

УДК 821.161.1

*Е.Н. Тузова\**

### **ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОД В ЭКРАНИЗАЦИИ ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА «ИВАНОВ»**

В статье рассматривается фильм В. Дубровицкого «Иванов» (2011 г.), снятый по одноименной пьесе А.П. Чехова. При «переводе» пьесы на язык кино используется театральный код, при этом театральное начало представлено в двух вариантах: театр как пространство и театр как поведенческая стратегия. Авторы фильма очень внимательно изучили предыдущие удачные чеховские экранизации, и в нем присутствуют отсылки к фильмам И. Хейфица, Н. Михалкова, С. Овчарова.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, «Иванов», экранизация, визуальные образы, интерпретация, театральное пространство.

Несмотря на большой интерес к творчеству А.П. Чехова со стороны кино, экранизация пьесы «Иванов» впервые была сделана только в 2011 г. театральным режиссером Вадимом Дубровицким по сценарию, написанному им в соавторстве с М. Бертеневым. Ее приурочили к 150-летию со дня рождения писателя.

Это пьеса в творчестве Чехова пограничная. Здесь он еще только нащупывал свой особый драматургический почерк. Известный литературовед А.П. Скафтымов отмечал: «...пьеса «Иванов» предвещает будущую драматургию Чехова. В способах изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса представляет прежнюю традицию непосредственных самовысказываний (монологи и речи Иванова и др.) и лишь в отдельных случаях встает на тот путь полускрытого, косвенного обозначения, который в последующих пьесах станет главным» [1, с. 456].

Авторы фильма при «переводе» пьесы на язык кино, воплощая эту «пограничность», берут за основу театральный код, и театр заявляется в двух видах: театр как поведенческая стратегия (что соответствует прежней традиции построения пьес) и театр как пространство, с помощью которого дается визуальное выражение «полускрытого, косвенного обозначения», о чем говорил Скафтымов. Мотив театрального представления – контрастный по отношению к норме подлинной жизни – берется за основу всей интерпретации пьесы.

Авторы очень бережно отнеслись к тексту, он вошел фильм с минимальными купюрами. Основания для использования театрального кода дает сама пьеса. Иванов несколько раз называет себя вторым Гамлетом. «Вся эта моя психопатия может служить материалом для смеха, больше ничего», – говорит герой. В данном случае слово «смех» может служить синонимом зрелища, вызывающего веселье. «Вас в церкви давно ждут, а вы философию разводите. Вот комик! Ей богу, комик!» – говорит о нем Боркин. Благодаря образу Иванова в фильме возникает и разворачивается театральное пространство.

Театральные интерпретации этого образа достаточно разнообразны. «Героизацию» Иванова (в исполнении Б. Смирнова) предложила М.О. Кнебель в спектакле театра

---

\* © Тузова Е.Н., 2017

Тузова Елена Николаевна (tuzval@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.

им. Пушкина в 1954 г. Полной противоположностью тракторки отличался Иванов в исполнении Е. Леонова в спектакле 1978 года режиссера М. Захарова. Этот Иванов был заурядным обыкновенным человеком.

В фильме исполнение главной роли Алексеем Серебряковым делает Иванова человеком харизматичным, незаурядным и глубоко погруженным в себя. Можно сказать, что весь фильм – это внутренний монолог человека, находящегося в глубоком кризисе. «Иванова губит его “болезнь”, причиной которой является общее сложение условий, притупивших его желания, сломивших его волю, поселивших в его душе безверие и чувство беспросветности» [1, с. 437]. Именно постоянная погруженность в созерцание собственной «болезни», попытки понять себя переносят героя картины в особое пространство, причем пространство театральное.

Фильм начинается с блуждания Иванова на велосипеде по пустырю, где совсем недавно была ярмарка. Куклы висят на веревках, как повешенные, пустующая сцена, заброшенные лошадки карусели, разлетаются листы сценариев, как отработанные мысли. Этот заброшенный мистический парк аттракционов становится внутренним миром героя. Праздник жизни закончен в 35 лет. Осталось утомление, скука и пустота.

Погружение в этот театральный мир будет происходить в самые кульминационные или переходные моменты жизни героя. После объяснения с женой Иванов уезжает к Шурочке Лебедевой на именины. В промежутке между сценами Иванов сидит на пустыре и ударяет в огромный барабан как человек, призванный возвестить о собственном несчастье. После именин, когда жена застаёт его во время любовных объяснений с Сашей, Иванов опять попадает на театральный пустырь, где едет на лошадке карусели, а за кадром звучит монолог о его погибшей жизни. После свидания с Шурочкой Иванов на ярмарочном аттракционе «Гигантские шаги» безуспешно пытается оторваться от земли, упорно стараясь воскресить свою былую энергию, когда он двигался большими шагами по этой жизни.

Любовь Шурочки на некоторое время «переводит» Иванова от растерянности и чувства вины к принятию жизни. «Это что же такое? Это, значит, начинать жизнь сначала? Шурочка, да? Счастье мое!» [2, с. 41]. Именно поэтому его «внутренний театр» наполняется жизнью. Иванов идет по ярмарке в ясный день, здесь много людей, канатоходец привлекает его внимание. Кажется, что он снова бодр и полон сил. Но подъем длится недолго. На сцене он видит гимнастку с лицом Сары, а в кукольном театре – представление о Петрушке с доктором и невестой, которая оказывается Смертью. «Болезнь» поворачивает сознание к неминуемой развязке. Таким образом, постоянный своеобразный киноэквивалент размышлений Иванова происходит именно в театральном пространстве.

Любопытно в фильме выстроена развязка. После венчания Иванов и Шурочка приезжают в дом ее родителей. Как и написано в пьесе, доктор Львов произносит свою обличительную речь, только в фильме это делает кукла-доктор, играющая его все в том же кукольном театре, на той же ярмарке души Иванова. Здесь все действующие лица – куклы: Лебедев, Анна Савишна, Боркин и Шабельский, Саша и Львов, вызывающий на дуэль Иванова. Они говорят высокопарные речи, машут руками. «Не свадьба, а парламент!» Главный герой после заключительного монолога стреляется. Зрители аплодируют. Кукольный спектакль заканчивается. Настоящий Иванов умирает. Немая сцена.

«Не в последнюю очередь “смысл” кукольной параллели, по-видимому, обусловлен желанием 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» [3, с. 89].

Ю. Лотман так характеризовал смысловое значение кукольного театра в современном искусстве: «Антитезы живого / неживого, оживающего/ застывающего, одухотворенного / механического, мнимой жизни / жизни подлинной находят широкое и разнообразное отражение в проблемах современного искусства» [4, с. 380]. В фильме «кукольность» героев и отношений приобретает реальное воплощение, ярко подчеркивая эту антитезу.

Есть свой «внутренний театр» и у Сары, замечательно исполненной А. Дубровской. Она принесла себя в жертву мужу, порвала с семьей, сменила веру и сейчас медленно и мучительно умирает от чахотки. В ней уже нет жизни, как ее нет в кукольном домике, который она любовно устроила в своей комнате. В нем уютно, как никогда уже не будет уютно в ее доме. Застывшие куклы говорят о придуманном мире, в который она хотела спрятаться. «Мотив куклы иначе может быть назван мотивом омертвения», — отмечает литературовед Василий Васильевич Гиппиус [5, с. 303].

Театр организует поведение всех героев пьесы. У Иванова это театр одного актера, второго Гамлета, постоянно произносящего монологи о собственном состоянии.

У жены его — театр жертвы. Она выходит на балкон в шляпе и боа как провинциальная актриса, пытается обратить взгляды присутствующих на себя; готовясь играть на виолончели, поднимает юбку, ставит инструмент между ног, пытается соблазнить мужа. Ей не хватает внимания, любви, и эти потуги привлечь его театральными приемами нелепы и только раздражают окружающих.

Шабельский — дядя Иванова по матери, живущий с ним в доме, — устраивает свой «демонстративный театр» от скуки. Громогласные монологи на крыльце: «Шарлатаны и эксплуататоры!», пение арий, розыгрыш с повешением в ванне и словами: «Черт меня возьми! Нигде приюта нет!», «Что наша жизнь — игра!» — все эти шутовские выходки подчеркивают его одиночество и бесприютность, а одновременно оттеняют одиночество и бесприютность главного героя. Шабельский в исполнении Эдуарда Марцевича все выплескивает на окружающих, тогда как Иванов, несмотря на свои монологи, многое оставляет внутри себя.

У Боркина — управляющего имением Иванова (актер В. Ильин) — «экономический театр» с презентацией различных прожектов: купить участок земли на противоположном берегу, объявить о запруде реки и собирать дань со всех, кому это повредит. Но его «порох по обыкновению падает на влажную почву». Не получается бизнес у Боркина. Это вам не Ермолай Лопухин с тонкими нежными пальцами, как у артиста, и тонкой нежной душой. Театральное появление Боркина из окна, как черта из табакерки, во время именин Шурочки оживляет общество. Он картинно здоровается с каждым, изображая своего собеседника. Кривляния, наигранность и неискренность этого героя создают особый оттенок театральности, вульгарный и напыщенный, — именно это делает его своим в местном обществе.

Все его обитатели: Анна Савишна, Дудкин, Бабакина, «безымянные» гости представляют, по мнению авторов фильма, карнавал животных, в масках которых они и появляются. Этот «зверинец» образует свой театр сплетен, игры в карты, однообразных разговоров и всеобщей скуки.

Еще больше способствует визуализации театрального построения кадра через рамы окон и проемы дверей. Данный ракурс уже применялся у И. Хейфица в финальных сценах «Дамы с собачкой», чтобы показать отделенность героев от враждебного им обывательского мира. Ярко и разнообразно этот прием использовал Н. Михалков в своем фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино». Там он подчерки-

вал отдаленность героев от жизни, душевную пустоту и страх перед реальностью. Создается впечатление, что авторы фильма достаточно хорошо изучили предыдущий опыт чеховских экранизаций. В фильме разговор Анны Петровны и доктора Львова тоже «подсмотрен» через рамы окна. И мы видим то героиню, красивую, но уже почти неживую, блуждающую по комнатам своего кукольного дома, то доктора, картинно обличающего Иванова и карикатурно изображающего всех обитателей этого «совиного гнезда». В этом случае пафос его «чистой правды» значительно снижается, что соответствует замыслу писателя.

Таким образом, вся структура фильма «Иванов» выстроена на основе театрального кода. Он используется авторами для того, чтобы дать представление о внутренней жизни одних героев («театр души»), и он же оказывается организатором поведенческих стратегий других персонажей. Внутренняя жизнь Иванова передается с помощью театральной метафоры – как мир завершённого спектакля, закончившегося праздника и пустоты. У жены Иванова Сары это кукольный мир, куда ей хотелось бы спрятаться. А во внешней жизни «актёрствуют» все герои фильма. Этим двум вариантам использования театрального кода соответствуют две тенденции в драматической поэтике Чехова – традиционная и только еще намечающаяся «полускрытая, косвенная», по выражению А.Н. Скафтымова.

#### Библиографический список

1. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литературы, 1972. 548 с.
2. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 12: Пьесы. М.: Наука, 1986. 440 с.
3. Королькова Г.Л. «Иванов» А.П. Чехова в интерпретации Владимира Дубровицкого // Вестник ЧГПУ им. И.Я. Яковлева. 1913. № 4 (80). Ч. 1. С. 86–91.
4. Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. 479 с.
5. Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. Л.: Наука, 1966. 346 с.

#### References

1. Skafymov A.P. *Nravstvennye iskaniiia russkikh pisatelei. Stat'i i issledovaniia o russkikh klassikakh* [Moral quests of Russian writers. Articles and studies about Russian classics]. М.: Khudozhestvennaia literatura, 1972, 548 p. [in Russian].
2. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 30 t. T. 12: P'esy* [Complete works and letters in 30 Vols. Vol. 12: Plays]. М.: Nauka, 1986, 440 p. [in Russian].
3. Korolkova G.L. «Ivanov» A.P. *Chekhova v interpretatsii Vladimira Dubrovitskogo* [«Ivanov» by A.P. Chekhov in the interpretation of Vladimir Dubrovitsky]. *Vestnik ChGPU im. I.Ia. Yakovleva* [I. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University Bulletin], 1913, no. 4(80), Part 1, pp. 86–91 [in Russian].
4. Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i v 3 t. T. 1* [Selected articles in 3 Vols. Vol. 1]. Tallin: Aleksandra, 1992, 479 p. [in Russian].
5. Gippius V.V. *Ot Pushkina do Bloka* [From Pushkin to Block]. L.: Nauka, 1966, 346 p. [in Russian].

*E.N. Tuzova\**

**THEATRICAL CODE IN THE FILM ADAPTATION  
OF A.P. CHEKHOV'S PLAY «IVANOV»**

«Ivanov» – a film by V. Dubrovitsky (2011) is based on the same play by A.P. Chekhov. During the «translation» of the play on the language of cinema the theatrical code is used, herewith the theatrical beginning is available in two versions: theatre as space and theater as a behavioral strategy. The authors of the film very carefully studied previous successful Chechov's film adaptations, and there are references to the films by I. Kheifits, N. Mikhalkov, S. Ovcharov.

**Key words:** A.P. Chekhov, «Ivanov», film adaptation, visual images, interpretation, theatrical space.

Статья поступила в редакцию 12/XI/2016.

The article received 12/XI/2016.

---

\* *Tuzova Elena Nikolaevna* (tuzva1@mail.ru), Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russian Federation.