А.Н.Неминуций

ДРАМАТУРГИЯ А.П.ЧЕХОВА В ПОСТТЕАТРАЛЬНЫХ ОПЫТАХ

Рассматривается проблема современной интерпретации драматургии А.П.Чехова в формате постмодернистского художественного сознания. Особое место в открытии новой традиции принадлежит версии чеховской пьесы «Чайка», созданной Б.Акуниным. Сценические опыты российских и европейских режиссеров демонстрируют приоритет посттеатральных концепций, которые различными средствами демонтируют авторскую позицию, но не создают при этом целостную альтернативную модель.

Ключевые слова: А.П.Чехов, драматургия, интерпретация, Б.Акунин, постмодерн, посттеатральная практика

Представить современный театр без самых разнообразных интерпретаций классической драматургии по сути дела невозможно. Театроведы уже давно констатировали, что на рубеже XIX—XX веков авторский и актерский театр трансформировался в режиссерский, где концепция постановщика имеет определяющее значение [1-4]. Упомянутый поворот самым существенным образом изменил сценическую практику, связанную с прочтением и реализацией на подмостках драматургического текста-прототипа.

Все сказанное, безусловно, относится и к чеховским пьесам, которые еще в прошлом веке стали объектом бесчисленных режиссерских попыток истолкования и переосмысления, как в России, так и на Западе. Разумеется, представить более или менее полную картину данного процесса в ограниченном формате нереально, можно только сослаться на достаточно внушительную театральную-критическую и исследовательскую базу.

Ряд оригинальных интерпретаций чеховской драматургии уже в текущем столетии открывается опытом изначально не сценическим, предназначенным скорее для чтения. Так, например, опубликованная в канун миллениума пьеса Б.Акунина «Чайка» весьма показательна, ибо она в известном смысле задает общий вектор нового прочтения чеховской драматургии и поэтому заслуживает особого внимания. Акунинский проект поначалу вызвал оживленную дискуссию, прежде всего, в среде театральных и литературных критиков. Мнения при этом достаточно быстро поляризовались — от безусловной поддержки «смелого эксперимента» писателя до обвинений в посягательстве на авторитет русской классики вообще и А.П.Чехова в частности [5, с. 165; 6, с. 45-47; 7].

В середине нулевых годов нынешнего века акунинской «Чайкой» заинтересовалось уже академическое литературоведение, причем основные усилия исследователей были сосредоточены на аналитическом сопоставлении «Чайки»-прототипа и «Чайки»-версии, а также на проблеме квалификации метода, положенного Б.Акуниным в основу созданного (точнее — пересозданного) им текста.

Заметное большинство ученых-филологов включает акунинскую пьесу в круг постмодернистского дискурса, мотивируя данную принадлежность с разной степенью обоснованности. В тексте Б.Акунина обнаружили большинство известных на сегодняшний день категориальных признаков литературы постмодерна: ризому, интертекстуальную сетку, металитературную иронию, элементы коллажа и стилистической игры [8, с. 53-64]. К отмеченному выше добавляется указание на присутствие в «Чайке»-версии двойного кодирования и пародийного аспекта как маркеров все того же постмодерна [9].

Не отрицая хотя бы частичного использования Б.Акуниным приемов, о которых идет речь в упомянутых исследованиях, представляется необходимым в первую очередь выделить те доминанты, на которых в основном и строится текст писателя.

Первый из приоритетов — «смерть автора», декларированная в свое время Р.Бартом и М.Фуко как один из основополагающих принципов литературы постмодерна. Однако в акунинской «Чайке» данная функция реализуется не только в презентации автора как скриптора, но еще и в установке на «убийство» автора прототекста, потому что первое действие пьесы Б.Акунина отчасти воспроизводит четвертый акт комедии Чехова. В данном случае имеется в виду не оценка самого акта пересоздания современным писателем классического произведения, а технология, сумма приемов, с помощью которых чеховский текст реформатируется в иной.

Деконструкцию авторской позиции, заявленной в тексте-прототипе, Б.Акунин осуществляет с помощью трех основных манипуляций: «усечения», «прибавления» и трансформации. Сомневаться в литературной компетентности Акунина нет оснований, можно даже предположить, что ему знакомы и научные интерпретации классической «Чайки», в которых особое место занимает анализ не только общезначимых элементов драматургической поэтики, но и того, что относится к сфере микроуровней — ритмики текста, пауз, ремарок и т.п.

Первый из названных приемов Акунина — «усечение» чеховского текста — многократно использовался до него, скажем, в работе над сценариями экранизаций прозы и драматургии писателя. Однако для оценки такой переработки важным показателем является ее целеполагание. Так, например, фильм Н.Михалкова

«Неоконченная пьеса для механического пианино» (1976) представляет собой весьма вольную контаминацию прозаических и драматургических текстов Чехова, отступление от их буквы, но, одновременно, сохраняет основные параметры чеховской картины мира и его отношения к человеку.

Б.Акунин реализует совершенно иное задание. Как можно заметить, из классического текста изымаются те фрагменты (что, кстати, не всегда отмечается исследователями), которые замедляют динамику развития действия, либо создают особую эмоционально-психологическую ауру, сопровождающую монологи, диалоги и реплики персонажей.

Столь же активно вытесняются из чеховского прототекста авторские ремарки. Так, скажем, в четвертом акте «Чайки» Чехова двенадцать раз использована чрезвычайно значимая в его драматургии ремарка — «пауза». В акунинской версии она встречается только три раза. «Лишними» оказываются и такие ремарки как «За сценой играют **меланхолический** вальс» или «Нина кладет ему голову на грудь и **сдержанно** (выделено мной — А.Н.) рыдает» и т. п. Подобные «вживисекции» в конечном итоге радикально меняют как общую тональность, так и смысловую интенцию автора-донора.

Ту же функцию выполняют и дополнения к оригинальному тексту, опять-таки в формате ремарок. Уже первая, вводная, разрывается акунинской интродукцией: «Повсюду — и на шкафу, и на полках, и просто на полу — стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т. п. На самом видном месте, словно бы во главе всей этой рати, чучело большой чайки с растопыренными крыльями» [10, с. 7].

Абсурдность заявленного предметного ряда и присутствие в нем чучел домашних животных в виде «охотничьих трофеев» предваряет «новаторскую», дискредитирующую характеристику обитателя данного пространства — Константина Треплева, а в отдаленной перспективе становится одним из мотивов не самоубийства (как у Чехова), а убийства данного персонажа.

Именно поведение Треплева сопровождается в акунинской пьесе наибольшим количеством дополнительных комментирующих ремарок, среди которых явно преобладают те, которые максимально отдаляют героя от его аналога в комедии Чехова. В эпизоде встречи с Ниной Заречной после долгой разлуки поведенческая активность Треплева, выраженная, прежде всего в акунинских ремарках акцентирует абсолютно не свойственную оригинальному персонажу Чехова брутальность: «Ничего не видно (отворяет стеклянную дверь и смотрит в сад.) Кто-то пробежал по ступеням. (Окликает с угрозой.) Кто здесь? (Бросается на террасу с самым грозным видом. Возвращается, **волоча за руку** (выделено мной — А.Н.) Нину Заречную. При свете узнает ее, взмахивает рукой с револьвером.) Нина! Нина!» [10, с. 9].

Целый ряд «дописанных» в том же духе ремарок характеризует Треплева как психопата-маньяка, хотя даже часть фразы — «волоча за руку» - может свидетельствовать о том, насколько радикален Б.Акунин в стремлении ликвидировать чеховскую аксиологию, причем в отношении и других персонажей. Количество примеров можно умножать, но сам принцип сохраняется неизменно.

Отмеченные «усечения» и «прибавления» в конечном итоге ведут к трансформации, превращению героев чеховской пьесы в своеобразные маски с совершенно иными функциями, нежели те, которые были заложены в авторском тексте. При известном допущении отмеченные выше эскапады можно было бы оценить как пародию, но для этого все же нет достаточных оснований. По точному определению Ю.Н.Тынянова в основе пародии лежит стремление довести до крайнего, иногда гротескного выражения то, что на самом деле имеется в пародируемом тексте, демонстрирует его системные признаки [11, с. 308].

Случай с акунинской пьесой совершенно иной. Парадоксальным образом сохраняя в первом действии своего римейка большую часть чеховского текста, Б.Акунин создает принципиально иную знаковую систему. В ней на самом деле нет места автору классической версии, поскольку он, по сути, «аннигилирован» с помощью описанной технологии. Переформатирование четвертого акта чеховской пьесы и дает возможность Акунину создать еще один, условно пятый, как продолжение и завершение «Чайки»-прототипа.

В принципе освобождение от влияния чеховской авторской позиции объективно представляло Акунину неограниченные возможности. Пьеса могла быть продолжена в жанре драмы, трагедии, фарса, водевиля и т. п. Б.Акунин предпочитает детективную версию, используя в том числе и свой уже сложившийся в читательском восприятии авторитет создателя серии детективных романов с установкой на ретроспективную стилизацию.

Однако и такая возможность фиксации уже не чеховской, а собственной авторской самости во втором акте акунинской пьесы остается нереализованной. В этом актуализируется вторая из упомянутых ранее доминант, уже открыто демонстрирующая постмодернистскую идеологию и поэтику. Конкретнее — это неоднократно манифестированная адептами постмодерна установка на релятивность воссоздаваемой в тексте действительности, принципиальное равноправие возможных версий развития дискурса.

Второй акт «Чайки» Б.Акунина и есть в значительной степени «иллюстрация» упомянутых тезисов. Разделенное на восемь «дублей» действие предлагает соответственно восемь вариантов насильственного лишения жизни Константина Треплева. Среди них можно выделить как относительно правдоподобные (убийство из ревности или из сострадания к психически больному человеку, якобы совершенные Медведем или Сориним), так и с трудом умещаемые в рамки общечеловеческой морали (умерщвление собственного сына Аркадиной).

В данном случае отличия не имеют принципиального значения, важнее другое. Б.Акунин по сути дела совершает еще одно, десятое «убийство», а точнее «самоубийство» автора. Текст второго действия моделируется таким образом, что у читателя и потенциального зрителя нет ни малейшей возможности

обоснованного выбора какой-либо из предложенных альтернатив. В значительной степени это связано с тем, что в первом действии, как уже говорилось, оказывается ликвидированной чеховская интерпретация персонажей, а в преобразованном Акуниным варианте такие герои потенциально способны на все. (Кстати заметим, что в прозе и драматургии Чехова 1890-х годов убийство как сюжетный ход и способ разрешения коллизий практически не встречается). Явившийся в акунинской пьесе на место автора «скриптор» не предлагает реципиентам никаких внятных эстетических и идеологических сигналов, которые позволили бы произвести селекцию в рамках предложенного текстового «меню».

Эксперимент Б.Акунина разворачивается в рамках интеллектуальной игры, манипуляций с чеховским текстом и постулатами теории литературного постмодерна. В конечном итоге это порождает не какую-то новую интерпретацию, а смысловую пустоту, если отправной точкой считать чеховскую концепцию. Косвенным подтверждением можно считать по сути дела не состоявшуюся историю сценического воплощения акунинской «Чайки». После нескольких представлений в московском театре «Школа современной пьесы» спектакль исчез из репертуара и больше не возобновлялся.

Концентрированной демонстрацией уже непосредственно сценического (и новаторского) прочтения чеховских пьес стал московский театральный фестиваль 2010 года, приуроченный к очередному юбилею писателя. На различных площадках были представлены опыты современного видения драматургии Чехова как российских, так и зарубежных режиссеров.

Среди тех, которые вызвали наиболее активную, а иногда бурную реакцию зрителей и театроведов можно выделить спектакль режиссера Д.Крымова «Тарарабумбия. Шествие», а также «Донку» в постановке гостя из Швейцарии Даниеле Финци Паска и «Дядю Ваню» в трактовке художественного руководителя театра им. Е.Вахтангова Римаса Туминаса.

В предпремьерных интервью режиссеры, не сговариваясь, мотивировали свои подходы желанием приблизить Чехова к восприятию современного зрителя, чего, впрочем, можно было и не делать, ибо подобные констатации давно стали общим местом и несут минимальную информативную ценность.

Два первых спектакля в каком-то смысле продолжают интенцию, обозначенную в акунинской «Чайке», то есть разворачивают на сцене постмодернистский (в данном случае еще и так называемый посттеатральный) дискурс, в котором, по мнению известного теоретика Патриса Пави, «психологический театр» должен погибнуть ради создания зрелищного текста [12, с. 480].

Д.Крымов в своей «Тарарабумбии» построил действие как юбилейный (а точнее псевдоюбилейный) парад-алле.

Вместо сцены в зале был сооружен длинный подиум с лентой транспортера, на котором передвигались с разной скоростью персонажи «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада», а также масса других, очень условно связанных с ними действующих лиц.

Начинается (как и заканчивается) парад маршем полкового оркестра. Вообще следует отметить, что вербальный текст чеховских пьес используется режиссером минимально, в виде отдельных, к тому же переформатированных или досочиненных реплик. В этом смысле опыт Д.Крымова несопоставим с экспериментом Б.Акунина, который все же сохранил большую часть чеховского текста.

В крымском по преимуществу визуальном параде мимо зрителей перемещаются многочисленные Треплеты с окровавленной повязкой на голове и сопровождающие их Аркадины, не меньше десятка Тригориных, Раневские с чемоданами и т.д. Как можно предположить, такой «конвейер» указывает на множество существовавших ранее интерпретаций и заодно травестирует их.

Столь же непочтительно представлены воображаемые делегации, являющиеся как бы для поздравления юбиляра, среди которых выделяется группа посланцев Большого театра в гротескно-карнавальных костюмах, десакрализирующих некий официоз.

Полное описание креативных визуальных и технологических приемов режиссера дать здесь нет возможности, но при всем богатстве и разнообразии они транслируют по сути дела одну мысль: превращение юбилейных торжеств в пошлый ритуал — плохо. В качестве смыслового итога более чем двухчасового представления это выглядит крайне скромно. Виновник торжества и, одновременно, автор только обозначенных в действе драматургических сочинений в подобном контексте становится факультативной персоной, на месте Чехова может быть любой другой классик. Не случайно в финале парада овеществляется все та же идея «смерти автора»: на подиуме появляется украшенный траурным венком вагон с надписью «Устрицы», из которого извлекают куклу с гиперболически длинным туловищем и головой, весьма отдаленно напоминающей чеховский портрет.

Еще дальше от литературной первоосновы спектакль Финци Паска «Донка» и это объясняется, в частности, тем, что постановщик — прежде всего цирковой артист, а режиссер только во вторую очередь. Побудительным мотивом обращения к Чехову по признанию Паска стало знакомство с письмами писателя, где было найдено слово «донка», обозначающее снасть для ловли глубоководных рыб.

Сама же постановка создана в соответствии с законами циркового жанра и строится по принципу все того же постмодернистского или, по терминологии Ханса-Тиса Лемана, постдраматического театра [13]. В спектакле активно использован эффект «наложения»: Чехов просто поглощается цирком и театром теней. Базисный драматургический код занимает более чем скромное место и выражается в сложных гимнастических эволюциях на трапеции, исполняемых актрисами, которые должны, видимо, соотноситься с героинями пьесы

«Три сестры». Другие невербальные ассоциации обозначают связь уже не с драматургией, а с личностью Чехова. Так, например, гимнасты за подсвеченной ширмой исполняют пантомиму с лентами на палочках, которые напоминают удочки, поскольку русский писатель на самом деле увлекался рыбалкой, медицинские сестры катают по сцене кровати с больными и поливают их водой с помощью клизм (напоминание о том, что Чехов был еще и врачом) и т.п.

Визуально спектакль сделан невероятно красиво и даже утонченно, по количеству специальных эффектов (цветовых, световых и музыкальных) Финци Паска явно превосходит «Тарарабумбию» Крымова. Но и в данном случае возникает сакраментальный вопрос: каким образом все это связано с чеховской драматургией, по определению не содержащей никаких указаний на подобную интерпретацию? Автор с его смысловым полем и в этом случае оказывается лишним, не случайно в финале представления некий персонаж, внешне на Чехова абсолютно не похожий, пластически красиво умирает на кровати, сделанной в изысканном стиле арт-деко.

Разумеется, такие спектакли не стали и не могли стать репертуарными, они существуют на уровне эксклюзивного эксперимента, результаты которого как минимум неоднозначны.

В качестве своеобразной альтернативы можно рассматривать спектакль «Дядя Ваня» в постановке Римаса Туминаса. Режиссер отнюдь не отказывается от разного рода новаций и даже эпатажных приемов. Так, например, доктор Астров у него представлен как брутальный «мачо» в кожаном жилете и ковбойской шляпе, который в одной из мизансцен без особых колебаний опрокидывает Елену Сергеевну на стол и задирает ей юбку. Профессор Серебряков ведет себя как претенциозный фигляр, все актеры озвучивают реплики в истерически взвинченных и часто злых интонациях, но эти конъюнктурные элементы не отменяют вполне определенной связи с текстом-первоосновой. Сценография спектакля демонстрирует очень точно найденный баланс, позволяющий передать через визуальную стилистику дагерротипа соотношенность между духом чеховской эпохи и дизайном осовремененных костюмов исполнителей. Это, безусловно, Чехов Туминаса, опять-таки с весьма спорным содержательным наполнением, но не перестающий быть при этом Чеховым.

Подводя итог, и не претендуя при этом на категоричные оценочные суждения, можно, тем не менее, сослаться на мнение одного из авторитетных современных театроведов, обнаруживающего признаки кризиса посттеатральных опытов в том виде, как они существуют сегодня: «Гонка за новой трактовкой оказывается ложной иллюзорной целью, с помощью которой создаются спектакли, трактующие трактованное или опровергающее иные трактовки. Процесс закольцевался и уходит, собственно, главная мотивация творчества» [14]. Добавим, что в этой гонке часто кардинально редуцируется содержание и появляется только внешне красочная, но по сути зияющая пустота.

1. Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры под занавес века. М., 2004. 532 с.
2. Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005. 384 с.
3. Всеобщая история театра. М., 2012. 576 с.
4. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Очерки. М., 2012. 378 с.
5. Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х // Новый мир. 2001. № 7. С. 165-174.
6. Минаев Б. Убить чайку // Огонек. 2001. № 45. С. 45-47.
7. Миненко Е. Cui prodest? // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26 [Электр. ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/to-be-or-not-to-be-26/cui-prodest/> (дата обращения: 16.01.2018).
8. Исакова О. «Чайка» Б.Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова-5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). М., 2005. С. 53-64.
9. Костова-Панайотова М. «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова [Электр. ресурс] // Дети Ра. 2005. № 9(13). URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=6510> (дата обращения: 16.01.2018).
10. Акунин Б. Чайка. М., 2009. 192 с.
11. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. 576 с.
12. Пави П. Словарь театра. М., 1991. 504 с.
13. Леман Х-Т. Постдраматический театр. М., 2013. 312 с.
14. Руднев П. Кризис интерпретации в театре [Электр. ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/12595/> (дата обращения: 16.01.2018).

References

1. Rezhisserskiy teatr ot B do Ya. Razgovory pod zhanaves veka ["Director's theatre" from B to Z. Conversations near the end of a century]. Moscow, 2004. 532 p.
2. Davydova M. Konets teatral'noy ehpokhi [The passing of the era of theatre]. Moscow, 2005. 384 p.
3. Vseobshchaya istoriya teatra [General history of theatre]. Moscow, 2012. 576 p.
4. Gvozdev A.A. Zapadnoevropeyskiy teatr na rubezhe XIX i XX stoletiy. Ocherki [West European theatre at the turn of XIX and XX centuries. Essays]. Moscow, 2012. 378 p.
5. Adamovich M. Yudif' s golovoy Oloferna. Psevdoklassika v russkoy literature 90-kh [Judith with the Head of Holofernes. Pseudo-classical literature of the 90s]. Novyy mir, 2001, no. 7, pp. 165-174.
6. Minaev B. Ubit' chayku [To kill the seagull]. Ogonek, 2001, no. 45, pp. 45-47.
7. Minenko E. Cui prodest? Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal, 2001, no. 26. Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/26/to-be-or-not-to-be-26/cui-prodest/> (accessed: 16.01.2018).
8. Isakova O. "Chayka" B.Akunina i nekotorye problemy poehtiki postmodernizma ["The Seagull" by B.Akunin and some problems of the poetics of postmodernism]. Proc. of "Molodye issledovateli Chekhova-5". Moscow, 2005, pp. 53-64.
9. Kostova-Panayotova M. "Chayka" Borisa Akunina kak zerkalo "Chayki" Chekhova ["The Seagull" by B.Akunin as a mirror for "The

- Seagull” by A.Chekhov]. *Deti Ra*, 2005, no. 9(13). Available at: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=6510> (accessed: 16.01.2018).
10. Akunin B. *Chayka* [The Seagull]. Moscow, 2009. 192 p.
 11. Туньянов Ю.Н. О пародии [On parody]. In: Туньянов Ю.Н. *Поэтика. Историya литературы. Кино*. Moscow, 1977. 576 p.
 12. Pavis P. *Slovar' teatra* [Orig. *Dictionnaire du théâtre*]. Moscow, 1991. 504 p.
 13. Lehmann H-T. *Postdramatisches Theater* [Orig. *Postdramatisches Theater*]. Moscow, 2013. 312 p.
 14. Rudnev P. *Krizis interpretatsii v teatre* [The crisis of interpretation at the theatre]. Available at: <http://www.teatral-online.ru/news/12595/> (accessed: 16.01.2018).

Neminusciy A.N. A.Chekhov's drama in post-theatre experiments. The paper considers the problem of contemporary interpretations of A.Chekhov's drama in the format of postmodern aesthetics. Special significance in the initiation of the new tradition is attributed to the version of Chekhov's play "The Seagull" created by B.Akunin. The scenic experiments by Russian and European theatre directors demonstrate the priority of post-theatre conceptions that by various means ruin the authorial position but do not create a complete alternative model.

Keywords: A.Chekhov, drama, interpretation, B.Akunin, postmodernism, post-theatre practice.

Сведения об авторе. А.Н.Неминуций — профессор кафедры русистики и славистики, Даугавпилсский университет, Латвия, arkadij05@inbox.lv.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.10.2018.