

А.П. ЧЕХОВ В ПОЛЬСКОМ КИНО

Т. Е. Трощинская-Степушина

*Государственное учреждение образования
«Гимназия № 9 г. Минска имени Д.М. Манкевича»,
Минск, Беларусь, stepushyna@gmail.com*

Цель данной статьи – выявить особенности художественного взаимодействия разных видов искусства – литературы и кино – на примере анализа польского кинофильма «Неинтересная история» («Niestekawa historia»), снятого известным польским режиссером Войцехом Ежи Хасом по повести А.П. Чехова «Скучная история».

Ключевые слова: киноадаптации; «Скучная история»; экранизация; В.Е. Хас; А.П. Чехов.

A.P. CHEKHOV IN POLISH CINEMA

T. Trashchynskaya-Stsiapushyna

*State educational institution "Mankevich Gymnasium No. 9 of Minsk",
Minsk, Belarus, stepushyna@gmail.com*

The purpose of this article is to identify the features of artistic interaction between literature and cinema by analyzing the Polish film "An Uninteresting Story" ("Niestekawa historia"), shot by the famous Polish director Wojciech Jerzy Has based on the novel by A.P. Chekhov "A Boring Story".

Keywords: film adaptation; "Boring Story"; film adaptation; Has; Chekhov.

С первых дней существования кино литературные произведения служат основой для экранных образов, и причин для этого множество: наличие готового (известного и/или популярного) сюжета, личные литературные пристрастия режиссера, узнаваемость того или иного произведения и др. В связи с этим экранизация литературных произведений является весьма распространенным явлением в кинематографе.

Изучение проблемы взаимодействия литературы и кино в процессе экранизации является объектом внимания литературоведов и киноведов: И. Вайсфельда, А. Вартанова, Л. Волковой, Е. Габриловича, У. Гуральника, В. Демина, Н.И. Нусиновой, С. Соколовой, Л. Фрадкина, Н. Горницкой, М. Ямпольского и др.

Несмотря на общие задачи – воздействовать на разум и чувства реципиента, – литература и кинематограф как виды искусства имеют, конечно, и существенные различия, поскольку обладают собственным, специфическим художественным кодом. Поэтому основной проблемой экранизации является противоречие между буквальным иллюстрированием литератур-

ного первоисточника и уходом режиссера в большую художественную независимость от замысла писателя. При этом, на наш взгляд, искажение литературного произведения в процессе его экранизации неизбежно: во-первых, кино все же «говорит» на своем языке, отличном от языка литературы; во-вторых, нельзя забывать о важности коммерческого фактора при создании большинства кинофильмов; в-третьих, использование типичных для современной культуры игровых технологий все дальше уводит фильм-экранизацию от его литературного источника (особенно это касается классической литературы).

Существует множество экранизаций, использующих известные сюжеты из произведений А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева. Но А. П. Чехов как автор занимает лидирующее положение среди писателей и драматургов, произведения которых служат литературной основой для кино во всем мире. Экранное воплощение его произведений в период приближается к шестистам, включая кинофильмы, телеспектакли, анимационные фильмы. Разумеется, наибольшее количество снято на родине писателя: сегодня известно о более чем двухстах экранизациях произведений Чехова в России в период с 1909 по 2020 гг. Кроме России, по Чехову снимают кино в Германии, Англии, Франции, Финляндии, Румынии, Венгрии, Польше, США, Аргентине и других странах.

Повесть «Скучная история» была написана Чеховым после смерти брата Николая летом 1889 г. Антон Павлович глубоко переживал потерю. Суетная жизнь Николая, его неустроенность, ранняя смерть от туберкулеза (той же болезни, которая одолевала самого писателя) снова и снова возвращали писателя к мучительным мыслям об «общей идее» – истинной цели человеческой жизни. Чехов пишет повесть, название которой изначально задумывается, как «Мое имя и я». Работа идет трудно, писателю многое в ней не нравится, постоянно вносятся поправки («так работал, что даже поглупел»), он часто пишет А. Суворину о том, что, хотя мотив новый, но сама история «выходит скучной», «неинтересной». Возможно, поэтому приходит новое название: «скучная история» превращается в «Скучную историю». Чехов, однако, подверг новое название ироническому автокомментарию: «Самое скучное в нем, как увидите, это длинные рассуждения, которых, к сожалению, нельзя выбросить, так как без них не может обойтись мой герой, пишущий записки», – писал он А.Н. Плещееву, посылая рукопись (3, с. 252). А.Н. Плещеев, восторженно встретивший повесть, советовал, однако, изменить название, чтобы не давать повода для остроумия критиков. Но Чехов не послушался: скука – это определение состояния души главного героя, обозначение целого строя жизни, которой живут он и окружающие его люди, болезнь целого поколения.

Повесть под названием «Скучная история (из записок старого человека)» была опубликована в 11-м номере «Северного вестника» в 1889 г. Написанная от первого лица, она представляет собой размышления главного героя, пожилого человека, известного профессора медицины Николая Степановича о себе и своей жизни. Несмотря на все возможные успехи и регалии, несомненные научные достижения и блестящую педагогическую деятельность, Николай Степанович подавлен и угнетен размышлениями о своей жизни, итог которой он тщетно пытается сформулировать. Ему скучно и неинтересно жить, его раздражают домочадцы и коллеги, все, что они говорят и делают, кажется ему отвратительным – его раздражает сама жизнь. Положение усугубляет и неизлечимая болезнь. Призрачным лучом света в темном царстве героя является Катя – молодая девушка, дочь его покойного друга, общество которой его угнетает менее всех. Прототипом героя в некоторой степени послужил профессор, известный русский ученый-гистолог Александр Иванович Бабухин, блестящие лекции которого слушал Чехов в свою бытность студентом Московского университета. Это подтверждал и сам автор.

В силу своей формы, стиля, темы «Скучная история» редко привлекает внимание театральных и кинорежиссеров. Как несомненно выдающиеся русские (советские) работы необходимо отметить телеспектакль П. Резникова с гениальным Б. Бабочкиным в главной роли (1968), а также спектакль, не так давно поставленный В. Скворцовым в Электротеатре Станиславского в Москве, где главную роль играет Л. Зверинцев (премьера состоялась в 2017 г.). Среди зарубежных кинопостановок особое место принадлежит польской экранизации, снятой прославленным польским кинорежиссером Войцехом Ежи Хасом в 1982 г., снявшим до этого целый ряд блестящих экранизаций литературной классики – «Прощание» Станислава Дыгата (1958), «Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого (1965), «Кукла» Болеслава Пруса (1969). Неслучайно известный польский киновед Тадеуш Соболевский называл В. Хаса виртуозом творческих переложений, едва ли не самым оригинальным и значительным режиссёром польского кино.

На польском языке произведение было впервые опубликовано в 1902 г. в переводе Юзефа Биссингера под названием "Nudna historia (Z pamiętnika starego człowieka)". Она появилась в выпусках 185–199 в краковском периодическом издании «Время» ("Czas").

В 1958 г. Мария Монгирдова перевела название уже как "Неинтересная история" ("Nieciekawa historia"). Повесть в ее переводе была опубликована в издательстве «Читатель» ("Czytelnik") в VII томе коллективного издания произведений Чехова.

В 2011 г. был опубликован сборник рассказов Чехова в переводе литературоведа Рене Сливовского под общим названием «Неинтересная история». Повесть не изменила названия, но в предисловии к этому изданию Сливовский отметил, что наиболее подходящим для повести было бы название "Печальная история" ("Smężna historia") [7, с. 3].

В 2023 г. литературовед Гжегож Ойцевич опубликовал статью «Скучная, неинтересная или все-таки невеселая или мрачная история? Переводческий спор о названии повести Антона Чехова» (в оригинале: "Nudna, nieciekawa czy jednak niewesoła lub ponura historia? Translatorski spór o tytuł opowieści Antona Czechowa "Скучная история"). В статье автор предлагает комплексный лингвистический и литературоведческий анализ названия повести, а также затрагивает и литературную основу киноадаптации В. Хаса: «Когда в 1982 году Войцех Ежи Хас снимал фильм "Неинтересная история" по рассказу Чехова, у него было по крайней мере три возможности относительно языка высказываний персонажей: 1) использовать перевод Биссингера, 2) использовать перевод Монгирдовой, 3) опираться на совершенно новую версию перевода. В титрах, предваряющих фильм, нет никакой информации о переводчике» [8, с. 237]. Чтобы прояснить проблему авторства киноповествования, Г. Ойцевич рассматривал два варианта: обратиться в киноархив Национальной высшей школы кино, телевидения и театра имени Л. Шиллера в Лодзи, поскольку с 1974 года Хас был связан с этим учреждением и киногруппой Roundabout; сверить высказывания главного героя, в частности Николая Степановича, с существующими польскими переводами повести Чехова. Первый путь не принес автору ожидаемых результатов, поскольку в лодзинском архиве хранятся только документы о студенческих фильмах. Таким образом, автор статьи пришел к выводу, что режиссер использовал перевод Монгирдовой, но без сохранения первоначального оформления оригинала: Хас «свободно сокращал предложения в переведенном тексте и нарушил композицию оригинала, не сохранив хронологическое расположение» [8, с. 259].

Действительно режиссер ограничил содержание повести периодом чуть более одного дня. Фильм начинается с музыки – замедленная, немного потусторонняя мелодия Ежи Максымюка органично ложится на неспешно проплывающие в полумраке кадры квартиры главного героя: добротные стулья, большой стол, картины в тяжелых рамах, часы, канделябры. Мрачноватая, немного угрюмая, верой и правдой служившая ему много лет, вся обстановка профессорской квартиры ненавязчиво, как услужливый дворецкий, ведет зрителя в кабинет своего господина. Благодаря интродукции – медленному визуальному ряду и сопровождающей

его тихой, щемящей музыке, – зритель незаметно оказывается в пространстве героя, как внешнем (находится в его кабинете), так и внутреннем, душевном (через его мысли). Несколько фраз о преследующей его бессоннице прерываются неожиданным воспоминанием, и мы вдруг слышим прелестный женский голос, продолжающий давний диалог. Это Катя. Она говорит об искусстве, о том, что они с Николаем Степановичем «поют из разных опер», но говорит волнуясь, с замиранием сердца. Так говорят не просто с близкими – с любимыми.

Итак, ранее утро после очередной бессонной ночи, профессор раздраженно ходит по кабинету и ведет нескончаемый диалог с самим собой, пытаясь понять, как он оказался в душевном тупике. День начинается с прихода жены, некогда горячо любимой, но теперь вызывающей лишь глухое раздражение и жалость: она озабочена бытом, дочерью, болезнями... В фильме Хаса жена совсем не похожа на «сырую и неуклюжую старуху», какой описывает ее в повести Чехов. Режиссер решил образ жены совершенно иначе, изменив даже имя: из Вари она стала Вероникой. Он увидел ее совсем другой: увядшей, но стройной, все еще красивой женщиной, на лице которой угадываются те милые черты, в которые когда-то был влюблен профессор. Но в этом образе с помощью великолепной игры Анны Милевской показана главная чеховская краска: выражение вечного, безграничного уныния, похожего на ноющую зубную боль (терпимо, но неприятно), которое с годами намертво въелось не только в некогда прекрасные черты, но и во всю фигуру, превратив ее в тень самой себя. Вероника – главная героиня «Скучной истории»: так бесконечно скучна ее жизнь, доверху наполненная лишь бытовыми дразгами и заботами.

Роль профессора исполнил знаменитый польский актер и общественный деятель Густав Холоубек (который стал известен, снявшись у Хаса в главной роли в его первом фильме «Петля»). Интеллектуальность, ироничность Холоубека в сочетании с глубиной актерской игры создали образ настоящего русского интеллигента XIX в., но с неповторимым, западным шармом. Как и у Чехова, его герой подавлен скукой и ощущением бессмысленности своего существования, но парадокс заключается в том, что от его героя веет не безысходностью, а надеждой.

Постепенно погружаясь в интимный мир героя, зритель следит за развитием сюжета, ловит каждое слово в репликах-мыслях героя. При этом внутренний план речи профессора сосуществует параллельно с внешним, порождаемым реальным взаимодействием героя с другими персонажами: женой, дочерью, Катей, коллегами. То, что он говорит другим, банально, то, что он думает на самом деле – глубоко и захватывающе. Как, например, в сцене обеда, где он сидит как бы со всеми, но на самом деле отдельно (он

противопоставлен жене, дочери, Гнеккеру, сидящими рядом), он обменивается с домочадцами дежурными репликами, но настоящий, живой диалог происходит внутри. В этом – ядро драматического конфликта фильма: невозможность диалога с другими [9].

Между тем, повествование Николая Степановича полно неизбывной печали: его имя давно не имеет лично к нему никакого отношения, оно живет своей внешней жизнью, в то время как его собственное личное одиночество тотально и непреодолимо, от него не спасает даже его аккуратный, изящный флирт с Катей.

Любовная линия профессора и Кати прослеживается на всем протяжении кинофильма. Она любит его, любит страстно, со всем пылом молодости и опыта однажды обжегшейся молодой женщины. В. Хас мастерски дарит нам зыбкую надежду на их возможное счастье, и иногда кажется, что и Николай Степанович хотел бы показать больше, чем ему позволяет его высокий (без)жизненный статус – опекуна, профессора, друга, да и просто женатого человека. Эти двое образуют странную пару. Они противоположны друг другу, но нуждаются один в другом. Изысканное, полное аллегорий и символических знаков, их общение рождает ощущение удивительного родства душ, духовной близости, без которого настоящая любовь немислима.

Вечером профессор, как обычно, навещает Катю, и она, справедливо замечая, что его семья давно перестала быть его настоящим домом, вдруг предлагает ему переехать к ней. Николай Степанович в ответ говорит о своих школьных годах, о предвкушении счастья, теснившего грудь. Катя лишь произносит с нежной улыбкой: «С каждым днем вы все скучнее». Здесь можно отметить полное доверие режиссера к актерской выразительности. Он задерживает наше внимание на крупных планах и дает возможность Ханне Микуц, которая играет Катю, подробно передать богатство чувств ее героини: она полна правды, глубины, очарования. В то время как взгляд профессора, даже когда он разговаривает с другими, устремлен внутрь себя, он будто вглядывается в свою душу в мучительных поисках ответа на единственный вопрос: «Как жить дальше?».

Катя предпринимает последнюю попытку к сближению, неожиданно появляясь на пороге его гостиничного номера в Харькове, куда он приехал по просьбе жены, чтобы выяснить на месте подробности о будущем зяте. Она горько и яростно требует у него, как у своего единственного друга, совета, как ей жить дальше. Но не может сказать то, что она так хотела бы услышать: у него нет ни сил, ни желаний. Он говорит жестокие, непонятные для нее слова, озвучивая ту самую мысль, что мучила Чехова, когда он садился писать повесть: «Я побежден... Отсутствие того, что мои товарищи-философы называют общей идеей, я заметил у себя только сейчас, а

ты не будешь знать покоя всю жизнь, всю жизнь» [4, с. 168]. И жажда чувств так и остается жаждой. Катя уезжает навсегда, оставляя профессора в сером гостиничном номере.

Режиссер не преследует цели буквально следовать тексту повести: сохраняя сюжет, он создает иные образы героев: его жена из «сырой старухи» превращается во все еще привлекательную женщину, Катя наделяется нежностью, темпераментом и волей к жизни, да и сам профессор в исполнении Холоубека не производит впечатление старого и больного человека, он бодр и импозантен – режиссер решительно отказывается «убивать» героя его собственной депрессией, он буквально «заставляет» его любить, чувствовать, а значит – жить. Возможно, поэтому, несмотря на формально чеховскую развязку, фильм не оставляет впечатления безнадежности.

Необходимо отметить гармоничность цветовых решений фильма: приглушенные оттенки интерьера, одежды героев, природы выдержаны в одной гамме и поддерживают атмосферу гнетущей неопределённости, уныния. «Первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор», – писал С. Эйзенштейн [2, с. 415]. В кинофильме это условие бытования цвета полностью соблюдено.

Нужно сказать, что В. Хас начинал со съемок на черно-белую пленку («Петля», «Как быть любимой» и т.д.); к/ф «Скучная история» уже не первый опыт Хаса с цветной пленкой, поэтому к этой картине он достиг того уровня мастерства, чтобы делать насыщенный, богатый, но не броский цветной визуальный ряд. Во всех сценах, снятых на студии, мастерски поставлен свет, поэтому каждая из них приобретает невероятную глубину, почти фотографичность. Богатство глубины света, кстати, прослеживается не только в талантливости осветителя, но и использование насыщенных фильтров (зачастую темно-голубого или насыщенного пурпурного цвета), придающих актерам и интерьеру особую визуальную выразительность.

Эмоциональная глубина героев, их отношений подчеркивается цветовым решением фильма. Возможно, имеет место стилизация цветовой гаммы под живописную манеру художников эпохи возрождения. Выдающийся оператор Петр Собоциньский, работавший с лучшими режиссерами Европы и США (к сожалению, проживший совсем недолгую жизнь), создает характерное для их картин мягкое освещение, идущее от одного светового источника, и использует цветовую гамму, в которой доминируют приглушенные, землисто-коричневые, зеленые и синие тона в узком тональном диапазоне. И только в сценах с Катей на темном зеленоватом фоне появляется яркое красное пятно. Например, в эпизоде, когда она с

жаром говорит об искусстве, мы видим ее в темном халате на фоне красной стены, а профессор, одетый, как всегда, в темный сюртук, сидит при этом в красном кресле. Или в сцене, когда Катя приезжает к нему в гостиницу, она одета в ярко-рубиновый бархатный жакет (конечно, неспроста: профессору должно хотеться и смотреть, и дотронуться до нее), составляя разительный контраст с блеклой унылостью обстановки. Возможно, красный цвет, обычно ассоциирующийся с любовью, страстью, символизирует опасность, приводящую профессора в ужас?

Интересно проследить и эволюцию цвета на протяжении фильма. В первых эпизодах, где показана квартира профессора, все пространство заполнено предметами приглушенных цветов. По мере развития действия краски тускнеют, и в финальной сцене мы видим профессора на фоне блеклой серой стены. Единственное яркое пятно в комнате – Катя, но и оно потом исчезает. Так из жизни профессора уходит последнее, что дарило ему радость.

Французский режиссер и кинокритик Луи Деллюк писал в свое время: «Нужно создавать то, что называется атмосферой. Наши исторические итальянские и французские фильмы – явно сущий вздор именно благодаря полному отсутствию этой атмосферы. Я думаю, что придет день, когда наши фильмы будут иметь эту атмосферу, тот воздух, которым дышит каждая эпоха» [1, с. 124]. Можно сказать, что его чаяния в полной мере оправдались (в том числе) и в кинофильме В. Хаса. Пластика и речь актеров, гармония цвета, пейзаж, операторские решения П. Собоцинского, музыка Е. Максимиюка, монтажный ритм выступают здесь в художественном единстве, составляя то, что вполне отвечает понятию «атмосфера».

«Если повествование представить в виде дороги, то чеховское повествование будет такой дорогой, которая после очередного указателя вдруг обрывается. Дальше читателю уже ничего не помогает, он должен рассчитывать только на себя. Каждый идет в зависимости от своих ресурсов – далеко, близко – либо остается у конца торной дороги, не шагнув туда, где пути смутны», – писал А.П. Чудаков [5, с. 273]. Фильмом «Скучная история» Войцех Хас не побоялся шагнуть «туда, где пути смутны» – в глубину чеховского анализа бессмысленности и бесцельности бытия, и, в отличие от героя «Скучной истории» остался непобежденным. Киновед Мария Корнатовская однажды сказала про Хаса: «Он не гонится за актуальностью, не дает обмануть себя сиюминутной конъюнктуре, но в то же время его фильмы связаны – и притом глубоко – с современностью» [6, с. 9]. В полной мере эти слова относятся и к кинофильму «Неинтересная история», где раскрываются вечные темы поиска смысла жизни, одиночества, смерти и любви.

Библиографические ссылки

1. Деллюк Л. Фотогения кино. Norderstedt : Book on Demand Ltd., 1924.
2. Познин В. Ф. Цвет как элемент драматургии фильма. Вестник Санкт-Петербургского университета // Искусствоведение, 2021. Т.11. № 3
3. Чехов А. П. Письмо Плещееву А. Н., 24 сентября 1889 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1983. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. М. : Наука, 1976.
4. Чехов А.П. Скучная история. Собрание сочинений: В 12 т. М. : Правда, 1954–1957. Т. 7.
5. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Москва : Наука, 1971.
6. Konratowska M. Scenopisy Hasa [w tym: fragmenty scenopisu filmu „Nieciekawa historia”] // „Kino”, 1983. № 4. S. 12–14.
7. Čehov A.P. Nieciekawa historia / Antoni Czechow ; przekł. i komentarz Rene Śliwowski ; z dodatkiem eseju Tomasza Manna o Czechowie. – Łódź : Wydawnictwo Sic!, 2011.
8. Ojcewicz G. Nudna, nieciekawa czy jednak niewesoła lub ponura historia? Translatorski spór o tytuł opowieści Antona Czechowa. Skučnaâ istoriâ // Wokół języka i kultury : prace dedykowane Prof. Stefanowi Grzybowskiemu w 80. rocznicę urodzin. 2023. S. 235-266.