

Наталья НЯГОЛОВА

ВЕЩЬ – ТЕЛО – ФЛЭШБЭК В «ЧАЙКЕ» РЕЖИССЕРА МАЙКЛА МАЙЕРА

Object – Body – Flashback in “The Seagull” by Michael Mayer

Abstract

The article features the transformation mechanisms of Chekhov’s play “The Seagull” in its film adaptation of 2018 by Michael Mayer. The director’s concept activates the opposition “memory – forgetfulness” and this is based on composition-visual reminiscences, i.e. flashbacks. The world of objects and the body discourse in the film complies with that specific film story of nostalgia in which the past is not simply going back to the things the characters were through, but also as a new reading of Chekhov’s intertextuality in the context of Anglo-Saxon cinema culture as well as a stylized memory of the Russian classic writer and his times.

Keywords: *film adaptation, flashback, dramaturgy, poetics, discourse*

Последнюю американскую экранизацию чеховской «Чайки» 2018 года киноcritика встретила доброжелательно. Фильм театрального режиссера Майкла Майера она определила как «обращение с текстом, довольно уважительное для современной экранизации» [АЛЕКСАНДРОВА 2019] и «почтительную версию пьесы». [ДИНЧЕР 2019]

Но «верность» к литературному первоисточнику далеко не самая существенная характеристика фильма Майера. В нем можно выявить специфическую кинематографическую стратегию, соотносимую с определенным горизонтом рецепции драматургического мира Чехова в культуре XXI века.

Самый броский ход Майера, на котором держится его режиссерская концепция, это сюжетно-композиционная инверсия. Фильм начинается событиями четвертого акта пьесы до появления Нины, потом представлены события первых трех актов в форме ретроспективных вкраплений или флэшбэков, а потом снова четвертый акт уже до конца.

Флэшбэк становится частью киноязыка еще в 40-е годы XX в. в фильмах французского поэтического реализма, расширяя выразительные возможности этого языка. Связью между прошлым и настоящим при этом часто является общее пространство. [ПОЗНИН 2008: 318] Прием флэшбэка в принципе может актуализировать мотивику памяти и забвения, подчеркнуть значимость прошлого или обремененность им на фоне настоящего и дать некую психологическую аргументацию характеров персонажей. Флэшбэк заметно замедляет ход действия и по словам голливудского сценариста Линды Сегер, он «несет скорее информативную, чем драматургическую нагрузку». [СЕГЕР 2019: 148] Флэшбэк в фильме Майера осуществляется на базе общего пространства. Приезд Ирины Аркадиной (Аннет Бенинг) и Тригорина (Корри Стол) в родовое



имение из-за нерасположения Сорина (Брайан Деннехи), осенний вечер в семейном кругу провоцируют воспоминания о прошлом, о событиях, происходивших в том же самом имении. Оппозиция «прошлое-настоящее» подается в визуальном плане как оппозиция «тьма-свет», поэтому возвращение в прошлое начинается в летнее утро, наполненное ярким, прозрачным светом, а любовные пары Костя (Билли Хоул) – Нина (Сирша Ронан) и Аркадина – Тригорин появляются в легкой белой одежде. Сочетание белого цвета с летним утром, буйной растительностью и видом на озеро возле дома создает легко узнаваемую проекцию утраченного рая.

Открытые окна и двери дома предполагают объединение внутреннего и внешнего пространства, некое гармоничное единство дома и сада. Летний идиллический пейзаж с его легкомысленной живописностью, призван быть материализацией «условной простоты жизни», по словам М. М. Бахтина [БАХТИН 1975: 374], но в фильме он становится декором завязки целого ряда любовно-экзистенциальных драм. Пейзаж у Майера выступает именно в роли декорации, он стерильный, «сглаженный», лишенный любых несовершенств и конкретики и таким образом довольно некинематографический. Ведь киноизображение требует вариативности, деформаций и маркированности и об этом писал еще Ю. М. Лотман в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [ЛОТМАН 1973: 43]. Майер следует традиции целого ряда англоязычных экранизаций чеховских пьес и его пейзажные решения почти буквально цитируют викторианские виды Э. Хопкинса в фильме «Август» 1996 г. или пасторальную природу в «Чайке» 1968 г. режиссера Сидни Люмета. Исключением является экранизация пьесы 1975 г. Джона Десмонда, в которой экстерьер снят почти полностью в павильоне и внутренними съемками подчеркивается надуманность и театральность жизни персонажей.

На выявление семантического потенциала визуально-композиционного приема флэшбэка работают предметный и телесный код в картине. Они должны представить ряд сенситивных образов, на котором держится процесс воспоминаний персонажей.

В экранизации вещи оказываются чуть ли не самым динамическим звеном киноизображения. Они несут семиотическую нагрузку, уплотняя основные звена сюжетной схемы. Перед началом декадентского спектакля Треплева в кадр попадает ряд стульев, поставленных для публики. Они совершенно разные, имеют необычную форму и фактуру и легко воспринимаются как проекция негомогенности семейно-дружеского круга, населяющего усадьбу. Это параллельное, зеркальное бытие героя и предмета – вполне чеховский прием, выявляющий ощущение «чужести» в мире, совмещая в одно «глубокий символизм и обыденность». [ЛАЗАРЕСКУ 2002: 133]

Первую беседу Тригорина с Ниной режиссер снимает во время катания героев на лодке по озеру. Начало любовного романа в сочетании с локусом лодки создает коннотации «маленького домика», общности и интимности. Они характерны, по наблюдениям В.В. Дегтяревой [ДЕГТЯРЕВА 2011: 65], для целого ряда произведений американской классики.

Чтобы выявить символическую значимость предмета режиссер использует повтор. Характерный пример – изображение лото. Главный акцент визуального изображения – вертящийся лототрон с ручкой, в котором крутятся бочонки с цифрами. Русский вариант игры лото не предполагает использования лототрона, Майер заимствует этот элемент из похожей игры в США и Англии, т.н. бинго. Но вертящаяся сфера, неоднократно попадающая в кадр, становится для художественного мира фильма метафорой слепой, безжалостной Фортуны, играющей с судьбой людей. Не случайно лототрон многократно появляется в последних кадрах перед самоубийством Кости.

Интересное расширение получает мир запахов пьесы. Семантический ряд «гелиотроп – вдовый цвет» из реплики Тригорина: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера» [ЧЕХОВ 1978: 29], продолжен в фильме Аркадиной, которой дает указание горничной подготовить для вечернего наряда «что-то приятное, лавандовое». Лаванда не только того же лилового цвета как и гелиотроп, но еще в одорическом аспекте воспринимается как один из запахов страсти. [ГАЛУШКО 2012: 131] Связь образа Аркадиной в фильме со сферой страстей поддерживается и выбором Аннет Бенинг на роль Ирины Николаевны. Перевоплощение актрисы в роли Джулии Ламберт в экранизации Иштвана Сабо по роману «Театр» С. Моэма, создает вокруг Бенинг пятнадцатилетний ореол «зрелой страстной победительницы молодых конкуренток».

В фильме основной символ пьесы появляется еще в декадентском спектакле Треплева – это макет чайки, который Костя несет за освещенным занавесом, а несколько дней спустя герой убивает живую чайку из охотничьего ружья. Все трансформации образа чайки из пьесы перенесены в фильм, но в последнем действии чучело чайки как образ забвения и статики отсутствует.

В фильме телесность приобретает новые функции и они выходят за научный и эстетический горизонт XIX века. Интерес Чехова к телесности несомненен, но он связан с двумя аспектами понимания данного феномена. Первый можно назвать натуралистским – это изображение немощного, больного тела и невозможности его лечения. Болезнь и хандра – постоянные характеристики целого ряда чеховских мужчин. И данный факт апеллирует к другому, гендерному уровню концептуализации тела у Чехова. Суть его в том, что сильные, несломимые чеховские героини сталкиваются с ноющими, располневшими, отчаянными сыновьями, братьями, супругами и эта обратная гендерная модель пронизывает весь мир чеховских пьес. Несмотря на интерес к проблемам пола, на изучение сочинений О. Вайнингера, на мечты о диссертации, посвященной половому вопросу, в пьесах писателя, тело лишено плотского начала. В фильме Майера телесность приобретает новые измерения. Прелестная фигурка Ирины Николаевны в прозрачной ночной сорочке, совершенно обнаженный Костя на берегу озера, наблюдаемый Машей (Элизабет Мосс), голый торс Тригорина, открытые декольте и плечи удерживающей своего любовника Аркадиной – ряд картин сексуального заряда, которые свидетельствуют

о другом типе концептуализации телесности. Современное кино активно реабилитирует сексуальность чеховских героев. Она оказывается недостающим звеном для современной «актуализации» его сюжетов. Чаще всего реабилитация сексуальности наблюдается в т.н. экранизациях-аналогиях, в которых чеховские сюжеты размещаются в современном хронотопе и в нем она смотрится вполне органично. Типичный пример данного приема – фильм 2014 года канадского режиссера Рафаэля Уэлле «Гуров и Анна» („*Gurov and Anna*”), который насыщен радикальными сексуальными сценами и телесной эпатажностью. Майер с большой осторожностью пользуется эротическим кинодискурсом. Кроме упомянутых сцен, он вводит в топографию фильма пространство конюшни как место уединения Кости и Нины. В кинолексиконе экранизаций американской классики первой половины XX века данный топос присутствует как поле нагонов, бестиальности и страсти. Подтверждение данного наблюдения легко найти в текстах целого ряда романов того времени – «Любовник лэди Чаттерлей» Д. Г. Лоурэнса, «О мышах и людях» Дж. Стейнбека, «Авессалом, авессалом» У. Фолкнера. [ВОЛОДИНА 2015: 75]

Фильм Майера содержит ряд отсылок к разным культурным текстам и эти отсылки являются также формами «памяти» героев. Театральные афиши, развешанные по дому, представляют Аркадину как актрису классической драматургии от Софокла до Мольера. Но в первую очередь ее амплуа соответствует шекспировскому репертуару. В отличие от чеховской пьесы, где Аркадина в рамках гамлетовского микросюжета отождествляется с Гертрудой, в фильме во время ссоры с Костей, она объявляет, что ее основной ролью в новом сезоне будет роль леди Макбет – своеобразное предчувствие романа между Тригориным и Ниной. В пьесе Борис Алексеевич шутит над собой называя себя Агамемноном, а в фильме Нина сравнивается с Клеопатрой. В действительности, все эти мифологические, исторические и литературные маски становятся и своеобразным пророчеством о ролях героев в будущем любовном треугольнике, где Нина влюбляется в чужого мужчину, Аркадина стремится подчинить и вернуть любыми средствами Тригорина, а самого Бориса Алексеевича трудно назвать «самым решительным среди мужчин», что и означает имя Агамемнон. Сценарист играет интертекстуальными масками внутри любовного сюжета, который доминирует в фильме.

Как цитату следует рассматривать и романс «Очи чёрные», звучащий в исполнении Аркадиной - Бенинг. Это странный и банальный выбор сценариста, тем более, что по содержанию романс явно мужской. По-видимому, романс для создателей фильма связан с «русскостью» изображаемого мира. Исполнение Аркадиной нарушает специфичность исполнения романсов, предполагающую страстность и задушевность – в фильме последнюю строфу герои исполняют хором, а Аркадина и Дорн (Джон Тенни) кружатся в веселом вальсе.

Дворянское сословие в фильме Майера далеко от бонтонного поведения – Тригорин сидит, пока Нина, стоя, говорит ему милые слова, мужчины сидят за столом и обедают в шляпах, Аркадина устраивает сцену горничной из-за отсутствия шампанского, а безобидный, болтливый Сорин почти все время



располагается на звериной шкуре, которая, по-видимому, не только согревает его больные суставы, но и маркирует его аристократический статус. Разумеется, мир чеховских дворян тоньше и деликатнее, чем в фильме, но создатели картины излагают свое представление о чеховском сюжете и о социальных отношениях в России начала XX века. Придуманные образы слуг должны заполнить еще один непонятный современному зрителю вакуум – отсутствие классового антагонизма в барском доме, который в фильме Майера заполняется в духе какого-то капризного рабовладельчества, неимеющего исторического аналога.

Начало и конец фильма – это двукратное повторение четвертого акта пьесы, а между этими повторами располагаются воспоминания о рождении драмы героев. Это возвращение в прошлое, по-видимому, имеет и историко-культурную претензию возвращения к дореволюционной России, к эпохе самодержавия, о котором намекают первые кадры фильма, представляющие пышный позолоченный потолок театрального зала, бурные аплодисменты и поклонны Аркадиной перед спускающимся бархатным красным занавесом и надпись «Императорский театр, Москва. 1904 г.». Здесь определение «императорский», по-видимому, выступает в качестве сигнала общего социокультурного контекста (система императорских театров включала не один, а множество театральных учреждений) и профессионального статуса Ирины Аркадиной – примы столичного театра. Имперское прошлое визуализируется еще одним элементом начала фильма – красным цветом тяжелого театрального занавеса в сочетании с позолоченными орнаментами сцены, поскольку сочетание алого и золотого, по словам исследовательницы царских регалий Российской империи Марины Волковой, «еще со времен Римской империи сопровождали властителя». [ВОЛКОВА 2011: 44]

Но возвращение в прошлое для Майера оказывается иллюзорно-историческим. События последнего акта получают точную датировку – 1904 г., но в фильме нет никакой исторической детали, которая репрезентирует именно начало русского XX века. Происходящее на экране имеет и довольно условную географию, которая определяется треугольником «Москва – имение Сорина – Ялта» и до всех этих мест, по утверждению сценариста, можно добраться на лошадях за несколько часов. Пространственно-временные ориентиры указывают скорее на биографию Чехова – как известно, 1904 год – это год смерти писателя, а в Ялте находится его известное имение. Флэшбэк в фильме в таком контексте выходит за рамки воспоминаний героев о случившемся с ними несколько лет назад и становится возвращением зрителя к миру Чехова, к атмосфере прошлого века, построенном в мелодраматическом ключе и в духе некоторой «культурно-исторической абстрактности». [ЗАЙЦЕВ 2019: 68] И несмотря на то, что мир фильма «Чайка» больше напоминает колонизаторский Юг Фолкнера, чем времена правления Николая II, в нем чувствуется ностальгия по утерянному раю, по срубленным «вишневым садам», по красивой и возвышенной эпохе сильных страстей и классических сюжетов.

Литература

- АЛЕКСАНДРОВА 2019: Александрова, М. Заморская чайка с синтетическими перьями// Газета «Культура», 21. 03. 2019, <https://portal-kultura.ru/articles/cinema/246146-zamorskaya-chayka-s-sinteticheskimi-peryami/> (дата обращения 08. 01. 2019).
- БАХТИН 1975: Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет, Москва: Художественная литература.
- ВОЛКОВА 2011: Волкова М.А. Царские регалии как символы власти в русской художественной культуре XVIII века, Диссертация на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения, Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова.
- ВОЛОДИНА 2015: Володина, А.В. Южная усадьба в романах У. Фолкнера// Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика, Т. 15, вып. 1, 73–76.
- ГАЛУШКО: Галушко, Т.Г. Семиотические аспекты страсти как дискурсивного феномена// Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2012/2: 128–136.
- ДЕГТЯРЁВА 2011: Дегтярёва, В.В. Мифологема корабля/лодки в художественном мире Х. Мелльвиля, Э. Хэмингуэя, В. П. Астафьева// Вестник КГПУ им. В. П. Астафьева, 64–69.
- ДИНЧЕР 2019: Динчер, В. «Чайка»: дом, где разбиваются сердца// Союз литература, 13. 03. 2019, www.soyuz.ru/articles/1691 (дата обращения 24. 01. 2020)
- ЗАЙЦЕВ 2019: Зайцев, В. «Чайка» Майкла Майера// Чеховский вестник, №37, Москва: Литературный музей, Мелихово, 65–69.
- ЛАЗАРЕСКУ 2002: Лазареску, О.Г. «Стульевая» экспозиция как форма общности русской и западноевропейской литератур («Пир во время чумы» Пушкина «Три сестры» Чехова «Стулья» Ионеско) // Чеховиана: «Три сестры». 100 лет, 129–135.
- ЛОТМАН 1973: Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллинн: Ээсти Раамат.
- ПОЗНИН 2008: Познин, В.Ф. Природа выразительных средств экрана. Экранное пространство и время// Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Культурология. Искусствоведение, 311–319.
- СЕГЕР 2019: Сегер, Л. Как хороший сценарий сделать великим: Практическое руководство голливудского эксперта, Москва: Манн, Иванов и Фербер.
- ЧЕХОВ 1978: Чехов, А. П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т., т. 13. Пьесы. 1895–1904. Москва: Наука.

Наталья НЯГОЛОВА
Великотырновский университет
Велико-Тырново, Болгария
МГУ им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
nniagolova@abv.bg
ORCID ID: 0000-0001-5535-7224

