

УДК 821.161.1.09"18"-293.7

**«ИВАНОВ» А. П. ЧЕХОВА  
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВАДИМА ДУБРОВИЦКОГО**

**«IVANOV» BY A. P. CHEKHOV  
IN VADIM DUBROVITSKY INTERPRETATION**

**Г. Л. Королькова**

**G. L. Korolkova**

*ФГБОУ ВПО «Чувашский государственный педагогический  
университет им. И. Я. Яковлев», г. Чебоксары*

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена осмыслению и оценке как общей концепции, так и частных моментов (актерской игры, работы оператора, художника) первой экранизации пьесы А. П. Чехова «Иванов», осуществленной режиссером Вадимом Дубровицким. Особое внимание уделяется разнообразным визуальным, пластическим кинообразам, насыщающим чеховскую пьесу многочисленными обертонами, культурными наслоениями, возникшими, по мнению авторов фильма, на протяжении почти полуторавекового присутствия пьесы в отечественном и мировом культурном пространстве.

**Abstract.** This article is devoted to comprehension and interpretation of both the general concept and specific moments (acting, cameraman's and art director's work) of the first screen version of the play «Ivanov» by A. P. Chekhov which was made by Vadim Dubrovitsky. Special attention is paid to various visual, plastic cinematographic images, which provide the play with numerous overtones, cultural layers produced by the play's having been in the Russian and international cultural space for almost a century and a half.

**Ключевые слова:** *экранизация, визуальные образы, актерская игра, концепция, персонаж.*

**Keywords:** *screen version, visual images, acting, conception, character.*

**Актуальность исследуемой проблемы.** Историко-функциональное рассмотрение текстов произведений классической литературы, в особенности их художественно-творческих интерпретаций, является одним из наиболее востребованных, активно развивающихся направлений как отечественного, так и зарубежного литературоведения и культурологии. Фильм Вадима Дубровицкого «Иванов» представляет собой первую отечественную экранизацию одноименной чеховской пьесы, имеющей солидную историю сценических воплощений. Задачей рассмотреть, в чем заключается оригинальность нового прочтения, а именно киноверсии пьесы в интерпретации Вадима Дубровицкого в контексте ее более чем столетнего присутствия в отечественном и мировом культурном пространстве и с учетом многочисленных исследований пьесы, и обусловлена актуальность данной работы.

**Материал и методика исследований.** Изучены как ранние, так и поздние редакции пьесы «Иванов», а также материалы, связанные с ее сценическим и научным интерпретированием (переписка А. П. Чехова с А. С. Сувориным, отзывы о пьесе в прижизненной критике, а также литературоведческие и театроведческие работы XX–XXI вв., посвященные «Иванову»), с целью выявления черт сходства и различия прежних трактовок пьесы с фильмом Вадима Дубровицкого преимущественно методом сопоставительного анализа.

**Результаты исследований и их обсуждение.** Казалось бы, к началу XXI столетия весь немногочисленный корпус чеховской драматургии уже давно экранизирован. Наибольшего количества кинопрочтений (и отечественных, и зарубежных) были удостоены «Вишневый сад» и «Чайка». Не только пьесы и водевили, но и подавляющее число прозаических сочинений писателя также имеют экранные эквиваленты. Причем экранизировались даже ранние, не включавшиеся самим писателем в собрание сочинений произведения. И все-таки в 2010 году появилась первая отечественная киноверсия пьесы «Иванов», созданная театральным режиссером, продюсером Вадимом Дубровицким по сценарию, написанному им в соавторстве с Михаилом Бартеневым и приуроченному к 150-летию со дня рождения писателя. На фоне солидной экранной чеховианы (с учетом многосерийных телевизионных фильмов по повестям «Моя жизнь» и «Три года») экранизацию «Иванова» можно считать даже несколько запоздалой. В немногочисленных рецензиях на фильм Вадима Дубровицкого, однако, отмечается особая актуальность этой киноверсии чеховской пьесы: непреднамеренное осовременивание чеховского текста, выявление в нем смыслов, сближающих чеховскую пьесу с нынешним временем торжества Боркиных-Лопахиных, и атрофии понятия совести в современном обществе.

Фильм Вадима Дубровицкого героцентричен. Фигура Иванова в исполнении Алексея Серебрякова может расцениваться его главной удачей, хотя экранное амплуа актера, скорее, связано с сильными, волевыми натурами, отнюдь не похожими на чеховского персонажа. Но интеллект, внутренняя борьба, то, что в условиях театра создается жестами, интонацией, а не крупными планами, портретами, где невозможно солгать, доказывают правильность режиссерского выбора. Взгляд, временами затравленный, нервность (Чехов подчеркивал, что Иванов в любую секунду готов «взорваться»), глухое бормотание, переходящее в крик, монологи за кадром создают цельный образ человека, доведенного до предела какими-то неведомыми обстоятельствами, причинами, которые безуспешно пытается разгадать сам герой и которые направо и налево ошибочно трактуются его окружением. Иванов вслед за Платоновым, главным героем первой пьесы, «не сможет понять, в чем он, собственно, виноват и почему болит его совесть...» [2, 83]. Проблема совести без «мальчиков кровавых», терзавших пушкинского Бориса Годунова, должна быть признана одной из центральных в чеховском художественном мире.

Алексей Серебряков дает почувствовать, что Иванов отнюдь не «лишний человек», которого, по словам Лебедева, «среда заела». Лебедевым же подчеркивается внутренний потенциал Иванова: «С одной стороны, мне казалось, что тебя одолели несчастья разные, с другой же стороны, знаю, что ты не таковский, чтобы того... Бедой тебя не победишь» [7, 51]. Традиция своеобразной «героизации» Иванова и «укрупнения» конфликта, сближения его с конфликтной организацией поздних пьес, по всей вероятности, восходит к режиссерской трактовке пьесы М. О. Кнебель, поставившей пьесу

совместно с В. Васильевым в Театре им. А. С. Пушкина в 1954 году. В этом спектакле Иванов в исполнении Б. Смирнова тяготел к ореолу трагического героя: «Его конфликт – вообще не с ближайшим окружением, он затрагивает кардинальные вопросы века, уходит вглубь социальных противоречий, выдвинутых целой исторической эпохой: не от Зюзюшки с Бабакиной и даже не от Львова бежит он в спектакле, а от тех сил, которые норовят прижать его к земле, они же не в соседнем поместье располагаются; их нет на сцене, но в жизни той, которая со всех сторон, как зверя, обкладывает Иванова, они господствуют» [1, 189].

Общая концепция экранной версии Вадима Дубровицкого, на наш взгляд, заключается в стремлении донести по возможности бережнее потенциал чеховской пьесы, но с собственным курсивом. Чеховская тема «Иванова» – тема русского интеллигентного человека 80-х годов XIX века, дворянина по происхождению, вдруг утратившего почву под ногами: прежнюю веру, прежнюю любовь, – вдруг надорвавшегося под тяжестью каких-то обстоятельств, не понимающего себя и того, что с ним произошло, и изнемогающего под тяжестью стыда за свое бессилие. В этом состоянии он страдает сам и поневоле заставляет страдать окружающих, особенно Анну Петровну. Еще современной Чехову критикой писателю задавался вопрос о причинах утомления Иванова: «Да и где тот тяжелый куль, под которым изнемог Иванов?» [3, 197]. Для нынешних постановщиков пьесы задаваться таким вопросом – значит не учитывать как опыт ее многочисленных театральных воплощений, так и результаты ее более чем векового научного интерпретирования. И режиссер фильма признавался, что период работы над сценарием и подготовкой к съемкам оказался весьма трудоемким и продлился несколько лет.

Можно сразу продемонстрировать результат тщательного изучения авторами фильма как собственно литературных, так и литературоведческих, театроведческих источников при создании киноверсии чеховской пьесы. В частности, в сценарии фильма объединены две одноименные редакции пьесы, соответствующие двум ее жанровым модификациям: «комедии» (1887 г.) и «драмы» (1889 г.). В финале фильма использована первая редакция пьесы, где отсутствовал выстрел, то есть не было факта самоубийства героя. Такой финал, безусловно, сближает «Иванова» Вадима Дубровицкого с поздними пьесами А. П. Чехова, в которых писателю уже удалось справиться с «проклятыми концами» в обход рутинных мелодраматических эффектов, еще имеющих место в ранних драматургических сочинениях. Правда, в первой редакции «Иванова» – «комедии» – смерть героя наступала накануне венчания. В фильме Вадима Дубровицкого Иванов умирает после венчания, уже женившись, то есть уже совершив непоправимую ошибку, о которой заранее предупреждал Сашу: «Чувство вины растет во мне с каждым часом, душит меня... Сомнения, предчувствия... Шурочка, что-то случится... Скопляются тучи – чувствую...» [6, 278]. Сцена венчания, отсутствующая в пьесе, напоминает аналогичный эпизод из «Татьяны Репиной», шуточной одноактной пьесы А. П. Чехова, написанной в продолжение одноименной драмы А. С. Суворина. Можно вспомнить и выразительную киноверсию этой сцены в фильме Киры Муратовой «Чеховские мотивы». Речь идет о монтажной организации текста, развившейся, по мнению Ю. Тынянова, именно в искусстве кино [5, 338]. Необходимо оговориться, что прием монтажной структуры текста для Чехова представляется весьма органичным, поскольку писатель прибегал к нему неоднократно и в драматургии (ранее упоминавшаяся «Татьяна Репина»), и в прозе («Сонная одурь» и другие рассказы). И кроме того, авторами как бы отыскана дополнительная мо-

тивировка внезапной и неожиданной смерти героя: помимо публичного оскорбления Иванова доктором Львовым в фильм введен визуальный эквивалент эпизоду, когда накануне венчания Иванова Шабельский вспоминает покойную Сарру. В первой редакции об Анне Петровне говорил преимущественно Иванов («Спасибо тебе, что ты о ней вспомнил... Это прекрасная, редкая женщина») [6, 285], во второй – Шабельский говорит о Сарре с Лебедевым. Но в фильм, в целом текстуально основывающийся на второй редакции «драмы», введен момент воспоминаний Иванова. Во время венчания Иванов испытывает своего рода галлюцинацию: рядом с собой он видит то Сашу, то Сарру, причем видение повторяется неоднократно и напоминает соответствующий прием, использованный в фильме Ф. Феллини «Восемь с половиной».

Фильм по пьесе А. П. Чехова вообще отличает стремление авторов пересказать «историю» Иванова средствами киноязыка, то есть насытить свой вариант многочисленными визуальными образами, оттеняющими, ретуширующими диалогическую составляющую сценария. Стоит прокомментировать наиболее важные из них. Так, значимо обыгрываются в портретах крупными планами упоминаемые в первой редакции пьесы «светлые глаза» Анны Петровны в исполнении Анны Дубровской (художник Евгений Качанов). Очевидно также, что в ранних пьесах автором еще не было «прописано», структурировано то «подводное течение» (В. И. Немирович-Данченко), которое было «открыто» для сцены первыми постановками Художественного театра, ансамблевой, а не просто партнерской игрой актеров. Уж очень заметно расподобляются в «Иванове» сцены с Ивановым, с одной стороны, и сцены с гостями Лебедевых, с другой стороны, несмотря на сюжетные скрепы (сватовство Боркина, долговые обязательства Иванова, требующие его частого присутствия у Лебедевых). Поэтому роль такого объединяющего начала (в поздних пьесах – их общей стилистики, «настроения») в фильме В. Дубровицкого отводится пейзажу, преимущественно осеннему, по-своему живописному, но с утрированием бледных тонов увядания, прощания (весьма значимая работа оператора фильма Вадима Семеновых). В него удачно вписывается отсутствующая в пьесе странная бессловесная фигура местного юродивого в исполнении Валерия Золотухина, а также одно из «видений»-предчувствий Иванова, в котором дом на несколько мгновений превращается в остов без стен, хотя его обитатели – граф, Анна Петровна – остаются на своих местах.

Введены в фильм также своеобразные видеоэквиваленты размышлений Иванова. Здесь речь идет о сценках, разыгранных якобы в ярмарочном кукольном представлении, воспроизводящем «историю» Иванова и упрощающем ее до сплетенного варианта, преследующего героя на каждом шагу. Еще один «смысл» кукольной параллели, по-видимому, заключается в желании авторов фильма драматическое начало пьесы объединить с комическим, то есть сблизить «Иванова» с поздними пьесами писателя, в которых комическое и драматическое слиты нерасторжимо. Отметим сходный прием в фильме С. Овчарова «Сад», экранизации «Вишневого сада», где сами персонажи на некоторое время превращаются в марионеток из немых фильмов и движутся подобно куклам. В этом же ключе могут быть прокомментированы и навязчивые прыжки Иванова на ярмарочном аттракционе «Гигантские шаги», ведь Иванову представляется свое недавнее прошлое такими вот гигантскими шагами, которые привели его к тупику.

Впрочем, параллель с кукольным театром может быть истолкована и в русле некоторых отзывов современной писателю критики о его произведениях: «На жизнь людей,

целых поколений, быть может, даже всего человечества, Чехов, по своему господствующему настроению, смотрит, так сказать, с космической точки зрения» [4, 313]. Если не космическое, то небесное измерение действительно вводится авторами в фильм.

Речь идет об эффектном эпизоде с воздушным шаром. С точки зрения пьесы эпизод вроде бы лишний. О воздушном шаре говорится в другой чеховской пьесе. Вернувшаяся из Парижа Аня сообщает Варе, что каталась на воздушном шаре. И вот в фильме об Иванове над обеими усадьбами (Иванова и Лебедевых) одновременно зависло это странное для всех обитателей и гостей явление. Можно вспомнить о принципе «симультанности кадров», столь важном в искусстве кино, по замечанию Ю. Н. Тынянова [5, 334]. Когда Иванов с Шабельским только отправляются к Лебедевым и видят медленно скользящий по небу шар, у Лебедевых гости-маски (этакий гоголевско-шумановский карнавал животных) также высыпает из дома и застывают, вглядываясь в тот же самый шар, пассажиры которого представляются им чуть ли не инопланетянами. Нельзя не отметить и еще одно значение этого визуального образа в связи с неоднократно комментировавшимся крошечным эпизодом из пьесы «Три сестры», где Ирина по-детски радуется подаренному подпоручиком Алексеем Петровичем Федотиком волчку. В некоторых постановках пьесы игрушку заводят и за вращениями волчка какие-то несколько секунд наблюдают «в режиме реального времени» и персонажи, и зрители спектакля. Писатель как бы дает возможность пережить, точнее, объединиться в этом переживании времени людям разных эпох и буквально на вкус почувствовать тот к Горацию восходящий (Ad Melromēnen) и столь важный, универсальный для чеховского художественного мира в целом мотив «бега времени» (*fugo tempōrum*).

Еще одним выразительным видеобразом является вспыхнувшее во время фейерверка дерево. Сцены пожара встречаются как в пьесах («Леший», «Три сестры»), так и в рассказах («Недобрая ночь») А. П. Чехова. В «Иванове» подобный эпизод кажется реминисценцией «жертвоприношения» из фильмов Андрея Тарковского, но у Вадима Дубровицкого он скорее символизирует мотив тревоги, ожидания «роковых» событий, что тоже сближает фильм с поздним творчеством писателя.

И еще об одной сцене в фильме (последнем объяснении Иванова с Анной Петровной) стоит упомянуть особо. Эпизод не только ярко расцвечен, но и дополнен в смысловом отношении: Анна Петровна на какой-то момент теряет духовную опору. Ее любовь к Иванову и ее новая вера (православие) попораны (мотив «раздвоения» героини визуально комментируется возжиганием Меноры и стягиванием ею с головы парика). А ее попытка мысленного обращения к родителям (портрету на стене), прежней вере да еще фантастические по жестокости слова Иванова о том, что дни ее сочтены, придают сцене трагическое звучание. Следует подчеркнуть, что в целом исполнение роли Сарры (Анны Петровны) актрисой Анной Дубровской соотносимо с лучшими театральными интерпретациями этой героини, например, Инной Чуриковой в спектакле Марка Захарова «Иванов» 1975 года.

Таким образом, «Иванов» Вадима Дубровицкого ни в коей мере не является фильмом-спектаклем, а представляет собой попытку современного кинопрочтения чеховской пьесы. И основной вектор этого прочтения – разглядеть уже в ранней пьесе, имевшей при жизни писателя весьма скромную сценическую судьбу, почти все признаки зрелой драматургии А. П. Чехова. Чеховский текст в фильме, несмотря на варьирование различными редакциями пьесы, с одной стороны, сохраняется в полном объеме, с другой – обрас-

тает многочисленными обертонами, культурными наслоениями, возникшими на протяжении почти полуторавекового присутствия пьесы в отечественном и мировом культурном пространстве. И все-таки стоит сказать о том, что в этом фильме все сами по себе органичные режиссерские находки несколько утяжеляют, неоправданно затягивают фильм и в этом смысле продолжают другую, не самую лучшую традицию экранизаций чеховских произведений, когда рассказ, умещающийся на нескольких страницах, или коротенький чеховский водевиль «растягиваются» в киноверсиях до полнометражных кинофильмов. Так, фильм Вадима Дубровицкого, не имеющий выраженных подразделений (серий, действий), а, напротив, развивающийся единым потоком, по продолжительности занимает более трех часов экранного времени. Исчезают знаменитая чеховская краткость, принципиальная авторская недосказанность, расчет на то, что недостающие детали читатель сумеет воссоздать, добавить сам. Получается, что писателю необходим был читатель-зритель, способный к сотворчеству, а авторы экранизаций зачастую «разжевывают» или, по их мнению, поясняют, иллюстрируют писательскую мысль (в собственном истолковании), не оставляя свободы для ее активного восприятия.

**Резюме.** Поскольку фильм Вадима Дубровицкого представляет собой первую отечественную экранизацию «Иванова», чрезвычайно интересным оказалось сопоставление настоящей «вариации» пьесы как с историей ее сценических воплощений, так и с научными, критическими интерпретациями, так или иначе учитывавшимися создателями фильма. «Иванов» Вадима Дубровицкого может быть определен в качестве высококультурной версии чеховской пьесы, устремленной к сближению с поздним творчеством писателя, а также встроенной в культурный контекст первых десятилетий XXI века.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Владимирова, З. В.* М. О. Кнебель / З. В. Владимирова. – М. : Искусство, 1991. – 287 с.
2. *Громов, М. П.* Чехов / М. П. Громов. – М. : Мол. гвардия, 1993. – 394 с.
3. *Перцов, П. П.* Изъяны творчества / П. П. Перцов // А. П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих ; послесл., примеч. А. Д. Степанова. – СПб. : РГХИ, 2002. – С. 180–215.
4. *Соловьев (Андреевич), Е. А.* Антон Павлович Чехов / Е. А. Соловьев (Андреевич) // А. П. Чехов: pro et contra / сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих ; послесл., примеч. А. Д. Степанова. – СПб. : РГХИ, 2002. – С. 269–326.
5. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
6. *Чехов, А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 11 / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1986. – С. 446.
7. *Чехов, А. П.* Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 12 / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1986. – С. 440.