

«Чайка» А. П. Чехова в интерпретации А. В. Эфроса: сценический и драматический тексты

В истории литературы известны примеры, когда авторы меняли тексты своих произведений после просмотра спектакля или разговора с режиссером. Взять хотя бы судьбу пьесы А. В. Вампилова «Прощание в июне» или сценариев К. Занусси. В книге Н. С. Тендитник «Александр Вампилов» читаем:

Драматург смог бывать на большинстве премьер «Прощания». Общение с театром многое дало ему. Различные варианты режиссерских и актерских толкований пьесы вызвали потребность шлифовать текст. (Писатель, по свидетельству жены Ольги Михайловны, оставил около семнадцати вариантов) [Тендитник 1979: 29].

Занусси, издавая собственные сценарии, признается, что внес в них отдельные изменения в соответствии со снятыми фильмами, и при этом сохранил сцены, которые в фильмах не вошли [Zanussi 1978: 6]. «Более чистые случаи “вторичности” текста характерны, например, для театра *commedia dell'arte* или для театра так называемого “второго авангарда” (60-е годы нашего столетия)» [Фарыно 1980: 230].

Приведу пример, имеющий непосредственное отношение к писателю, о котором далее пойдет речь. К. С. Станиславский, работая над спектаклем «Вишневый сад», сказал А. П. Чехову, что его не удовлетворяет конец второго акта (разговор Шарлотты Ивановны с Фирсом: снижается тональность спектакля!). «Он, — вспоминал об этом разговоре Станиславский, — побледнел <...> но ответил: “Сократите”» [Станиславский 1988: 345]. И Чехов опубликовал пьесу в соответствии с рекомендацией режиссера. Так «Вишневый сад» публикуется и поныне.

Проведенное мной исследование затрагивает сферу взаимодействия двух видов искусств (словесного и театрального) и призвано продемонстрировать междисциплинарные возможности текстологии, которые используются гораздо меньше, чем

собственно литературоведческие. Кроме того, драматический и сценический тексты «Чайки» Чехова в интерпретации А. В. Эфроса никогда прежде не сравнивались. Речь пойдет о постановке 1966 г. в Московском театре имени Ленинского комсомола.

Основным материалом для работы стали авторский текст «Чайки» и недавно опубликованные архивные источники [см.: Эфрос 2010]. В результате анализа удалось решить по сути «археографическую» задачу и впервые реконструировать словесный эквивалент не дошедшего до нас спектакля (запись постановки не сохранилась).

По утверждению В. Е. Хализева, «именно режиссура осуществляет синтезирование искусств на сцене. Режиссер-постановщик — это дирижер такого оркестра, который состоит из деятелей разных видов искусства, а не из одних только актеров» [Хализев 1978: 170]. В сценическом воплощении драмы можно выделить воспроизводящее и творческое начала. Важно сохранить не только стилевое, но и содержательное соответствие между постановкой («режиссерской партитурой») и литературным произведением. Как сказал бы текстолог, не исказить текст. Однако это соответствие не является тождеством, поскольку задачи у писателя и режиссера не совпадают, а различие их творческих индивидуальностей неустранимо. Роль режиссера, в частности, особенно ощутима в работе с рамочными компонентами текста, в которых авторская речь присутствует непосредственно.

Однажды Г. А. Товстоногова спросили, кому он больше доверяет при постановке спектаклей — драматургу или себе? Режиссер ответил: «Пьесе. Начинаю снова и снова, пока не добьюсь нужного результата» [Лордкипанидзе 1984: 8]. Здесь перед нами пример следования режиссера за авторским текстом. А вот слова Эфроса, который как-то обмолвился: «Про что “Чайка” — я не знаю» [Сидоров 2011: 8]. «Как будто, — говорит он, — живет среди нас большой писатель. Он принес в наш театр свою новую пьесу “Чайка”. И мы ставим ее первыми и вообще впервые! Без привычных штампов лирического “паузного” спектакля. Без многочисленных наслоений “чеховщины”. Действительно. Активно» [Евсеев 1966: 3]. Впоследствии спектакль, поставленный Эфросом, назовут «античеховским». Важно понять почему.

Напомню, что текст Чехова начинается с ожидания: в приусадебном саду беседуют Маша и Медведенко. Сценический текст оказывается динамичнее. По замыслу режиссера, «первый акт начинается не с Маши Медведенко, а с Треплева» [Эфрос 2010: 131]. Таким образом, в первом действии режиссер сразу знакомит зрителя с главным героем, который «вбегает на сцену, долго ходит по ней, желая сосредоточиться» [Эфрос 2010: 131]. Далее Эфрос вводит Машу, которая «почти нахально показывает свою любовь к Треплеву» [Эфрос 2010: 131]. Режиссер объясняет это тем, что ему, в отличие от Чехова, главное показать «мещанину страстей», где нет места тишине.

Еще одно важное отличие касается сцены знакомства Нины и Тригорина. Если у Чехова она занимает несколько реплик и пару ремарок, то у Эфроса — это «бессовестно» долгая сцена. «Жутко стало от такой паузы», — объясняет режиссер. Ее прерывает Доктор Дорн. Вот замечание Эфроса: «Если все сцены осмысления будут экономны, они будут иметь колоссальную значимость» [Эфрос 2010: 136]. Сцена с Машей и Дорном — это оценка и логическое завершение предыдущей картины: «Маша как бы говорит Дорну: скажите, что я должна делать, скажите — что? А Дорн отвечает — что вы спрашиваете, откуда я знаю. На таком непонятном финале кончается первый акт» [Эфрос 2010: 137].

Второе действие, по мнению режиссера, должно начинаться не с паузы, создающей настроение, а с демонстрации остервенелости каждого героя по своему поводу. Таким образом, весь второй акт Эфрос сводит к развязке первого. Но и по Чехову, перед нами последствия предшествовавших событий: разговор персонажей о непонятом спектакле и произошедшем после него. Здесь режиссер идет за чеховским текстом и не дает места своему воображению. Единственное, что он себе позволяет, — это указание на то, что у героев в руках будут шары для крокета, и, разговаривая, они все время будут ими орудовать. Все происходящее «будет сопровождаться ударами деревянных молотков по крокетным шарам — жесткий аккомпанемент к жизни героев» [Эфрос 2010: 140]. Таким образом Эфрос

пытался донести до зрителя, что «никакого чеховского “пленэра” и поэзии нет» [Эфрос 2010: 140].

В этой связи обращает на себя внимание сцена прихода Шамраева с Полиной Андреевной. Аркадина просит у него лошадей, а он отказывает. Эфрос отмечает, что

<...> в «Чайке» делают так: до приезда Шамраева — тишь, жара, потом он приходит, комедийно шутит, ему отвечают тем же, и ничего не понятно. А у Чехова железобетонная логика. Они все живут ужасающе, и у Шамраева выплескивается все, чем он живет, в сцене с лошадьми: «Уйду к черту, какие лошади. Ищите себе другого управляющего» [Эфрос 2010: 156].

В конце второго акта режиссер дает зрителю понять, что завершился цикл. Люди сходятся и расходятся, нужно сделать так, чтобы зритель думал, что же будет дальше, хотя сюжет он прекрасно знает. По Эфросу, все должно быть так, «будто мы не знаем, что это Чехов. Мы дышим, а там — будь что будет» [Эфрос 2010: 143].

В третьем действии чеховской пьесы герои уезжают. Для Эфроса важно выразить тот нерв, который проходит через каждого персонажа. Он приводит пример постановки в театре Моссовета, где этот отъезд прекрасно изображен на сцене с помощью декораций, диалогов, но игра артистов не возбуждает зрителя и оставляет равнодушным:

Я думаю, Чехова надо ощутить, как дуновение ветерка, а не массив. Можно играть отъезд, а может быть, отъезд у них в крови, в пульсации ее. Уносят вещи, все мешает, а Маша хочет Тригорину все-таки успеть все сказать про себя. Вот это — успеть — и есть отъезд, отъезд в крови, а не театр [Эфрос 2010: 146].

Таким образом, режиссеру нужно донести до зрителя, что буквально через мгновение все будет потеряно безвозвратно. По Эфросу, в этой сцене нет ничего общего с чеховской атмосферой «лирического прощального разговора»:

Что будет, если точно следовать Чехову, всем его ремаркам? Входят Медведенко и Маша. Маша зовет Треплева. Его нет. Пауза. Маша и Медведенко перекидываются несколькими репликами. Опять пауза и т. д. Как это ни странно, но такое решение сейчас совершенно невозможно. Оно будет лобовым и примитивным. С нашей точки зрения, это будет иллюстрация: прошло два года, и все несчастливы [Эфрос 2010: 146—147].

Главное событие в четвертом действии — это разговор Нины и Треплева, который не должен выглядеть завершенным, иначе, как полагает режиссер, получится «мораль маленькая, удобопонятная». Эфрос стремится передать какое-то вечное беспокойство, движение и больше всего боится показать банальную картину, которая случилась спустя два года, «лобовой», «примитивной»:

Не нужно ничего отыгрывать: ни приезд Аркадиной, ни отказ Шамраева дать лошадей Медведенко. Они не знают, что с ними происходит, как никто этого не знает. День за днем, день за днем люди живут этой жизнью. Ни в одном моменте нет статики. Это непрерывное промежуточное пространство» [Эфрос 2010: 157].

Для достижения своей цели Эфрос отходит от чеховских ремарок. Необходимо было такое режиссерское решение, чтобы всеобщее несчастье обнаруживалось без пауз и моментов осмысления. Как отмечали свидетели, на репетициях «Чайка» постепенно, методом проб и ошибок, превращалась «в острый, парадоксальный спектакль, до болезненности нервный спектакль» [Сидоров 2011: 8].

Итак, даже эти примеры показывают, как чеховский текст, легший в основу «режиссерской партитуры» Эфроса, не меняя своего автора, начинает выражать чужой («античеховский») замысел. Замечу, что задача реконструировать словесный эквивалент спектакля сохраняет актуальность не только тогда, когда запись спектакля не сохранилась, как в рассмотренном случае.

Сценический текст чеховской пьесы обладает не меньшей культурной памятью, чем драматический. Ведь язык, по замечанию У. Эко, «способен описывать и исчезнувшие и несуществующие вещи» [Эко 2011: 7].

Реконструкция и анализ «сценического текста» пьесы имеют значение с театроведческой точки зрения для понимания режиссерского замысла, имевшего новаторский для своего времени характер. В последнее время публикация режиссерских дневников и записей репетиций приобрела актуальность¹. И это неслучайно. Для полного уяснения режиссерского замысла нужен текст, который дает понимание того, что скрыто от глаз зрителя и не передается только аудиовизуальными средствами. Эфрос, интерпретируя «Чайку», задался целью поставить спектакль от лица Треплева: «Мы будем играть с точки зрения Треплева, но не Треплева в пьесе, а Треплева в сегодняшней жизни» [Эфрос 2010: 122]. Получилась современная для зрителя 1960-х гг. история, увиденная «молодым дарованием», с его муками творчества и тягой к познанию, не признанного, ищущего свое место в жизни.

Что касается авторского замысла, то, по замечанию В. Б. Катаева, «Чайка» — это «пьеса о людях, в чьих судьбах неотделимы искусство и любовь», и она «немыслима и без литературных предшественников, скрытых и явных сюжетных и характерологических цитат» [Катаев 1982: 16]:

Снова, как в 1889 году в «Скучной истории», теперь, в 1895 году, в «Чайке» Чехов обращался к сверстнику своей литературной молодости, который безнадежно отстал как художник и все-таки навсегда остался «милым Жаном». В симфонии «Чайки» прозвучала вариация на тему Леонтьева (Щеглова) — его произведения и его собственной судьбы. Это сравнение позволяет лучше понять глубину охвата жизни в пьесе Чехова. <...> Чеховская «Чайка», в которой у каждого героя своя драма, явная или скрытая, говорит об общих закономерностях жизни. Ведь главное у Чехова не отрицание общих законов, а утверждение того, что их реализация проходит по меридианам единичных судеб [Катаев 1982: 18].

Опыт Эфроса обладает не только исторической, но и практической ценностью для режиссеров, изучающих способы адаптации литературного материала к сцене. Без его учета

¹ См., напр.: Товстоногов 2016.

профессиональный разговор о современных и будущих постановках «Чайки» непредставим.

В литературоведческом же отношении сравнение сценического и драматического текстов интересно, во-первых, для изучения особенностей интерпретации художественного произведения режиссером (как вид творческой рецепции), а во-вторых, для изучения истории текста (ведь важно не только его литературное бытование, но и театральная трансформация), следствием чего становится неизбежный выход в контекст. Привлечение собранных по периодике рецензий о премьерном спектакле Эфроса в Вильнюсе может вывести нас от текстологического к историко-функциональному изучению литературы. Но это уже другая тема, заслуживающая отдельного изучения.

СОКРАЩЕНИЯ

Евсеев 1966 — *Евсеев Б.* На пути к Чехову // Московский комсомолец. 1966. № 133.

Катаев 1982 — *Катаев В. Б.* Спутники Чехова // Чехов и его литературное окружение. М., 1982.

Лордкипанидзе 1984 — *Лордкипанидзе Н.* Несколько часов с Георгием Товстоноговым // Литературная газета. 1984. № 32.

Сидоров 2011 — *Сидоров Е.* Репетирует Эфрос // Литературная газета. 2011. № 35.

Станиславский 1988 — *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: В 9 т. М., 1988. Т. 1: Моя жизнь в искусстве.

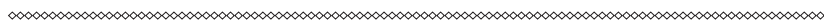
Тендитник 1979 — *Тендитник Н. С.* Александр Вампилов. Новосибирск, 1979.

Товстоногов 2016 — *Георгий Товстоногов.* Репетиции / Сост. С. Лосев. СПб., 2016.

Фарыно 1980 — *Фарыно Е.* Введение в литературоведение. Катовице, 1980. Ч. 2.

Хализев 1978 — *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М., 1978.

Дарья Савинова (Москва)



Эко 2011 — Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». М., 2011.

Эфрос 2010 — Эфрос А. В. «Чайка». Киносценарий. Статьи. Записи репетиций. Документы. Из дневников и книг / Сост. Н. Скегина. СПб., 2010.

Zanussi 1978 — *Zanussi K.* Scenariusze filmowe. Warszawa, 1978.