Современные исследования позволяют говорить, что в пьесах А. Чехова присутствовали элементы киноязыка. Ю. М. Лотман писал об общих чертах литературы и кинематографа: дискретный тип повествования, возможность задерживать внимание на каких-то деталях внешности, укрупнение плана. Однако Лотман сближал именно прозаическое произведение с кинематографом, подчеркивая, что все вышеперечисленное «решительно невозможно в театре» [2, с. 84]. Л. Е. Бушканец выделяет среди прочих особенностей драматургии Чехова беллетристический характер его пьес. Эта черта, по мнению исследовательницы, сближает художественный язык драматургии Чехова с языком кинематографа [1, с. 90].

Чехов не дожил до эпохи бурного развития кино, но он видел постановки своих пьес в театре. Обратившись к переписке Чехова или к воспоминаниям его коллег, можно предположить, каких художественных принципов он придерживался. Например, Антон Павлович предпочитал не растягивать действие (лаконичность). В письме к О. Книппер он жаловался на постановку «Вишневого сада» в МХТ: «Как это ужасно! Акт, который должен продолжаться 12 минут maximum, y вас идет 40 минут» [6, с. 74]. Кроме того, драматург отмечал необходимость убедительной актерской игры (естественность): «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией… Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи» [6, с. 7]. Чехов также болезненно относился к сокращениям. Станиславский вспоминал следующий эпизод: когда Антону Павловичу предложили «выкинуть» целую сцену из «Вишневого сада», писатель «сделался очень грустным и побледнел от боли» [3, с. 278]. И, конечно, Чехов очень ценил юмор. Итак, выявив некоторые художественные принципы, обратимся к трем различным киноадаптациям пьес Чехова (советская, современная, зарубежная). Советская адаптация представляет собой тип психологического кино, современная – это кино-эксперимент. Интересен и взгляд зарубежного режиссера на русскую классику.

В 1970 году Юлий Карасик экранизировал «Чайку» на киностудии «Мосфильм». Режиссер внес изменения в сценарий: сократил или убрал некоторые диалоги, переставил сцены внутри действий. Например, был сокращен монолог Треплева с объяснением своей эстетики или опущен диалог Нины с Тригориным после их знакомства. С одной стороны, сокращения придали картине лаконичность, с другой – стали причиной критики. А. Свободин писал в «Искусстве кино», что фильм может не быть «равновелик» оригиналу, но кинокартина должна соответствовать духу, поэтике и идее пьесы [4, с. 40]. Карасик же опустил важные детали – например, первое упоминание Нины о чайке, на которой держится ее поэтическая символика.

В 1994 году вышел фильм Луи Маля «Ваня на 42-й улице». Эта картина о группе нью-йоркских актеров, которые репетируют «Дядю Ваню» в Новом Амстердамском театре на 42-й улице в середине 1990-х годов. Перед режиссером стояла непростая задача. Ему нужно было сохранить дух чеховской пьесы, когда дядя Ваня пьет из бумажного стаканчика с логотипом «I Love NY». Соответственно, главный акцент в фильме сделан на актерской игре. Как писал американский кинокритик Роджер Эберт, героев фильма не интересовали декорации и местом их репетиции могла бы быть обычная комната. Все внимание обращено к слову [7]. Пользуясь средствами кино, Маль создал театр крупных планов, который сделал возможным игру актеров, о которой мечтал Чехов.

В 2008 году Сергей Овчаров попытался охватить все жанры чеховской драматургии в картине «Сад». «Сад» – это и водевиль, и психологическая драма, и комедия (как у Чехова). Критики отмечали, что картине присуще чеховское чувство юмора и иронии, а также некая пародийность [5, с. 34]. При этом зритель не может не разглядеть серьезности положения героев, которая скрывается за комическими ситуациями. Этот эффект достигается благодаря крупным планам, которые запечатлевают смену чувств Раневской, Ани и других. Кроме того, режиссер сократил время действия до семи дней (в авторском варианте события разворачиваются с мая по октябрь). Так он по-чеховски «уплотнил» художественное время.

Таким образом, работа с хронометражем и сценарием, актерская игра, жанровая специфика – проблемные аспекты перевода драматургии Чехова на киноязык. Скажем, сокращение текста может как придать экранизации лаконичность, так и привести к потере основной идее пьесы (например, если опускаются важные символические детали). Средства кино позволяют найти аналог художественным решениям Чехова: крупные планы способны запечатлеть тонкие душевные переживания героев, а жанровые эксперименты позволяют сосредоточить внимание зрителя на определенных художественных особенностях творчества писателя (например, на поэтике комического).

Источники и литература:

1. Бушканец Л. Е. Художественный язык А.П. Чехова и язык кино // Ученые записки Казанского университета. 2007. №2. С. 82-94.
2. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
3. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1983.
4. Cвободин А. Трудно ставить Чехова… // Искусство кино. 1972. №1. С. 37-45.
5. Тучинская А. Сад-фантом, или Чехов снова с нами. // Искусство кино. 2008. №9. С. 33-36.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974-1983. Т. 9, 12.
7. Ebert R. Vanya on 42nd street movie review // <https://www.rogerebert.com/reviews/vanya-on-42nd-street-1994>