком плюс. Да, он изменил ландшафт на поле кинематографа и, возможно, не позволил реализовать творческий потенциал нескольким десяткам человек. Но он дал кинематографу перспективу развития, которой «великий немой», несмотря на всю его гениальность, был лишен.

Нечто подобное можно было наблюдать около десяти-двадцати лет назад. Имеется в виду процесс перехода с пленочных кинокамер на цифровые. Точнее всего его было бы назвать тотальной антирекламой. Огромное количество причастных к кинопроцессу людей – в том числе людей с хорошей репутацией – со значительной долей негатива и скепсиса высказывались о цифровых кинокамерах. Все их аргументы сводились, по большому счету, к одному: пленка живая, цифра бездушная. Прошло несколько лет, но уже можно подвести предварительные итоги использования цифровых камер.

Во-первых, пленка не исчезла. Объемы ее производства упали, но даже студенты кинематографических вузов при своих небольших бюджетах производства могут позволить себе работать с ней. Не говоря уже о крупных студиях.

Во-вторых, качество цифровых кинокамер стало выше. При этом они подешевели. Те же студенты киновузов могут позволить себе снимать на первоклассные камеры. Программное обеспечение для монтажа и цветокоррекции совершенствуется, информация по работе с ними в открытом доступе, и можно сказать, что средний уровень «производителей изображения» повысился.

В-третьих, этот процесс дал толчок для нового витка развития киноязыка, поскольку современные цифровые камеры расширили возможности в установке цвета. Если посмотреть работы ведущих кинооператоров последних десяти лет, то можно сделать вывод, что с цветом теперь работают не так, как двадцать лет назад. Процесс не стал хуже или лучше. Он стал другим.

Но вернемся к приходу звука.

Первое, на что повлиял звук – это работа режиссера с актерами и повествовательные структуры.

С появлением звука в кинематограф пришли диалоги, которые постепенно заняли значительную часть хронометража фильма. Изменился принцип актерского существования. Немой кинематограф требовал от актера особой выразительности. Она с трудом поддается определению, поскольку неоднородна. С одной стороны, она документальная, типажная, с другой – в ней много сделанного как будто напоказ. Эмоции, которые воплощали актеры немого кино, выглядят как будто дискретными. У их носителя словно отсутствует сквозное действие, сверхзадача.

В немом кинематографе сам принцип устройства сцены был иным. В ее основе лежала узнаваемая ситуация, в которой не было атмосферы ежедневного человеческого общения, обычно воплощающейся в словах. Эта атмосфера имеет свои цели и задачи, но у нее нет ничего общего с настоящими целями и задачами человека как социального животного. Ее предназначение – обратное: скрыть эти истинные цели и задачи.

В звуковом кино эта атмосфера появилась, режиссеры, и актеры вынуждены были с этим считаться. Звуковое кино с его обилием диалогов заставило и тех, и других вспомнить (или изучить) театральную традицию разбора роли. Это несколько иной подход к профессии.

В этой ситуации огромную роль сыграли разработки К. Станиславского, которые легли в основу большей части актёрских школ всего мира. В работах Станиславского его же система выражена фрагментарно, ее во многом разрабатывали и дорабатывали его ученики, слышавшие, что называется, живое слово мастера. Многочисленные толкователи системы, хотя и воплощали ее

принципы разными путями, совершенствовали ее, но дальше самого Станиславского не ушли. Уже несколько десятилетий актер, работающий над ролью, отвечает на три вопроса, которые задал Константин Сергеевич. Какая у меня цель? Что я делаю, чтобы ее достичь? Что мне мешает ее достичь?

Противники прихода звука в кино заявляют, что диалоги испортили кинематограф, поскольку персонажи стали выражать свои мотивировки вербально, а до этого они воплощали их визуально. Позволим себе прокомментировать этот момент.

В нем чувствуется хорошо, впрочем, завуалированное противопоставление: немое кино – это высокое искусство, звуковое кино – резко снизило заданную планку. Этот посыл вряд ли можно рассматривать всерьез, особенно если принимать в расчет огромное количество, частью ныне утерянного кинематографического мусора, имевшего хождение в то время.

Проблема этого посыла в том, что он легитимизирует фразы типа: кино получило возможность словами «излагать достаточно сложные мотивировки, движущие персонажами кино». Трудно с этим согласиться, поскольку в значительной по своей художественной составляющей драматургии никогда, повторим еще раз, никогда персонаж не излагает свои мотивировки словами. Если это происходит, перед нами маркер плохой драматургии и, как следствие, плохого (в художественном отношении) фильма.

Иными словами, кино после начала внедрения в процесс съемки фильмов записи звука, можно сказать, выцарапывало возможности держать высокую эстетическую планку. Это звучит вычурно и высокопарно, но суть явления в том, что делать это в новых условиях режиссерам, сценаристам и т.д. было непросто.

Концептуальные изыскания Станиславского с их доскональным разбором актерской работы стала основой теории режиссерских битов – одной из самых распространенных практик в современном кинематографе.

#### *Техника режиссерских битов*

Точных данных о времени возникновения этой техники нет. Отдельные ее элементы встречались еще в немом кинематографе. Примеры систематического и

осмысленного применения можно найти уже в фильмах 60-х годов, например, в «Сладкой жизни» (режиссер Ф. Феллини, 1966). Но мейнстримом в режиссуре кино совокупность этих приемов стала только в последних двух десятилетиях XX века<sup>39</sup>.

Что такое режиссерский бит? Бит – понятие, появившееся в театральной практике и сценарном деле в Европы и Северной Америке. Означает какую-либо информацию, влияющую на изменение взаимоотношений персонажей. Онтология понятия «бит», вероятно, восходит к русской театральной школе, в частности к системе Станиславского. В ней, как известно, был введен такой термин, как «событие». Напомним, «событие – это факт из мира пьесы, который тем или иным образом, с той или иной силой влияет на поступки персонажей. Крупное событие влияет сильно, небольшое – едва заметно». Подробнее об этом – в главе 2.

Обычно понятие «режиссерский бит» определяют, как «взаимодействие или основная ситуация в сцене». «Сцена может быть поделена на множество режиссерских битов. Каждый новый бит сигнализирует об изменении взаимоотношений героев внутри сцены»<sup>40</sup>.

Что дает понятие «событие» или «бит» с точки зрения режиссуры? Ответ на этот вопрос уже сформулирован. «Биты полезны в ряде разных направлений. Писатели используют биты, чтобы составить модель сцены и изменений взаимоотношений героев. Режиссеры используют биты, чтобы руководить актерами. Биты – это ключ к пониманию структуры сюжета, сцен и взаимоотношений героев»<sup>41</sup>.

Разовьем эту мысль.

Событие (или бит, или нарративная точка) представляет собой факт изменения вектора действия в драматическом произведении. Тем самым событие становится единственным фактором развития действия. Последовательность (или сеть событий – в случае параллельного действия или других сложных нарративных или

<sup>39</sup> См. подробнее: Kenworthy Ch. Master shots, volume 2: 100 ways to shoot great dialogue. Los Angeles, 2011. 240 p., Kenworthy Ch. Master shots. Volume 3, The director's vision: 100 setups, scenes, and moves for your breakthrough movie. Los Angeles, 2013. 328 p., Кац С. Кадр за кадром. От замысла к фильму. М.: «Манн, Иванов и Фарбер», 2021. 478 с.

<sup>40</sup> Block B. The visual story: creating a visual structure of film, tv and digital media. New York: Routledge. P.312-315.

<sup>41</sup> Там же.

изобразительных структур) составляет, по сути, «дорожную карту» любой драмы. Через их причудливые цепи драматурги, сценаристы и режиссеры выстраивают драматическое повествование.

Событие (бит, нарративная точка) обладают двойственной природой, позволяющей существовать и выполнять свои функции как на повествовательном, так и на изобразительном уровне фильма. При этом событие может работать в нарративном и визуальном пластах повествования одновременно, так и на каждом отдельно. Иначе говоря, повествовательное событие может не быть визуальным, и наоборот.

В качестве примера для последнего утверждения можно привести знаменитую сцену из фильма «Мастер» (режиссер П.Т. Андерсон, 2012) – разговор в кафе протагониста (Х. Феникс) и антагониста (Ф. С. Хоффман) на 35 минуте фильма. В их диалоге присутствуют события (биты, нарративные точки), и действие все время развивается. Однако режиссер не подчеркивает эти события визуально – ни в актерской игре (в смысле смены мизансцены), ни в работе камеры (сюда входит и работа художника-постановщика), что рождает определенный эффект – сильного подспудного напряжения. Иначе говоря, в этой сцене есть повествовательные события, но они не акцентированы (за небольшим исключением) в изобразительной части.

Примеров существования событий только на визуальном уровне с избытком можно найти в авторском кино, например, в фильме А. Тарковского «Зеркало». На 64-й минуте фильма возникает пейзаж, отсылающий к картине Питера Брейгеля «Охотники на снегу». Это сильный визуальный удар, не обусловленный нарративной структурой фильма. И таких примеров в «Зеркале» и подобным образом выстроенных картинах – множество, это также создает особый эффект – многомерного и аллюзивно насыщенного визуального мира.

Однако подобных примеров (если речь идет о кинематографическом мейнстриме) – меньшинство. В основном событие действует сразу на повествовательном и визуальном уровнях.



Рассмотрим, как это происходит. Приведем классический пример: сцена из фильма «Список Шиндлера» (режиссер С. Спилберг, 1993)<sup>42</sup>: первый визит Шиндлера к Штерну.

Для объяснения функционирования события (бита, нарративной точки) напомним такое понятие, как «ось взаимодействия» персонажей. Представим себе двух действующих лиц, каким-либо образом общающихся (возможно, без слов) между собой. Предположим, они смотрят друг другу в глаза. Если из точки, находящейся между глаз одного из персонажей провести воображаемую линию до точки, расположенной между глаз другого героя, то эта воображаемая прямая и будет осью взаимодействия.

Приведем отрывок из сценария «Список Шиндлера», автор сценария Стивен Залльян. Курсивом выделим события (биты, нарративные точки).

Начало и конец сцены, а также появления и выходы персонажей всегда и при любых обстоятельствах являются событиями. Промежуток между событиями принято называть «драматургическим блоком». Всего в этой сцене пять драматургических блоков.

*Шиндлер. Вы работали бухгалтером в одной фирме на Липовой Улице. Что она там производила? Кастрюли, сковородки?*

Штерн. По закону я должен вам сообщить, я еврей.

Шиндлер. Вот как? А я немец. И что? Что скажете, фирма процветала?

Штерн. Дела шли неплохо.

Шиндлер. Я ничего не понимаю в эмалированной посуде. А вы?

Штерн. Я был всего лишь бухгалтером.

*Шиндлер. А если поменять оборудование, можно ведь делать другие вещи. Не так ли? Полевые кухни. Посуду. Военные заказы. До конца войны можно было бы сколотить состояние. Как вы думаете?*

Штерн. Я думаю, у большинства людей сейчас иные проблемы.

Шиндлер. Например?

---

<sup>42</sup> Начало сцены: 12 минута 08 секунда фильма.

Штерн. Уверен, вы будете процветать, если только получите контракт. Фактически чем хуже будет дело, тем лучше будет для вас.

*Шиндлер. О, необходимые подписи я могу собрать. Это самое простое. А вот найти деньги на покупку фирмы. Это другое дело.*

Штерн. У вас нет денег.

Шиндлер. Таких нет. Вы кого-нибудь знаете? Евреев... да, с деньгами. У вас должны быть связи в еврейском деловом мире.

Штерн. Какой деловой мир? Евреи больше не могут заниматься бизнесом. Потому эта фирма и не функционирует.

Шиндлер. Но владельцем буду я, а не они. Я буду платить им продукцией.

Штерн. Кастрюлями и сковородками?

*Шиндлер. Не только. Чем-нибудь полезным. Чем-нибудь, что можно пощупать руками. Что можно продать на чёрном рынке. Почему бы и нет. Все будут счастливы. Хотите, могу сделать вас управляющим.*

Штерн. Давайте по порядку. Они дадут деньги. Я буду делать всю работу. Хотелось бы знать, а чем будете заниматься вы?

*Шиндлер. Тем, чего не хватало этому предприятию: я придам ему блеск. Это я умею лучше, чем работать. Я буду его лицом.*

Штерн. Уверен, что не знаю никого, кто бы этим заинтересовался.

Шиндлер. А стоило бы, Ицхак Штерн. И передайте им, что стоило бы.

В первом драматургическом блоке герои входят в комнату, где происходит действие. Штерн запирает одну дверь, прикрывает другую. Шиндлер предлагает ему сесть и выпить.

Спилберг визуализирует эти действия следующим образом. Камера, расположенная на dolly (тележке) панорамирует на входящих персонажей (на среднем и «ковбойском» планах). Первое событие Спилберг обыгрывает через смену мизансцены (или смену оси взаимодействия персонажей) и движение камеры. Персонажи меняют положение: Штерн садится, но от алкоголя отказывается. Следом на краешек стола садится и Шиндлер. Они обмениваются несколькими репликами. В это время камера приближается к героям. Если в начале

сцены камера панорамировала, то сейчас она «наезжает» на героев. Смена характера движения дополнительно подчеркивает событие.

Во втором драматургическом блоке Шиндлер встает, отходит к окну, затем садится напротив Штерна, закидывает ноги на стол и закуривает сигарету. Бит подчеркивается вновь сменой мизансцены (и оси взаимодействия) и работой камеры. Прежде Шиндлер сидел ближе к Штерну и возвышался над ним, после он сидит напротив него, но на одном с ним уровне. Что касается камеры, то событие подчеркивается сменой крупности планов. В момент, когда Шиндлер встает, Спилберг меняет средний план на общий.

Можно отметить, что усиливающийся конфликт между персонажами Спилберг показывает через мизансцену: Шиндлер находится на фоне окна, его лица не видно из-за яркого света, Штерн – на фоне стены с множеством квадратных рамок, его эмоции, напротив, видны во всех подробностях.

Во время последующих драматургических блоков персонажи не меняют своего местоположения, но, тем не менее, меняют мизансцену (но не ось взаимодействия). Событие, ведущее на новый драматургический блок, Спилберг подчеркивает работой камеры – вновь меняется план. Теперь в кадре поочередно присутствуют только Шиндлер или только Штерн. Крупность при этом становится средней.

Следующее событие Спилберг вновь подчеркивает через смену мизансцены (но не оси взаимодействия) и работу камеры. Шиндлер опускает ноги со стола, делает характерный жест руками и наклоняется к Штерну. Теперь Спилберг использует крупный план – для Шиндлера, Штерн же остается на среднем плане.

Последнее событие подчеркивается склейкой – переходом на новую сцену.

Как можно заметить из приведенного анализа, в этой сцене Спилберг в основном (не будем сейчас вдаваться в тонкости) использует два способа подчеркнуть события – посредством мизансцены (и иногда оси взаимодействия) и через работу камеры.

Следует отметить, что эта техника не применяется в современном российском кинематографе. Причины такого «отказа» до конца не ясны. Что еще более удивительно, эта техника существовала в кинематографе СССР. В качестве

примера можно привести комедию позднего советского времени «Где находится нофелет?» (режиссер Г. Баженов, 1987)<sup>43</sup>.

Сцена строится на том, что протагонист (В. Меньшов) пытается уйти от неловкой для него ситуации. Его конфидент (А. Панкратов-Черный) старается остановить героя всеми возможными способами. Каждая его попытка (или на профессиональном языке «пристройка») – это новое событие. Нарративные точки в этой сцене подчеркиваются не работой камеры, а сменой мизансцены и осью взаимодействия персонажей.

Режиссерские биты (нарративные точки) можно разделить на четыре группы:

1) Крупные (или структурные) – как видно из названия обуславливающие строение архитектоники картины. Сюда относятся т.н. исходное событие, завязка, кульминация, развязка и т.д.

2) События, работающие на уровне эпизода. Скажем, завязка или кульминация любой из частей (в драматургическом смысле) картины.

3) События, работающие на уровне сцены. То, что, собственно, в театре и принято называть «битами».

4) Микрособытия, существующие на уровне отдельных реплик.

Способов визуально подчеркнуть то или иное событие – огромное множество. Существуют общеприменимые варианты, некоторые из них превратились в штампы. Насколько известно, в настоящее время не предпринята даже попытка классификации всех известных способов. По сути, оригинальность режиссера в какой-то степени можно оценивать по его манере визуально подчеркивать события (биты, нарративные точки).

#### *Техника вопроса-ответа*

Фрагментарное использование этой техники можно обнаружить еще в немом кинематографе. Ее использовал А. Хичкок. Однако в те времена основы этой техники не были сформулированы, и ее использование было, скорее, неким

<sup>43</sup> Начало сцены: 47 минут 50 секунд.

визионерским «прозрением», нежели профессиональным режиссерским инструментом<sup>44</sup>.

Представим себе два кадра. В первом на общем плане – заброшенный старый дом. Рядом покосившееся дерево, облепленное воронами. Внезапно на первом плане появляется мужчина: зритель видит только его ноги в грязных брюках и выдавшие виды башмаки. У зрителя возникает вопрос: кто этот мужчина? Следующий кадр. Обратный план – от дома. К зданию приближается мужчина средних лет. Впоследствии он окажется главным героем фильма. Зритель получает ответ на свой вопрос: к дому подходит мужчина.

Такова суть этой режиссерской техники. На самом деле «вопрос-ответ» представляют собой сложные нарративно-визуальные структуры, которые современные режиссеры используют с огромным мастерством.

Разберем один пример: фрагмент фильма *Inception* (режиссер К. Нолан, 2010).

В первом кадре фильма зритель видит бушующие волны. Второй кадр – также бушующие волны. У зрителя возникает вопрос: что происходит? Что это за место? Почему море беспокойное? Случилось кораблекрушение?

Третий кадр, на первый взгляд, дает ответ на эти вопросы. Перед нами мужчина, которого волнами выбросило на берег. Но на самом деле этот кадр задает все новые и новые вопросы. Кто этот мужчина? Почему он оказался здесь?

Четвертый кадр усугубляет ситуацию. Что это за ребенок? В тексте невозможно воспроизвести тонкости монтажа. В фильме неясно, видит мужчина ребенка наяву или в своих воспоминаниях. Нолан мастерски использует искусственную топографию.

Пятый кадр. Мужчина приходит в себя и смотрит на берег.

Хотя бы один ответ на вопрос зритель здесь получил. Поскольку перед ним – Леонардо Ди Каприо, можно с уверенностью утверждать, что этот мужчина – главный герой.

---

<sup>44</sup> См. подробнее: Кац С. Кадр за кадром. От замысла к фильму. М.: «Манн, Иванов и Фарбер», 2021. С. 190-209.

В шестом кадре главный герой видит перед собой не только играющего на пляже мальчика, но и девочку. Вопросы не заканчиваются. Кто эти дети, почему зритель не видит их лиц? Седьмой кадр. Протагонист пытается что-то сказать детям.

Это его дети? Он хочет предупредить их об опасности? Почему дети никак не реагируют на человека, который лежит в двух шагах от них?

Восьмой кадр. Дети убегают. Что произошло? Они увидели человека? Их кто-то позвал? Или кто-то предупредил об опасности?

Девятый кадр: мужчина раздавлен. Почему произошедшее вызывает у мужчины такую реакцию? Почему он не бежит детям вслед? Почему просто не позовет их?

Десятый кадр. В спину мужчины утыкается автомат Калашникова. Это обстоятельство, как можно предположить, рождает лавину вопросов. А с начала фильма прошло (вместе с открывающими титрами) меньше полутора минут.

Почти на все вопросы зритель получит ответы. Это произойдет в течение ближайших двадцати минут. Сначала выяснится, что это сон главного героя Кобба. После – что в его сон прорвались личные переживания. В это же время будут задаваться новые вопросы, возникать новые ответы. К концу первой части фильма зритель получит огромное количество информации, необходимой, чтобы понять сложный мир картины.

### *Точка равновесия*

«Точка равновесия» сюжета – период, когда реципиент некоторое время не знает, как будут развиваться события. Этот период создается и пролонгируется различными визуальными и аудиальными техниками. Это важные для фильма моменты, поскольку зритель максимально вовлекается в происходящее на экране.

Одним из частных случаев точки равновесия является саспенс.

Саспенс создается постановщиком с помощью визуальных и аудиальных режиссерских техник чтобы спровоцировать напряжение реципиента. Напряжение возникает вследствие как реакция на неопределенное положение одного из

персонажей фильма. Саспенс характерен для остросюжетных жанров: триллера, хоррора, боевика.

Точка равновесия – понятие более широкое, чем саспенс, поскольку может использоваться во всех жанрах, в том числе в комедии и в драме, а также в авторском кинематографе. Кроме того, продолжительность точки равновесия – не ограничена. В фильме *Hangover* («Похмелье») <официальный перевод «Мальчишник в Вегасе»> (режиссер Т. Филлипс, 2009) точка равновесия длится почти всю картину: с момента исчезновения одного из героев – Дага до его появления.

Примеров точек равновесия множество. Приведем один из самых известных и красноречивых – сцену из неонуара «Семь» (режиссер Д. Финчер, 1995). Это последний акт фильма, в котором детектив Миллс держит на мушке Джона Доу<sup>45</sup>. В этой сцене Джон Доу рассказывает Миллсу, что убил его жену. В это время детектив Сомерсет пытается уговорить Миллса, своего напарника, взять себя в руки и бросить оружие.

По ходу действия выясняются новые подробности, которые, несмотря на убедительность доводов Сомерсета, не оставляют Миллсу выбора. Сцена длится почти три минуты, и единственный вопрос, который волнует зрителя – выстрелит Миллс в Джона Доу или уговоры Сомерсета все-таки на него действуют.

Напряжение снимает только смерть одного из героев.

### *Монтаж*

Монтаж можно рассматривать как режиссерскую технику, функционирующую на стыке нарративных и визуальных структур.

Термин «монтаж» в кинотеории употребляется в нескольких значениях. Исследователь Сергей Филиппов приводит шесть толкований, добавляя, что список этот не исчерпывающий.

«1) монтаж как сборка фильма в целом – иными словами, межэпизодный монтаж;

---

<sup>45</sup> Начало сцены: 1 час 57 минут 30 секунд.

2) монтаж как способ организации повествования – то есть, преимущественно внутриэпизодный монтаж;

3) монтаж как средство создания спецэффектов (например, “компьютерный монтаж”);

4) монтаж как сопоставление различных изображений;

5) монтажная склейка – уникальный кинематографический феномен;

6) “внутрикадровый монтаж”»<sup>46</sup>.

Просмотрев этот перечень, можно сделать вывод, что монтаж, как правило, рассматривают и как отдельный элемент киноязыка и как некий формообразующий принцип, работающий на разных уровнях фильма.

Действительно некоторые типы кинематографического ритма (и необходимые для него субкомпоненты) создаются во многом благодаря монтажу.

Также благодаря ему картина обретает структуру.

Однако то обстоятельство, что монтаж в кино рассматривается как некий фундаментальный формообразующий прием, наводит на некоторые размышления. Живопись, литература, музыка также работают с подгонкой на разных уровнях одних элементов к другим, но никто не придает этому процессу такое значение, какое придают монтажу в кинематографе.

Возможно здесь дело в том, что в кино монтаж нагляден до «кристальной ясности». За монтажным столом можно в прямом смысле слова увидеть рождение фильма. Это и привлекает внимание как теоретиков, так и практиков. Возможно, со временем такое отношение к монтажу изменится.

В диссертации монтаж будет рассматриваться как режиссерская техника – как прием сопоставления различных кадров, позволяющий добиться того или иного эффекта: создания метафоры, параллельного или последовательного действия и т.д., и т.п., а также как средство создания причинно-следственных связей картины.

*Голливуд 1970-х годов и сетевая структура*

---

<sup>46</sup> Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54. С.258.



В Голливуде 1970-х уже произошло разделение на производство блокбастеров и создание, как называет эту страту Д. Бордуэлл, антиблокбастеров, куда входило жанровое и экспериментальное кино, фильмы, нацеленные на получение премии «Оскар», а также независимые картины. По большому счету в неизменном виде эта система продержалась до начала 2020-х годов.

Одним из примеров обновленного повествования может служить сетевая структура, предложенная Робертом Олтманом. Это картины с большим количеством персонажей, среди которых невозможно выделить главных и второстепенных героев. Основной трюк этих фильмов – неожиданное пересечение сюжетных линий.

В своих повествовательных поисках второй половины XX века кинематограф, безусловно, следовал за литературой. Беллетристы всего мира экспериментировали с композицией и нарративом. В кино поиски были не столь плодотворны и во многом повторяли найденное когда-то в литературе. Тем не менее, они, несомненно, являют собой факты развития киноязыка.

#### *Дальнейшее развитие повествовательных структур*

Бордуэлл считает, что окно для новых повествовательных возможностей открылось также с эпохой появления видеопроката. Он писал: «Дистрибуция и показ расширили диапазон выбора в том, как можно рассказывать истории в фильмах. До 1980-х невозможно было пересмотреть кино, когда захочется. С появлением видеокассет и DVD зрители стали внимательно изучать фильмы. Дополнительные материалы подстегивают их пересмотреть фильм еще раз, чтобы заметить пропущенные ранее нюансы. Некоторые кинематографисты воспользовались данной возможностью и стали создавать фильмы-загадки, такие как “Мemento”, “Донни Дарко” и “Начало”, которые фанаты тщательно изучают, пытаясь найти подсказки и разобраться в головоломке сюжета. Видеоверсии могут отличаться от версий для показа в кинотеатре, быть сложнее, как, например, дополнительный финал в картине “Эффект бабочки”. Некоторые интерактивные DVD позволяют зрителям решать, как будет развиваться сюжет. DVD издание фильма Грега Маркса “11:14” позволяет попасть в параллельные сюжетные линии

в определенные моменты и менять таким образом общую форму этого фильма. Учитывая, что Интернет стал главной платформой дистрибуции, вполне логично ожидать изменений нарративной формы. <...> Вполне можно найти фильмы, созданные специально для мобильных телефонов. Уже снимаются “мобильные ролики” для телесериалов, образуя тем самым ответвление от основного сюжета. С точки зрения логики Сеть – подходящее место для интерактивных фильмов, где используются гиперссылки, чтобы дополнить действие или увести его в сторону»<sup>47</sup>.

В качестве примера подобного подхода можно привести сериал (или мобильное приложение) «Мозаика» (режиссер С. Содерберг, 2017). Это произведение, основанное на сценарии в пятьсот страниц, существует одновременно в виде сериала и мобильного приложения. Сюжетные линии, которые есть в приложении, отсутствуют в сериале, и наоборот. И те, и другие, естественно, дополняют друг друга и складываются в единую сложную мозаику.

Еще одним примером может служить художественный фильм, снятый в рамках сериала «Черное зеркало» – *Bandersnatch* (режиссер Д. Слэйд, 2018). В нем зрителю предлагается в некоторых узловых точках сюжета выбирать его развитие.

## **1.2. Изобразительные (визуальные) структуры**

Перед рассмотрением режиссерских техник, работающих исключительно с визуальными компонентами, кратко очертим историю их появления.

Повествовательные структуры были разработаны и осмыслены в классическом голливудском кино (1908-1927). Когда в рамках этой традиции были созданы значительные в художественном отношении фильмы, в Европе возникли альтернативные течения в кинематографе, работавшие с киноязыком по другим принципам.

### *Французский импрессионизм и сюрреализм*

Первыми подобными альтернативами стали французский импрессионизм и сюрреализм (1918-1930). В русской киноведческой традиции эти течения, как правило, называют Первым и Вторым французским авангардом<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Там же. С.65.

<sup>48</sup> См. подробнее: Виноградов В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, 2018. 448 с.

Характеризуя суть импрессионизма, Д. Бордуэлл писал: «Создатели фильмов хотели придать свои повествованиям субъективную глубину, зафиксировать краткие впечатления, промелькнувшие в голове героя. Полагая, что кино должно показывать обостренные и едва различимые эмоциональные состояния, режиссеры выбирали личные психологические истории. Они предпочитали ситуации с малым количеством персонажей, которые часто оказывались в обстоятельствах любовного треугольника. <...> В импрессионистском фильме внешнее действие заменено исследованием внутреннего мира персонажей. Флэшбэки показывают воспоминания; иногда большая часть фильма – это один или несколько флэшбэков. Фильмы фиксируют мечты, фантазии и душевные состояния героя»<sup>49</sup>.

То есть это то же самое повествовательное кино, но с иными акцентами. «Иные акценты» – это провозглашение исключительно изобразительной природы кинематографа. Этому посвящен известный труд Луи Деллюка (одного из участников импрессионистского течения) «Фотогения».

По мнению исследователя С. Филиппова, в понятии «фотогения» интересны два вещи. «Во-первых, она есть демонстративный отказ от культурных коннотаций – то есть всего того, на чем в принципе можно построить семиозис. Тем самым снимаемому предмету возвращается его первоначальная незамутненность, и вербальный дискурс по отношению к нему становится невозможным. А во-вторых и в главных, визуальная незамутненность снятого предмета практически равнозначна тому, что последний предстает элементом визуального мышления. И в этом смысле Деллюк пошел дальше футуристов, ибо декларировал визуальность любого изображения, в то время как последние полагали, что такое изображение должно быть специальным. Поэтому фотогению можно определить, например, следующим образом: данный предмет в данном кадре является фотогеничным, если он выглядит достаточно близко к своему возможному представлению в чьем-либо визуальном мышлении»<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. С.556.

<sup>50</sup> Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54. С.271.

Можно сказать, что импрессионисты в творческом плане существовали в рамках повествовательных структур, нащупанных американцами. Но при этом они старались не просто рассказывать истории, но ставили целью взглянуть в суть вещей, показать подлинную сущность мира.

Следовало ожидать попытки полностью отказаться от повествования. На такой шаг решились французские сюрреалисты. Д. Бордуэлл, размышляя о сути сюрреализма, писал: «Кинематографисты-импрессионисты стремились поймать поток сознания, вихрь ощущений и воспоминаний. Но сюрреалистическое искусство, сформировавшееся во многом под влиянием фрейдизма, хотело копнуть глубже. Сюрреалисты хотели измерить глубину скрытых потоков бессознательного. <...> Автоматическое письмо и живопись, поиск странных и провокационных изображений, намеренное уклонение от рационально объяснимой формы и стиля – все это стало особенностями сюрреализма <...> Голливудские кинематографисты, немецкие экспрессионисты и французские импрессионисты стремились в первую очередь рассказать историю, даже если методы у них были разные. Сюрреалистическое же кино было антинарративным, отказывалось от причинно-следственных связей и согласованности. Если необходимо победить рациональность, надо размыть связи между событиями <...> Место нарратива занимают сексуальное желание, насилие, богохульство и странный юмор. Идея было в том, что свободная форма пробудит в зрителе самые глубокие импульсы, даже если импульсы эти неприглядны»<sup>51</sup>.

Важным достижением французского сюрреализма стало применение метафор в кинематографе. В качестве примера, как правило, приводится самый известный фильм этого течения – «Андалузский пес» (1928, режиссер Л. Бунюэль).

За исключением визуальных тропов, сюрреалисты не открыли неизвестных на тот момент возможностей киноязыка. Их стиль – это химеры с львиной головой, телом козы и хвостом змеи. Это первая попытка создать кино без повествования, подвесить его, если позволить себе метафору, на тонких канатах изображения.

---

<sup>51</sup> Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. С.558-559.

Сюрреалисты запустили процесс, который спустя несколько десятилетий придет к определенным результатам: визуальный сторителлинг станет возможным, принципы такого кинематографа будут выработаны.

### *Направление поисков*

Чтобы выстроить драматургию изображения, для начала нужно было понять, на каком фундаменте ее строить. С повествовательными структурами такой проблемы не было. В конце концов «Поэтика» Аристотеля была написана за две тысячи лет до появления первых фильмов, а в этом труде содержатся сведения, достаточные для того, чтобы разработать теорию нарратива в кино.

Иначе дело обстояло со структурами изобразительными. Живопись развивалась с глубокой древности, существовало множество работ по ее теории, но кинематограф имел дело с движущимися картинками, и кроме того, в то время был черно-белым, а не цветным, что усложняло дело.

В качестве фундаментальной основы драматургии изображения предлагалось использовать движение или музыку.

На это обстоятельство обращал внимание А.А. Тарковский в «Лекциях по кинорежиссуре». Он писал: «Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т.д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих событий, форма их существования в киноматериале. <...> При таком понимании формы не имеет значение последовательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т.д.»<sup>52</sup>.

Это предположение (а слова Тарковского, по сути, есть предположение), находят горячую поддержку у теоретиков кино. «Сложно уверенно сказать, почему это именно так, но этот факт можно считать эмпирически доказанным: в тех фрагментах кинокартин, где нет повествовательного действия, и доминирует изображение, начинают работать законы музыкальной формы. <...> Это может

---

<sup>52</sup> Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989. С. 61.

быть связано, с одной стороны, с какими-либо глубинными особенностями нашей психики, пока не изученными психофизиологией. Единственное, что мы можем сказать вполне определенно – это то, что в любом сколько-нибудь развитом изображении очень важное значение приобретает ритм, а законы музыки есть прежде всего законы ритмической организации (в том числе, и на макроуровне: всё, где имеет место повторяемость – в том числе и вариативная – так или иначе связано с ритмом)»<sup>53</sup>.

Уже в фильме «Нетерпимость» (1915) обнаруживаются многие элементы музыкальной формы. Исследователь Э. Вюйермоз писал: «В “Нетерпимости” он <Дэвид Гриффит> сделал монтаж своего фильма как будто под диктовку преподавателя полифонии. Одну за другой он изложил четыре темы, развил их, раздробил, разработал самыми различными способами, использовал самый строгий изобразительный контрапункт, затем, одновременно ускоряя и движение и частоту появления тем, он понемногу уплотняет их появления до того момента, когда он переходит в финальную стретту, отвечающую самым строгим правилам ученической фуги»<sup>54</sup>.

Кинематографический ритм, теория которого в настоящее время описана во множестве источников, безусловно, является одним из компонентов создания изобразительной драматургии. Но это только компонент, никак не полноценная основа.

Предположения о родстве кинематографического ритма и ритма музыкального представляются конструкцией шаткой и не самодостаточной. Всяческие сравнения законов киноязыка и музыкальных форм вызывают множество вопросов и зарождают огромное количество сомнений.

Во-первых, такое сравнение – строго говоря – не более чем аналогия. Из начального курса логики известно, что аналогия является самым слабым из всех возможных видов доказательств, которое, по большому счету, как доказательство

<sup>53</sup> Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54. С.274.

<sup>54</sup> Вюйермоз Э. Музыка изображений / Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911-1933гг. М., 1988. С.157.

ником и никогда не принимается. Музыкальное произведение того или иного жанра имеет свои законы развития, свою драматургию. Но подобную драматургию имеют многие процессы – скажем, создание музыкального инструмента. Поиск материала, его сушка, распил. Затем непосредственно производство, в котором также можно увидеть повторяющиеся и развивающиеся темы, идеи, процессы. Но никому в голову не придет – кроме как, возможно, беллетристам, сравнивать процесс создания, например, скрипки и законы развития фуги. Возможно, это красиво, метафорично, волнует воображение – но не более того. Вероятное сходство законов киноязыка и музыкальной формы – аналогия красивая, здесь нет никаких сомнений. Но насколько она даже не верна, а вообще уместна?

Во-вторых, иногда возникает стойкое ощущение, что исследователь, проводящий подобную аналогию, не силен в вопросах музыкальной формы. Рождается вопрос: неужели только функционирование изобразительных структур кинематографа можно соотнести с законами музыкальной драматургии?

А повествовательные структуры? Здесь тоже есть темы, повторения, разработки и другие элементы музыкальной драматургии. Такие же элементы есть и в прозе, и в поэзии.

В таком случае, почему не сравнить изобразительную драматургию, например, с законами создания персидских ковров? Наверняка, тоже найдется множество сходных элементов.

И еще один аргумент: если законы музыкальных форм действительно имманентны киноязыку в той степени, в какой это декларируется, почему нельзя увидеть ни одного фильма, сделанного (и речь сейчас не о повествовательных структурах, а об изобразительных) в строгом смысле слова по форме фуги, по форме рондо, по форме сонаты, по форме мессы, оратории, симфонии? Всюду только элементы, а если не элементы, то, как правило, средства, относящиеся к повествовательному аспекту киноязыка.

Тем не менее, уподобление законов киноязыка и музыкальных форм стало общим местом.

С. Филиппов писал: «обратим внимание на следующий эмпирический факт. С одной стороны, сложившаяся в итоге средняя длительность фильма (которую можно принять за экспериментально подтвержденный оптимум) – т.е. чуть более полутора часов – соответствует средней длине оперы (или, чтобы избежать прямых театральные аллюзий, оратории или мессы). С другой – опыт показывает, что длина чисто изобразительного куса, как правило, не превышает трех-семи минут (например, сны, в которых создается сновидная атмосфера – во всех фильмах; пролог фильма “Персона”; начало антракта – до похорон, когда чисто музыкальная драматургия вытесняется повествовательной), что соответствует среднему времени звучания музыкальной формы (прелюдии, части симфонии и т.д. – даже сонатная форма редко звучит дольше десяти минут). Иными словами, полнометражный фильм соответствует длине таких музыкальных произведений, в которых помимо собственной музыкальной драматургии присутствует и некое повествовательное начало. Вероятно, чисто изобразительная драматургия – вслед за чисто музыкальной – по каким-либо не вполне пока понятным психофизиологическим причинам не может полноценно восприниматься дольше нескольких минут (что происходит, например, во второй половине “Механического балета”, который из-за этого кажется затянутым)»<sup>55</sup>.

Можно отметить, что выше приведены не совсем корректные аргументы. Во-первых, средняя длина фильма – чуть более полутора часов – вполне возможно, связана (это не утверждение, но всего лишь предположение) с периодом активного периода внимания реципиента. С которым также может быть сопряжена и средняя продолжительность музыкального произведения.

Во-вторых, как быть со средней продолжительностью эпизода (имеется в виду серия) в телевизионном сериале – около пятидесяти минут? Или ситкома – около двадцати пяти минут? К тому же точно известно, что эти показатели напрямую связаны с сеткой телевизионного вещания, которая, очевидно, зависит от периодов активности восприятия реципиента.

---

<sup>55</sup> Там же.



В-третьих, в последние годы средняя продолжительность фильма увеличилась (достаточно посмотреть на хронометраж последних громких премьер: «Оппенгеймер» (режиссер К. Нолан, 2023), «Убийцы Цветочной луны» (режиссер М. Скорсезе, 2023) «Мятежная Луна: Дитя огня» (режиссер З. Снайдер, 2023) и т.д.) – все они длятся около трех часов. Как быть с этим эмпирическим фактом? Или законы музыкальной формы тоже изменились? Нет, в среднем песня на сервисе звучит, как и всегда – около трех-семи минут.

### *Немецкий экспрессионизм*

Еще одной альтернативой голливудскому стилю стал немецкий киноэкспрессионизм, просуществовавший семь лет – с 1919 до 1926 года. Нельзя сказать, что германские режиссеры не использовали наработок своих американских коллег. Одной из тактик крупнейшей студии UFA было создание зрелищных фильмов с большим бюджетом – прямых конкурентов Голливуду.

Но была и другая тактика. В ее рамках и возник немецкий киноэкспрессионизм, декларировавший родство кинематографа с живописью. Картиной, которая считается своеобразным манифестом течения, стала «Кабинет доктора Калигари» (режиссер Р. Вине, 1919). Художник-постановщик фильма Херманн Варм говорил: «Фильм должен стать образцом изобразительного искусства»<sup>56</sup>.

Как отмечает Д. Бордуэлл: «За счет необычной стилизации “Калигари” похож на подвижную экспрессионистскую картину или гравюру. В отличие от французского импрессионизма, который строился в основном на операторской работе и монтаже, немецкий экспрессионизм опирался на мизансцену<sup>57</sup>. Формы в ней искажаются и утрируются, чтобы подчеркнуть эмоциональное состояние персонажей. Актеры часто сильно загримированы, а их движения резкие, аффектированные или замедленные. И самое главное, все элементы мизансцены визуально взаимодействуют для создания общей композиции»<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. С. 553.

<sup>57</sup> О понимании Бордуэллом термина «мизансцена» см. ниже.

<sup>58</sup> Там же.

В фильме «Кабинет доктора Калигари» «была сформирована совершенно новая концепция репрезентации “действительности” на экране: в нем показано не то, как мы привыкли видеть этот мир, а то, каким он мог бы предстать в нашем воспаленном сознании»<sup>59</sup>.

Как можно заметить, европейский кинематограф 1920-х годов не концентрировался на повествовательных структурах. Режиссеров интересовали возможности выстроить структуры изобразительные. Однако кинематографисты не могли нащупать принцип, на котором это можно было бы сделать.

С. Филиппов, считает, что «теоретическое обоснование <потенции существования> такого киноязыка принадлежит Сергею Эйзенштейну, который в статье «Драматургия киноформы» декларировал возможность существования изобразительной драматургии. Действительно, если драматургия есть не что иное, как развитие конфликта во времени, то почему этот конфликт должен быть обязательно конфликтом человеческих отношений? Точно так же это может быть и чисто изобразительный конфликт – Эйзенштейн приводит десять видов таких конфликтов (напр., графический, пространственный, световой, темповый, конфликт объемов и др.) и каждый из них столь же успешно может сформировать содержание кинопроизведения, как и конфликт долга и чувства в классической драме»<sup>60</sup>.

Это предположение станет общепринятой практикой в 80-е-90-е годы XX века, когда окончательно оформится теория контраста/различия (визуальный сторителлинг), согласно постулатам которой в настоящее время создается основная часть продукции Голливуда. Строится она действительно на изобразительных конфликтах, однако их состав сильно отличается от того, который предложил Эйзенштейн.

Сейчас мысль о том, что, кроме повествовательной, возможна и другая драматургия, выстроенная по другим принципам, кажется банальной. Но

---

<sup>59</sup> Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54. С.268.

<sup>60</sup> Там же. С.272.

достаточно вчитаться в слова Сергея Эйзенштейна, чтобы понять, с какой сложностью формировалась эта концепция. Многие из указанных им изобразительных конфликтов (пространственный, световой, конфликт объемов) легли в основу построения визуальных структур. Другие – отпали за ненадобностью.

### *Монтажное кино СССР*

Последним значительным явлением немого кинематографа стала советская монтажная школа 1924-1930 годов.

Если резюмировать ее опыт в двух словах, то эти два слова, без сомнения, будут «эффект Кулешова» – один и тот же кадр при сопоставлении с разными кадрами рождает разные смыслы. Основное открытие этого течения было – влияние, которое через склейку расположенные кадры оказывают друг на друга, и осознание, что это явление присуще исключительно кинематографу. И одной из основных черт его было то, что зритель этот эффект не может осознать ни во время просмотра фильма, ни после его завершения.

Как ни странно, именно это обстоятельство роднит эффект Кулешова с драматургией изображения (и с другими режиссерскими техниками современности), принципы которой были оформлены через несколько десятилетий. И там, и там существует некий, назовем его, «прием», который действует на зрительскую психику и от которого нет никакой ментальной защиты.

Отметим, что в разработку некоторых из этих техник внесли свой вклад русские теоретики и практики режиссуры. В частности, это можно утверждать и в отношении так называемой концепции режиссерских битов (director's beat). Иногда их называют «нарративными точками». По сути, ее основы были заложены К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, а формулировалась она усилиями М. Кнебель, В. Топоркова, А. Поламишева, К. Ершова и др. Интересно, что эта концепция не нашла отражения в советской практике кинорежиссуры, за некоторыми редкими исключениями. Почему это произошло – интересный и важный вопрос. Подробнее об этой концепции – ниже.

У монтажного кино СССР была и другая, не менее важная особенность: это смелое обращение с повествовательными структурами, предложенными американским кинематографом. Выше упоминались французские сюрреалисты, которые стремились разрушить нарративные цепочки. В России поступали еще более радикальным образом. Сценарии писались совсем по другому принципу (хотя исключения, конечно же, были) словно без оглядки на американскую и европейскую традиции повествования.

Основное отличие – в советских фильмах как будто не было главного героя. Например, в «Броненосце «Потемкине»» (режиссер С. Эйзенштейн, 1926) персонажи, показанные в первом акте фильма, в последующих эпизодах не фигурировали, а если фигурировали, то на действие не влияли. Главным героем выступал, если можно так выразиться, естественный ход событий, исторический процесс, но никак не человек из плоти и крови. То же самое можно сказать про «Землю» (режиссер А. Довженко, 1930) и даже про «Приключения мистера Веста в стране большевиков» (режиссер Л. Кулешов, 1925).

При этом отказ от повествования в его американском варианте никак не декларировался, на этом не пытались сыграть. Роль новшества, художественного прорыва сыграла магия монтажной склейки, открытая Львом Кулешовым и разработанная Сергеем Эйзенштейном, Александром Довженко и др., но не принципиально иная повествовательная концепция.

В 1930-е годы, когда перед советскими кинематографистами время поставило новые задачи, эта традиция сошла на нет, и до сегодняшнего дня даже ее рудименты не сохранились.

#### *Техника контраста/сходства (создание визуальной структуры)*

Несмотря на то, что активные поиски принципа создания визуальных структур начались в Европе, появился он в США во второй половине XX века, в широкое употребление вошла в 1980-е и 1990-е годы. Эта техника содержит в себе разработки теоретиков и практиков режиссуры со всего мира. В частности, в нем учтены практические находки и теоретические статьи Л. Кулешова, С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. В основе же метода лежат исследования Рудольфа

Арнхейма и других немецких гештальт-психологов, сменивших место жительства с Европы на Северную Америку<sup>61</sup>.

Нельзя сказать, что эта практика легко нашла себе место в режиссерском инструментарии. Скорее, она его с боем завоевала. Режиссер К. Тарантино в «Киноспекуляциях» писал: «*Нормальный* классический голливудский фильм старался, чтобы зрители забыли про камеру. Если вы *забудете*, что смотрите кино, вы быстрее погрузитесь в иллюзию сна наяву. Поэтому считалось, что любое подчеркнутое движение камеры напоминает зрителям, что они сидят в кинотеатре. <...> Однако Хичкок, вдохновленный Мурнау, одновременно с Максом Офюльсом решил подарить большой 35-миллиметровой камере крылья. Альфред Хичкок работал со многими кинозвездами своего времени, но камера всегда была главной звездой его фильмов. Такой подход импонировал молодому студенту киношколы. Брайан Де Пальма хотел стать режиссером не для того, чтобы снимать говорящих людей. Я уверен, что Брайан тоже смотрел в киношколе «Рио Bravo». <...> Полагаю, в его глазах Говард Хоукс просто снимал, как Джон Уэйн разговаривает с разными людьми в этой чертовой тюрьме. <...> И нельзя сказать, что он не прав. Но *Хич* был не таким. Он всегда в первую очередь думал о камере и о кино. И это было не такое кино, в котором актеры просто читали заученный текст. Не кино красивых картинок. Но – кино агрессивное, манипулирующее зрителем при помощи богатого визуального языка и (порой) беспощадного остроумия. <...> Молодого Де Пальму интересовал не сам Хичкок, а его *кинематографическая легкость*; именно ее он хотел освоить. Кроме того, кассовая успешность фильмов Хичкока привела Брайана к выводу, что публика лучше воспринимает эстетские игры с камерой, когда они происходят в триллерах и хоррорах. Чисто

---

<sup>61</sup> См. подробнее: Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: ИД "Петрополис", 2021. 388 с., Строеие фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей / состав. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984. 280 с., Robotham Th. Cinematic Storytelling. A Comprehensive Guide for Directors and Cinematographers. New York: Routledge. 234 p., Brine K. G. The Art of Cinematic Storytelling. A Visual Guide to Planning Shots, Cuts, and Transitions. New York: Oxford University Press, 2020. 360 p., Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012. 575 с.

кинематографический подход всегда более приемлем в триллере или хорроре, чем в любом другом жанре»<sup>62</sup>.

Тарантино обозначил суть техники контраста/сходства: «кино агрессивное, манипулирующее зрителем при помощи богатого визуального языка».

Каким образом метод контраста/сходства предлагает манипулировать зрителем? Проведем эксперимент. Перед нами два кадра, доступные по ссылке<sup>63</sup>. Первый из фильма «Проклятый путь» (Road to Perdition) (режиссер С. Мендес, 2002) *Рисунок 1* и второй из фильма «Семь» (режиссер Д. Финчер, 1995) *Рисунок 2*.

Какой из них выглядит более динамичным? Ответ очевиден: конечно, второй кадр более динамичный. Первый же более спокойный. Если понаблюдать за своими эмоциями, можно заметить, что первый кадр воспринимается почти без напряжения, а второй – наоборот, экспрессивно. Именно так эти изображения воспринимаются всеми зрителями. Никто из психически здоровых людей не назовет первый кадр динамичным, а второй спокойным. Эмоции всех зрителей при просмотре первого изображения более слабые, второго – более сильные.

Теперь второй вопрос. Какое из двух изображений будет более контрастным – не в смысле наличия технической характеристики, но по наличию конфликтующих между собой визуальных компонентов? А какое менее? Ответ тоже очевиден. Второе – динамичное изображение – более контрастное. Во втором контраста меньше, а больше – однородности, сходства. На этом принципе работает данная техника. Изображения, в которых больше динамики и контраста, рожают у зрителей более сильные эмоции. Там, где больше спокойствия, однородности и сходства – напряжения и экспрессии меньше.

Контраст – это столкновение двух или более полярных характеристик одного визуального компонента. Сходство – отсутствие такого контраста.

Техника контраста/сходства позволяет управлять вниманием зрителя, вызывая там, где нужно режиссеру, более сильные эмоции, а где этого не требуется –

<sup>62</sup> Тарантино К. Киноспекуляции. М.: Individuum, 2023. С. 201-202.

<sup>63</sup> Все пояснительные рисунки находятся в Приложении I, помещенном в конце диссертации.

сбрасывать напряжение. Эти своеобразные качели восприятия позволяют поддерживать интерес к фильму на всем его протяжении.

Необходимо подчеркнуть, что этот метод работает исключительно с изображением, с визуальной структурой фильма. Повествовательные конструкции здесь играют лишь вспомогательную роль. Режиссер принимает их во внимание, но они не главное.

Разработчики техники выделили семь базовых визуальных компонентов, позволяющих создавать контраст или сходство в изображении. Это пространство, линия, форма, тон, цвет, движение и ритм.

Прежде чем проанализировать каждый из них в отдельности, уточним, что сам контраст/сходство как способ воздействия на зрителя работает в пределах одного кадра, между кадрами, а также между эпизодами фильма – то есть на всех структурных уровнях картины.

### *Пространство*

Пространство в реальном мире, то, которое мы воспринимаем каждый день, в визуальном смысле трехмерное. Оно имеет три оси –  $x$ ,  $y$ ,  $z$ : высоту, ширину и глубину.

Когда мы смотрим фильм, мы видим изображение на экране. А экран всегда двухмерный. Он имеет две оси –  $x$ ,  $y$ : высоту и ширину. Глубины у экрана нет и быть не может. Поэтому основное отличие изображения в кино от того, что мы видим в реальности – двухмерное пространство пытается выдать себя за трехмерное.

Просмотр фильма вызывает иллюзию, что перед нами слепок с реальности, трехмерное пространство. Это происходит из-за наблюдаемых характеристик глубины пространства, хотя – повторим – никакой глубины на самом деле нет. Иллюзия глубины пространства создается в первую очередь из-за перспективы. Это самый простой и действенный способ создать иллюзию трехмерного пространства на двухмерной плоскости.

Такая иллюзия возникает также при различии объектов по величине. Если в кадре два объекта, скажем, два взрослых человека, и один значительно меньше

другого, он будет казаться отстоящим дальше от объектива камеры и, соответственно, от зрителя.

Отсюда следует еще один способ создать мнимую глубину на двухмерном экране. Эта иллюзия возникает, когда объект приближается к камере или отдаляется от нее. А также когда камера приближается к объекту или отдаляется от него.

Существует еще несколько менее значимых визуальных характеристик, позволяющих создать иллюзию трехмерного пространства. Это текстурная диффузия, воздушная диффузия, изменение формы, тональное и цветовое разделение, позиция объекта, перекрытие объекта и фокус. Не будем подробно на них останавливаться, поскольку они играют второстепенную роль по отношению к перспективе, размерам объектов и движению объекта к камере/от нее и камеры к объекту/ от него.

Важно, что с помощью этих визуальных характеристик, на двухмерном экране создается четыре основных типа пространств: глубинное, плоское, ограниченное и неопределенное.

Глубинное пространство, что демонстрирует *Рисунок 3* – пространство, в котором есть перспектива. Это основной компонент подобного типа пространств. Помимо этого, глубинное пространство характеризует различие объектов по величине, различные виды диффузии в кадре, некоторые виды движения объекта в кадре и камеры в процессе съемки, изменение формы объекта, позиция объектов в кадре, особенности цветового и тонального разделения, перекрытие объектов.

Плоское пространство, что демонстрирует *Рисунок 4* – пространство с отсутствием перспективы. Помимо этого, этот тип пространства характеризует постоянство размеров, особые виды движения объектов в кадре и камеры при съемке, использование зумирования (наезда/отъезда трансфокатором).

В ограниченном пространстве, как показывает *Рисунок 5*, нет главного атрибута глубинного пространства – перспективы, но есть различие объектов по величине и некоторые другие характеристики глубинного пространства.



Неопределенное пространство, как демонстрирует *Рисунок 6* – пространство, в котором нельзя понять настоящие размеры объектов или соотношение между ними в кадре.

Пространство в кадре не ограничивается указанными четырьмя типами. Режиссер может создать свои пространства (как это делается, можно будет увидеть дальше), комбинируя признаки основных типов пространства.

В тот момент, когда один вид пространства сталкивается с другим (в кадре, между кадрами или между эпизодами) возникает динамика, возникает контраст, и зритель получает незаметный, но мощный визуальный удар.

Рассмотрим сцену из фильма «Черная кошка, белый кот» (режиссер Э. Кустурица, 1998)<sup>64</sup>. По жанру это комедия. В сцене гангстер Дадан Карамболо (актер С. Тодорович) обманывает отца главного героя Матко Дестанова (актер Б. Северджан) – уводит у него товарный поезд с ГСМ.

Сцена представляет собой завязку фильма: впоследствии эта кража позволит Дадану выдать свою сестру замуж за сына Матко. Именно этот конфликт разрешится в конце картины.

Соответственно, сцена должна внушить тревогу зрителю. И внушить не с помощью нарративных структур. Кустурица достигает такого эффекта в том числе и за счет постоянного изменения типа пространств. На протяжении всей сцены глубинное пространство сменяется плоским. Там же, где соседствуют два кадра с плоским пространством, контраст создается наличием/отсутствием движения (камеры). Об этом визуальном компоненте речь впереди.

Рассмотрение пары «крупный план – глубинная мизансцена» через призму визуального компонента «пространство» дает основания предположить, что «открытие» крупного плана могло быть «открытием» плоского пространства. Любой крупный план – это всегда плоское пространство за счет расфокуса фона.

---

<sup>64</sup> Начало сцены: 32 минуты 31 секунда.

Это обстоятельство в начале XX века не было отрефлексовано, поскольку крупный план не имел еще «открытой» пары в виде глубинной мизансцены и «не создавал» контраста.

В профессиональной терминологии есть выражение «линейка планов». Это перечень всех возможных крупностей: от крупного плана или детали до сверхобщего. Его предназначение – ускорить процесс взаимопонимания между членами съемочной группы. Однако не очень понятно, куда с точки зрения теории киноязыка следует отнести эту линейку.

Если предположить, что постановщик, разъясняя какой план он хочет видеть в том или ином случае, говорит о пространстве в кадре, тогда все встает на свои места.

Таким образом, место крупного плана в системе киноязыка может находиться не в «линейке планов», а в визуальном компоненте «пространство».

### *Линия*

Такие визуальные компоненты, как линия и форма, обычно рассматриваются в паре, поскольку имеют сходные особенности функционирования.

Техника контраста/сходства рассматривает линию как некое образование, возникающее только в связи с тоновым или цветовым контрастом – иначе говоря, на различимой границе тонов или цветов.

По сути, любой объект в кадре можно рассмотреть, как совокупность линий или некую форму. Для этого нужно выявить линейный мотив изображения. Есть два способа сделать это. Первый: посмотреть на изображение через специальное стекло, позволяющее выявить тональный контраст. Второй способ курьезен, но при этом действенен. Если смотреть на экран, прищурившись, и дать адаптироваться глазам, то детали изображения станут незаметны, а контрастность увеличится. Линейный мотив, соответственно, будет хорошо читаться.

Для создания контраста/сходства посредством линий существует несколько способов.

1. Ориентация линий. Она может быть только трех видов: вертикальной, горизонтальной и диагональной. Наиболее динамичными считаются диагональные

линии. Это делает возможным такой прием, как «голландский угол». Наименее динамичными – горизонтальные линии. Вертикальные – нечто среднее между ними

Рисунок 7 – Пример вертикальных линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

Рисунок 8 – Пример горизонтальных линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

Рисунок 9 – Пример диагональных линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

Столкновение типов линий в кадре, между кадрами или между эпизодами рождает динамику, следовательно, экспрессию и контраст. Не обязательно сталкивать диагональные и горизонтальные линии. Даже соседство вертикали с горизонталью будет выглядеть контрастно и нанесет зрителю визуальный удар.

Соответственно, столкновение вертикали с вертикалями будет воспринято зрителем в более спокойном ключе

Рисунок 10 – Столкновение вертикальных и горизонтальных линий. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

Рисунок 11 – Столкновение вертикальных и горизонтальных линий. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай..

2. Направление линий. Линия на экране может быть проявленной (например, тень на стене) или непроявленной – движение объекта в кадре (которое тоже нами воспринимается как линия). Соответственно, когда объект меняет направление или два объекта двигаются в разных направлениях, это рождает динамику в изображении и воспринимается зрителем как визуальный удар.

Изображение, на котором два объекта двигаются в одном и том же направлении, зритель воспринимает как менее динамичное.

3. Качество линий. Под словом «качество» понимается кривизна линии. Два полюса – это прямая линия и линия, свертывающаяся в спираль. Между ними – громадное количество градаций. Каждая из них ассоциируется у зрителя с определенными характеристиками. Например, прямая линия отсылает к прямолинейности, агрессии, банальности, честности, упорядоченности, силе, искусственности, взрослости и жестокости

Рисунок 12 – Пример использования «неправильных» линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

Рисунок 13 – Столкновение в кадре прямых и «неправильных» линий рождает визуальный удар. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

### *Форма. Двухмерные и трехмерные формы*

Формы, согласно этой технике, делятся на двухмерные и трехмерные. Основными типами двухмерных являются круг, квадрат и равносторонний треугольник. Трехмерные формы – куб, шар и трехгранная пирамида. Любой объект на экране, несмотря на уникальные качества, может быть идентифицирован как одна из этих основных форм.

Представим, что мы видим на улице трех человек: толстячка, военного в форме и женщину в юбке-колокол. Дело происходит утром, солнце низкое, свет контровой. Мы, по большому счету, видим не людей, а их силуэты. Первого человека мы будем ассоциировать с овалом или кругом, второго – с прямоугольником или квадратом, а третьего – с треугольником. Подобную операцию можно произвести с любыми объектами на киноэкране: от предметов интерьера до человеческих лиц.

Каждая из основных форм ассоциируется, также, как и качество линий, с определенными эмоциональными характеристиками. Круг – с уклончивостью, романтичностью, пассивностью, естественностью, мягкостью, непосредственностью, гибкостью и защищенностью. Квадрат вызывает в сознании прямоту, индустриальность, упорядоченность, линейность, ненатуральность, взрослость и жесткость. Треугольники можно назвать смелыми, хаотичными, агрессивными, динамичными, злыми, угрожающими, пугающими, дезориентирующими и неорганизованными.

Среди основных двухмерных форм максимальный контраст возникает между кругом и треугольником. Среди трехмерных – между шаром и трехгранной пирамидой. Их столкновение рождает экспрессию и динамику, зритель получает сильный визуальный удар. Рисунок 14 – Пример столкновения круга (овала) и квадрата. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай. Рисунок 15 – Пример столкновения круга (овала), треугольника и квадрата. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай. Рисунок 16 – Пример столкновения круга (овала), треугольника и квадрата (прямоугольника). Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай..

Если же в кадре, между кадрами и между эпизодами формы сближены, например, это в основном квадраты или прямоугольники, контраст остается минимальным, а динамика – слабой.

### *Тон*

Тон – это визуальный компонент, характеризующий яркость того или иного объекта. Весь его диапазон (как показывает *Рисунок 17*) можно представить в виде шкалы от черного до белого цвета с градацией оттенков серого.

Наиболее значимыми тональные отношения объектов были в черно-белом кинематографе. Когда появился цвет, тон будто бы отошел на второй план. Тем не менее, он не потерял своей значимости.

В первую очередь, тональные отношения позволяют направлять внимание зрителей. Считается, что аудитория в первую очередь обращает внимание на ярко освещенные объекты.

Не менее важным является то обстоятельство, что тон влияет на настроение кадра и эмоциональное восприятие изображения в целом.

Есть три способа контроля тональных отношений в киноизображении.

1. Контроль посредством художественного оформления. Суть этого способа в том, что тоновый диапазон формируется с помощью окраски объектов, находящихся в кадре.

2. Освещение. Если за предыдущий способ отвечал художественный цех, то за этот – операторский. Здесь тональные отношения регулируются посредством количества света, падающего на объекты в кадре. Иначе говоря, светлые предметы могут казаться темными, а темные – светлыми в зависимости от освещения.

3. Третий способ считается наименее избирательным. Здесь тональные отношения выстраиваются посредством экспозиции, то есть регулировки выдержки и диафрагмы камеры и объектива. Низкая избирательность возникает из-за того, что изображение полностью становится светлее или темнее. Невозможно влиять на яркость кого-то одного участка.

Наиболее динамичными в отношении этого визуального компонента будут кадры, сцены или эпизоды фильма, где присутствуют максимально контрастные

тона: черный и белый или близкие к ним. В этом случае воздействие на рецептивный аппарат зрителя будет максимальным.

В случае если на изображении присутствуют близкие по тону объекты (неважно, темные, яркие или нечто среднее между ними), динамика кадра, сцены или эпизода будет падать, и воздействие на зрителя ослабеет.

Рассмотрим начало одного из эпизодов фильма «Морпехи» (режиссер С. Мендес, 2005)<sup>65</sup>. В этом эпизоде главный герой находится в туалете. Сквозь щель в двери он видит, что его разыскивает командир.

Перед диалогом Мендес, чтобы повысить градус напряженности сцены, дает серию из трех кадров.

Первый кадр (*Рисунок 18*), несмотря на то что «Морпехи» цветной фильм, практически нивелирует визуальный компонент цвета. Изображение очень контрастное и динамичное в том числе и за счет тональных отношений: здесь присутствуют как яркие объекты, так и темные.

Второй кадр (*Рисунок 19*) развивает эту идею. Двери изнутри кабинки белого цвета. Командир, разыскивающий главного героя, практически не освещен. Цвет здесь, можно сказать, не играет роли, все держится на контрасте тонов.

Третий кадр (*Рисунок 20*) выворачивает второй наизнанку. Теперь протагонист снят в ярких тонах. Двери, за которыми он прячется, практически черные.

### *Цвет*

Цвет считается наиболее сложным для понимания и применения на практике визуальным компонентом. Причины этого, как считается, лежат в получаемых с детства превратных представлениях о цвете, недостаточных познаниях о нем и, в конечном счете, сложностях в работе.

Дальнейшее изложение сути этого визуального компонента – крайне фрагментарное и обрывочное, приводятся лишь некоторые выкладки, позволяющие в неполной степени составить представление о функционировании

---

<sup>65</sup> Начало эпизода: 8 минута, 36 секунда.

цвета в кино. Специфика данной работы не позволяет сделать это описание в должной мере развернутым.

Все дальнейшие сведения изложены в координатах субтрактивной цветовой системы (смешивание пигментов цвета, но не разных световых оттенков (как в аддитивной цветовой системе)).

Основными цветами в субтрактивной цветовой системе, как демонстрирует *Рисунок 21*) считаются пурпурный (magenta), желтый (yellow) и голубой (cyan). Смешивание двух оттенков дает новый цвет. Пурпурный и желтый – красный. Желтый и голубой – зеленый. Голубой и пурпурный – синий.

Противоположные цвета в субтрактивном цветовом круге называют дополнительными или комплементарными.

Базовыми компонентами цвета считают оттенок, яркость и насыщенность. Оттенок – это положение цвета на цветовом круге. Оттенки, как известно, могут быть теплыми и холодными. Теплые – красный, оранжевый, желтый и отчасти пурпурный. Холодные – зеленый, голубой, синий, фиолетовый и отчасти пурпурный.

Яркость – это количество белого и черного в оттенке. Насыщенность – это, по сути, наличие в цвете дополнительного (комплементарного) оттенка.

Контрастируют цвета по трем основаниям. По оттенкам: противопоставление теплых и холодных оттенков. По яркости: в кадре только темные или только светлые оттенки. И по насыщенности: когда на изображении присутствуют только насыщенные оттенки или только десатурированные (ненасыщенные).

*Рисунок 22* демонстрирует, как постановщик фильма «Джокер» (режиссер Т. Филлипс, 2019) использует контраст цвета по насыщенности и по оттенку.

При описании цвета как визуального компонента обычно много внимания уделяется так называемому «взаимодействию цветов» – ситуациям, когда тот или иной оттенок воспринимается более динамично или, наоборот, менее контрастно.

Мы это момент опустим, укажем только, что режиссеры, знакомые с этой системой, не пренебрегают им в своей работе<sup>66</sup>.

### *Движение*

Движение на экране может быть реализовано четырьмя путями: фактическим движением, видимым движением, индуцированным движением и относительным движением.

Фактическое движение – это движение в реальном мире: полет птицы, бег спортсмена, шаги ребенка. Этот вид движения существует только в реальной жизни.

Видимое движение – это смена одного неподвижного объекта другим неподвижным объектом. Этот процесс воспринимается как движение объектов. На этом эффекте основано кино. Один статичный кадр сменяет другой, затем третий и т.д. В результате зритель видит «движущееся» изображение.

Индуцированное движение – эффект, который возникает, когда движущийся объект «передает» свое движение неподвижному объекту. Возникает ощущение, что неподвижный объект движется, а движущийся, наоборот, остается на месте.

Вид из окна автомобиля или автобуса – как раз пример индуцированного движения. Автомобиль или автобус движутся, а «вид из окна» остается на месте. Однако возникает ощущение, что «вид из окна» проносится мимо автобуса.

Относительное движение – такой вид движения, когда перемещение одного объекта можно заметить по его местоположению относительно другого неподвижного объекта. Предположим, камера снимает, как бедуин идет по барханам пустыни. Его фигура сама по себе почти недвижима. Движения ног не видны из-за складок одежды. Поскольку пустыня очень однообразна, а бедуин, предположим, находится в центре кадра, то его движения в кадре не существует.

Продолжим эксперимент. Теперь бедуин идет по улицам города. Здесь пейзаж более разнообразен. Перемещение бедуина относительно домов, автомобилей,

---

<sup>66</sup> См. подробнее: Альберс Дж. Взаимодействие цвета. М. КоЛибри, 2021. 216 с.



других людей будет заметно. Хотя по факту и в первом, и во втором случае объект передвигался.

Движение на экране может осуществляться посредством движения объекта, камеры или точки внимания.

#### *Движение объекта*

Объект на экране считается движущимся, если происходит его перемещение относительно рамок кадра. Любой движущийся объект создает траекторию. Непосредственно движение можно описать с помощью следующих характеристик: направление, качество, масштаб и скорость.

Направление движения объекта, поскольку перед нами двухмерный экран, может быть только по вертикали, по горизонтали, по диагонали и по кругу. Качество движения характеризуется «кривизной» линии, по которой движется объект. Масштаб движения – это дистанция, пройденная объектом на экране. Скорость движения – насколько быстро перемещается объект на экране.

#### *Движение камеры*

Есть три характеристики движения камеры: направление, масштаб и скорость.

Направление движения камеры может быть в двух и трех измерениях. В двух измерениях камера способна совершать горизонтальную и вертикальную панорамы, а также наезд/отъезд трансфокатором. В трех измерениях камера может совершать огромное количество типов движения, перемещаясь по рельсам, на тележке или на операторском кране.

Что касается масштаба, камера может передвигаться на короткие и длинные дистанции. Скорость при этом может быть быстрой, средней или медленной.

#### *Движение точки зрительского внимания*

Этот тип движения связан с перемещением глаз зрителей по разным участкам экрана в ходе просмотра фильма. Считается, что зрение человека в течение некоторого времени может быть сконцентрировано только на одном участке экрана. При этом существует также периферийное зрение, которое дает возможность охватить кадр целиком.

Современные режиссеры, выстраивая кадр, могут сконцентрировать внимание зрителя на конкретном участке изображения. Они ориентируются на несколько параметров: 1) движение; 2) яркость; 3) точки схода перспективы; 4) контраст визуальных компонентов.

Взгляд зрителя, скользящий по экрану, образует определенную траекторию движения. У этого вида движения также есть направление, качество и масштаб. Эти характеристики схожи с аналогичными характеристиками движения объекта на экране. Повторим их. Направление движения объекта может быть по вертикали, по горизонтали, по диагонали и по кругу. Качество движения характеризуется «кривизной» линии, по которой движется объект. Масштаб движения – это дистанция, пройденная объектом на экране.

#### *Создание контраста*

Движение, как уже было сказано, динамично само по себе. В этой концепции создание контраста в данном визуальном компоненте регулируется по следующим группам: движение одинокого объекта, движение объекта и заднего плана, движение камеры, континуум движения (имеется в виду движение точки зрительского внимания).

Разберем первую группу. Динамику в кадре можно создать, столкнув:

- 1) движение и его отсутствие (допустим, один объект стоит на месте, второй двигается к нему или от него);
- 2) направление движения (объекты могут двигаться в разных направлениях, что повышает контраст, или параллельно, что снижает его);
- 3) качество движения (один из объектов движется по прямой линии, другой – по искривленной);
- 4) скорость движения (один объект двигается быстро, другой медленно).

При рассмотрении второй группы, нужно иметь в виду, что здесь решающую роль имеет линейный мотив заднего плана (или фона). Подробнее об этом говорилось в разделе о визуальном компоненте «линия».

Суть здесь в следующем. Для создания максимальной динамики линейный мотив заднего плана должен контрастировать с траекторией движения объекта. Чем больше контраст, тем выше динамика изображения.

Что касается движения камеры, то здесь создание динамики возможно также несколькими способами:

- 1) столкновением движения и его отсутствия (часть кадров снята статичной камерой, часть – движущейся);
- 2) столкновением движений двухмерных и трехмерных (часть кадров снята с двухмерным движением камеры, часть – с трехмерным);
- 3) столкновением панорамирования и движения камеры по рельсам (последнее более динамичное);
- 4) столкновением вертикальной панорамы и подъема на кране (последнее – более динамичное);
- 5) столкновением зума и операторской тележки (съемки с последней – более динамичные);
- 6) ручная съемка и съемка со штатива (первая – более динамичная);
- 7) масштаб движения камеры (чем более камера подвижна, тем больше динамики);
- 8) скорость съемки (использования замедленной и убыстренной съемки).

Континуум движения представляет для режиссера огромное поле экспериментов.

Мысленно разделим экран на девять одинаковых частей. Получится три вертикальных и три горизонтальных ряда. Мысленно пронумеруем каждый образовавшийся прямоугольник. В верхнем ряду слева направо: 1, 2, 3. В среднем – 4, 5, 6. В нижнем – 7, 8, 9.

Теперь представим, что режиссер создает серию кадров. В каждом из них он привлекает внимание реципиента к определенному участку кадра. Допустим, в первом – к первому, во втором – ко второму, в третьем – к третьему. Траектория зрительского внимания будет двигаться – в данном случае – по непрерывной горизонтальной прямой.

А теперь представим несколько иную картину. Режиссер также выстраивает серию кадров. В первом зрительское внимание концентрируется в первом участке кадра. Во втором – в девятом. В третьем – в четвертом. В четвертом – в третьем. В этом случае траектория маршрута взгляда реципиента будет очень контрастной, а, следовательно, динамичной.

Подобный эффект возникает в процессе чтения комиксов. Разбивка по фреймам не повторяется от страницы к странице, и взгляд каждый раз скользит по новой траектории.

### *Ритм*

Для описания этого – не слишком простого для дефиниций визуального компонента – проведем аналогии между ритмом изображения и ритмом музыкальным. Музыкальный ритм имеет три обязательных субкомпонента: чередование, повторение и темп.

Чтобы возник ритм, удары (визуальные или звуковые) должны чередоваться с их отсутствием. Одиночный звук не породит ритм. Но его чередование с тишиной сделает это.

То же самое происходит с визуальным ритмом. Одиночный визуальный удар не рождает ритм, но его чередование с визуальной тишиной – рождает. Далее это чередование должно повторяться. Звук и следующая за ним тишина не создаст ритма. Однако повторяющаяся последовательность «звук-тишина» – создаст. Точно такая же ситуация с визуальным ритмом.

И последний субкомпонент – темп. Он показывает, насколько быстро происходят чередования «звук-тишина», или в нашем случае: «визуальный удар – его отсутствие».

Визуальный ритм бывает нескольких видов: ритм статичных объектов, ритм движущихся объектов, монтажный ритм.

### *Визуальный ритм статичных объектов*

Представим себе пустой кадр – такой же, как белый лист бумаги. Такое изображение не будет иметь никакого ритма, поскольку на нем нет ни чередования, ни повторения, ни темпа. Но если на белый лист бумаги поставить черное тире

(знак препинания), то ритм возникнет, поскольку появится чередование, повторение и темп. Рассмотрим, каким образом этот процесс происходит.

Проведем перед тире и после него вертикальные линии. Слева от тире будет столб белого цвета. И справа – точно такой же столб. Левый столб – аналог тишины. Тире – аналог звукового удара. Правый столб – также аналог тишины. Озвучим изображение: тишина – удар – тишина.

И вот ритм возник. Здесь есть чередование: тишина – удар. Есть повторение: тишина – тишина. Есть темп – размеры левого белого столбца соответствуют размерам правого. Если мы сместим тире влево или вправо, темп изменится.

Если ограничить тире горизонтальной линией сверху и снизу, это также объяснит появление ритма. Белая часть изображения сверху от тире будет соответствовать тишине, само тире – звуку, нижняя часть белого изображения – также тишине. Ритм появляется. Перемещение тире выше или ниже на изображении повлияет на темп.

Теперь представим, что в кадре не тире, а три черных квадрата, расположенных на одной высоте на одинаковом расстоянии друг от друга. Возник ритм, поскольку есть чередование, повторение и темп. И темп здесь гораздо выше, чем в первом случае. Если число квадратов увеличить до, например, девяти, темп станет еще быстрее.

Вспомним про визуальный компонент «форма». Любой объект в кадре может быть идентифицирован как одна из основных форм: треугольник, круг или квадрат. Предположим, в кадре находится фигура стоящего на месте человека. Ее можно ассоциировать с прямоугольником, и тогда, по аналогии с предыдущими примерами, объяснить, почему у этого кадра есть ритм, почему появляется чередование, повторение и темп.

Представленный в приложении *Рисунок 23* демонстрирует, как режиссер использует визуальное чередование, повторение и темп, для создания ритма в кадре.

*Визуальный ритм движущихся объектов*

Большая часть движений на экране не имеет ритма. Чтобы ритм проявился, объект должен двигаться относительно рамок кадра. У движущегося объекта может быть два типа ритма: основной и вторичный. Основной ритм создается четырьмя способами: появление объекта в кадре и выход из него; движением вперед или позади другого объекта; движением и остановкой, а также изменением направления.

#### *Появление объекта в кадре и выход из него*

Итак, субкомпоненты ритма – чередование, повторение и темп. Если объект появился в кадре, это не означает зарождения ритма, поскольку нет ни чередования, ни повторения, ни темпа. Когда объект появляется в кадре, а после исчезает, то появляется и чередование, и повторение, и темп. Рамки кадра становятся визуальными акцентами. Они контрастируют с «безударным» пространством кадра. Если же в кадре появляются и исчезают несколько объектов, динамика ритма становится еще более интенсивной.

#### *Движение вперед или позади другого объекта*

Допустим, в кадре появилась собака. Она пробежала мимо дерева. Дерево здесь выступает таким же визуальным акцентом, каким являются рамки кадра. Та секунда, когда собака пробегает мимо дерева, уподобляется тому мгновению, когда собака пересекла рамки кадра.

Здесь можно возразить, что наличие дерева в кадре само по себе задает ритм. Это, безусловно, так. Но дополнительный визуальный удар возникает также и когда собака пробегает мимо дерева.

#### *Движение и остановка*

Представим кадр: человек крадется вдоль стены. Слышен шум – человек замирает. Через некоторое время он возобновляет движение. Опять слышен шум, и человек вновь замирает. Эта последовательность повторяется несколько раз. В таком движении есть чередование, повторение, и темп. Соответственно, такое движение создает визуальный ритм.

#### *Изменение направление движения*

Этот способ создания визуального ритма похож на предыдущий. Только вместо остановки здесь – изменение направления движения. Если представить кадр сверху, будто человек бежит по кривым улочкам восточного города, можно заметить, что подобное зигзагообразное движение также имеет чередование, повторение и темп. Соответственно, возникает и визуальный ритм.

#### *Вторичный ритм*

Вторичный ритм – это движение части объекта, который двигаясь, создает основной ритм. Вновь вообразим кадр: человек крадется вдоль стены, слышит шум, останавливается, потом вновь крадется. Эта последовательность действий создает ритм. Однако ноги человека также создают визуальный ритм, отличный от того, что только что был описан. Именно этот вид визуального ритма называется вторичным.

#### *Монтажный ритм*

Каждая монтажная склейка создает визуальный удар. Поэтому монтаж тоже создает ритм: склейку можно уподобить звуку, пространство кадра – тишине. Появляются чередование, повторение и темп.

#### *Создание визуальной структуры*

Даже подробное рассмотрение семи визуальных компонентов будет бесполезным без главного – непосредственно самого построения визуальной структуры.

Когда речь заходит о строении фильма, как правило, говорят о его нарративной структуре, сюжетной структуре, композиции, архитектонике или о структуре сценария.

Структурой сценария можно назвать способ соединения сюжетных элементов (завязка, конфликт, кульминация, развязка и т.д.) в единый пространственно-временной континуум с целью создания связной истории.

По аналогии с этой дефиницией можно дать и определение визуальной структуры фильма. Визуальная структура – это способ объединения основных визуальных компонентов (пространство, линия форма, тон, цвет, ритм, движение), основанный на их схожести или контрасте в едином пространственно-временном

континууме художественного фильма (или иного медиа-произведения) с целью усиления его эстетического воздействия на зрителя.

Закономерности построения сюжета в какой-то степени очевидны, но существует много тонкостей работы с ними. Поэтому необходимо знать правила (на интуитивном или научном уровне) построения композиции. Иначе сценарий начнет, как говорится, «разваливаться».

С визуальной структурой – иначе. Если режиссер не будет ее выстраивать, все визуальные компоненты организуются самостоятельно, без внешнего участия. Однако визуальная структура выйдет из-под контроля режиссера. И здесь вопрос не в том, будет ли она работать вообще, а в том, как она будет работать. Вышедшая из-под контроля визуальная структура будет ставить визуальные акценты не там, где нужно постановщику, а произвольно. В результате воздействие на зрителя будет непрогнозируемым.

Теперь непосредственно о построении визуальной структуры. Это интуитивный процесс. Он почти не изучен, поскольку исследователь здесь сталкивается с рядом очевидных сложностей. Принципы построения визуальной структуры, безусловно, существуют, но работ по их типологии, насколько известно, пока не написано.

В целом процесс выглядит следующим образом. Режиссер анализирует сценарий фильма, его нарративную структуру. Отталкиваясь от нее, он создает уже структуру визуальную. Здесь существует множество путей, как это сделать. Один из очевидных и простых способов – проанализировать точки напряжения конфликта в сюжетной структуре и подчеркнуть их в структуре визуальной.

Предположим, в фильме около сотни сцен, примерно каждая пятая – небольшой пик напряжения. У режиссера есть семь визуальных компонентов, которые раскладываются на следующие подкомпоненты:

1. Пространство: глубинное/плоское/ограниченное;
2. Пространство: определенное/неопределенное;
3. Пространство: закрытое/открытое (эти характеристики выше в силу ограниченности рамок работы не обсуждались);



4. Пространство: деление поверхности (эти характеристики выше в силу ограниченности рамок работы не обсуждались);

5. Линия: качество;

6. Линия: ориентация;

7. Линия: направление;

8. Форма: двухмерная/трехмерная.

9. Форма: квадрат/треугольник/круг;

10. Цвет: оттенок;

11. Цвет: яркость;

12. Цвет: насыщенность;

13. Цвет: холодный/теплый.

14. Цвет: дополнительные характеристики;

15. Тон: контроль тональных отношений;

16. Тон: выявление объекта/скрытие объекта (эти характеристики выше в силу ограниченности рамок работы не обсуждались);

17. Движение (объект): направление;

18. Движение (объект): скорость;

19. Движение (зрительское внимание);

20. Движение (камера): двухмерное/трехмерное;

21. Ритм (статичный объект): быстрый/медленный;

22. Ритм (статичный объект): правильный/неправильный;

23. Ритм (движущийся объект): быстрый/медленный;

24. Ритм (движущийся объект): правильный/неправильный;

25. Ритм (монтажный): скорость;

26. Ритм (монтажный): правильный/неправильный;

27. Ритм (монтажный): непрерывный/фрагментарный (эти характеристики выше в силу ограниченности рамок работы не обсуждались).

По каждому из этих пунктов составляется график, показывающий контраст или сходство, то есть динамику или ее отсутствие в работе визуальных компонентов в данный конкретный момент времени.

Однако на словах данная методика выглядит проще, чем на деле. В реальности режиссеры, художники-постановщики и операторы-постановщики используют визуальные компоненты не так прямолинейно.

Например, в анимационном фильме *Wall-e* (режиссер Э. Стэнтон, 2008) визуальный компонент «цвет» использован не столько для создания динамики или ее отсутствия (хотя эти задачи тоже присутствуют), сколько в структурных целях. Первая часть фильма происходит на замусоренной Земле. Здесь изображение выдержано в песочных оттенках: *Рисунок 24*

Вторая часть фильма разворачивается в космосе на корабле «Аксиома», и цвета здесь преобладают совсем другие – холодные оттенки. Теплые используются, но фрагментарно, точно *Рисунок 25*.

Третья часть фильма происходит на «Аксиоме» и на Земле, к уже использовавшимся оттенкам добавляется зеленый *Рисунок 26*.

Это описание использования визуального компонента «цвет» очень фрагментарное и неполное. Его цель – показать, что построение визуальной структуры фильма в высшей степени сложный интуитивный процесс, который, однако, может быть проанализирован, и в нем могут быть выявлены четкие закономерности.

#### *Система изображений (Image system)*

Устоявшегося перевода на русский язык у этого термина не существует. Суть этой техники – создание системы визуальных рифм, пронизывающей весь фильм. Эти визуальные рифмы несут смысловую или формообразующую нагрузку.

В фильме «Американская красotka» <официальное название «Красота по-американски»> (режиссер С. Мендес, 1999) с помощью *image system* постановщик визуализирует различные аспекты развития арки персонажей и подчеркивает значимые для картины темы.

В ключевые моменты развития протагониста постановщик использует плоское пространство, в некоторых случаях подкрепленное ракурсом сверху. Серия рисунков демонстрирует использование этой техники: *Рисунок 27, Рисунок 28, Рисунок*

29, Рисунок 30, Рисунок 31, Рисунок 32, Рисунок 33, Рисунок 34, Рисунок 35, Рисунок 36, Рисунок 37, Рисунок 38.

Поза протагониста в момент смерти соответствует позе, в которой он появляется в фильме первый раз.

Тема семьи в картине связана с локацией «гостинная», фронтальными планами и плоским пространством: Рисунок 39, Рисунок 40, Рисунок 41, Рисунок 42.

В первом случае image system используется в формообразующих и смыслообразующих целях. Во втором – как акцентировка важной для фильма темы.

### *Создание модальности в кинематографе*

Понятие модальности позаимствовано из лингвистики, где оно употребляется в трех значениях:

- 1) «отношение говорящего к содержанию высказывания»;
- 2) «статус обозначенной в нем ситуации по отношению к реальному миру»;
- 3) «иллокутивную силу, т. е. коммуникативную цель говорящего»<sup>67</sup>.

Филиппов в кинематографе также выделяет три типа модальности, по большому счету, копирующих типы модальности в лингвистике, но в другом порядке.

- 1) «“объективная модальность” – отношение высказывания к реальности;
- 2) “субъективная модальность” – отношение высказывающегося к высказыванию;
- 3) И, скажем так, модальность субъекта высказывания, то есть проблема того, с чьей позицией можно соотнести данное высказывание – в психологии и лингвистике это называется “эмпатией”»<sup>68</sup>.

Как считает Филиппов, «объективная модальность, представленная в языке множеством наклонений, в кино реализуется, по-видимому, лишь в четырех вариантах: “реальность”, воспоминание, сновидение и воображаемое (реже используемые варианты последнего – желаемое и просто мыслимое). Ни

<sup>67</sup> Падучева Е.В. Модальность / Материалы к Корпусной грамматике русского языка. Глагол. Часть I. Спб.: Нестор-История, 2016. С.19.

<sup>68</sup> Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54. С.165.

вопросительная, ни повелительная, ни сослагательная модальности средствами киноязыка выражены быть не могут. Более того, и в воплощении четырех перечисленных модальностей кинематограф часто прибегает к семиотическим средствам (то есть, по существу, к средствам вербального языка) <...> Субъективная модальность, решающая, возможно, вторую по значению проблему процесса коммуникации (ибо в этом процессе помимо передачи собственно информации также крайне важно передать оценку этой информации высказывающимся и передать его внутреннее состояние), в кинематографе воплощается более разнообразно: и лобовым способом, путем непосредственного показа реакции персонажа на то или иное явление; и с помощью мизансцены и композиции кадра; и с помощью монтажных сопоставлений; на чаще всего – через те или иные отклонения от нормативной организации фильма. И, наконец, третья часть, проблема эмпатии почти специфична для кинематографа: если в вербальном языке вопрос о том, с чьей именно позиции ведется речь, легко решается с помощью соответствующих грамматических категорий, то в кино, во-первых, таких категорий нет, а во-вторых, эта проблема <...> вообще не имеет однозначного решения. При этом если в вербальном языке проблема эмпатии играет весьма второстепенную роль, то в кино она, будучи сложной и важной сама по себе, также оказывает серьезное влияние на выражение модальности в первых двух значениях. <...> К пятидесятым же годам в кинематографе, с одной стороны, появилась системная множественность эмпатий внутри одного фильма <...>. Кроме того, с появлением легкой ручной съемочной техники значительно расширились возможности работы с эмпатией того или иного персонажа. С другой стороны, было осознано, что в фильме, имеющем четкую повествовательную структуру, наоборот, может вовсе отсутствовать эмпатия персонажей (до сих пор такое встречалось только в преимущественно изобразительных картинах второй половины 20-х годов), что сделало возможным появление нового тематического направления в киноискусстве»<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Там же. С. 165-167.

### 1.3. Классификация

Проведем классификацию указанных приемов.

Вероятно, самый простой подход, очень часто встречающийся в научной и учебной литературе – хронологический. Отчасти он был использован выше при перечислении элементов киноязыка. Однако этот подход в данном случае неудобен, поскольку не отражает способ мышления режиссеров при создании фильма. Кинорежиссура, как и любой процесс, завязанный на технологиях, – это, по большому счету, алгоритм. И заложенная в нем последовательность действий не имеет ничего общего (кроме самих элементов киноязыка) с классификацией, выстроенной по принципу хронологии.

Дэвид Бордуэлл предложил иной подход к этому вопросу. Его аргументы выглядят следующим образом: «Фильмы *созданы* так, чтобы производить впечатление на зрителей. Чтобы понять кино как искусство, мы должны спросить себя, почему фильм создается именно так, а не иначе. Когда нас пугает или будоражит какая-то сцена, когда финал заставляет смеяться или плакать, надо спросить себя, как создатели фильма добились такого эффекта. Для этого полезно бывает представить самого себя кинематографистом»<sup>70</sup>.

Итак, Бордуэлл предложил отождествить (с определённой долей условности, конечно) исследователя кино и кинорежиссера.

Что это означает на практике? По мнению Бордуэлла, суть профессии кинорежиссера – это постоянный отбор и контроль различных элементов фильма. Эти элементы могут быть объединены в две большие группы: «В центре внимания будут два главных аспекта киноискусства, в отношении которых принимаются решения и осуществляется контроль, – форма и стиль. **Форма** – это общая организация фильма, то, как взаимодействуют его части для создания определенного эффекта. **Стиль** связан с использованием кинематографических техник в фильме»<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. С.16.

<sup>71</sup> Там же. С.17.

Что понимает Бордуэлл под термином «форма»? «Реши вы снять фильм, что помогло бы вам собрать разрозненные части воедино? Как бы вы состыковали отдельные фрагменты? Как бы пытались сформировать ощущения зрителя от фильма в целом? Если поразмыслить над этими вопросами, мы сможем понять нашу реакцию на конкретные фильмы и действие кино как формы искусства. <...> Мы полагаем, что фильм – это не просто набор разрозненных компонентов. Будь оно так, зрителей не волновало бы, пропустят оно концовку или нет, по порядку ли будут идти сцены. Однако зрителей волнуют эти вопросы. Когда вы говорите, что от книги не оторваться, или что песня вас не отпускает, вы на самом деле имеете в виду, что в них есть некий паттерн. Этот паттерн увлекает вас за собой. В целом такого рода паттерн в отношениях между частями чего-либо называется формой. <...> Данная концепция имеет решающее значение для понимания кино как искусства. Создатели фильма обдумывают его форму на каждом этапе производства, а вопросы, связанные с формой, постоянно требуют принятия творческих решений»<sup>72</sup>.

По сути, здесь речь идет о сценарии фильма, или о повествовательных (нарративных) структурах. Важно отметить, что имеется в виду не написание сценария, а его превращение в фильм. Приведем простейший пример. В сценарии две сцены, допустим, это два диалога, они могут быть написаны встык. Это не значит, что режиссер обязан их показать зрителю, что называется, через прямую склейку. В зависимости от ситуации, режиссер может предложить множество вариантов перехода от одной сцены к другой (в том числе и прямую склейку).

Что касается стилистики фильма (Бордуэлл связывает ее с использованием кинематографических техник в фильме), то здесь он выделяет несколько ее категорий: «Данные техники можно разделить на четыре категории: мизансцена, т. е. организация людей, мест и предметов перед камерой, операторское искусство, т. е. использование камер и другого оборудования для записи изображения и звука, монтаж, т. е. соединение отснятых кусков, и звук, т. е. голоса, звуковые эффекты,

---

<sup>72</sup> Там же. С 71.

и музыка, которые сливаются воедино в аудиодорожке к фильму»<sup>73</sup>. И поясняет: «Этот паттерн <согласованное применение технического инструментария в фильме: мизансцены, операторского искусства, монтажа и звука> называется стилистикой. Именно стилистика формирует “вид и атмосферу” фильма»<sup>74</sup>.

Покажем, как Бордуэлл понимает «мизансцену». В традиции, сложившейся на территории бывшего СССР, под термином «мизансцена» в кино имеют в виду, как правило, положение актеров относительно друг друга и плоскости объектива камеры. Мнение Бордуэлла иное: «Французское слово “mise en scene” означает “размещение на сцене” и изначально оно использовалось в театре. Киноведы стали использовать это слово в приложении к кино, термин обозначает то, как режиссер выстраивает все, что есть в кадре. Как и следовало ожидать, мизансцена охватывает те аспекты фильма, которые пересекаются с театром: место действия, освещение, костюмы, грим, постановку и актерскую игру»<sup>75</sup>.

Этот подход логичен и в определенной степени отражает реальность: режиссер контролирует все перечисленные выше элементы фильма. Однако производственный алгоритм создания картины – речь идет об общепринятом подходе – иной.

Поэтому используя общие принципы классификации Бордуэлла, скорректируем и дополним их. Как и Бордуэлл, выделим среди режиссерских техник контроль над формой и стилем фильма.

Контроль над формой фильма будет включать в себя работу с нарративными структурами, среди компонентов которых: причинно-следственная связь, время и пространство, поток информации об истории и глубина информации об истории. Включим сюда технику вопроса-ответа, которая может быть заложена еще на этапе написания сценария, и точку равновесия.

Контроль над стилем фильма организуем несколько иначе. Выделим следующие компоненты:

---

<sup>73</sup> Там же. С.17.

<sup>74</sup> Там же. С.145.

<sup>75</sup> Там же. С.147.

анализ и разбор сценария (по методу действенного анализа);  
режиссерские биты;  
визуальный сторителлинг (работа с пространством, тоном, цветом, ритмом, движением, формой и линией и их организация в единую структуру);  
техника вопроса-ответа;  
image system;  
визуальные тропы в фильме;  
модальность картины;  
монтаж<sup>76</sup>.

В главе 4 все картины будут проанализированы именно по этой схеме.

### **Краткие выводы**

Постановщик в своей работе контролирует нарративные, визуальные и аудиальные структуры фильма посредством режиссерских техник: контроль причинно-следственных связей, продолжительности истории, продолжительности сюжета, продолжительности экранного времени, пространства кадра, пространства сцены, аутентичности сцены, потока информации, разбора сценария, техники режиссерских битов, техники контраста-сходства, техники вопроса-ответа, точки равновесия, image system, модальности, визуальных тропов и монтажа.

---

<sup>76</sup> В этот перечень, безусловно, входит также звук в кинематографе.



## ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПРИЧИННО-СЛЕДСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ, ВРЕМЕНИ И МЕСТА ДЕЙСТВИЯ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СТРУКТУРАХ ПОЗДНЕЙ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА<sup>77</sup>

### 2.1. Причинно-следственные связи, время и место действия в пьесах «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад»

#### *Каузальность в пьесе «Чайка»*

Метод Чехова в том, что «Чайка» на первый взгляд очень похожа на обычную пьесу XIX века, например, на «Месяц в деревне» Тургенева. Большое имение, отчий дом. По какой-то причине туда съезжается (или уже там проживает) многочисленное (или не очень) семейство. Между домочадцами – сложившаяся система отношений, где-то добрых, где-то не очень. Происходит какое-то событие, нарушающее ход жизни, например, племянник хозяина дома вдруг ставит авангардный спектакль. И вскрываются старые обиды, персонажи срывают маски, напряжение нарастает, и пьеса катится к кульминации и развязке.

На первый взгляд персонажи и конфликты «Чайки» понятны. Мать не жалуется сына, брат не может справиться с сестрой, у актрисы непростые взаимоотношения с любовником, молодая девушка влюбляется в известного писателя, бедный школьный учитель без ума от провинциальной принцессы. Но когда читатель пытается докопаться до первопричин этих событий, логическая цепь событий рвется.

Для работы с «Чайкой» воспользуемся методом действенного анализа. Этот классический механизм разбора драматического произведения придумали и сформулировали Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко. Позже алгоритм доработали их ученики и последователи.

Метод состоит в следующем. Драматическое произведение – это сложная структура, скелет которой составляет последовательность событий. Событие – это

<sup>77</sup> Основные разделы этой главы изложены в наших статьях: Горбачев И.Н. Визуализация в кино поздних пьес Чехова. Образ Треплева у Сидни Люмета // Художественная культура, 2020, №2. С. 202-218; Горбачев И.Н. «Игра в прятки». Драматургические механизмы в «Чайке» Чехова // Философия и культура. 2023. №8. С. 77-100; Горбачев И.Н. Криптограф. Заметки для ненаписанных биографий Чехова // Художественная культура. 2023. №3 С. 159-183.

факт из мира пьесы, который тем или иным образом, с той или иной силой влияет на поступки персонажей. Крупное событие влияет сильно, небольшое – едва заметно.

Режиссер и педагог А. Поламишев, резюмируя суть метода, писал: «пьеса развивается от исходного события к главному;

исходное событие присутствует как данность до начала действия пьесы;

исходное событие – это то событие, которое определяет поступки всех действующих лиц, занятых в начале пьесы, до момента, пока не случится в пьесе следующее крупное событие.

Только верное, скрупулезное определение исходного события пьесы может направить верно и весь дальнейший ход анализа пьесы.

Главное событие пьесы – это то событие, благодаря которому нам раскрывается идея автора.

Главное событие – всегда последнее крупное событие пьесы.

Производя анализ любой сцены пьесы, режиссер все время должен проверять, какое место занимает данная сцена в развитии событий – “от исходного к главному”.

Вскрывая события любого куска пьесы, надо помнить, что любое событие (исходное, крупное, маленькое, главное) тогда вскрыто верно, когда только оно является определяющим фактом для поступков всех действующих лиц, занятых в данном сценическом куске»<sup>78</sup>.

То есть режиссеру предлагается определить одно из событий пьесы (не обязательно исходное), верифицировать его. Следом еще одно (вверх или вниз по цепочке), и так – пока не будет выявлена вся последовательность.

Автор, сочиняя пьесу, в сущности, выстраивает цепь событий. Одна из самых интересных формальных особенностей драматургического произведения в том, что события в нем могут располагаться и за его пределами. Сюжет пьесы обязательно

---

<sup>78</sup> Поламишев А. Событие – основа спектакля / В лаборатории театрального педагога / М.А. Пантелеева, Ю.А. Стромов, А.М. Поламишев. М.: Русский Мирь, 2011. С.400-401.

имеет предысторию. Более того, без этой предыстории он не может функционировать.

Поэтому был предложен такой термин, как «исходное событие». И сопутствующий ему – «исходные обстоятельства».

Учебники по драматургии и режиссуре обычно толкуют исходное событие как факт, «без которого не началась бы данная история»<sup>79</sup> и «вокруг которого собраны интересы всех действующих лиц»<sup>80</sup>.

Соответственно, исходными обстоятельствами называют конфликтную ситуацию, лежащую в основе завязки драматического конфликта.

Исходное событие – это первопричина драматического действия. Для определения исходного события необходимо воссоздать все, что произошло до начала действия, восстановить все факты мира, созданного в пьесе.

Приведем классический пример.

Шекспировский «Гамлет» начинается со сцены, в которой Горацио приходит на площадь перед замком Эльсинор. Он хочет лично проверить слухи о ночных появлениях призрака, схожего с недавно скончавшимся королем – отцом его лучшего друга принца Гамлета. Попробуем выстроить предысторию.

Принц Гамлет приехал в Эльсинор совсем недавно. До этого он учился в Виттенберге. Из-за смерти отца ему пришлось бросить свои штудии. По приезду до Гамлета дошли слухи о призраке, и он просит Горацио проверить их.

Перед этим принц бросает учебу и приезжает в Эльсинор, потому что скоропостижно скончался его отец – король Дании.

До этого король (носящий с принцем одно имя Гамлет) умирает – пока он спал его брат (и дядя принца) влил ему в ухо яд.

Дядя вливает яд, потому что сам хочет быть королем.

Между дядей и королем какое-то время шла борьба за власть.

В промежутке между смертью короля и приездом Гамлета дядя занимает трон и женится на матери Гамлета – Гертруде.

---

<sup>79</sup> Там же. С 336.

<sup>80</sup> Там же. С.343.

Итак, исходные обстоятельства в «Гамлете» – борьба за власть между братьями (отцом и дядей Гамлета). Исходное событие – убийство короля (отца Гамлета).

Причинно-следственные связи, выстроенные выше, просты и понятны. Здесь нет и не может быть никаких разночтений. Еще одно важное обстоятельство: выстроенная цепочка – конечна, т.е. отматывать события в прошлое до бесконечности, скажем, до момента отъезда Гамлета в университет или до первой размолвки короля с братом – нецелесообразно. То, что произошло до убийства отца Гамлета, для пьесы совершенно неважно.

Построение драматических произведений за несколько последних сот лет, безусловно, претерпело изменения. Драматурги в своих опытах пробовали один за другим отменить такие элементы пьесы, как характер, конфликт, событие (исходное и не только) и т.д. Как и следовало ожидать, это полностью разрушило нарратив и обнажило мнимые прелести драматургической вседозволенности. Хотя в некоторых случаях дало интересные результаты<sup>81</sup>.

Поскольку «Чайка» проанализирована вдоль и поперек, начнем сразу с определения исходного события пьесы. Тем более, нас интересует в первую очередь ее начало – то, что сам Чехов настоятельно советовал вычеркивать.

Традиционно исходным событием «Чайки» определяют спектакль Треплева, главную роль в котором играет Заречная. Так считала ученица и последовательница Станиславского Мария Кнебель.

Интересно, что в книге «Поэзия педагогики» Кнебель есть строки: «Однажды Станиславский замучил и учащихся, и педагогов (это было в оперно-драматической студии, которой он руководил), заставляя нас назвать первое событие “Горя от ума”. После длительных дебатов мы назвали “приезд Чацкого”.

– Это очень важное событие, – сказал Станиславский, – может быть, самое важное. Но чем прикажете жить актерам до неожиданного приезда Чацкого? Каждый миг сценического действия таит в себе какое-то событие – вот и вскройте его»<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> С. Беккет, Э. Ионеску, М. Павич и др.

<sup>82</sup> Кнебель М. Поэзия педагогики. М. ВТО, 1984. С.314.

Если, следуя логике Кнебель, определить исходное событие «Чайки» – спектакль Треплева (а его начало – это уже вторая половина первого акта пьесы), то возникает вопрос: чем живут Треплев и другие персонажи Чехова до этого момента?

Попробуем на него ответить.

Проанализируем еще раз факты пьесы. Поламишев писал: «Очевидно, что при поиске события нельзя пропускать факты: даже кажущееся на первый взгляд не очень значительным предлагаемое обстоятельство может оказаться важным для жизни «человеческого духа роли» событием»<sup>83</sup>.

Среди персонажей «Чайки» особое место занимает Константин Треплев. Его арка связывает всю конструкцию пьесы. Ему Чехов уделяет больше всего внимания.

Что нам известно о Трепелеве?

В первом акте Треплев в разговоре с Сориным роняет фразу: «Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я – киевский мещанин. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя тоже был известным актером»<sup>84</sup>.

Обратим внимание, что все это Треплев говорит своему дяде, в имени у которого живет уже несколько лет, т.е. для дяди это не новая информация. Обстоятельства разговора и построение фразы (вводное словосочетание «как говорится») свидетельствуют о том, что перед читателем не просто рассказ протагониста о самом себе. Треплев на что-то намекает, а ироничное «как говорится» только усиливает эффект его слов.

Действительно, фраза «по обстоятельствам от редакции независящим» – это эвфемизм, во время написания «Чайки» означавший «вмешательство со стороны цензуры и правоохранительных органов».

---

<sup>83</sup> Поламишев. Цит. соч. С.284.

<sup>84</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.13 (Сочинения). М.: Наука, 1986. С.8-9.

В качестве доказательства приведем примечание редакции большевистского сборника «Голос жизни» к статье В.И. Ленина «Памяти графа Гейдена» (1907), где есть следующий абзац: «Написанная еще в июне, непосредственно за появлением панегирик “Товарища” статья эта по “независящим” от автора обстоятельствам не была напечатана. Давая ей место в настоящем сборнике, редакция полагает, что хотя повод, вызвавший ее, утратил уже значение для данного момента, тем не менее, содержание ее и теперь сохраняет свою ценность»<sup>85</sup>.

Статья эта напечатана в 16-м томе Полного собрания сочинений и писем Владимира Ульянова. Его комментаторы поясняют, что «“Независящими” от автора обстоятельствами обычно назывались помехи со стороны полиции и цензуры. В данном случае имелось в виду также и то, что в это время сборники большевиков были единственным изданием, где могла быть опубликована статья Ленина»<sup>86</sup>.

Комментаторы собрания сочинений Владимира Ульянова не могли допускать неточности, соответственно, выражение «по обстоятельствам от автора независящим» действительно широко использовалось в Российской Империи в конце XIX – начале XX века и не нуждалось в дополнительной расшифровке для зрителей или читателей.

Треплев напоминает Сорину, что его отчислили из университета из-за конфликта с властями.

Что он мог иметь в виду?

Свяжем вместе учебу в университете и отчисление, получим какую-либо провинность – академическую или административную. Добавим конфликт с властями и то обстоятельство, что Треплев, молодой человек, по непонятной причине живущий в усадьбе дяди, получим участие в студенческих волнениях. Как следствие – высылку под надзор родственников. Это одна из стандартных форм

---

<sup>85</sup> Ленин В.И. Полн. собр. соч. и писем в 55 т. Т.16. М.: Издательство политической литературы, 1973. С.506.

<sup>86</sup> Там же. С.507.

наказания за подобные провинности. Выслать могли на разные сроки, иногда на несколько лет<sup>87</sup>.

Студенческие беспорядки были одной из примет социально-политической обстановки Российской Империи 1880-х годов. Эта тема широко описана в художественной, исторической и исследовательской литературе. Нашла она отражение и у Чехова.

Итак, Треплева за участие в студенческих беспорядках отчислили из университета и выслали под надзор дяди. Из слов Константина Гавриловича следует, что он живет в имении Сорина около пяти лет. В первом действии Треплев упоминает, что ему уже двадцать пять. Чуть позже он говорит, что вышел из третьего курса университета. Как правило, возраст поступления в высшие учебные заведения составлял 17-18 лет. Соответственно, на момент отчисления Треплеву было около 20 лет.

Для «рядового» участника конфликта пять лет – это долгий срок, вероятно, вина Треплева была серьезной. Сейчас время его высылки, скорее всего, подходит к концу.

Поясним еще один важный факт, следующий из фразы Треплева. Его слова о том, что по паспорту он киевский мещанин, означают одну простую вещь: в отличие от дяди и матери, Треплев не принадлежит к дворянству – привилегированному сословию Российской Империи.

Теперь о взаимоотношениях Треплева с Машей Шамраевой.

Человек, конфликтовавший с властями в конце XIX-начале XX века, в глазах прогрессивной части общества становился безвинно пострадавшим борцом за правду. Игорь Стравинский, характеризуя законодателей общественного мнения того времени, писал: «Можно было себе представить, каково было направление умов. Это было фрондирование “тиранического” правительства, само собой разумеющийся атеизм, чересчур, пожалуй, смелое утверждение “прав человека”,

---

<sup>87</sup> См. подробнее: Данилкин Л. Ленин. Пантократор солнечных пылинок. М.: Молодая гвардия, 2017. С.58-67, Орлов В.Н. Студенческое движение Московского университета в XIX столетии. М.: Всесоюзное о-во полит. каторжан и ссыльно-поселенцев, 1934. С.253-321.

культ материалистической науки и в то же время восхищение Толстым и его проповедью христианства»<sup>88</sup>.

Такой имидж и отыгрывал Треплев по приезду в имение Сорина. На неопытную 17-летнюю провинциальную барышню, какой была Маша Шамраева, такая манера поведения произвела неизгладимое впечатление. Вероятно, в то же время начались ее тесные взаимоотношения с Треплевым.

О том, что эти взаимоотношения были очень близкими, говорит самая первая фраза, произнесенная Машей в пьесе. На вопрос ее ухажера сельского учителя Медведенко, почему она всегда носит черное, девушка, как известно, отвечает: это траур по моей жизни, я несчастна.

Литературоведы указали, что эта фраза – отсылка к роману Мопассана «Милый друг». Там ее произносит госпожа Вальтер. Она намекает на то, что Жорж Дюруа соблазнил ее, а после бросил.

Повторяя эту фразу, Маша ассоциирует себя с госпожой Вальтер, и намекает, что она оказалась в такой же ситуации. Но Семен Семенович Медведенко, который не читал «Милого друга», этого не понимает.

На кого может намекать Маша? Сам Медведенко подчиняется ей во всем. Отношения между Машей и Дорном похожи, скорее, на отношения отца с дочерью (Дорн в ранних версиях «Чайки» действительно был отцом Маши). Сорин не в счет, слишком стар. В списке остается только Треплев.

Отметим, что отношения Маши с Треплевым, вероятнее всего, начались с одобрения ее родителей. Константин Гаврилович – завидный жених. Его дядя Сорин неважно себя чувствует, это подчеркивается в пьесе неоднократно. Соответственно, после его смерти наследником может стать либо Аркадина, либо Треплев. Своих детей у Сорина нет.

Однако по условиям наследования Российской Империи, передача недвижимости женщинам была очень затруднительна юридически и к тому же осуждаема обществом. Здесь следует учитывать и то обстоятельство, что Аркадина

---

<sup>88</sup> Стравинский И.Ф. Цит. соч. С.31.



(в девичестве Сорина) – потомственная дворянка, сбежавшая в актрисы и связавшая свою жизнь с актером (по происхождению мещанином). Это делает ее кандидатуру на получение наследства еще более сомнительной.

Когда срок высылки Треплева стал подходить к концу, он задумался о том, как жить дальше.

Вспомним его слова о том, что по паспорту он киевский мещанин. Какова была бы судьба Треплева, если бы он не вылетел из университета? По выходе он получил бы личное дворянство, и перед ним бы открылись хорошие возможности сделать карьеру: его дядя в прошлом большой чиновник и у него наверняка сохранились обширные связи. В ранних редакциях «Чайки» Сорин упоминал, что отработал по судебному ведомству 28 лет и вышел в отставку в чине действительного статского советника – это четвертый чин в Табели о рангах.

Теперь об этих возможностях Треплев может забыть. Однако ему всего 25 лет. Неужели он запрет себя в деревне до конца своих дней?

У Константина Гавриловича остается одна возможность вернуться к нормальной жизни – уйти в искусство. Чтобы ею воспользоваться, ему нужно решить две проблемы: избавиться от Маши и добиться протекции от собственной матери.

Маша в ситуации выбора нового жизненного пути (при котором ошибки недопустимы) становится для Треплева обузой. Однако без причины бросить девушку Треплев не может. Их отношения начались на глазах ее родителей и его дяди: в усадьбе от лишних глаз не спрячешься.

Поэтому Треплев сводит Машу со своим приятелем Медведенко. Задача решена: Треплеву пришлось «уступить» более настойчивому претенденту на сердце Маши. Откуда Треплев знал Медведенко? Их дружба началась также на фоне страданий борца за правду. В деревне Константину Гавриловичу нужен был в меру интеллигентный друг, способный выслушать и оценить гражданские излияния невинно пострадавшей молодой души. Тут и подвернулся под руку сельский учитель с мечтами о справедливой жизни.

Перейдем к «поиску новых форм».

Расчет Треплева прост. Его мать в совсем недавнем прошлом очень известная театральная актриса. У нее обширные знакомства и связи в театральной и околотеатральной среде. Кто-то из ее знакомых даже помнит ее сына Треплева. У Аркадиной есть любовник – беллетрист Тригорин. Он, несмотря на ироничные «мило, талантливо» – популярный писатель. Мать, конечно же, понимает бедственное положение сына и замолвит слово перед нужными людьми. А в артистической среде старые грехи такого рода, какие были у Треплева, не то, что не помеха, наоборот – могут сыграть на руку.

В конечном итоге Треплев все-таки добивается своей цели. После неудачной попытки самоубийства его начинают печатать. К этому руку приложили Тригорин и Аркадина. В доказательство можно привести слова Тригорина о том, что у него все интересуются, кто такой Треплев. Соответственно, все считают известного беллетриста «опекуном» Константина Гавриловича. Для самого Тригорина Треплев в художественном смысле мало интересен (он не читает его рассказ), поскольку знает, каким путем Треплев «вошел» в литературу.

Однако все это случится позже. Сейчас Треплеву во что бы то ни стало нужно произвести положительное впечатление на Аркадину, убедить мать простить прегрешения его молодости и поверить в хоть какие-то художественные способности сына. От этого зависит его будущее.

Приезд Аркадиной в имение брата может быть мотивирован не только заботой о здоровье Соринав и необходимости познакомить родных с Тригориним. Семейный разговор по душам о будущем Треплева – возможно, вот основная причина.

Аркадина прекрасно помнит, за что сына заточили в деревне. Заставить ее помочь – непросто. Поэтому Треплев решает на рискованный шаг – постановку спектакля. Это одновременная игра на сентиментальности, жалости и профессиональной гордости матери.

Однако только написать пьесу мало. Аркадина, чтобы отсрочить решение, может отложить прочтение на потом. А Треплеву ее положительный вердикт нужен немедленно. Он и так слишком долго ждал.

Треплев оставляет Машу, обставляя все так, что бедная девушка перестает понимать, что происходит. Сходится с Заречной (которую прельщает обещаниями сложного, но интересного и, безусловно, блестящего совместного театрального будущего). Пишет авангардистскую пьесу.

К приезду Аркадиной все готово.

Исходным событием «Чайки» является приезд Аркадиной в усадьбу брата. Следуя логике метода действенного анализа и вышеизложенным рассуждениям, можно легко понять, что этот визит очень важен для каждого персонажа «Чайки». Но цель и смысл этого визита становятся ясны только после воссоздания всей цепочки причинно-следственных связей.

Чехов вычеркнул все начало «Чайки», всю завязку ситуации, все объяснения, кто кому и кем является, и бросил реципиента в самую гущу событий.

Если говорить короче, спрятал исходное событие.

Известно, что Чехов, подготавливая «Чайку» к печати сильно переработал ее текст – в сравнении с тем вариантом, который игрался в 1895 году в Александринском театре. Редактура заключалась в основном в сокращении реплик. Автор планомерно убирал все бытовые подробности жизни персонажей, оставляя только необходимый минимум. В каноническую версию не вошло, например, уже упомянутое обстоятельство, что доктор Дорн – настоящий отец Маши, информация о доходах Аркадиной, получаемых от имения и т.д.

Также упоминалось, что Чехов в первом действии сократил и реплику Сорина, обращенную к Треплеву: «Когда-то, лет десять назад я написал статью про суд присяжных, теперь вот вспоминаю и, знаешь, приятно, а между тем как начну вспоминать, что 28 лет прослужил по судебному ведомству, то как-то не того, не думается... (Зевает.)»<sup>89</sup>.

Сопоставив этот факт биографии Сорина с другими сведениями о его жизни, можно предположить, что он был председателем окружного суда. Напомним, Сорин потомственный дворянин с высшим юридическим образованием,

---

<sup>89</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.13 (Сочинения). С.258.

вышедший в отставку чиновником IV класса. Он принадлежал к высшему классу общества.

Однако после чеховской правки эти подробности как бы остались «не дорисованными». Что сделало возможным трактовать Сорина, как «мямлю» и «рохлю». Можно себе представить, чтобы председатель окружного суда был «мямлей» и «рохлей»?

«Написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врём».

*Время и место действия в пьесе «Три сестры»*

Следующую после «Чайки» пьесу Чехов написал спустя почти 6 лет. После скандала в Александринском театре он зарекся писать для сцены. Однако в 1898 году «Чайка» с большим успехом пошла в МХТ. На Чехова с просьбой дать новую пьесу с трех сторон насаждают Станиславский, Немирович-Данченко и Ольга Книппер. Чехов, в конце концов, сдаётся и к осени 1901 года заканчивает «Три сестры».

Выстраивая коллизии новой пьесы, Чехов не повторял драматургические ходы, найденные в «Чайке». На этот раз «не дорисованными» остались время и место действия. В терминологии Д. Бордуэлла, «время» и «пространство».

Подробно механика драматургии «Трёх сестер», особенно в части игр со временем, будет проанализирована в главе 3. Сейчас ограничимся очень кратким обзором – чтобы раскрыть развитие чеховского метода «вычеркивания начал и концов».

На первый взгляд Чехов точно обозначает место действия пьесы – дом Прозоровых. На самом деле он заманивает реципиента и постановщика в ловушку.

Первая фраза пьесы, фраза, которую произносит Ольга Прозорова, имеет простой подтекст. Но его обычно не считают. Фраза, напомним, звучит так: «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина»<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Там же. С.119.

Что она означает?

Представим ситуацию. В доме умирает глава семейства. Домочадцы целый год держат траур: никаких празднеств. Окончание скорби совпадает с именинами младшей сестры. В этот же день их брат Андрей делает предложение своей невесте Наташе, которую сестры не очень-то жалуют, и та отвечает согласием.

Вспомним, как нервно ведет себя Андрей, когда его знакомят с подполковником Вершининым. Мыслями он не здесь. Он ждет появления своей невесты Наташи.

Разъясним ситуацию. Интрига «Трех сестер» размывается для современного читателя, привыкшего к системе наследственного права, имевшей место в Советском Союзе. По ее правилам имущество покойных родителей между детьми делится поровну. Это обстоятельство прочно вошло в общественное сознание. Как, например, такие моменты, что завещания легко оспариваются в суде, а самый верный способ передать состояние – составить дарственную.

В Российской Империи положение дел было иным. В статье 1128 части I тома X «Свода законов Российской Империи говорилось, что дочь при живых сыновьях, т. е. сестра при брате, получает из всего наследственного имения седьмую часть<sup>91</sup>.

Т.е. Ирина, Маша и Ольга после открытия наследства будут владеть по 1/7 части дома и земельного участка. Остальное достанется Андрею.

Наследственные дела, как правило, начинают решаться по истечению срока траура, т.е. как раз с началом пьесы. До этого дня сестры Прозоровы еще художественно могли считать дом общим. После у них нет на него практически никаких прав.

Это маленькое обстоятельство очень тщательно замаскировано. Чехов не просто вычеркивает начало пьесы. Он делает это филигранно. Единым надрезом. Как хирург-виртуоз.

---

<sup>91</sup> Свод законов Российской Империи. Т.Х, ч.1. СПб., 1912. С.96-97. Подробнее об имущественном положении женщин в России XVIII-XIX вв. см.: Маррезе М. Л. Бабые царство: дворянки и владение имуществом в России (1700-1861). М.: Новое литературное обозрение, 2009. Подробнее о юридических аспектах сочинений Чехова см.: Пырков И. В. А. П. Чехов и Юриспруденция: о некоторых этических и собственно правовых аспектах проблемы // Вестник Саратовской государственной юридической академии. 2017. №3 (116). С.11-15.

Первая фраза, содержащая очень важную информацию, намеренно прикрыта щемящей семейной сентиментальностью. Читатель пробегает содержательную часть, и погружается в свои воспоминания, в свои чувства. Что может быть драматичнее смерти отца в именины младшей дочери, девятнадцатилетней девочки? А Чехов оборотов не сбавляет, Ольга продолжает: «Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в обмороке, как мертвая. Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет»<sup>92</sup>.

Чехов совершает обманный маневр. После перечисления действующих лиц он пишет: «Действие происходит в доме Прозоровых». И в начале пьесы реципиент действительно видит дружную семью, которая строит планы на новую жизнь.

Ситуация изменится в конце акта. При этом сестры еще не видят истинное положение дел: сцена объяснения Андрея и Наташи происходит только на глазах у реципиента, другие персонажи остаются на заднем плане.

При этом исходное событие «Трех сестер» дано безо всяких иносказаний, продемонстрированных в «Чайке». Здесь все ясно: толчок к эскалации конфликта – в смерти отца, генерал-майора Прозорова. С развитием пьесы страшный маховик раскручивается, подминая под себя жизни персонажей. И он будет вертеться вплоть до конца четвертого акта, когда после гибели барона Тузенбаха остановится и все действие.

Такой ход Чехова имел интересные последствия. Первым постановщиком пьесы, как известно, в 1901 году стал К. Станиславский. Он решил заменить звание отца Прозоровых с генерал-майора артиллерии на капитана. Этот случай широко известен и подробно описан в театроведческой литературе<sup>93</sup>. Это сделало материальное положение трех сестер не очень завидным уже в начале пьесы. Режиссер опустил еще несколько чеховских деталей: например, то, что Андрей заложил дом за 35 тысяч рублей – громадные деньги. Это было сделано, чтоб избежать ненужных сюжетных нестыковок. Капитан артиллерии с семьей жил бы

<sup>92</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.13 (Сочинения). С.119.

<sup>93</sup> См. подробнее: Строева М.Н. Чехов и Художественный театр. М.: Искусство, 1955. С.102-153.

на казенной квартире и был бы не в состоянии приобрести дом, подобный двухэтажному особняку Прозоровых.

Марианна Строева, исследователь Художественного театра, писала: «Намеренно снижая сестер “в ранге” (строая им не “генеральскую”, а “капитанскую” квартиру), каждой деталью подчеркивая измелеченность, захолустность провинциальной жизни, Станиславский стремился глубже прочертить несоответствие между устоявшимся бытом и мечтой о далекой “Москве”, между поэзией и прозой существования чеховских героев. Само противоречие снова рассматривалось им не в аспекте “исключительности”, а как явление повседневное, будничное, современной демократической интеллигенции близко знакомое»<sup>94</sup>.

Строева объясняет намерения и действия Станиславского следующим образом (речь идет о «Чайке», но может относиться к постановке всех пьес Чехова в МХТ):

«Идейно-эстетическая концепция чеховской драмы была настолько нова и неожиданна, что Станиславский долго не мог найти ключ к ее сценичности. Все разговоры и убеждения Немировича-Данченко, уже тогда тонко чувствовавшего литературное своеобразие чеховской манеры письма, были напрасны. <...>

Режиссера, очевидно, озадачивала непривычная форма драмы, где динамика спрятана, борьба не выявлена, действие “не организовано”, как будто нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки в обычном смысле-слова. Стараясь разгадать скрытую динамику, вытащить драму, спрятанную за поверхностью слов, Станиславский невольно ощущал особую внешнюю сдержанность. Ему словно приходилось насильственно сковывать самого себя. Но, быть может, именно это психологическое состояние сжатой пружины и привело его к открытию поистине мирового значения – к открытию приема сценического подтекста.

Станиславский почувствовал, что за случайными, мелочными разговорами, за событиями малозначительными и преходящими кроется нечто большее: в глубине души человека нарастает настроение неудовлетворенности, тоски от жизни. И потому надо играть не слова, а то, что за ними кроется: лирическое настроение,

<sup>94</sup> Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898-1917. М.: Наука, 1977. С.75.

спрятанное в душе героя, наполняет, питает и гонит вперед то “подводное течение”, тот внутренний подтекст, который вступает в напряженный конфликт с открытым текстом - с будничным обиходом людей, с эпическим началом пьесы, уходящим своими корнями в общую структуру современной жизни»<sup>95</sup>.

Следующая большая постановка «Трех сестер» была осуществлена Немировичем-Данченко только в 1940 году – спустя 39 лет. За это время выросло поколение, которое уже не жило при Российской Империи и не знало тонкостей быта этого государства. Это одинаково влияло и на актеров, и на зрителей. Люди, родившиеся после 1910 года, не могли считать драматургический прием Чехова. Представители именно этого и последующего поколений позже составили литературоведческий и театроведческий костяк советских интеллектуалов.

И чеховские игры с временем и пространством остались незамеченными.

*Причинно-следственные связи, время и место действия в пьесе «Вишневый сад»*

«Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад», если рассматривать их с точки зрения «вычеркивания концов и начал» четко укладываются в гегелевскую триаду: тезис – антитезис – синтез. В «Чайке» «не дорисовано» исходное событие, в «Трех сестрах» – место и время действия. «Вишневый сад» соединил находки обеих пьес.

После опыта «Трех сестер» Чехов вернулся к «Чайке» и вышел в своих формальных поисках на новый виток спирали, предложив в «Вишневом саде» драматургический прием, который никогда не использовался ранее и до сих пор не был повторен.

Гипотеза устройства повествовательных структур «Вишневого сада» принадлежит исследователю Владиславу Бахтину<sup>96</sup>. Разберем ее.

Расстановка сил в пьесе следующая.

Помещица Любовь Раневская возвращается в Россию после пяти лет, проведенных в Париже. Из Франции ее привозит 17-летняя дочь Аня. В родовом имении Раневскую ждут падчерица Варя и родной брат Леонид Гаев.

<sup>95</sup> Там же. С.34-35.

<sup>96</sup> См. подробнее: Бахтин В. В тени «Вишневого сада» // Нева. №2. 2021. С.204-210.



Имение продается за долги. Один из покупателей – богатый купец Лопехин, отец которого был крепостным у Гаевых.

Варя и Лопехин испытывают нежные чувства друг к другу, но не решаются объясниться друг с другом.

У Раневской был сын – родной брат Ани. Он утонул, когда ему было 7 лет.

Имение, в котором происходит действие, принадлежит Раневской. Этот факт заявлен сразу после перечисления действующих лиц. Поскольку родители не стали бы завещать имение дочери при живом сыне, Раневская не могла владеть домом и садом, а также еще и усадьбой Гаева (то, что у него есть усадьба, упоминается в начале второго акта) – при здравствующем брате.

Интересно, что информация о владельце имения была известна только постановщикам пьесы и актерам, но не реципиентам. Те могли разобраться в ситуации лишь после прочтения печатной версии.

Прием «найдите настоящего владельца имения» и его использование в качестве скрытой пружины сюжета возник в «Трех сестрах».

Из «Чайки» Чехов взял замаскированное исходное событие, что затруднило восприятие причинно-следственных связей пьесы. Выстраивая сюжет «Вишневого сада», он умудрился придумать совершенно новое решение прежней задачи.

Каково исходное событие «Вишневого сада»? Ответ, как правило, дают простой: приезд Раневской в имение. Но Раневскую привезла из Парижа ее дочь Аня, 17-летняя девочка, которую отправили во Францию в сопровождении гувернантки Шарлотты Ивановны. Кто и зачем это сделал? Причина, вероятно, в том, что других способов доставить Раневскую из Парижа на родину не было. Но кому это было нужно?

Ответ на каждый вопрос рождает новый вопрос, отодвигая исходное событие далеко в прошлое.

Если в «Чайке» восстановить исходное событие можно, исходя из информации, данной непосредственно в тексте пьесы, то в «Вишневом саду» ситуацию необходимо додумать, вообразить.

Чехов составляет сложную задачу. В тексте пьесы говорится, что Любовь Андреевна была замужем за присяжным поверенным (т.е. мелким юристом) Михаилом Раневским. От него у нее родились дочь Аня и сын Гриша. Уточняется, что Раневский умер от «шампанского» – т.е. алкоголизма – и оставил Любви Андреевне имение.

Но это имение было родовым имением Гаевых (девичья фамилия Раневской). Вспомним сцену, где ее брат признается в любви к шкафу.

Как могло получиться, что присяжный поверенный вдруг завладел родовым имением аристократов? Причем после его смерти это имение снова вернулось к законным владельцам.

Загадки следуют одна за другой.

Гаев проиграл имение (Чехов подчеркивает то, что Гаев игрок) Раневскому, и тот предложил ему сделку: Гаев отдает в жены Раневскому свою сестру-дворянку. За это Раневский позволяет ему остаться жить в имении. Мотивы Раневского – резкое повышение социального статуса.

Гаевы соглашаются: у них нет выбора. В браке у Раневских рождаются девочка Аня и мальчик Гриша. При этом у Раневского есть еще дочь Варя от первого брака. Раневский сильно пьет. Это приводит его к преждевременной смерти, и имение возвращается к Гаевым: имущество по закону переходит от умершего мужа к его вдове. Но теперь его владелицей становится не брат, а сестра.

Дальше происходит трагедия: погибает сын Раневской. Не в силах находиться в имении, Раневская уезжает из России. Остальное в пьесе сказано.

На первый взгляд, может показаться, что это предельно радикальная гипотеза, имеющая мало общего с реальностью. Однако версия Бахтина объясняет, как говорится, многое, если не все. И следует иметь в виду, что даже если отказать этой догадке в праве на существование, теперь постановщикам все равно придется объяснять, каким образом родовое имение Гаевых было наследовано дочерью, а не сыном – обстоятельство, что оно принадлежит Раневской, из текста пьесы не вычеркнешь.

## 2.2. Теоретические основы драматургического метода Чехова

Подведем итог.

Что значит «не дорисовывать» с формальной точки зрения, с точки зрения построения драмы?

В сущности, это максимальное разнесение сюжета и фабулы. С этой парой понятий часто возникает терминологическая неразбериха. Если принять за основу определение Бориса Томашевского, что «фабула – это то, что было на самом деле, сюжет – то, как узнал об этом читатель»<sup>97</sup>, и условиться, что:

сюжет – последовательность событий, отраженная в конкретном художественном произведении;

фабула – полный ряд событий во вселенной конкретного художественного произведения,

то легко увидеть, что автор, знающий всю фабулу, выстраивает некоторые из ее компонентов в сюжет. Читатель же знает только сюжет. Фабулу он должен восстановить в своем воображении.

«Не дорисовывать» или «вычеркивать начало и конец» – значит разводить сюжет и фабулу, отражать в сюжете только малую часть компонентов фабулы. Сама конструкция при этом остается по принципам построения – классической. На этом приеме строятся поздние пьесы Чехова.

Технически это осуществляется с помощью двух «механизмов».

Первый. Представим пьесу в виде цепи причинно-следственных связей, каждое звено которой является событием (битом, нарративной точкой). Чехов делает так, что некоторые звенья становятся как будто невидимыми. Чехов не снимает их с цепи, а именно маскирует. События эти могут находиться как за пределами пьесы, так и внутри нее.

На практике это происходило, вероятно, следующим образом. После окончания работы над белой рукописью Чехов редактировал пьесу еще несколько раз. Он вычеркивал реплики персонажей, объяснявших их предысторию, быт и мотивы поведения. Полученный текст, таким образом, на первый взгляд сохранял все

---

<sup>97</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Л.: Госиздат, 1925. С.137.

необходимые элементы классического драматургического произведения, как-то: характеры, конфликты, завязки, кульминации, развязки, но на самом деле драма целиком представала в сильно редуцированном виде.

Пьеса, что интересно, не становилась от этого бесформенной. Напротив, текст не терял, а приобретал новое качество: трудноуловимое жизнеподобие. Это ощущалось в дискретности, фрагментированности, прерывистости ткани художественного произведения. Все составляющие классической пьесы – события, конфликты, характеры, кульминация, развязка и т.д. – в тексте были. Только они были «не дорисованы».

Из этого вытекает еще одно свойство чеховской драматургии. Вернемся к сравнению пьесы с цепью причинно-следственных связей. Если в пьесах Чехова маскируется одна из необходимых составляющих драматического нарратива, например, эпизод с исходным событием, то его функцию, в данном случае, исходного события, берет на себя другой эпизод. Что уже было продемонстрировано на материале «Чайки». Чеховское исходное событие – приезд Аркадиной в усадьбу Сорина был «скрыт». Его функцию в привычной трактовке взял на себя эпизод спектакля про «людей, львов, орлов и куропаток». Такое свойство чеховских пьес, вероятно, связано с тем, что структура драматургии универсальная в том смысле, что не может обходиться без своих составных частей – завязки, кульминации, развязки и т.д. Поэтому в восприятии реципиента «замаскированные» Чеховым эпизоды достраиваются, замещаются другими.

Современников Чехова такой прием ставил в тупик. Для воплощения такого типа драматургии на сцене первыми режиссерами чеховских пьес – Станиславским и Немировичем-Данченко – был придуман принцип «подводного течения» или «скрытой драмы». По сути, им пришлось как-то заполнять все то, что «не дорисовал» Чехов.

«В понятии “скрытая драма”, которое принес на репетиции “Чайки” Немирович-Данченко, Станиславский на первых порах оттенял, прежде всего, драматизм столкновения лирики и быта, контраст мечты и действительности. Ему настолько важно было обнаружить эту новую внутреннюю динамику

“бездейственной” чеховской пьесы, ощутить неуловимый драматизм повседневности, что вначале он не очень заботился или же не очень точно ощущал меру чеховской “скрытости” <...> Кроме того, новаторские приемы, с помощью которых режиссер обнаруживал внутреннюю динамику в каждой детали спектакля, еще сосуществовали с приемами традиционными: режиссер обострял сюжетные сцены – ссоры между героями, рекомендуя не бояться “самого резкого реализма”, что придавало им характер открытого драматизма, выдвигало их вперед как события главные»<sup>98</sup>.

Второй прием по своему устройству тесно связан с первым. Представим историю каждого персонажа, как связку бус. Каждая бусина – это важный факт или обстоятельство жизни и быта героев. Иногда эти бусины Чехов снимал со связки совсем, иногда – вуалировал. Важная информация, объяснявшая мотивы и поступки героев, могла или исчезнуть, или появиться между делом, как бы случайно, в проброс, строчными буквами. Для подобной маскировки Чехов мог намеренно ввести в текст пьесы сильную эмоциональную составляющую. Реципиент переставал воспринимать фактическую сторону драматического действия и сосредотачивался на чувствах персонажей.

Нельзя однозначно сказать, что Чехов выдумал и применил прием «вычеркивание концов начал» сознательно. Вряд ли он отдавал себе отчет в том, что именно он делает. Вероятно, такой способ мышления был имманентен его личности. Только так Чехов мог добиться столь впечатляющих результатов.

«Вычеркивание концов и начал» во всем своем разнообразии появилось не сразу. Впервые, если говорить о драматургии Чехова, его можно отследить в «Чайке».

В ней Чехов попытался завуалировать отражение фабулы в сюжете. Другими словами, в пьесе были упомянуты не все важные факты и события жизни и быта персонажей.

---

<sup>98</sup> Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. С.35.

Однако полученный результат не вполне удовлетворил Чехова. После провала пьесы в Александринском театре он еще раз отредактировал текст. Под видом стилистической правки он вымарал почти все детали, касающиеся личных историй персонажей. Оставил только самое необходимое.

После успеха «Чайки» на сцене МХТ в 1898 году Станиславский, Немирович и Ольга Книппер уговорили Чехова возобновить написание пьес. Теперь, имея опыт еще и «идеологической» доработки драм, он пишет «Три сестры».

Здесь Чехов использовал другой метод маскировки бытия персонажей. Он взял конкретную драматургическую деталь (т.е. деталь, в значительной степени определяющую мотивы персонажей) и подменил ее функцию, т.е. подал не в том виде, в каком обычно реципиент привык ее видеть. Реализация этого приема стала возможной из-за смыслового разрыва между авторской речью (в данном случае – перечислением персонажей и определением места действия) и речью своих героев. Проще говоря – автор знает больше, чем его создания, и использует это обстоятельство в своих целях.

Надо добавить, что работу Чехова, сам не подозревая об этом, продолжил первый постановщик пьесы Константин Станиславский. В силу некоторых причин он изменил исходные данные четырех главных персонажей, а те детали, что шли вразрез с их новым качеством – вовсе убрал из текста.

В своей последней пьесе «Вишневый сад» Чехов соединил приемы «Чайки» и «Трех сестер» и составил, в сущности, настоящую интеллектуальную задачу для читателей и зрителей.

В «Вишневом саде» он использовал не только информационный разрыв между автором и его персонажами, но также между автором и зрителем. Подоплеку конфликта пьесы мог понять только прочитавший пьесу реципиент.

К этому Чехов добавил еще большую разбалансировку сюжета и фабулы. Если в «Чайке» фабулу все-таки можно восстановить, исходя из конкретных деталей, упомянутых в пьесе, то в «Вишневом саде» необходимо вообразить несколько коллизий, которые потенциально могли привести к такому конфликту, а потом выбрать из них самый верный.

Поскольку Чехов – общепризнанный новатор в драматургии, сама собой напрашивается версия, будто он воспринял «модные течения» в искусстве и литературе своего времени и полностью отказался от некоторых элементов классической пьесы, таких, как, например, исходное событие и исходные обстоятельства.

Однако широко известны негативные отзывы Чехова о декадентах. Бунин в «Автобиографических заметках» цитирует воспоминания А. Н. Тихонова (А. Серебров), «своего человека» в окружении Горького:

«Как утопающий за соломинку, я ухватился за «декадентов», которых считал новым течением в литературе.

– Никаких декадентов нет и не было, – безжалостно доконал меня Чехов. – Откуда вы их взяли? Жулики они, а не декаденты. И ноги у них вовсе не «бледные», а такие же, как и всех, волосатые».

И чуть ниже воспоминания самого Ивана Алексеевича:

«Мне Чехов говорил о декадентах несколько иначе, чем Тихонову, – не только как о жуликах.

– Какие они декаденты? – говорил он, – они здоровеннейшие мужики, их бы в арестантские роты отдать...»<sup>99</sup>

В свете этих высказываний версия о Чехове-новаторе не выдерживает критики. Антон Павлович, скорее, предстает в писательском мастерстве традиционалистом.

### **2.3. «Реализм» Чехова**

Чехова традиционно причисляют к писателям-реалистам. Сомнений в такой природе чеховского творчества, как правило, не возникает. Хотя его реализм определяют по-разному – от «постклассического»<sup>100</sup> до «атипического» и «случайностного»<sup>101</sup>.

Заострим внимание на одном обстоятельстве: именно потому, что реализм как творческий метод направлен на осмысление сложных жизненных явлений и их

<sup>99</sup> Бунин И.А. Воспоминания / Окаянные дни: повести, рассказы, воспоминания, М.: Эксмо-Пресс, 2001. С.506-507.

<sup>100</sup> Афанасьев Э.С. Постклассический реализм Чехова // Новый мир. 2017. № 4. С.146-169.

<sup>101</sup> Гуревич А.М. Три стадии русского реализма. К спорам о литературных направлениях // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв. М.: Интрада, 2003. С.480-495.

правдивую репрезентацию, для него не свойственно то, что называется языковой игрой – не в витгенштейновском смысле, но как лингвистическая шарада.

Безусловно, нельзя сказать, что языковые игры вообще не свойственны писателям-реалистам. Свойственны, но не очень важны, поскольку основная задача – попытка отражения сложных и непредсказуемых социальных и исторических процессов.

Стиль письма Чехова идеально вписывается в эти рамки. Владимир Набоков, характеризуя манеру Антона Павловича, писал: «Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжерейное прилагательное, мятно-сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, — все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, как Гоголь; его Муза всегда одета в будничное платье. Поэтому Чехова хорошо приводить в пример того, что можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники, без исключительной заботы об изящных изгибах предложений. Когда Тургенев принимается говорить о пейзаже, видно, как он озабочен отглаженностью брючных складок своей фразы; закинув ногу на ногу, он украдкой поглядывает на цвет носков. Чехову это безразлично — не потому, что детали эти не имеют значения, для писателей определенного склада они естественны и очень важны, — но Чехову все равно оттого, что по своему складу он был чужд всякой словесной изобретательности. Даже легкая грамматическая неправильность или газетный штамп совершенно его не беспокоили. Волшебство его искусства в том, что, несмотря на терпимость к промахам, которых легко избежал бы блестящий новичок, несмотря на готовность довольствоваться первым встречным словом, Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям, считавшим, будто им-то доподлинно известно, что такое роскошная, пышная проза. Добивается он этого, освещая все слова одинаковым тусклым светом, придавая им одинаковый серый оттенок – средний между цветом ветхой изгороди и нависшего облака. Разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, подлинно художественная скупость характеристик, красочность деталей,



замирание человеческой жизни – все эти чисто чеховские черты заливают и обступают радужно-расплывчатое словесное марево»<sup>102</sup>.

Чтобы убедиться в том, что такая точка зрения имеет право на существование, достаточно сравнить комментарии к чеховским произведениям и к романам того же Набокова. В первом случае столкнемся с довольно скупыми историко-культурными схождениями. Во втором – с многоступенчатой попыткой культурологической дешифровки.

Подобный взгляд на творчество Чехова распространен и в постановочном цехе. Театральный режиссер Питер Брук, репетировавший «Вишневый сад» в начале 1980-х годов, писал: «Самое важное его [Чехова] качество – точность. Я бы сравнил его поэтическое искусство с тем, что прекрасно в фильме, – с последовательностью естественных и правдивых картин. Да и Чехов искал естественности и хотел, чтобы актеры и постановка были прозрачны, как сама жизнь. Но чтобы передать чеховскую атмосферу, у нас делали его очень литературным, тогда как по-русски он предельно прост. Чехов пишет чрезвычайно сжато, используя минимум слов, и его манера письма напоминает Пинтера или Беккета. У Чехова, как и у них, играет роль композиция, ритм, чисто театральная поэзия единственно точного слова, произнесенного тогда и так, как нужно. Персонаж просто говорит “Да”, но это “Да” становится законченным выражением, и другого на этом месте уже быть не может».

И далее: «У Чехова нет ничего неподвижного. Чехов показывает людей и общество в постоянном процессе изменения, он драматург движения жизни, одновременно серьезный и улыбающийся, забавный и горький. <...> Чехов не выносил драматический тон и замедленность, навязываемые режиссером. Это не значит, конечно, что надо играть “Вишневый сад” как водевиль, Чехов – дотошный наблюдатель человеческой комедии. Он – врач, и ему известен смысл поведения, он умеет выделять в нем главное, существенное для диагноза. Ему свойственна нежность, внимательное участие, но отнюдь не сентиментальность. Вы можете

---

<sup>102</sup> Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. С. 330.

вообразить врача, льющего слезы над страданиями пациента? Это было бы как-то неудобно. С другой стороны, вполне можно представить, что даже влюбленный, он прежде всего замечает недостатки и признаки недомогания любимой женщины, но не ужасается, не сердится, а улыбается».

И в завершении: «Каждый чеховский персонаж живет своей жизнью, ни один не похож на другого, особенно в “Вишневом саде”, который с точки зрения исторической и политической, представляет собой микрокосм тенденций того времени»<sup>103</sup>.

Несмотря на то, что слово «реализм» ни у Владимира Набокова, ни у Питера Брука ни разу не встречается, речь идет, по всем признакам, об этом творческом методе.

Тот факт, что Чехова относят к реалистам, вполне вероятно, берет начало в мейнстриме общественного мнения смены веков. Стравинский считал, что общество того времени «стремилось к правдивости, доходившей в изображении действительности до крайних проявлений реализма, которому сопутствовали, как и следовало ожидать, народнические и националистические тенденции и восхищение фольклором»<sup>104</sup>. Как видно из анализа «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада», Чехова некорректно определять как реалиста в том смысле, в каком его считали реалистом Набоков и Брук. Когда автор за невинной фразой намеренно прячет целые пласты информации, вымышленная им реальность распадается на атомы. В этом смысле по манере мышления Чехов ближе к тому же Набокову, Роб-Грийе или Пинчону, нежели к Флоберу или Толстому.

#### **2.4. Осмысление драматургических методов Чехова в России и за ее пределами**

Когда заходит разговор об анализе драматургии Чехова, в памяти всплывают в первую очередь концепции немецких и советских теоретиков<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Питер Брук о Чехове // Чехов и мировая литература (Литературное наследство). Т.100, Кн.1. М.: Наука, 1997. С. 188-119.

<sup>104</sup> Стравинский И.Ф. Цит. соч. 2005. С. 32.

<sup>105</sup> Об изменениях взглядов на творчество Чехова см. подробнее: Степанов А.Д. *От поэта безвременья к буревестнику революции: метаморфозы рецепции Чехова* // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2021. Т.18. Вып. 4. С. 680-696; Сухих И.Н. Чехов (1960–2010): новые опыты чтения / А.П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3 / Сост., вступ. статья, комментарии И.Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. С.7-24.

Первые исходили из того, что пьесы Антона Павловича – это еще одно свидетельство так называемого «кризиса драмы», наряду с творчеством Ибсена, Стриндберга и Метерлинка.

Согласно этой точке зрения, пьесы Чехова – своеобразная деконструкция классической драматургии с ее единством места, времени и действия. Иными словами, Чехов выстраивает пьесы, разрушая устоявшиеся каноны, в частности, как считает исследователь Питер Сонди, отказывается от действия и диалога – важнейших формальных категорий драмы, то есть от самой драматической формы.

При этом уточняется, что этот отказ – не то, чтобы совсем отказ. «Как чеховские герои, несмотря на психическую отстраненность, продолжают жить публичной жизнью, не делая никаких выводов из анализа своего одиночества и тоски, но вечно пребывая в лимбе между миром и собственным Я, между теперь и прежде, так и форма не вполне порывает с категориями, определяющими ее как драматическую. Форма сохраняет эти категории в той неуловимой степени, в которой они допустимы для формального становления самой темы через отрицание, в виде отклонения от формы»<sup>106</sup>.

Несмотря на то, что Сонди анализировал «Три сестры», его аргументы и выводы можно экстраполировать на все поздние пьесы Чехова.

Сонди писал: «пьеса «Три сестры» обладает рудиментами традиционного действия. [Далее приводится краткое изложение сюжета, которое мы опустим. – И. Г.]. Даже это бессвязное расположение отдельных элементов действия и лишённое какого-либо напряжения членение на четыре акта обусловлено формальной необходимостью: хотя это и не сказано прямо, оно сообщает теме минимально необходимое для возникновения какого бы то ни было диалога развитие.

Но и это не придает диалогам веса, они бесплотны, как и блеклый фон, на котором обозначенные в реплики разговора монологи выделяются каплями цвета, в которых фокусируется смысл целого. Из этих-то эпизодов бессильного

---

<sup>106</sup> Сонди П. Теория современной драмы. М.: V-A-C Press, 2020. С.23-25.

самоанализа, в которых раскрывается каждый персонаж по отдельности, и складывается произведение, именно ради них оно и написано.

Это не монологи в традиционном смысле. Поводом для них служит не ситуация, но тема. В драматическом монологе (как отметил Лукач) не может быть сформулировано что-либо, чего сообщать не следует. <...> Здесь все иначе. Слова произносятся в обществе, не наедине, при этом изолируют говорящего от окружения. Беспредметный и иллюзорный диалог почти незаметно переходит в самые настоящие и наполненные смыслом разговоры персонажей с самими собой. Такие разговоры не принимают форму изолированных монологов, встроенных в диалогическое повествование, скорее повествование в такие моменты покидает русло драмы и приближается к лирике. <...>

Постоянный переход от диалога к лирике одиночества и составляет очарование языка Чехова. Он становится возможным благодаря невероятной открытости русских и имманентной лиричности русского языка. Одиночество здесь перестает быть оцепенением. То, что западному человеку знакомо лишь в состоянии опьянения – участие в чужом одиночестве, принятие индивидуального одиночества в коллективное, – уже заложено в русском характере, то есть в русском человеке и в русском языке.

Именно поэтому монологи в драмах Чехова становятся частью диалогов, именно поэтому диалоги в них не представляют проблемы, а их внутреннее противоречие – между монологической темой и диалогическим высказыванием – не влечет за собой разрушения драматической формы»<sup>107</sup>.

Согласно Сонди, в пьесах Чехова, формально выстроенным по классическим канонам, нет конфликтов, потому как автор отказался от двух формальных категорий драмы – действия и диалога. Но это не разрушило их драматическую форму. Ведь Чехов написал такие диалоги, которые по своей сути являются монологами, которые, в свою очередь, представляют собой самоанализ особой глубины и искренности. Этот самоанализ не просто не дает пьесам Чехова

---

<sup>107</sup> Там же. С. 25-27.

рассыпаться, а делает автора одним из корифеев драматургии, как говорится, в мировом масштабе.

В Советском Союзе ситуация была иной.

Сценическое и теоретическое осмысление драматургии Чехова шло в фарватере, оставленном Московским Художественным театром. Это происходило, как отмечает исследователь Владимир Катаев, «несмотря на то, что сам автор по крайней мере половину из этих постановок (две из четырех) <имеются в виду постановки МХТ – И. Г.> оценил резко критически»<sup>108</sup>.

Трактовки пьес Чехова, сделанные Станиславским и Немировичем-Данченко, общеизвестны. Суть мейнстрима советских теоретических работ по исследованию Чехова, возможно, полнее всего выразил уже упомянутый Владимир Катаев: в СССР создавали облик «нашего» Чехова.

Катаев писал: «Прямо и сознательно обслуживали официальную установку <...> с середины 40-х годов Владимир Ермилов и его школа. Далее всех пошел Г.П. Бердников, который уже в 80-е годы в книге, увенчанной ввиду служебного положения ее автора, всеми всевозможными наградами, в качестве высшей похвалы Чехову предлагал такую формулу его творческого пути: писатель поднялся в итоге своих исканий до «социального реализма» (хотя и не смог достичь высот реализма социалистического). Чеховскую Чайку, как было остроумно замечено, гримировали под Горьковского Буревестника»<sup>109</sup>.

Безусловно, нельзя утверждать, что все до одного исследователи пьес Чехова в СССР были тенденциозны. В частности, Александр Скафтымов предложил интересную версию устройства чеховской драматургии. Ее суть в двух словах – конфликт у Чехова построен на совершенно иных принципах, нежели у других авторов.

Скафтымов писал: «В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении

---

<sup>108</sup> Катаев Б. В. Чехов плюс...: Предшественники, современники, приемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. С.9.

<sup>109</sup> Там же. С.9-10.

различных людских интересов и страстей. Там конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей»<sup>110</sup>.

У Чехова конфликт состоит «не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна». Выражая эту мысль простыми словами: это не Маша плохая, это жизнь у нас плохая<sup>111</sup>.

Однако выводы из этих положений всегда, так или иначе, сводились к критике политического режима, при котором жил Чехов. «То обстоятельство, что Чехов обратил внимание именно на данный конфликт, было порождено состоянием общественной жизни, находившейся в его кругозоре.

В его пору, когда среди интеллигенции, в силу идейного бездорожья, господствовали интересы личного благополучия, когда в обстановке общественного упадка не было выхода к широким общественным задачам, когда побеждающей силой были узкое обывательство и мещанская успокоенность, в эту пору больше чем когда-нибудь должна была проявиться несостоятельность и тягостность замкнутого, идейно не оплодотворенного существования». Автор этих строк родился в 1890 году. Удивительно, как он сам умудрился выжить в подобной атмосфере!

Сегодня складывается ощущение, что исследователи окончательно и бесповоротно разобрались с устройством пьес Чехова. Теперь их приспособливают для различного рода штудий. К примеру, пьесу «Три сестры» используют как материал для анализа языка, в частности, речевых актов похвальбы<sup>112</sup>. Или

<sup>110</sup> Скафтымов А.К. вопросу о принципах построения пьес Чехова // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 434-435.

<sup>111</sup> Если Скафтымов прав, то нельзя сказать, что Чехов был первым, кто пытался выстроить подобный тип драмы. Достаточно вспомнить, например, «Царя Эдипа» Софокла. Там в роли «объективно вызванных противоречий» выступает Судьба.

<sup>112</sup> Макарова В.А. Похвальба и позитивная самооценка в пьесах А.П. Чехова // Два века русской классики. 2021. Т.3, №2. С. 202-229.

оценивают ее влияние на некоторых авторов юга Соединенных Штатов<sup>113</sup>. Или проверяют, прав был или нет театровед Питер Сонди, когда утверждал, что Чехов в «Трех сестрах» отказывается от важнейших элементов драматической формы – действия и диалога<sup>114</sup>. Или рассматривают как прото-постструктуралистский эксперимент<sup>115</sup>, драматическую иронию<sup>116</sup> или предтечу постмодернизма (из-за кажущейся автору несомненной «деконструкции традиционных ценностей»)<sup>117</sup>.

Как видно из приведенного выше анализа «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада», в трактовке поздней драматургии Чехова неправы были как европейские, так и советские исследователи. В каком-то смысле западное понимание механизмов драматургии Чехова было не то что ближе к истине, но, по крайней мере, точнее концептуально: Чехов действительно экспериментировал с драматической формой.

Выяснить и объяснить, каким образом Чехов пришел к подобным драматургическим приемам, – задача отдельного большого исследования. Пока же констатируем факт, что эти эксперименты носили определенный формальный характер, который можно метафорически назвать «игрой в прятки». Суть его в том, что Чехов во всех своих поздних пьесах оставляет за скобками нарратива (или попросту прячет) важные элементы драмы. В меньшей степени это происходит в «Дяде Ване», в большей – в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саду».

Фактически Чехов предложил новый путь развития драматургии. Смысл его не в деструкции (или скажем мягче – деконструкции) формальных категорий классической пьесы, но в обновлении подхода к их воплощению, к их визуализации.

Исследователи Чехова в СССР, Европе и США определили его по ведомству революционных преобразователей. Его же подход был, скорее, эволюционным. Он

<sup>113</sup> Edge J. (2019). *Russian Roots in Southern Soil*. (Doctoral dissertation). P. 57-102.

<sup>114</sup> Horváth Géza S. *The Place of Čechov's Dramas in Peter Szondi's Theory of Drama* // LEA. Vol.7 (2018). P. 615-628.

<sup>115</sup> Wyman S. *Chekhov's Three Sisters A Proto-Poststructuralist Experiment* // Theatre History Studies. Vol.36 (2017). P. 183-210.

<sup>116</sup> Do Nascimento R.A. *As Três Irmãs, de Tchekhov: conflito de tempos e ironia dramática* // RUS. Vol. 13. №. 21 (2022): TEATRO RUSSO. P. 26-146.

<sup>117</sup> Welder C. H. *Family Systems Theory in Chekhov's Big Four' Plays*. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. University of Missouri, Kansas City, 2018.

предложил мягкий путь развития искусства драматургии. Возможно, из-за того, что сама профессия режиссера и принципы работы в этой сфере в то время находились только в стадии становления, находки Чехова были восприняты с недоумением. Известны воспоминания Станиславского, Немировича-Данченко, актеров МХТ, где описываются тупики в репетициях, бесконечные вопросы в письмах «а как это играть» и изумленная реакция Чехова: Послушайте, я же написал, все, что знал<sup>118</sup>!

Стоит отметить одну небольшую особенность чеховского письма. В случае с «Чайкой» маскировочная операция по нивелированию исходного события формально не влияет на взаимосвязь последующих событий пьесы. Т.е. вся остальная цепочка нарративных точек не нарушается, все звенья сохраняются. Ломка происходит только в самом начале пьесы.

Это приводит к тому, что и «Чайку», и «Три сестры», и «Вишневый сад» на первый взгляд можно прочесть как минимум двумя разными способами. Чеховские формальные приемы сбивают неподготовленного реципиента с толку.

Что особенно интересно – такой взгляд на драматургию Чехова нисколько не сужает, а напротив – делает безграничными возможности интерпретации его пьес.

Чехов рассматривался и рассматривается исключительно как драматург реалистического толка. Но подлинная манера его письма – это мастерская мимикрия под реализм. Его пьесы – как гусеницы бабочки-пяденицы, которые ползут по веточке привычной драматургии и внешне ничем от нее не отличаются. А через несколько недель расправляют крылья и улетают к свету.

Осмысление поздних пьес Чехова закрепило за ним репутацию революционера, причем и в формальном («отказ от действия и диалога»), и в содержательном (почти «буревестник революции») смыслах.

Ни тем, ни другим Чехов не был.

Огромное количество попыток режиссировать пьесы Чехова не ответили на вопрос: как их ставить? Дело здесь не в том, что «Чехов неисчерпаем», и каждый постановщик видит в нем что-то свое... – и т.д.

<sup>118</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 5. М.: Искусство, 1958. С. 348.



Вопрос намного сложнее: как визуализировать подобного рода драматургию, каковы принципы такой режиссуры?

Во время работы над «Вишневым садом» Чехов жаловался Ольге Книппер на «некоторую недоделанность» студента Трофимова. Казалось бы, все с этим персонажем ясно, но как это написать, как «изобразить сии штуки?»<sup>119</sup>.

Проблема осложняется еще и тем, что современный зритель не знает социально-бытовых реалий жизни в Российской Империи того времени. Постановка «Чайки» будет вертеться вокруг привычной трактовки пьесы, а не вокруг оброненной Треплевым фразы «по обстоятельствам от редакции независящим».

Стиль Чехова формировался в период жесткого идеологического противостояния в Российской Империи между либеральным и консервативным лагерями, по сути, между двумя дискурсами восприятия реальности. В начале своей карьеры молодой Чехов был вынужден лавировать между либеральной Сциллой и реакционной Харибдой, не портя отношения ни с одной из них.

Он начал вычеркивать начала и концы в рассказах. Потом попробовал это сделать в драмах. И здесь он получил удивительный результат.

Проживший жизнь в XIX столетии Чехов принадлежит к веку следующему. Трудно представить, чтобы Тургенев, Толстой или Достоевский подобным образом выстраивали свои романы. А вот Булгаков или Набоков – наоборот. И дело здесь не в дате рождения. Бунин, надолго переживший Чехова, тоже, скорее, принадлежит к традиции XIX века. Автор «Окаянных дней» вряд ли стал бы скрывать сарказм и желчность по отношению к кому бы то ни было. Чехов как будто хребтом почувствовал суть надвигающегося столетия, когда ставили к стенке за дневниковые записи или неправильное происхождение, и заранее принял меры.

### **Краткие выводы**

Анализ причинно-следственных связей, времени и пространства в нарративных структурах поздних пьес А.П. Чехова показал, что за их скобками остались важные

<sup>119</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.11 (Письма). М.: Наука, 1982. С.279.

драматургические элементы. Некоторые из них Чехов «не дорисовал» (авторское определение собственного метода) еще на этапе написания черновиков, некоторые удалил в процессе доработки беловиков.

В своей работе Чехов использовал два «механизма». Суть первого в следующем. Представим пьесу в виде цепочки, каждое звено которой – драматургическое событие. Работая над пьесой Чехов «делал невидимой», вуалировал одно из колечек, как правило, то, которое называлась «исходным событием».

Второй механизм походил на первый. Представим в виде цепочки уже арку одного из персонажей. Чехов нивелирует некоторые из ее звеньев – важные факты или обстоятельства жизни и быта героев.

По форме произведение сохраняло все признаки классически выстроенной пьесы, по сути – лишалось важных конструктивных элементов драмы. При этом придуманный автором мир приобретал дискретность, прерывистость, фрагментированность.

Описанные «механизмы» позволяют высказать гипотезу: Чехов не деконструировал классическую драму, а, по сути, предложил вариант ее эволюции.

**ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРИЧИННО-СЛЕДСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ, ВРЕМЕНИ И МЕСТА ДЕЙСТВИЯ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СТРУКТУРАХ ПОЗДНИХ ПЬЕС А.П. ЧЕХОВА ПРИ ИХ ПОСТАНОВКЕ.  
«ТРИ СЕСТРЫ»<sup>120</sup>**

Современный культурный миф о Чехове во многом строится на его поздних фотографиях: немолодой приятный человек с ироничным и грустным взглядом внимательно смотрит поверх пенсне. Если видны его руки, то они имеют какой-то интеллигентный и кроткий вид. Этот образ крепко сидит в голове. Сама собой возникает мысль, что словесная ткань, сотканная этим человеком, тоже интеллигентна, ироничная, кротка и грустна.

Рефлектировать пьесы Чехова пытались еще при его жизни. Начало положил Лев Толстой двумя противоречащими друг другу фразами: «Шекспир [пьесы] скверно писал, а вы еще хуже<sup>121</sup>» и «он [Чехов] создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал»<sup>122</sup>.

Современный взгляд на драматургию Чехова если не продолжает традицию, начатую в Советской России, то отталкивается от нее – даже как от чего-то в принципе неверного (т. е. в любом случае апеллирует к ней). Та же берет начало из постановок Московского Художественного театра.

МХТ, бывший во времена Чехова небольшим независимым предприятием, превратился в один из самых мощных культурных столпов Советской России. Театроведы в разных формах высказывали мысль, что если Станиславский с Немировичем-Данченко и противоречили Чехову, то делали это только потому, что глубоко и верно чувствовали zeitgeist и его требования. Поэтому все разночтения более чем оправданы. К тому же они раскрывают дух и смысл Чехова лучше, чем даже сам Чехов, который (по саркастическому выражению Ивана Бунина, прочитавшего одно из советских исследований об Антоне Павловиче) на самом

<sup>120</sup> Некоторые положения этой главы изложены в нашей статье: Горбачев И.Н. Криптограф. Заметки для ненаписанных биографий Чехова // Художественная культура. 2023. №3 С. 159-183.

<sup>121</sup> Самое интересное, что об этих словах Толстого Бунину рассказал сам Чехов. Таким образом, подлинность этих слов невозможно проверить. См. подробнее: Бунин И.А. Собр. соч. в 6 т. Т.6. М.: Художественная литература, 1988. С. 181.

<sup>122</sup> Зенгер А. У Толстого // Русь. 1904. № 212 (15 июля).

деле был «совершеннейший большевик и даже “буревестник”, не хуже Горького, только другого склада»<sup>123</sup>.

Исследователь Чехова Владимир Катаев писал: «Считалось, что только постановки Московского Художественного театра дали адекватную интерпретацию чеховским пьесам. <...> именно они на долгие десятилетия вплоть до середины прошедшего века, определили направление трактовки Чехова на советской сцене».

Итак, основы сценической трактовки драматургии Чехова были заложены Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко в 1898-1904 годы. Тогда ими была срежиссированы пьесы позднего Чехова.

Первой МХТ реализовал «Чайку». Но за этой гордой птицей тянулся шлейф неудачи – в 1896 году пьесу освистали в Александринском театре<sup>124</sup>. Далее следовал «Дядя Ваня», но и эта пьеса уже ставилась<sup>125</sup> на другой, пусть и не профессиональной площадке. Работая над их постановкой, Станиславский *volens nolens* режиссировал с оглядкой и, вероятнее всего, «от обратного», делал не так, как на других площадках (сценах), да и вообще в театре того времени.

«Три сестры» же были написаны Чеховым специально для Художественного театра. Здесь, с одной стороны, не от чего было оттолкнуться, но, с другой, была полная свобода действий.

О первой постановке «Трех сестер» сохранилось довольно много воспоминаний (в том числе документов концептуального характера, позволяющих восстановить ход мысли режиссера), эскизов и фотографий – можно составить достаточно полное впечатление. Однако сначала проанализируем саму пьесу.

При анализе попытаемся не учитывать многочисленные слои культурного мифа о Чехове. Рассмотрим «Три сестры», отталкиваясь не от чьей-либо трактовки, но только от написанного Чеховым.

<sup>123</sup> Звеерс А. Переписка И.А. Бунина с М.А. Алдановым // Новый журнал. 1983. № 152. С.176. Этот же пассаж есть в издании книги Бунина «О Чехове» 1955 года. Бунин И.А. О Чехове. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 17. В советских изданиях этой книги эта фраза не воспроизводилась.

<sup>124</sup> В том же 1896 году «Чайку» ставили и несколько провинциальных трупп.

<sup>125</sup> Товарищество Корша.

Общие принципы разбора пьесы (или сценария) пояснялись в предыдущей главе. Обратим внимание еще на один важный момент, а именно на факты. Вот что пишет об этом инструменте американский педагог Джудит Уэстон:

«Слишком часто актеры и режиссеры недооценивают силу фактов. Им свойственно приукрашивать их пояснениями. Пояснения ослабляют факты, так как они субъективны и могут быть интерпретированы по-разному; факты же объективны. Сила пояснений зависит от способности объясняющего к убеждению. Факты, напротив, говорят сами за себя и часто гораздо красноречивее.

Существует два вида фактов, полезных для режиссеров и актеров: факты сценарные (те, которые составляют фактическую предысторию и события сценария) и факты, в сценарии отсутствующие (которые представляют собой воображаемые решения в предыстории).

Важной составляющей анализа является выявление фактов в самом сценарии. <...> Всевозможные сценарные факты – предыстория, утвержденная в тексте, обстоятельства и события, выведенные путем умозаключений, и различные творческие решения в предыстории, которые превращают голый каркас сценарных фактов в богатую, сформированную вселенную, – могут быть поистине волшебными»<sup>126</sup>.

### **3.1. Причинно-следственные связи, время и место действия в повествовательных структурах пьесы «Три сестры»**

#### *«Сценарные» и «несценарные» факты в «Трех сестрах»*

Попробуем выявить «сценарные» и «несценарные» факты в «Трех сестрах» и понять, что они означают.

В «Трех сестрах» есть два важных мотива, тесно переплетающихся между собой: наследство и время действия.

Ранее упоминалось, что принципиальным моментом для понимания персонажей пьесы и их мотивации является борьба за имущество – за дом

<sup>126</sup> Уэстон Дж. Режиссер и актеры. М.: «Манн, Иванов и Фербер», 2021. С. 55.

Прозоровых, не в смысле, что сестры пытаются отобрать дом у Наташи, а именно тот факт, что Ольга, Маша и Ирина никак не могут являться его совладельцами.

Что известно о семье Прозоровых?

Это семья из четырех человек: сестры Ольга, Маша, Ирина и брат Андрей. Их мать скончалась больше одиннадцати лет назад; отец (на момент первого действия пьесы) – ровно год назад.

В первом диалоге с Ириной Ольга вспоминает, что их отец был генералом и командовал бригадой, но народу на похороны пришло мало<sup>127</sup>. Фраза скупая и лаконичная, но в ней много информации и о карьере генерала, и о его характере. В армии Российской Империи бригадой, как правило, называли соединение из 6 батарей<sup>128</sup>. Батарея – это 6 офицеров, 27 унтер-офицеров, 290 солдат. В ее составе также находились 206 лошадей и 8 орудий. Следует учитывать, что бригада Прозорова могла быть не до конца укомплектованной, но в любом случае под его командованием было около 2 тысяч человек, 48 орудий и примерно 1200 голов лошадей. Можно представить уровень его обязанностей и ответственности.

Вероятнее всего, Прозоров был генерал-майором артиллерии – это первый, самый нижний, генеральский чин Русской Императорской армии и флота. Согласно «Табели о рангах», звание это соответствовало IV классу гражданской службы, его обладатели становились (если до этого не были) потомственными дворянами.

В России конца XIX века чтобы получить чин полковника (предыдущий перед генерал-майором), нужно было прослужить чуть больше 24 лет (в 1903-м этот показатель составлял 29,2 лет). Средний возраст поступления на службу был 20,6 лет<sup>129</sup>. Помимо этого, с 1882 года для получения генеральского чина нужно было отслужить полковником не менее 10 лет (кроме особо выдающихся случаев)<sup>130</sup>.

Если Прозоров-старший поступил на службу в 20 лет, затем потратил 25-30 лет, пока дослужился до полковника, потом еще 10, пока стал генерал-майором, и еще

<sup>127</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. (Сочинения). С. 119.

<sup>128</sup> Там же. С. 173.

<sup>129</sup> Волков С. Русский офицерский корпус. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. С. 100.

<sup>130</sup> Там же. С. 96.

несколько лет он носил это звание (он умер не на следующий день после получения генеральского чина), следовательно, на момент смерти ему было примерно 65 лет. В военной литературе можно найти сведения, что бригадные генералы после своего назначения, как правило, не делали дальнейшей карьеры в армии. Звание Прозорова – фактически потолок его карьеры.

Однозначно сказать, был или нет Прозоров-старший дворянином по рождению, сложно. Однако есть одна деталь: он хотел дать своим детям первоклассное образование. Английский язык, а тем более итальянский по тем временам – это роскошь, в ходу были, как правило, французский или немецкий. Люди со «старыми деньгами», для которых хорошее образование – сама собой разумеющаяся вещь, так себя не ведут. Тип поведения Прозорова-старшего характерен для «новичков». Скорее всего, он в начале своей карьеры вообще не принадлежал к привилегированному сословию, или происходил из обедневшего дворянского рода.

В то же время желание дать детям первоклассное образование может характеризовать Прозорова и как человека, который ставит перед собой и окружающими не вполне обоснованные и разумные цели. Напомним, его сын Андрей говорит, что отец «угнетал» детей воспитанием. Возможно, из-за такого образа мысли Прозорова не любили в полку. Народу на его похоронах, как уже упоминалось, было мало.

В город, где происходит действие пьесы (Чехов имел в виду Пермь<sup>131</sup>), Прозоров был переведен около 11 лет назад. Скорее всего, тогда его и назначили командовать батареей. Вероятно, он еще не был генералом, как и его приемник – полковник Вершинин.

Дом, где живут Прозоровы, – не родовое поместье. В Москве семья недвижимостью не владела<sup>132</sup>. Дом куплен примерно за 35 тысяч рублей несколько лет назад. В доме два этажа и больше 8 комнат. Наверху «гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал» и, по меньшей мере, еще 4 комнаты. На первом

<sup>131</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). М. Наука, 1986. С.133.

<sup>132</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13 (Сочинения). С.127.

этаже, кроме кухни, людской и подсобных помещений, есть три отдельные комнаты, в которых живут военный врач Чебутыкин, офицеры Тузенбах и Солёный

Теперь вкратце о детях Прозорова. Остановимся на их возрасте. Почему – станет понятно чуть позже.

В первом действии пьесы указывается, что старшей сестре Ольге 28 лет, а младшей Ирине – 20. Сколько лет средней сестре Маше можно вычислить, проанализировав два факта. В первом действии Ирина упоминает, что Маша вышла замуж восемнадцати лет. Во втором – Кулыгин говорит, что женат на Маше семь лет. Следовательно, Маше – 25.

Сколько лет Андрею? Сравнивая возраст сестер, легко прийти к выводу, что дети в семье Прозоровых рождались с перерывом примерно в 3 года. Соответственно, Андрей может быть либо года на три старше Ирины, либо на столько же младше.

Вершинин, вспоминая о визитах к Прозоровым в Москве, не упоминает Андрея, а говорит только о трех девочках. Возможно, Андрей – самый младший ребенок в семье. Вершинин его не запомнил, вполне вероятно, потому что не видел: Андрей или еще не родился, или был настолько мал, что не мог (ему могли не разрешать) посещать «взрослые» мероприятия.

Прозоров-старший хотел, чтобы Андрей сделал ученую карьеру. Однако сын не учится ни в гимназии, ни и в университете, хотя все кругом говорят о его профессорстве. Соответственно, ему не может быть 23 года. Какая тут профессорская карьера, если нет высшего образования? Следовательно, Андрею 17 или 18 лет<sup>133</sup>. Эти предположения подтверждаются и другими фактами: рамочки для фотографий, сделанные собственными руками (которые Андрей дарит сестрам) – характерный ход мысли для последнего, самого младшего ребенка в семье, которого балуют и родители, и старшие братья-сестры.

Отметим, что обычно возраст Андрея определяют в 22-23 года. Исследователь Александр Бармак писал: «При желании можно, конечно, подсчитать, сколько ему

---

<sup>133</sup> Этот факт (разница в три года между детьми) дает основания полагать, что в семье Прозоровых, возможно, был еще один ребенок – между Машей и Ириной.



<Андрею> может быть лет к началу пьесы. Именно отец избрал для сына, как это ни странно, не военную карьеру – а устроить сына в военное учебное заведение было для него не таким уж сложным делом, и вышло бы дешевле, – а именно гражданскую карьеру, не хотел, стало быть, отец, чтобы его сын тянул армейскую лямку. Естественно было бы предположить, что перерыв между гимназией и университетом был небольшим, если вообще он был. Андрей поступил в университет лет в семнадцать-восемнадцать, проучился четыре года, умер отец, он вернулся в город на похороны, видимо, не успев сдать экзамены, на год застрял, за этот год влюбился, получается, ему двадцать два-двадцать три максимум»<sup>134</sup>.

Откуда такая уверенность? В тексте есть несколько аргументов.

Первый. «Он окончил или почти окончил курс университета. С уверенностью можно сказать, что Московского. Как он учился, мы не знаем. Об учебе и вообще о науке он вспоминает мало. Это кажется странным, студенческие годы не случайно считаются лучшими годами жизни, они, можно сказать, и нужны главным образом для воспоминаний. Но вспоминает Андрей рестораны *Тестовский* и *Большой Московский*, и вспоминает со вкусом и знанием предмета»<sup>135</sup>.

Второй. «Он <Андрей> говорит Вершинину, что хочет за лето, пока будет здесь, перевести книжку с английского. Так говорят, когда приезжают куда-то на время. Для Андрея это привычная фраза, он в самом деле последние годы бывал в доме отца только летом, временно»<sup>136</sup>.

Третье. «Будущий профессор главным образом занимается не наукой, а выпиливанием рамок и игрою на скрипке. Университетские лекции, кстати, неизвестно, по какому научному курсу, он берет в руки только один раз и только для того, чтобы посмеяться над сами собой и, как это ни странно, с глубокой тоской вспомнить о *Тестовском* и *Большом Московском*. Мы так и не узнаем, какая, собственно, наука привлекла Андрея. Была ли это физика, география, геология или увлекался он синологией»<sup>137</sup>.

<sup>134</sup> Бармак А. А. Сестры и сад: монография. М.: Издательство ГИТИС, 2022. С.60-61.

<sup>135</sup> Там же. С. 60.

<sup>136</sup> Там же. С. 61.

<sup>137</sup> Там же. С. 61-62.

Речь здесь идет о двух фразах Андрея. В первом акте он говорит Вершинину: «Я всю ночь не спал и теперь немножко не в себе, как говорится. До четырех часов читал, потом лег, но ничего не вышло. Думал о том, о сем, а тут ранний рассвет, солнце так и лезет в спальню. Хочу за лето, пока буду здесь, перевести одну книжку с английского»<sup>138</sup>.

Нужно учесть, что слова «пока буду здесь» Андрей говорит Вершинину не с глазу на глаз, а в присутствии Ирины, Маши, Ольги, Чебутыкина, Соленого и Тузенбаха. Все они хорошо знают Прозорова-сына. Как фраза Андрея согласуется с тем, что в конце действия «влюбленный профессор» сделает предложение Наташе? Он собрался попросить руки и сердца, а после уехать учиться? Или они отсрочат свадьбу, пока он не окончит университет? Или он сбежит вместе с избранницей? Вероятно, это слова влюбленного человека, мысли которого перескакивают с одного на другое и который напрасно пытается скрыть свои чувства.

Во втором действии Андрей в разговоре с Ферапонтом роняет: «Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу – старые университетские лекции, и мне стало смешно... <...> Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском <...> Сидишь в Москве, в громадном зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим»<sup>139</sup>.

Обратим внимание, что про лекции Андрей говорит «книга», а не «тетрадь». Он, не окончив курса, успел переплести свои записи? А если предположить, что он читал на самом деле книгу? Приведем пример. Перед нами скан труда А.С. Алексеева «Русское государственное право». На титульном листе сразу после заголовка значится: «конспект лекций»<sup>140</sup>. И кстати – «ординарного профессора Московского университета».

<sup>138</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. С. 131.

<sup>139</sup> Там же. С.141.

<sup>140</sup> Алексеев А.С. Русское государственное право. М.: Типография А.А. Гатцука, 1892.

Что касается трактиров. Тестовский и Большой Московский трактиры – очень популярные рестораны того времени, их знали все. Как сейчас – Красную площадь, Большой театр и т.д. Почему из слов Андрея следует, что он был именно завсегдаем? Почему не предположить, что они с отцом и сестрами, как-то побывав в родном городе, просто зашли в знаковое для туристов место? «– С Москвы вернулись! – А в Тестовском-то были? – Вестимо, были». Это же типовая ситуация.

*Время действия в повествовательных структурах пьесы «Три сестры»*

Почему возраст Андрея так важен?

Переведем на бытовой язык лейтмотив жизни трех сестер: в Москву, в Москву! Выждав год после смерти отца, Ольга, Маша и Ирина хотят продать дом в провинции и на вырученные деньги вернуться в родной город. Нужно принимать во внимание, что законодательство Российской Империи делало практически невозможным наследование женщинами недвижимости. Их доля составляла незначительную часть имущества<sup>141</sup>. Соответственно Ольга, Маша и Ирина не являются наследницами генерала Прозорова, и, следовательно, совладелицами дома. Единственный наследник – их брат Андрей.

Однако в Российской Империи действовали так называемые «права состояния»: политические и гражданские нормы, регламентирующие такие аспекты жизни личности, как возраст вступления в брак, участия в выборах, свидетельствования в суде, а также (что нас и интересует) управления имуществом и заключения договоров. Нечто подобное существует и в современной России: паспорт получают в 14, а возможность голосовать на выборах – в 18 лет.

В «Руководстве к Российским законам», составленном Николаем Рождественским, указывается возраст управления имуществом и заключения договоров: 17 лет с попечителем, и 21 год без попечителя<sup>142</sup>. Попечителя у Андрея не было, стало быть, ему нужно было ждать, по крайней мере, три года, чтобы

<sup>141</sup> Победоносцев К. Курс гражданского права: Вторая часть. Права семейственные, наследственные и завещательные. СПб, 1896. С. 309.

<sup>142</sup> Рождественский Н. Руководство к российским законам. СПб, 1848. С. 149.

вступить во владение домом. В свои 17 или 18 лет Андрей просто не может проводить операции с недвижимостью. То есть, с момента смерти генерала Прозорова дом – будто ничейный. Формально им владеет младший брат Андрей, но в реальности распоряжаться им не может.

События в пьесе начинаются 5 мая. В конце первого действия мы узнаем и день недели (его называет Кулыгин) – воскресенье. Самый близкий год с таким днем к моменту написания «Трех сестер» – 1896-й. Итак, мы знаем время начала действия с точностью до дня.

В начале второго акта Наташа, уже супруга Андрея, упоминает, что сейчас масленичная неделя: домочадцы ждут ряженных<sup>143</sup>. Чуть позже Андрей уточняет: завтра пятница, у нас нет присутствия, но я все равно приду<sup>144</sup>. Соответственно, дело происходит вечером в строгий четверг.

Зададим неожиданный вопрос. А какой сейчас год? Вопрос странный. Сейчас, конечно же, 1897-й. У Андрея и Наташи родился сын, значит, с конца первого акта прошло больше 7-9 месяцев.

Но есть одно обстоятельство. Во втором действии вернувшаяся со службы Ирина (кстати, женщинам было запрещено работать в этот день, а Ирина и Ольга засиживаются на службе допоздна) считает, сколько им остается до переезда в Москву («Мне Москва снится каждую ночь, я совсем как помешанная. *(Смеется.)* Мы переезжаем туда в июне, а до июня осталось еще... февраль, март, апрель, май... почти полгода!»), и выясняется, что действие происходит в феврале. Ближайшая к 1896 году масленичная неделя, выпавшая на февраль, была в... 1898 году, а именно 12 февраля.

Между первым и вторым действием проходит почти 2 года<sup>145</sup>! И Чехов нигде не говорит об этом впрямую, только намеками. В отличие от той же «Чайки», где прямо сказано, что между третьим и четвертым актом проходит такое же время.

<sup>143</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. С. 139.

<sup>144</sup> Там же. С. 141.

<sup>145</sup> Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Cechovs. München - Berlin - Washington/D.C, 2014. P. 66-67.

Соответственно, во втором действии «Трех сестер» Ольге уже 30 лет, Маше – 27, Ирине – 22, а Андрею – 20! И через год он сможет распоряжаться недвижимостью!

Именно во втором действии Андрей начинает играть в карты. Его первые долги шокируют весь город. Однако суммы проигрышей пока не слишком значительные.

Но в «Трех сестрах» есть еще один довольно большой промежуток – между вторым и третьим действием. К третьему акту у Андрея и Наташи рождается еще один ребенок – Софочка. Соответственно, на дворе уже 1899 год, и Андрею – 21! Это подтверждают и слова Ирины о том, что ей идет двадцать четвертый год<sup>146</sup>.

Вот почему важен возраст Андрея! Именно в третьем акте его долги достигают таких показателей, что для их уплаты он вынужден заложить дом. Ведь теперь он может это сделать. Чем это кончается – известно.

В четвертом действии Софочка еще очень мала, Андрей катает ее в коляске, соответственно, времени между актами прошло совсем немного. То есть, на дворе осень 1899 года (о том, что сейчас осень говорит Ирина в конце пьесы<sup>147</sup>).

Время в нарративных структурах пьесы тщательно зашифровано. По этой причине многие причинно-следственные связи не считаются. Чехов «вынес за скобки» событий пьесы, «не дорисовал» огромный пласт информации<sup>148</sup>.

Наташа (Наталья Ивановна) – девица без средств и без положения, ей нужно как-то устраиваться в жизни. Единственный путь – удачное замужество. Она сходится с Протопоповым, которого, судя по его манере поведения, можно охарактеризовать, как «тертого калача». Возможно, Наталья пытается увести Протопопова из семьи. Тот, однако, на поводу у нее не идет, но связь сохраняет.

Тем временем в городе умирает заметное лицо – генерал Прозоров. Единственный наследник – его интеллигентный и неопытный (читай – глупый) младший сын. Сестры, понятное дело, не в счет. Наталья Ивановна понимает: это шанс. Возможно, это подсказал ей ее любовник Протопопов.

<sup>146</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. С. 166.

<sup>147</sup> Там же. С. 187.

<sup>148</sup> В «Чайке», как заметили В. Звенияцкий и А. Панич, есть интересный фрагмент, где зашифровано несколько цифр – 11, 2 и 23. См. подробнее: Звенияцкий В., Панич А. Нехорошие люди: об отрицательных персонажах в пьесах Чехова. Донецк.: Норд-Пресс, 2010. С. 53-54.

Она знакомится с Андреем и делает все, что должна делать. Однако Андрей молод и еще несколько лет не сможет распоряжаться своим домом (он будет считаться его сестрами «общим»).

Наталья Ивановна умеет ждать. Чтобы удержать Андрея, она выходит за него замуж и до его совершеннолетия успевает родить двух детей.

Если в первом действии кажется, что это Андрей проводит секретную операцию против сестер, чтобы оставить дом себе, то во втором становится ясно, что такую операцию против Андрея провела Наташа.

В ход шли любые методы: в начале второго действия у Андрея и Наташи – новорожденный мальчик, который еще не умеет ходить, ребенку, стало быть, не больше года. Соответственно, он родился весной-летом 1897-го, а Андрей и Наташа поженились, скорее всего, летом 1896-го. Наталья Ивановна понимала: чтобы по-настоящему привязать Андрея, одного только брака с ним ей мало. Нужен был стопроцентный вариант: ребенок. При этом она создает такую обстановку в семье, что молодой и влюбленный мужчина начинает искать развлечения на стороне. Адюльтер для Андрея слишком рискованный вариант, а вот игра в карты – в самый раз. Он начинает и проигрывает.

Зададимся вопросом: что могло заинтересовать такую женщину, как Наталья Ивановна в таком мужчине, как Андрей? Внешность? Волевые качества? Мнимая профессорская карьера? Едва ли. Ей нужно было что-то более материальное и осязаемое. Недвижимость. А потомственное дворянство детей – очень приятное дополнение.

Когда дело было сделано, Наталья Ивановна просто забрала деньги, которые Андрею дали под залог дома<sup>149</sup>. Сестры Андрея, особенно Маша, разумеется, все это видели, но поделать ничего не могли.

Чехов, по сути, показывает нам 4 картины из жизни семьи Прозоровых: птица-ржанка разоряет чужое гнездо и делает его своим.

---

<sup>149</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. С. 165.

Это не предположения, это факты. То, что второе действие происходит в 1898 году, подтверждает реплика Вершинина<sup>150</sup>, в которой он упоминает недавно прочитанный «дневник одного французского министра, осужденного за Панаму». Комментаторы полного собрания сочинений и писем Чехова указывают, что речь идет о министре общественных работ Ш. Байо. Он был замешан в «панамском скандале», связанном с разоблачением крупнейших злоупотреблений во «Всеобщей компании по строительству межокеанского канала» и коррупции в парламенте Франции. Байо осудили в 1893 году за полученную крупную взятку. Выйдя на свободу, он выпустил написанные в форме дневника «Записки заключенного» – *Impressions cellulaires*. Книга вышла в Париже, в 1898 году<sup>151</sup>.

Давайте на секунду представим этот сюжет, но не на почве критического реализма русской литературы. Огромное наследство, призрак отца-генерала, малолетний неопытный сын, коварная невестка, понукаемая любовником, сестры, пытающиеся вразумить брата, офицеры, погибающие на дуэлях. Каково! А говорят, у Чехова пьесы, в которых ничего не происходит.

На полях отметим, что исследователи уже затрагивали тему времени в «Трех сестрах» и пришли к парадоксальным выводам. В частности, Г. Тamarли в монографии «Поэтика драматургии А. П. Чехова» писала: «Как правило, в произведениях реалистической системы изображается конкретно-историческое время, называется время действия, указывается год и воспроизводится развитие событий в хронологическом порядке. В каком году, какого десятилетия, какого столетия начинается действие пьесы “Три сестры”? Текст первого акта не позволяет ответить на этот вопрос»<sup>152</sup>.

Хочется спросить, почему?

«Второй акт дает некоторую информацию для размышления. Вершинин упоминает о том, что на днях он “читал дневник одного французского министра,

<sup>150</sup> Там же. С. 149.

<sup>151</sup> По данным Йорга Шульте, это произошло в 1897 году [Zwischen den Zeiten. Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Cechovs. München - Berlin - Washington/D.C., 2014., P. 68-69]. Если книга вышла в конце 1897 года, в выходных данных вполне мог стоять 1898-й. Это обычная практика издательств.

<sup>152</sup> Тamarли Г.И. Поэтика драматургии А. П. Чехова: (от склада души к типу творчества). Таганрог: Издательство ФГБОУ ВПО «Таганрогский государственный педагогический институт имени А. П. Чехова». С. 204.

написанный в тюрьме. Министр был осужден за Панаму». Известно, что министр общественных работ Ш. Байо в 1893 г. был осужден на пять лет тюрьмы и, выйдя на свободу, опубликовал в 1898 г. в форме дневника «Записки заключенного». Следовательно, можно допустить, что во II акте запечатлеваются события после 1898 г. Здесь же Чебутыкин, читая газету, произносит: «Бальзак венчался в Бердичеве». Русская пресса освещала биографию французского писателя, вероятно, в связи с его юбилеем, столетием со дня рождения: Бальзак родился в 1799 г. Если в руках Чебутыкина свежий номер газеты, то выходит, что действие во втором акте происходит в 1899 г. Это предположение подтверждает также сообщение из той же газеты: «Цицикар. Здесь свирепствует Оспа».

Ретроспективно, основываясь на сюжетной линии Андрей – Наташа, можно попытаться установить дату событий первого акта. В конце первого акта Андрей – «женишок» Наташи. В начале второго действия они женаты, и у них грудной ребенок. Вероятно, именины Ирины отмечали в воскресенье, 5 мая 1898 г. Однако 5 мая было воскресным днем не в 1898 г., а в 1897 г.»

Это фактическая ошибка. 5 мая, как уже говорилось было воскресным днем в 1896 году – по юлианскому летоисчислению. Напомним, Российская Империя жила именно по этому времени.

«Скорее всего, Чехова не интересует хронология событий. По-видимому, он не хочет впускать в произведение конкретно-историческое время, не стремится привязать изображаемые события к определенной эпохе. <...> Чехов отказался от изображения коллективного конкретно-исторического времени, а сделал акцент на субъективном психологическом времени, времени человеческого существования, развил его компоненты, память и забвение, и тем самым создал особые темпоральные структуры, которые в определенной степени обусловили своеобразие художественного мира пьесы "Три сестры"»<sup>153</sup>.

Интересный вывод. Особенно учитывая то, что время у Чехова, как и у Пушкина, «рассчитано по календарю».

---

<sup>153</sup> Там же. С.204-209.



Исследователи Чехова, рассуждая о «Трех сестрах» любят задавать примерно такие вопросы: «Кто виноват, что сестры Прозоровы, вместо отъезда в Москву, погрязают все глубже в серость и туман провинциальной жизни? Кто виноват, что их знания и светлые чувства не находят себе применения и вянут зря?». И через несколько строк сами себе дают ответ: «Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, и нет прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается помимо их воли, и страдание приходит само собой. [...] Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы»<sup>154</sup>.

Отвечая исследователям, можно уверенно сказать: здесь точно есть виноватые, есть противники и есть борьба.

### **3.2. Первая постановка пьесы «Три сестры»**

*Станиславский и Чехов*

Предложенная трактовка «Трех сестер» достаточно сильно отличается от общепринятой. Поэтому вернемся же к Константину Станиславскому, с разговора о котором мы начали эту главу. В конце 1900 года он посмотрел на эту пьесу совсем с другой стороны.

В истории первой постановки «Трех сестер» много очень интересных фактов.

Выстроим всю цепь событий.

История появления пьесы известна и хорошо описана<sup>155</sup> (отметим, что «Три сестры» были написаны быстро – начаты в августе и закончены вчерне в октябре 1900 года, доработка же шла до середины декабря).

15 сентября Чехов пишет Книппер, что ему «необходимо присутствовать на репетициях», 23 октября он приезжает в Москву и 29-го читает «Трех сестер» перед труппой и режиссерами МХТ.

<sup>154</sup> Скафтымов А. Цит. соч. С. 426.

<sup>155</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13. С. 421-467; См: Владимирская А. Две ранние редакции пьесы «Три сестры» / Чехов / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М.: Изд-во АН СССР, 1960. (Лит. наследство; Т. 68). С.1-86.

Вот что писала об этом Книппер-Чехова: «Когда Антон Павлович прочел нам, артистам и режиссерам, долго ждавшим новой пьесы от любимого автора, свою пьесу “Три сестры”, воцарилось какое-то недоумение, молчание... Антон Павлович смущенно улыбался и, нервно покашливая, ходил среди нас... Начали одиноко брошенными фразами что-то высказывать, слышалось: “Это же не пьеса, это только схема”, “Этого нельзя играть, нет ролей какие-то намеки только”»<sup>156</sup>.

Станиславский вспоминал, что «обмениваясь впечатлениями по поводу только что прочитанной пьесы, одни называли ее драмой, другие – трагедией, не замечая того, что эти названия приводили Чехова в недоумение<sup>157</sup>».

Антон Павлович, когда его попросили дать разъяснения, «страшно сконфуженный, отнекивался, говоря: – Послушайте же, я же там написал все, что знал»<sup>158</sup>.

Немирович-Данченко описывает похожую ситуацию: Чехов «не только не пускался в длинные объяснения, но, с какой-то особенной категоричностью, отвечал краткими, почти односложными замечаниями»<sup>159</sup>. На вопрос о смысле реплик Вершинина и Маши «Трам-там-там» «ответил, пожимая плечами: – Да ничего особенного. Так, шутка»<sup>160</sup>. Прочие объяснения были в этом же ключе: «Андрей в этой сцене в туфлях», «здесь он просто посвистывает»<sup>161</sup>.

Артисты высказывались о ролях в «Трех сестрах» в духе: «Мы не знаем, как их играть»! Один из присутствовавших говорил почему-то с восточным акцентом: «Я прынцыпыально не согласен с автором, но<sup>162</sup>...»<sup>163</sup>.

Кончилось тем, что Чехов «ушел из театра, стараясь остаться незамеченным». Станиславский, сглаживая углы, в своих воспоминаниях, писал: «Когда его

<sup>156</sup> Книппер-Чехова О.Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1972. С.56.

<sup>157</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве: М.: Academia, 1936. С. 340.

<sup>158</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т.5. С. 348.

<sup>159</sup> Немирович-Данченко В. И. Редационное слово / Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пб: Кн-во "Земля"; Печ. во 2-й Гос. типографии, 1919. С. 8.

<sup>160</sup> Там же.

<sup>161</sup> Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. М.: Academia, 1936. С. 169.

<sup>162</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 340.

<sup>163</sup> Скорее всего, этого случая не было. В статье «Чехов в Художественном театре» Станиславский рассказывает о похожей ситуации, только там восточный человек рассуждал о поэзии русской деревни.

отсутствие обнаружилось, мы не сразу поняли произошедшее и подумали, что он захворал»<sup>164</sup>.

Станиславский срочно поехал к Чехову «и застал его не только расстроенным, но и сердитым, каким он редко бывал»<sup>165</sup>. Реакцию и поведение Чехова Станиславский объяснил тем, что «драматург был уверен, что написал веселую комедию, а на чтении все приняли пьесу как драму и плакали, слушая ее.

Это заставило думать Чехова, что пьеса непонятна и провалилась»<sup>166</sup>.

Нужно учитывать, что эта история произошла на фоне того, что Станиславский и Немирович-Данченко буквально клещами вытягивали пьесу из Чехова. Станиславский вспоминал: «После успеха “Чайки” и “Дяди Вани” театр уже не мог обойтись без новой пьесы Чехова. Таким образом, наша судьба с тех пор находилась в руках Антона Павловича: будет пьеса, будет и сезон, не будет пьесы – театр потеряет свой аромат»<sup>167</sup>.

Первоначально Чехов ставил срок окончания работы над «Сестрами» – сентябрь 1900 года. В письмах той поры он все время настаивает: в этом сезоне пьеса не пойдет, пусть полежит, постановка будет на следующий год<sup>168</sup>, однако к 20-м числам октября он все-таки привез готовую драму в Москву.

И после первой читки увидел, что «артисты и режиссеры» Художественного театра не понимают того, что он написал. То, что Чехов ушел из театра, «стараясь остаться незамеченным», поставило под угрозу всю постановку.

Такая реакция Чехова – парафраз прямого оскорбления, вернее, способ этого оскорбления не высказать. Станиславский, правильно поняв ситуацию, в конечном итоге уговаривает Чехова оставить «Трех сестер» МХТ. Чехов даже соглашается доработать текст. Правки вносятся, тем не менее, минимальные<sup>169</sup>.

Здесь стоит сказать два слова об отношении Чехова к Станиславскому. В его письмах есть один красноречивый пассаж. Он был написан как раз в период работы

<sup>164</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 340.

<sup>165</sup> Там же. С. 341.

<sup>166</sup> Там же.

<sup>167</sup> Там же. С. 339-340.

<sup>168</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). С. 125-126.

<sup>169</sup> См. подробнее: Владимирская А. Две ранние редакции пьесы «Три сестры» / Чехов / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М.: Изд-во АН СССР, 1960. (Лит. наследство; Т. 68).

над «Тремя сестрами». В письме к Ольге Книппер от 15 сентября 1900 года Чехов писал: «Что касается моей пьесы, то она будет рано или поздно, в сентябре, или октябре, или даже ноябре, но решусь ли я ее ставить в этом сезоне – сие неизвестно, моя милая бабуня. Не решусь, так как, во-первых, быть может, пьеса еще не совсем готова, – пусть на столе полежит, и, во-вторых, мне необходимо присутствовать на репетициях, необходимо! Четыре ответственных женских роли, четыре молодых интеллигентных женщины, оставить Алексееву<sup>170</sup> я не могу, при всем моем уважении к его дарованию и пониманию. Нужно, чтобы я хоть одним глазком видел репетиции<sup>171</sup>»<sup>172</sup>.

Итак, Станиславский оказался в трудной ситуации: пьеса была, но вот «как ее играть»?

Годы спустя, в своих воспоминаниях Станиславский писал, что нашел формулу пьес Чехова. «Для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин. Конечно, того же требует всякое художественное произведение с глубоким духовным содержанием. Но к Чехову это относится в наибольшей мере, *так как других путей к нему не существует* (курсив мой. – И. Г.). Все театры России и многие – Европы пытались передать Чехова старыми приемами игры. И что же? Их попытки оказались неудачными. <...> И только Художественному театру удалось перенести на сцену кое-что из того, что дал нам Чехов. <...> Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову»<sup>173</sup>.

В чем же он состоял?

Немирович-Данченко позже объяснял драматургию «Трех сестер»: «Ни в одной предыдущей пьесе <...> Чехов не развертывал с такой свободой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру стройки произведения. Я говорю об этой, почти механической связи отдельных диалогов. По-видимому, между ними нет ничего

<sup>170</sup> Настоящая фамилия Станиславского.

<sup>171</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). С. 117.

<sup>172</sup> Станиславский отвечал Чехову тем же. Достаточно прочесть начало его книги «Чехов в Художественном театре», чтобы убедиться в этом. Станиславский даже не скрывает своего неприязненного ощущения во время знакомства с Чеховым. Чего стоит его частица «же», которой он многократно наградил все высказывания Чехова.

<sup>173</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С. 320.

органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. <...> Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, *глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой*<sup>174</sup> (подчеркнуто Немировичем-Данченко)<sup>175</sup>.

Станиславский также писал о «каком-то одном настроении»: «Пьесы Чехова не обнаруживают сразу своей поэтической значительности. <...> Фабула, сюжет?.. Их можно изложить в двух словах. Роли? Много хороших, но нет выигранных. <...> Но странно: чем больше даешь волю памяти, тем больше хочется думать о пьесе. Одни места ее заставляют, по внутренней связи, вспоминать о других, еще лучших местах и наконец – о всем произведении. Еще и еще перечитываешь его – и чувствуешь глубокие залежи. <...>

Его пьесы очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдо-сценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре. В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею. <...>

Чтобы играть Чехова, надо, прежде всего, докопаться до его золотиносной руды, отдаться во власть отличающему его чувству правды, чарам его обаяния, поверить всему, – и тогда, вместе с поэтом, идти по душевной линии его произведений к потайным дверям собственного художественного сверхсознания. Там, в этих таинственных душевных мастерских, создается “чеховское настроение”

<sup>174</sup> Немирович-Данченко В.И. Редакционное слово. С. 8-10.

<sup>175</sup> Интересно, что в этом пассаже Немирович-Данченко причисляет к «ничего не значащим диалогам» и фразу Ирины о том, что до лета осталось пять месяцев. Как было показано выше, Чехову эта фраза была нужна, чтобы раскрыть время действия второго акта пьесы.

– тот сосуд, в котором хранятся все невидимые, часто не поддающиеся осознанию богатства и ценности чеховской души»<sup>176</sup>.

В конце этого пассажа Станиславский уточняет, что работа над чеховскими пьесами – это соединение усилий Немировича-Данченко (в качестве «писателя, драматурга и учителя театральной молодежи»), самого Константина Сергеевича («свободного от избитых театральных условностей режиссера, способного передавать на сцене настроения поэта и раскрывать жизнь человеческого духа в его пьесах при посредстве своих мизансцен, определенной манеры актерской игры, новых достижений в области световых и звуковых эффектов») и «близкого душе Чехова художника-декоратора, каким был В. Симов<sup>177</sup>»<sup>178</sup>.

*Станиславский, Симов и полковник Петров в работе над пьесой «Три сестры»*

В музее МХАТ имени М. Горького лежит рукопись Виктора Симова «Моя работа с режиссерами». Полностью этот документ никогда не был опубликован, да и частично публиковался нечасто и с купюрами.

Вот что писал Симов о своей работе над декорациями «Трех сестер»: «Чехов находился далеко, пьес в нашем оформлении не видел. <...>. Режиссер распоряжался, как ему подсказывало найденное им настроение, чеховское настроение. “Три сестры” ставились по лейтмотиву, звучащему безнадежно, почти похоронно: “В Москву, в Москву!” <...> Режиссер противопоставлял чеховскую провинцию, нудную и пошлую, земле обетованной; от сумерек надо тянуться к огням – “все что-то видно впереди: светло, сине, разнообразно”. А здесь, на месте, застылая жизнь, прозябание, бескрылые желания. Чеховская буржуазная провинция – что-то большое и вместе с тем мелкое, суетливое и косное, временами чувствительное и чаще бесчувственное, медленно вертящееся в карусели ничтожных интересов. Здесь краски выцветают, блекнут, мысли снижаются, энергия облачается в халат, влюбленность кутается в капот, талантливость сохнет, как растение без поливки»<sup>179</sup>.

<sup>176</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 325-326.

<sup>177</sup> Первый художник МХТ.

<sup>178</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 327.

<sup>179</sup> Симов В. Моя работа с режиссерами // Березкин В. Художник в театре Чехова. М.: Изобразительное искусство, 1987. С.189.

Казалось бы, привычный взгляд. Но в следующем абзаце возникает неожиданный поворот.

«В зависимости от такой установки мы значительно разошлись с автором в изображении провинциального облика; мы знаем прямое указание Чехова, что действие должно происходить в губернском городе, и даже знали в каком (письмо Чехова Вишневному от 16 октября 1900 года): “Действие происходит в провинциальном городе вроде Перми, среда артиллерийская”. Но не возникало даже вопроса, нужно ли туда ехать; захолустье – вот главное»<sup>180</sup>.

Дальше – еще интереснее.

«Масштаб губернии сузился до обычных размеров, встречающихся по уездным городкам. Цель – придать измельченность, окутать усыпляющим покоем. Несмотря на то, что три сестры – генеральские дочери и дом их помещичий, я получил указание устроить им квартиру, как будто они капитанские дочери. <...> Вместо чудесной квартиры я должен был представить самую обыкновенную с дешевым уютом, даже комфортом, пожалуй, на невзыскательный взгляд провинциалов. Немного скученно, тесновато, но мило и, главное, все под руками»<sup>181</sup>.

Что это означало?

Это, можно сказать, даже не понижение в чине Прозорова-старшего, а настоящее разжалование. Генерал-майор, согласно «Табели о рангах», это IV класс, а капитан – VIII. Чтобы стали понятнее отношения между военными в «Трех сестрах», приведем порядок чинов в артиллерии Царской армии<sup>182</sup>.

XIV класс: инженерский фендрик.

XIII класс: штык-юнкер, унтер-лейтенант инженерский.

XII класс: унтер-лейтенант, лейтенант инженерский, фурлейтский поручик, вагенмейстер.

XI класс: ---

<sup>180</sup> Там же. С.189.

<sup>181</sup> Там же. С.189.

<sup>182</sup> Волков. С.В. Цит. соч. С.38-49.

X класс: лейтенант, капитан-лейтенант инженерский, аудитор, цейхвартер, обер-вагенмейстер, капитан над мастеровыми людьми.

IX класс: капитан-лейтенант артиллерии, капитан-инженер, обер-аудитор, квартирмейстер, комиссар у пороховых и селитренных заводов.

VIII класс: капитан артиллерии, майор-инженер, обер-цейхвартер, контролер.

VII класс: майор артиллерии, подполковник-инженер, обер-контролер.

VI класс: подполковник артиллерии, полковник-инженер, обер-комиссар.

V класс: полковник артиллерии.

IV класс: генерал-майор артиллерии, генерал-майор фортификации.

III класс: генерал-лейтенант.

II класс: генерал-фельдцейхмейстер.

I класс: ---

Такое «разжалование» Прозорова-старшего разрушило причинно-следственные связи, задуманные Чеховым.

Скажем, Прозоров-старший не мог в звании капитана командовать артиллерийской бригадой. Соответственно, он не мог выехать из Москвы, получив это подразделение в командование.

Вершинин не мог бы восхищаться квартирой сестер Прозоровых.

Вот уровень зарплат офицеров Русской Армии в конце XIX века: «Годовое офицерское содержание в России, включая все виды выплат и взятое в среднем по всем родам войск, равнялось: полному генералу (командиру корпуса) – 10595 руб., генерал-лейтенанту (начальнику дивизии) – 6756 руб., генерал-майору (командиру бригады) – 4717 руб., полковнику (командиру полка) – 4511 руб., подполковнику (командиру батальона) – 1830 руб., капитану (командиру роты) – 1332 руб., штабс-капитану (командиру роты) – 1305 руб., поручику - 695 руб., подпоручику – 677 руб.»<sup>183</sup>

<sup>183</sup> См. подробнее: Морозов С.Д. Сиделец в кабаке более офицера получает. Офицерский корпус на рубеже XIX-XX вв. // Военно-исторический журнал. 1998. № 1. С.4-15.



Получалось бы, по логике Станиславского, что подполковник Вершинин с его довольствием почти в 2 тысячи рублей завидует капитану Прозорову с его заработком в 1332 рубля.

Поэтому этой реплики Вершинина и не было в спектакле, как не было и еще нескольких фраз.

Еще пример. Прозоров-старший не смог бы купить двухэтажный дом стоимостью около 35 тысяч рублей и дать детям «угнетающее их» воспитание.

Да и сам дом Прозоровых не стоил бы 35 тысяч рублей, потому что действие перенеслось из губернского в уездный город, где недвижимость проще и цены на нее ниже.

При этом в целом «разжалование» генерал-майора Прозорова не требовало объемных купюр в тексте пьесы. Достаточно было убрать всего несколько предложений: слова Ольги о том, что отец был генерал, командовал бригадой, но народу на его похоронах было мало; что отец 11 лет назад получил бригаду (при этом остается часть, где говорится, что он выехал из Москвы); восклицание Вершинина о том, что «квартира у вас чудесная, завидую»; замечание Андрея, что он заложил дом за 35 тысяч рублей в счет уплаты карточного долга; сетование Маши на такое поведение младшего брата.

Симов, вспоминая о своей работе со Станиславским, об этом пишет прямо: <Мы> «пренебрегли упоминанием Андрея, что дом заложен для покрытия долга в 35 тысяч рублей; не приняли во внимание комплимента Вершинина: “И квартира у вас чудесная, завидую”»<sup>184</sup>.

Казалось бы, исчезло всего несколько фраз<sup>185</sup>. Однако смысловые купюры вышли в версии Станиславского и Немировича-Данченко<sup>186</sup> гораздо обширнее:

<sup>184</sup> Симов В. Цит. соч. С.189.

<sup>185</sup> Нужно отметить, что история замены генеральских дочек на капитанских была хорошо известна советским чеховедам. Подробнее см.: Строева М. Чехов и Художественный театр. С. 102-153, Роскин А. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Л.: ВТО, 1946. Однако выводы были Строевой сделаны оправдательные: «Вся режиссерская работа с художником по декорационному оформлению спектакля была подчинена единому плану. Осуществляя свой замысел, режиссер не смущался тем, то приходилось иногда отступать от авторских ремарок. Слишком важно было ему донести ту идею автора, которая представлялась в то время главной, решающей. И в целях наиболее рельефного выявления этой центральной идеи он готов был идти на то, чтобы затушевать какие-то, как ему тогда казалось, побочные линии пьесы» (Строева М. Чехов и Художественный театр. С. 131).

<sup>186</sup> Во время работы над постановкой «Трех сестер» Немирович-Данченко писал Чехову: «Фабула – дом Прозоровых. Жизнь сестер после смерти отца. Появление Наташи, постепенное забирая всего дома ею в руки

полностью исчезал мотив имущества Прозоровых (т.е. изменилось пространство пьесы): сестрам просто нечего было терять и не за что стало бороться<sup>187</sup>. Время же не давал того драматизма, который был задуман Чеховым (Станиславский и Немирович-Данченко, кстати, не догадались, что между первым и вторым действием проходит почти два года. Симов в своих воспоминаниях прямо указывает: «Между первым и вторым действиями протекает несколько месяцев»<sup>188</sup>).

В таком векторе мысли Станиславского на самом деле нет ничего странного и неожиданного. Одним из меценатов МХТ был купец Савва Морозов, он много сделал для развития театра, а как раз во время первой постановки «Трех сестер» заведовал его финансовой частью. Общеизвестно, что Морозов происходил из старообрядческой династии. Нет секрета и в том, что старообрядцы не сходились с царскими властями во взглядах. Оплот любого государства – это армия. Как раз та среда, которая описана в «Трех сестрах». Было бы наивно думать, что какой бы то ни было меценат вдруг решит выделить средства на спектакль, выставяющий его идейного врага в выгодном свете.

Станиславский, убрав из «Трех сестер» чеховские конфликты, причинно-следственные связи, время и пространство должен был придумать свои собственные, иначе драматическое произведение просто не выстроишь – собственные не по трактовке, а по видению, смыслу, первоначально. Вот тогда и родились «застылая жизнь, прозябание, бескрылые желания», от которой хочется без оглядки бежать «в Москву, в Москву!». Все то, что лежит в основе современного понимания драм Чехова.

---

и, наконец, полное торжество ее и одиночество сестер». Эти слова с одной стороны говорят о понимании мелких деталей «Трех сестер», с другой – сложно восстановить контекст этой переписки и точно понять, что значит эта фраза.

<sup>187</sup> Сюжетный узел «сестры, которые после смерти отца не смогут наследовать его имущество», кстати, был далеко не нов в литературе того времени. Достаточно вспомнить роман Джейн Остин «Гордость и предубеждение», который вышел еще в 1813 году. Его герои, вернее, героини, напомним, пять сестер, а важный сюжетный мотив состоит в том, что дом их отца – в случае его смерти – отходил бы дальнему родственнику (их двоюродному брату), и сестры бы оставались без наследства. Чехов гораздо более литературен, чем обычно принято думать.

<sup>188</sup> Симов В. Цит. соч. С.190.

Перебелив два первых действия, в декабре 1900-го, Чехов уезжает за границу «поправить здоровье» и не присутствует на репетициях пьесы. Однако для «наблюдения» за Станиславским оставляет полковника (а впоследствии и генерала) В.А. Петрова, своего знакомого. Чехов просит его проследить, чтобы в спектакле «военные были одеты по-военному»<sup>189</sup>. Иными словами, полковник должен был выступить в роли эксперта в случаях, когда дело касалось вопросов военного обмундирования, устава и т.д.

Полковника Петрова упоминали в воспоминаниях режиссеры МХТ Немирович-Данченко и Станиславский, имя его встречается в письмах актрисы Книппер и сестры Чехова Марии Павловны.

Ольга Книппер в письме от 18 марта 1901 года пишет о Петрове в комическом ключе: «Много добродушного смеху возбуждает Петров, присутствующий на репетициях, “наш военный режиссер”, как мы его прозвали. Он, по-видимому, решил, что без него нельзя обойтись, и толкует уже не о мундирах, а о ролях. Лужский-шутник отлично его копирует, как он, сильно задумавшись, говорит: “Вот не знаю, что “нам” теперь с Соленым бы сделать – не выходит что-то!”»<sup>190</sup>.

Сестра Чехова Мария Павловна «докладывала» брату 28 января 1901 года – до премьеры оставалось 3 дня: «Полковник Петров бывает на репетициях каждый день, делает свои замечания как режиссер. Его называют очередным режиссером, смеются над ним, но вежливы и деликатны с ним»<sup>191</sup>.

Сам Станиславский позднее объяснял присутствие Петрова на репетициях странностью, причудой Чехова: «Вместо Антона Павловича остался его ставленник по военным делам, милый полковник, который должен был следить, чтобы не было никаких упущений по части обмундировки, выправки, привычек офицеров, их жизни и быта и проч. На эту сторону Антон Павлович обращал особое внимание, так как по городу ходили слухи, что Чехов написал драму против военных, и это вызывало в их среде смущение, недобрые чувства и тревожные ожидания. На

<sup>189</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). С. 190.

<sup>190</sup> Там же. С. 483-484.

<sup>191</sup> Там же. С. 496.

самом деле Антон Павлович меньше всего хотел обижать военное сословие. Он прекрасно относился к нему, особенно к армейцам, которые, по его словам, несли культурную миссию, приезжая в медвежьи углы и принося с собой новые запросы, знания, искусство, веселье и радость»<sup>192</sup>.

Немирович-Данченко в мемуарах также находит нужным вспомнить об этом полковнике: «Более всего он <Чехов> настаивал на верности бытовой правде, например: так как в пьесе выведены артиллеристы, то надо, чтобы присутствовал на репетициях один его знакомый артиллерийский полковник; очень настаивал на том, чтобы звуки пожара за кулисами были чрезвычайно правдоподобны»<sup>193</sup>.

Описание ситуации говорит само за себя. Чехов, как уже говорилось, не очень полагался на постановщиков пьесы. Книппер и Мария Павловна успокаивали его подозрительность. А сам факт недоверия Станиславский и Немирович-Данченко – даже спустя много лет – старались «подретушировать».

Однажды Антон Павлович не сдержится и напишет все, что думает о постановках МХТ, но это произойдет позже и с другой пьесой – с «Вишневым садом».

В целом Чехов считал, что Петров со своей задачей справился<sup>194</sup>. Такой вывод Антон Павлович сделал, не видя спектакля (и до его премьеры!), в конце января 1901 года – что, в общем, объяснимо: Петров на репетициях разбирался не в интригах семьи Прозоровых, а смотрел, правильно ли одеты Тузенбах и Соленый и верно ли они прикладывают руку к околышам, отдавая друг другу честь<sup>195</sup>.

Позже Станиславский в своих воспоминаниях заставил Чехова не только присутствовать на репетициях «Трех сестер», но и одобрить макет художника Симова, который расходился с авторским.

«Антон Павлович <...> со стороны наблюдал за нашей работой.

Он не мог нам помочь в нашей работе, в наших поисках внутренности Прозоровского дома. Чувствовалось, что он этот дом знает подробно, видел его, но

<sup>192</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 343.

<sup>193</sup> Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. М. Academia, 1936. С.217.

<sup>194</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). 190.

<sup>195</sup> Интересно, что письмо Петрова с его отчетом в архиве Чехова не сохранилось. Это у Чехова, известного своей педантичностью: он сортировал всю входящую корреспонденцию по авторам и датам!

совершенно не заметил, какие там комнаты, мебель, предметы, его наполняющие, словом, он чувствовал только атмосферу каждой комнаты в отдельности, но не ее стены<sup>196</sup>.

Так воспринимает литератор окружающую жизнь. Но этого слишком мало для режиссера, который должен определенно вычертить и заказать все эти подробности»<sup>197</sup>.

Если сравнить этот отрывок с воспоминаниями Симова, то мысль Станиславского становится ясна: Чехов не совсем ясно понимал то, что он написал. Первый режиссер «Трех сестер» не просто визуализировал пьесу, он достроил авторский замысел, дописал то, что подразумевалось, но так и не было высказано.

Симов же, описывая декорацию первого акта («у нас гостиная – приветливая комната, в светлых обоях, с тахтой, покрытой недорогим текинским ковром; на желтом полу – поистершийся ковер. Обыкновенную изразцовую печь я чуть выдвинул.<...> Над роялем – керосиновая лампа с шарообразным колпаком<sup>198</sup>»), замечает: «Весьма вероятно, что Чехову рисовалось генеральское помещение иначе: может быть, внушительнее, с холодком суровой военщины, чуть смягченной после смерти хозяина-вдовца руками его подросших дочерей»<sup>199</sup>.

Станиславский, заканчивая фрагмент о сценографии «Трех сестер», писал: «Теперь понятно, почему Антон Павлович так добродушно смеялся и улыбался от радости, когда задачи декоратора и режиссера совпадали с его замыслом. Он долго рассматривал макет декорации и, вглядываясь во все подробности, добродушно хохотал.

Нужна привычка для того, чтобы по макету судить о том, что будет, чтобы по макету понять сцену. Это чисто театральная сценическая чуткость была ему свойственна, так как Антон Павлович по природе своей был театральным человеком. Он любил, понимал и чувствовал театр – конечно, с лучшей его стороны»<sup>200</sup>.

<sup>196</sup> Чтобы «убедиться» в этом достаточно просмотреть подробные ремарки Чехова в «Трех сестрах».

<sup>197</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 5. С. 349.

<sup>198</sup> Симов В. Цит. соч. С.189.

<sup>199</sup> Там же.

<sup>200</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т.5. С. 349.

Нужно учитывать, что это «одобрение макета» происходило в том время, когда Чехов был уже в Ницце. В его письмах того времени нет ни единого упоминания об этом.

Симов настаивал: «Не раз мне хотелось поярче блеснуть колоритом, но я сознательно подчинял свою живопись точным директивам режиссера. Бывало так, что я спорил, убеждал, подсказывал новые соображения, но делал так, как требовал протокол нашего совещания»<sup>201</sup>.

Интересно, что запомнилось Станиславскому из репетиций «Трех сестер»: «Артисты работали усердно и потому довольно скоро срепетировали пьесу настолько, что все было ясно, понятно, верно. И тем не менее пьеса не звучала, не жила, казалась скучной и длинной. <...>

В одну из таких мучительных репетиций произошел интересный случай, о котором мне хочется рассказать. Дело было вечером. Работа не ладилась. Актеры остановились на полуслове, бросили играть, не видя толка в репетиции. Доверие к режиссеру и друг другу было подорвано. <...>

Все расселись по углам, молчали в унынии. Тускло горели две-три электрические лампочки, и мы сидели в полутьме; сердце билось от тревоги и безвыходности положения. Кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, от чего получился звук скребущей мыши. Почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге; мне стало тепло на душе, я почувал правду, жизнь, и моя интуиция заработала. <...>

По тем или другим причинам я вдруг почувствовал репетируемую сцену. Стало уютно на сцене. Чеховские люди зажили»<sup>202</sup>.

### *Репетиции и премьеры*

После отъезда Чехова за границу самым повторяющимся мотивом его писем стала просьба: расскажите хоть кто-нибудь что-то о репетициях «Трех сестер»!

Вот выборка из его писем.

2 января 1901 года, Ницца. Адресат – О.Л. Книппер.

<sup>201</sup> Симов В. Цит. соч. С. 191.

<sup>202</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 342.

«Опиши мне хоть одну репетицию “Трех сестер”»<sup>203</sup>.

6 января 1901 года, Ницца. Адресат – О.Л. Книппер.

«Как идут “Три сестры”? Ни одна собака не пишет мне об этом. Ты тоже не пишешь, и я тебя вздую за это»<sup>204</sup>.

7 января 1901 года, Ницца. Адресат – О.Л. Книппер.

«Ты ничего не пишешь о том, как идет пьеса, как и что, можно ли рассчитывать и проч. и проч.»<sup>205</sup>.

11 января 1901 года, Ницца. Адресат – О.Л. Книппер.

«Пиши, собака! Рыжая собака! Не писать мне писем – это такая низость с твоей стороны! Хоть бы написала, что делается с “Тремя сестрами”. Ты еще ничего мне не писала о пьесе, решительно ничего, кроме того, что была-де на репетиции или репетиции сегодня не было. Отколочу я тебя непременно, черт подери»<sup>206</sup>.

14 января 1901 года, Ницца. Адресат – О.Л. Книппер.

«Отчего ты не пишешь ничего насчет “Трех сестер”? Как идет пьеса? Ты писала только насчет Санина и Мейерхольда, но вообще о пьесе не писала вовсе, и я подозреваю, что пьеса моя уже проваливается. И когда я здесь виделся с Немировичем-Данченко и говорил с ним, то мне было очень скучно и казалось, что пьеса непременно провалится и что для Художественного театра я больше писать не буду»<sup>207</sup>.

14 января 1901 года, Ницца. Адресат – М.П. Чехова.

«Была ли ты на репетиции моей пьесы и – как идет? Боюсь, что скверно»<sup>208</sup>.

Молчали все: актеры, режиссеры, сестра. Книппер косвенно упоминала репетиции. Письма Немировича-Данченко и Вишневого полны общих мест. Мария Павловна уверяла, что неминуемый успех близок. Чехов просил, Чехов шутил, Чехов угрожал, но информационная блокада так и не была снята.

<sup>203</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). С. 173.

<sup>204</sup> Там же. С. 177.

<sup>205</sup> Там же. С. 178.

<sup>206</sup> Там же. С. 179.

<sup>207</sup> Там же. С. 180.

<sup>208</sup> Там же. С. 182.

Станиславскому и Немировичу-Данченко нужно было его имя на афишах МХТ. Все делалось во имя этого.

20 февраля, уже находясь в Ялте, Чехов пишет Книппер: «Насчет “Трех сестер” я узнал только здесь, в Ялте, в Италию же до меня дошло только чуть-чуть, еле-еле. Похоже на неуспех, потому что все, кто читал газеты, помалкивают и потому что Маша в своих письмах очень хвалит. Ну, да все равно»<sup>209</sup>.

Позже в своих воспоминаниях Станиславский все-таки признал неуспех «Трех сестер», но тогда, в 1901 году, об этом не могло быть и речи: «Успех пьесы был довольно неопределенный.

После первого акта были трескучие вызовы, актеры выходили к публике что-то около двенадцати раз<sup>210</sup>. После второго акта вышли один раз. После третьего трусливо аплодировали несколько человек, и актеры выйти не могли, а после четвертого жидко вызвали один раз.

Пришлось допустить большую натяжку, чтобы телеграфировать Антону Павловичу, что пьеса имела “большой успех”.

И только через три года после первой постановки публика постепенно оценила красоты этого изумительного произведения и стала смеяться и затихать там, где этого хотел автор. Каждый акт уже сопровождался триумфом»<sup>211</sup>.

Вся история с постановкой «Трех сестер» для Чехова нашла свое завершение в письме к Книппер от 1 марта 1901 года: «Я лично совсем бросаю театр, никогда больше для театра писать не буду. Для театра можно писать в Германии, в Швеции, даже в Испании, но не в России, где театральных авторов не уважают, лягают их копытами и не прощают им успеха и неуспеха»<sup>212</sup>.

На сцене «Трех сестер» Чехов увидел только в 21 сентября 1901 года. 24 сентября он пишет Л. В. Средину: «”Три сестры” идут великолепно, с блеском, идут гораздо лучше, чем написана пьеса. Я прорежиссировал слегка, сделал кое-

<sup>209</sup> Там же. С. 204.

<sup>210</sup> В то время было принято вызывать актеров аплодисментами после каждого действия.

<sup>211</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т.5. С. 351.

<sup>212</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). С. 211.



кому авторское внушение, и пьеса, как говорят, теперь идет лучше, чем в прошлый сезон»<sup>213</sup>.

Исследователи творчества Чехова часто приводят эти строки как доказательство того, что автор высоко оценил постановку МХТ. Интересно сравнить этот пассаж с реакцией Чехова на мхатовскую «Чайку».

Станиславский вспоминал: «Впечатление, как мы и предполагали, было среднее. После каждого акта Антон Павлович прибегал на сцену, и лицо его не отражало внутренней радости»<sup>214</sup>.

Книппер: «Чехов, мягкий, деликатный Чехов идет на сцену с часами в руках, бледный, серьезный, и очень решительно говорит, что все очень хорошо, но “пьесу мою прошу кончать третьим актом, четвертый акт не позволю играть...” Он был со многим не согласен, главное с темпом, очень волновался, уверял, что этот акт не из его пьесы»<sup>215</sup>.

Станиславский: «Исполнение одной из ролей он осудил строго до жестокости<sup>216</sup> <...> А.П. требовал, чтоб роль была отобрана немедленно. Не принимал никаких извинений и грозил запретить дальнейшую постановку пьесы.

Пока речь шла о других ролях, он допускал милую шутку над недостатками исполнения, но стоило заговорить о неудавшейся роли, как А.П. сразу менял тон и тяжелыми ударами бил беспощадно»<sup>217</sup>.

Однако Чехов почти сразу написал Горькому, который был знаком со Станиславским и Немировичем-Данченко: «”Чайку” видел без декораций; судить о пьесе не могу хладнокровно, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд, и Тригорин (беллетрист) <роль, которую исполнял Станиславский – И. Г.> ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него “нет своей воли”, и исполнитель понял это так, что было тошно смотреть. Но в общем ничего, захватило. Местами даже не верилось, что это я написал»<sup>218</sup>.

<sup>213</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 10 (Письма). М.: Наука, 1981. С. 84.

<sup>214</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. С. 330.

<sup>215</sup> Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1972. С. 49.

<sup>216</sup> Роль Нины Заречной.

<sup>217</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т.5. С. 337.

<sup>218</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 10 (Письма). С. 170.

Как можно увидеть, Антон Павлович в письмах основательно смягчал краски.

### **3.3. Мотив наследства в поздних пьесах Чехова**

Тем не менее, постановка «Трех сестер» состоялась, трактовка пьесы была дана, чеховский миф рос и креп. Через сорок лет отношения Чехова, Станиславского и Немировича-Данченко будут представлены как содружество передовых творческих личностей своего времени, бок о бок стоящих на передовой искусства в предчувствии глобальных социальных перемен. Никто не упомянет мелких деталей, которые составляли суть изоциренных шифрограмм Чехова.

Следующая постановка «Трех сестер» на той же площадке была осуществлена только в 1940 году. Она предельно полно описывается в монографии А. Роскина «"Три сестры" на сцене Художественного театра». Автор, естественно, осведомлен о «понижении в чине» генерала Прозорова. Показательно, что он вообще упоминает этот факт и, по сути, «оправдывает» его.

Роскин писал: «На заре своей деятельности Художественный театр в своем стремлении к уюту, "обыкновенности", камерности своего сценического стиля готов был поступиться тем, что уже в ту пору он так ценил: точностью в следовании авторским указаниям»<sup>219</sup>. Тут же приводятся уже цитировавшиеся отрывки из воспоминания художника Виктора Симова.

Роскин прямо пишет, что «театр вполне сознательно добивался снижения общей тональности спектакля»<sup>220</sup>. Такая концептуальная установка объяснялась тем, что «разрушая старую театральность, "сниженность" возвращала театру конкретность в изображении окружающего, заставляла театр от условности высокого обратиться к реальности обыденного. Вместо того, чтобы цепляться за традиции, театр вынужден был обратиться к близкой действительности. <...> "капитанский" быт ближе, проще, теплее, менее театрален в своем внешнем выражении, более доступен живому наблюдению»<sup>221</sup>.

<sup>219</sup> Роскин А. Цит. соч. С. 35.

<sup>220</sup> Там же. С. 35.

<sup>221</sup> Там же. С. 36.

О том, что такая концепция разрушила причинно-следственные связи, время и пространство пьесы, купировала значительную часть смыслов – в монографии нет ни слова.

В постановке 1940 года Немирович-Данченко вернул Прозорову-старшему генеральский чин. Но потерянные факты и обстоятельства ушли из пьесы, видимо, навсегда.

В 2000-е по Чехову прокатится беспощадная колесница постмодерна. В постановке театра «Мастерская Петра Фоменко» 2006 года на военных еще есть погоны, но на них уже нет знаков отличия.

Дочерьми генерала или капитана были Ольга, Маша и Ирина станет уже не так важно. Вернее, станет совсем не важно.

Однако иного итога быть не могло, поскольку чеховский миф формировался в очень специфических условиях. Чехов жил в одном государстве, а серьезно его начали изучать и трактовать уже в другом.

В качестве примера можно привести имущественный вопрос. В «Чайке»<sup>222</sup>, «Трех сестрах» и «Вишневом саде» он играет довольно значительную роль.

Современная бытовая культура, сложившаяся в России, предполагает крайне болезненное и агрессивное отношение к делам, связанным с наследованием. При этом существует некое замалчивание этого обстоятельства. Все про такое отношение знают, но вслух говорить об этом не принято. При анализе «Чайки», «Трех сестер» или «Вишневого сада» этот аспект жизни полностью игнорируется.

---

<sup>222</sup> В одной из ранних редакций «Чайки» Полина Андреевна упоминает, что Шамраев ежегодно высылает Аркадиной 600 рублей – доля дохода с имения. По законам Российской Империи дочь могла наследовать не более 1/14 части недвижимости. Соответственно полный доход с имения составлял примерно 8 тысяч 400 рублей в год. О рентабельности имения Сорина данных, естественно, нет, но можно предположить, что она составляла около 4-7 процентов. Тогда стоимость всего имения – колеблется в пределах 120-210 тысяч рублей, в среднем – около 170 тысяч рублей.

Сорину в первом действии «Чайки» 60 лет, и у него нет детей. В случае его смерти, согласно законам Российской Империи, имение отходит Аркадиной. Но владелец по своей воле мог передать недвижимое имущество и неблизкому родственнику – Треплеву. Получив наследство, Треплев бы автоматически становился богатым человеком и выгодной партией, и, что имеет большое значение, его приключения в университете приобрели бы аккуратный ярлычок юношеских грехов – только и всего.

Отношения Треплева с Аркадиной – это в значительной степени борьба за наследство Сорина. Для нее имение – безбедная старость, для Треплева – возвращение к нормальной жизни. Сейчас Аркадина рассматривает сына, как человека, который сам поставил на себе крест, отсюда ее недоверие к нему. Логику матери нетрудно понять: по окончании университета Треплев получил бы личное дворянство, что дало бы ему огромные преимущества перед прежним статусом мещанина, однако он предпочел фронтду.

Возможно, это происходит из-за того, что реципиент имеет дело с драматургией, где ситуацию нужно домыслить, а не с прозой, где перипетия уже описана?

Сомнительно. Такое явление как «борьба за наследство» характерно для разных мировых культур. Эти мотивы приводят в действие двигатели очень и очень многих художественных произведений. И культура дореволюционной России здесь не исключение. Достаточно вспомнить эпизод романа Льва Толстого «Война и мир» – кончина старого графа Безухого, отца Пьера. На качании маятника – достанется наследство Пьеру или нет – строится огромный эпизод романа. Мотивы борьбы за наследство есть у Пушкина, Островского, Тургенева, Достоевского и т.д.

Почему-то в случае с пьесами Чехова эта часть жизни персонажей просто отсекается. «Вырождающаяся аристократия не в состоянии ничего поделаться». «Здесь нет правых, нет виноватых, нет никакой борьбы». «Герои просто плывут по течению жизни».

А как на самом деле относились люди той эпохи к имущественным делам? Даже на основании одного эпизода романа Толстого можно утверждать, что эти вопросы были для них жизненно важны. Тогда почему героев «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада» современный читатель видит такими милыми недотепами?

### **Краткие выводы**

Анализ причинно-следственных связей, времени и пространства пьесы «Три сестры» в деталях демонстрирует, каким образом Чехов, работая этими атрибутами повествования, «не дорисовывал» «сценарные» факты. Вскрытые переплетения мотива наследства и хронологии событий «Трех сестер» дают возможность увидеть, если не новую расстановку сил в пьесе, то существенно скорректированную и внутренне непротиворечивую.

Открытый Чеховым способ построения драматического действия значительно опередил время и будто бы существовал в рамках еще не проявившихся культурных процессов, потому и не мог быть воспринят современниками адекватно. В процессе работы над постановкой «Трех сестер» в МХТ Константину Станиславскому пришлось существенно вмешаться в авторский замысел – в

некоторых случаях были допущены изменения текста, критически отзывавшиеся на выстраивании конфликтных ситуаций между персонажами, и в конечном счете – на смыслах пьесы.

Трактовка «Трех сестер» Станиславским на несколько десятилетий утвердилась как каноническая и внесла достаточно ощутимый вклад в формирование культурного мифа о Чехове.

## ГЛАВА 4. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ РЕЖИССЕРСКИХ ТЕХНИК В ФИЛЬМАХ, СНЯТЫХ ПО ПОЗДНЕЙ ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА<sup>223</sup>

### 4.1. «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад» в кино. Время, место, ареал популярности

Популярность пьес Чехова (имеется в виду появившийся интерес к ним у теле- и кинопродюсеров) – явление достаточно позднее: оно возникло лишь в первой половине 60-х годов. Начиная с 1936-го, когда в Японии впервые экранизировали «Вишневый сад», и до 1963-го, когда вышло целых восемь фильмов по поздним пьесам Чехова, до экранов добиралось по одной, максимум по две картины в год. При этом были достаточно затяжные периоды, когда этого не происходило вовсе.

Итак, первые фильмы по поздней драматургии Чехова были сняты в 1936 году в Японии и Германии. Затем последовал большой перерыв, и только в 1947-м появились еще две картины – в СССР и Великобритании. Через три года, опять же в Великобритании, вышло еще два фильма – в рамках популярного в те годы формата «пьеса недели»: каждые семь дней в эфир выходила телепостановка произведений одного из лучших мировых драматургов.

С 53-го по 58-й годы (за исключением 55-го) в год выходило по одной картине, снятой по поздней драматургии Чехова. С 1959-го начался режим «ни дня без строчки».

1959 год – шесть фильмов, 60-й – два, 61-й и 62-й – также по два. В 63-м – сразу восемь, в 64-м – три, в 65-м – один. В 66-м – семь, в 67-м – четыре, в 68-м – пять, в 69-м – три.

В 1966 году был снят фильм «Три сестры» с участием звезд Голливуда: трех лауреатов премии «Оскар» – Джеральдин Пейдж (Geraldine Page), Шелли Уинтерс (Shelley Winters), Сэнди Деннис (Sandy Dennis) и трех номинантов – Ким Стэнли (Kim Stanley), Роберт Лоджа (Robert Loggia), Кевин Маккарти (Kevin McCarthy).

---

<sup>223</sup> Некоторые положения этого раздела изложены в наших статьях: Горбачев И.Н. Визуализация в кино поздних пьес Чехова. Образ Треплева у Сидни Люмета // Художественная культура, 2020, №2. С. 202-218; Горбачев И.Н. «Игра в прятки». Драматургические механизмы в «Чайке» Чехова // Философия и культура. 2023. №8. С. 77-100.

Первый пример подобного случая. Постановка осуществлялась знаменитой «Актерской студией».

Через два года популярный в то время режиссер Сидни Люмет представил свою версию «Чайки» с не менее звездным составом: Джеймс Мэйсон, Симона Синьоре, Ванесса Редгрейв, Дэвид Уорнер.

Такого рода премьеры выходили нечасто. Какой-либо системы в их появлении нет. Подробнее этот вопрос будет рассмотрен ниже.

В 1970-м году вышло девять картин по поздним пьесам Чехова – наибольшее количество за все время. Вообще в 70-е этот процесс шел наиболее активно, хотя до девяти фильмов в год уже не доходило. В 71-м вышло пять фильмов, в 72-м также пять, в 73-м – один, в 74-м – пять, в 75-м – один, в 76-м и 77-м – по две, в 78-м – четыре, в 79-м – пять.

В 80-е наметилась тенденция снижения высоких темпов производства. Самыми урожайными были 84-й (5 фильмов) и 81-й годы (4 фильма). В 80-м и 82-м сняли по три картины. В 83-м, 85-м, 87-м и 88-м – по две, и в 86-м и 89-м – по одной.

Интерес к поздним пьесам Чехова стал падать в 90-е. В 92 году не было снято ни одного фильма. Четыре картины вышло в 91-м, по три в 93-м и 94-м, по две в 90-м и 97-м. Во все остальные годы этого десятилетия вышло по одному фильму.

В нулевые процесс сильно затормозился. В 2000-м, 2001-м, 2007-м и 2009-м не появилось ни одной картины по поздним пьесам Чехова. Во 2002-м и 2004-м вышло по три фильма, в 2002-м – два. В остальные годы – по одному.

В десятые (да и в нынешнем десятилетии) по поздним пьесам Чехова выходит по одному-двум (редко трем) фильмам в год.

Как это ни парадоксально, СССР/РФ хоть и входит в число стран-рекордсменов по количеству фильмов, снятых по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду», но только на вторых ролях. Родина Антона Павловича всего лишь замыкает пятерку лидеров. Первое место здесь у Великобритании – за все годы снято 26 картин, считая коллаборации с другими государствами. Второе место в этом списке у ФРГ (и Германии) – 21 картина. Третье у США – 19 фильмов. Столько же снято во Франции. В СССР и РФ – 14. Испания – 13. Италия – 9 картин. Далее с большим

отрывом следуют: Канада, Финляндия и Югославия – по 5. Португалия, Дания, Швеция – 4. Чехословакия и, что интересно, ЮАР – также 4. Австралия, Норвегия – по 3. Австрия, Аргентина, Греция – также по 3. ГДР, Польша, Сербия – по 2. Также 2 фильма у Венгрии. Бразилия, Бельгия, Нидерланды, Мексика, Северная Македония – 1. Кипр, Шри-Ланка, Новая Зеландия и Ирландия – также по 1.

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что поздняя драматургия Чехова наиболее популярна в странах англо-саксонского культурного ареала – Великобритания (и ее сателлиты Канада, Новая Зеландия и Австралия) и в США. В объединенной Германии (ФРГ и ГДР). Франции. Испании, Италии. И в России. То есть в странах с наиболее сильной литературной традицией.

#### *Модальность в поздних пьесах Чехова*

Перед анализом визуальных режиссерских техник необходимо рассмотреть модальность в поздних пьесах Чехова. Учитывая изложенные во второй и третьей главах диссертации факты, выясняется, что в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саде» присутствует оригинальный вид модальности. Это модальность одновременного существования двух вариантов развития реальности, в которой наличие одного исключает наличие другого. При этом потенциально ситуация может начать развиваться и по одному, и по другому пути.

С. Филиппов писал, процитируем его мнение еще раз, что «ни вопросительная, ни повелительная, ни сослагательная модальности средствами киноязыка выражены быть не могут». Возникает соблазн полагать, что и упомянутый вид модальности также не может быть воплощен кинематографом.

Однако это не совсем так. Этот вид модальности был воспроизведен в фильме «Беги, Лола, беги» (режиссер Т. Тыквер, 1998). Напомним в двух словах его сюжет. Главная героиня картины – девушка Лола. Ее парень Манни проворачивает контрабандную сделку, и теперь должен доставить крупную сумму своему начальству. У него ломается мотороллер, и он решает ехать на метро, где забывает пакет с купюрами. Манни звонит Лоле и говорит, что, если она не найдет деньги за двадцать минут, его убьют.



Далее зрителю показывают три варианта развития событий. В первом Лола просит деньги у своего отца, президента банка, получает отказ, они с Манни грабят супермаркет. Там Лола погибает от выстрела полицейского.

Умирая, она осознает неправильность своего выбора и как бы возвращается к исходной точке. Лола вновь обращается за помощью к отцу, получает отказ, но выхватывает у охранника пистолет и силой заставляет отдать ей деньги. Однако Лола не успевает отдать их Манни – того сбивает машина скорой помощи.

В третьем варианте развития событий Лола не успевает обратиться к отцу. Она бежит к Манни и просит помощи у Бога. По пути видит казино, ставит все имеющиеся у нее деньги и дважды выигрывает. Лола едет к Манни, но она еще не знает, что ему удалось вернуть сумку с деньгами. На ее глазах Манни отдает деньги своему боссу. В финале Манни спрашивает, что у Лолы в сумке.

Такой вариант развития событий напоминает (конечно, со значительными оговорками) строение сюжета у Чехова. Здесь стоит отметить то обстоятельство, что модальность, предполагающая такое «разветвление» реальности, может быть выражена средствами киноязыка. Возможно, решение Тома Тыквера можно считать тяжеловесным и неизящным, но оно в принципе возможно. Исходя из этого, есть основания считать, что сюжеты Чехова также могут быть отражены инструментами кинематографа.

#### **4.2. Экран как наследник театральных подмоетков**

Популярность поздних пьес Чехова связана с двумя тенденциями в развитии телевизионного вещания.

Первая заключается в том, что телевидение в середине XX века развивалось стремительно и непредсказуемо. Чтобы представить процесс в деталях, достаточно вспомнить развитие Интернета – в тот момент, когда сеть стала расползаться по планете и начала превращаться в глобальную паутину. Прогнозировать ее развитие в тот момент было весьма проблематично. Для этого нужно было не просто ответить на вопрос, какой проект окажется успешным, а какой прогорит, но с некоторой определенностью спрогнозировать общие тенденции. Сделать это было практически невозможно.

Нечто подобное переживало телевидение в годы после Второй Мировой войны. Возникали телекомпании, создавалась сетка вещания, но перспективы развития были неясны.

Перед телекомпаниями встал вопрос: как заполнять эфир? Опыт бумажной прессы можно было использовать лишь отчасти. Понятно, что нужны новости, а также материалы, формирующие общественное мнение и сознание. Но как развлекать зрителей? Один из вариантов – снимать полнометражные фильмы. Но простейшие подсчеты показывали, что это – дорогое удовольствие. Тем более что нового материала требовалось огромное количество: семь дней в неделю по несколько часов в сутки.

Что можно было использовать для развлечения? В первую очередь шедевры и заметные явления мировой литературы. Однако помимо экономических вопросов возникали творческие. Одна из самых сложных проблем – придать прозе драматургическую форму.

В наше время, когда теория драмы хорошо изучена и написаны сотни по драматургии и сценарному мастерству, это не кажется чем-то из ряда вон выходящим. Но в середине XX века ситуация была иной. Успешные драматурги и сценаристы хранили свои секреты и не спешили ими делиться.

Те, кто думал над этими вопросами, достаточно быстро нашли выход: человечество к середине XX века накопило огромное количество драматургического материала. Так почему бы не использовать его на телевидении? В этих условиях возникали так называемые телевизионные шоу. Одним из направлений их развития стали телеспектакли – жанр сейчас практически забытый.

Вторая тенденция заключается в том, что телевидение в начале своего развития было удовольствием не из дешевых. Приобрести телевизор могли себе позволить только богатые или достаточно состоятельные граждане. Все они, как правило, были городскими жителями и имели высшее образование далеко не в первом поколении. Иными словами, уровень культуры у первых потребителей телевидения был достаточно высокий. Соответственно, высокими были и культурные запросы.

Использовать выдающиеся произведения мировой драматургии (а к середине XX века Чехов занял прочное место в первой пятерке мирового драматургического пантеона) были хорошим решением и для профессионалов телевидения, и для его зрителей. Первые заполняли эфир и держали высокую культурную планку. Вторые считали, что их прежние пристрастия (имеется в виду театр) предстают перед ними в новом виде.

Снижение интереса к классической литературе проявилось в 1980-е годы. Дешевые телевизоры появлялись сначала в семьях среднего достатка, а после – и ниже среднего. Вкусы публики все больше демократизировались. Профессионалы вынуждены были с этим считаться. Адаптации шедевров мировой драматургии стали появляться на экранах все реже.

Если взглянуть на формат фильмов, снятых по поздней драматургии Чехова, то окажется, что самый популярный из них – это ТВ-фильм.

Пьеса по своим формальным признакам мало отличается от сценария. Особенно в то время, когда сценаристы только-только нащупывали особенности восприятия кинематографа. В пьесе действуют персонажи, у каждого из которых есть своя цель. В пьесе есть структура, сюжет и фабула. Есть завязка, кульминация и развязка и т.д.

В то же время пьеса удобна в производстве. В ней, обычно, три или четыре локации – места действия. Это сильно сокращает бюджет. Две-три главных роли, несколько второстепенных и две-три проходные – всего задействовано около 10-15 человек.

Так возник формат ТВ-фильма – спектакля, снятого на пленку. В театре N ставилась пьеса, например, «Дядя Ваня». Режиссер репетировал с актерами, разводил мизансцены, художник придумывал и строил декорации, выстраивал свет, композитор писал музыку и т.д. После премьеры и нескольких месяцев существования спектакля на сцене декорации переносились в телевизионный павильон, и актеры играли спектакль без зрителей – на камеры. Иногда процесс становился еще дешевле. Театр N ставил пьесу на своей площадке. Телеканал

снимал спектакль в режиме реального времени, и либо сразу выдавал в эфир, либо делал это через некоторое время.

Если внимательно прочесть список IMDb, то можно увидеть, что у некоторых телефильмов указаны два режиссера. В некоторых случаях значится: такой-то режиссер театра, такой-то режиссер телевидения. В некоторых – нет. Где-то информация вообще не сохранилась. Но сути дела это не меняет. Вся поздняя драматургия Чехова шагнула на телеэкраны прямо с театральных подмостков. Т.е. как пьесы были осмыслены и поставлены на сцене – так и выглядели на телеэкране.

*Анализ режиссерских техник фильма «Вишневый сад» (Режиссер М. Эллиотт, 1962)*

Рассмотрим телефильм «Вишневый сад», снятый в 1962 году телекомпанией BBC, Великобритания. Яркий образец того, как постановщик пытается примирить живое чеховское слово с интеллектуальным прессингом его толкования. По большому счету именно за этим конфликтом – чеховской мысли и ее интерпретации, а не за столкновениями интересов персонажей зритель во всех экранизациях поздних пьес Антона Павловича и наблюдает.

Роль Леонида Гаева в фильме исполнил Джон Гилгуд (John Gielgud), роль Ани Раневской – в будущем известная актриса Джуди Денч.

Джону Гилгуду стоило бы посвятить отдельную главу. Представитель семьи Терри, одной из самых влиятельных актерских династий Великобритании. Театральный актер и режиссер. Очень значимый и значительный человек на мировой театральной сцене. Один из немногих обладателей премий Оскар, Эмми, Грэмми и Тони одновременно. В Великобритании, наряду с Лоуренсом Оливье и Ральфом Ричардсоном, входит в троицу важнейших актеров XX столетия.

Род Гилгуда исторически, правда, с отрицательными коннотациями, связан с Россией. Он происходит от польских и литовских дворян. Его пращуры бежали в Великобританию после участия в антироссийском восстании 1830-1831 года.

Гилгуд играл наиболее значимые роли в постановках по чеховским пьесам. Сценарий к данному телефильму он написал сам.

Отличительной чертой многих постановок по поздней драматургии Чехова является то, что в работе над ними принимали участие звезды мировой драматургии, режиссуры и актерского мастерства.

Художественная часть телефильма на современный взгляд не является чем-то особенно выдающимся. Декорация выполнена в реалистической манере и в целом не отходит от указаний Чехова. Лишь во втором действии спокойный пейзаж имени Раневской превращен в изрытый неведомой силой палисадник.

Четвертая стена разрушена. Роль зрителя выполняет кинокамера. Ее работа для 1962 года очень подвижна и разнообразна. Выгородка выставлена так, что камера может работать практически на три стороны: налево по взгляду зрителя, направо и прямо. Используются все ракурсы, кроме кадров на зрительный зал. Это позволяет показывать персонажей в разные мгновения и в очень разнообразных мизансценах. Среди них неожиданные проходки из одной части сцены в другую, эффектные появления и сбалансированные уходы персонажей. Конечно же, с поправкой на то, что перед зрителем телеспектакль.

Можно с уверенностью заявить, что декорация была выстроена таким образом, чтобы зрителю казалось, будто он смотрит не спектакль, а настоящий фильм. В те времена подобный прием был еще возможен. Восприятие даже наиболее взыскательных реципиентов не знало современного многообразия выразительных режиссерских техник. Структура пьесы и реплики ее героев остались без изменений. Перед просмотром зритель не получает никаких указаний, что имение, где происходит действие, принадлежит Раневской. Однако развитие действия в первом акте наводит на мысль, что режиссер Майкл Эллиотт (Michael Elliott) и Джон Гилгуд все же внимательно отнеслись к этому моменту.

Ранее говорилось, тот факт, что владелец имения – Раневская, очень значим для мира «Вишневого сада», поскольку чрезвычайно сильно влияет на драматургию действия – и на судьбы персонажей, и на их предыстории, и на их конфликты. Игнорировать его невозможно. Вместе с тем это обстоятельство не диктует однозначной трактовки пьесы. Один из главных вопросов, на которые должен ответить режиссер и труппа при постановке «Вишневого сада» – кто заставил

вернуться Раневскую в Россию? Кто послал за ней Аню в сопровождении Шарлотты? Это и будет ключом к трактовке.

Сами собой напрашиваются версии, что Раневскую вызвал или Лопехин, или Варя. Однако можно предположить, что это был Гаев, что именно он является движущей силой «Вишневого сада». Такая версия имеет право на существование. Естественно, она должна быть аргументирована без логических лакун.

Первый акт телефильма наводит на мысль, что именно Гаев в исполнении Джона Гилгуда является здесь движущей силой. Его рафинированная внешность (Гилгуд, возможно, отдает должное первым постановкам «Вишневого сада»: в гриме он очень походит на Гаева в исполнении Станиславского), точность жеста, выдающая завязанного игрока на бильярде и одновременно скрывающая это (через временами ироническую, временами саркастическую насмешку над самим собой), отточенность манер и поведение (работа под аристократического юридивого) дают для этого богатый материал.

Возможно, этому гению удалось исподволь, незаметно, под сурдинку, даже не осознав этого, разгадать ребус Чехова? Особенно настойчиво эта мысль напрашивается в конце первого акта постановки. В сценах, где Гаев беседует со шкафом, а после говорит Варя, что Раневская на самом деле очень порочна. Двуличие этого персонажа заставляет по-новому взглянуть на мотивы его поведения. В некоторые секунды глаза его словно выдают все тайные желания и мысли: уверить всех в собственной никчемности и обеспечить себе безбедную старость. Ведь Гаев, в конечном счете, только выигрывает в финале пьесы. Как, впрочем, и Раневская. Она теряет имение, но Лопехин дает ей сверху огромную сумму – девяносто тысяч рублей. И она, конечно, поделится этими деньгами со своим непутевым братом.

Но чем дальше, тем больше убеждаешься, что Гаев Джона Гилгуда (как и Раневская) проходит по ведомству аристократии, которую выкидывают на обочину истории. Вся отточенность, вся глубина актерского существования Гилгуда строится вокруг этой привычной трактовки. Первые признаки этого проступают во втором акте фильма – во время разговора Гаева и Раневской с Лопехиным в саду.

Там, где зритель мог бы увидеть плетение тонкой паутины, медленное затягивание Лопахина в ловушку, остается лишь бытовая абулия и мелкое чванство. Третий и четвертый акты подтверждают эту мысль.

Иными словами, подход к разбору и пониманию происходящего в пьесе здесь не изменился – основным остался нарратив об аристократии, постепенно сдающей свои жизненные позиции. Мотивы и поведение Гаева, Раневской, членов ее семьи и близких не отклонились от этого вектора.

Даже в диалоге друг с другом персонажи как будто произносят монологи. Актеры, при том, что работают предельно точно, видят, как будто перед собой не собеседника, а самого себя. Особенно это заметно в уже упомянутой сцене беседы Раневской и Гаева с Лопахиным. После того, как Лопахину не удается уговорить Раневскую отдать вишневый сад под дачи, он намеревается уйти. Она удерживает его и пытается оправдаться. Формально она адресует свои слова Лопахину, но делает это так, словно произносит их в полном одиночестве, словно ее не интересует его мнение.

Надо отдать должное, Джон Гилгуд все-таки оживил первое действие фильма.

Причинно-следственные связи (на основании фактов, представленных в главах 2 и 3) в этом фильме нарушены. Герои совершают поступки, мотивация которых не объясняется. Как уже говорилось, из происходящего неясно, почему в Париж за Раневской была отправлена ее дочь Аня, неопытная 17-летняя девушка, кто именно ее отправил. Сценарист и режиссер имели возможность пояснить данное обстоятельство, не внося изменений в текст пьесы. Есть ряд и других неясностей.

Пространство экрана будет проанализировано ниже (в разделе техника контраста/сходства). Пространство сцены не выглядит аутентичным. Ничего не выдает в этой локации русскую усадьбу конца XIX века. Это может быть любая из стран севера Европы. Также можно отметить полное отсутствие перспективы в континууме сцены – черта, характерная для большей части фильмов, снятых по поздней драматургии Чехова.

Время в фильме с формальной точки зрения соответствует хронотопу, заданному Чеховым. Однако сами перемены во времени не визуализированы.

Невозможно понять, что действие картины начинается в мае, а заканчивается в октябре – разве что только по обрывкам фраз, которые теряются в общем потоке информации.

Для фильма характерна некоторая временная «разбалансировка». Как указывалось, выше, продолжительность сценического действия «Вишневого сада» – около двух часов. Продолжительность сюжета – несколько месяцев. Хронология всей «истории» – несколько лет, вероятно, около десяти.

В фильме «история» длится столько же, сколько и сюжет. Если за персонажами пьесы чувствуется глубина реальности, в которой они существуют, то герои фильма этого лишены.

Что касается потока информации, то здесь можно наблюдать ситуацию общую для большинства картин, снятых по «Вишневому саду». Фильм сделан как будто с неограниченным диапазоном данных о вымышленном Чеховым мире и его жителях. По факту эта конвенция нарушается. Зрителю не дается вся информация, необходимая для понимания конфликтов, заложенных в пьесе.

Как уже говорилось, в фильме нарушены причинно-следственные связи первоисточника. Поскольку картина следует чеховскому тексту, это свидетельствует о том, что в режиссерском разборе был допущен ряд неточностей. Однако следует помнить, что режиссер работал в рамках концептуальных представлений о «Вишневом саду», которые сложились к середине XX века. Но за их пределы он не вышел. Анализ сценария в этих рамках – точный и профессиональный.

Поскольку актеры работали в определенной режиссерской концепции, к их подходу к ролям невозможно предъявлять требования «по Гамбургскому счету». Непрочитанные причинно-следственные связи, заложенные Чеховым, некорректное отношение ко времени естественным образом отражаются на их игре. Если не учитывать это обстоятельство, следует признать работу актеров профессиональной. С некоторыми поправками на непонимание англичанами русских типажей и русского быта, что в целом допустимо.



Техника режиссерских битов по своей сути представляет слаженную работу актера и камеры. Поскольку зрителю представлен телефильм, то есть, спектакль, снятый на пленку, режиссер в работе с оператором к этой технике, судя по всему, не прибегает. Однако в работе с актерами она используется: исполнители отыгрывают заданные в тексте пьесы нарративные точки.

В середине XX века этой техникой пользовались визионеры кинематографа: Альфред Хичкок, Орсон Уэллс, Стенли Кубрик. Большого распространения она не получила. Тем не менее, отдельные ее элементы присутствовали в работе даже не очень заметных режиссеров.

Поскольку это телеспектакль и здесь используется черно-белая пленка, визуальный компонент тона не меняется. Даже когда действие переходит из интерьера в экстерьер, тоновое соотношение остается прежним.

Как уже говорилось выше, картина черно-белая, поэтому визуальный компонент цвета в ней не работает.

Выше уже говорилось, что художник-постановщик выстроил всю декорацию так, чтобы зритель середины XX века не понял, что перед ним телеспектакль. Один из способов достижения такого эффекта – работа с линией и формой.

Вот как выглядит динамика этого визуального компонента. В первой части фильма, соответствующей первому действию у Чехова использован повторяющийся мотив квадратов и мотив диагональных линий.

Во второй части используются (применяются) ломаные и короткие пересекающиеся линии, например, телеграфные столбы или кресты.

В третьей можно заметить мотив длинных вертикальных линий, пересекающих экран сверху донизу и мотив овалов.

Четвертая возвращается к мотивам первой и добавляет свой собственный – множественные горизонтальные линии.

Из описания предыдущего визуального компонента можно сделать вывод, что здесь в основном использован ритм статичных объектов. Описанные фигуры создают интенсивный ритм, когда попадают в объектив камеры. Когда их нет, – например, оператор снимает крупный план и фон оказывается не в фокусе или по

другим причинам, – ритм замедляется. Такое чередование визуального напряжения и визуального спокойствия проходит через всю картину.

Ритм движущихся объектов в этом фильме возникает при смене мизансцен. Напряженное изображение на границах сцен соседствует с визуальным спокойствием внутри. Этот тип ритма также проходит через всю картину.

В картине есть и движение объектов, и движение камеры. Как правило, наиболее интенсивно этот визуальный компонент используется, как уже было отмечено, на границах сцен.

В этом фильме нет перспективы, пространство кадра либо плоское (чаще), либо ограниченное (реже). Поскольку это во многом схожие виды пространств, а также из-за особенностей декорации, какую-либо закономерность в их смене обнаружить не удастся.

При создании визуального ряда этой картины техника вопроса-ответа не использовалось. То же самое касается image system и точки равновесия. Причины последнего, вероятно, берут начало в понимании постановщиком повествовательных структур первоисточника. Хотя нарративный паттерн «Вишневого сада» строится на том, выкупят Гаевы имение или нет. Это точка равновесия может держать реципиента в напряжении практически весь спектакль: с момента обозначения проблемы и до сцены возвращения Лопухина с торгов.

Как отмечалось ранее, модальность, заложенная в «Вишневом саду» Чехова, в этой картине не передана. Здесь модальность, насколько можно судить, объективная.

Монтаж картины создает непрерывную причинно-следственную цепочку. Насколько можно судить, это его основная функция. Монтажный ритм – спокойный и размеренный, подчинен (что наблюдается в подобных фильмах) мизансценам и актерской игре.

Нарративные структуры, предложенные Чеховым, посредством режиссерских техник Майкла Эллиота не отражены. Визуальная часть фильма, как видно из анализа, по своей выразительности не соответствует чеховскому повествованию.

*Анализ режиссерских техник фильма «Три сестры» (режиссер П. Богарт, 1966)*

Единственным из постановщиков, кто заметил большой промежуток времени, прошедший между первым и вторым действием в «Трех сестрах», был американец Пол Богарт. Он родился в 1919 году. Был востребованным режиссером: фильмография насчитывает 74 работы. Его версия «Трех сестер» вышла в 1966-м. Это типичный ТВ-фильм того времени. Хотя в нем и участвовали звезды Голливуда первой величины.

Перед началом действия Богарт дает титр: акт I, провинциальный город в России, май 1897 года. Перед вторым действием – акт II, 18 месяцев спустя. Перед третьим – акт III, весна, 2 года спустя. Перед – четвертым – акт IV, осень, тот же год.

Как можно заметить, Богарт, несмотря на ошибки, довольно близко воспроизводит чеховский календарь. В начале фильма он указывает не 1896-й, а 1897-й год. Такая путаница в расчетах могла возникнуть из-за разницы между Григорианским и Юлианским календарем и общих сложностей с Юлианским летоисчислением<sup>224</sup>.

Между первым и вторым действием проходит 21 месяц, а не 18. Напомним, Ирина, высчитывая время, оставшееся до переезда в Москву, говорит, что сейчас февраль. Если принять датировку Богарта, сейчас – декабрь. Масленичная неделя в декабре совершенно невозможна. Однако если предположить, что Богарт и его сценарист Рэндалл Джаррел (Randall Jarrell) работали с не совсем точным переводом пьесы и имели в виду Рождество, все встает на свои места.

Вопросы вызывает датировка третьего действия. У Чехова этот период – между вторым и третьем актом – занимает пятнадцать месяцев: с февраля 1898-го по май 1899-го. У Богарта – два года. По этой логике Ирина в третьем действии должна быть старше своих двадцати трех лет. Однако Богарт мог считать следующим образом: первой действие – май 1897-го, второе (плюс восемнадцать месяцев) –

<sup>224</sup> Хотя по Григорианскому календарю «Три сестры» должны начинаться 5 мая 1895 года.

декабрь 1899-го, третье – весна 1901-го (до 5 мая), т.е. фактически прошло около полутора лет, а по дате – два года.

Датировка последнего действия в фильме вопросов не вызывает.

Практически разгадав чеховский шифр, Богарт другие факты чеховского текста не принимает во внимание. Его Андрею (актеру Джеральду Хайкену (Gerald Niken)) в период съемок было 37-38 лет, и выглядел он соответствующе. К тому же в этой роли он носил бороду и усы, что накидывало ему лишний десяток. Как бы то ни было, Богарт – единственный режиссер, кто вообще уделил внимание этому зашифрованному в тексте обстоятельству.

Несмотря на то, что Пол Богарт восстановил датировку событий в «Трех сестрах» причинно-следственные связи в его картине оказались нарушенными. Логика событий, заложенная Чеховым, предполагает наличие большой и важной предыстории самого сюжета. Затейливая датировка действий пьесы необходима, чтобы реципиент обратил внимание на это обстоятельство. Фильм Богарта начинается здесь и сейчас. Предыстория как будто есть, но она не очень важна. Первый монолог Ольги, которую сыграла Джеральдин Пейдж (Geraldine Page), начинается с того, что она случайно (!) вспоминает, что их отец, генерал Прозоров, скончался год назад. В предыдущих главах было продемонстрировано, что Ольга находится на линии боевого соприкосновения событий в их доме. По логике постановщика она забывает о важнейшем для Прозоровых обстоятельстве. Соответствует такое решение логике событий пьесы? Вряд ли. Подобные нестыковки (как пример можно привести возраст актрис, исполняющих роли трех сестер) – с одной стороны небольшие, но с другой значительные нарушения логики событий в пьесе.

Сценическое пространство картины нельзя назвать аутентичным. Это невыразительный интерьер, лишенный всяких национальных черт. Пространство кадра будет проанализировано ниже.

Если Богарт разобрался с датировкой действий «Трех сестер», почему он никак это не отразил это в своей картине – кроме уведомительных надписей о времени, когда начинаются все части фильма? Здесь можно только предполагать. Вероятно,

постановщик воспринял такую датировку как попытку Чехова показать протяженность сюжета пьесы. Иначе говоря, попытку превратить драму в семейный роман-эпопею. За этим предположением постановщик, возможно, не заметил экспериментов Чехова с построением драматического действия.

Поэтому для его фильма также характерна временная «разбалансировка» сюжета и фабулы. У Богарта они равны по протяженности. У Чехова – нет.

Информационная конвенция картина Богарта – неограниченная. В фильме нет визуальных или повествовательных намеков на скрытые обстоятельства, необходимые для понимания конфликтов первоисточника. По факту реципиент имеет дело с ограниченной информационной конвенцией.

Фильм Богарта длится 2 часа 46 минут и следует за Чеховым слово в слово. Разночтения касаются непринципиальных вещей. Где у Чехова значится «Андрей» одна из героинь может сказать «брат», где у Чехова «именины», у Богарта – «день рождения». Вероятно, эти изменения сделаны для удобства не знакомого с пьесой американского зрителя.

Выше уже говорилось о решении постановщика, которое касается возраста Андрея. Как было продемонстрировано, его нельзя назвать точным. Многие постановщики «Трех сестер» (например, Лоуренс Оливье или Самсон Самсонов) имели аналогичный взгляд – у них Андрей увалень лет 35-ти. Можно сделать вывод, что Богарт, как и Оливье, как и Самсонов, следовали уже сложившейся к середине XX века традиции понимания «Трех сестер» и не старались ее переосмыслить – по крайней мере о таких попытках ничего не известно.

Постановщик использует режиссерские биты в разведении мизансцен. Актеры, как правило, следуют за нарративными точками, заложенными в первоисточнике.

Камера в большинстве случаев не подчеркивает, а фиксирует работу актеров. В сцене знакомства с Вершининым у Маши есть важное событие: она вспоминает, что Александра Игнатьевича много лет назад дразнили «влюбленным майором». Актриса Ким Стэнли (Kim Stanley) делает характерный жест – прикладывает руку к губам. Камера остается на среднем плане и не переходит на крупный.

Визуальный компонент тона имеет хронологическую функцию: маркирует время суток. Иных устойчивых паттернов не образует.

Визуальный компонент цвета не использовался: фильм, как говорилось выше, черно-белый.

Линии в картине в основном задают правильные вертикали и горизонталы, реже – диагонали. Соответственно, возникающие фигуры – прямоугольники, треугольники. Устойчивые паттерны не формируются.

Можно отметить несколько большую интенсивность и «неправильность» линий в первой и последней части фильма.

Во многих кадрах и сценах картины проявляется ритм и статичных и движущихся объектов. В устойчивые паттерны он не складывается.

В картине можно найти примеры движения и объектов, и камеры. Проявление и первого, и второго хаотично. Устойчивые паттерны не образуются.

Пространство картины либо плоское, либо ограниченное. Устойчивых паттернов этот визуальный компонент не формирует.

Техника вопроса-ответа постановщиком не использовалась, как и техника точки равновесия и image system.

Режиссер не использовал визуальные метафоры.

Модальность фильма объективная. Попыток отобразить модальность, заложенную в первоисточнике, постановщик не предпринял.

Монтаж в картине Богарта формирует цепочку причинно-следственных связей. Иной функции у него нет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Чайка» (режиссер О. Коста, 1969)*

Причинно-следственные связи картины нарушены. Насколько можно судить, не выявлено исходное событие, заложенное в первоисточнике, что привело к некорректной визуализации взаимоотношений Треплева с окружающими. Многие обстоятельства происходящего остаются неясными: причины нахождения Треплева в имении дяди, мотивы поведения Маши, смысл приезда Аркадиной в дом брата и т.д.

Картина – типичный телеспектакль, снятый в павильоне. Изображение черно-белое. Это способствует тому, что сценический континуум по театральному условен. В этих рамках интерьер дома и костюмы персонажей можно назвать аутентичными. В фильме отсутствует перспектива.

Как и для других фильмов, в основу которых легла «Чайка» Чехова, для этой картины характерна временная «разбалансировка». Сюжет здесь равен «истории», что не было характерно для первоисточника.

Информационная конвенция фильма, по замыслу постановщика, неограниченная. В реальности реципиент сталкивается с недостатком информации, необходимой для понимания основных конфликтов.

Из вышесказанного следует, что в первоисточнике (а сценарий повторяет его) не вскрыты многие конфликты. Как и в случае с другими картинами, можно предположить, что постановщик находился под воздействием концептуальных представлений о драматургии Чехова, господствовавших в середине XX века и не вышел за их рамки. Если не принимать во внимание этот факт, разбор сценария является профессиональным.

В качестве доказательства можно привести разбор множества сцен из фильма. Все они проработаны по технике режиссерских битов: актеры и камера следуют за нарративными точками сценария.

Для примера рассмотрим сцену Аркадина-Тригорин из третьей части фильма. Исходная мизансцена: Тригорин сидя на диване ищет цитату в своей книге, Аркадина удаляется собирать вещи. Тригорин предлагает остаться: следует нарративная точка, подкреплённая сменой плана. После этой нарративной точки Аркадина также меняет мизансцену: она требует объяснений от Тригорина, а камера вновь меняет план.

Во время своего небольшого монолога Тригорин, видя непровлечение Аркадиной, усаживает ее на спинку кресла. Нарративной точки в тексте нет, но такая смена мизансцены допустима в рамках этой техники.

Следующая сильная нарративная точка – реплика Аркадиной «ты сошел с ума»: ее отказ слушаться Тригорина. Актриса меняет мизансцену, камера меняет точку съемки. Следом мизансцену меняет Тригорин.

Следующая нарративная точка – Аркадина льстит Тригорину. Вновь смена мизансцены и плана камеры на более крупный.

Тригорин пытается уйти от воздействия Аркадиной после ее реплики «мой повелитель», но она не дает ему это сделать.

Победа Аркадиной также обозначена сменой мизансцены.

Визуальный компонент тона в картине не меняется. Фильм снят в павильоне при фиксированном свете. По этой причине тональные отношения на всем его протяжении константные.

Картина черно-белая, поэтому визуальный компонент цвета в фильме не работает.

В фильме задействованы различные типы линий и форм. Устойчивых паттернов этот визуальный компонент не образует.

В картине есть примеры ритма и статичных, и движущихся объектов. Их появление хаотично и не имеет структуры.

В картине использовано движение и объектов, и камеры. Устойчивых паттернов этот визуальный компонент не формирует.

В картине использованы два типа пространства: плоское и ограниченное. Их устойчивые паттерны выявить не представляется возможным.

Техника вопроса-ответа, как и техники точки равновесия и image system, в картине не использованы.

Символ чайки, заложенный в первоисточнике, имеет в картине смыслообразующее значение. Во второй части фильма, в сцене, где Треплев приносит Заречной убитую им чайку, мертвая птица показана как деталь быта, не поднявшаяся на метафорический уровень.

Это восхождение происходит в финале картины. После того, как Шамраев показывает Тригорину чучело чайки, птица остается лежать на столе. В последнем



кадре, когда Дорн сообщил Тригорину ужасную весть, камера панорамирует на стол и замирает на чучеле чайки.

Последний кадр рифмуется с кадром, когда Треплев кладет мертвую чайку к ногам Заречной, тем самым формируя основную метафору картины.

Модальность, созданная в фильме, объективная. Модальность, заложенная Чеховым в первоисточнике, не реализована.

Функция монтажа в картине – создание причинно-следственных связей драматургических событий. Иной формальной и/или концептуальной функции у него нет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Вишневый сад» (режиссер Л. Хейфец, 1976)*

В СССР к середине XX века также возникла традиция толкования пьес Чехова. Как уже говорилось выше, Чехов в ней – по большому счету – рассматривался как писатель скучной и серой жизни, предчувствовавший крах царизма и глобальные перемены в обществе.

Вот одно из свидетельств такого подхода. Его автор – С. Д. Балухатый, член-корреспондент Академии наук СССР, долгие годы возглавлявший Пушкинский дом: «Чехов создал оригинальные драматические формы. По идейной направленности его драма – *драма социальная*, по материалу и построению – *драма повествовательная*, по своей экспрессивной форме – *драма лирическая*. [...]. Для наших дней [статья написана в 1935 году. – И. Г.] пьесы Чехова являются правдивыми памятниками дореволюционного прошлого, историческими документами о тяжелых годах русской жизни, искренними свидетельствами чуткого современника о людях, которые по словам Астрова в “Дяде Ване”, “прожили свои жизни так глупо и так безвкусно и не нашли средства, как быть счастливыми”, – об их тусклой жизни и об их горячих надеждах на лучшую жизнь для будущих людей»<sup>225</sup>.

<sup>225</sup> Балухатый С. Д. Творческий путь А.П. Чехова // Таганрогская литературная газета. Май. 1935.

Чтобы лучше понять, как Чехов воспринимался в контексте советской культуры, стоит привести выдержки из заключительной части этой статьи. «Одновременно с ростом литературного мастерства Чехова меняются и его общественные вкусы: отходя постепенно от сотрудничества в консервативном “Новом времени”, Чехов переходит в начале 90-х годов к работе в либеральной газете “Русские ведомости” и окончательно прикрепляется к “Русской мысли”, до этого оцениваемой им крайне отрицательно. [...] В 1900 году при большом посредничестве М. Горького стал печататься в журнале “Жизнь”. В первые годы своей литературно-общественной работы Чехов, подобно многим представителям мелкобуржуазной интеллигенции 80-х годов, растерявшейся перед правительственной реакцией, утверждал, что “революции в России никогда не будет” (1888 г.), что “политики у нас нет, в революцию мы не верим” (1892 г.). [...] Но уже с конца 1900-х годов<sup>226</sup>, под очевидным влиянием роста капитализма и революционного рабочего движения, Чехов говорит о том, что в России “скоро будет конституция, без конституции уж больше нельзя”. Совсем реформистки звучали такие слова Чехова 1899 г. по поводу студенческих беспорядков: “Дайте свободу печати в свободу совести, и тогда наступит вожделенное спокойствие, которое, правда, продолжалось бы не особенно долго, но на наш век хватило бы”. В ткань художественных произведений писателя последних лет вставлены и более радикальные социальные требования, вроде: “Главное – перевернуть жизнь, а все остальное – не нужно” («Невеста» – 1903 г.). Или: “Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет уже близко и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25-30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый” (слова Тузенбаха в «Трех сестрах» – 1901 г.). Наличие этих высказываний говорит о том, что Чехов был не только либеральным культурником <так в первоисточнике. – И.Г.>, умеренным прогрессистом, но что идеологические воззрения Чехова последних лет характеризуются тем “бессознательным

<sup>226</sup> Кстати, как это? Чехов умер в 1904-м.

смешением демократических и примитивно-социалистических идей”, которое Ленин наблюдал в предреволюционные годы у разночинной интеллигенции»<sup>227</sup>.

Такая трактовка определила тональность и настроение фильмов, сделанных по произведениям Чехова на территории Советского Союза. Здесь бессмысленно говорить о том, что тот или иной автор хотел что-то протащить на экран, и это ему не удалось из-за цензуры. Режиссеры в СССР и РФ (имеются в виду режиссеры реалистичного толка, не сочинители фантазий по мотивам Чехова<sup>228</sup>) а priori рассматривают его (по крайней мере в пьесах), как «певца мрачных будней (таких, какими были последние десятилетия царского режима), предчувствовавшим этого самого режима близящийся крах». Поэтому «Вишневый сад» – это всегда пьеса о последних днях русской аристократии. Вариации, безусловно, встречаются, но это всегда вариации в стиле: «а давайте сделаем всех героев на пятнадцать лет старше», или «а давайте всех актеров оденем в белый саван», или «а давайте Лопухин – на самом деле старый любовник Раневской» и проч. и проч. Здесь уже – у кого на что хватит фантазии.

Версия Леонида Хейфеца следует этой традиции понимания Чехова.

В родной дом из Парижа возвращается печальная дама Раневская. Смысл ее визита непонятен. Хейфец, как и Питер Брук, как и Майкл Элиотт, ответа на этот вопрос не дает.

Обстановка в отчем доме – как будто там все давно превратилось в тлен. Грустную Раневскую, предчувствующую близкий закат русского дворянства, встречает грустный Гаев, терзаемый тем же самым предчувствием. Те же самые мысли терзают грустную Аню и грустную Варю. Но самые печальные здесь – это Петя Трофимов и Ермолай Лопухин: Лопухин даже когда исполняет свою мечту – покупает имение Раневской – ходит грустный. Следуют бесконечные грустные разговоры, в которых иногда всплывает тема «спасения имения», но все как будто предчувствуют, что ничего из этой затеи уже не выйдет, поэтому грустно вздыхают, делают печальные глаза и качают головой. Покупка имения Лопухиным

<sup>227</sup> Балухатый С. Д. Творческий путь А.П. Чехова // Таганрогская литературная газета. Май. 1935.

<sup>228</sup> Ю. Бутусов или Ю. Погребничко.

ничего в линиях персонажей не меняет. Разве что они становятся еще чуточку печальнее, но градус грусти здесь и так зашкаливает, поэтому общая картина остается примерно та же. Длится телепостановка три часа. Зрителю, само собой, в конце тоже становится грустно.

Меньше всего трактовка Хейфеца подходит под жанр «Вишневого сада», заявленный самим Чеховым – комедия. Попробуем ответить на любимый многими режиссерами, актерами и литературоведами вопрос: почему «Вишневый сад» – это комедия?

Еще раз проанализируем финал пьесы. Уже упоминался тот факт, что на торгах имение Раневской было продано за долги. Что означает «за долги»? Имение было заложено в банке, владельцы должны были его выкупить, но не смогли, поэтому его продают с аукциона. Лопахин в третьем действии говорит, что он заплатил сверх долга 90 тысяч рублей. То есть эти 90 тысяч достанутся владельцу имения. Банк возьмет себе только сумму залога.

Гаев и Раневская получили от Лопахина 90 тысяч рублей. В пересчете на современные деньги это около двух миллионов долларов. Чтобы был понятен порядок сумм, заметим, что Чехов купил Мелихово за 12 тысяч рублей. Эти 90 тысяч остаются у Гаева и Ани. Раневская берет с собой в Париж 15 тысяч рублей, которые прислала ярославская бабушка. Варя идет служить в экономки.

Что заставляет Лопахина заплатить 90 тысяч сверх долга? Объяснение может быть таким: Ермолай Алексеевич нежно относится к Раневской, поскольку чем-то обязан ей, чем-то для него важным. Например, Раневская когда-то дала ему деньги, и с этого начался его капитал. Связи любовной между ними нет и быть не могло – они почти с разных планет.

В конце первого действия Гаев утешает Аню: «Твоя мама поговорит с Лопахиним; он, конечно, ей не откажет»<sup>229</sup>, т.е. Гаев, знает об этой слабости Лопахина, и здесь даже не намекает, а прямо говорит Ане, что дело в шляпе. Именно поэтому для решения проблем с имением необходимо присутствие

<sup>229</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 13 (Сочинения). С. 230.

Раневской. Иначе какой в ее возвращении вообще смысл? Дальнейший анализ ситуации приводит к вопросу: Варя все время жалуется, что в доме нет денег, кто же спонсирует путешествие Ани и Шарлотты в Париж и обратно? Это могут быть или Гаев, или Лопахин<sup>230</sup>. Но в любом случае мотор этой ситуации – Гаев.

По прибытии владелицы в отчий дом Гаев и Раневская устраивают перед Лопахиным небольшой спектакль: мил человек, не знаем, что делать, научи. Расчет тут более тонкий: отец и дед Лопахина были крепостными в этом имении, для него стать хозяином вишневого сада – дело серьезное, хотелось бы сказать – дело чести, но Ермолай Алексеевич не аристократ. Лопахину напомнили историю его рода, поманили морковкой, он наживку проглотил, раззадорился и, в конце концов, не просто купил имение, а еще заплатил сверх цены огромную сумму бывшим владельцам. Как охарактеризовать эту ситуацию? Что называется, хорошего человека облапошили. Не зря Варя бросает Лопахину под ноги связку ключей. Она видела всю игру Гаева и Раневской, а Лопахин, по ее мнению, нет.

Это чистый комедийно-авантюрный сюжет. Не просто так Чехов изначально называл «Вишневый сад» фарсом. Но Антон Павлович не был бы Антоном Павловичем, если бы создавал картонные, одномерные характеры. В своих письмах 1903 года он называет Лопахина «умным и тонким человеком». Лопахин, безусловно, тоже видел замысел Гаева, но, как действительно умный и тонкий человек рассудил, что переплатить 90 тысяч за имение он все-таки должен. Ему просто стало жалко непутевых брата и сестру. Пьеса приобретает третье измерение, а комедия – истинно чеховскую трагическую глубину.

Разговор об особенностях причинно-следственных связей первоисточника к «Вишневому саду» Л. Хейфеца не имеет смысла. Дело здесь не в том, что автор намеренно или случайно искажает мотивацию персонажей. Автор, вероятно, не видит альтернативы.

Причинно-следственная связь событий первоисточника в фильме Хейфеца нарушена, хотя картина следует тексту Чехова. Не понятны причины приезда

---

<sup>230</sup> Версии о том, что это был Лопахин, придерживается В. Бахтин.

Раневской в Россию. Если она приехала «спасать имение», то почему отмахивается даже от разговоров об этом? Фразы в стиле «это экзистенциальная драма, это такие люди» не дают окончательного ответа на этот вопрос. Реплики и поступки Раневской не говорят о том, что она слабовольная или плывет по течению жизни. Ее стратегия и тактика оправданы определенными мотивами, которые сценарист и режиссер могли вскрыть, однако этого не произошло.

Картина Леонида Хейфеца – это телеспектакль. Экранное пространство будет проанализировано ниже. Пространство сцены отличает эклектичный стиль создания костюмов и декораций (об этом подробнее при разборе визуального решения фильма).

Время фильма здесь можно назвать неопределённым. Даже когда персонажи выходят из помещения в сад, это не подчеркивается ни сменой освещения, ни сменой выгородки. Невозможно определить, когда происходит сцена в саду – на следующий день после приезда Раневской, через неделю или через месяц: нет никаких данных. По этой причине течение времени в картине Хейфеца не фиксируется.

Эквивалентность продолжительности сюжета и «истории», характерная для фильмов Элиотта и Брука, здесь также присутствует. Глубина жизненного опыта персонажей, угадывается только по печальным выражениям их лиц, но не с помощью повествовательных структур, как в оригинале. Как уже говорилось выше, это общая черта для всех фильмов, сделанных по пьесам Чехова.

Нарративная конвенция фильма Хейфеца выглядит неограниченной, что, как и в предыдущих примерах, нарушает ожидания зрителя, поскольку он не в состоянии понять основной конфликт, исходя из информации на экране.

Режиссерский разбор сценария не выходит за эти рамки концепции «Вишневый сад – это пьеса о последних днях русского дворянства». Хотя постановщик позволяет себе показать некоторые «вольности» в поведении персонажей – в сцене знакомства Яши (В. Соломин) и Дуняши (Н. Гундарева) мужчина характерным жестом кладет ладонь на грудь женщины и смотрит на ее реакцию. Тем не менее, это концептуально не обогащает анализ сценария.

Работа актеров в фильме Хейфица обладает одной общей характеристикой. У исполнителей как будто отсутствует сверхзадача. Невозможно определить, чего хотят Раневская, Гаев, Лопахин, Варя и др. По этой причине нет динамики образов персонажей: Лопахин и все остальные в конце фильма такие же, какими были в его начале.

Выше говорилось, что по неизвестной причине эта режиссерская техника не использовалась в советском кинематографе, хотя, по сути, родилась она в России. Ее отсутствие прослеживается в том, что действия актеров не исходят из определения нарративных точек. Это приводит к тому, что структура сцены, заложенная автором, разрушается, и материал можно трактовать, как угодно. Все это характерно для «Вишневого сада» Хейфица.

Как таковое тональное решение в этой картине отсутствует. На всех сценах используется одинаковое освещение, соответственно, тон остается неизменным.

Художественное решение этого фильма можно охарактеризовать как эклектичное. В первой части фильма, в сцене появления Епиходова, показан значительный фрагмент сценической площадки. На переднем плане два стула, один накрыт горчичного цвета накидкой, второй – белой, которая, что естественно, приобретает оттенок рядом стоящих предметов. В данном случае – фиолетовый. Такого цвета арка, из которой появляется персонаж. На нем также фиолетовый пиджак, в руках – ярко-красные розы. Позади арки и слева от нее стоят две лампы с зелеными абажурами. Общее освещение – теплое, что хорошо видно по цвету лица актёра.

Некоторые детали быта здесь воспроизведены точно. В начале второй части фильма Епиходов играет на русской семиструнной гитаре, а не на шестиструнной. Правда, голова грифа инструмента повязана голубым бантом – эта черта характерна, скорее, для периода НЭПа, чем для начала XX века.

Визуальный компонент линии и формы напрямую не использован. Однако из-за эклектичности художественного решения линии и формы в фильме, как правило, изогнутые и «плохого качества», т.е. изогнутые не по дуге, а в произвольном порядке. Круги, квадраты и треугольники почти не встречаются.

Использование цвета в картине также характеризуется эклектичностью. Цветовая схема (общая на весь фильм) определяется следующим образом: преобладают коричневый (или горчичный) и серый. Также присутствуют оттенки зеленого, красного, синего и фиолетового, а также черный и белый.

Визуальный компонент ритма в картине носит хаотичный характер. Его проявления не складываются в устойчивые паттерны.

То же самое можно сказать о движении.

Пространство в этой картине обладает очень интересными характеристиками. Это плоское пространство со свойствами ограниченного и неопределенного. Плоским кадр делает равномерное и неизменное освещение. Ограниченным – расположение объектов на разных планах. Неопределенным – то обстоятельство, что по кадру невозможно сказать, где происходит действие. Эта неопределенность пространства вызывает ощущение клаустрофобии и тревоги, чего нет в других фильмах, снятых по «Вишневому саду».

Режиссёрская техника вопроса-ответа в картине не использовалась. Как image system и точка равновесия.

Выстроенная декорация, возможно, задумывалась авторами фильма как симбиоз вишневого сада и дома. Эклектичность воплощения не позволяет «прочитать» эту идею, эту метафору, поскольку реципиент сталкивается с визуальным шумом, а не с осмысленными паттернами.

Модальность в картине, насколько можно судить, объективная. Однако эффект, который производит пространство и художественное решение фильма в целом разворачивает ее в сторону субъективной, но не фантазий, грез, а, скорее, болезни или дурного сна. Модальность, заложенная в пьесе Чеховым, не проявлена.

Монтаж в этой картине создает причинно-следственную связь событий. Иной смысловой или эмоциональной нагрузки у него нет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Три сестры» (режиссер С. Мессина, 1970)*

Причинно-следственная связь событий нарушена. Это происходит по причине того, что предыстория, связанная с отношениями Андрея и Наташи, остается



нераскрытой. Нераскрытыми остаются и все конфликты, связанные с этими обстоятельствами. В скобках можно заметить, что раскрыты в картине только лежащие на поверхности конфликты – отношения Маши, Кулыгина и Вершинина или Ирины, Тузенбаха и Соленого и т.д.

Сценический континуум фильма выглядит аутентичным. Здесь следует отметить выдающуюся работу художника-постановщика, который в рамках очень ограниченного бюджета (это телевизионный фильм) сумел создать соответствующий историческим реалиям суггестивный интерьер и экстерьер. А также заложить основы нетривиальных режиссерских решений в работе с актерами.

По причинам, объясненным выше, для картины характерна временная «разбалансировка»: сюжет равен «истории», большая предыстория, заложенная Чеховым, в фильме нивелирована.

Информационная конвенция картины, по замыслу постановщика, неограниченная. Однако при просмотре реципиент сталкивается с недостатком информации для понимания некоторых конфликтов.

Можно предположить, что картина делалась под влиянием определенного концептуального понимания поздней драматургии Чехова. По этой причине в разборе не было уделено внимания сценарным фактам, связанным с временем в первоисточнике, возрастом Андрея, предыстории их отношений с Наташей и т.д. Если не принимать эти обстоятельства во внимание, то режиссерский разбор сценария можно назвать точным и профессиональным. В частности, об этом говорит техника режиссерских битов. Примененная постановщиком.

В сцене, где впервые появляется Наташа (это первая часть картины), актеры без отклонений следуют за нарративными точками, заложенными в первоисточнике. Что касается камеры, то можно предположить, что сам формат телевизионного фильма (и связанные с этим обстоятельством ограничения) не позволили постановщику проявить себя в работе с ней в полную силу.

Сцена начинается с очень эффектного появления Наташи. В предыдущем эпизоде Ирина и Тузенбах выходят на балкон. Когда диалог подходит к концу, большие двери за их спинами растворяются, и появляется Наталья Ивановна.

Появление персонажа яркое, эффектное и изобретательное, построенное на глубинной мизансцене. Постановщик и далее использует этот прием.

Следующая нарративная точка – это оценка окружающими наряда Натальи Ивановны. Здесь постановщик сталкивается с рядом трудностей. Ему нужно показать реакции Ирины, Тузенбаха, Ольги и Андрея. Поэтому используется общий план, на котором игра актеров несколько смазывается. Постановщик вновь использует глубинную мизансцену, показанную через зеркало. Поскольку возможности имеющейся у него в распоряжении камеры ограниченные, реакция Тузенбаха и Ирины не очень заметна.

Поэтому постановщик повторяет эту информацию на следующем плане – реципиент должен все рассмотреть. Действие при этом немного пробуксовывает.

Однако постановщик находит выход: на этом же плане видна оценка Андрея – нарративная точка. Следом появляется Ольга и тоже оценивает наряд Натальи.

Чтобы подчеркнуть реакцию Ольги постановщик формирует линию взаимодействия Ольга – Наташа, получая тем самым возможность брать обратный план на Ольгу.

Следующая нарративная точка: чтобы нивелировать неловкость ситуации, Ольга ведет Наташу к столу. Реципиент имеет возможность видеть реакцию на происходящее Наташи и Андрея.

Визуальный компонент тона не играет в повествовании заметной роли. Ситуация, с которой столкнулся постановщик схожа с той, которая возникла на съемках «Трех сестер» Лоуренса Оливье. Картина полностью снята в павильоне. В таких условиях работы добиться трехточечного кинематографического освещения – задача сложная.

Оливье предпочел оставить ее в стороне. Мессина, наоборот, попытался этого достичь. Однако в результате вторая и третья часть фильма по тону решены одинаково: в третьем акте нет никакого изобразительного намека на пожар. Первая и четвертая части также решены в одном ключе, отличие только в том, что в первой действие происходит в интерьере, в четвертой – в экстерьере.

Цветовые схемы всех четырех частей картины – схожи. Единственное различие – практически полное отсутствие оттенков синего во второй половине фильма.

Линии в картине, как правило, прямые вертикальные и горизонтальные. Диагональные встречаются чуть реже. Формы, в основном, квадраты.

Выявить паттерны этого визуального компонента не представляется возможным. Стоит отметить, что в картине есть примеры и ритма статичных, и ритма движущихся объектов.

Паттерны движения не имеют повторяющегося рисунка. Появление движения персонажей или движения камеры спонтанно и хаотично.

В картине использованы различные типы пространства: глубинное пространство, плоское, ограниченное. Устойчивые их паттерны в структуре фильма не прослеживаются.

Техники вопроса-ответа, точки равновесия и image system в фильме не использовались.

Фильм лишен всякой метафоричности и очень конкретен. Это единственная из разбираемых картин, постановщик которой предпочел такой способ работы. Возможно, это было сделано намеренно.

Модальность фильма объективная. Модальность, заложенная Чеховым, не воспроизведена.

Функция монтажа в этой картине – создание причинно-следственных связей. Иного концептуального или формального наполнения у него нет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Вишневый сад» (режиссер Р. Эйр, 1981)*

Причинно-следственные связи картины выглядят нарушенными. В фильме ряд действий персонажей не проясняется: в частности, это касается линий Раневской и Гаева. В результате в логической цепочке событий появляется несколько лакун, провоцирующих у реципиента вопросы (причины возвращения Раневской, мотивы ее поведения), на которые он не получает ответа.

Сценическое пространство картины эклектично. Постановщик в деталях допускает неточности, которые в целом отвлекают от наблюдения за развитием конфликтов.

В частности, декорации второй части фильма выглядят как американская прерия, а не южные губернии Российской Империи.

Здесь много неточностей, начиная с дамских шляпок и заканчивая шестиструнной гитарой западного образца.

В фильме отсутствует предыстория событий, заложенная в первоисточнике Чеховым. Поэтому ощущается временная «разбалансировка», характерная для других картин, в основу которых легла пьеса «Вишневый сад». Сюжет здесь равен «истории».

Информационная конвенция фильма задумана как неограниченная, хотя при просмотре реципиент сталкивается с недостатком информации для понимания основных конфликтов.

Выше говорилось, что для фильма характерно нарушение причинно-следственных связей. Это говорит о неточностях в разборе сценария, повторяющего текст первоисточника. Здесь, как и в случае с картиной М. Эллиотта, можно предположить, что постановщик работал в рамках определенных концептуальных представлений о пьесе «Вишневый сад», что и наложило «негативный» отпечаток на его разбор.

Эта техника использована в каждой сцене. Актеры выстраивают свои действия, двигаясь от одной нарративной точки к другой. Большинство драматургических поворотов поддерживается сменой мизансцены и/или работой камеры.

В первой сцене картины Лопахин просыпается с приходом Дуняши. Это нарративная точка, и камера меняет план.

Далее план меняется, когда Дуняше кажется, что Раневская уже в доме. Формируется новая линия взаимодействия между ней и Лопахиным.

Следующая нарративная точка – начало монолога Лопахина о Раневской. Дуняша воспринимает это как акт ухаживания. Камера подчеркивает действия актеров с помощью глубинной мизансцены.

Следующая нарративная точка – реакция Лопахина на переодевание Дуняши. Камера формирует новую линию взаимодействия между персонажами.

Визуальный компонент тона играет в картине хронологическую роль: создает визуальное воплощение течения времени. Иных функций у тона нет.

В картине четыре основные цветовые схемы, каждая из которых определяет паттерн оттенков во всех частях фильма.

В первой, третьей и четвертой части фильма в основном работают правильные вертикальные, горизонтальные и диагональные линии. Ярко выраженных устойчивых паттернов они не формируют.

Во второй части картины появляются линии неправильной формы. Они уравниваются вертикалями телеграфных столбов, горизонталями скамейки и т.д.

Картине в большей степени свойственен ритм статичных, нежели движущихся объектов. Нельзя говорить о каких-либо устойчивых паттернах, скорее, это равномерное существование на протяжении всего действия фильма.

В фильме есть примеры движения и объектов и камеры. Устойчивые паттерны этого визуального компонента не сформировались, их природа – хаотична.

В картине работает три вида экранного пространства: глубинное, плоское и ограниченное. Глубинное присутствует только во второй части фильма – где действие происходит в экстерьере.

Следует оговориться, что поскольку вторая часть фильма снята в павильоне, перед реципиентом не глубинное, а плоское пространство. Однако здесь предпринята попытка создать именно глубинное пространство.

Первая, третья и четвертая часть фильма используют только плоское и ограниченное пространство. Выявить в их чередовании устойчивые паттерны не представляется возможным.

Техника вопроса-ответа, как и техника точки равновесия и image system, в картине не использованы.

Единственным примером визуальной метафоричности являются фотографии из дореволюционной жизни в России, появляющиеся в начале и конце картины.

Модальность фильма объективная. Модальность, созданная Чеховым в первоисточнике, не воспроизведена.

Монтаж в картине формирует причинно-следственные связи. Иной эстетической или концептуальной функции у него нет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Вишневый сад» (режиссер П. Брук, 1982)*

Этот фильм реализован во Франции со звездным франко-бельгийским составом. В частности, роль Гаева исполнил Мишель Пикколи, роль Лопахина – Нильс Ареструп. Сценарий написал Жан-Клод Карьер – постоянный соавтор Луиса Бунюэля и Милоша Формана. Помимо них он работал с Фолькером Шлендорфом, Нагисой Осимой, Анджеем Вайдой, Карлосом Саурой, Жан-Люком Годаром и Луи Малем – список имен говорит сам за себя.

Концептуально этот фильм сильно отличается от картины с участием Джона Гилгуда. Если у М. Эллиота усилия были направлены на то, чтобы превратить театральную постановку в фильм, то Питер Брук намерено вызывает ощущение, что камера просто фиксирует его спектакль.

Декорация на всем протяжении спектакля не меняется, сцена превращается из бывшей детской комнаты в сад, затем в залу и после снова в бывшую детскую только стараниями актеров. Выгородка напоминает стены когда-то величественного, но ныне пришедшего в запустение здания. На стенах видны как будто попытки замазать облупившуюся штукатурку. На мебели надеты чехлы, похожие на саван. Спектакль сопровождает задорными музыкальными темами, исполненными струнным квартетом. Возможно, Питер Брук решил дать жизнь тому еврейскому оркестру, о котором во втором акте говорят Раневская и Гаев.

В отличие от постановки BBC, выполненной в драматическом ключе – М. Эллиотт практически не пытался шутить – Брук делает ставку на комедийную составляющую. Несмотря на то, что фильм длится два часа, персонажи живут в форме водевиля и фарса – следуя по заветам Чехова. Возникает атмосфера родового имения Гаевых – легкая, приятная и лишь немного омраченная финансовыми проблемами. Гаев весел и задорен, Раневская жизнерадостна, Аня – восторженна и безгрешна. Лопахин в некоторые моменты встает перед Варей на одно колено и кокетничает, в другие – пускается в пляс.

Необходимость решить вопрос с заложенным именем – заплатить проценты – находится как бы на периферии сознания персонажей. Гораздо больше героев постановки интересуют отношения Вари и Лопахина. Между собой они говорят всего четыре раза за весь спектакль, однако первые три акта вьются вокруг их воображаемой помолвки. Брук делает Варю привлекательной и живой молодой женщиной, которая никак не может найти контакт с нравящимся ей мужчиной. Лопахин же не придумал ничего лучше, чем скрывать свои чувства за веселым дуракавалянием.

Знаменитая сцена, где Лопахин произносит «ме», исполнена следующим образом. Варя и Аня говорят, сидя на полу. Лопахин с выражением лица как у шаловливого ребенка подкрадывается сзади, кричит «ме» прямо в ухо Варе и, как школьник, немедленно убегает. Подобная выходка не вызывает у сестер негодования. Напротив, Аня с жаром расспрашивает у Вари, как развиваются ее отношения с Лопахиным.

В такой атмосфере проходят почти три акта фильма. Ситуация резко меняется, когда Гаев и Лопахин возвращаются с аукциона, и Лопахин признается, что стал новым хозяином имени. Все переворачивается с ног на голову, комедия закончилась, началась драма, и в этом есть режиссерская логика. За счет такого резкого контраста действие как будто начинает развиваться заново – настолько внезапен этот переход от беззаботной жизни, когда обитатели имени считают, что еще немного, и они придумают, как спасти имение, к суровой и страшной реальности, когда всем становится понятно, что прежняя жизнь кончена, и возврата к ней не будет.

За счет этого перелома кристаллизуется тема фильма – необратимые изменения прежних очертаний реальности. Осознание этого процесса у русских аристократов происходит только после потери родового имени. Раневская и Гаев искренно и глубоко переживают это событие. Раневская – по-женски: с восклицаниями и заламыванием рук. Гаев – скуп, по-мужски, иногда, впрочем, позволяя себе пустить слезу. Логика действия заставляет зрителя оценить главных героев как

славных, умных и тонко чувствующих людей, которые не сумели найти в себе силы, чтобы исправить свои жизненные обстоятельства.

Питер Брук высказывает идеи, которым к тому моменту исполнился почти век. «Вишневый сад», говоря словами Хармса, о хороших людях, которые не умеют устроиться в жизни. С профессиональной точки зрения сделано это виртуозно, с выдумкой, с попыткой превратить пьесу в фарс. Однако, в конечном счете, вопрос, кто такие на самом деле Раневская и Гаев, не просто остается в стороне – Брук его вовсе не замечает.

Логика причинно-следственных связей (по сравнению с первоисточником) выглядит нарушенной. Как и в фильме М. Элиотта, не до конца понятны многие составляющие основного конфликта. Например, какой был смысл вызывать Раневскую в Россию? Разве продажа имения не могла осуществиться без ее присутствия? В конечном счете, на торгах присутствовал Гаев, а не Раневская.

Пространство экрана будет рассмотрено ниже. Пространство сцены характеризуется отсутствием перспективы. Аутентичным решение назвать нельзя. Однако и то, и другое обстоятельства можно объяснить, что перед нами театральная постановка, снятая на пленку. Это оправдывает такую долю сценической условности.

События фильма следуют одно за другим в порядке, указанным Чеховым. Есть попытка показать, что второе действие происходит в теплое время года. Об этом будет сказано подробнее при обсуждении тонального решения фильма.

Временная «разбалансировка», зафиксированная в фильме Майкла Элиотта, здесь также присутствует: протяженность фабулы равна длине сюжета. Иными словами, «прожитая» героями пьесы жизнь повествовательными структурами не подкрепляется.

Фильм Питера Брука, как и картина Майкла Элиотта, предлагает зрителю конвенцию неограниченного диапазона данных о персонажах. Однако она здесь также нарушается. Зритель испытывает недостаток в информации, необходимой для понимания основного конфликта.



Питер Брук предлагает зрителю идеи, которым к моменту создания фильма исполнился почти век. Соответственно, разбор сценария верен и блестящ только в рамках того понимания Чехова, которым обладал Брук. Можно предположить, что режиссер совершал попытки выйти за пределы такого осмысления Чехова. Этот вывод можно сделать на основании того факта, что каждая сцена фильма (кроме последней части) разыгрывается как фарс. Логика такого существования заставляет режиссера и актеров искать ранее не испробованные пути оправдания действий персонажей.

Работу с актерами в этом фильме можно назвать филигранной. В рамках логики Брука каждое действие продумано, оправдано, отражено в выразительной мизансцене. В качестве примера можно рассмотреть работу Нильса Ареструпа в роли Лопухина в начале первой сцены картины. Лопухин спит, входит Дуняша. Он просыпается. Ему неприятно, что Дуняша застала его спящим. Он сердится, встает, приводит себя в порядок перед зеркалом и к нему возвращается хорошее настроение – Ареструп следует чеховской партитуре, отыгрывая каждую нарративную точку. Брук и Ареструп в небольшой степени меняют действие, прописанное у Чехова – там Лопухин выходил на сцену вместе с Дуняшей: она будила его до начала действия. Однако эта придумка не выбивается из чеховской логики повествования.

Из работы режиссера с актерами следует, что режиссерские биты исполнителей всех ролей проработаны. Однако камера за исключением некоторых случаев (в той же первой сцене Лопухин усаживает Дуняшу перед собой, чтобы поделиться своими воспоминаниями о Раневской, это тот момент, когда, исходя из логики действия, зритель должен видеть обоих персонажей в кадре) не помогает раскрыть мотивацию героев, а только лишь фиксирует происходящее.

Качество копии фильма, с которой делался анализ, оставляет желать лучшего. По этой причине выводы, касающиеся некоторых визуальных компонентов, в частности, цвета, не могут быть однозначными.

Тональные отношения в фильме выстроены через художественное оформление. В частности, через декорации и костюмы персонажей. У каждой части фильма

Питера Брука – свое тональное решение. Первую (соответствующую первому действию у Чехова) характеризует столкновение темных и светлых тонов в костюмах персонажей. Лопехин заявлен в темном костюме, но белом жилете и белой же рубашке. Варя – во всем темном. Гаев, Раневская и Аня появляются в темном, но, когда они снимают верхнюю одежду, оказываются в светлом.

Декорация выстроена таким образом, что фон в начале действия остается темным. На нем выделяются лишь несколько светлых предметов. К середине действия общий тон декорации за счет освещения светлеет, а к концу действия – вновь темнеет.

Во второй части фильма превалируют светлые тона – и в декорации, и в костюмах персонажей. В эпизоде, когда появляется безымянный прохожий в темной одежде, тональное соотношение становится темным, а после этой сцены – контрастным: фон темнеет, костюмы персонажей выделяются своей белизной.

Тоновое решение третьей части фильма, поскольку перед зрителем вечер, лежит в области темных оттенков – и в декорациях, и в костюмах персонажей. В светлой одежде только Варя и Аня, на Дуняше – белый фартук и темное платье.

Последняя часть фильма по своему тональному решению напоминает первую. Декорация темная с редкими вкраплениями светлых предметов, например, на кресле белая накидка. Костюмы всех персонажей, за исключением Раневской и Ани, – темные. Однако Раневская, готовясь к отъезду, надевает темное пальто, чем скрывает свое светлое платье.

Общее тональное решение картины – контрастное и динамичное. Этот визуальный компонент все время меняется, чем создает динамику, эмоциональные и интеллектуальные коннотации.

Насколько можно судить по имеющейся копии картины, в первой части фильма превалируют холодные оттенки – синий и зеленый. Вторая часть решена в желтом и желто-зеленом цветах – вплоть до появления прохожего, которому Раневская подает деньги. Третья часть – в оттенках красного. Четвертая часть возвращается к первоначальной гамме. Таким образом этот визуальный компонент также, как и тон, все время меняется, воздействуя на сознание реципиента.

Визуальный компонент линии и формы, в отличие от картины Майкла Элиотта, здесь не прослеживается.

В картине Питера Брука работает, как правило, ритм движущихся объектов. Вероятно, это было заложено еще в период репетиций с актерами. Спокойное начало первой части – за счет решения мизансцен – сменяется быстрым движением, которое замедляется к диалогу Ани и Вари. Размеренные сцены начала второй части с появлением персонажа прохожего становятся резкими, можно даже сказать, судорожными. Третья часть, напротив, начинается с резкой смены мизансцен – в доме идет бал. Все изменяется с появлением Лопухина и Гаева. Перемещения актеров становятся более скупыми. Четвертая часть вновь демонстрирует строгие и размеренные мизансцены.

Из этого описания можно заключить, что ритм – как визуальный компонент – играет значительную роль в работе Брука. Динамика, а значит, и контраст, создается чередованием медленного и быстрого движения актеров на сцене.

Движения камеры в этом фильме, как правило, подчеркивают движения актеров. Нельзя быть до конца уверенным, но возможно, мизансцены были «подогнаны» под работу камеры – где-то актеры встали ближе, где-то наоборот – дальше друг от друга. От этого такая тесная между ними связь.

Как и в работе М. Элиотта, визуальный компонент пространства в фильме Брука не задействован. Пространство здесь всегда ограниченное, что вероятнее всего, продиктовано производственными необходимостями, а не эстетическими решениями.

Техника вопроса-ответа, техника точки равновесия и image system в работе Питера Брука не использовалась.

Брук не использует «вишневый сад» в качестве метафоры или символа. Однако декорация дома Раневской выстроена как визуальная метафора уходящего века, отжившей свое эпохи.

Питер Брук работает с объективной модальностью. Модальность, заложенная в пьесе Чехова, не передана ни за счет театральных, ни за счет кинематографических выразительных средств.

Монтаж в этой картине преследует две цели: создать причинно-следственную цепочку событий и создать суггестивный пространственный континуум. Особых изобразительных паттернов монтаж здесь не создает. Монтаж, как и движения камеры, у Брука исходит из работы актеров.

### **4.3. Сценаристы и консультанты в работе над пьесами Чехова**

В работе над экранизациями поздних пьес Чехова участвовали известные сценаристы. В основном они работали над полнометражными картинами. Вот список имен первого ряда.

С. Карам – драматург, сценарист, режиссер. Лауреат Пулитцеровской премии 2016 года за пьесу *The Humans*. Помимо сценария к *Чайке* 2018 года, в 2016-м адаптировал чеховскую пьесу *Вишневый сад*.

Д. Мэмет, автор сценария фильмов «Дядя Ваня» (режиссер Г. Мошер, 1991) и «Ваня с 42-й улицы» (по пьесе «Дядя Ваня», режиссер Л. Маль, 1994), драматург, кинорежиссер, писатель.

Л. Нурен Måsen. Автор сценария фильма «Чайка» (режиссер Б. Меландер, 1987). Один из самых крупных шведских драматургов. Поэт, писатель, режиссер кино и театра.

Ларс Нурен также перевел пьесу Чехова *Дядя Ваня* для фильма 1994 года.

С. Петралья. Известный итальянский сценарист. Написал сценарий к «Чайке», которую поставил М. Белоккио. *Чайка* стал дебютом Петралья. Впоследствии он написал больше сотни сценариев, среди которых сериальных хит «Спрут».

*Анализ режиссерских техник фильма «Чайка» (режиссер М. Белоккио, 1977)*

Марко Белоккио и его сценаристы сразу заявляют, что делают купюры в чеховском тексте. Если в первой сцене фильма реплики Медведенко и Маши сохранены, то из диалога Сорина и Треплева вырезаны целые абзацы. Не считая пары проходных реплик, удален большой кусок из характеристики Треплевым Аркадиной: со слов «ей уже досадно, что на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она» и до «у нее в Одессе в банке семьдесят тысяч».

Зритель, знакомый с текстом «Чайки» привыкает к этому приему, и поэтому и дальнейшие купюры воспринимает как само собой разумеющееся. Однако команда

Белоккио, помимо проходных фраз, убирает и важные. Ключевая реплика Треплева «по обстоятельствам от редакции не зависящим» в фильме не звучит. Соответственно, весь связанный с ней подтекст постановщик нивелирует.

В результате причинно-следственные связи, выстроенные Чеховым, разрушаются. Но логические цепочки, протянутые режиссером и его сценаристами, функционируют.

Пространство кадра будет проанализировано ниже. Пространство сцены отличается неаутентичностью. Вопросы, как и в случае с фильмом Майкла Майера, возникают к деталям: поместье Сорина – это итальянские виллы XIX века, но никак не русская усадьба того же времени.

Внутреннее убранство комнат, впрочем, больше соответствует действительности, хотя и здесь есть неточности.

Время в фильме Белоккио разграничено в точности, как и в первоисточнике. Продолжительность сюжета и фабулы совпадают. Вся предыстория событий «Чайки» за счет этого обстоятельства самоуничтожается.

Постановщик использует неограниченную информационную конвенцию. Показанных на экране фактов достаточно, чтобы понять конфликты, заложенные Белоккио и его сценаристами. Если говорить о конфликтах, заложенных Чеховым, данных, чтобы их понять, нет.

Работу по разбору драматургического материала можно охарактеризовать как крепкую и профессиональную. С поправкой на то, что анализируется не оригинальный замысел Чехова, а сценарий, написанный постановщиком и его командой сценаристов, и различия между двумя этими версиями существенные.

При этом разбор некоторых сцен нельзя назвать точным. Например, сцена из третьей части фильма – разговор Аркадиной и Сорина по поводу будущего Треплева. Сценаристы сократили часть реплик. Некоторые для выстраивания конфликта не очень важны, например, фраза Сорина, в которой он сравнивает себя со старым мундштуком. Другие – важны. Например, за фразой Аркадиной «Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин» у Чехова следует важное

продолжение: «Мне кажется, главной причиной была ревность, и чем скорее я увезу отсюда Тригорина, тем лучше».

Перед зрителем тот самый разговор, ради которого Аркадина приехала в гости к брату: о будущем Треплева. И этой фразой Аркадина дает Сорину понять, что намеревается оставить сына в деревне. Это событие, нарративная точка. В пьесе Сорин отвечает Аркадиной: «Как тебе сказать? Были и другие причины. Понятная вещь, человек молодой, умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего. Никаких занятий. Стыдится и боится своей праздности. Я его чрезвычайно люблю, и он ко мне привязан». Далее текст сценаристы оставили чеховский.

После заявления Аркадиной о том, что Треплев останется в деревне, Сорин приводит осторожные доводы, пытается ее убедить изменить решение – завязывается конфликт сцены.

Поскольку в фильме Белоккио этих реплик нет, режиссер выстраивает противостояние персонажей на другой основе. Перед этим эпизодом он вводит совсем небольшую сцену, в которой Аркадина понимает, что Тригорин увлекся Заречной. Это обстоятельство ее ввергает в крайне раздражительное состояние, и она вымещает раздражение на Сорине и Треплове.

В финале этой сцены у Чехова Сорину становится дурно: он не ожидал такого ответа Аркадиной о будущем сына. Белоккио сохраняет эту концовку, но замотивированность состояния Сорина исчезает. У Белоккио ему становится плохо по непонятной причине.

Можно привести еще несколько подобных примеров. Все они являются следствием нарушения причинно-следственных связей, выстроенных в первоисточнике – об этом говорилось выше.

Игра актеров – прямое следствие разбора драматургического материала. Из приведенного выше примера можно заключить, что актеры вынуждены были работать в сложных условиях, когда им приходилось своей игрой восстанавливать нарушенные логические цепочки «Чайки».

Решения, которые находил режиссер в работе с актерами, связали воедино повествование. Нарративные точки, которые постановщик подчеркнул, придали действию возможность развиваться и завершенность.

Эта техника использована в работе с актерами, и в меньшей степени подкреплена взаимодействием с камерой. В третьей части фильма, в сцене, где Тригорин просит Аркадину «отпустить» его, мотивы персонажей решены несколько иначе, чем это сделано в аналогичной сцене у Сидни Люмета. Причина упоминалась выше: сценаристы сократили часть реплик Аркадиной и Сорина в предшествующем эпизоде. По этой причине в фильме Белоккио Аркадина начинает разговор с Тригориним, уже зная, о чем он попросит.

В первой части сцены (до реплики Аркадиной «неужели я так стара и безобразна...») мизансцену нельзя назвать выразительной: Аркадина стоит у окна спиной к Тригорину, беллетрист ходит взад-вперед по комнате.

Хотя в самом драматическом повествовании здесь множество нарративных точек, артисты их не подчёркивают. Это обстоятельство делает сцену аморфной.

Но после указанной реплики Аркадиной ситуация меняется. Актриса делает несколько действий, подчеркивающих нарративные точки: поворачивается к партнеру, подходит к нему, опускается перед ним на колени, вновь поднимается.

Сцена приобретает форму и динамику.

Камера начинает работать на драматургию. Несмотря на то, что режиссер использует два плана – общий и крупный (на каждого актера) – этого достаточно, чтобы выразить все тонкости отношений между персонажами.

Визуальный компонент тона особой выразительной роли в картине Белоккио не играет. Его функция во многом хронологическая. С помощью тональных изменений зритель отслеживает течение времени.

В картине Белоккио можно отследить полное отсутствие оттенков красного – кроме начала и финала фильма и кадров с убитой птицей во второй его части. Первые и последние кадры закольцованы путем прямого повторения.

Оттенки красного возникают в кадре после самоубийства Треплева. Впервые – на жакете Маши Шамраевой. Далее – в виде ромбов на ширме. После – как цвет губной помады Аркадиной и т.д.

Цветовые паттерны в картине Белоккио по своей функции похожи на тональные отношения: разграничение времени действия. Другой смысловой нагрузки у них нет.

Визуальный компонент линии и формы в работе Белоккио не формирует устойчивые паттерны. Это не означает, что постановщик не использует линии и формы в качестве выразительного средства. Использует, но его применение носит хаотичный характер.

Визуальный компонент ритма также носит хаотичный характер и не складывается в устойчивые паттерны.

Устойчивые паттерны визуального компонента движения распознать не представляется возможным.

Визуальный компонент пространства в устойчивые паттерны не складывается. Основные типы пространства в картине Белоккио – плоское и ограниченное. Перспектива присутствует в нескольких кадрах – один из немногих случаев в фильмах, снятых по поздним пьесам Чехова. Влияния на смысл или визуальную концепцию фильма они не оказывают.

Техника вопроса-ответа использована в начале и конце картины. Следует серия кадров, смысл которой станет понятен только в конце фильма – это метафора жизни Треплева. Чеховский символ – убитая чайка метафорой не становится. Разговор Треплева и Заречной во второй части картины показан без намека на визуальные тропы.

Техника точка равновесия и *image system* не использованы.

Модальность фильма – объективная. Модальность, созданная Чеховым в «Чайке», не воссоздана.

Монтаж выполняет функцию создания причинно-следственных связей и единого пространства картины. Иных эстетических или концептуальных нагрузок он не несет.



В картине есть не до конца ясный фрагмент. После самоубийства Треплева следует несколько кадров, один из которых крупный план Аркадиной. Затем следует кадр, в котором Дорн пробегает через комнату и обнаруживает мертвого Треплева.

Такая монтажная склейка позволяет сделать предположение, что Аркадина, воссоздает в своем воображении действия Дорна и чувствует, что ее сына больше нет в живых. Если это предположение верно, монтаж здесь выполняет сложную функцию визуализации чувств матери.

### *Стивен Карам*

В большинстве случаев, особенно если рассматривается не адаптация, а именно экранизация пьес Чехова, довольно трудно сказать, в чем конкретно заключается работа сценариста. В таких картинах, как правило, структура пьесы и диалоги остаются без изменений (или меняются очень незначительно). Несколько в стороне стоит «Чайка» (режиссер М. Майер, 2018), к которому написал сценарий С. Карам.

«Чайка» Карам неожиданно начинается с конца, с четвертого акта. Со сцены, которой не было у Чехова – в ней Аркадиной в театре после спектакля сообщают некую неприятную весть. Какую именно, выясняется позже: она приезжает в дом брата – Петра Сорина. У него, судя по всему, был инфаркт или инсульт, это обстоятельство не поясняется. В кадре он лежит на кушетке, но в целом неплохо себя чувствует. После Аркадина, Тригорин, Сорин и все остальные обмениваются новостями, и далее все идет более-менее как в оригинале. Появляется Заречная, и Треплев вспоминает всю историю их любви. История переходит к первому акту, к подготовке показа спектакля Треплева.

Что еще добавил Карам в чеховскую Чайку? В целом он, за исключением упомянутого хода – начала с четвертого акта – оставляет чеховскую структуру пьесы. В начале первого акта добавлены эпизоды (буквально на несколько кадров) любовной идиллии между Треплевым и Ниной, а также между Тригориним и Аркадиной. Разговор Маши и Медведенко происходит после того, как Маша увидела купающегося в чем мать родила Треплева. Ее отповедь Медведенко, по Караму, спровоцировало именно это обстоятельство. Перед вопросом Сорина

(почему сестра сегодня не в духе?) Треплев наблюдает сцену, где Аркадина высказывает недовольство служанке, а Тригорин неуверенно пытается ее успокоить. Разговор Треплева с Ниной перед спектаклем перенесен на конюшню. С одной стороны, это выглядит более интимно, с другой – делает атмосферу картины более вульгарной. После спектакля Нина приходит в дом Сорина и рассматривает на стенах театральные афиши. После обмена любезностями с Аркадиной Заречная говорит с Тригориным – этот диалог также перенесен в отдельную комнату.

Таким образом можно описать все четыре акта фильма. Ход мысли Карам останется прежним: он дробит чеховские сцены с участием большого количества персонажей на более камерные. В результате герои показываются в новых локациях – соседней комнате, конюшне и т.д. Карам также меняет структуру всех диалогов. Несмотря на то, что герои иногда дословно произносят чеховский текст, логика реплик выстроена иначе, чем у Чехова. Исчезли важные смысловые куски. Например, рассказ Треплева Сорину о себе.

Зачем Караму понадобились подобные сценарные ходы? Карам – драматург американской школы, для него важна понятная логика повествования. Это означает, что в сценарии должны присутствовать все необходимые драматургические элементы, такие как исходное событие, завязка, мидпойнт и т.д. Можно предположить, что, по мнению Карам, у Чехова этих элементов нет.

В теории американской драматургии есть такое понятие, как антисюжет. Он противопоставлен по своей структуре классическому сюжету (архисюжету) и минисюжету. Теоретик драматургии Роберт Макки считает, что антисюжет свойственен не американской, а европейской драматургии. К которой принадлежит Чехов. Макки определяет классическую структуру следующим образом: «Это история, завершающаяся полным и необратимым изменением, в центре которой находится активный главный герой, противостоящий главным образом внешним силам и добывающийся желаемого на протяжении длительного времени в рамках

причинно-обусловленной вымышленной реальности»<sup>231</sup>. Что касается минисюжета – по определению Макки – то выстраивая его, «автор начинает с элементов классической структуры, а затем сокращает их, сужая или сжимая, избавляясь от излишеств или усекая характерные детали архисюжета. <...> Речь идет не об *отсутствии* сюжета, подобная история может быть воплощена на экране столь же хорошо, как архисюжет. Более того, минимализму свойственна простота и экономичность при одновременном сохранении атрибутов классики»<sup>232</sup>.

Антисюжет, по Роберту Макки, представляет «собой кинематографический аналог антиромана, или «нового романа», и театра абсурда. Данный набор антиструктурных вариантов не предполагает сокращение классического сюжета, а поворачивает его в обратном направлении, вступая в противоречие с традиционными формами и даже высмеивая саму идею формальных принципов. Создателя антисюжета редко интересует минимализм или простота; напротив, чтобы прояснить свои «революционные» замыслы, он дает жизнь фильмам, которым присуща экстравагантность и осознанное преувеличение»<sup>233</sup>.

Возможно, в представлении Карам структура Чайки действительно представляет собой антисюжет, и все его действия были направлены на то, чтобы превратить антисюжет в сюжет классический. Самое забавное в этой ситуации, что у Чехова есть все драматургические элементы повествования, свойственные классическому сюжету. Все поступки персонажей, в частности, приезд Аркадиной в четвертом акте (с которого Карам начинает фильм), замотивированы. Есть персонаж, который противостоит давлению внешних сил в рамках причинно-обусловленной вымышленной реальности – в общем, все как по учебнику сценарного мастерства. Только реализовано это специальными чеховскими приемами, которые Карам расшифровать, вероятно, не смог.

Стоит отметить, что концептуально фильм по сценарию Карам мало отличается от картины Сидни Люмета. Треплев – главный герой. Конфликт

<sup>231</sup> Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только: учебное пособие. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. С. 53.

<sup>232</sup> Там же.

<sup>233</sup> Там же. С. 54.

выстроен на том, что мир не понимает молодое дарование и медленно избавляется от него. Отличия заметны лишь в стиле работы режиссеров. Люмет более реалистичен. Майер, напротив, будто снимает видеоклип: красивые люди, стильный свет, свойственная этому жанру работа художников.

Почему режиссеры привлекали сценаристов высокого класса для работы над сценариями по пьесам Чехова? Возможно, потому что чувствовали или понимали, как нечто важное, несмотря на кажущуюся простоту, от их внимания все же ускользает.

### *Мура Будберг*

Сидни Люмет и Лоуренс Оливье привлекли к работе консультантов, которые очень хорошо знали русскую жизнь до 1917 года. Речь идет о женщине по имени Мура Будберг.

Разведчик, любовница Горького и муза Герберта Уэллса. Переводчик, писатель, очаровательная женщина. Вот несколько отрывков о ней из книги Нины Берберовой. Берберова писала: «И он [Александр Корда, режиссер. – И. Г.], и Уэллс когда-то помогли Муре войти в мир кино, как эксперту по русским картинам; она уже несколько лет работала у Корды и Самюэла Шпигеля, позже сделавшего с ее помощью «Лоуренса Аравийского» и «Николая и Александру». Она с 1936 года была на жалованье в компании Корды и считалась его ассистенткой, когда дело шло о фильмах на русские сюжеты. После 1941 года, когда Советский Союз был вовлечен в войну, им совершенно был необходим знаток и советник по вопросам как старой, так и новой России. Она была, по мнению Локкарта [британский разведчик, дипломат, писатель, любовник Муры (и Уэллса). – И.Г.], идеальным для них экспертом»<sup>234</sup>.

По книге Берберовой рассыпаны несколько фраз, касающихся того, что Мура Будберг сделала «Чайку» для Симоны Синьоре [имеется в виду фильм Сидни Люмета, в котором Симона Синьоре играла Аркадину – И.Г.], что перевела «Три

<sup>234</sup> Берберова Н. Железная женщина. М.: Политиздат, 1991. С. 310.

сестры» для Лоуренса Оливье, и спектакль с большим успехом шел в Лондоне и т.д.

Однако ни творческая элита, ни, скорее всего, публика в России первой половины XX века были, судя по имеющимся данным, не в состоянии разгадать шифрограммы Чехова. Лучшие режиссеры из Европы и США профессионально подходили к своей работе и нанимали консультантов из числа носителей языка и культуры, чтобы разобраться в Чехове (в его пьесах). Но в конечном итоге это не сработало.

Всего Мура Будберг была консультантом при написании сценария и на съемках трех фильмов по поздним пьесам Чехова. В 1968-м – она помогала Сидни Люмету с его «Чайкой». В 1970-м – Лоуренсу Оливье с «Тремя сестрами» и в том же году – Седрика Мессину (Cedric Messina) с телепостановкой той же пьесы.

#### **4.4. «Дуэль» между советскими и западными кинематографистами**

При анализе фильмов, снятых по поздним чеховским пьесам, можно увидеть условную кинематографическую «дуэль» между советскими и западными режиссерами.

В 1963 году в рамках ТВ-шоу Play of the Week (пьеса недели) на ITV в Великобритании выходит экранизация «Трех сестер». Спустя год в СССР известный режиссер Самсон Самсонов («Оптимистическая трагедия», «Каждый вечер в 11») делает фильм по той же пьесе. Через два года, в 1966-м, в США Пол Богарт выпускает «Три сестры» со звездным актерским составом тех лет. Гонка завершается в 1970 году в Великобритании, где Лоуренс Оливье ставит на сцене Национального театра, а после снимает «Три сестры». В том же году «Три сестры» выходят также в Великобритании и как ТВ-фильм, режиссером становится Седрик Мессина.

Из всех перечисленных версий «Трех сестер» фильм Самсонова – самая вольная экранизация. Режиссер, сам же написавший сценарий, в целом не нарушает архитектонику пьесы. Однако структура каждого действия существенно изменена. Постановщик иногда выбрасывает большие куски чеховских диалогов, текст которых мгновенно ассоциируется с «Тремя сестрами».

Фильм начинается со сцены марша небольшого отряда военных по узким улицам провинциального русского города. Ирина, Маша и Ольга бегут через сад к воротам их усадьбы, чтобы посмотреть на солдат. После сестры медленно бредут к дому. Первой фразы пьесы – «отец умер год назад» – в фильме нет.

Более серьезные изменения затронули начало второго действия. Все английские и американские версии повторяют Чехова дословно. Первая сцена – Андрей и Наташа, после – Андрей и Ферапонт, далее – Маша и Вершинин. Самсонов создает параллельное течение двух сцен – Андрея и Наташи, Маши и Вершинина, при этом последних зритель видит еще на подходе к дому.

Ни Богарт, ни Оливье, ни Мессина таких структурных кульбитов себе не позволяли.

«Дуэльные» мотивы между фильмами Самсонова и Оливье развиваются в трех направлениях. 1) Метафорическая перекличка. Фильмы и советского, и британского режиссеров начинаются с кадров леса. У Оливье на поляне перед деревьями как будто из ниоткуда появляется усадьба, в которой развивается действие. У Самсонова – из глубины березового леса выходят Ирина, Маша и Ольга и идут навстречу зрителю. Оливье такое начало требовалось для концептуального решения фильма. Самсонов, наоборот, будто пытается быть просто бытописателем того времени. 2) Изобразительная перекличка. Фильм Самсонова – черно-белый. Картина Оливье – цветная. 3) Структурная перекличка. Самсонов позволяет себе немного перекроить Чехова. Оливье – идет точно по тексту.

*Анализ режиссерских техник фильма «Три сестры» (режиссер Л. Оливье, 1970)*

Это наиболее яркий во многих отношениях пример экранизации пьес Чехова. Структурно картина Оливье полностью повторяет чеховский оригинал, реплики персонажей также не подверглись изменениям.

За двумя небольшими исключениями. Между третьим и четвертым актом фильма Ирина видит сон, в котором визуализируются все высказанные в разговорах мечтания трех сестер о жизни в Москве: профессорская карьера Андрея, посещение Большого театра, балы, ухаживание офицеров, рождение детей. Кроме

того, Оливье придумал начало и конец фильма – сцены отражают, даже зеркально отражают друг друга во всех тонкостях. За исключением звукового сопровождения.

Язык Оливье очень изощрен. Это не просто профессионализм, это вдохновенный полет мысли. Первая сцена представляет собой панораму (в смысле – движение камеры) по среднерусскому пейзажу, нарисованному на бумаге или холсте.

Камера останавливается, и на ландшафте появляется двухэтажный дом, исполненный в стиле классицизма. Камера наезжает, дом становится трехмерным, и зритель оказывается внутри.

Из-за полупрозрачной шторы, напоминающей театральный занавес, выходят три женщины. Одна в белом платье, другая – в синем, третья – в черном. Это героини чеховской пьесы.

Они проходят через большую комнату, зритель видит часы, стилизованные под собор Василия Блаженного, толстые колонны, высокие окна в пол и прозрачные стены, через которые проглядывает среднерусский пейзаж.

Звучит первая фраза драмы, театральная реальность сменяется кинематографичной, стены теряют прозрачность, зритель оказывается в реалистичном мире чеховских персонажей.

Завершается фильм известным монологом Ольги: если бы знать? Три сестры в саду у дома, осень, Тузенбах погиб, военные покидают город. В кадре голые стволы берез и буро-желтые листья под ногами. Камера отъезжает, Ирина, Маша и Ольга идут на зрителя и останавливаются перед оградой, сколоченной из грубых досок.

Следующий кадр показывает трех сестер издалека и со спины и как бы через пелену, делающую изображение почти монохромным. Склейка. Общий план на дом Прозоровых, который постепенно растворяется в среднерусском пейзаже. За кадром издевательски бодро звучит «Интернационал» на русском языке. Смысл послания понятен: жили прекраснодушные люди, которые ничего не делали, а только мечтали о чем-то несбыточном. А теперь нет их, как будто и не было.

Чтобы понять, насколько внимательно режиссер прочел пьесу Чехова, достаточно двух маркеров: возраста Андрея и времени, прошедшего между первым

и вторым актом пьесы. В фильме роль Андрея исполнил актер Дерек Джейкоби (Derek Jacobi) – известный британский актер, снимающийся и в наши дни. Он родился в 1938 году, соответственно, во время съемок фильма ему было примерно чуть за тридцать. У Оливье Андрей выглядит примерно на эти годы. Усы и нелепая прическа делают персонажа малосимпатичным перезревшим тьюфом. Во второй главе приводились рассуждения о возрасте Андрея. Напомним, в пьесе об этом есть только намеки, но их достаточно, чтобы с полной уверенностью предположить, что Андрею 17-18 лет. Возраст Андрея – критически важная деталь для определения конфликта пьесы. Оливье не придает ей значения. Это делает сюжет и мотивы персонажей аморфными и уводит их поведение в русло, описанное Питером Сонди.

Второй момент – время, прошедшее между первым и вторым актом фильма. Напомним, во второй главе приводились доказательства, что антракт между действиями длился почти два года. Это обстоятельство объясняет суть поведения Наташи и реакции на него сестер Прозоровым и их ближайшего окружения. В фильме об этом нет и речи. В конце первого акта камера смотрит в окно. На переднем плане – рояль, на который офицеры кладут подарки по случаю именин Ирины. Медленно гаснет свет, на столе вместо цветов появляется лампа, утро сменяет вечер, начинается второй акт – сцена Андрея и Наташи, они уже женаты. Намека на прошедшие два года нет. Нет ни борьбы Наташи за место под солнцем, ни медленного, слишком медленного взросления Андрея, ни попыток сестер открыть ему глаза на происходящее.

Заложенные Чеховым конфликты, острые, мощные, как будто растворяются в провинциальном быте. Персонажи превращаются не в людей с желаниями, чувствами, мыслями, а в проекции, тени. Для них мечты о жизни в Москве – не просто единственная форма существования, а единственная форма, которую может выдумать постановщик, чтобы оправдать происходящее на сцене. Похоже, ему важнее было зарифмовать начало и финал фильма, чем разбираться в чеховской пьесе.

Необходимо сделать еще одно уточнение. Речь пойдет о среде, в которой происходит действие – русском офицерском корпусе. Понимание того, кем были



военные в Российской Империи, существенным образом скорректировалось за годы существования СССР. Историк Сергей Волков писал: «Советскому человеку следовало знать, что русские офицеры представляли собой весьма неприглядное зрелище. Они: а) «были глуповаты и невежественны»; б) «отличались ретроградством и противились прогрессу»; в) «плохо обращались с солдатами, за что те их ненавидели»; г) «пьянствовали, развратничали и предавались прочим порокам»; д) «обладали низким профессиональным уровнем» и т. д. и т. п.»<sup>235</sup>.

Появлению такого мнения есть простое объяснение. Для большевистской идеологии русский офицер был военным преступником. И отношение к этому сословию со стороны государственной пропаганды было соответствующее. Однако реальное положение дел в Российской Империи было иным. Приведем еще несколько цитат из книги Волкова: «На протяжении полутора столетий офицерство в России не только полностью входило в состав дворянского сословия, но и было наиболее привилегированной частью этого сословия. Офицеры как профессиональная группа в социальном плане стояли выше любой другой социально-профессиональной группы населения в стране. Они обладали наиболее престижным статусом в русском обществе того времени».

Чуть ниже: «Положение офицера в русском обществе было положением дворянина. И если в конце XIX в. его статус снизился, то это произошло почти в той же степени, в какой снизился в это время дворянский статус вообще. Дворянство утратило к этому времени экономическую независимость (во второй половине XIX в. менее трети всех потомственных дворян были помещиками), и подавляющее большинство его жило на жалованье, ничем не отличаясь в этом смысле от выходцев из других сословий».

«Тем не менее, несмотря ни на что, престиж офицера в русском обществе оставался и тогда достаточно высок. Пусть юридически и фактически офицерство не было, как раньше, самой привилегированной группой общества, но традиционно связанные с этой профессией представления о чести, достоинстве и благородстве

---

<sup>235</sup> Волков С. Цит. соч. С. 5.

навсегда остались принадлежностью ее и ее представителей. В отношении личного достоинства офицер по-прежнему стоял на недостижимой высоте, и такое положение в моральном плане никогда не оспаривалось. За установленным для офицеров официальным титулованием (формой обращения к обер-офицерам было «ваше благородие», к штаб-офицерам — «ваше высокоблагородие», к генерал-майорам и генерал-лейтенантам — «ваше превосходительство», а к полным генералам — «ваше высокопревосходительство») во многом стояло действительное признание обществом их сущности как носителей определенных понятий и моральных устоев»<sup>236</sup>.

Герои Лоуренса Оливье больше напоминают, как бы выразились русские критики XIX века, интеллигентов-разночинцев, а не русских офицеров. Их поведение, манера общения и мотивы поступков говорят об одном: они все ужасно милые люди, но, к сожалению, без внутреннего стержня. Такой взгляд на вещи нивелирует одну из основных тем пьесы – конфликт человека культурного и, скажем так, не до конца культурного. Тема эта, необычайно настойчиво проявляющаяся во многих произведениях Чехова, была очень актуальна для российского общества конца XIX-начала XX века.

Причинно-следственные связи в фильме Оливье нельзя назвать нарушенными. Поскольку внутреннее устройство первоисточника во многом прозрачно, то значительных нестыковок и неясностей, как в случае с упомянутыми картинами Люмета или Брука, здесь нет. В работе Оливье заметно поверхностное понимание некоторых особенностей чеховского сюжета, в частности, обстоятельств, связанных с персонажем Андрея Прозорова, и намеренно карикатурные приемы в изображении военного сословия Российской Империи.

Пространство экрана анализируется ниже. Пространство сцены выглядит очень театральным. Для таких случаев в профессиональном сообществе существует устойчивое выражение: «виден павильон».

---

<sup>236</sup> Там же. С.41, 44-45.

Это обстоятельство существенным образом влияет на восприятие времени картины. Как было продемонстрировано, хронология «Трех сестер» имеет свои особенности. Поскольку ни сценарист, ни режиссер в ней не разобрались, первые три части фильма визуально походят одна на другую. Четвертая от них отличается только потому, что действие происходит в экстерьере, а не в интерьере. Продолжительность сюжета фильма Оливье равно продолжительности «истории». В этом режиссер не отходит от традиции своих коллег по цеху.

Информационная конвенция фильма, судя по всему, задумывалась как неограниченная. Однако, как и в случае с другими фильмами по пьесам Чехова, зритель испытывает некоторый недостаток информации для понимания основных конфликтов истории.

Если отбросить понимание режиссером особенностей хронологии пьесы «Три сестры» и отношение к русским военным, то разбор сценария можно назвать высокопрофессиональным. Особенно обращает на себя внимание точность и изобретательность в построении мизансцен. Одна из характерных черт пьесы «Три сестры» – многолюдность многих эпизодов. Это вызов для постановщика, и Оливье его принимает. Остановимся на его методе работы.

Пол в съемочном павильоне сделан очень гладким. Это позволяет перемещать камеру на тележке, колесики которой снабжены толстыми резиновыми шинами. В результате режиссер получает возможность двигать камеру в любом направлении и выстраивать сложные мизансцены с большим количеством актеров. При этом перемещения персонажей с первого плана на второй, со второго на третий и т.д. позволяют держать в поле зрения всех участников сцены, делать нужные смысловые акценты в отношениях между героями и создавать динамику действия.

В первой части фильма в кадре почти все время больше трех актеров. При этом мизансцены выстроены так, что реципиент не теряет нить повествования. Рассмотрим эпизод из первой части фильма – с момента появления Вершинина до его признания, что он жил на Старой Басманной улице. Вершинин появляется в гостиной Прозоровых на «ковбойском» плане и переходит на средний.

Его вход дает импульс движению камеры, и она выходит на общий план. Когда Ирина узнает, что Вершинин приехал из Москвы, камера наезжает, в кадре остаются только она и «влюбленный майор». Когда Маша переспрашивает Вершинина про Москву, следует склейка, камера смотрит только на них двоих. Маша и Вершинин как будто впервые видят друг друга. Оливье подчеркивает это съемкой на 180 градусов, иначе говоря, «восьмеркой» на среднем плане.

После того, как Маша осаживает Вершинина, говоря, что не помнит его, Оливье через монтажную склейку переключает внимание на вбегающих в гостиную Ирину и Ольгу. Ирина и Ольга бегут на среднем плане. Они останавливаются, когда в кадре появляется Маша. Теперь Вершинин один напротив трех сестер.

Когда Вершинин вспоминает отца Прозоровых, он начинает движение, проходит мимо сестер, и Оливье монтируется на обратную точку так, что на фоне виден портрет генерала – Прозорова-отца.

Когда Маша вспоминает прозвище Вершинина «влюбленный майор», Оливье монтируется на общий план. В кадре оказываются Чебутыкин и Соленый. Возникает подтекст – они, в отличие от сестер, хорошо помнят и знают Вершинина.

Вершинин смущается, перемену в отношениях Оливье подчеркивает через смену мизансцены. В кадре вновь только Вершинин и сестры. «Отдаление» «влюбленного майора» Оливье подчеркивает визуальными средствами. Вершинин в правой части кадра, сестры – в левой. Их отделяет высвеченная стена, создающая изобразительный барьер.

Далее Оливье использует крупный план Вершинина. Это необходимо, чтобы зритель обратил внимание, что «влюбленный майор» увидел, как реагирует на него Маша. И после два «обратных плана»: только сестры – чтобы показать реакцию Маши и общий план, чтобы продемонстрировать, что обстановка в сцене совсем не интимная.

Как было продемонстрировано в проанализированном фрагменте, постановщик прибегает к практике режиссерских битов.

Визуальный компонент тона в работе Оливье – как и в фильме Люмета – выполняет календарную функцию. С помощью тона зрителю демонстрируют, что

первая часть фильма происходит в пасмурное утро, вторая – ранним зимним вечером, третья – ночью. Четвертая – также в пасмурное утро, но уже в экстерьере.

Выше говорилось, какой способ работы со сценарием и актерами выбрал Оливье. Такая подвижность артистов и камеры, кроме очевидных достоинств, имеет неочевидные недостатки. И в первую очередь это сложности с установкой света. Во-первых, Оливье все время перемещает актеров: оператор должен выставить свет не на один кадр, как это обычно бывает, а на целую серию. Во-вторых, Оливье любит использовать в своей работе общие планы, что тоже осложняет работу оператора, поскольку возникает необходимость высветить одновременно все актерские точки.

Чтобы не сталкиваться с такими сложностями, свет в картине верхний, заливочный. Как результат – возможность работать в нужной Оливье манере, но лица актеров при этом – увы – будут освещены одинаково. Достаточно посмотреть любой кадр из картины Оливье, чтобы убедиться в этом.

Цветовая палитра фильма – холодная. Используются десатурированные (иначе говоря – ненасыщенные) оттенки голубого, синего, серого. По этой причине даже белое платье Ирины в первой части фильма стало голубым.

Превалирующий цвет первой части – оттенок синего. Второй – оттенок фиолетового, третьей – оттенок зеленовато-болотного, четвертой – серого.

Линии и формы в фильме Оливье – правильные: т.е. это квадраты, круги и треугольники. В основном вертикальные и горизонтальные. Диагонали встречаются редко – как правило, это сцены, снятые на лестнице на второй этаж. Встречается мотив кругов – в основном, в первой и третьей части картины. Его появление не укладывается в устойчивый паттерн.

Ритм картины задают перемещения актеров и движения камеры, т.е. мизансцена. Устойчивый паттерн здесь не выявляется. Ритм статичных объектов в фильме задается за счет вертикальных и горизонтальных линий, а также схожих по форме предметов интерьера и архитектурных элементов, например, окон и дверей. Этот вид ритма в устойчивый паттерн также не складывается.

По жанру фильм Оливье – драма. Здесь нет эпизодов, связанных с интенсивным движением.

Пространство картины – или плоское, или ограниченное. Для фильма характерно, как и для работы Люмета, отсутствие перспективы. Осмысленного чередования в смене плоского пространства на ограниченное и обратно в изобразительное решение постановщиком не заложено.

Эта техника присутствует в фильме – как и в картине Люмета – в начальных кадрах. Выше упоминалась метафора Оливье, раскрывающая его концепцию «Трех сестер». Первые кадры вызывают вопрос, ответ на который зритель получит, только досмотрев картину до конца.

Техники *image system* и точки равновесия не использовались.

Начало и финал фильма – яркий и редкий пример использования визуальной метафоры в фильмах, снятых по драмам Чехова.

Модальность в картине – объективная. Хотя постановщик прибегает и к субъективным ее видам. В эпизоде появления Вершинина в первой части картины режиссер демонстрирует то, что видит «влюбленный майор», входя в гостиную Прозоровых.

Возможно, по той причине, что этот «внутренний взор» визуально не обыгран, т.е. кадр снят и вмонтирован в фильм так, что не сразу понимаешь, что это «субъектив», его предназначение в картине не совсем понятно.

Модальность, заложенная Чеховым в «Трех сестрах», в картине Оливье не раскрыта.

В картине Оливье монтаж выполняет функцию создания причинно-следственной и временной связи событий. Иной – интеллектуальной или эмоциональной нагрузки – он не несет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Три сестры» (режиссер С. Самсонов, 1964)*

Картина Самсона Самсонова – это сочинение по мотивам чеховских «Трех сестер». Здесь сохранены все действующие лица и некоторые конфликты, но задана новая структура пьесы.

Открывающая сцена фильма представляет собой почти трехминутный план, в течение которого камера панорамирует на кране то влево, то вправо по березовой роще и, наконец, в ее объектив попадают три женщины, выходящие из-за деревьев навстречу зрителю.

Вторая сцена – проход военных под звуки марша по улицам небольшого города. Три сестры наблюдают за ними.

Третья сцена – это разговор Ирины и Ольги. Здесь задается лейтмотив «в Москву!» и сообщаются некоторые сведения о главных героинях.

Четвертая сцена начинается с монолога Ирины о том, как хорошо быть рабочим и как она хочет трудиться. После следует монолог Тузенбаха о том, как его оберегали от труда.

Из этого описания видно, что Самсонов не ставил своей задачей передать чеховские паттерны средствами киноязыка. Постановщик представил свою версию сюжета пьесы.

Фильм Самсонова черно-белый. Это обстоятельство способствует созданию аутентичного сценического пространства картины. Экстерьеры сняты не в декорациях, а в не изменивших со времен Чехова свой облик русских городах. Аутентичная натура – несомненная удача картины. Пространство кадра будет рассмотрено ниже.

Поскольку постановщик изменил структуру первоисточника, анализировать время фильма не корректно. Отметим, что здесь присутствует хронологическая «разбалансировка», отмечавшаяся и в других картинах: совпадение продолжительности сюжета и фабулы.

Информационная конвенция фильма – неограниченная. Это не противоречит ни фабуле, ни сюжету, заданными постановщиком самому себе.

Поскольку постановщик работал не с оригинальным текстом пьесы «Три сестры» с его версией, не представляется возможным проанализировать, насколько точен разбор сценария. Трактовка персонажей и событий походит на трактовку Лоренса Оливье. Следовательно, Самсонов работал, как и Оливье, в рамках

концептуальных представлений о «Трех сестрах» середины XX века. Техника режиссерских битов в картине Самсонова не использовалась.

Визуальный компонент тона в фильме Самсонова не создает устойчивые паттерны. Его роль, как в картине Сидни Люмета, – хронологическая. С его помощью реципиент может различать, в какое время суток происходит действие.

Поскольку фильм черно-белый, визуальный компонент цвета отсутствует.

Свой линейный мотив есть у каждого акта фильма. Первому, в основном, соответствуют вертикальные линии. Когда действие перемещается в дом Прозоровых, в кадре появляются горизонтальные. Второму – диагональные и «плохого качества». В третьей появляется мотив круга. Большая часть действия выстроена около арочного окна, через которое герои смотрят на пожар. Четвертый акт возвращается к мотивам первого: вертикальные линии.

Встречаются примеры использования вертикальных линий в качестве визуального «разделителя» персонажей: герои ведут диалог, но не приходят к единому мнению.

Помимо этого, диагональные линии, что «хорошего» качества, что «плохого» постановщик использует при необходимости показать смятение чувств персонажей или их «макабричность».

Для картины Самсонова характерно частое использование ритма статичных объектов. Как правило, он задается вертикальными линиями, например, деревьями (если речь идет про экстерьер) или оконными и дверными проемами (если говорить про интерьер). Выявить его устойчивые паттерны не представляется возможным.

То же самое можно отметить в отношении ритма движущихся объектов. Наиболее яркие примеры его использования – начало и финал картины.

Движение объектов на экране и камеры хаотично. Выявить устойчивые паттерны не представляется возможным.

Картина очень разнообразна по типам используемых в ней пространств. Здесь есть в чистом виде глубинное пространство, плоское и ограниченное. Постановщик часто смешивает типы пространства, создавая новые комбинации.



При всем разнообразии этого визуального компонента, невозможно выявить его устойчивые паттерны или закономерности. Типы пространства образуют визуальную структуру, но она носит случайный, а не умышленный характер.

Техника вопроса-ответа в картине Самсона Самсонова не применялась. То же самое касается техник точки равновесия и image system.

В фильме Самсонова есть метафора, отсутствующая в других фильмах, снятых по «Трем сестрам»: ветер. Речь, вероятно, идет о той буре, о которой говорит Тузенбах в первом действии: «Пришло время, надвигается на нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку». В финальной сцене картины три раздавленные обстоятельствами женщины стоят обнявшись, и Ольга произносит свой знаменитый монолог. Ветер дует сильнее и сильнее, сухие листья поднимаются в воздух и, кажется, унесут трех сестер с собой.

Модальность в картине Самсонова объективная. Модальность, заданная Чеховым, не передана.

Монтаж в работе Самсонова организует причинно-следственные связи событий. Иных концептуальных или эстетических задач он не выполняет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Чайка» (режиссер С. Люмет, 1968)*

Несмотря на то, что полнометражных фильмов по поздним пьесам Чехова до обидного мало, почти все они сняты большими или по крайней мере заметными режиссерами: Сидни Люмет, Лоуренс Оливье, Марко Белоккио, Сергей Соловьев и др.

При рассмотрении постановки Сидни Люмета сконцентрируемся на роли центрального персонажа – Треплева.

Традиционно считается (и это находит подтверждение в некоторых письмах Чехова), что протагонист «Чайки» – Нина Заречная. Ее реплики (многократно повторяемое «я – чайка») в четвертом действии, с одной стороны, также свидетельствуют об этом. С другой – впервые образ чайки появляется, когда

Треплев кладет подстреленную им птицу к ногам Нины (второе действие) и добавляет, что скоро таким же образом он убьет себя.

«Чайка» как символ может обозначать и Заречную, и Треплева.

В пространстве пьесы персонаж Треплева занимает больше места, чем образ Заречной – с его представления (прогулка Маши и Медведенко) начинается «Чайка». Его самоубийством пьеса заканчивается. Поэтому рассмотрение Треплева в качестве протагониста вполне обосновано.

В первой главе уже расшифровывалась фраза Треплева «по обстоятельствам от редакции независимым» и раскрывалась суть этого персонажа.

Обратимся к образу Треплева в фильме Люмета.

Эту роль исполнил Дэвид Ворнер (David Warner) – высокий рыжеволосый актер с вытянутым тонкогубым лицом британской лепки. В фильме подчеркнуты его возраст и его сутулость – исполнитель выглядит заметно старше своего персонажа. Постоянный наряд Треплева – это светлые свободно сидящие рубахи или косоворотки, неряшливо заправленные в темные брюки и наполовину расстегнутые на груди. В последней части фильма поверх привычного облачения – темный кардиган грубой вязки. Никаких сюртуков, жилетов и других атрибутов мужского платья конца XIX века. Такой стиль, видимо, должен наводить зрителя на мысли о жизненной неустроенности и мятущейся творческой душе Треплева. Образ дополняют не слишком ухоженные бакенбарды – черточка скорее англосаксонская, нежели русская: в России мужчины того времени в основном носили бороды.

По структуре фильм Люмета повторяет пьесу Чехова, но есть некоторые отступления. Фильм начинается не с разговора Маши и Медведенко, а с побега Заречной из своего дома. Затем следует короткая сцена: в доме Сорина в постели нагишом (это обстоятельство подчеркнуто) спит Тригорин, Аркадина, запахивая пеньюар, отходит от него, оглядывается и садится к туалетному столику. Следующая сцена: несколько крестьян размеренным шагом выходят за ворота усадьбы.

Есть и другие незначительные расхождения с текстом Чехова.

В фильме четыре акта, реплики персонажей оставлены без изменений. Треплев появляется во второй сцене первого действия и остается в игре до своего побега из-за ссоры с матерью. Во втором акте Нина встречает его, когда идет увидеться с Тригориным – он показывает ей убитую чайку, здесь это его единственный выход. В третьем – Треплев выбегает на зов Аркадиной во время припадка Сорина. Далее следует сцена его разговора с матерью и с появлением Тригорина Треплев сходит со сцены. В четвертом действии он все время на виду у зрителя, кроме начала сцены перед выходом Сорина и последнего явления. Там он появиться уже физически не может, поскольку этот персонаж к тому времени мертв.

Люмет показывает Треплева как представителя «нового» типа молодых людей: мятушаяся душа, безумствующий встревоженный взгляд, выражающий напряженную работу не столько мысли, сколько чувства, поиски неизвестных форм в творчестве, отношения с женщиной импульсивны и истеричны. Для людей подобного склада, как правило, характерна неудовлетворенность окружающей действительностью. Треплев почти не следит за своей внешностью и манерой поведения, как бы говоря окружающим: принимайте меня таким, какой я есть. Это тот тип человека, который сейчас назвали бы «бунтарем», «творческой личностью» и проч. и проч. Такой тип действительно мог существовать не только на рубеже XIX-XX веков, но и в любую другую эпоху, хотя подобная форма саморепрезентации свойственна, скорее, для молодых людей из крупных городов, нежели из провинции. Генеалогия такого человека в русской усадьбе не совсем ясна – Люмет не поясняет, почему и как давно Треплев живет в имении Сорина. Чехов, как можно было убедиться, ответ на этот вопрос дает.

Интересно, что в названии фильма зашифровано «пасхальное послание» от постановщика и, возможно, сценариста. По-английски «чайка» будет «seagull». Допускается и несколько иное написание, которое и использует Люмет – «sea gull». Слово «gull» можно перевести, как «простачок» или «дурачок». Нельзя со всей определенностью сказать, кто адресат сей шифрограммы, но ответ на этот вопрос мог бы многое прояснить в позиции режиссера.

Главный конфликт протагониста так, как показывает его Люмет – невозможность найти точки соприкосновения с окружающим миром. Молодой человек хочет теплоты отношений, доверия и поддержки, а в ответ получает лишь пренебрежительную ухмылку реальности и указание выйти за дверь. Конфликт Треплева со всем миром – тот ключ, которым Люмет открывает «Чайку». Режиссер будто проводит протагониста по всем кругам ада. На этом строится динамика образа персонажа: его окружение последовательно разрушает чистые помыслы молодого человека.

В первой части фильма Треплев влюблен в Нину и окрылен надеждами на писательский труд. Аркадина походя, с улыбкой разрушает его творческие замыслы. У Треплева остается его любовь к Заречной, но во втором акте Тригорин забирает и это. Треплев принимает решение застрелиться, попытка оказывается неудачной, и на какое-то время зрителю кажется, что мир сжалился над беднягой. Третий акт фильма – это с одной стороны некая перевалочная база для персонажей, но с другой – и Аркадина, и Тригорин, и Нина только усугубляют ситуацию. Аркадина – своими характеристиками сына: «приживал, оборвыш, ничтожество», Тригорин и Нина – своим интересом друг к другу и пренебрежением чувствами Треплева.

Четвертый акт демонстрирует зрителю загнанного в угол героя, хотя на первый взгляд кажется, он обрел какое-то душевное спокойствие: его рассказы печатают в столичных журналах. Сам характер движения актера в декорациях говорит о некотором затишьи. Но появление Тригорина, Аркадиной и Заречной дают протагонисту понять, что его положение безнадежно.

Ни с кем из персонажей фильма Треплев не может найти общего языка. Маша навязывается ему со своими чувствами, Аркадина больно колет из-за своей фанаберии, Нина предает его, Тригорин или безразличен или за своею холодностью скрывает пренебрежение. Пожалуй, люметовский Треплев только с Сориным и Медведенко может говорить по-человечески, но Сорин показан выживающим из ума больным стариком, а Медведенко – серой и неинтересной личностью, общаться с ними просто нет смысла. Зритель, таким образом, видит довольно удручающую

картину: творческая, но слабая личность в борьбе с циничной и жестокой средой. Она и формирует смысл фильма. Люмет – профессионал, и никогда не прибегнет к прямым высказываниям. Поэтому зрителю дается возможность домыслить ситуацию. Но посылки, из которых можно делать выводы, сводятся к формуле, высказанной еще Николаем Добролюбовым: луч света в темном царстве. Луч света, конкретизируем, Треплев и ему подобные; темное царство – чиновники (в том числе и от искусства), сельские учителя, мажордомы, их дети и все прочие обыватели. Такое окружение, по мысли Люмета, не могло не привести Треплева к гибели.

Если проанализировать созданную Люметом систему образов, то обнаруживается интересная деталь: у персонажа Треплева нет буквально ни одной отрицательной черты, а у остальных персонажей их – целый букет. За спесью Аркадиной скрывается то, что она плохая мать. За мирной внешностью Тригорина – циничное попрание идеалов молодости: не мог писатель не знать о чувствах Треплева к Нине. За любовью Маши – эгоизм, настоянный на беззастенчивой манипуляции людьми. За старостью Сорина – его бесхребетность. Про Шамраева, Дорна, Полину Андреевну и Медведенко даже говорить нечего. Первый грубиян, второй прелюбодей, третья только и думает, как уйти от мужа, последний – просто ничтожество. И только Треплев, точно в лучах заходящего солнца, выситя печальный и непогрешимый.

Фактически перед зрителем возникает некая унифицированная кинематографическая реальность, которая как бы репрезентирует Россию конца XIX века, но на самом деле имеет мало общего и с ней, и с пьесой Чехова.

Причинно-следственная связь событий фильма нарушена. Приведем пример. Причины пребывания Треплева в доме Сорина сценаристом и режиссером не прояснены. Ситуацию можно толковать двумя способами. Допустим, Треплев у дяди в гостях. В таком случае, зачем ему понадобилось показывать Аркадиной постановку именно в усадьбе? Сделать это в городе было бы проще: и творческих возможностей больше, и организационных. Если он живет в усадьбе все время, то почему? Постановщик это никак не проясняет, и вопрос повисает в воздухе.

Это обстоятельство влечет за собой другие нестыковки причинно-следственных связей. Знаменитая сцена Маши и Медведенко («Отчего вы всегда ходите в черном?») начинается с того, что Семен Семенович в легкой форме помогает Машу под ее веселый смех. По логике сценариста и режиссера, это «коррелирует» с финалом первой части фильма, где Маша признается Дорну в своей любви к Треплеву.

Действие картины происходит в усадьбе Сорина. Пространство экрана анализируется ниже. Пространство сцены в части интерьеров не является аутентичным. Отсутствие перспективы – характерная черта фильма.

Время фильма выстроено с кристальной ясностью. Первые три части фильма – они длятся в течение недели – происходят в разное время суток и при разной погоде. Первая часть – это сумерки и вечер погожего дня. Вторая часть – солнечный полдень. Третья – пасмурное утро, к исходу которого погода налаживается. Перед четвертым действием режиссер дает титр: прошло два года. Четвертое действие – осенний вечер, погода, впрочем, стоит ясная.

Сюжет и «история» фильма Люмета имеют равную продолжительность. Предыстории у событий картины как будто нет.

Фильм Люмета предлагает зрителю информационно неограниченную нарративную конвенцию. В реальности реципиент сталкивается с недостатком информации для понимания основных конфликтов. Это общая черта всех фильмов, сделанных по «Чайке» Чехова.

Выше уже упоминалась позиция сценариста и режиссера фильма о концептуальном понимании «Чайки» Чехова. Многим конфликтам и обстоятельствам, заложенным в пьесе, режиссер и сценарист не придали значения. Если оставить этот факт за скобками, то разбор сценария можно назвать профессиональным. Некоторые решения, как уже упомянутое начало сцены Маши и Медведенко, можно уложить в русло понимания пьесы сценаристом и режиссером. Люмет, как профессиональный постановщик, конечно же, держал в голове линии всех персонажей. Ему нужно было каким-то образом оправдать то,

что Маша в конечном итоге вышла замуж за Медведенко, поэтому мотив их отношений он заявляет еще в самом начале фильма.

Как и в случае с картиной Питера Брука, работу с актерами здесь можно назвать филигранной. В качестве примера можно рассмотреть игру Симоны Синьоре (Аркадина) в третьей части фильма, в знаменитой сцене выяснения с Тригориным. На первом плане здесь исполнитель роли Тригорина – Джеймс Мэйсон (можно оценить юмор Люмета, утвердившего Мэйсона на роль любителя волочиться за молодыми женщинами: незадолго до этого актер сыграл в «Лолите» С. Кубрика роль Гумберта Гумберта), но ведет сцену именно Синьоре. Ее действия, ее оценки в мельчайших деталях следуют за текстом Чехова, отражая все выписанные перемены в существовании Аркадиной. Подробнее – в анализе режиссерских битов.

Эту же сцену можно рассмотреть и как пример использования техники режиссерских битов. Первая мизансцена – Аркадина за туалетным столиком у окна, Тригорин к ней спиной. Это первая линия взаимодействия.

Вторая мизансцена – Тригорин, не поворачиваясь к Аркадиной, выходит на крупный план, садится на кровать и просит Аркадину отсрочить совместный отъезд – нарративная точка. Далее следует реакция Аркадиной. Это вторая линия взаимодействия.

Аркадина поднимается, подходит к Тригोरину – нарративная точка. Это третья линия взаимодействия. Следуют попытки увещевать Тригорина. Следующая нарративная точка – когда интеллектуальные доводы у Аркадиной исчерпаны, она садится на кровать спиной к Тригोरину. В ход идут доводы эмоциональные. Люмет, чтобы подчеркнуть игру Синьоре, берет «обратную точку» на ее лицо.

Одновременно этот план служит как переход для следующей линии взаимодействия – когда Тригорин падает на кровать: частый случай экономии сил и средств на съемочной площадке. Это момент «падения» Тригорина, а следующий кадр – продолжает тот же съемочный кадр, где Синьоре крупным планом. На этой линии взаимодействия Люмет также дает план на лицо Джеймса Мэйсона.

После своего поражения Тригорин поднимается. Аркадина возвращается к исходной точке сцены. Чтобы подчеркнуть перемену в персонаже, Люмет предлагает Аркадиной примерить шляпку. Чтобы подчеркнуть перемену у Тригорина, Люмет снимает его с другого, нежели прежде, ракурса. В завершении сцены – поцелей Аркадиной и Тригорина: примирение. Последняя линия взаимодействия.

Анализ этой сцены показывает, что уже в 1968 году техника режиссёрских битов была разработана, хотя использовалась далеко не всеми режиссерами. Здесь мизансцены выстроены во взаимодействии с работой камеры, что позволяет только лишь на изобразительном уровне передать мельчайшие нюансы отношений героев фильма.

Общее тональное решение картины – ретро-стилистика. Оператор Дж. Фишер использует специальные светофильтры Pro Mist, что создает изображение, напоминающее старые фотографии. Особенно этот эффект заметен, если сцена снята в солнечный день.

При этом все четыре части фильма отличаются по тональному решению. Первая часть – экстерьер, сумерки. Вторая – экстерьер, солнечный день. Третья – интерьер, утро. И четвертая – интерьер и экстерьер, вечер.

Тональное решение в работе Люмета имеет, скорее, «календарную» функцию, т.е. передает течение времени, нежели характер человеческих взаимоотношений. Работа с тоном у Брука, несмотря на то, что это телеспектакль – выразительнее и многообразнее.

Визуальный компонент цвета лишен какой-либо динамики. Для картины характерна единая цветовая схема оттенков серого, зеленого и коричневого. Можно отметить практически полное отсутствие теплых цветов – за исключением начала первой и всей второй части фильма, где на Аркадиной ярко-желтая одежда.

Отметим, что экстерьер у Люмета действительно напоминает русские пейзажи: фильм снимался в Швеции, и локации подобраны со знанием дела.

Для картины характерны правильные вертикальные или горизонтальные линии – таков основной мотив этого визуального компонента.



Неправильные диагональные линии встречаются в некоторых сценах фильма, однако случаи их появления не укладываются в устойчивый паттерн.

В картине Люмета в большей степени работает ритм статичных объектов, нежели движущихся. По кадрам, приведенным при анализе предыдущих визуальных компонентов – линии и формы – можно заключить, что этот ритм интенсивен, но не динамичен, т.е. его характер по ходу фильма не меняется.

Камера в картине Люмета большей частью статична. Если оператор Дж. Фишер использует панорамы, то, как правило, это панорамы по штативу, т.е. киноаппарат остается стоять на одном месте. В некоторых местах используется dolly, но характер ее применения не систематичен и диктуется, скорее, производственными необходимостями: устройством павильона, особенностями мизансцены и т.д.

Что касается движения объектов в кадре, оно большей частью не интенсивно. На это обстоятельство влияют два фактора: разведение мизансцен и работа оператора, который подбирает объективы таким образом, что движение персонажей приобретают неторопливый характер.

Интересна в картине работа с пространством. Несмотря на то, что в картине много экстерьерных сцен, в кадрах нет перспективы. Здесь всюду плоское или ограниченное пространство.

Изменения плоского и ограниченного пространства систематизации не поддаются.

Люмет использует эту технику всего в нескольких сценах. Это первые эпизоды фильма: уже упомянутая поездка Нины на лошади (возникает вопрос, кто эта девушка и куда спешит?), Аркадина и Тригорин в спальне (они главные герои истории?) и выходящие за ворота усадьбы крестьяне (конец трудового дня или новые герои истории?). Эти вопросы продолжительное время остаются без ответа.

Техники *image system* и точки равновесия в картине не применялись.

Фильм Люмета конкретен. Единственная метафора, которую он себе позволяет, связана с образом чайки. Во второй части фильма Треплев показывает Заречной убитую им чайку – у птицы вместо головы кровавая каша. Этот кадр Люмет зарифмует с финалом четвертой части фильма. Все лицо Треплева залито кровью.

В изобразительном отношении эти кадры выстроены на контрасте по всем визуальным компонентам. По тону: день и ночь. По цвету: множество оттенков – монохром. По линиям и формам: вертикали – горизонталь. По ритму: первый кадр интенсивен, второй – спокоен. По пространству: ограниченное – неопределенное. По движению: первый кадр – это резкий выпад Треплева навстречу приближающейся Заречной, второй – это плавный взгляд доктора Дорна, который находит тело.

Модальность, заложенная Чеховым в «Чайке», в картине Люмета не проявлена – ни за счет повествовательных структур, ни за счет изобразительных. Модальность фильма здесь объективная.

Монтаж фильма Люмета призван обеспечить причинно-следственную связь событий картины, а также их корректную временную последовательность. Иной интеллектуальной нагрузки у этого выразительного средства здесь нет.

*Анализ режиссерских техник в фильме «Чайка» (режиссер Ю. Карасик, 1970)*

Своеобразным ответом на фильм Сидни Люмета 1968 года стала версия «Чайки» Юлия Карасика, выпущенная в 1972-м. В нем снимались Алла Демидова, Юрий Яковлев, Армен Джигарханян, Валентина Теличкина.

Карасик, как и Самсонов, подает материал «Чайки» в более кинематографичном виде. Оставляя в целом структуру пьесы практически без изменений, он дробит события действий на несколько эпизодов. В первом акте обмен репликами Медведенко и Маши происходит на берегу озера. Разговор Треплева с Соринным, а после с Ниной Заречной – уже в доме. Затем действие снова переносится на берег озера и остается в этой локации до конца действия.

Во втором акте Карасик отказывается от начальной сцены Маша-Аркадина-Дорн. Далее действие развивается по чеховскому пути. Следует большая сцена на лужайке перед усадьбой, после действие перемещается внутрь дома и т.д.

Люмет, как и Оливье, идет по тексту Чехова.

Значительное различие версий «Чайки» Люмета и Карасика состоит в трактовке образов некоторых персонажей. Так беллетрист Тригорин у Люмета (Джеймс Мэйсон) – ловкий, но при этом умный и внимательный приспособленец. У

Карасика – наоборот: ранимый человек, тонко чувствующий несовершенство этого мира и даже страдающий от этого (Юрий Яковлев). Как ни странно, трактовка Люмета оказывается ближе к тому, что написал Чехов: к «клетчатым брюкам и дырявым башмакам».

Доктор Дорн и у Карасика (Ефим Копелян), и у Люмета (Эллиотт Денхолм) – видный мужчина с немного резковатыми чертами лица. При этом Люмет наделил его игривой небрежностью в костюме и неугомным взглядом стареющего бонвивана, а Карасик будто совсем лишил доктора донжуанских черт.

Совершенно разными путями подходят Люмет и Карасик к визуальному воплощению «Чайки». На первый взгляд у фильмов больше сходства, чем различий. Похожи локации – усадьба, ее убранство, озеро, лес, имение. Схоже цветовое решение – оттенки зеленого, серого, коричневого, натуральные материалы. Однако Люмет придает фильму легкую атмосферу ретро за счет эффекта Pro Mist фильтра. Вокруг персонажей создается небольшое свечение, что делает изображение немного похожим на старые фотографии. Возможно, по этой причине Люмет две из трех натуральных сцен снимает в солнечную погоду.

Карасик, напротив, создает более монохромное изображение – строгое и сдержанное. Солнечная погода здесь только в одной натурной сцене, но общая гамма сцены остается холодной – за счет серого оттенка зданий, зеленых оттенков травы, светлой, почти белой одежды персонажей.

Причинно-следственные связи первоисточника в фильме Юлия Карасика нарушены. Это происходит из-за значительного сокращения оригинального текста.

Рассмотрим первую сцену фильма: диалог Маши Шамраевой и Семена Медведенко. В ее начале из чеховского текста были изъяты несколько малозначительных фраз. Но после реплики Медведенко «вот тут и вертись» автор сценария купировал значительный – для структуры сцены и для прояснения характера отношений в треугольнике Треплев-Шамраева-Медведенко – кусок: с реплики Маши «скоро начнется спектакль» до слов Медведенко «у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения».

Значимость этого текста в том, что Медведенко впервые (sic!) сообщает Маше, что пьесу, которая вскоре будет игратья, написал Треплев, что главную роль в ней исполняет Заречная, и что они влюблены друг в друга. Это совершенно новая для Маши информация и важная нарративная точка – как сцены, так и всей пьесы. Зритель не в состоянии отрефлексировать эти изменения, потому что оставшиеся реплики в фильме – чеховские. Реципиент слышит знакомую фразу и ему кажется, что текст пьесы остался без изменений, но в реальности перед ним сокращенный вариант.

Значимая для представления героев сцена Треплев-Сорин также подверглась значительным купюрам. В частности, ключевая фраза Треплева «Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции независящим», как и в фильме Марко Белоккио отсутствует. Соответственно, пропадает вся предыстория Треплева, каким его задумал Чехов.

Пространство сцены за счет используемых цветовых схем и работы художника-постановщика, выдержавшего картину в одном стиле, выглядит аутентичным, и в экстерьерных кадрах, и в интерьерных. Пространство кадра будет проанализировано ниже.

Временная «разбалансировка», характерная для фильмов, в основе которых лежат «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад», присутствует и здесь. Но поскольку сценарист нивелировал предысторию событий, хронологическое неравенство сюжета и «истории» уже не является необходимым атрибутом картины.

По этой же причине информационную конвенцию, которая есть в фильме Карасика, а она неограниченная, неправомерно сравнивать с первоисточником. В целом зритель имеет дело не с фабулой и сюжетом чеховской «Чайки», а с новым произведением, в котором сохранились лишь некоторые мотивы и обрывки сюжетных линий первоисточника.

Поскольку чеховский текст у Карасика подвергся серьезным изменениям, анализировать разбор сценария представляется излишним. Здесь имеет смысл обратить внимание на следующее обстоятельство. Принцип написания сценария,

как было продемонстрировано, состоял в сокращении первоисточника. Можно предположить, что сценарист, как и в случае с фильмом Белоккио, исключил фразы, которые считал излишними, неважными, непринципиальными. Именно исключенные фразы давали сюжету чеховской «Чайки» объем «истории». Без них «история» стала эквивалентной сюжету.

Выше говорилось, что несмотря на то, что эта техника режиссерских битов была придумана в России, в советском (и постсоветском) кинематографе она по большому счету не использовалась и не используется. У Карасика можно найти примеры как ее применения, так и ее «неприменения».

В сцене Аркадиной и Тригорина из третьей части фильма мизансцена актеров выстроена с учетом этой техники и подкреплена работой камеры. В ее начале Алла Демидова (Аркадина) и Юрий Яковлев (Тригорин) работают на общем плане. Нарративная точка – Тригорин просит Аркадину остаться еще на день. Далее Аркадина отказывает Тригорину: Демидова меняет мизансцену. Тригорин принимается ее упрашивать: смена мизансцены Яковлевым. На Аркадину аргументы Тригорина не действуют, Демидова, чтобы подчеркнуть это, встает и отходит к окну.

До этого момента актеры работали на одном общем плане. Здесь постановщик задает новую тактику работы камеры – «восьмерку». Переход к ней – через средний план Тригорина .

Аркадина меняет тактику – от обиды переходит к упрекам. Эта нарративная точка подчеркивается сменой мизансцены. Демидова разворачивается, подходит к Тригорину и садится у его ног. Камера берет ее крупный план. Когда ей удастся сломить Тригорина, в кадре возникает Яковлев.

После победы Аркадина поднимается и возвращается на исходную позицию. Камера возвращается на общий план, но меняет точку съемки.

В сцене Треплева и Заречной в четвертой части фильма этой техники нет. Она решена на крупном плане актера и актрисы.

По этой причине смены мизансцены, которые здесь есть, размыты и не фиксируются как визуальное воплощение нарративных точек: в кадре всегда остается только лицо, снятое крупным планом. Постановщик нарушил правило 180 градусов: актеры не смотрят друг на друга. В результате сцена выглядит аморфной и лишенной драматизма.

Визуальный компонент тона играл особую роль (если учитывать фильмы, снятые по «Чайке») только в картине Майкла Майера. У Сидни Люмета и Марко Белоккио тон выполнял функцию хронологическую: показывал, когда происходит действие – утром, днем или вечером.

У Карасика тон не выполняет этой функции. В пределах одного времени дня тон может значительно измениться. При этом каждая сцена эпизода выдержана в едином тональном ключе.

В целом этот визуальный компонент не образует устойчивых паттернов и имеет хаотичный характер.

Выявить устойчивые паттерны цвета не представляется возможным. Единственное, что можно отметить, что самоубийству Треплева – и первому, и второму – предшествует появление оттенков синего в кадре – сам Треплев при этом на изображении может не появляться.

Вероятно, это просто совпадение, случившееся из-за того, что финал второй и четвертой частей фильма снимался в одной локации.

Визуальные компоненты линии и формы не складываются в устойчивые паттерны. Их проявление хаотично.

В отдельных кадрах и сценах возможно зафиксировать ритм и статичных, и движущихся объектов. Устойчивых паттернов при этом этот визуальный компонент не образует.

В отдельных кадрах и сценах возможно отследить движение объектов и камеры. В устойчивые паттерны этот визуальный компонент не складывается.

Пространство в картине Карасика преимущественно плоское. В немногих натуральных кадрах встречается глубинное пространство. Выявить устойчивые паттерны этого визуального компонента не представляется возможным.

Техники вопроса-ответа, точки равновесия постановщиком не применялись. О возможном использовании image system говорится ниже.

Режиссер дважды использовал визуальные метафоры. Убитая Треплевым птица во второй части фильма показана вскользь и как конкретная деталь. Единственный кадр, который можно назвать метафоричным, вмонтирован в начало четвертой части картины<sup>237</sup>. Это развивающиеся кулисы, оставшиеся после постановки Треплева. Таким образом постановщик показывает, что с последнего эпизода прошел значительный отрезок времени.

Еще одной метафорой можно считать повторяющиеся кадры с изображением усадьбы Сорина.

Первый расположен в конце первой части картины, второй – в конце второй, третий – последний кадр фильма. Из-за кратковременности каждого кадра смысл этой структуры до конца не ясен: имеется в виду жизнь Треплева, судьба семьи или что-то еще.

Из-за значительных изменений в структуре первоисточника, модальность чеховского текста постановщиком не воспроизведена. Модальность фильма при этом – объективная.

Монтаж у Карасика выполняет функцию создания причинно-следственных связей картины. Иного концептуального, содержательного или формального наполнения у него нет.

#### **4.5. Чехов и современные режиссеры**

В отношениях Чехова с современными постановщиками можно выделить две тенденции.

За пределами России режиссеры все больше и больше при работе с «Чайкой», «Тремя сестрами» и «Вишневым садом» используют изобразительные структуры. При этом они подходят к Чехову с позиции трактовки его поздних пьес, которая сложилась в середине XX века. Эти концепции не пересматриваются, но переосмысливаются с формальной точки зрения. М. Какояннис и С. Карам

---

<sup>237</sup> 63 минута фильма.

рассказывают тот же сюжет, что и М. Эллиотт и С. Люмет, но организовывают его иначе: меняют структуру оригинала, вводят новые сцены и т.д.

Что касается постановок поздних пьес Чехова в России после 1991 года, можно отметить невысокие бюджеты этих фильмов. По этой причине изобразительные решения картин маловыразительны.

*Анализ режиссерских техник в фильме «Вишневый сад» (режиссер М. Какояннис, 1999)*

Постановщик отошел от текста первоисточника. В сценарии появились новые эпизоды: прибытие Ани в Париж в квартиру Раневской, суэта в имении перед возвращением его владелицы, торг с участием Гаева и Лопахина.

При этом изменилось и само изложение сюжета. Четыре части фильма по своей структуре напоминают четыре действия пьесы, но порядок сцен, диалоги – все сделано по новой. От первоначального текста остались отдельные запоминающиеся фразы: моя собака и орехи кушает, Варя похожа на монашку, желтого в угол, дуэт в середину и т.д.

Добавленный эпизод в Париже мог прояснить многие обстоятельства, связанные с предысторией пьесы. Но этого не происходит. Наоборот: возникают новые вопросы. Почему Аня, семнадцатилетняя девочка, которую дядя не может отпустить одну в Париж и посылает вместе с ней Шарлотту, в чужом городе ведет себя как самостоятельный взрослый человек? Почему Раневская и Аня обедают в ресторане за одним столиком с прислугой – Яшей и Шарлоттой?

В изложении самого сюжета также множество неясностей, касающихся мотивов поведения Раневской и Гаева.

Сценическое пространство картины в его экстерьерной части можно назвать аутентичными. Что касается интерьера, то следует отметить некоторую кинематографическую избыточность в деталях быта русской усадьбы того времени.

Несмотря на то, что к сюжету первоисточника добавлены новые эпизоды, фильму свойственна временная «разбалансировка». «История» равна сюжету.



Информационная конвенция картины неограниченная. Однако, как в случае и с другими фильмами, за основу которых взят «Вишневый сад», реципиент сталкивается с недостатком информации для понимания основных конфликтов картины.

Исходя из вышесказанного, анализировать разбор сценария представляется излишним. Постановщик, насколько можно судить, работает в рамках определенных концептуальных представлений о «Вишневом саде». Его попытка выйти за эти рамки рождает новые нестыковки в сюжете фильма.

При этом стоит оговориться, что, оставляя за скобками концепцию фильма, работу постановщика, безусловно стоит признать профессиональной.

Подтверждением может служить использование техники режиссерских битов в картине. В работе актеров заметно следование от одной нарративной точки до другой. Каждый новый драматургический блок подкреплён сменой мизансцены. При этом камера работает как бы в отрыве от актеров. Ее задача не подкреплять их действия, а фиксировать их.

Использование визуального компонента тона в картине отличается от других фильмов. Поскольку постановщик использовал только сюжетную основу пьесы, у него была возможность расширить и локационный ряд, и хронологический, т.е. диалог, который у Чехова происходил рано утром, здесь может состояться в любое время суток.

Повторяющийся паттерн тона задан сочетанием черного и белого, как правило, в темных интерьерах. При этом в фильме работает и «обратный» паттерн: сочетание белого и черного, но с преобладанием светлых тонов.

Основных цветовых схем картины две *Рисунок 43, Рисунок 44*.

На этой базе возможно появление различных оттенков: охра, фиолетовый. При этом базовые схемы по цвету остаются неизменными. Может меняться тон, но не цвет.

Линия и форма работают в картине непривычным образом. Каждый значимый персонаж ассоциирован с определенной формой, которая задается определенного характера линиями.

Раневская – вытянутый прямоугольник со сглаженными, округлыми углами. Гаев – смесь треугольников. Лопахин как будто состоит из прямоугольников и треугольников. Из треугольников же как будто состоит Петя Трофимов. Форма Симионова-Пищика – овал.

Подобные ассоциации есть у каждого значимого действующего лица фильма. Паттерн каждого складывается за счет появления персонажа на экране.

Ритм статичных объектов в картине очень насыщен, но устойчивые паттерны выявить не представляется возможным. Это касается и ритма движущихся объектов.

В движении камеры и персонажей выявить устойчивые паттерны не представляется возможным.

В картине использованы различные типы пространств, в основном – плоское и ограниченное. Их появление непредсказуемо и не поддается анализу.

Насколько можно судить, эта техника в фильме не использована. То же самое можно сказать о технике точки равновесия.

Image system в привычном виде не использована. Однако ассоциирование персонажей с геометрическими фигурами, несомненно, выстроено на основе этой техники.

Возможно, это единственный фильм, за основу которого взят «Вишневый сад» и в котором вишневый сад показан во всей красе. Цветущие вишни в первой части фильма и вырубка сада в последней формируют основную метафору фильма: разрушение сложившихся форм бытия и появление новых.

Последний кадр картины с оставшимся в опустевшем доме Фирсом – еще одна визуальная метафора картины, подкрепляющая ее основной замысел.

Модальность картины в большинстве сцен объективная. Есть примеры, когда объективный взгляд камеры превращается в субъективный взгляд персонажа, но это единичные случаи.

Модальность, заложенная в первоисточнике, не воспроизведена.

Монтаж, несмотря на некоторую кинематографическую барочность картины, функционирует для создания причинно-следственных связей событий фильма.

Субъективная модальность также создается во многом его средствами. Иного предназначения у монтажа здесь нет.

*Анализ режиссерских техник фильма «Чайка» (режиссер М. Майер, 2018)*

Судя по всему, главной задачей сценариста было сделать так, чтобы все поступки персонажей чеховской «Чайки» были понятны современному зрителю. Такая логика действий объясняет все структурные перемены, произошедшие с текстом пьесы. Если рассматривать фильм Майкла Майера без контекста, т.е. без знания пьесы, вероятно, эту задачу можно назвать выполненной. Действительно, поступки персонажей в картине ясны, действие выстроено по привычным сценарным канонам и т.д.

Рассмотрение фильма в сравнении с первоисточником покажет, что причинно-следственные связи оригинала разрушены. Сценарист перенес начало действия в 1904 год, сделал Аркадину успешной актрисой Императорского Московского театра, Треплева – непризнанным талантом. Этих обстоятельств не было в пьесе Чехова.

Экранное пространство рассмотрим ниже. Пространство сцены характеризуется отсутствием перспективы. Вопросы возникают также по поводу аутентичности воплощения русской усадьбы конца XIX века. Течение времени в картине продумано до мелочей. Визуально разграничены дни, когда происходит действие, и время суток.

Продолжительности сюжета и «истории» в фильме Майера равны. В картине это обстоятельство бросается в глаза из-за коренным образом переработанной структуры оригинала.

Информационная конвенция в фильме Майера неограниченная. Если не сравнивать с первоисточником, то зрителю даны все факты и показаны все обстоятельства для понимания конфликтов. Если сравнивать – информации недостаточно.

Работу с актерами в рамках написанного сценария можно назвать высококлассной. В качестве примера проанализируем игру Сирши Ронан в сцене с

Треплевым в последней, четвертой части фильма. Сценарист коренным образом переработал текст первоисточника – и по структуре, и по репликам. В фильм вошла лишь небольшая часть чеховских фраз: знаменитое «я – чайка, нет, я актриса», «завтра надо ехать в Елец» и т.д.

Сцена начинается с того, что Нина появляется под окнами комнаты Треплева. Треплев ее замечает, затем впускает.

Обратим внимание, что режиссер уже здесь задает дистанцию между Треплевым и Заречной. Треплев видит ее «крупным планом», Заречная его – «общим». Визуальными средствами постановщик дает понять реципиенту, что Константин все еще влюблен в Нину, а она в него – нет.

Поведение Заречной, нервное и порывистое, изменится после того, как она поймет, что Тригорин приехал вместе с Аркадиной. Тревога сменяется отчаянием. Изменение чувств своей героини Ронан подкрепляет сменой мизансцены. Сначала она мечется по комнате, затем прислушивается к происходящему за стеной, после садится на диван. Дав выход своему отчаянию, Заречная исповедуется перед Треплевым. Начало этого процесса – в смене мизансцены. Нина скидывает шаль, встает с дивана, оставляя подсевшего к ней Константина.

Треплев исповедь Нины пытается использовать в собственных целях - он начинает говорить о своих чувствах. Его цель – остановить Заречную, заставить ее остаться с ним. Константин поднимается и подходит к Нине: нарративная точка подкрепляется сменой мизансцены.

Заречная не поддается на уловки Треплева. В этом отрезке использован интересный прием. До этого камера «брала» Треплева слева, а Заречную справа. В момент ее смятения постановщик кратковременно меняет эти стороны. Это подчеркивает смятение Заречной: ситуация развивается не так, как она планировала.

Заречная вновь садится на диван. Теперь и она, и Треплев работают на общем плане. Взаимопонимания пока найти не удалось.

Заречная не может подобрать слова, чтобы сказать Треплеву: она все еще влюблена в Тригорина. Треплев вновь делает попытку уговорить Заречную остаться. Он сокращает дистанцию между ними, подходит и встает на одно колено.

Чтобы не поддаться на уговоры Треплева, Заречная вновь отходит от него. Треплев остается на месте. Когда Треплев говорит Заречной, что не верит в себя, Нина понимает, чем может закончиться их разговор, и покидает усадьбу Сорина.

В драматургическом блоке, где Заречная признается Треплеву в любви к Тригорину, режиссер вновь меняет ось взаимодействия персонажей и сторону съемки.

После этих слов Треплев поворачивается спиной к Заречной, показывая ей, что отпускает ее.

Сирша Ронан следует за всеми нарративными точками, прописанными в сценарии. Каждая перемена в ее персонаже для реципиента – понятна и вытекает из предыдущей. Крупные события актриса (скорее всего, под руководством режиссера) подчеркивает сменой мизансцены. Более мелкие – сменой положения тела в кадре.

Анализ актерской игры демонстрирует, что режиссер использует технику режиссерских битов. Камера подчеркивает действия актеров. Актеры работают с ней в жесткой связке.

Работа Майера – единственный на данный момент фильм, снятый по «Чайке», использующий принципы визуального повествования в полном объеме.

В буквальном смысле слова каждый кадр этой картины очень контрастен по тону. На изображении в одно и то же время присутствуют сверхсветлые и сверхтемные зоны. Зритель все время чувствует этот неослабевающий тональный контраст, и это держит его в напряжении. В целом это тренд современного кино со значительным бюджетом и творческими амбициями.

При этом «характер» контраста в картине Майера меняется от сцены к сцене. И эти изменения не только разграничивают смену времени суток, они создают своеобразные «американские горки», по которым постановщик направляет зрительское внимание.

Приведем пример. Переход из настоящего в прошлое сделан через тональный контраст. Треплев видит Нину, его лицо озаряет вспышка, и он погружается в воспоминания. Далее тональное соотношение меняется в каждой сцене. При этом общий тон у эпизода сохраняется.

Если выстроить диаграмму тона по этой весьма небольшой серии кадров, можно будет заметить, что кривая имеет форму волны: темно, светлее, еще светлее, темнее, еще темнее, светлее, совсем светло, темнее, еще темнее и т.д. Такая волна – основной паттерн тональной динамики в этой картине.

Цветовая схема также меняется от эпизода к эпизоду. Вот основные наборы оттенков: не будем описывать их названия, приведем только характерные кадры. Всего в фильме четыре основные схемы: *Рисунок 45*, *Рисунок 46*, *Рисунок 47* и *Рисунок 48*

На основе этих четырех схем выстроен цвет всех кадров фильма.

Динамика цвета создается также за счет присутствия в кадре оттенков красного. Этот паттерн также проходит через всю картину. Вероятно, начало он берет в красных глазах дьявола из пьесы Треплева. Особенно эти «глаза» «читаются» в последней части фильма.

Линии в фильме Майера, как правило, диагональные и «некачественные», т.е. построенные не по прямой и не по дуге, а ломанные. Контраст построен на конфликте такого типа линий и линий вертикальных и горизонтальных и «качественных» диагональных. По этому принципу построены все сцены в этой картине.

Ритм статичных объектов в картине Майера насыщенный. Выше указывалось, что каждый кадр фильма построен на принципе контраста «качественных» и «некачественных» линий. Насыщенность эта не динамическая, т.е. ее интенсивность – постоянная. Можно предположить, что по замыслу авторов этот ритм статичных объектов выполняет такую же функцию, как и тон, т.е. все время держит реципиент в напряжении.

Ритм движущихся объектов имеет иной характер: эпизод без движения соседствует с эпизодом с интенсивным движением – и актеров, и камеры. Такая

«волна» напоминает подобную ей «волну» использования насыщенных оттенков красного. Периодичность этих волн при этом разная.

Движение, как говорилось выше, подчинено принципу: статичная сцена – динамичная сцена. При этом четкого разграничения, какой вид движения будет использовать постановщик, не существует. Это может быть только движение камеры или только движение объекта, но возможно и комбинированное движение – и объекта, и камеры.

Этот визуальный компонент также можно сравнить с «волной» появления красного цвета. Развития как такового нет, но интенсивность, тем не менее, значительная.

Как и в других фильмах, снятых по «Чайке», в картине Майера нет ни одного кадра с перспективой. Изображение выстроено на пространстве плоском или ограниченном. Глубинное пространство встречается, но эти кадры выстроены без перспективы.

В картине Майера техника вопроса-ответа использована. Начиная с первого кадра, когда открывается кулиса, и зритель видит часть великолепного потолка Императорского Московского театра: что это, зачем это показывают? Подобные вопросы следуют один за другим. Ответом на них будет финал фильма: это искусство, ради которого некоторые люди живут и умирают *Рисунок 49 – Первый кадр фильма «Чайка», 2018, реж. М. Майер.*

Далее неизвестный человек в черном цилиндре и черном плаще проходит через пространство за сценой театра: кто он? Этот черный человек входит в гримерку к красивой женщине – видимо, актрисе, которая его узнает, и что-то шепчет ей на ухо. Женщина встревожена этими новостями. Следующий кадр: карета мчится по освещенной факелами аллее парка. Перед нами экранизация готического романа, не иначе. Далее – медленное «наезд» камеры на неизвестную усадьбу. Ощущение, что это фильм ужасов или триллер в духе «Дракулы» Френсиса Форда Копполы.

Подобных примеров в фильме Майера – десятки.

Майкл Майер, как было показано при разборе техники «вопроса-ответа», использует визуальную метафору: потолок Императорского Московского театра –

это искусство, искусство театра, искусство вообще – таинственное и недостижимое.

Стоит отметить, что чайка в качестве метафоры или символа здесь не используется. Это, скорее, деталь из жизни персонажей. Режиссер ее никак не акцентирует и не разворачивает в полноценный визуальный троп.

В картине используется техника *image system*: одним из примеров являются «глаза дьявола». Техника точки равновесия не применялась.

Повествовательные структуры картины Майера далеки от нарративных паттернов Чехова. По этой причине вопрос о воплощении чеховской модальности в «Чайке» здесь ставить не вполне корректно. Модальность работы Майера в большинстве случаев объективная. Майер время от времени использует и субъективный взгляд персонажей. Например, Тригорина – в моменты наблюдения за жизнью обитателей усадьбы.

Или в момент чтения послания от Заречной: «если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, приди и возьми ее».

«Субъектив» используется не только, когда в кадре появляется Тригорин. Может возникнуть искушение объяснить этот прием тем, что он беллетрист. Субъективный взгляд есть и у других персонажей, в частности у Маши Шамраевой – в момент, когда она наблюдает за купающимся Треплевым.

Монтаж в работе Майкла Майера использован для разных целей. Как и в предыдущих работах, с его помощью выстроены причинно-следственные связи картины и ее пространство. Однако с помощью монтажа Майер может уплотнять время: в начальной сцене фильма (кадры из него представлены выше) большой отрезок времени передан меньше, чем за полторы минуты. А также удлинять его: в последнем эпизоде картины это сделано с помощью параллельного монтажа. Треплев сжигает свои рукописи, параллельно за стеной обитатели усадьбы Сорина играют в лото. Режиссер последовательно показывает события, которые происходят одновременно. Тем самым время фильма растягивается.

*Анализ режиссерских техник фильма «Вишневый сад» (режиссер А. Чернакова, 1993)*



Причинно-следственные связи картины нарушены. Постановщик обозначает ее жанр как «фантазия на тему пьесы А.П. Чехова». Фильм представляет собой ряд сцен, в которых персонажи произносят отрывки из диалогов «Вишневого сада». Если не иметь представления о первоисточнике, понять суть действия невозможно. В сценарии отсутствуют элементы, необходимые для создания драматургического действия: исходное событие, конфликт, завязка, кульминация и развязка и т.д.

Сценическое пространство картины можно назвать аутентичным: фильм снят в России, в одной из сохранившихся усадеб. Пространство кадра будет проанализировано ниже.

Что касается временного континуума фильма, здесь невозможно сделать однозначные выводы. В сценарии отсутствует сюжет и «история». Хронологическую «разбалансировку» зафиксировать нельзя. С другой стороны, свойственные первоисточнику сюжетно отношения здесь отсутствуют.

Определить информационную конвенцию фильма невозможно.

Сценарий выстроен таким образом, что в нем отсутствует основной двигатель драматургии – конфликт. Поэтому фильм просто не предоставляет данных о режиссерском разборе. В качестве примера можно привести одну из первых сцен картины – диалог Лопухина и Дуняши. Постановщик заставляет богатого купца колоть дрова, чтобы протопить дом к приезду Раневской. Присутствие Дуняши в сцене не объясняется. Диалог – отрывки из аналогичного диалога в первоисточнике.

В результате конфликты, заложенные в пьесе, отражения в фильме не находят. Однако режиссер своих решений не предлагает.

Поэтому практика режиссерских битов в картине не применялась. Чтобы ее применить, сцену необходимо сначала разобрать.

Тональное решение картины в целом следует хронологическому принципу: дневные сцены более светлые, вечерние или ночные – более темные.

Постановщик иногда отходит от этого принципа. После более светлых по тону сцен (приезда Раневской) могут идти более темные (ее обход дома), хотя время дня не меняется.

Подобный эффект возникает также, когда постановщик снимает одного из персонажей на фоне почти черной стены. Тональное решение меняется без видимых причин.

В фильме использованы в основном десатурированные оттенки. Цветовых схем же здесь – множество. Об устойчивых паттернах можно говорить только в отношении части экстерьерных кадров, но и здесь зафиксированы разные оттенки, например, листья на деревьях в рамках одной сцены.

Устойчивых паттернов визуального компонента линии и формы в картине нет.

Ритм статичных и ритм движущихся объектов в фильме хаотичен. Выявить устойчивые паттерны не представляется возможным.

Движение объектов и движение камеры в картине не складывается в устойчивые паттерны.

То же самое можно сказать о пространстве: отсутствие паттернов, хаотичность.

Техника вопроса-ответа в картине, как и техника точки равновесия и *image system*, насколько можно судить, не использовалась.

В картине присутствуют две визуальные метафоры. Фильм открывает нарезка документальных кадров: вырубка леса (но не вишен, а елей), прокладывание железной дороги, мчащийся по ней поезд.

В финале поезд из документальных архивных кадров показан вновь. Эта метафора перетекает в следующую: герои после того, как покинули усадьбу все вместе идут по шпалам – все, кроме Раневской и Лопухина.

Модальность картины, несмотря на заявленный жанр «фантазия», объективная. Встречается субъективный взгляд персонажей.

А также прием подглядывания: появление в усадьбе Пети Трофимова показано так, будто за ним кто-то наблюдает.

Модальность, заложенная в первоисточнике, не воспроизведена.

Помимо создания причинно-следственных связей картины, монтаж также служит здесь для формирования метафор и модальности.

*Анализ режиссерских техник фильма «Три сестры» (режиссер С. Соловьев, 1994)*

Причинно-следственные связи первоисточника в этой картине нарушены. Сценарист изъясил из оригинала множество пассажей, и выбор этих купюр не ясен. Из текста первого действия в фильм не вошли реплики Ольги, касающиеся прошлого семьи Прозоровых – «отец получил бригаду и выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад»: изъят весь отрывок до слов «сегодня утром проснулась».

В фильм не вошел диалог Тузенбаха и Чебутыкина: «черта с два! Конечно, вздор» до слов Ирины «уехать в Москву». Сокращению подверглось начало реплики Тузенбаха о визите Вершинина.

После слов Чебутыкина «при выпадении волос... два золотника нафталина да полбутылки спирта» сокращен большой отрывок до реплики Соленого «через каких-нибудь сорок лет никого из них уже не будет на свете» (у Чехова: «Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете, слава богу»).

Подобного рода сокращения коснулись всего текста первоисточника. Унифицировать причину сокращений невозможно: из сценария удаляются как конкретные детали, так и рассуждения персонажей.

При этом постановщик добавляет в действие множество деталей. После небольшой преамбулы следует титр: «I. Именинный завтрак», а после реплики Ольги «скорее в Москву» – другой: «1900 годъ» – дата не соответствует заданной Чеховым хронологии пьесы.

Чебутыкин здесь невысокий человек лет 45-ти, хотя в пьесе он много старше. Произнося реплику «при выпадении волос», он вносит и устанавливает скелет человеческого тела, а после щелкает его челюстью. Едва реплика отзвучала, Соленый пускает изо рта огонь и т.д.

В ходе фильма постановщик добавляет в ткань фильма собственноручно написанные отрывки, цитаты из Солженицына и т.п.

Стоит отметить неточность художника-постановщика в деталях: Маша играет на шестиструнной гитаре, что не соответствует реалиям 1900 года. Можно предположить, что это сознательное решение, поскольку фильм – низкобюджетный.

Из приведенного описания можно сделать вывод, что постановщик до основания разрушает текст, логику и сюжетные линии первоисточника, оставляя только чеховские реплики. Из-за звучания чеховского текста деконструкция первоисточника не бросается в глаза.

Несмотря на то, что фильм снят в одной локации (даже последняя часть, действие которой происходит в саду – постановщик решил этот акт, посыпав желтыми сухими листьями пол в доме), а также за счет фильтра *pro mist* сценическое пространство фильма невозможно охарактеризовать как аутентичное. Также в нем отсутствует перспектива. Пространство кадра будет проанализировано ниже.

Для картины характерна временная «разбалансировка»: «история» равна сюжету.

Говорить об информационной конвенции фильма излишне, поскольку из текста первоисточника изъято множество важных отрывков, необходимых для понимания основных конфликтов. Реципиент имеет дело с вольной фантазией по мотивам чеховских «Трех сестер». По факту информационная конвенция картины – неограниченная.

Техника режиссерских битов не была использована в картине.

Визуальный компонент тона выполняет в картине несколько функций. Во-первых, хронологическую, т.е. указывает, в какое время дня и года происходит действие. Во-вторых, структурообразующую, поскольку четыре части фильма в визуальном смысле формируются посредством тональных изменений. В-третьих, внутри устойчивых паттернов постановщик использует тональный контраст для акцентирования необходимых ему элементов сюжета, композиции и т.д.

Картина состоит из четырех частей. Действие первой происходит весенним утром. Действие второй – зимним вечером. Третьей – зимней ночью во время пожара. Четвертой – осенним днем. Каждая из частей решена в индивидуальной тональной манере. Постановщик использует тональный контраст для визуализаций модальности сна-воспоминаний или модальности нереальности (перехода в другой мир).

Как уж говорилось, фильм снят в одной локации. Постановщики не меняли цвет стен. Поэтому визуальная структура фильма складывается в основном за счет тона, а не за счет цвета.

Тем не менее, первая часть использует одну сторону локации, вторая – другую. Третья решена за счет желтых и красных фильтров. Четвертая комбинирует приемы из первых трех частей фильма.

В фильме четыре основные цветовые схемы: *Рисунок 50*, *Рисунок 51*, *Рисунок 52*, *Рисунок 53*

Это основные цветовые паттерны. Внутри них постановщик для контраста использует другие цветовые схемы, но общей картины это не меняет.

Визуальные компоненты линии и формы не образуют устойчивых паттернов.

Ритм статичных и движущихся объектов в картине не складывается в устойчивые паттерны.

В картине есть движение и объектов, и камеры. Появление и первого, и второго хаотично, в устойчивый паттерн не складывается.

В картине используются различные типы пространства: глубинное, плоское, ограниченное, неопределенное, а также комбинированное. Их проявление хаотично и не формирует устойчивых паттернов.

Наиболее частый прием в отношении пространства – столкновение разных типов в соседних кадрах.

Подобные «столкновения» также не образуют устойчивых паттернов.

Эта техника постановщиком не использовалась. В фильме есть кадры, провоцирующие любопытство зрителя, но их следует, скорее, отнести к визуальным метафорам. Техники точки равновесия и *image system* также не применялись.

Основная визуальная метафора – мальчик-гимназист, играющий на флейте. С его появления начинается картина.

Он появляется в середине фильма, под его музыку танцуют три сестры в детстве. Мальчик завершает фильм. Под его флейту три сестры играют у родительского дома.

Модальность фильма невозможно определить со всей точностью. Вероятно, постановщик пытался создать модальность сна или фантазии. О воплощении модальности, заложенной в первоисточнике, речи не идет.

Кроме создания причинно-следственной логики повествования, монтаж формирует здесь переходы между разными пространственно-временными континуумами. Постановщик сталкивает в одном или в соседних кадрах разные пространства и времена.

В эпизоде «философского» разговора Ирины, Тузенбаха и Вершинина барон открывает дверь в соседнее помещение, за ней оказывается, возможно, занесенная снегом улица, возможно, иное – условное – пространство.

В последней части фильма авторы накрывают мебель большими кусками белой материи – будто чехлами – и задымляют помещение. На полу раскиданы пожелтевшие сухие листья. Хотя действие происходит в той же локации, что и первые три акта фильма, пространство выглядит условным.

Такой прием позволяет монтировать кадры из реального и нереального мира. После прощания с Ириной Тузенбах идет через анфиладу комнат, и реципиент, знакомый с пьесой Чехова, знает, что перед ним, по сути, переход в барона в другой мир.

*Анализ режиссерских техник фильма «Чайка» (режиссер М. Терехова, 2005)*

Причинно-следственная цепочка первоисточника нарушена. Реплики Чехова актеры повторяют слово в слово, допускаются лишь очень незначительные искажения: иногда актеры пропускают или искажают слово, иногда насколько можно судить, реплики вырезались уже на монтаже. Однако отрывок из монолога Треплева, где он произносит фразу «вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции независящим», из сценария удален полностью. Со слов Треплева «дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения...» и до реплики Сорина «кстати, скажи, пожалуйста, что за человек ее беллетрист».

Парадоксальный факт. Это фраза отсутствует в четырех из шести рассматриваемых фильмах, основанных на «Чайке». Важная рефлексивная

характеристика персонажа, определяющая основные конфликты первоисточника не принимается во внимание. Чехов, редактируя пьесу, оставил реплику, но большинство сценаристов отвергло ее.

Удалив эту фразу, сценарист нивелировал большую предысторию «Чайки», ее исходное событие, биографию Треплева, подоплеку его взаимоотношений с матерью, дядей, Заречной, Машей, Медведенко.

Остальные сюжетные линии, мотивы и т.д. первоисточника в фильме сохранены.

Поскольку фильм снимался в Мелихово, а также в декорациях, скопированных с усадьбы Чехова, пространство картины отличается аутентичностью. Аутентичность интерьеров и экстерьера – важная черта киноленты и ее большая победа.

Картине – по причине удаленного отрывка из монолога Треплева – свойственная временная «разбалансировка»: фильм начинается здесь и сейчас, предыстория отсутствует. Здесь, как и в других фильмах, в основу которых легла «Чайка» Чехова, сюжет равен «истории».

Информационная конвенция картины – по замыслу постановщика – неограниченная. Хотя по факту реципиент сталкивается с ограничениями: информации о героях недостаточно, чтобы понять основные конфликты.

Если оставить за скобками удаление смыслообразующей реплики Треплева, то разбор сценария можно назвать тонким, глубоким и профессиональным. Возраст персонажей, обстановка, экстерьер и т.д. аутентичны и суггестивны.

В целом картине присуща неуверенность постановщика в работе с камерой. В сцене из третьей части фильма, в диалоге Аркадиной и Сорина много раз нарушено правило 180 градусов, что не бросается в глаза только потому, что в сцене участвуют всего два персонажа. Направление взглядов актеров здесь не является важным для реципиента, поскольку в любом случае не возникает вопроса, кто с кем говорит: понятно, что персонажи говорят между собой.

Камера в картине играет второстепенную роль и фиксирует созданные постановщиком и актерами мизансцены.

Нельзя сказать, что актеры всегда следуют нарративным точкам автора, но нельзя и утверждать обратного. В картине есть примеры и первого (сцена Аркадиной и Тригорина из третьей части картины<sup>238</sup>), и второго (сцена Аркадиной и Треплева из третьей части картины<sup>239</sup>).

Визуальный компонент тона выполняет в картине хронологическую функцию: помогает реципиенту установить время суток, время года и т.д. Иной композиционной или смысловой нагрузки у него нет.

Сцены первых трех частей картины выдержаны в схожей цветовой схеме, что показывают *Рисунок 54*, *Рисунок 55*, *Рисунок 56*.

В последней части картины эта схема меняется, что показывает *Рисунок 57*. Изображение становится монохромным. Большинство используемых оттенков были нивелированы.

Для картины важна динамика цвета в одежде главных персонажей.

Динамика цвета в одежде Треплева следующая: белый, черно-белый, песочный, черный, красный, темно-зеленый, коричневый. Динамика цвета в наряде Заречной иная: бледно-зеленый, белый, серый, черный.

В картине есть примеры различного типа и качества линий. Их структура носит хаотичный характер и не образует устойчивых паттернов.

В фильме есть примеры ритма и статичных, и движущихся объектов. Устойчивых паттернов они не образуют.

В картине есть примеры движения и актеров, и камеры. Выявить их паттерны не представляется возможным.

В фильме есть примеры разных типов пространств: глубинного, плоского, ограниченного и комбинированного. Их появление спонтанное, устойчивых паттернов они не формируют.

Техника вопроса-ответа в картине не использовалась. То же самое можно сказать о технике точки равновесия и *image system*.

---

<sup>238</sup> 68 минута фильма

<sup>239</sup> 63 минута фильма



Картина отличается конкретностью каждой детали. Даже эпизод из второй части с подстреленной Треплевым чайкой постановщиком подан в реалистичном ключе.

Единственная метафора фильма – эпизод спектакля Треплева и Заречной. В какой-то момент актриса шагает с подмостков на воду и идет по зеркальной глади озера. Кадры из этой сцены повторяются в четвертой части фильма – в финале диалога Треплева и Заречной.

Модальность картины объективная. В фильме есть примеры модальности воспоминаний. Модальность, заложенная в первоисточнике, не отражена.

Монтаж – в большей части картины – выполняет функцию создания причинно-следственных связей фильма и выстраивает ее композиционный каркас. Из этого правила есть три исключения.

После третьей части картины следуют несколько эпизодов: Заречная на площадке поезда, покидающего станцию, Треплев на деревенской ярмарке наблюдает за акробаткой, гуляющей по проволоке, Треплев валится в снег с журналом, где напечатан его рассказ.

Постановщик, чтобы дать понять реципиенту, что между третьей и четвертой частью фильма прошло два года и объяснить, что происходило с главным героем, свободно монтирует различные пространственные и временные пласты кинематографической реальности.

В финале четвертой части картины, в конце диалога Заречной и Треплева, на словах Заречной «хорошо было прежде, Костя», следуют кадры из первой части фильма – фрагмент спектакля Треплева и Заречной. Постановщик, оставляя за кадром голос Заречной, создает модальность воспоминаний, монтируя различные временные пласты.

В финале фильма, после самоубийств Треплева следует эпизод репетиций спектакля Треплева и Заречной. Постановщик показывает фрагмент времени до начала действия картины. За кадром звучит песня на стихотворение Александра Блока «Девушка пела в церковном хоре».

Здесь монтаж не просто соединяет два временных пласта. Демонстрируя реципиенту состояние героев до начала истории – чистое, невинное, светлое – постановщик формирует смысл картины.

*Анализ режиссерских техник фильма «Сад» (режиссер С. Овчаров, 2008)*

Картина следует тексту первоисточника. Логическая цепочка драматургических событий выглядит нарушенной. Основная причина: мотивы поведения Раневской и Гаева остаются не до конца ясными. Соответственно, не прояснены некоторые сюжетные узлы, например, касающиеся взаимоотношений Гаева и Лопахина.

Картина снималась в павильоне, и съемочная группа имела достаточно возможностей для контроля визуальной части фильма. По этой причине сценическое пространство можно охарактеризовать как аутентичное.

Временная «разбалансировка», характерная для других картин, в основу которых лег «Вишневый сад», присутствует и здесь. Постановщик никак не высвечивает предысторию событий, что уравнивает сюжет и «историю».

Информационная конвенция фильма неограниченная. Реципиент при этом сталкивается с недостатком информации для понимания основных конфликтов.

Из вышесказанного следует, что разбор сценария (который, как уже было сказано, во многом повторяет текст первоисточника) нельзя назвать точным. Однако, как и в случае с другими картинами, в основе которых лежит «Вишневый сад», можно предположить, что постановщик работал в рамках концептуальных представлений о драматургии Чехова, сложившихся в течении XX столетия. В этих рамках разбор, представленный в картине представляет несомненный интерес.

Его яркая особенность – режиссерский разбор не опирается не нарративные точки, заложенные в первоисточнике: этого не видно ни в актерской игре, ни в работе с камерой. Что характерно для постсоветского кинематографа в целом – как для коммерческого кино, так и для авторского.

В картине в основном используется две тональные схемы. *Рисунок 58* показывает тональное решение ночного времени. *Рисунок 59* – дневного времени.

Третья схема встречается реже остальных и маркирует ночное время в интерьере *Рисунок 60*. Как можно заметить, это вариация первой тональной схемы.

Цветовые схемы совпадают с тональными. Основных схем две: *Рисунок 58*, *Рисунок 59*.

Реже встречается следующая схема: *Рисунок 61*.

Еще реже – следующая *Рисунок 62*. Она представляет собой сочетания первых двух схем.

В фильме используется необычный прием: постановщик может соединить две цветовые схемы в одной сцене. При этом один кадр решается в теплых оттенках, второй – в холодных.

В фильме использованы в основном вертикальные, горизонтальные и диагональные «качественные» линии. Устойчивые паттерны выявить не представляется возможным.

Присутствие визуального компонента ритма в картине хаотично.

Визуальный компонент движения в устойчивые паттерны не складывается.

В картине в основном используется плоское пространство в различных вариациях. Примеры использования ограниченного и глубинного пространств единичны.

Техника вопроса-ответа не была использована в картине, как и техника *image system*.

В картине отчасти использована техника точки равновесия. Постановщик все время напоминает реципиенту, что грядет продажа имения. Эффект саспенса смягчается за счет комедийного решения образов персонажей и сцен.

Эта картина – одна из немногих, где используется образ вишневого сада. Он формирует главную метафору фильма: вишневый сад – прежняя чистая жизнь.

Еще одной метафорой фильма становится маленький игрушечный флюгер, который Раневская, судя по контексту, возит с собой. Смысл этой метафоры такой же, как и у вишневого сада: прежняя жизнь. Уезжая из имения, Раневская забывает флюгер, и он остается у Фирса.

Модальность картины в основном объективная. В некоторых кадрах используется прием субъективной камеры: без видимой причины реципиент видит, что перед ним не взгляд от 3-го лица, а взгляд какого-либо персонажа. В данном случае Пети Трофимова. Интересно, что его субъективный взгляд примерно в одном и том же месте общего действия использован также в картине М. Какоянисса.

Помимо своей основной функции – создания причинно-следственных цепочек фильма – монтаж имеет ряд других. Во-первых, стилистическую. Начало картины стилизовано под немой кинематограф за счет титров, представляющих персонажей и поясняющих их действия.

Например, Фирс, подобно Тесею, передвигаясь по дому, носит с собой клубок ниток, что не забыть путь в свою комнату. Титры поясняют это обстоятельство.

Во-вторых, монтаж создает комический эффект некоторых сцен. Например, в эпизоде появления Епиходова, конторщик, передвигаясь в темноте по дому, ломает дверь в одну из комнат. Стремительный монтаж этого кадра с реакцией Дуняши рождает ассоциации с классическими комедийными фильмами.

В-третьих, монтаж помогает усилить несколько комичный саспенс. Постановщик использует титры, чтобы указать, сколько дней осталось до продажи имени.

#### **4.6. Римэйки поздних пьес Чехова**

В последние десятилетия в интерпретациях поздней драматургии Чехова появились новые тенденции. В культурологии есть термин *remake*, возникший в среде музыкантов, но получивший распространение во многих областях художественного творчества, в частности в литературе, кино, компьютерных играх.

Под этим термином понимается выпуск новой версии произведения искусства с добавлением в него своих собственных, авторских характеристик. Ярким примером в литературе является детская повесть «Волшебник Изумрудного города» Александра Волкова, являющаяся, по сути, вольным пересказом, или переложением книги американца Лаймена Фрэнка Баума «Мудрец из Страны Оз».

Начало такого рода прочтениям Чехова положили Луи Малль и Дэвид Мэммет, сделавшие фильм «Ваня с 42-й улицы». Актеры небольшого театра ставят пьесу «Чехова», все идет последовательно – действие за действием. Но зритель наблюдает уже не за перипетиями пьесы, а за течением репетиций. Фильм 1996 года «Август» (режиссер Энтони Хопкинс) перенес события «Дяди Вани» в Уэльс конца XIX века. Борис Бланк в «Если бы знать...» (1993) перенес действие пьесы на время Первой Мировой войны.

*Анализ режиссерских техник фильма «Если бы знать...» (режиссер Б. Бланк, 1993)*

В картине с первых кадров заявляются расхождения с текстом и структурой первоисточника. Действие перенесено в 1918 год. События происходят в Крыму, в неназванном городе. Бегущие от гражданской войны люди остаются жить на вокзале в надежде, что как только начнут ходить поезда, они переберутся в Москву.

Поскольку в кадре заявлена эпоха немного кинематографа, постановщик использует титры, которые информируют реципиента: Андрей подрабатывает игрой на скрипке, Наталья устроилась в буфет, Чебутыкин продает дефицитные лекарства из полковых запасов и т.д.

Пространство сцены в картине выглядит аутентичным. Этому способствуют соответствующие времени и месту действия экстерьерные и интерьерные локации.

Поскольку сценарий отходит от текста пьесы, временной континуум картины никак не соотносится с первоисточником. Временные отношения, свойственные пьесе, не воспроизведены.

Информационная конвенция фильма неограниченная.

Авторы картины использовали, как они сами определили, «фрагменты пьесы А.П. Чехова “Три сестры”». Реципиенту предлагают самостоятельное произведение, которое с первоисточником роднят совпадающие имена, пол персонажей и некоторые сюжетные узлы.

При этом фильм, несмотря на огромное количество аллюзий и реминисценций, нельзя определить, как постмодернистский: апелляция идет – по большому счету – к одному произведению. Кроме того, авторы вполне недвусмысленно – или как

говорил В.И. Ленин, «не прикрываясь фиговым листочком» – высказываются на волнующие их темы.

Исходя из вышесказанного: анализировать понимание пьесы «Три сестры» авторами фильма представляется излишним. Кроме того, для этого недостаточно данных.

В картине есть примеры использования техники режиссерских битов при разведении мизансцен. Камера не подкрепляет действия актеров.

Поскольку большая часть действия происходит в здании вокзала, все эти сцены выдержаны в одном тональном решении. Это основной тональный паттерн фильма. Его демонстрирует *Рисунок 63*.

Второй паттерн данного визуального компонента – это экстерьерные сцены. *Рисунок 64* демонстрирует, что их решение во многом противоположно решению интерьерных сцен.

Третий паттерн – документальные кадры. Несмотря на то, что их решение тяготеет ко второму паттерну, оно выдержано в еще более светлых тонах.

Несмотря на ярко выраженные паттерны, структуры их использования имеет одну особенность. Сменяемость паттернов наблюдается только в первой трети картины. Оставшаяся часть – это только первый паттерн.

Основные паттерны цвета повторяют паттерны тона. Однако у этого визуального компонента внутри первого паттерна есть вариации, которые строятся на каком-либо превалирующем цвете: красном, белом, желтом, зеленом, синем, хаки.

При этом цветовые паттерны не создают четкой структуры. Их проявление нельзя назвать хаотичным, скорее, оно произвольно.

В картине использованы, в основном, правильные вертикальные, горизонтальные и диагональные линии, а также основные фигуры – квадрат, треугольник и круг. При этом четких паттернов этот визуальный компонент не создает.

В картине в основном используется ритм статичных объектов. Выявить его четкие паттерны не представляется возможным.

Визуальный компонент движения не формирует четкие паттерны.

Основной паттерн пространства картины – плоское. Есть также примеры ограниченного, глубинного и неопределенного. Четкой структуры в использовании этого визуального компонента нет.

Техника вопроса-ответа работает в картине необычным образом. Поскольку персонажей зовут так же, как героев в первоисточнике, а основные актеры не сильно отличаются между собой по возрасту, реципиент вынужден при появлении Ольги, Маши, Ирины и др. задавать себе вопрос, кто перед ним.

Из-за идентичности имен, реципиент также соотносит события фильма с событиями пьесы. Это создает своеобразный информационный диссонанс в восприятии и является дополнительным стимулом в построении предположений о дальнейшем развитии сюжета. Техники точки равновесия и image system не использовались.

Основная метафора картины – дым из трубы поезда, который привез героев фильма на вокзал и который после увез их в Москву. Персонажи словно появляются из паров поезда. В этот же дым они уходят в финале картины. И этим же дымом становятся – по прибытии ил по пути в Москву.

Еще одна метафора картины – служанка Анфиса. Она остается на вокзале после отбытия трех сестер и присваивает себе серебряные ложки, которые забыли в спешке господ.

Модальность картины объективная. Модальность, созданная Чеховым в «Трех сестрах», не воспроизведена.

Монтаж здесь служит для создания причинно-следственных связей. С его помощью постановщик формирует метафоры фильма, а также создает исторический контекст посредством использования документальных кадров времен гражданской войны.

Посредством монтажа также передано движение через статичные кадры. Таким образом решен эпизод прибытия поезда в первой части картины.

*Анализ режиссерских техник фильма «Три сестры» (режиссер Ю. Грымов, 2017)*

Подобный подход повторил Юрий Грымов. В его «Трех сестрах» действие происходит в наши дни, а персонажи превратились в пожилых людей.

Подзаголовок фильма лаконичен: по пьесе А.П. Чехова. Однако сценарист и постановщик отошли от сюжета, фабулы, конфликтов и т.д. первоисточника. Действие перенесено в начало XXI века. Имена персонажей сохранены, но в картине Ирине – 56 лет, Маше – 59, а Ольге – больше 60-ти. Их отец был не генералом, а ученым, членом-корреспондентом. Тузенбах имеет отношение к военной службе, но род войск и звание не уточняется. Вершинин приезжает в провинциальный город не батареиным командиром, а начальником военного училища. Андрей работает в институте, назначение которого не уточняется. Ему также около 60-ти. Наташа младше его лет на 40 и т.д и т.п.

Сюжетные узлы картины соотносятся с чеховскими. Гости собираются на день рождения Ирины. Вершинин прибывает в город и приходит к Прозоровым знакомиться. У Андрея и Наташи отношения.

В силу измененного возраста, социальной принадлежности конфликты сценария по сравнению с первоисточником изменились. Соответственно, нарушилась причинно-следственная связь. Фильм с пьесой Чехова роднят только фамилии персонажей и прямые цитаты частей диалогов из пьесы, которые, впрочем, помещены в совершенно иной контекст.

Сценическое пространство картины выглядит аутентичным: интерьеры и экстерьеры соответствуют своему времени. Его характеризует отсутствие перспективы и глубинного пространства. Пространство кадра будет проанализировано ниже.

Временной континуум фильма – при всех оговорках о внесенных изменениях – не соответствует временным характеристикам первоисточника. «История» здесь равна сюжету.

Информационная конвенция картины – неограниченная.

Поскольку текст первоисточника был в значительной степени изменен, анализировать разбор сценария представляется излишним. Цели и задачи



сценариста и постановщика по работе преобразованием с «Трех сестер» представляются неясными.

Техника режиссерских битов в фильме не была использована.

Как правило, если постановщик не придает значение тону как особому визуальному выразительному средству, соотношение черного и белого определяет хронологическое течение фильма: маркирует время суток и даже сезон – зимой солнца меньше, чем летом.

Здесь тональные отношения не функционируют ни в том, ни в другом смысле. Это средство выразительности, можно сказать, отсутствует. Этот визуальный компонент не создает паттернов. Даже если эпизод снят темнее обычного, это не говорит о том, что сейчас вечер или ночь – в этом смысле выделяется лишь открывающий эпизод, который, судя по темному небу, снят в вечернее или ночное время.

Поскольку картина черно-белая, визуальный компонент цвета здесь не работает.

В картине используются различные типы линий и форм. Их применение хаотично.

Примеры ритма статичных и движущихся объектов хаотичны. Четкой структуры их применения нет.

В картине использовано движение объектов и движение камеры. И то, и другое имеет спонтанный, хаотичный характер.

В фильме использованы, в основном, плоское и ограниченное пространства. Устойчивых паттернов этот визуальный компонент не формирует.

Техника вопроса-ответа в картине не использовалась. То же самое можно сказать о технике точки равновесия и image system.

Картина лишена метафоричности. Однако в ней есть не совсем прозрачное место: после расставания Маши и Вершинина, постановщик монтирует кадр, в котором цыпленок забился в вентиляционное отверстие в фундаменте дома. Этот кадр можно рассматривать как метафорическое отображение происходящего в душе персонажа.

Модальность фильма – объективная. Модальность, созданная Чеховым в «Трех сестрах», не воспроизведена.

Монтаж в картине выполняет функцию создания причинно-следственных связей драматургических событий.

Если рассматривать финальный кадр сцены расставания Вершинина и Маши как метафору, монтаж будет выполнять функцию ее формирования.

Наиболее яркий пример в этом ряду – «Сядь за руль моей машины» (режиссер Р. Хамагути, 2021). Выполнить анализ его режиссерских техник представляется нецелесообразным, поскольку фильм является вольной экранизацией рассказа японского писателя Харуки Мураками. Главный герой – театральный режиссер – влюблен в пьесу Чехова «Дядя Ваня». Центральное событие фильма – постановка этой драмы на театральном фестивале в Хиросиме. Все актеры азиаты, но из разных стран региона. Персонажи, соответственно, говорят на разных языках, в том числе – на корейском жестовом языке. Пройдя через все перипетии сюжета, протагонист играет дядю Ваню в своей же постановке. Пьеса и ее трактовка проходят красной нитью по телу картины и, возможно, отчасти служат ключом к ее пониманию.

Образно говоря, «Дядя Ваня», «Чайка» и др. постепенно становятся не материалом, над которым работают кинорежиссеры, а трамплином, от которого они отталкиваются.

*Анализ режиссерских техник фильма «Три сестры» (режиссер В. Б. Тедески, 2015)*

Эта картина – также образец подобного подхода, но сделанный на Западе.

Причинно-следственные связи первоисточника нарушены. Сценаристы удаляют из текста пьесы множество пассажей, которые с одной стороны сообщают важную информацию о персонажах, с другой – влияют на композицию отдельных сцен и картины в целом.

В фильме нет упоминания о том, что Прозоровы покинули Москву 11 лет назад, что отец «был генерал и командовал бригадой». При этом Соленый, Тезенбах, Чебутыкин и Вершинин в картине носят мундиры. Почему военные вхожи в дом

Прозоровых – не объясняется. Подобных информационных лакун в фильме множество.

Сохранившийся чеховский текст сценаристы компонуют без оглядки на первоисточник. В результате перед реципиентом предстает свободная фантазия на темы «Трех сестер», где от пьесы остаются купированные сюжетные линии и некоторые лежащие на поверхности конфликты.

В фильм введено множество сцен, не имеющих ничего общего с первоисточником. Во время дуэли Тузенбаха и Соленого в последней части фильма Тузенбах приставляет пистолет к виску и нажимает на курок и т.д., и т.п.

Сценическое пространство картины назвать его аутентичным никак нельзя. Дом, его обстановка и пространство вокруг него лишены характерных черт русской усадьбы конца XIX века.

От быта персонажей веет французским, а не русским духом. Фильм, как и пьеса, начинается с диалога трех сестер. Из гостиной он перенесен в ванную комнату. Ольга во время обмена репликами чистит зубы, Маша курит, лежа в ванне, Ирина – совершенно нагая – делает педикюр.

Можно сказать, что постановщик заявляет некий вневременной быт. В фильме Чебутыкин вместо самовара приносит на именины Ирины кинопроектор. В конце первой части картины персонажи смотрят документальные кадры, снятые в Москве конца XIX-начала XX века. За кадром при этом звучит композиция Лу Рида и Джона Кейла Smalltown, записанная в 1989 году.

Для фильма характерна временная «разбалансировка»: сюжет, как и в других фильмах, в основу которых легла пьеса «Три сестры», равен «истории». Вся предыстория, касающаяся взаимоотношений Андрея и Наташи, нивелирована.

Информационная конвенция картины – неограниченная. Поскольку сценарий фильма коренным образом отличается от первоисточника, это никакого значения не имеет. Все чеховские эксперименты с драматической формой авторы остались за рамками фильма.

Картина, как говорилось выше, представляет собой вольную фантазию на темы пьесы «Три сестры». В фильме присутствуют только обрывки основных сюжетных

линий первоисточника. Многие важные конфликты купированы. Поэтому анализировать разбор сценария – процесс, лишенный смысла.

Фильм сделан во Франции. Пафос французского кино во многом заключается в том, что французские кинематографисты видят себя – и, наверное, по праву, – законодателями кинематографической моды. Отсюда их, как говорят в актерской среде «пристройка сверху», по отношению к кинематографам – порой даже очень мощным и развитым – других государств. Иными словами, «мы знаем правила, но еще подумаем, соблюдать их или нет, а если решим, что соблюдать будем, сделаем это по-своему».

В фильме использована техника режиссерских битов – и в актерской игре, и в работе с камерой. Конечный результат можно назвать эклектичным.

Разговор Вершинина и Маши во второй части фильма повторяет сильно сокращенный финал аналогичной чеховской сцены.

«Вершинин. Мы начали браниться с семи часов утра, а в девять я хлопнул дверь и ушел.

Пауза.

Я никогда не говорю об этом, и странно, жалуясь только вам одной. Не сердитесь на меня. Кроме вас одной, у меня нет никого, никого...

Пауза.

Вершинин. Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз. Вы великолепная, чудная женщина.

Вершинин садится ближе к Маше.

Вершинин. Великолепная, чудная!

Маша. Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... А впрочем, говорите, мне все равно... Мне все равно.

Маша уклоняется от поцелуя и уходит в другую часть комнаты.

Вершинин. Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся...

Появляются Ирина и Тузенбах».

Начало диалога снято одним средним планом. На нарративной точке «вы великолепная, чудная женщина» актеры меняют мизансцену, постановщик меняет точку съемки.

На следующей нарративной точке «а впрочем, говорите, мне все равно» мизансцена не меняется, но камера делает быстрый наезд на трансфокаторе. Общий план становится средним.

Следующая нарративная точка – Маша уклоняется от поцелуя. Актеры вновь меняют мизансцену, постановщик меняет точку съемки.

Как можно заметить, эта техника здесь воспроизведена, но сделано это в настолько свободном стиле, что возникает ощущение, что постановщик пренебрегает ею.

У визуального компонента тона в этой фильме есть по меньшей мере два устойчивых паттерна. Во-первых, все интерьерные сцены по тону темнее, чем экстерьерные.

Во-вторых, вторая часть фильма, действие которой происходит зимним вечером, по тону значительно темнее первой и третьей.

В картине можно распознать несколько паттернов цвета.

1) Использование черно-белой гаммы. В каждой из трех частей картины есть фрагмент, связанный с кино – зрители смотрят на кинопроекторе черно-белые кадры. Таких сцен всего три.

2) Вторая часть фильма происходит в феврале 1897 года (кстати, постановщик некорректно датирует дату начала второго акта пьесы, но верно определяет дату начала первой – май 1896 года). Это зимний вечер. Цветовая гамма этого большого эпизода уведена в теплые тона.

3) Оттенок синего проассоциирован с военной формой и встречается в основном в первой части фильма. Во второй этот цвет неразличим из-за тона. В третьей в синей форме в нескольких сценах появляются только Вершинин и Соленый.

4) Цветовая схема первой и последней части фильма – идентичны.

В картине используются линии различного типа и качества. Выявить их устойчивые паттерны не представляется возможным. То же самое касается и форм.

Фильм насыщен ритмов и статичных, и движущихся объектов. В устойчивые паттерны они не складываются. Их появление хаотично.

В картине есть примеры движущихся объектов и движущейся камеры. Устойчивых паттернов этот визуальный компонент не складывается.

В картине встречаются различные типы экранного пространства: глубинное, плоское, ограниченное, неопределенное и смешанное.

В построении этого визуального компонента можно отметить несколько закономерностей.

Сцены на двух персонажей – состав не важен, это может женщина и мужчина, женщина и женщина или мужчина и мужчина – решаются, как правило в плоском пространстве. Актеры при этом находятся в статичной мизансцене.

В картине четыре сцены, в которых виден киноэкран. Все эти сцены проассоциированы с плоским пространством.

Фильм разбит на три неравные части. Первые две длятся около 30 минут. Последняя – на четверть часа длиннее. Все типы пространства, в том числе смешанные, встречаются только в первой и третьей части. Во второй используется только плоское, ограниченное и неопределенное.

Техника «вопроса-ответа» использована в картине не совсем обычным образом. Поскольку фильм рассчитан на реципиента, знакомого с первоисточником, всяческие отклонения от его текста вызывают диссонанс восприятия. В сцене, где Чебутыкин вместо ожидаемого самовара приносит кинопроектор, возникает естественный вопрос: что это значит?

В ходе картины подобные детали накапливаются, и в конце постановщик дает реципиенту разгадку – метафору, объясняющую весь фильм.

Без знакомства с оригиналом, картина предстанет эклектичным набором сцен, в которых действуют одни и те же персонажи. Фильм распадется на части и не будет иметь никакого смысла.

Техника точки равновесия в картине не использована.

В картине есть некоторые элементы *image system*, например, киноэкран. Однако эти визуальные рифмы, воспользуемся просодической аналогией, корректнее всего назвать «неточными». Рифмуется скорее место действия, нежели образы.

Если в середине фильма гости именин Ирины смотрели кадры старой Москвы, то в конце фильма – после смерти Тузенбаха и отъезда Вершинина – они видят картину Жоржа Мельеса «У человека несколько голов» (1898). В центре ее сюжета фокусник, который снимает с себя голову и ставит ее на стол. Такое действие он проделывает три раза. После берет банджо и что-то поет. Головы ему подпевают. Поскольку они фальшивят, фокусник разбивает о банджо две из них. Срывает свою голову и на пустое место надевает оставшуюся голову – видимо, ту, которая не фальшивила, раскланивается и уходит.

Здесь фильм Мельеса стал метафорой попыток постановщика сделать собственную версию «Трех сестер» Чехова. Иллюзионист, пытающийся удивить зрителей фокусами, которые не получаются. Однако несколько нефальшивых нот ему все-таки удастся из себя исторгнуть.

Модальность первой четверти картины можно охарактеризовать как объективную. На 30 минуте во время сцены, в которой Чебутыкин показывает гостям именин Ирины кадры, снятые в Москве конца XIX-начала XX века, звучит уже упомянутая песня Лу Рида, выпущенная в 1989 году. Модальность фильма перестает быть объективной.

Новую модальность можно назвать вневременной или постмодернистской. Ее характеризует эклектичное смешение различных стилей на уровне сценария, постановки, работы художника, игры актеров и т.д.

Модальность, предложенная Чеховым, в картине не воспроизведена.

Монтаж в картине в основном служит для создания причинно-следственных связей. Однако постановщик находит ему и другое применение.

В одной из сцен<sup>240</sup> Чебутыкин смотрит на кинопроекторе старую пленку и видит на экране мать трех сестер – в фильме она названа Софьей Егоровной. После

---

<sup>240</sup> Начало на 52 минуте 55 секунде.

женщина сходит с экрана в реальный мир. Далее мужчина целует женщину, они танцуют под песню *Bella, ciao!* Когда же в комнату заглядывает Солёный, он видит Чебутыкина, обнимающего пустоту.

Монтаж здесь является не просто средством перехода из одной модальности в другую: из реальности в воспоминания. С его помощью режиссер создает психологический портрет персонажа.

### **Краткие выводы**

Если категория пространства в нарративных структурах фильмов, снятых по поздней драматургии Чехова (кроме загадочного факта практически повсеместного отсутствия перспективы), вопросов не вызывает, то причинно-следственные связи – требуют уточнений.

В каждой картине зафиксировано искажение причинно-следственных связей, заложенных Чеховым. Это нарушает один из принципов повествовательной (нарративной) формы и вызывает дискомфорт в восприятии реципиента. Как следствие возникает ощущение, что фильм проигрывает по сравнению со своим первоисточником.

Фактов такого искажения было представлено множество: в «Чайке» это причины пребывания Константина Треплева в деревне, тонкости его взаимоотношений с Машей, Заречной, Медведенко; предыстория любовной связи Андрея и Натальи в «Трёх сестрах» (и конечно неувязки со временем – об этом чуть ниже); в «Вишневом саде» это исходное событие, мотивировка действий Раневской и Гаева, и т.д.

В фильмах, снятых по поздним пьесам Чехова, можно увидеть любопытную закономерность. В поздних драмах Чехова присутствует заметная разбалансировка между продолжительностью истории, продолжительностью сюжета и продолжительностью сценического действия. В картинах, снятых по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду» эта особенность отсутствует.

Что касается информационного диапазона, то здесь также зафиксирован отрыв поздних пьес Чехова от фильмов, снятых по ним. Если в пьесах диапазон ограниченный, то в фильмах – нет.



Относительно изобразительных структур, в рассмотренных фильмах зафиксирована ограниченность использования режиссерских техник, особенно это касается техник контраста и сходства, вопроса-ответа, точки равновесия и image system. Их комплексное применение – единично.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цели и задачи, поставленные в диссертации, в целом выполнены. Результаты исследования позволяют утверждать следующее:

1. Анализ визуальных режиссерских техник дает основания предложить структуру изучения киноискусства, которая будет внутренне непротиворечивой, позволит абсорбировать всю накопленную в этой области информацию, унифицирует ее, а также уведет от излишнего влияния эссеистики и публицистики в научных изысканиях.

Предположение это отталкивается с одной стороны от метода Д. Бордуэлла, с другой – от структуры филологии. Бордуэлл предлагает анализировать язык кино, исходя из областей практики, которые постановщик контролирует в ходе своей работы: нарративные структуры, монтаж, операторская работа, стиль, звук, жанры и т.д. Такой подход, безусловно, позволяет описать и проанализировать выразительные средства кинематографа, но оставляет в стороне вопросы функционирования того или иного приема, а также общей структуры киноязыка.

Филология состоит из двух разделов: лингвистики и литературоведения. Лингвистика изучает непосредственно уровни функционирования языка как средства человеческого общения. Литературоведение сосредотачивается на изучении мировой и национальных литератур.

В рамках науки о киноязыке также может существовать два раздела. Первый сосредоточится на изучении языка экранных искусств. Второй (киноведение) – на изучении истории кино и кинематографических произведений.

Киноведение само по себе структурных преобразований не потребует.

Изучение языка экранных искусств может состоять из следующих разделов: повествовательные (нарративные) структуры, изобразительные (визуальные) структуры и звуковые (аудиальные) структуры.

Первый раздел сосредоточится на изучении нарративных и ненарративных способов повествования.

Второй – на изучении визуальных компонентов изображения: формы, линии, пространства, ритма, движения, тона и цвета, а также способов их организации: монтаж, image system и т.д.

Третий – на изучении аудиальных аспектов языка экранных искусств.

2. Анализ повествовательных (нарративных) структур, созданный Чеховым в его поздних пьесах, показал особенности функционирования в них причинно-следственных связей, времени и пространства.

Логическая цепочка событий в пьесах Чехова выстраивалась не совсем привычным образом. Метод действенного анализа показал, что драматург «нивелировал» или «прятал» некоторые элементы драматургического повествования, в частности исходное событие («Чайка» и «Вишневый сад»). Это позволяло создать эффект жизнеподобия, в то же время не приводило к деконструкции структуры пьесы, а также позволяло создать больше одной цепочки объяснения причинно-следственных связей, созданных в произведении. Речь идет не о трактовке, а именно об обосновании цепочки логических связей между событиями той или иной пьесы.

Подобным образом Чехов поступал с категориями времени и пространства: «маскировал» факты, по которым можно судить о ходе времени в пьесе («Три сестры») или места действия в пьесе («Вишневый сад»).

3. В фильмах, снятых по «Чайке», «Трем сестрам» и «Вишневому саду», некорректно отражается информационная конвенция первоисточников. В чеховском тексте информационная конвенция ограниченная, но эту характеристику автор скрывает, т.е. пьеса выглядит как произведение с неограниченной информационной конвенцией.

Все проанализированные в диссертации фильмы имеют неограниченную информационную конвенцию. Исключений нет. Вероятно, это одна из причин, почему среди фильмов, снятых по поздним пьесам Чехова, нет ни одного кинематографического «эталона».

4. Если рассмотреть пьесы Чехова в контексте различных временных продолжительностей, то можно увидеть любопытную закономерность. В поздних

драмах Чехова присутствует заметная разбалансировка между продолжительностью «истории» (терминология Д. Бордуэлла), продолжительностью сюжета и продолжительностью сценического действия.

Хронометраж сценического действия «Чайки» два-три часа. Сюжет длится около двух лет. Вся ее история охватывает примерно восемь лет.

Сценическое действие «Трех сестер» длится (в зависимости от постановки) также около двух-трех часов. Сюжет (как мы могли убедиться) – примерно три года. А «история» выходит за рамки четырех лет.

Продолжительность сценического действия «Вишневого сада» также около двух-трех часов. Хронометраж сюжета – с мая по октябрь. Вся история длится около десяти лет.

Постановщики фильмов, снятых на основе «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада», как правило, игнорируют эти факты.

5. Чехов в поздних пьесах создал особый вид модальности, который характеризуется одновременным существованием двух вариантов объяснения причинно-следственных связей событий. Это происходит за счет вышеупомянутой «нивелировки» драматургических элементов, фактов, характеризующих течение времени и функционирования пространства.

Кинематографисты предпринимали попытки создать подобную модальность. Однако в их работах «разветвление» логической цепочки событий происходит не одновременно, как у Чехова, а последовательно: реципиент видит все варианты развития событий только один за другим.

Наличие подобной модальности в драматургии позволяет предположить, что ее возможно создать и средствами кинематографа. Этой может стать одним из векторов развития киноязыка в ближайшем будущем.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

1. Алексеев А.С. Русское государственное право. М.: Типография А.А. Гатцука, 1892. 473 с.
2. Альберс Дж. Взаимодействие цвета. М. КоЛибри, 2021. 216 с.
3. А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. И науч. Ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. 695 с.
4. Аристарко Г. История теорий кино: монография. М.: Книга по требованию, 2012. 352 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: «Архитектура-С», 2024. 392 с.
6. Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 206 с.
7. Афанасьев Э.С. Постклассический реализм Чехова // Новый мир. 2017. № 4. С. 146-169.
8. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства: монография. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
9. Балухатый С.Д. Творческий путь А.П. Чехова // Таганрогская литературная газета. Май. 1935.
10. Барабаш Н.А. Человек "играющий" на театральном поле Чехова // Теория и история искусства, № 2. С. 304-309.
11. Барабаш Н.А. Чеховские провокации как предощущения постмодерна // Ярославский педагогический вестник, № 1. С. 154-159.
12. Бармак А.А. Сестры и сад: монография. М.: Издательство ГИТИС, 2022. 236 с.
13. Балухатый С.Д. Чехов драматург. Л.: Государственное издательство "Художественная литература", 1936. 319 с.
14. Бассехес А.И. Художники на сцене МХАТ. М.: ВТО, 1960. 140 с.
15. Бахтин В. В тени «Вишневого сада» // Нева. №2. 2021. С. 204-210.
16. Берберова Н. Железная женщина. М.: Политиздат, 1991. 383 с.

17. Бордуэлл Д. Искусство кино: введение в историю и теорию кинематографа. М.: Эксмо, 2024. 656 с.
18. Бродская Г.Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея: В 2 т. Т. 1. Середина XIX века – 1898. М.: АГРАФ, 2000. 287 с.
19. Бунин И.А. Воспоминания / Окаянные дни: повести, рассказы, воспоминания, М.: Эксмо-Пресс, 2001. 637 с.
20. Бунин И.А. Собр. соч. в 6 т. Т.6. М.: Художественная литература, 1988.
21. Бунин И.А. А. Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. 717 с.
22. Васильев А.А., Абдуллаева З.К. Parautopia. М.: ABCdesign, 2016. 368 с.
23. Венгеров С.А. Суворин, Алексей Сергеевич // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1901. Т. XXXIа. С. 894-896.
24. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. 320 с.
25. Владимирская А. Две ранние редакции пьесы «Три сестры» / Чехов / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. М.: Изд-во АН СССР, 1960. (Лит. наследство; Т. 68). С. 1-86.
26. Виноградов В. Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, 2018. 448 с.
27. Волков С. Русский офицерский корпус. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. 414 с.
28. Волянская Н.Г. На уроках режиссуры С. А. Герасимова: (Записи занятий во ВГИКе) М.: Искусство, 1965. 458 с.
29. Глинский Б.Б. Александр Сергеевич Суворин. СПб., 1912. 60 с.
30. Головачёва А.Г. «Чайка» А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст: Монография. М.: Инфра-Инженерия, 2022. 235 с.
31. Горбачев И.Н. Визуализация в кино поздних пьес Чехова. Образ Треплева у Сидни Люмета // Художественная культура, 2020, №2. С. 202-218.
32. Горбачев И.Н. «Игра в прятки». Драматургические механизмы в «Чайке» Чехова // Философия и культура. 2023. №8. С. 77-100.

33. Горбачев И.Н. Криптограф. Заметки для ненаписанных биографий Чехова // Художественная культура. 2023. №.3 С. 159-183.
34. Горохов А. Визуальный клей. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2023. 304 с.
35. Гращенкова И. Н. Киноантропология XX/20: научно-популярная монография. М.: Человек, 2014. 896 с.
36. Гуревич А.М. Три стадии русского реализма. К спорам о литературных направлениях // А.Н. Островский, А.П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв. М.: Интрада, 2003. С. 480-495.
37. Данилкин Л. Ленин. Пантократор солнечных пылинок. – М.: Молодая гвардия, 2017. 784 с.
38. Додин Л.А. Путешествие без конца. Погружение с миры. «Три сестры». СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 408 с.
39. Додин Л.А. Путешествие без названия. Погружение с миры. Чехов. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.
40. Долженков П.Н. Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. 259 с.
41. Ежов Н.М. Несколько встреч с А.С. Сувориным // Исторический Вестник. 1915. № 2. 450-469.
42. Ермилов В.В. Драматургия Чехова М.: Гослитиздат, 1954. 339 с.
43. Захаров К.М. «Шарлотта — знак вопроса». Игра и судьба Шарлотты Ивановны // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2014. Т. 14, № 1, с. 80-83.
44. Зверс А. Переписка И. А. Бунина с М. А. Алдановым // Новый журнал. 1983. № 152. С. 153-191.
45. Звиняцковский В., Панич А. Нехорошие люди: об отрицательных персонажах в пьесах Чехова. Донецк.: Норд-Пресс, 2010. 147 с.
46. Зенгер А. У Толстого // Русь. 1904. № 3212 (15 июля).
47. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. 432 с.

48. Зубарева В. Чехов в XXI веке: позиционный стиль и комедия нового типа: статьи и эссе. Idylwild: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2015. 274 p.
49. Иттен И. Искусство цвета. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2024. 96 с.
50. Иттен И. Искусство формы. М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2021. 136 с.
51. Катаев Б.В. Чехов плюс...: Предшественники, современники, приемники. – М.: Языки славянской культуры, 2004. 392 с.
52. Кац С. Кадр за кадром. От замысла к фильму. М.: «Манн, Иванов и Фарбер», 2021. 478 с.
53. Кнебель М. Поэзия педагогики. М. ВТО, 1984. 527 с.
54. Книппер-Чехова. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1972. 448 с.
55. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности: монография. М.: Искусство, 1974. 423 с.
56. Кулешов Л. В. Вопросы кинорежиссуры: учебное пособие. М.: ВГИК, 1981. 79 с.
57. Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1995. 464 с.
58. Кулешов Л. В. Практика кинорежиссуры. М.: Гослитиздат, 1935. 267 с.
59. Кулешов Л.В. Уроки кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1999. 261 с.
60. Ленин В.И. Полн. собр. соч. и писем в 55 т. Т.16. М.: Издательство политической литературы, 1973. 878 с.
61. Макарова В.А. Похвальба и позитивная самооценка в пьесах А.П. Чехова // Два века русской классики. 2021. Т.3, №2. С. 202-229.
62. МакДоналд К. Теории фильмов: монография. Харьков: Гуманитарный центр, 2018. 236 с.
63. Макки, Роберт. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только: учебное пособие. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. 456 с.
64. Манкевич И.А. Чехов и «окрестности»: повседневность – литература – повседневность: монография. СПб.: Алетейя, 2021. 164 с.



65. Маррезе М.Л. Бабые царство: дворянки и владение имуществом в России (1700-1861). М.: Новое литературное обозрение, 2009. 368 с. 256 с.
66. Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015 г. 336 с.
67. Мариевская Н.Е. Художественное пространство фильма. М.-СПб, Центр гуманитарных инициатив, 2024. 258 с.
68. Масуренков Д. И. Кинотехника и изобразительное решение фильма (исторический очерк): монография. М.:ВГИК. 2023. 148 с.
69. Материалы к Корпусной грамматике русского языка. Глагол. Часть I. Спб.: Нестор-История, 2016.
70. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы эстетика экранизации. М.: РОССПЭН, 2007. 221 с.
71. Михалков-Кончаловский А. С. Парабола замысла. М.: Искусство, 1977. 232 с.
72. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. 236 с.
73. Морозов С.Д. Сиделец в кабаке более офицера получает. Офицерский корпус на рубеже XIX-XX вв. // Военно-исторический журнал. 1998. № 1. С.4-16.
74. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. 440 с.
75. Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. М.: Academia, 1936. 383 с.
76. Немирович-Данченко В.И. Редакционное слово / Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Пб: Кн-во «Земля»; Печ. во 2-й Гос. типографии, 1919. 77 с.
77. Орлов В.Н. Студенческое движение Московского университета в XIX столетии. М.: Всесоюзное о-во полит. каторжан и ссыльно-поселенцев, 1934. С. 253-321.
78. Панофски Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. №5.
79. Питер Брук о Чехове // Чехов и мировая литература (Литературное наследство). Т.100, Кн.1. М.: Наука, 1997. С.118-121.

80. Победоносцев К.П. Курс гражданского права: Вторая часть. Права семейственные, наследственные и завещательные. СПб, 1896. 676 с.
81. Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб.: ИД «Петрополис», 2021. 388 с.
82. Поламишев А.А. Событие – основа спектакля // В лаборатории театрального педагога / М.А. Пантелеева, Ю.А. Стромов, А.М. Поламишев. – М.: Русский Мирь, 2011. 408 с.
83. Пырков И.В. А. П. Чехов и юриспруденция: о некоторых этических и собственно правовых аспектах проблемы // Вестник Саратовской государственной юридической академии. 2017. №3 (116). С. 11-15.
84. Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского, 1898-1930: в 6-ти т. Том 2: 1898-1901. «Чайка» А. П. Чехова. «Микаэль Крамер» Г. Гауптмана. М.: Искусство, 1980. 256 с.
85. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898-1930: в 6-ти т. Т. 3: 1901-1904. Пьесы А. П. Чехова «Три сестры»; «Вишневый сад». М.: Искусство, 1983. 464 с.
86. Рейфилд Д. Чехов в жизни. М.: КоЛибри, 2014. 896 с.
87. Ромм М. Беседы о кино: сборник. М.: Искусство, 1964. 364 с.
88. Ромм М. Беседы о кинорежиссуре. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. 287 с.
89. Роскин А. «Три сестры» на сцене Художественного театра. Л.: ВТО, 1946. 127 с.
90. Рождественский Н. Руководство к российским законам. СПб, 1848. 509 с.
91. Русинова Е.А. Звук в пространстве кинематографа: монография. М.: ВГИК, 2020. 265 с.
92. Сальникова Е.В. Визуальная культура в медиасреде. Исторические экскурсы и современные тенденции. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
93. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012. 575 с.
94. Свод законов Российской Империи. Т.Х, ч.1. СПб., 1912. 385 с.



109. Сухих И. Н. Чехов (1960–2010): новые опыты чтения / А. П. Чехов: pro et contra, антология. Т. 3 / Сост., вступ. статья, комментарии И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. С.7-24.
110. Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А. П, Чехова: (от склада души к типу творчества). Таганрог: Издательство ФГБОУ ВПО «Таганрогский государственный педагогический институт имени А. П, Чехова». 239 с.
111. Тарантино К. Киноспекуляции. М.: Individuum, 2023. 432 с.
112. Тарковский А. Запечатленное время. Международный институт имени Андрея Тарковского, 2024. 288 с.
113. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л., 1989. 118 с.
114. Творчество А.П. Чехова в свете системного подхода: Коллективная монография / под ред. В. К. Зубаревой, М. Ч. Ларионовой. Idylwild: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 2015. 199 p.
115. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. Л.: Госиздат, 1925. 230 с.
116. Телохранитель России: А. С. Суворин в воспоминаниях современников / Сост. С. П. Иванов, ред. В. П. Бахметьев, А. Е. Коробанов, А. Е. Тишанинов. Воронеж: Издательство им. Е. А. Болховитинова, 2001. 392 с.
117. Уэстон Дж. Режиссер и актеры. М.: «Манн, Иванов и Фербер», 2021. 368 с.
118. Федорова Л. Адаптация как симптом. Русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 368 с.
119. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // Киноведческие записки. №54, №55.
120. Фоссе Ю. Когда ангел проходит по сцене: Избранные пьесы. М.: АСТ, 2018. 592 с.
121. Хренов Н.А. Новая визуальность как проблема культуры. М.-СПб, Центр гуманитарных инициатив, 2019. 416 с.
122. Хренов Н.А. Кино: Реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 704 с.
123. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т.1 (Письма). М.: Наука, 1974. 583 с.

124. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 9 (Письма). М. Наука, 1986. 615 с.
125. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т. 10 (Письма). М.: Наука, 1981. 599 с.
126. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.11 (Письма). М.: Наука, 1982. 719 с.
127. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Т.13 (Сочинения). М.: Наука, 1986. 520 с.
128. Чиркова Е.В. Вишневый cash // Коммерсантъ Деньги. 2013. № 7.
129. Чиркова Е.В. История капитала от «Синдбада-морехода» до «Вишневого сада». Экономический путеводитель по мировой литературе. М.: Кейс, 2010. 392 с.
130. Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: возникновение и утверждение. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 701 с.
131. Шах-Азизова Т.К. Полвека в театре Чехова, 1960-2010 Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 325 с.
132. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Издательство Des Esseintes Press, 2024. 240 с.
133. Эберт Р. Мартин Скорцезе: ретроспектива: сборник. М.: АСТ, 2023. 304 с.
134. Эвалльё В.Д. Советские идеологические фильмы и поиски нового кинематографического языка в 1960-1980-х годах // Культура и Искусство. 2019. № 8. С. 1-10.
135. Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж (1940) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 189-268.
136. Эйзенштейн С.М. [Монтаж] (1937) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 329-484.
137. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 (1938) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т.2. М.: Искусство, 1964. С. 156-188.

138. Эйзенштейн С.М., Пудовкин В.И., Александров Г.В. Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928) // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 т. Т.2. М.: Искусство, 1964. С.315-316.
139. Эльзесер Т. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.
140. Эстетика фильма: монография. М. НЛЮ, 2012. 248 с.
141. Эфрос Н. «Вишнёвый сад». Пьеса А. П. Чехова в постановке МХТ. П.: Художественное издательство «Светозар», 1919 г. 96 с.
142. Block B. The visual story: creating a visual structure of film, tv and digital media. New York: Routledge. 340 p.
143. Brine K. G. The Art of Cinematic Storytelling. A Visual Guide to Planning Shots, Cuts, and Transitions. New York: Oxford University Press, 2020. 360 p.
144. Borny G. Interpreting Chekhov. Canberra, A.C.T.: ANU E Press, 2006 ix+309 p.
145. Do Nascimento R.A. As Três Irmãs, de Tchekhov: conflito de tempos e ironia dramática // *RUS*. Vol. 13. №. 21 (2022): TEATRO RUSSO. pp.126-146.
146. Corrigan Y. Chekhov on the Meaning of Life: After Romanticism and Nihilism // *Romantic Legacies: Transnational and Transdisciplinary Contexts*. – New York, London, 2019. P. 67-80.
147. Edge J. (2019). Russian Roots in Southern Soil. (Doctoral dissertation). pp. 57-102.
148. Hashemipour S. Reading Mental Liberation in 'Pygmalion' and 'The Cherry Orchard' // *KareDergi: International Journal of Literature, History and Philosophy*, 2019. P. 40-48.
149. Horváth Géza S. The Place of Čechov's Dramas in Peter Szondi's Theory of Drama // *LEA*. Vol.7 (2018). pp. 615-628.
150. Kaminer J. The Burden of Superfluity: Reconsidering Female Heroism in Anton Chekhov's 'The Seagull' // *The Twilight of Realism: Russian Writers and the Fin-de-siècle*. – Cambridge University Press, 2015. pp. 126-141.
151. Kenworthy Ch. Master shots, volume 2: 100 ways to shoot great dialogue. Los Angeles, 2009. 240 p.

152. Kenworthy Ch. Master shots. Volume 3, The director's vision: 100 setups, scenes, and moves for your breakthrough movie. Los Angeles, 2013. 238 p.
153. Mercado G. The filmmaker's eye: learning (and beakink) rules of cinematic composition. New York: Routledge, 2022. 243 p.
154. Mercado G. The filmmaker's eye: the language of the lens: the power of lenses and the expressive cinematic image. New York: Routledge, 2019. 195 p.
155. Obstfeld, Raymond. Fiction First Aid: Instant Remedies for Novels, Stories and Scripts. – Cincinnati, OH: Writer's Digest Books, 2002.
156. Rayfield D. Understanding Chekhov: A Critical Study Of Chekhov'S Prose And Drama. Madison: University of Wisconsin Press, 1999. xvii+295 p.
157. Robinson Valleri J. Translating Chekhov for the American Stage // Slavic and East European Journal. - Robinson, Valleri J. / Translating Chekhov for the American Stage. In: Slavic and East European Journal. 2011; Vol. 55, No. 4. pp. 629-632.
158. Robotham Th. Cinematic Storytelling. A Comprehensive Guide for Directors and Cinematographers. New York: Routledge. 234 p.,
159. Safariants R., MacKay J. Chekhov on the Screen: Lady with Little Dog (1960) and Vanya on 42nd Street (1994) //MLA Approaches to Teaching the Works of Chekhov. Eds. Michael Holquist, Michael C. Finke. – MLA: 2016. P. 123-140.
160. Welder C.H. Family Systems Theory in Chekhov's Big Four' Plays. Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. University of Missouri, Kansas City, 2018. 86 p.
161. Wyman S. Chekhov's Three Sisters A Proto-Poststructuralist Experiment // Theatre History Studies. Vol.36 (2017). pp. 183-210.
162. Zwischen den Zeiten: Einblicke in Werk und Rezeption Anton Cechovs. München - Berlin - Washington/D.C, 2014. 252 p.

**Интернет-источники**

163. Theme report 2019: A comprehensive analysis and survey of the theatrical and home/mobile entertainment market environment for 2019. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.motionpictures.org/research-docs/2019-theme-report/> (дата обращения 23.12.2020).

164. Witkowski W. Videogames are a bigger industry than movies and North American sports combined, thanks to the pandemic. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.marketwatch.com/story/videogames-are-a-bigger-industry-than-sports-and-movies-combined-thanks-to-the-pandemic-11608654990> (дата обращения 23.12.2020)



**ФИЛЬМОГРАФИЯ<sup>241</sup>**

1. «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай, Гонконг, Франция, Китай, Нидерланды, Италия, Германия.
2. «ВАЛЛ-И» (WALL·E), 2008, реж. Э. Стэнтон. США.
3. «Вишневый сад» (The Cherry Orchard), 1962, реж. М. Эллиотт (Michael Elliott), Великобритания.
4. «Вишневый сад», 1976, реж. Леонид Хейфиц, СССР.
5. «Вишневый сад» (La cerisaie), 1981, реж. П. Брук (Peter Brook), Франция.
6. «Вишневый сад» (The Cherry Orchard), 1981, реж. Р. Эйр (Richard Eyre), Великобритания.
7. «Вишневый сад», 1993, реж. А. Чернакова. РФ.
8. «Вишневый сад» (The Cherry Orchard), 1999, реж. М. Какояннис (Michael Cacoyannis), Греция, Франция, Кипр.
9. «Джокер» (Joker), 2019, реж. Т. Филлипс. США.
10. «Джокер: Безумие на двоих» (Joker: Folie à Deux), 2024, реж. Т. Филлипс. США.
11. «Если бы знать...», 1993, реж. Б. Бланк, РФ, США.
12. «Зеркало», 1974, реж. А. Тарковский, СССР.
13. «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес, США.
14. «Мастер» (The Master), 2012, реж. П. Т. Андерсон, США.
15. «Молодость» (Youth), 2015, реж. П. Соррентино, Италия.
16. «Морпехи» (Jarhead), 2005, реж. С. Мендес, США.
17. «Начало» (Inception), 2010, реж. К. Нолан, США.
18. «Проклятый путь» (Road to perdition), 2002. Реж. С. Мендес. США.
19. «Сад», 2008, реж. С. Овчаров, РФ.
20. «Семь» (Seven), 1995, реж. Д. Финчер. США.
21. «Список Шиндлера» (Schindler's List), 1993, реж. С. Спилберг. США.

---

<sup>241</sup> В списке, помимо анализируемых фильмов, снятых по поздним пьесам А.П. Чехова, указаны все упомянутые в диссертации картины.

22. «Субстанция» (The Substance), 2024, реж. К. Фаржеа. Франция, Великобритания, США.
23. «Три сестры», 1964, реж. С. Самсонов, СССР.
24. «Три сестры» (The Three Sisters), 1966, реж. П. Богарт (Paul Bogart), США.
25. «Три сестры» (Three Sisters), 1970, реж. Л. Оливье (Laurence Olivier), Дж. Сичел (John Sichel), Великобритания.
26. «Три сестры» (The Three Sisters), 1970, реж. С. Мессина (Cedric Messina).
27. «Три сестры», 1994, реж. С. Соловьев, РФ, ФРГ.
28. «Три сестры» (Les trois soeurs), 2015, реж. В. Бруни Тедески (Valeria Bruni Tedeschi), Франция.
29. «Три сестры», 2017, реж. Ю. Грымов, РФ.
30. «Чайка» (The Sea Gull), 1968, реж. С. Люмет (Sidney Lumet), США.
31. «Чайка» (Il gabbiano), 1969, реж. О. Коста (Orazio Costa), Италия.
32. «Чайка», 1972, реж. Юлий Карасик, СССР.
33. «Чайка» (Il gabbiano), 1977, реж. М. Белоккио (Marco Bellocchio), Италия.
34. «Чайка», 2005, реж. М. Терехова, РФ.
35. «Чайка» (The Seagull), 2018, реж. М. Майер (Michael Mayer), США.
36. «Шепоты и крики» (Viskningar och rop), 1972, реж. И. Бергман, Швеция.

**ПРИЛОЖЕНИЕ I. КАДРЫ, ИЛЛЮСТРИРУЮЩИЕ ПРИМЕНЕНИЕ И  
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНЫХ РЕЖИССЕРСКИХ ТЕХНИК**



Рисунок 1 – Кадр из фильма «Проклятый путь» (Road to Perdition), 2002, реж. С. Мендес.



Рисунок 2 – Кадр из фильма «Семь», 1995, реж. Д. Финчер.

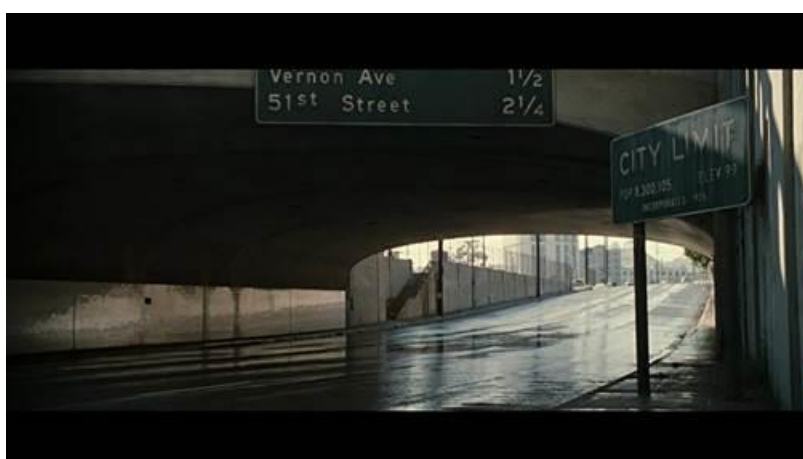


Рисунок 3 – Глубинное пространство. Кадр из фильма «Семь», 1995, реж. Д. Финчер.



Рисунок 4 – Плоское пространство. Кадр из фильма «Молодость», 2015, реж. П. Соррентино.



Рисунок 5 – Ограниченное пространство. Кадр из фильма «Шепоты и крики», 1972, реж. И. Бергман.



Рисунок 6 – Неопределенное пространство. Кадр из фильма «Субстанция», 2024, реж. К. Фаржеа.

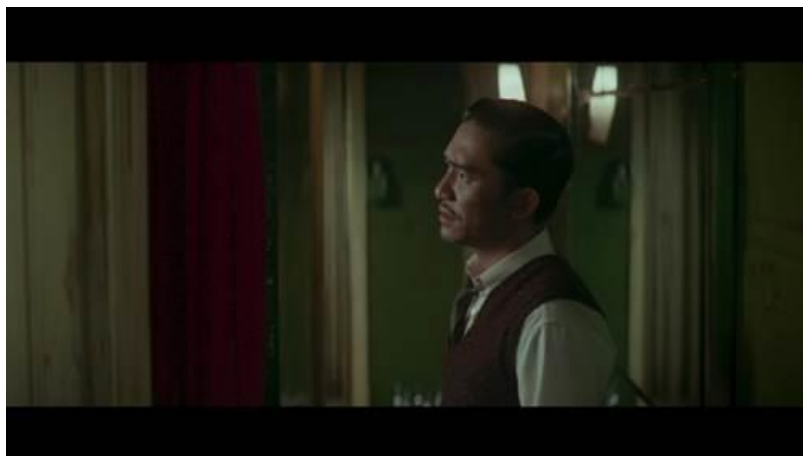


Рисунок 7 – Пример вертикальных линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 8 – Пример горизонтальных линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 9 – Пример диагональных линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 10 – Столкновение вертикальных и горизонтальных линий. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 11 – Столкновение вертикальных и горизонтальных линий. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

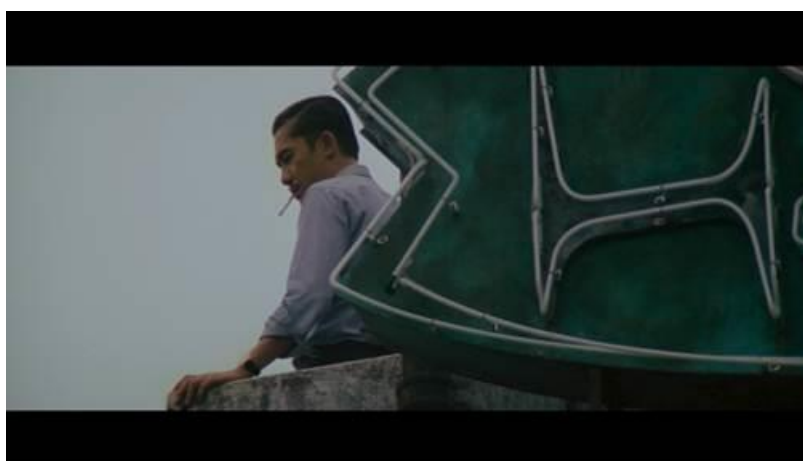


Рисунок 12 – Пример использования «неправильных» линий в кадре. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 13 – Столкновение в кадре прямых и «неправильных линий» линий рождает визуальный удар. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 14 – Пример столкновения круга (овала) и квадрата. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 15 – Пример столкновения круга (овала), треугольника и квадрата. Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.

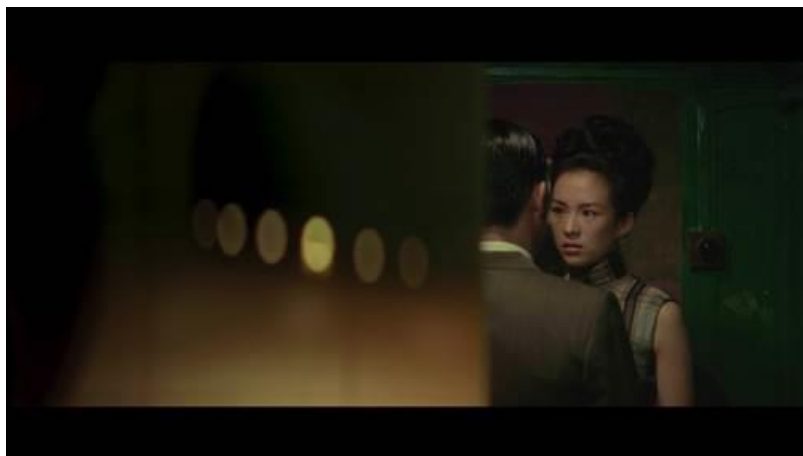


Рисунок 16 – Пример столкновения круга (овала), треугольника и квадрата (прямоугольника). Кадр из фильма «2046», 2004, реж. В. Кар-Вай.



Рисунок 17 – Тональная шкала.



Рисунок 18 – Внутрикадровый тональный контраст. Кадр из фильма «Морпехи», 2005, реж. С. Мендес.



Рисунок 19 – Кадр из фильма «Морпехи», 2005, реж. С. Мендес.



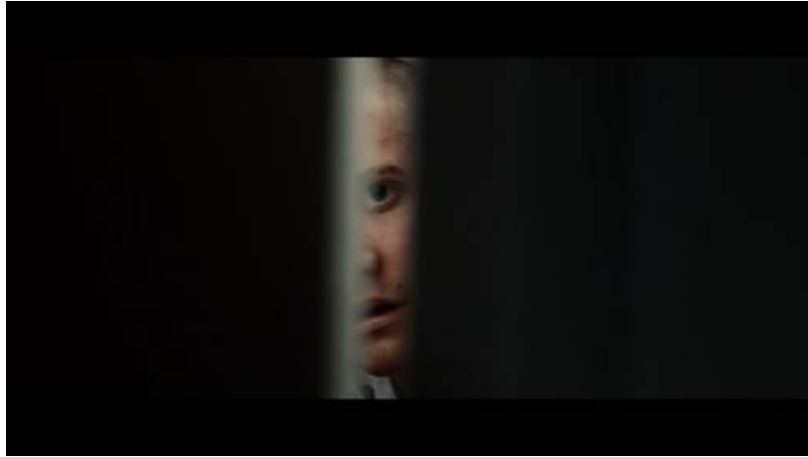


Рисунок 20 – Кадры на рисунках 18, 19, 20 контрастируют по визуальному компоненту «тон» между собой. Кадр из фильма «Морпехи», 2005, реж. С. Мендес.

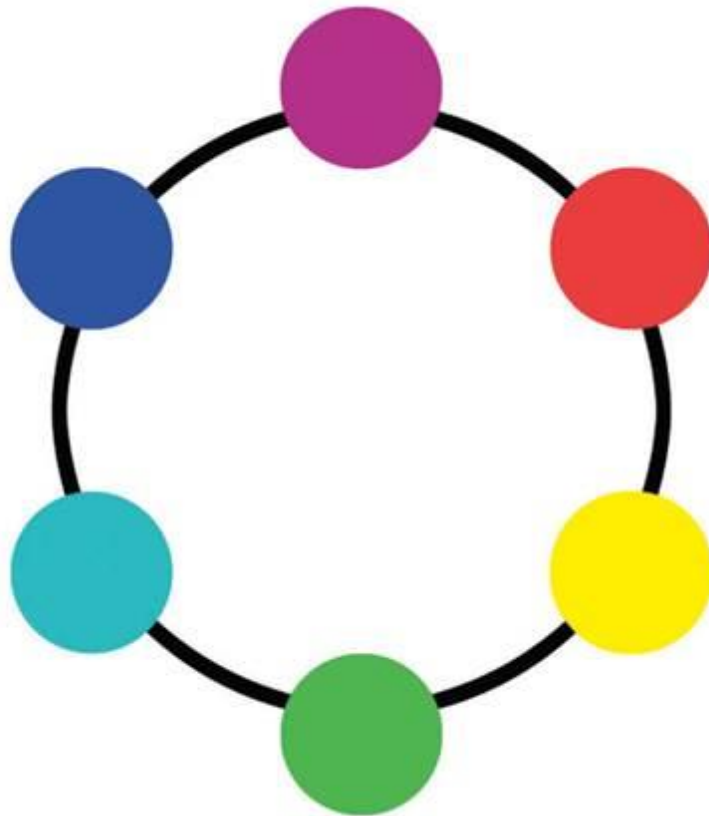


Рисунок 21 – Цветовой круг в субтрактивной системе (из книги Блока Б. «Визуальное повествование: создание визуальной структуры в кино, на телевидении и в цифровых медиа»).



Рисунок 22 – Контраст цвета в кадре по насыщенности и по оттенку. Кадр из фильма «Джокер», 2019, реж. Т. Филлипс.



Рисунок 23 – В кадре присутствуют все компоненты визуального ритма: чередование, повторение и темп. Кадр из фильма «Джокер: Безумие на двоих», 2024, реж. Т.Филлипс.



Рисунок 24 – Цветовое и тональное решение кадра из первой части анимационного фильма «Валл-и» (Wall-e), 2008, реж. Э. Стэнтон.



Рисунок 25 – Цветовое и тональное решение кадра из второй части анимационного фильма «Валл-и» (Wall-e), 2008, реж. Э. Стэнтон.

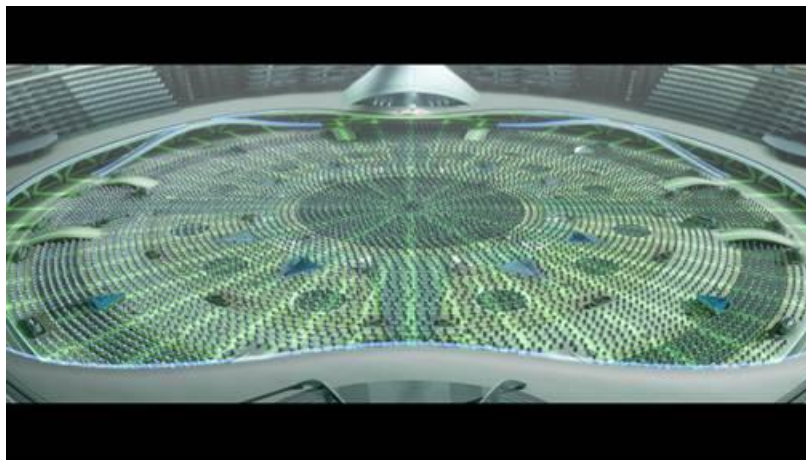


Рисунок 26 – Цветовое и тональное решение из третьей части анимационного фильма «Валл-и» (Wall-e), 2008, реж. Э. Стэнтон.



Рисунок 27 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 28 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 29 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 30 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 31 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 32 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 33 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 34 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 35 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 36 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 37 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 38 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 39 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (American beauty), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 40 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (*American beauty*), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 41 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (*American beauty*), 1999, реж. С. Мендес.



Рисунок 42 – Пример image system. Кадр из фильма «Красота по-американски» (*American beauty*), 1999, реж. С. Мендес.





Рисунок 43 – Первая цветовая схема в фильме «Вишнёвый сад», 1999, реж. М. Каккояннис.



Рисунок 44 – Вторая цветовая схема в фильме «Вишнёвый сад», 1999, реж. М. Каккояннис.



Рисунок 45 – Первая цветовая схема фильма «Чайка», 2018, реж. М. Майер.



Рисунок 46 – Вторая цветовая схема фильма «Чайка», 2018, реж. М. Майер.



Рисунок 47 – Третья цветовая схема фильма «Чайка», 2018, реж. М. Майер.



Рисунок 48 – Четвертая цветовая схема фильма «Чайка», 2018, реж. М. Майер.



Рисунок 49 – Первый кадр фильма «Чайка», 2018, реж. М. Майер.



Рисунок 50 – Превалирующее цветовое и тональное решение первой части фильма «Три сестры», 1994, реж. С. Соловьев.



Рисунок 51 – Превалирующее цветовое и тональное решение второй части фильма «Три сестры», 1994, реж. С. Соловьев.



Рисунок 52 – Превалирующее цветовое и тональное решение третьей части фильма «Три сестры», 1994, реж. С. Соловьев.



Рисунок 53 – Превалирующее цветовое и тональное решение четвертой части фильма «Три сестры», 1994, реж. С. Соловьев.



Рисунок 54 – Цветовое решение первой части фильма «Чайка», 2005, реж. М. Терехова.



Рисунок 55 – Цветовое решение второй части фильма «Чайка», 2005, реж. М. Терехова.



Рисунок 56 – Цветовое решение третьей части фильма «Чайка», 2005, реж. М. Терехова.



Рисунок 57 – Цветовое решение четвертой части фильма «Чайка», 2005, реж. М. Терехова.



Рисунок 58 – Тональное (и цветковое) решение ночного времени в интерьере и экстерьере в фильме «Сад», 2008, реж. С. Овчаров.



Рисунок 59 – Тональное (и цветковое) решение дневного времени в интерьере и экстерьере в фильме «Сад», 2008, реж. С. Овчаров.



Рисунок 60 – Вариант тонального решения в фильме «Сад», 2008, реж. С. Овчаров.



Рисунок 61 – Вариант цветового решения в фильме «Сад», 2008, реж. С. Овчаров.



Рисунок 62 – Вариант цветового решения в фильме «Сад», 2008, реж. С. Овчаров.

Овчаров.



Рисунок 63 – Ночной (интерьерный) тональный паттерн фильма «Если бы знать...», 1993, реж. Б. Бланк.



Рисунок 64 – Дневной (экстерьерный) тональный паттерн фильма «Если бы знать...», 1993, реж. Б. Бланк.