

УДК 821.161.1:791(460)(045)

*А.С. Огальцев***ВОДЕВИЛЬ А. П. ЧЕХОВА «ПРЕДЛОЖЕНИЕ»
И ЕГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ В ИСПАНИИ**

Статья посвящена неразработанной в современной филологии теме рецепции творчества А.П. Чехова в испанском кинематографе. На примере водевиля «Предложение» и экранизации Мануэля Агуадо «Petición de mano» рассмотрены особенности осмысления и интерпретации произведений русского драматурга в испанской культуре. Особое значение при анализе фильма уделено трансформациям реалий русского мира, а также лексическим и синтаксическим преобразованиям речи действующих лиц пьесы. При подготовке материала были изучены литературоведческие, исторические, киноведческие, критические и публицистические источники информации на иностранных языках (испанском, английском, каталанском). Обращение к зарубежной научной литературе, привлекаемой впервые и не доступной прежде русскому читателю, позволило выявить ещё один взгляд на творчество Чехова, обогащающий понимание ранее знакомых текстов.

Ключевые слова: Чехов в Испании, экранизации Чехова, водевиль «Предложение», киноадаптация Мануэля Агуадо, «Petición de mano».

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-2-357-366

Первое документально зафиксированное упоминание о пьесе А.П. Чехова «Предложение» имеется в личной переписке автора со своим приятелем-драматургом И.Л. Леонтьевым. В письме от 7 ноября 1888 г. Чехов пишет: «Я нацарапал специально для провинции водевильчик “Предложение” и послал его в цензурию. <...> Водевильчик пошловатенький и скучноватенький, но в провинции пойдёт... “Предложение” ставить в столицах не буду» [8]. Последующие высказывания драматурга в адрес своего произведения, зафиксированные в письмах и воспоминаниях родных и друзей, указывают на крайне невысокую оценку «шутки в одном действии» самим автором.

Однако популярность «Предложения» вышла за рамки предсказываемого Чеховым успеха в провинции. После августовской постановки в 1889 г. в Красносельском театре комплимент в адрес автора водевиля высказал Александр III. 3 сентября того же года «Предложение» было поставлено в только что открывшемся театре Горовой в Москве. Критиковавший ранее другую чеховскую пьесу «Медведь» рецензент «Московских ведомостей» С. Васильев отметил «несомненный сценический талант» драматурга и назвал водевиль «очень свежей и милой безделкой» [8].

Через несколько дней пьеса Чехова ставится в Александринском театре. 20 февраля 1889 г. состоялась премьера спектакля в Малом театре. Текст «Предложения» при жизни А.П. Чехова был переведён на английский, болгарский, венгерский, немецкий, сербохорватский и чешский языки, а первая зарубежная постановка была осуществлена в Пражском национальном театре 30 мая 1890 г. Несмотря на в целом негативные отзывы критики, публика встретила произведение с одобрением.

«Пресловуто-глупая пьеса», как отзывался сам А.П. Чехов о «Предложении», была экранизирована за рубежом более 20 раз. В истории испанского кинематографа водевиль А.П. Чехова «Предложение» играет особую роль. Прежде всего, именно «Предложение» открывает список испанских экранизаций, основанных на творчестве русского драматурга. Театральный режиссёр Альберто Гонсалес Верхель в рамках передачи «Platea» («Партер») телевидения Испании в 1962 г. подготовил свою работу «Petición de mano» («Предложение руки»). Верхель был первым, кто после гражданской войны 1936–1939 гг. вернул на испанскую сцену постановки по чеховским произведениям, а также экранизировал «Предложение». В своей профессиональной деятельности он, пожалуй, чаще всех испанский режиссёров обращался к творчеству А.П. Чехова. Ещё одна экранизация «Предложения» под его началом вышла 31 мая 1968 г. Актёрский состав был заменен. 30-минутная киноадаптация транслировалась в качестве 23-его эпизода телецикла «La pequeña comedia» («Маленькая комедия»), демонстрировавшегося с 1966 по 1968 гг. [13]

Почти через сорок лет после экранизаций Альберто Гонсалеса Верхеля испанский режиссёр американского происхождения Бэн Темпл также обратился к пьесе Чехова «Предложение». Его фильм получил сразу две премии на фестивале короткометражного кино в Кансе в 2004 г.: «Приз жюри за лучший короткометражный фильм» и «Приз зрительских симпатий за лучший короткометражный

фильм» [12]. На сегодняшний момент «La petición de mano» Бэна Темпла является самой «титulóванной» из всех экранизаций испанского кинематографа по творчеству А.П. Чехова. Однако следует заметить, что время и место действия, а также имена персонажей в картине Темпла отличаются от литературного оригинала.

Существует также испанская киноверсия чеховского «Предложения», снятая в 1986 г. Мануэлем Агуадо, – «Petición de mano» («Предложение руки»). Именно этот фильм оказывается наиболее интересным для анализа по ряду причин. Во-первых, он поставлен и снят режиссёром, являющимся по национальности испанцем. Это позволит оценить и изучить непосредственно испанское видение и понимание чеховского произведения. Во-вторых, следует учитывать время создания фильма. Если работы Альберто Гонсалеса Верхеля, созданные в 60-х гг. XX в., были вынуждены соответствовать жёсткой цензуре и националистическим порядкам франкистского режима, то во времена Мануэля Агуадо, в 1986 г., более чем через 10 лет после падения диктаторского режима ситуация была иной. Общество и культура уже имели возможность ощутить определённую свободу и интегрировать в себя новые самостоятельные идеи и творческие методы. Тем более интересным и неочевидным становится вопрос о возникновении потребности к обращению несколько периферийной, не столь содержательно нагруженной смыслами части творчества А.П. Чехова – водевилям.

В виртуальном культурном пространстве «ALTERNATIVA» даётся следующее описание «Предложения»: «Произведение показывает общество того времени и того жизненного уклада, когда никто уже не находил для себя выхода из сложившейся ситуации. Это сродни человеческому поведению, направляющему его против собственных желаний и оставляющему лишь следовать за своим характером» [9]. Мария Фернанда Кесада Агилар отмечает, что «тема сфокусирована вокруг эфемерных и враждебных конфликтов сознания бытия и на том, как они, являясь константой в человеческой природе, оказываются главным фактором в отрицании истинных желаний и принижении важности истинных целей» [17].

Операторская съёмка начинается с абсурдного на первый взгляд ракурса – изнутри камина. Зритель будто смотрит на горящие поленья с пересечения верхней и задней стен топки: «взгляд» объектива падает сверху под острым углом. По бокам пространство кадра ограничено каменной кладкой, заметны окрашенные в голубой цвет элементы портала камина. На заднем плане стоит красный диван, перед которым на полу постелен неяркий узорчатый ковёр. Часть этого пространства закрывает собой человек в чёрной одежде – зритель не видит его полностью, акцент сделан на руках в белых перчатках. Подобное начало съёмки из «потаённого» места создаёт у зрителя впечатление подглядывания за происходящим, режиссёр будто предлагает тайно подсмотреть чью-то частную жизнь. Необходимо отметить, что такой приём согласуется с идеей А.П. Чехова об изображении в своих произведениях «фрагментов» частного человеческого существования. Треск от горящих поленьев создаёт ощущение уюта, как и сам огонь, горящий ровно, без сильных колебаний, свидетельствует о мирно текущей жизни в этом доме.

Затем камера плавно меняет ракурс, и зритель, наконец, видит лицо мужчины в белых перчатках – Ивана Васильевича Ломова в актёрской интерпретации Хайме Бланча. В пьесе А.П. Чехова Ломов – персонаж, испытывающий нервное напряжение на протяжении всего действия. Первоначально подобное поведение было связано с волнением перед серьёзным шагом в его жизни, затем толчком стало раздражение по поводу территориального спора и определения лучшей охотничьей собаки. Динамика происходящих с Иваном Васильевичем внутренних психологических процессов точно соответствует чеховскому описанию и чётко отражена в фильме Мануэля Агуадо.

С героем Хайме Бланча зритель «знакомится», когда он греет руки у камина. Важный для понимания чеховского произведения мотив холода введен через героя. Усиливается волнение Ломова – усиливается и холод. Вслед за Чеховым режиссер «играет» на температурном контрасте – холод внешнего мира как бы сменяется «жаром» эмоциональных споров. Одновременно в фильме развернут мотив «блезненности», обозначенный ещё во второй сцене. На его фоне температурные перепады (ощущение холода и разгоряченность беседы) становятся уже сюжетообразующими элементами, подводящими к событиям кульминационной части. Мотив холода постепенно перерождается в мотив смерти.

Говоря о сложностях перевода чеховских произведений, в частности, водевиля «Предложение», исследователи отмечали: «Сюжет, несомненно, является одним из элементов комизма и не может быть изменён при всей сложности перевода» [4]. В определённой степени это относится и к случаю «перевода» литературного текста в другой вид искусства. Несмотря на полисемию взглядов в отношении

явления интермедиальности, большинство учёных указывают на необходимость соблюдения принципа достоверности по отношению к оригиналу при экранизации литературного произведения [10]. Поэтому интересно проследить воплощение мотивных рядов пьесы в картине испанского режиссёра.

Экспозиция фильма занимает немногим более 1,5 минут. Камера начинает движение вправо, открывая перед зрителем перламутрово-розовую стену соседней комнаты; затем камера останавливается на двух портретах – они имеют широкие чёрные деревянные рамы и выполнены в карикатурной технике. По видимым фрагментам осведомлённый в истории России зритель угадывает персонажей, изображённых на картинах. Шапка в форме вытянутого купола с меховым обрамлением, густая голова и грозный косой взгляд в сторону – визуальный намек на первого царя всея Руси Ивана IV. Белый мундир с золотыми погонами и орденами указывает на императорский статус. Разумно предположить, что так съёмочная группа изобразила Александра III, во времена правления которого была написана чеховская пьеса. Эти две картины призваны указать зрителю на комическую и абсурдную атмосферу чеховского водевиля.

Для режиссера важно, чтобы зрительская публика могла определить страну, в которой происходит событие. Именно по этой причине фильм изобилует большим количеством стереотипных деталей, прямо или косвенно указывающих на Россию. Необходимо выделить детали, удачно использованные М. Агуадо при передаче реалий русского мира. Прежде всего, это пейзаж за окном. Отчётливо видны стволы берёз и вполне естественны цвета осеннего леса. Учитывая климатические условия Испании, нельзя не восхититься точностью передачи оттенков русского осеннего леса. Не исключено, что за основу могла быть взята одна из картин русских художников. Ещё одной косвенной, но достоверной деталью являются алые розы в вазе (в кадре они расположены по правую сторону от камина).

Вместе с тем режиссер допускает неточности при интерьерной съёмке. Несмотря на внешнюю органичность и гармонию предметов интерьера, декорации гостиной по театральному скромны. Для русского помещичьего дома комната может показаться небольшой, а мебель – простоватой. Безусловно, следует учитывать, что русская усадьба конца XIX в. выглядела скромнее поместий XVIII в. Как указывает С.Т. Махлина, усадьба второй половины XIX в. «могла представлять собой небольшой двухэтажный домик, хозяйственные постройки, 162 десятины земли» [5]. Для русского усадебного дома характерна зала с большим обеденным столом, из которой был предусмотрен выход на улицу через сени. В гостиной же, помимо удобных диванов и кресел, обычно стоял небольшой столик для игры в карты или принятия чая [6]. Обстановка гостиной Чубукова в фильме «Petición de mano», таким образом, оказывается не совсем типичной для реалий русского общества.

В фильме М. Агуадо также обращают на себя внимание следующие детали.

Во-первых, небольшой овальный стол, стоящий ближе к середине комнаты. Его форма, а также расположенные вокруг него пять стульев напоминают испанский обычай, сохранившийся в обществе и до наших дней, – принимать пищу в гостиной. Именно сидя за этим столом Наталья Степановна Чубукова предлагает Ломову завтрак. Как уже было сказано выше, для приёма пищи в русских усадьбах использовалась зала, а не гостиная.

Во-вторых, дверь в гостиную, ведущая на улицу. Через эту дверь семейство Чубуковых прогоняет Ивана Васильевича, и через неё же тот возвращается. Очевидно, что пространство предполагает небольшое деревянное крыльцо, которое ведёт, однако, не в приусадебный сад. За окном и за открытой дверью виднеется только лес. Зритель не видит ни парадных ступеней, ни выложенной дорожки. Подобное построение пространства не соотносится со сложившимся в России представлением о помещичьих домах. Скорее, это присуще усадьбам английского типа.

В-третьих, следует обратить внимание на красный угол справа от «входной» двери. Располагать иконы в парадных комнатах было нетипично. В.П. Викулова поясняет, что «иконы прятались в личных покоях – кабинете хозяина или спальне хозяйки». В гостиной было принято вывешивать «портреты предков, акварели, гравюры, барельефы на патриотические темы, детские рисунки» [3]. Иконы не могли находиться в подвешенном состоянии, они, как правило, размещались в киоте или на специальной полочке. Помимо икон допускалось хранение в красном углу освящённых в церкви предметов, а также книг, необходимых для свершения молитвы (молитвослов, Евангелие, Псалтирь и пр.). Свечи зажигали, как правило, лишь по определённым датам или во время чтения молитв. Обычно, в красном углу держали лампаду, а количество установленных свечей было нечётным [1]. Всё это не соблюдено в фильме М. Агуадо. Более того, под иконами и горящими свечами в гостиной Чубукова из «Petición de mano» невозможно не заметить домашнюю утварь и фарфоровые статуэтки.

Погоня за стереотипами негативно сказалась на достоверности изображения игрового пространства фильма. В качестве ещё одной «неудачи» следует отметить внешний вид Степана Степановича Чубукова (крестьянская косоворотка и чёрная шапка татарского типа). Нахождение в помещении дома в головном уборе является для испанского общества нормой, в то время как в России для мужского населения высшего света (дворянства) это было недопустимо.

Интересным оказывается отражение стереотипов о русском мире в музыке к фильму. Всего в «Предложении» звучат две композиции (одна из них повторяется дважды), и в каждой присутствует партия балалайки (либо очень близкого по звучанию инструмента). Очевидно, что издаваемые ею звуки должны вызвать у зрителя соответствующие ассоциации о далёкой стране. В обеих композициях партия балалайки звучит совместно с гитарой – инструментом, символизирующим Испанию. В таком дуэте может скрываться тайная сверхзадача, которую М. Агуадо, несомненно, мог определить для своей экранизации, – сближение культур двух стран.

В качестве основного музыкального сопровождения фильма выбрана композиция «Tzigany Waltz» («Цыганский вальс»), написанная и исполненная британскими композитором Джорджем Фентоном и музыкантом Джоном Личем. (Широкому зрителю она более известна как саундтрек к фильму «Бойцовский клуб» 1999 г. [18]). Мелодия сочетает в себе трио музыкальных инструментов – вероятнее всего речь идёт о скрипке, гитаре и балалайке. Композиция открывает и закрывает действие фильма, сопровождая начальные и финальные титры.

Цыганские мотивы близки испанскому зрителю и способны вызвать ностальгические воспоминания о деревне. Однако, на наш взгляд, подобная музыка не согласуется с идеей и содержанием чеховского водевиля. Выбранная музыкальная композиция неоправданно утяжеляет лёгкую комедию А. П. Чехова. В то же время выбранный жанр вальса сам по себе удачен: во-первых, потому, что вальс представляет собой диалог мужчины и женщины в танце; во-вторых, он согласуется с темой свадьбы, которой так или иначе пропитано «Предложение».

Наконец, необходимо обратить внимание на финал чеховского текста. Впервые для российского читателя «Предложение» появилось в газете «Новое время» 3 мая 1889 г. По сравнению с первоначальным вариантом были внесены стилистические правки и некоторые сокращения. В частности, были вычеркнуты «урезонивающие» слова Чубукова [8]. В тексте открытый финал строится на громких криках Ивана Васильевича Ломова и Натальи Степановны Чубуковой, пытающихся доказать превосходство именно своей охотничьей собаки. На их фоне Степан Степанович, удовлетворённый положительным исходом сватовства, возглашает: «Шампанского! Шампанского!» [7]. Подобный финал в книге носит неоспоримо комический эффект и рождает новую интригу (вместо вопроса «ответит ли взаимностью Наталья Степановна?» появляется новый: «будет ли свадьба?»). На сцене должна быть воссоздана суета и голосовая какофония. Несуразица – один из инструментов юмора у А.П. Чехова.

Однако М. Агуадо выносит собственное решение концовки фильма. Чубуков вполголоса заявляет: «¡Ya ha dado comienzo la armonía conyugal! ¡Voy por champagne!» («Вот и началась супружеская гармония! Иду за шампанским!») [16]. С довольным выражением лица персонаж покидает кадр. Камера фокусируется на Наталье Степановне, решительно приближающейся к Ивану Васильевичу со словами «¡Es peor!» («Он хуже!») [16]. Некоторое время конфликт даётся зрителю крупным планом, но по мере сближения лиц героев камера начинает удаляться.

Кульминацией финальной сцены становится поцелуй героев. Звучит «Tzigany Waltz» и снизу «выплывают» титры. Ломов и Чубукова, заключив друг друга в объятия, кружат в своеобразном вальсе. Зритель смотрит на происходящее сверху под острым углом – под таким же ракурсом, что и в начале фильма, но уже не с потолка камина, а с потолка комнаты. На месте горящих поленьев оказываются Иван Васильевич Ломов и Наталья Степановна Чубукова. Тема образования новой семьи кажется если не очевидной, то по крайней мере весьма возможной при данных обстоятельствах. Поцелуй в очередной раз утяжеляет лёгкий чеховский водевиль. Отчасти рушится характерный для творчества А.П. Чехова мотив несостоявшейся свадьбы. Вместо комического анекдота зритель фильма получает романтическую, драматическую развязку в конце. То, что русский драматург посчитал необходимым убрать из слов Чубукова, испанский режиссёр восполнил финальным поцелуем между героями.

Подобная ошибка в интерпретации творчества Чехова далеко не единична и присуща не только М. Агуадо. Испанским исследователям, читателям и зрителям оказывается свойственно видеть серьёзные психолого-социальные и философские темы в произведениях русского драматурга и писателя.

Серьёзный ущерб комизму и лёгкости «Предложения» нанесла трансформация образа Чубукова. И дело здесь не в его внешнем виде или неправильной интерпретации персонажа известным испанским актёром Педро дель Рио. Чеховский персонаж имел отличительную черту в манерах своей речи: незавершёность мыслей, граничащую со скуднословием («...Лужки тогда были спорными *и прочее...*», «... прошу вас говорить со мною без ажитации *и тому подобное*», «Я так рад *и прочее...* Вот именно *и тому подобное*» и пр.). К особенностям речи персонажа также относятся слащавые ласковые слова-обращения («*Голубушка моя...*», «*Живём помаленьку, ангел мой, вашими молитвами...*», «Так зачем же во фраке, *прелесть?*» и пр.). Все эти языковые характеристики Степана Степановича, формирующие его личность и раскрывающие её, были утрачены при переводе текста на испанский язык. Причиной послужило не столько отсутствие эквивалентов, сколько недостаточная опытность переводчика (имеется в виду его недостаточно уверенная ориентация в реалиях одной из культур – русской или испанской), ставшая причиной либо неосведомлённости о значении ряда выражений и особенностях их употребления, либо боязни отойти от стандартов литературного канона.

Почти все «ласковые» обращения Чубукова к Ломову переведены словом «*querido*», имеющим значение «дорогой» и «любимый». Эмоционального потенциала этой лексемы явно недостаточно для того, чтобы передать экспрессию русских слов [11].

Показательной в данном аспекте может служить первая сцена пьесы, в которой перед читателем и зрителем раскрывается характер Степана Степановича Чубукова и Ивана Васильевича Ломова. Рассмотрим подробнее и сравним этот эпизод в книге и фильме. Первое же восклицание Чубукова («Голубушка, кого вижу!» [7]), служащее вербальным отражением реакции приятного удивления на появление Ломова, в картине Мануэля Агуадо опущено. Вместо этого персонаж Педро дель Рио произносит: «¡Ivan Vasilievich! ¡Qué alegría tan grande!» («Иван Васильевич! Какая большая радость!») [16]. Эти слова в чеховском произведении даны во втором и третьем предложениях. Такое упрощение текста героя упрощает и его характер. Первое восклицание Чубукова не только включает в себе выражение приятного удивления, но также и положительное отношение к гостю. Последующее название Ломова по имени и отчеству подчёркивает давнее знакомство, приязнь и уважение к собеседнику, что подтверждается восклицанием «Весьма рад!» и ремаркой «Пожимает руку» [7].

Степан Степанович из «*Petición de mano*» оказывается более образованным и культурным человеком, блестяще владеющим интеллигентной лексикой, нежели его прототип из литературного произведения: «¡Precisamente!.. ¡Qué sorpresa! ¿Cómo está? Dígame.» («Пренебреженно!.. Каков сюрприз! Как вы? Скажите мне?») [16]. Слово «*precisamente*» (безусловно, в определённом контексте) может переводиться как русские «именно» или «точно», однако его принадлежность к разряду возвышенной лексики не предполагает использование этой лексемы в качестве верного эквивалента во фразе: «Вот именно сюрприз, мамочка...» [7]. На наш взгляд, уместнее было бы обойтись более разговорной словоформой «*de verdad*». Опущенное при переводе обращение «мамочка» не следовало бы оставлять без внимания, а использовать, например, «*hijo*» («сын») или «*hijo mío*» («сын мой») в непрямом значении [11]. Так была бы сохранена карикатурность речи Чубукова, очевидно, излишне манерная по воле А.П. Чехова.

Слова Степана Степановича, открывающие действие пьесы, могли бы звучать следующим образом: «¡Mama mía, a quién veo! ¡Ivan Vasilievich! ¡Qué alegría tan grande! ¡De verdad que sorpresa, hijo mío! ¿Cómo está su vida?». Необходимость дополнить испанский вариант речи Чубукова более простыми и приближенными к разговорным словами и конструкциями возникает в виду особенностей прорисовки этого персонажа А.П. Чеховым через язык.

Трансформация текста Чубукова повлекла за собой изменения в реплике его собеседника – Ивана Васильевича Ломова. Ответ Ломова на вопрос Степана Степановича «Как поживаете?» в фильме способен привести к диссонансу. В тексте пьесы Чехова герой отвечает: «Благодарю вас. А вы как изволите поживать?» [7]. Иван Васильевич, следуя установленным правилам этикета, благодарит Чубукова за оказанный жест внимания и, не раскрывая никаких подробностей своей жизни и своего положения дел, спешит проявить ответный жест («А вы как изволите поживать?»). Эта маленькая деталь в речевом поведении Ломова свидетельствует о двух вещах. С одной стороны, так проявляется волнение героя и его желание поскорее перейти к сути своего визита. С другой стороны, известная мнительность персонажа подразумевает под собой и его скрытность, очевидное нежелание обсуждать лишнее с посторонними.

Ответ Ломова в фильме противоречит идее чеховского текста. Иван Васильевич говорит: «¡Mu muy bien, muchas gracias! ¿Usted que tal se encuentra?» («Очень хорошо, большое спасибо! А как вы поживаете?») [16]. Мнительный человек, серьёзно обеспокоенный своим здоровьем, скорее пожаловался бы соседу на бессонные ночи или, как это решено у Чехова, ушёл бы от ответа. Однако такое поведение, вероятно, могло быть не понято публикой: в негласных правилах испанской коммуникации не принято отвечать негативно или пессимистично на шаблонный вопрос «Как поживаете?». А последнее слово во фразе Чубукова – «Dígame» («Говорите») – не позволяло, по всей видимости, оставить вопрос безответным.

Каждая сцена фильма Мануэля Агуадо имеет ряд текстовых сокращений по отношению к литературному оригиналу. Хотя это не оказывает негативного влияния на сюжет произведения, изменяется авторский замысел в раскрытии образов героев. Из первой сцены убрано несколько реплик Ивана Васильевича и Степана Степановича, в которых Ломов никак не может собраться с духом и сообщить о намерении жениться на Наталье Степановне, а Чубуков с явным раздражением пытается выяснить суть разговора и визита. Сокращению подверглись некоторые повторяющиеся фразы и аргументы во время споров героев пьесы. Но самые значительные изменения в упущении текста, на наш взгляд, коснулись монолога Ивана Васильевича Ломова во второй сцене пьесы.

Из речи Ломова убраны характеристики Натальи Степановны: «Наталья Степановна отличная хозяйка, недурна, образована... чего же мне ещё нужно?» [7]. Связано ли это с техническими аспектами (хронометражные рамки, например) или испанский режиссёр вкладывал особый смысл в подобную текстовую правку? Однозначного ответа у нас нет, но есть одно предположение, подтверждающееся последующими изменениями в монологе.

Слова Ломова о Наталье Степановне Чубуковой создают у читателя пьесы понимание расчётливых мыслей Ивана Васильевича. В дальнейшем это подтверждается фразами: «А не жениться мне нельзя...» и «... мне уже 35 лет – возраст, так сказать, критический» [7]. Да и весь монолог строится как некое самоубеждение в правильности принятия решения – Ломов сам для себя выстраивает аргументы («Главное – нужно решиться», «Во-первых,...» и «Во-вторых,...»). В фильме эти слова чеховского персонажа опущены. А сама структура монолога лишена чёткости и кажется более спонтанной и сиюминутной.

Возможно для Мануэля Агуадо было принципиально важным обойти момент фиктивности предполагаемого союза. Потому и финальная развязка в фильме выглядит более романтической – поцелуй и танец героев. Это изменяет первоначальный замысел пьесы и наносит очередной удар комизму. Над ссорами и неудачами алчных и расчётливых персонажей зритель смеётся легче, в то время как при витающих в воздухе любовных чувствах зритель начинает сопереживать героям, проникаясь к ним симпатией. Такое решение испанского режиссёра вновь роднит фильм «Petición de mano» с любовными драмами и отдаляет его от комедии.

Ещё в XVIII в. французским драматургом Дени Дидиро был введён термин «четвёртая стена» для обозначения воображаемой стены между актёрами и зрителями в театре [2]. С развитием искусства это понятие перешло и в другие его виды. Особенно актуальным оно является для кинематографа, где, начиная с 1930-х гг., режиссёры всё чаще «ломают четвёртую стену» и обращают речь героев своих фильмов к зрителю [15]. Как правило, это служит для комментария (комического, философского, поучительного, пояснительного и т. п.). Создаётся особая близкая связь между тем, кто по ту сторону экрана (герой), и теми, кто по эту (зритель). Порой это увеличивает степень доверия к персонажу, иногда добавляет большую реалистичность происходящему (особенно в фантастических жанрах), а иногда утверждает вымышленный характер того, что зритель видит на экране.

В своём фильме Мануэль Агуадо «ломает четвёртую стену» трижды. Первая ситуация возникает, когда Степан Степанович Чубуков высказывает (мысленно) собственное предположение о цели визита Ломова. Камера приближается к его лицу на фоне несвязной речи Ивана Васильевича, затихающей в момент произнесения слов другим персонажем. Взгляд актёра направлен прямо в камеру и вся его театральная мимика выдаёт нарочитую постановку этого кадра. Ради использования этого приёма реплика Чубукова была даже разделена на две части и вставлена между слов Ломова. Два отдельных восклицания были синтаксически соединены в одно: «¡Este viene a pedirme dinero, pero no se lo daré!» [16] вместо «Денег приехал просить! Не дам!» [7].

Во второй раз режиссёр прибегает к этому приёму в самом начале монолога Ломова. Герой, оставшись в гостинной один, подходит к камину. Его походка, нервные движения руками и дрожащий голос выдают высокую степень волнения. Ломов говорит: «T-t-tengo frío... Claro que lo hace u mucho,

¡eh!» («Мне холодно... И действительно [сегодня] холодно и даже очень, так-то!») [16]. Несмотря на то, что взгляд актёра растеряно устремлён вниз, а не в камеру, имитация разговора со зрителем создаётся при помощи междометия «eh» и жестуляции. Стоит обратить внимание, что вопреки безличному началу у Чехова («Холодно...») в фильме монолог открывается глаголом в форме первого лица единственного числа («*Tengo frío...*» – «*Имею* холод»). И это не обусловлено грамматической необходимостью. Безличные конструкции столь же естественны и уместны в данном контексте для испанского языка. Вероятно, Мануэль Агуадо хотел закрепить явление холода за конкретным субъектом – Иваном Васильевичем Ломовым.

Следующее предложение из речи Ломова в фильме отсутствует в оригинальном тексте «Предложения». Его завершающий элемент – междометие «eh», которое, учитывая его функциональную нагрузку, можно перевести, как «так-то» («eh» является в испанском языке инструментом для выражения вопроса, презрения, порицания и замечания). Также оно может выполнять звательную функцию (эквивалентно русскому «эй») [11]. Вся эта фраза Ломова построена как некое оправдание-замечание (мне холодно, но, прошу заметить, что это так-то потому, что сегодня вообще очень холодный день). Финальное «eh» указывает на диалогическую природу этого предложения. Жест героя в сторону камин также предполагает наличие адресата. Высказывание Ломова кажется оправданием героя перед зрителями, смотрящими на происходящее со стороны и очевидно не способными физически ощутить все воздействующие не него факторы (например, холодная погода).

Третье обращение к зрителям принадлежит Наталье Степановне Чубуковой и происходит в шестой сцене. После возвращения Ломова отголоски первой ссоры создают атмосферу неловкости между героями. Наталья Степановна подходит к камину, поворачивается лицом к камере и произносит: «*Ahora no sé como empezar*» («Теперь не знаю, как начать» [16]).

Примечательно, что все три акта коммуникации героев со зрителем происходят у камин. Напомним, что именно с этого места и начинается сам фильм: из камин зритель начинает знакомство с гостиницей дома Чубукова и Иваном Васильевичем Ломовым. Камин с первых кадров берёт на себя функцию связующего портала между художественным миром и нашей действительностью. В момент начала второго спора съёмка вновь ведётся изнутри камин, причём поленья и горящий огонь оказываются в кадре между двумя персонажами.

Следует отметить зеркальность сцен первого и второго спора. К моменту кульминации конфликта между Иваном Васильевичем и Натальей Степановной оба персонажа находятся друг против друга в середине гостиной, разделяя её на две относительно равные части. В первый раз Ломов занимает правую сторону, а во второй – левую. Перед финальным поцелуем герой снова справа, но в танце их позиции плавно меняются.

Ранее мы уже упоминали о чеховском мотиве холода в «Предложении» и отмечали удачное решение Мануэля Агуадо по работе с ним в начале фильма. Испанский режиссёр решил усилить его: во второй сцене холод закрепляется за конкретным субъектом – Ломовым, а в третьей сцене о нём вдруг начинает говорить Наталья Степановна: «*Noу hace un tiempo algo frío*» («Сегодня несколько прохладная погода») [16]. Через несколько слов она добавляет: «*Pero aquí hace calor, ¿no le parece?*» («Но здесь [внутри дома] тепло, вам так не кажется?») [16]. Конфликт температур «снаружи» и «внутри» раскрывается, таким образом, перед зрителем фильма раньше и проще, чем перед читателями книги. Отметим, что в тексте самого произведения А.П. Чехова дочери Чубукова даны совершенно противоположные слова: «Погода великолепная...» [7].

В начале этой же сцены появляется отсылка к русскому обряду. Увидев в гостиной Ивана Васильевича Ломова, Наталья Степановна произносит: «Ну вот, ей-богу! Это вы, а папа говорит: поди, там купец за товаром пришёл» [7]. Чубуков однозначно подразумевал эпизод сватовства из свадебного обряда («У вас – товар, у нас – купец!»). В фильме Мануэля Агуадо текст героини звучит следующим образом: «¡Ah, pero si es usted!.. У парá diciendome que era un comerciante que venía por mercancía» («Ах, так это вы!.. А папа говорит, что это был торговец, который приходил за товаром») [16]. Этот эпизод режиссёр решил представить «дословно», не раскрывая очевидный для русского человека подтекст. Слово «*comerciante*», которым в фильме называют купца, служит в испанском языке для обозначения занятого в торговле человека (русское «торговец» или заимствованное «коммерсант»). Это значительно более современное понятие, нежели русский культурный феномен «купец». Следовало бы использовать лексему «*mercader*», способную точнее отразить заложенный Чеховым смысл [11]. Но для испанского зрителя этот эпизод фильма не несёт ничего, кроме странной шутки отца над дочерью. К

слову, в двух провинциях Испании – Арагоне и Каталонии – существовала традиция выкупа невест, но она имела свои особенности [14].

Итак, фильм Мануэля Агуадо «Petición de mano» содержит в себе как удачные, так и не совсем удачные режиссёрские решения. К сожалению, экранизация стала заложницей стереотипов. В погоне за демонстрацией наиболее очевидных и знакомых для иностранного зрителя предметов быта и реалий русской действительности теряется национальный дух чеховского водевиля. Чрезмерно философский и драматический подход к интерпретации произведения наносит непоправимый вред главным художественным инструментам А. П. Чехова – юмору и детали. Вербальный комизм фильма Мануэля Агуадо значительно уступает литературному оригиналу: всё оказывается завязано лишь вокруг самой интриги и на игре актёров. Однако несомненно положительным можно считать тот факт, что при создании своей работы испанский режиссёр искал новые пути решения для возникающих в пьесе тем и мотивов. Коррективы, внесённые в оригинальный текст «Предложения», свидетельствуют об определённой смелости и собственном переосмыслении художественного материала.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Басов Д., Басов С. Иконы в храме и в вашем доме. СПб.: Издательство «А.В.К.-Тимошка», 2001. 160 с.
2. Варламова А.П. Четвёртая стена / Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. URL: http://teatrlib.ru/Library/Dictionary/terms1/#_Точ368053390.
3. Викулова В.П. Быт провинциальной усадьбы и русские писатели первой половины XIX века. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/202/>.
4. Ли Я., Хайтао Ш. Комизм в одноактовой пьесе А. П. Чехова «Предложение» и его реконструкция при переводе на китайский язык. // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2016. № 1. С. 81–92.
5. Махлина С.Т. Интерьер русской усадьбы. // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2006. С. 180–187.
6. «Усадебный мир» русской культуры: миф или реальность? Коллективная монография. Прага: Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2018. 107 с.
7. Чехов А.П. Вишнёвый сад. Большое собрание пьес в одном томе. М.: Эксмо, 2021. 752 с.
8. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Том 11. М.: Наука, 1978. 447 с.
9. Alternativa. Pedido de mano // URL: <http://www.alternativateatral.com/obra19348-pedido-de-mano>.
10. Aragay M. Reflection to refraction: adaptation studies then and now. // Books in motion. Adaptation, intertextuality, authorship. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 289 p.
11. Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española // URL: <https://dle.rae.es/>.
12. Festival de Cans. Palmarés 2004 // URL: <https://www.festivaldecans.gal/gl/palmares-2004/>.
13. Fichas técnicas y artísticas de los trabajos teatrales y televisivos de Alberto González Vergel (1949–2008). URL: <http://www.resad.es/publi/ALBERTO-GONZALEZ-VERGEL-TEATRO-Y-TELEVISION.pdf>.
14. Història Medieval de Catalunya / Vinyoles i Vidal T., Sancho i Planas M., Padilla Lapuente J. I. y otros. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005. 158 p.
15. List of films that break the fourth wall / Art & Popular Culture. URL: http://www.artandpopularculture.com/List_of_films_that_break_the_fourth_wall
16. Petición de mano. Película // Dirección: M. Aguado. – España, TVE. S. A., 1985.
17. Quesada A.M.F. Análisis de obra Petición de mano de Antón Chejov. URL: <https://www.clubensayos.com/Espa%C3%B1ol/AN%C3%81LISIS-DE-OBRA-PETICI%C3%93N-DE-MANO-DE-ANT%C3%93N/4243703.html>.
18. The Internet Movie Database. Fight club. Soundtracks // URL: <https://www.imdb.com/title/tt0137523/soundtrack/>

Поступила в редакцию 23.08.2022

Огальцев Антон Сергеевич, аспирант кафедры истории русской литературы и теории литературы
 ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
 426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
 E-mail: senyor-ogaltsev@hotmail.com

A.S. Ogaltsev

THE VAUDEVILLE “PROPOSAL” OF A.P. CHEKHOV AND THE CINEMATOGRAPHIC REALIZATION OF IT IN SPAIN

DOI: 10.35634/2412-9534-2023-33-2-357-366

The article is devoted to the topic of the reception of A. P. Chekhov's works in the Spanish cinematographic art, which has not been developed in the modern philology. The vaudeville “Proposal” of the Russian playwright and the movie “Petición de mano” of Manuel Aguado are the examples of the peculiarities of comprehension and interpretation of A. P. Chekhov's works by Spanish directors. The author of the article pays special attention to the transformations of the Russian world's realities. He also demonstrates and analyzes lexical and syntactic transformations in the speech of the play's characters. The article has different references to the source of information on foreign languages (Spanish, Russian and Catalan), which Russian readers have not known yet. It allows us to open another point of view on Chekhov's works and enriches the perception of previously familiar texts.

Keywords: Chekhov in Spain, Chekhov's film adaptation, vaudeville «Proposal», adaptations of Manuel Aguado, “Petición de mano”.

REFERENCES

1. Basov D., Basov S. *Ikony v hrame i v vashem dome*. Saint Petersburg [Icons at a temple and your house]: Publishing house «A.V.K.-Timoshka», 2001. 160 p. (In Russian).
2. Varlamova A.P. *CHetvyortaya stena* [The fourth wall] / *Teatral'nye terminy i ponyatiya: Materialy k slovaryu* [The theatre terms and concepts: material for a dictionary]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Dictionary/terms1/#_Toc368053390. (In Russian).
3. Vikulova V.P. *Byt provincial'noj usad'by i russkie pisateli pervoj poloviny XIX veka* [The way of life of a provincial manor and the Russian writers of the first half of the XIX century]. URL: <https://www.domgogolya.ru/science/researches/202/>. (In Russian).
4. Li Ya., Hajtao Sh. *Komizm v odnoaktovoj p'ese A. P. CHEkhova «Predlozhenie» i ego rekonstrukciya pri perevode na kitajskij yazyk* [The comicality of the Chekhov's comedietta «The proposal» and how it is reconstructed in the process of translation to Chinese]. // *Vestnik Moskovskogo universiteta* [The bulletin of the Moscow State University]. Series 22. Translation theory. 2016. No. 1. Pp. 81–92. (In Russian).
5. Mahlina S. T. *Inter'er russkoj usad'by* [The interior design of the Russian manor]. // *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [The works of Saint Petersburg's State Institute of culture]. 2006. Pp. 180–187. (In Russian).
6. «Usadebnyj mir» russkoj kul'tury: mif ili real'nost'? [The «countryside world» of the Russian culture: the myth and the reality]: collective monography. Praha: Vědecko vydavatel'ské centrum «Sociosféra-CZ», 2018. 107 p. (In Russian).
7. Chekhov A.P. *Vishnyovyj sad. Bol'shoe sobranie p'es v odnom tome* [The Cherry Orchard. The grand set of plays and letters in one volume]. Moscow: Eksmo, 2021. 752 p. (In Russian).
8. Chekhov A.P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v tridcati tomah* [The complete set of works and letters in thirty volumes]. Vol. 11. Moscow: Nayka, 1978. 447 p. (In Russian).
9. *Alternativa. Pedido de mano* [The alternativity. The proposal]. URL: <http://www.alternivateatral.com/obra19348-pedido-de-mano>. (In Spanish).
10. Aragay M. *Reflection to refraction: adaptation studies then and now* // *Books in motion. Adaptation, intertextuality, authorship*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 289 p. (In English).
11. *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* [The dictionary of Spanish by the Royal Academy of Spain]. URL: <https://dle.rae.es/>. (In Spanish).
12. *Festival de Cans. Palmarés 2004* [The festival of Cans. The winners 2004]. URL: <https://www.festivaldecans.gal/gl/palmares-2004/>. (In Spanish).
13. *Fichas técnicas y artísticas de los trabajos teatrales y televisivos de Alberto González Vergel (1949–2008)* [The technical and artistic notes of the theatre and TV works of Alberto Gonzalez Vergel]. URL: <http://www.resad.es/publi/ALBERTO-GONZALEZ-VERGEL-TEATRO-Y-TELEVISION.pdf>. (In Spanish)
14. *Història Medieval de Catalunya* [The History of the Middle Ages of the Catalonia] / Vinyoles i Vidal T., Sancho i Planas M., Padilla Lapuente J. I. y otros. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona [The University of Barcelona Press], 2005. 158 p. (In Catalan).
15. *List of films that break the fourth wall* / *Art & Popular Culture*. URL: http://www.artandpopularculture.com/List_of_films_that_break_the_fourth_wall. (In English).
16. *Petición de mano. Película* [The Proposal. Film] // *Dirección: M. Aguado. – España* [Director is M. Aguado – Spain], TVE. S. A., 1985. (In Spanish)

17. Quesada A.M.F. Análisis de obra Petición de mano de Antón Chejón [The analysis of The Proposal of Anton Chekhov]. URL: <https://www.clubensayos.com/Espa%C3%B1ol/AN%C3%81LISIS-DE-OBRA-PETICI%C3%93N-DE-MANO-DE-ANT%C3%93N/4243703.html>. (In Spanish).
18. The Internet Movie Database. Fight club. Soundtracks. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0137523/soundtrack/>. (In English).

Received 23.08.2022

Ogaltsev A.S., postgraduate student at Department of history of the Russian literature and theory of literature
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: senyor-ogaltsev@hotmail.com