

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино |

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

Украина, Киев.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова. Кафедра культурологии.
Доцент, кандидат философских наук.

Ukraine, Kiev.

National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
The Department of cultural science. PhD in philosophy, senior lecturer.olga-kirillova@yandex.ru

ЧЕХОВ КАК «ОТЕЦ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО КИНОЯЗЫКА» В ПОСТСОВЕТСКОМ КИНО

В статье последовательно доказано и показано, как в постсоветском кинематографе с экранизации Чехова и кинематограф «по мотивам Чехова» стимулируют развитие постмодернистского киноязыка в работах режиссеров С. Соловьёва («Три сестры», 1994, «О любви», 2004), К. Муратовой («Чеховские мотивы» 2002), К. Серебренникова («Рагин», 2003), С. Овчарова («Сад», 2008), К. Шахназарова («Палата №6», 2009), В. Дубровицкого («Ивановъ», 2011) и других.

Ключевые слова: чеховская парадигма кино, чеховский тип диалога, постмодернистский киноязык, работа с Чеховым как с поп-материалом

Anton Chekhov as a Father of Post-Modernist Language in Post-Soviet Cinema

Chekhovian motives and dialogues as stimuli for the development of Post-Modernist cinematic language in the Post-Soviet film are explored in the article using examples from the works of Russian and Ukrainian film directors S.Solovyov ("Three Sisters", 1994, "On the Love", 2004), K.Muratova ("Chekhovian Motives", 2002), K.Serebrennikov ("Ragin", 2003), S.Ovcharov ("The Orchard", 2008), K.Shakhnazarov ("Ward #6", 2009), V.Dubrovitsky ("Ivanov", 2011) et al.

Key words: Chekovian paradigm in the film, Chekhovian type of dialogue, Post-Modernist cinematic language, work with Chekhov as 'pop-material'

Обращаясь к экранизациям произведений А. П. Чехова, которые вышли в отечественный прокат после 1991 года, нетрудно заметить, что в большинстве современных фильмов со сквозной чеховской линией преобладают коллажность, опосредованное цитирование классики, использование культурных явлений и знаковых личностей в качестве игровых символов, постоянное стремление апеллировать к интертексту и другие художественные приемы, характерные для эстетики постмодернизма. Именно эксперименты с чеховским материалом во многом послужили рождению в отечественном кино постмодернистского киноязыка. Нельзя не учитывать интерес Киры Муратовой и Сергея Соловьёва — двух первых режиссёров-постмодернистов ещё в советском кино к чеховскому материалу: фильм С. Соловьёва «Три сестры» (1994) можно считать первой экранизацией произведения Чехова с элементами постмодернизма. В 2000-е окончательно утверждается на экране «новая чеховская эстетика», авторское постмодернистское кино «по мотивам» Чехова: это «Чеховские мотивы» Киры Муратовой (2002), «Рагин» Кирилла Серебренникова (2003), «Чайка» Маргариты Тереховой (2004), «О любви» Сергея Соловьёва (2004) и др. Кроме того, следует упомянуть целый ряд фильмов на современную тематику, в которых используется

чеховский знаково-символический ряд, чеховский тип диалога: «Москва» Александра Зельдовича (2000), «Шум ветра» Сергея Маслобойщикова (2002), «Бумажный солдат» Алексея Германа-младшего (2008) и др. Потому «постмодернистский Чехов» — это скорее тенденция, нежели прецедент (чего о других русских классиках не скажешь).

Среди немногочисленных работ филологов-чеховедов, посвященных кино, пожалуй, ближе всего к нашей теме статья Маргариты Горячевой, опубликованная в №8 «Чеховского вестника» за 2001 год. В этой работе с красноречивым заглавием «Зачем им Чехов?» М. Горячева проанализировала «чеховские вехи» в российском кино до 2000 года на примере трех фильмов: «Цветы календулы» режиссера Сергея Снежкина, «Москва» Александра Зельдовича и «Небо в алмазах» Василия Пичула. Несмотря на то, что речь идет о постсоветском кино еще рубежа веков (фильмы «Цветы календулы» и «Небо в алмазах» сняты в конце девяностых), исследовательница уже точно определяет специфику нового подхода к Чехову: «Сказать, что речь пойдет о «чеховской теме» в современном кинематографе было бы не совсем верно. Мы будем говорить о чем-то менее определенном, лишь витающем в художественном пространстве произведения, то, что принято называть мотивами,



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино |

цитатами, реминисценциями»¹. Фильмы, о которых идет речь в статье Горячевой, не имеют отношения к конкретным произведениям Чехова, их действие происходит в современности, но, как замечает автор, «...для нас их объединило имя Чехова, которое всплывает посредством подтекстного, но узнаваемого обыгрывания его мотивов или открытого, лобового, даже эпатажного использования самого имени писателя»². В таких фильмах, как постмодернистский фильм-манифест «Москва», снятый А. Зельдовичем по авторскому сценарию В. Сорокина в 2000 году, чеховские мотивы в подтексте помогают формировать новый киноязык XXI столетия; в «так называемых экранизациях» еще ярче выражено стремление снимать авторское кино «по мотивам» Чехова. В другой статье, посвященной «Чеховским мотивам» Киры Муратовой, Маргарита Горячева отметила, что Чехов в этом случае служит лишь поводом к авторскому кино³. Сейчас, по прошествии нескольких лет, можно утверждать, что эксперименты Зельдовича, Муратовой и многих других не являются единичными перверсиями чеховского материала, но иллюстрируют собой появление нового киноязыка в постсоветском кино.

Слово «мотивы» оказывается ключевым для режиссеров, которые берутся за чеховский материал в XXI веке. Речь не только об одноименном фильме К. Муратовой («Чеховские мотивы»), снятом в 2002 году на основе таких малоизвестных произведений, как рассказ «Тяжелые люди» и пьеса «Татьяна Репина». Также и создатели фильма «Рагин» (2003 год) предупреждают, что фильм не является экранизацией рассказа А. П. Чехова «Палата №6»... формулировка «по мотивам» точнее всего описывает взаимоотношения классического рассказа со сценарием фильма, так как в картине звучат именно мотивы чеховского сюжета.

«По мотивам» Чехова и авторский фильм Сергея Соловьева «О любви». История его возникновения такова: режиссер отказался от предложения одного из российских телеканалов экранизировать водеvil «Медведь» в телеверсии⁴ и вместо этого, прибавив к нему менее известные массовому зрителю рассказы «Доктор» и «Володя», снял авторское кино. Симптоматично, что свою картину Соловьев назвал «дебютом Чехова в XXI веке».

И Соловьев, и Муратова традиционно воспринимались как два наиболее авангардных режиссера в кино 80-х — 90-х, своего рода «создатели химер». При этом, тем не менее, можно сказать, что для каждого из них приход к Чехову вполне закономерен и выглядит чем-то вроде возвращения к собственному истоку.

К окончательному выходу своей картины в 2004 году С. Соловьев напоминал во всех интервью: «Чеховым я занимаюсь всю жизнь». В самом деле, помимо короткометражных дебютных работ «От нечего делать» и «Предложение» и широкомасштабного замысла поставить на театральной сцене всю драматургию Чехова, воплощенного в постановках «Дяди Вани»

в Малом театре, «Чайки» на сцене Таганки и других, стоит отдельно вспомнить кинофильм «Три сестры», вышедший в 1994 году, который справедливо называют «самым недооцененным фильмом» режиссера. В этой работе Соловьев — скрупулезный экранизатор классики и Соловьев-авангардист, дотеле поляризованные, неожиданно объединились. В фильме были заняты популярные на тот момент молодые актрисы Елена Корикова, Ксения Качалина, Ольга Беляева; актер труппы Петера Штайна Отто Зандер; музыку к фильму написал петербургский рок-музыкант Сергей Курехин. Можно сказать, что соловьевские «Три сестры» образовали своеобразный темпоральный мост от эпохи «Неоконченной пьесы для механического пианино» к новым формам существования Чехова на киноэкране 2000-х.

Параллельно с такими ярко выраженными кинематографическими постмодернистами, как Соловьев и Муратова, к кинопостановкам Чехова приходят профессионалы театра, причем также делают это достаточно нетрадиционно. В 2003 году появляется фильм «Рагин (по мотивам «Палаты №6»)» Кирилла Серебренникова, одного из самых авангардных театральных режиссеров Москвы. Также актриса Маргарита Терехова, как известно, ранее имевшая опыт театральных постановок, дебютировала в кино своей версией «Чайки» в 2004 году. Подробный анализ двух этих киноработ дает российский театровед Виктор Гульченко в статье «Чехов в «датском кино»⁵, опубликованной в №16 «Чеховского вестника».

«Рагин» успел удостоиться жесткой критики за неакадемичное стремление «переписать» классика, «догнать и перегнать» его. В этом фильме, что характерно, несмотря на нарочито театрализованное нагнетание ужасов на грани с эстетикой безобразного и попытками создания кинематографического шизо-дискурса, проявляется конструктивное начало, отсутствующее в первоисточнике: доктор Андрей Ефимыч начинает посещать палату №6 вовсе не из-за своего разочарования в жизни вообще и медицине в частности — он, напротив, одержим идеей излечения умалишенных революционными, а то и скандальными методами современного ему австрийско-германского психоанализа. Очень интересен Алексей Гуськов в главной роли своеобразного местного Зигмунда Фрейда. Режиссер Кирилл Серебренников вместе со сценаристами Михаилом Угаровым и Дмитрием Зверьковым раскрывают истории болезней обитателей палаты, в повести намеченных лишь пунктиром: чеховский паралитик на самом деле притворяется мертвецом, мужик-«бочка» одержим иллюзией побега, а «маленький худощавый блондин», якобы «получивший орден» у Чехова, в фильме считает себя девятилетним мальчиком, и Рагин пытается излечить его путем сексуальной инициации с помощью медсестры Саши (также отсутствующей в тексте), но вызывает только чисто детскую реакцию, которая, по мысли Фрейда, и служит источником комплекса кастрации у пятилетних мальчиков. Кроме того, они вводят целый ряд парадоксальных второстепенных персонажей, например, образ всемирно известной певицы Ольги Райской, которая страдает агорафобией. Отношение Рагина к ней: влечение как результат лечения — происходит строго согласно закономерности трансфера

¹ Горячева М. Зачем им Чехов? (Кинофильмы «Цветы календулы», «Небо в алмазах», «Москва») // Чеховский вестник. М., 2001. № 8. С. 111.

² Там же.

³ Горячева М. «Чеховские мотивы» Киры Муратовой. // Чеховский вестник. М., 2002. № 11. С. 135.

⁴ Отчасти и чтобы избежать нежелательного сравнения с классической постановкой при участии М. Жарова и О. Андровской.

⁵ Гульченко В. Чехов в «датском кино». // Чеховский вестник. М., 2005. № 16. С. 35-36.



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино |

и контр-трансфера в психоанализе Фрейда и Юнга. Основной постмодернистской чертой «Рагина» Серебренникова можно считать его интертекстуальность, встраивание Чехова в культурологический интертекст эпохи.

У Карена Шахназарова в более поздней киноверсии «Палаты №6» 2009 года, напротив, использован часто применяемый в постмодернистской экранизации прием осовременивания классического сюжета; при этом в фильме максимально сохранен текст чеховских диалогов, что указывает на вторую черту постмодернистского кино — языковые игры; в современном антураже буквально воспроизведённый чеховский текст внезапно поражает анахронизмом не только бытовых реалий, но и этических позиций, к сожалению, трудно представимых в условиях современного провинциального городка (в первую очередь, речь идет о проблематизации и аксиологизации «человеческого разума» и «человеческого достоинства» в предлагаемых обстоятельствах фильма). При этом чеховский текст «от автора» воспроизводится как прямая речь разных персонажей, что указывает на третью черту постмодернистской киноэстетики — исчезновение единого субъекта-нарратора, фрагментация кинонарратива или же, в терминах Жюль Делёза, его *шизофренизация*. То есть, весь чеховский текст разбивается «на голоса», тогда как эта гетероглоссия, сама способность слышать «голоса», и атрибутирована персонажам фильма как главный шизофренический синдром. Сам чеховский текст обыгран как синдром психического автоматизма Кандинского — Клерамбо.

«Чайку» Маргариты Тереховой характеризуют как «почти-тотальную, максимально приближенную к оригиналу экранизацию». Режиссерский дебют знаменитой киноактрисы подтвердил несостоятельность традиционного подхода к Чехову в современном кино, судя по его рецепции культурно ориентированным большинством. Критика замечает, что Терехова сняла свой фильм вовсе не как ученица Тарковского (несмотря на ее утверждение, что если бы не опыт совместной работы с Тарковским, то она вряд ли бы решилась замахнуться на постановку такого уровня), но как «добросовестная школьница, пионерка», опять же по определению Виктора Гульченко. Некая преувеличенная задушевность и элегичность, а также аура «семейного кино», выраженная и в подборе актеров (Заречную и Треплева играют дети актрисы — Анна Терехова и Александр Тураев; которых предсказуемо переигрывает сама Терехова в роли Аркадиной), приводят, тем не менее, к пародийному эффекту.

Имманентный абсурдизм последней пьесы Чехова «Вишнёвый сад» подлежит выявлению исключительно в постмодернистском приближении к этому тексту, все «классические подходы» к которому выявляют свою неадекватность. Интересно, что за постановку этого текста взялся в 2008 году Сергей Овчаров, известный как мастер эксцентричного кино, основанного на фольклорных традициях (фильмы «Оно», «Небывальщина», «Левша», «Сказ про Федота-стрельца»). Свойственное режиссерскому стилю Овчарова «скоморошество» в экранизации чеховского произведения выглядит несомненным проявлением «постмодернистской иронии» и трансформирует жанр произведения одновременно и в лубочный кукольный театрик, и в немую комическую ленту чеховской эпохи. Обыгран приём ускоренной съемки, который отсылает к немым комедиям на-

чала XX века; и, подчиняясь этому ритму, невероятно ускоряется всё время действия, спрессовываясь в одну неделю (у Чехова — три с половиной месяца от мая до августа). Режиссер создает своего рода темпоральный коллаж, в котором зачастую статичные фотографические планы сочетаются с кинематографическими — динамичными, ускоренными — ярким примером может служить сцена, в которой из зала выносят мебель, и фигуры носильщиков мельтешат в ускоренной съемке во круг Ани, Раневской и Гаева, застывших во фронтальной мизансцене подобно композиции семейного фото. Фронтальные мизансцены, фотографическая статика, а также стилистика застывших «живых картин» многократно употребляются режиссером в фильме, в то время как неподвижные фигуры, «обернутые из прошлого» лицом к зрителю, фиксирует движущаяся камера приемом «tracking shot». Визуальный ряд фильма напоминает коллаж из дореволюционных фотографий, фамильных портретов, лубочных картинок. Отдельные образы персонажей также «лубочны»: в первую очередь, Фирс в ливрее и парике XVIII в. — предельно пародийный, далекий от стереотипа, созданного реалистическим театром, и Епиходов, напоминающий щеголя-приказчика с вздёрнутыми «петровскими» усиками. «Лубок» — понятие, которым можно было бы определить эстетику С. Овчарова, однако фильм «Сад» в большей степени «раёшный», нежели «лубочный». *Лубок* и *раёк* соотносятся как статика и динамика, ведь именно в райке лубочные картинки оживают и начинают передвигаться, принцип этого маленького театра — передвижные картинки, прообраз анимации. Постмодернистскую интертекстуальность в фильме воплощает в себе прежде всего «неуважительный сверхчеловек Епиходов», начитавшийся Ницше (чего не было у Чехова). В финале фильма грядет некий «апофеоз сверхчеловека Епиходова» — нового управляющего, нанятого Лопахиным, который решает показать, перефразируя своего кумира, «как философствуют топором».

Чеховские мотивы свободно кочуют, перетекают из одного произведения в другое. Действительно, чуть ли не в каждом из этих фильмов могут обнаружиться и свои «Три сестры», и свой «Вишнёвый сад»; причем в самых неожиданных сочетаниях. Так, в фильме Соловьева «О любви» (2004), не имеющем отношения к драматургии Чехова, в центре действия доминируют три женщины — своего рода символические «Три сестры». Три главные героини его киноновелл: мать Володи — Евгения Крюкова, вдова Попова — Татьяна Друбич, жена архитектора Нюта — Екатерина Волкова своей принадлежностью к одному типу «роковых женщин» — *femme fatale*, обнаруживают между собой некое зловещее сходство, подчеркнутое и пародийно-стилизированными пышными париками и роскошными туалетами. Они воспринимаются как три Парки, которые скорей стараются выглядеть, чем на самом деле являются молодыми красавицами, и сообща укорачивают нить молодой жизни подрастающего Володи.

Еще один пример свободного обыгрывания мотива «Три сестры» — в фильме Александра Зельдовича «Москва»: в центре сюжета три женщины — Ирина, Маша, Ольга, причем в обратном порядке старшинства: самая старшая из них, Ирина — мать двух дочерей Маши и Ольги, она же служит своео-



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино |

бразным воплощением Раневской по отношению к «новому Лопхину» — бизнесмену Майку. Фильм «Москва» в зависимости от контекста воспринимают и как современный римейк чеховской драматургии, и как образец постмодернистского кинодеканса начала XXI века, и как криминальную драму из жизни «новых русских» и бывшей московской богемы. В фильме также звучат прямые цитаты из драматургии Чехова. Сценарист фильма Владимир Сорокин в киевском интервью отметил: «Мне была интересна работа с Чеховым как с поп-материалом». (В скобках заметим, что такая работа оказалась для Сорокина в дальнейшем столь заразительной, что уже в следующем его сценарии фильма «Копейка», снятого режиссером Иваном Дыховичным в 2002 году и весьма далекого от чеховской темы, пожилая галеристка-немка гибнет в объятиях молодого московского авангардиста с последней фразой на устах: «Ich sterbe»). Маргарита Горячева определяет это как новый этап чеховской мифологизации, в котором само имя писателя, его сюжеты и образы существуют как культурные знаки эпохи, и получают куда более вольное применение, чем это допускалось прежде.

В том же фильме Соловьева «О любви» в комнате гимназиста Володи на каминной полке современный CD-плеер с диском «Битлз» соседствует с обложкой первого издания «Трех сестер», а в «Чеховских мотивах» Муратовой портрет самого Антона Павловича органически вписался в прочие атрибуты мещанской обстановки.

Принцип коллажности в фильмах по «чеховским мотивам» выражается и в смешении эпох, осовременивании чеховского действия. Например, Соловьев, подчеркивая «сюрреальность» своего фильма, щедро использует компьютерную графику, плавающие английские субтитры, а также ссылки на официальный веб-сайт фильма (очень изысканного, эстетского дизайна, ныне, к сожалению, уже закрытый). Впрочем, ремарки и субтитры, правда, поскромнее, использовались и в предыдущем фильме режиссера «Нежный возраст». Кира Муратова приглашает в свой фильм излюбленных ею клоунов из труппы «Маски-шоу»; костюмы эпохи модерн в сцене венчания жениха Татьяны Репиной соседствуют у нее с последними моделями из коллекций Руслана Хвастова, Виктора Анисимова и Оксаны Караванской; а любые неприметные атрибуты повседневности самым непринужденным образом вплетаются в обстановку чеховских мещан. Кстати, Муратова была награждена призом Девятого фестиваля «Литература и кино» в Гатчине «За острое чувство современности при прочтении Чехова».

Чехов дает кинематографистам наибольший простор для экспериментов со временем: кинематографическим временем, категориями прошлого и будущего. У Сергея Соловьева время органично сплавлено с визуальным рядом и кажется одновременно и застывшим, и невероятно спрессованным. С одной стороны, действие как будто происходит в оранжерее или огромном аквариуме; совершенно не ощущается, что на экране успевают пройти около двадцати лет жизни героев — от свадьбы родителей Володи (героев рассказа «Доктор») до самоубийства их сына-подростка. Эта зеленовато-желтая застывшая атмосфера явно позаимствована из «Коллекционера» Юрия Грымова (2001 год), одного из хрестоматийных примеров российского кинематографического постмодернизма с явными отсылками к Джону Фаулзу. С другой стороны, и Володе, и зрите-

лю достаточно сделать шаг в сторону — сквозь время — чтобы оказаться в другой эпохе, в другом веке — в современности.

Кира Муратова именно в «Чеховских мотивах» решает на радикальный эксперимент с хронотопом кинокартины и показывает венчальное богослужение в реальном времени.

Говоря об исходящих от Чехова нововведениях в киноязыке XXI века, стоит отдельно остановиться на способах употребления языка — речи — в кино. Здесь своеобразно интерпретируется известный чеховский тип диалога, участники которого говорят каждый о своем, не слыша другого.

Кира Муратова настолько органична в подобных диалогах, что кинокритики отмечают, шутливо сетуя, что в ее фильме «ни Муратова, ни сам Чехов, пожалуй, не отличат, где заканчиваются диалоги классика и начинается блестяще стилизованная отсебятина». Каждый из героев Муратовой заключен в герметичное языковое пространство, поэтому в ее фильмах могут говорить одновременно два-три человека и более. Смысл разговора утрачивается, остается ритмизованное звучание, которое превращает беседу в звуковую полифонию. Поскольку в случае Муратовой уже неоднократно отмечалось, как внешний мир прихотливо-органично дополняет ее фильмы, стоит упомянуть второй показ фильма «Чеховские мотивы» в Киевском Доме кино в апреле 2004 года, когда разнотонная полифония голосов персонажей была дополнена синхронным переводом на украинский язык, который влился в голосовую партитуру фильма еще одной бессмысленной нотой без всякого ущерба.

Можно сказать, что участники диалога чеховского типа настолько устали друг от друга, настолько друг другу безразличны, что не устают постоянно разговаривать друг с другом, и этот прием все чаще применяется в постсоветском кино. В этом отношении крайне интересен фильм украинского кинорежиссера Сергея Маслобойщикова «Шум ветра» из жизни современной киевской интеллигенции, снятый в 2002 году, в котором нет чеховского подтекста на уровне сюжета, но который чрезвычайно ярко иллюстрирует чеховские схемы диалога, взаимодействия персонажей на уровне киноязыка. Показательна сцена богемного пикника, в которой диалог между участниками подменяется той самой абсурдной полифонией монологов. Здесь крайне симптоматичным выглядит вводный персонаж — интеллектуал-культуролог, роль которого исполняет Вадим Скуратовский. Этот герой переключал практически в неизменном виде из предыдущего фильма Маслобойщикова «Певца Жозефина и мышиный народ» — экранизации малой прозы Кафки, снятой также в постмодернистском ключе. Способ речевого функционирования персонажей Кафки характеризуется тотальной неуспешностью речевых актов; пожалуй, Чехов — на втором месте после него, поскольку язык Кафки при этом еще и тоталитарен. Роль интеллектуала в исполнении Скуратовского в фильме «Шум ветра» лишается своей привилегированности в описании социальных явлений: его голос вливается всего лишь еще одной нотой в полифонию других неуслышанных голосов. Характерно, что во время съемок «Шума ветра» часть творческой группы работала в театре над драматургией Чехова, в частности, исполнительница главной роли Алла Сергийко репетировала роль Елены Андреевны в постановке «Дяди Вани» режиссера Виталия Малахова (Киевский театр на Подоле). Во время круглого стола, посвященного



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Чехов как «отец постмодернистского киноязыка» в постсоветском кино |

фильму, в редакции журнала «Кино-Театр» Алла Сергийко так определила сходство партитуры фильма с чеховской драматургией: «По сценарию, все герои движутся по непересекающимся параллелям. Трагедия чеховских персонажей заключается в том, что они слышат только самих себя, и их диалоги не могут состояться»⁶. (№4, 2002).

На визуальном уровне чеховский режим отчуждения, в котором герои живут, разделенные невидимыми, непроницаемыми барьерами, воплощается в постмодернистском кино в метафоре стекла, плоскости которого формируют пространство абстрагированное и стерильное. В фильме А. Зельдовича «Москва» один «новый русский» дает другому прикурить через стекло. В фильме С. Маслобойщикова «Шум ветра» отец и сын, случайно оказавшись рядом в разных машинах, по очереди пытаются докричаться друг до друга через стекло, но так и не достигают успеха: не могут заставить близкого человека услышать себя.

Исходя из этих особенностей киноязыка, актуализирующих именно чеховские мотивы, пожалуй, ничего не остается, как признать Антона Павловича своего рода «отцом» постмодернистского метода в постсоветском кино России и Украины. Как тут не вспомнить с оттенком иронии утверждение влиятельного московского журналиста и литератора Дмитрия Быкова в статье «Дети Чехова», что, мол, оказывается, Чехов вовсе не «пыльный классик» и способен выдержать даже (!) сравнение с Пелевиным⁷.

«Иванов» Вадима Дубровицкого в 2011 стал суммарным итогом «чеховской парадигмы постмодернистского кино»: он суммирует весь набор художественных приемов, в разное время использованных в экранных версиях «постмодернистского Чехова», как-то: карнавализация сюжета, театрализация экранного действия, в которой превалирует условность и миметичность, игра с вербаликой — с экранной речью, использование визуальных метафор отчуждения. Твердый знак в заглавном окончании («ИвановЪ») указывает на стремление вписаться в эстетизированный канон декадентского кино; примером подобной стилизации титров мог бы стать «Морфий» Алексея Балабанова по Булгакову (2008). Подчеркнутая теа-

трализация плюс стремление отразить множественную структуру проявляется в обыгрывании декорации дома — усадьбы Ивановых, в его тройственной визуализации: ближе к финалу во фронтальной экспозиции персонажи фильма выстраиваются как на авансцене в каркасе дома, от которого остается лишь остов (он облетает как осенний сад в кадре); но в нем заключена, как смерть в яйце Кашеевом, игрушечная модель дома, хранимая женой Иванова Саррой, только ей видимая и нужная. Использована характерная для постмодернистских экранизаций от «Трех сестер» Соловьева до «Сада» Овчарова карнавализация сюжета, его осознанная «бахтинизация», мотив ярмарочного зрелища, фольклорного театра. Сцена именин Саши представлена как сцена маскарада, где каждый персонаж явлен предельно в своей звериной ипостаси. Возникает вставная сцена ярмарки перед сценой свадьбы, в которой Иванов видит Сарру в обличье женщины-змеи (акробатки), а себя самого — в кукле-Петрушке, которого венчают со смертью. Метафора чеховского отчуждения в постмодернистском кинематографе уже традиционно визуализируется приемом «сквозь стекло»: Дубровицкий решает в этом ключе объяснение Саши с Ивановым, причем в ответных репликах из-за разделяющего их стекла они не слышат друг друга, потом Саша пытается утереть сквозь стекло текущие слезы Иванова, а далее эта сцена отчужденности удваивается, когда напротив возникает еще одна симметричная пара: наблюдающая за ними Сарра, которую обнимает доктор Львов, чтобы унять ее истерику, при этом Иванов в ужасе смотрит на них, но не слышит, Саша слышит, но принципиально не видит. Отметим здесь явную стилистическую реминисцентность этой сцены. Работа с языком, с вербаликой также предельно важна — чеховская фраза работает в фильме уже в постмодернистском ключе как мем, главным транслятором которого служит, разумеется, граф (актер Эдуард Марцевич) в гротескной актуализации фраз типа: «Жид крещеный, вор прощенный, конь леченый — одна цена»; «Доктора — те же адвокаты, с тою только разницей, что адвокаты только грабят, а доктора и грабят и убивают» и так далее.

Так рецепция Чехова кинематографистами XXI века повлияла на формирование постмодернистского киноязыка; в дальнейшем, возможно, стоит употреблять термин «чеховская парадигма постмодернистского кино».

⁶ «Шум вітру» (Матеріали круглого столу). // *Кино-Театр. К.*, 2002. №5. С. 34.

⁷ Быков Д. Дети Чехова. // *Огонёк. М.*, 2002. №52. С. 40.

