

*Е.Н. Тузова
(Самара)*

«ДЯДЯ ВАНЯ» А.П. ЧЕХОВА И «ДЯДЯ ВАНЯ» А. КОНЧАЛОВСКОГО

***Аннотация:** в статье рассматриваются особенности интерпретации пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» в одноименном фильме А. Кончаловского, который использует классический материал, чтобы придать мировой масштаб представлениям о достоинстве и трагедии дореволюционной русской интеллигенции. Особое внимание уделяется кинематографическим приемам, с помощью которых создаётся эквивалент особой чеховской стилистики.*

***Ключевые слова:** А.П. Чехов, экранизация, А. Кончаловский, «Дядя Ваня», режиссер.*

Режиссер А. Михалков-Кончаловский, пришедший в кино в начале 60-х вместе с Тарковским, Хуциевым и другими кумирами «оттепельного» поколения, раньше других почувствовал, что кончается время герметичной закупоренности, закапсулированности российского существования, России предстоит выйти в пространство мировой культуры, и важно вовремя взвесить её шансы на успех, понять, что ценного она может предьявить миру, каков её собственный культурный багаж. По его мнению, самым значимым культурным капиталом, свидетельствующим о нашей неповторимости, является наследие русской классики. Конечно, она давно стала мировым достоянием, и экранизировать Чехова или Толстого имеют право не только у нас. Зато те человеческие качества, те переживания, о которых писали классики, свойственны именно русскому человеку. Кончаловский сосредоточился на выявлении этих доминант русского существования, свойств русской души, её странностей – прежде всего «комплекса несвободы и ущемленного достоинства». Он преподносит это не столько русскому зрителю, сколько миру – как находящуюся в нашем распоряжении «дикину», «экзотический мир, спрятанный за «железным занавесом» [Плахов 2012]. «Дворянское гнездо» (1969 г.), «Дядя Ваня» (1970 г.), «Чайка» (1985 г.) в парижском театре «Адеон» (1985 г.), «Евгений Онегин» (1985 г.) «Пиковая дама» (1990 г.), «Война и мир» (2000, 2002, 2009 г.) в опере и наконец, чеховские постановки в театре Моссовета – «Чайка» (2004 г.), «Дядя Ваня» (2009 г.), «Три сестры» (2012 г.), «Вишневый сад» (2015 г.) – таков список поставленных Андронов Кончаловским произведений русской классики.

Экранизацию пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» (1970 г.) можно назвать соответствующей духу и букве классического произведения. Иван Петрович Войницкий разочаровывается в своей жизни, и поводом к этому послужил приезд профессора Серебрякова – бывшего мужа его покойной сестры – со молодой женой Еленой Андреевной, в которую Иван Петрович безответно влюбляется. Его племянница Соня тоже без взаимности любит доктора Астрова, а он увлекается женой профессора. Текст пьесы сокращен по необходимости, чтобы войти в формат полуторачасового фильма, костюмы и декорации выдержаны в стиле эпохи, никаких революционных идей и нововведений, на первый взгляд, нет, на все роли выбраны актеры выдающиеся, которые, кроме выполнения задания режиссера, привносят в исполнение «свою собственную личность» – индивидуальный рисунок переживаний и поведения. Дядя Ваня – И. Смоктуновский, доктор Астров – С. Бондарчук, Соня – И. Купченко, Елена Андреевна – И. Мирошниченко, профессор Серебряков – В. Зельдин. Создается впечатление, что ставка на знаменитых актеров делается для того, чтобы они поделились собственной значимостью со своими персонажами – дабы незаметные русские интеллигенты из чеховской пьесы стали более близкими для мировой публики. Режиссер пытается выйти за рамки советского кино и создать образ русской жизни для более широкой аудитории. Но в чем же особенность режиссерской интерпретации фильма?

Обращает на себя внимание организация художественного пространства. У А.П. Чехова первое действие проходит в саду и только последующие переносятся в дом. А. Кончаловский, подчеркивая загерметизированность интеллигентского существования, разворачивает действие пьесы «по-театральному» – в замкнутом помещении дома Войницких. Фильм начинается с блуждания камеры по коридорам старого особняка (операторы Г. Рерберг и Е. Гуслинский). Низкие потолки, сваленные вещи, облупившаяся краска на стенах, начатый и брошенный ремонт, старая «маман», как часть этой обветшалости, читает брошюру. Герои как бы заперты. «Склеп» – так называет дом профессор Серебряков.

Очевидно, что режиссер ставит себе задачу обойтись без привлечения внешней природы, именно кинематографическими средствами: с помощью света, особого ракурса, звукового ряда и деталей показать чеховскую интеллигенцию, дать представление о её тайне и предложить миру разгадать ее. «Как всегда, приступая к фильму, я потащил в него отовсюду, со всех периферий и окраин всё, что могло здесь стать строительным материалом. Занялся Чеховым очень серьезно. Я старался увидеть героев не такими, как

их интерпретировал МХАТ, а такими, какими, на мой взгляд, их понимал автор. В «Дяде Ване» изобразительная среда строилась на глубоких темных тенях, на пыльных интерьерах, рождающих у зрителя ощущение духоты, словно дом этот намертво замкнут и герои наглухо в нем заперты. После «Дяди Вани», — говорит режиссер, — я понял, что смогу снять картину в любом ограниченном пространстве, хоть в лифте. Этого пространства будет достаточно для анализа бесконечности человеческой души» [Кончаловский 2012:105].

Очевидно, что режиссер старается чеховскую пьесу подать более контрастно, чем у Чехова — делая акцент на крайностях и противоречиях. Для этого он использует подборку фотографий и хроники начала XX века, где портреты «чеховской» интеллигенции и царских особ сменяются изображениями голодных детей, неурожая 1891—1892 г. в Нижегородской губернии, вырубленных лесов и пожаров, — всё это создаёт «картину несомненного вырождения» русской жизни.

Режиссер предлагает своеобразную визитную карточку страны, беглое знакомство с ее проблемами, бесстрастную гневную ремарку, указывающую место и время действия для тех, кто не в курсе дела. Этот своеобразный «кликбез», сопровождающийся тревожной музыкой А. Шнитке с врезками детского крика, мелодиями из «Мы жертвою пали» и «Боже царя храни» и заканчивающийся вселенской какофонией, усиливает социальный мотив, принадлежащий у Чехова доктору Астрову.

Таким образом, Кончаловский представляет Россию не только через состояние интеллигенции, но и Россию в ее социальных противоречиях. В середине фильма доктор опять будет перебирать эти фотографии и самую трогательную, с ребенком, повесит на стену. Чтобы помнить, чтобы продолжать работать, несмотря ни на что. Мотив честно выполняемого долга, преодоления рутины жизни, стойкости и реального понимания своего положения развивается в игре С. Бондарчука. Да, Астров заработался, устал, стал чудачком, но не опустился. «Талантливый человек в России не может быть чистеньким», — говорит о нем Елена Андреевна. Фигура Сергея Бондарчука, актера и режиссера, хорошо известна в мировом кинематографе тех лет, когда появился «Дядя Ваня». Он уже получил «Оскар» за фильм «Война и мир» (1969 г.) и в 70-е годы снимал «Ватерлоо» с итальянскими продюсерами и Р. Стайгером в роли Наполеона. Все это немаловажно для режиссера, решившего представить свой фильм западному зрителю.

Предлагая свою интерпретацию характера дяди Вани, Кончаловский вводит две сцены сна – в начале фильма и во время грозы. Камера переходит в комнату дяди Вани, где он спит под картой Африки, накрывшись газетой «Московский листок». Для чего нужна режиссеру эта сцена, которой нет в пьесе? Для создания атмосферы неразберихи – в доме Войницких и в состоянии главного героя. Дальше он сам об этом говорит: «С тех пор, как здесь живет профессор со своей супругой, жизнь выбилась из колеи... Сплю не вовремя, за завтраком и обедом ем разные кабулы, пью вина... нездорово все это...» [Чехов 1986]. В полном соответствии с чеховским замыслом дядя Ваня понимает, что его прежний кумир – полное ничтожество. Но дядя Ваня Смоктуновского, этот нелепый, чудаковый человек в пестром галстуке и мятом костюме, словно боится об этом объявить громко. Он постоянно оглядывается и говорит о Серебрякове приглушенно: «Человек двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве» [Чехов 1986]. Ему как бы неудобно за свое открытие или он боится признать крах своей жизни. При любом замечании он извиняется и замолкает. Этот дядя Ваня – интеллигентный, порядочный человек, с «тонкими нежными пальцами, как у артиста, и тонкой нежной душой» [Чехов 1986], большими способностями, растраченными попусту. Веришь, что он действительно мог бы стать и Шопенгауэром, и Достоевским, а теперь ограничивается чтением одной и той же газеты. Эта деталь подчеркивает ограниченность его интересов.

Каждый характер в фильме создаётся с помощью особых деталей. Астров вертит оторванной пуговицей, которую некому пришить. Развивая тему неустроенности доктора, режиссер в своем спектакле 2007 г. в театре Моссовета придумывает дырявый носок, который заштопывает Соня. Много в фильме и «атмосферных» деталей. В первой сцене Дядя Ваня постукивает ложкой о чашку с чаем. Это начинает раздражать Соню, и она забирает у него ложку. Чтобы разрядить ситуацию, Вафля принимается играть на гитаре. Поняв это, дядя Ваня смеется. Режиссер вслед за Чеховым не ищет событий, он сосредоточен на том, что в быту является самым обыкновенным. Есть в фильме и «метафорические» детали. Во время разговора Сони и Елены Андреевны мы видим птицу в клетке. Это намёк: две молодые женщины тоже несвободны и несчастны, каждая по-своему.

Интересной находкой Кончаловского стало применение особой кинооптики – прием съемки через зеркало. Отражаясь в круглом зеркале, дядя Ваня играет «Свадебный марш», как ироническую шутку по своей несостоявшейся жизни, заканчивающуюся сумбуром

и музыкальным шумом, на который приходит его мать. Все это выглядит, как шалости взрослого ребенка или генеральная репетиция будущего бунта. В кадре появляется особая глубина, а в характере больше рельефности и трагичности. Жизнь как зеркало, как сон.

Накопившиеся раздражение и досада о бесцельно прожитой жизни оборачиваются у дяди Ваня бунтом и желанием убить профессора Серебрякова. После безуспешных выстрелов, опомнившись, Войницкий спрашивает себя: «Что я делаю?». Затем он ставит на место опрокинутую мебель, как будто пытаюсь восстановить разрушившийся мир, но это уже невозможно. Известный литературовед А.П. Скафтымов отмечал: «В «Дяде Ване» состояние жизненной обманутости переживают все, кроме Серебрякова, не только Войницкий, но и Астров, и Соня, и Елена Андреевна, — каждый по-своему, соответственно своему положению и характеру» [Скафтымов 1972: 415]. Выразить это в фильме помогают полифония разных ритмов и состояний героев и приемы кинопластики.

Жизнь «по Чехову» протекает в режиме жёсткого самоограничения: каждый молчит о том, что для него на самом деле важно. Здесь монологи иносказательны (говорят о погоде, а имеют в виду своё душевное состояние). Это важнейшая примета чеховских текстов, где никто не рассчитывает быть понятым другими. На первом плане оказывается самый ничтожный из героев — нравственный лилипут Серебряков, холеный и моложавый, в прекрасно сшитом костюме — именно он произносит знаменитое «Дело надо делать!», и после этих «волшебных слов» всё, как по команде, снова мелькает, сереет, на месте любовных признаний появляются строчки из бухгалтерских книг, и всё человеческое в героях снова стыдливо прячется, откладывается на потом — когда будет «небо в алмазах». А жизнь, отложенная на потом, — это уже опять совершенно чеховская тема.

Осуществляя свою задачу — приблизить русскую классику к зарубежному зрителю, Кончаловский использует международный культурный язык, в частности, приемы И. Бергмана. Так, разговор Сони и Елены Андреевны заканчивается неожиданным затемнением, и вместо лиц на экране мы видим два темных силуэта.

«Меня увлекло, насколько по-театральному Бергман пользуется светом. Свет у него вдруг меняется в кадре. Только что свет был реальным и вдруг из дневного стал ночным. Я украл этот прием и довольно успешно использовал его в «Дядя Ване» [Кончаловский 2012: 109]. Но это прием не только бергмановский, но и чеховский. Елена Андреева так говорит о своем окружении: «Среди

отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна...» [Чехов 1986].

Классика дает возможность А. Кончаловскому сосредоточиться на пластических нюансах, световых эффектах и живописных возможностях цвета. Он использует европейский опыт, но идет дальше и находит собственные приемы, оставаясь в чеховской стилистике. Например, чередование черно-белой и цветной пленки, вызванное чисто экономическими причинами (кодаковской цветной пленки просто не хватало) превращается режиссером в весьма оригинальную и художественную метафору цветной и черно-белой жизни. Всплески эмоций, непродолжительные душевные подъемы, показанные в цвете, сменяются сценами внутренней тоски и недосказанности беспросветных серых буден, показанными уже в черно-белой гамме.

Таким образом, используя различные способы съемки, создавая кинематографически-чеховскую стилистику, формируя пространство фильма как замкнутое и давящее, подчеркивая контрастность мотивов, фильм А.Кончаловского становится своего рода культурософским исследованием о том, что значит быть русским, что собой представляет эта «русскость» – чем она привлекает и чем опасна.

Список литературы

1. Кончаловский А. Возвышающий обман. М., 2012. 368 с.
2. Плахов А. Свобода любой ценой. URL: <http://archives.colta.ru/docs/4458> (дата обращения 10. 12. 2017).
3. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972. 548 с.
4. Чехов А.П. Дядя Ваня / URL: <http://ilibrary.ru/text/972/p/2/index.html> (дата обращения 10.12.2017).

E.N. Tuzova
(Samara)

«DYADYA VANYA» A.P. CHEKHOV AND «DYADYA VANYA» A. KONCHALOVSKY

Abstract: *The article considers the features of the interpretation of the play by A.P. Chekhov's «Uncle Vanya» in the film of the same name by A. Konchalovsky, who uses classical material to give world-scale visions of the dignity and tragedy of the pre-revolutionary Russian intelligentsia. Particular attention is paid to cinematic tech-*

niques, with the help of which the equivalent of a special Chekhovian style is created.

Keywords: *A.P. Chekhov, screen version, A. Konchalovsky, «Uncle Vanya», director.*

*Е.Г. Кашина
(Самара)*

УРОК ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ТЕАТРАЛЬНЫХ КООРДИНАТ

Аннотация: *в статье исследуются театральные технологии режиссерского театра Станиславского в их преломлении к педагогической языковой деятельности. Рассматривается применение специфических приемов актерского мастерства (таких как «линия физических действий», «внутреннее зрение», «круг внимания», «манки» и др.) в процессе обучения иностранному языку.*

Ключевые слова: *театральные технологии, педагогическое мастерство, Станиславский, эмоциональная память, «сверхзадача», «сквозное зрение».*

Многочисленные исследования свидетельствуют о тесной взаимосвязи театрального и педагогического искусства, о возможностях широкого привлечения системы К.С. Станиславского в учебный процесс по многим предметам и, в частности, в учебный процесс по иностранному языку (Ю.П. Азаров, О.Д. Бганко, В.М. Букатов, О.С. Булатова, Ж. Ваганова, А.П. Ершова, П.М. Ершов, И.А. Зазюн, В.А. Кан-Калик, Ю. Колчеев, З.Я. Корогодский, И.Ф. Кривонос, Ю.Л. Львова, Е.И. Пассов, В.В. Самарич, Н.Н. Тарасевич, И.В. Юстус и др.).

Система К.С. Станиславского раскрывает законы театрального искусства. Система включает в себя учение о природе и законах актерского творчества, о методах и приемах управления им; учение о роли режиссера в создании театрального спектакля; учение о театральной эстетике; учение об актерской этике. По мнению М. Чехова, «система – для талантливых, которым есть что систематизировать».

Поясним некоторые элементы системы, имеющие непосредственное отношение к театральным маршрутам в педагогике. Начнем с элементов актерской техники. Амплуа – деление актеров и ролей на группы. По мнению К.С. Станиславского, истинный артист не признает амплуа. Нельзя быть однообразным актером, как и нельзя быть однообразным учителем. Амплуа учителей «зануда», «фюрер», «стрекоза» – свидетельствуют о неприятии этих образов