

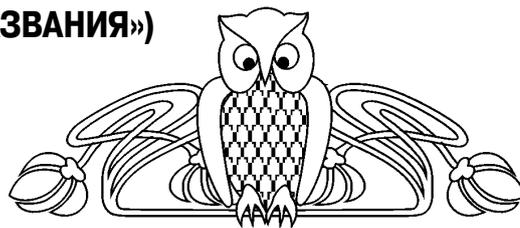


УДК 821.161.09-2+929 Чехов

ЧЕХОВСКИЙ «ПЛАТОНОВ» («ПЬЕСА БЕЗ НАЗВАНИЯ») В ИНТЕРПРЕТАЦИИ М. ФРЕЙНА

Н.М. Пьянова

Саратовский государственный университет,
кафедра зарубежной литературы и журналистики
E-mail: Philology@sgu.ru



Статья посвящена исследованию пьесы современного английского драматурга М. Фрейна «Дикий мед», которая является, в свою очередь, переводом-интерпретацией чеховского «Платонова». В статье анализируются подходы, способы, которые использует Фрейн в работе с чеховским текстом, а также делается попытка понять, насколько органично классический русскоязычный текст существует в пространстве театральной культуры Англии.

Ключевые слова: театр, традиция, «Платонов», перевод, интерпретация, трансформация, история, диалог, модификация, мотив.

M. Frayn's Interpretation of Chekhov's «Platonov» («Untitled Play»)

Н.М. Pyanova

The article is devoted to a modern English playwright M. Frayn's play «Wild Honey» which is a translation and interpretation of Chekhov's untitled work. It analyses Frayn's methods and techniques to translate Chekhov's text and makes an attempt to represent the way a classical Russian text exists in the theatrical culture of England.

Key words: theatre, tradition, «Platonov», translation, interpretation, transformation, history, dialogue, modification, motif.

Западноевропейский театр и драматургия XX–XXI вв. существуют и развиваются в достаточно причудливом пространстве, которое по-своему «перенасыщено», «отягощено» воспоминаниями, даже «давлением» традиций классического театрального прошлого – как национального, так и интернационального. Сказанное имеет прямое отношение к английской драматургии и театру. Опыт, накопленный в ходе развития английской театральной культуры, вобрал в себя многие влияния и впечатления. В пределах XX в. это, в первую очередь, воздействие русской театральной традиции, представленной сочинениями А. Чехова. С конца XIX в. и вплоть до сегодняшнего дня трудно обозначить такой временной отрезок, когда бы английский театр не обращался к Чехову, а английские драматурги не упоминали бы о нем в связи с собственными произведениями. И в подобной ситуации не столь важно, идет ли речь о переводе, сценической версии или адаптации для театра «чужого», иноязычного материала. В любом из названных случаев именно русский автор Чехов помогает английским писателям выразить национальное, свое и вместе с тем дает понять, как в процессе складывающегося диалога возникают новые смыслы, которые в момент их пересечения

оказываются по сути своей интернациональными, созвучными другим культурам. Сценическая версия М. Фрейна ранней пьесы А. Чехова – яркий тому пример.

Имя Фрейна – одно из первых в ряду тех, кто представляет современный английский театр и драматургию. Он до сих пор является автором, активно сотрудничающим с театрами. Об этом свидетельствует успех (и на Западе, и у нас) в течение последних десятилетий его пьесы «Копенгаген», удостоенной двух литературных премий во Франции (1999 г.) и Америке (2000 г.). С ним знакомы и в России, главным образом благодаря переводу и постановке в театрах Москвы и других городов комедии «Шум за сценой» и той же драмы «Копенгаген». Профессионалы, занимающиеся изучением театра, знают, помимо пьес Фрейна, принадлежащие ему переводы-интерпретации чеховских сочинений «Вишневый сад», «Три сестры» и, наконец, пьесы «Платонов», которую английский писатель озаглавил «Дикий мед», взяв это словосочетание из основного чеховского текста.

«Дикий мед» Фрейна был поставлен в Англии в 1984 г. Интересно, что в том же году во Франции вышел знаменитый спектакль по пьесе Чехова «Чайка» в постановке и переводе А. Витеза. Годом позже, также во Франции, появилась не менее известная адаптация «Чайки» в переложении М. Дюрас. А в 1989 г., уже на английской сцене, произошло еще одно знаковое событие – постановка спектакля «Вишневый сад» в бристольском театре «Олд-Вик», где блестяще, по общему признанию критики, сыграл Гаева прекрасный актер и драматург Тр. Бэкстер. Подобное сближение не случайно. В который раз оно подтверждает, во-первых, устойчивый интерес к чеховскому наследию, который существует на западе вплоть до сегодняшнего дня, а во-вторых, то, что в поисках себя мы порой обращаемся к другой, иной культуре. Прав А. Бартошевич, когда пишет: «Чехов, сыгранный в Англии, оказывается англичанином, так же как Шекспир, сыгранный в России, – русским. Обращаясь к чужой драматургии, к стоящей за ней чужой жизни, выясняют отношения со своей собственной культурой, со своей собственной историей»¹.

Однако фрейновский вариант чеховского «Платонова» – это не просто перевод произве-



дения русской классики, приспособление его к английской сцене, но, скорее, «перевыражение», как назвал подобного рода работу Н. Вильмонт, оценивая выполненный Б. Пастернаком перевод гётевского «Фауста». «Дикий мед» Фрейна – вполне самостоятельное произведение, отражающее стремление драматурга в процессе перевода передать по-английски, дать почувствовать читателю-зрителю столь характерную для чеховского текста способность к переменам, перевоплощению.

Фрейн меняет (иногда весьма существенно), купировывает текст, отказывается от некоторых персонажей, переписывает заново отдельные сцены. Но предложенные им изменения не имеют ничего общего с внешним так называемым осовремениванием, которое часто находит свое выражение лишь в переодевании героев в соответствующий костюм, что, видимо, с точки зрения театра помогает преодолеть барьер времени.

Фрейн сохраняет верность истории. И если он «вторгается» в чеховский текст, то только для того, чтобы, отказавшись от некоторых деталей, признаков, которые, может быть, и необязательны для западноевропейского читателя-зрителя, сосредоточить свое внимание на всеобщем, общезначимом. Фрейн действует как человек театра. Он по-своему «перевыражает» чеховский текст, что позволяет, на наш взгляд, выявить, поднять на поверхность те смыслы, которые не просто созвучны современности, но способны объяснить нынешнему читателю-зрителю его самого.

В «Диком меде» Фрейн работает с материалом ранней чеховской пьесы, где только пробиваются отдельные черты, которым предстоит окрепнуть и сформировать будущего автора знаменитых драм. По утверждению чеховской критики, «Платонов» генетически связан с первыми драматургическими опытами Чехова – такими, как «Свадьба», «Предложение» – и с комической интонацией его веселых рассказов. Заметим, что один из мэтров английской театральной критики М. Биллингтон утверждает в первых сочинениях Фрейна очевидное чеховское начало, что позволяет предположить некую закономерность и постепенность, благодаря которой Фрейн пришел к Чехову. Не сразу, не вдруг, но процесс собственного творческого становления последовательно подвел его не только к созданию «Дикого меда», но и к переводу главных чеховских драм.

Общеизвестно, что критика и режиссура, особенно в 60-80-е гг. XX в., видели в драматургии Чехова некие основания, позволяющие оценивать его сочинения как определенные шаги на подступах к западноевропейскому театру абсурда. В сценических интерпретациях его пьес усиливалось звучание таких мотивов, как одиночество, пустота, бессмысленность человеческого существования, незавершенность, случайность поступка, бесконечная мучительная усталость и т.д. Подобного рода подход нашел свое воплощение в режиссерском «прочтении» Чехова М. Блейк-

мором («Вишневый сад», 1973), Л. Андерсоном («Чайка», 1975), П. Ануином («Вишневый сад», 1989), а так же в какой-то мере в позиции, которую заняли исследователи творчества Чехова – такие, как критик Дж. Элсом и А. Тройя, автор книги «Жизнь Чехова», широко известной в Англии². Не меньшее распространение получила и концепция А. Витеза, полагавшего, что драматургия Чехова в первооснове восходит к мифу (что позволило ему выстроить цепочку «Чайка» – «Гамлет» – «Орестея») и опирается на вечный мотив «театра в театре».

Работая над чеховским текстом, Фрейн находит свое место в ряду толкователей и интерпретаторов русского писателя. С этой точки зрения весьма важно предисловие, которым Фрейн предваряет пьесу. Именно здесь он объясняет, что привлекло его в названии «Дикий мед» – это ощущение «жаркого лета» и «пряный» аромат, вкус плода запретной любви³. Более того, он предлагает отнести к пьесе Чехова как к «сироте» и обращаться с ее текстом подобно тому, как поступает автор с собственным рабочим вариантом. Свою цель он видит в том, чтобы понять персонажей, осознать мотивацию действий каждого и постепенно подвести их к трагическому финалу. Для Фрейна чеховский текст – не легкая комедия, но в чем-то пугающая, мучительно-изнуряющая драма, трагедия. Все трансформации, предпринятые английским драматургом, подчинены именно этим задачам.

По-видимому, здесь коренится объяснение еще одной особенности фрейновского «Дикого меда». Он, в сущности, уходит от уже сложившегося на Западе восприятия текстов Чехова как своего рода «элегий» уходящего века, некоего «заката Европы» в русском стиле, когда образы проданного вишневого сада, заложенных русских усадеб, несостоявшейся жизни русской интеллигенции становятся, допустим, отражением, уходящей в историю «старой доброй Англии» в самом широком вневременном толковании данного определения. С точки зрения английского писателя перемены, произошедшие с историей и человеком, кардинальны, необратимы, а в чем-то необходимы. При взгляде на персонажей, их поступки, на то, что их окружает, становится очевидным страшный, неизбежный, трагический финал, который читается как приговор и времени, и человеку, им сформированному. В связи с этим очень важно, например, как функционирует в интерпретации Фрейна мотив железной дороги. Мы хорошо помним, как значительно в драмах Чехова все, что связано с приготовлениями к отъезду, с ожиданием приезда, с ощущением того, что само существование где-то рядом железнодорожной станции может вдруг все изменить, стать началом каких-то перемен. Все эти мотивы есть в чеховской «Пьесе без названия».

У Фрейна железнодорожное полотно проходит чуть ли не через саму территорию дома, сада,



леса. Грохот, свист идущего поезда вторгается в диалог, в самую жизнь, для которой он оказывается неотъемлемым акустическим фоном и одновременно меняет наши представления о пространстве, на котором разыгрывается драма Платонова.

Как известно, Чехов предпочитал для своих пьес в качестве места действия дом, гостиную, столовую, кабинет – вот, как правило, та площадка, где сосредоточено все главное, смыслообразующее в тексте.

Фрейновские герои выброшены, вынесены на край железнодорожного пути. Их судьба, – во всяком случае, судьба Платонова – решается здесь, на шпалах, в ожидании поезда, который надвигается подобно неизбежности. И Платонов, и все остальные, в растерянности бегущие за ним, воспринимают звук поезда как знак беды, наступающей катастрофы.

Подобного рода финал снимает, на наш взгляд, необходимость обсуждения одной из центральной проблем чеховской драматургии – проблемы, связанной с возможностью неких позитивных изменений в жизни, если не теперь, то когда-нибудь в будущем. Более того, каждый раз в пьесе Фрейна, когда герои начинают размышлять, философствовать о предназначении интеллигенции, о добре и зле, о мире, который их окружает, они, в сущности, всегда говорят о самих себе и о любви, которая их переполняет. При этом создается впечатление, что, будучи насыщены любовью, они, тем не менее, не могут, да и не умеют, не в состоянии высказаться до конца. Диалог Платонова и Софьи из 2-го акта – иллюстрация тому. Фразы, произносимые Платоновым длинны, сбивчивы. В них (впрочем, как и у Чехова) избыточны знаки вопроса, восклицания, многоточия, паузы. Он то признается, что все еще любит, то упрекает, почти обвиняет Софью, то злится на Сергея, то вспоминает, каким он был в юности. И все это ради главной, ключевой фразы: «Пропала жизнь».

Здесь очень важны изменения, которые вносит Фрейн в монолог Платонова. Прежде всего он его сокращает, убирая все, что так или иначе дает нам понять, что Софья еще не совсем погибла. Платонов у Фрейна старше чеховского. Его юность безвозвратно ушла, а он остался в состоянии некоего непонятного самому герою возрастного перехода. Поэтому очевидно, что он будет таким, как теперь, и в 40, и в 50 лет, как пишет Фрейн. Желчность, резкость, даже жестокость его интонаций не является результатом запальчивости молодого человека, но следствие прожитого, приобретенного опыта. Отсутствует видится образ немощной старости и близкой смерти, о которых говорит герой «Дикого меда». Если чеховский Платонов, скорее, фантазирует по поводу смерти и от этих видений у него «волосы встают дыбом», то английский Платонов почти физически ощущает приближение конца, испытывая «смертельный, холодный ужас». Вся сцена выглядит так, будто Фрейн подталкивает

нас к тому, как сложатся отношения персонажей в дальнейшем. В определенном смысле он сокращает путь мучительных объяснений, заменяя их поступком, действием, мизансценой, что, думается, вполне обоснованно, поскольку речь идет о разных культурах.

Так, в разговор Анны Петровны и Платонова из 2-го акта Фрейн включает эпизод, в котором Анна Петровна в поисках вина обнаруживает в шкафу груды непрочитанных Платоновым ее писем. Эта деталь, казалось бы, незначительная, вносит ощущение простоты и ясности в отношении персонажей. В варианте Фрейна Анну Петровну и Платонова влечет друг к другу потому, что они удивительным образом похожи, едва ли не отражают друг друга. Платоновскую фразу «Обоим нам плохо...» Чехов, как известно, заканчивает многоточием. Фрейн снимает впечатление незавершенности, сомнения, которые звучат у Чехова, констатацией того, что уже случилось, уже имело место. В буквальном переводе это читается так: «Мы оба оказались в отчаянном положении».

Но еще более существенна модификация смысла в конце сцены. У Чехова она завершается прощанием героев и обещанием Анны Петровны, что если Платонов и уйдет, то с ней. Фрейн именно сюда вводит мотив о продаже имения. Анна Петровна убеждена, что добудет деньги, так как, по ее словам, «это все, что нам нужно». Ее уверенность, способность контролировать собственные эмоции, подкрепляя их доводами здравого рассудка, как будто передаются Платонову. Поэтому Фрейн минует чеховскую паузу и начальные рефлексии героя по поводу только что ушедшей Анны Петровны. Платонов размышляет о предстоящем отъезде как о деле почти решенном. Две недели вне дома кажутся ему такой ничтожной малостью на «фоне всей жизни». Да и Софья, как он думает, едва ли будет возражать против того, чтобы «подождать одну-две недели». Не менее важна и завершающая картину ремарка, которую Фрейн делает сразу после слов Платонова, не дав ему возможности отступить от принятого решения. Фрейн пишет: «Платонов открывает входную дверь, чтобы бежать за Анной Петровной». И далее автор купюрует три сцены, чтобы сразу, на выходе, столкнуть Платонова и Войницеву, который в английской пьесе явился, чтобы убить приятеля.

С появлением Войницевой драматизм в пьесе еще более усиливается. Это происходит не только потому, что, так же как и у Чехова, в английском тексте все чаще звучит мотив оружия (пистолет, который то куда-то пропадает, то вновь появляется). Дело не в оружии. Фрейн превращает сцену несостоявшегося то ли убийства, то ли самоубийства Платонова в суматошные выкрики и бессцельное, беспорядочное метание по площадке Софьи, Войницевой, Трилецкого, Грековой, Саши. Вся эта неразбериха прерывается появлением Марко и последней репликой Платонова: «Невыносимо».



Если у Чехова гибель героя неожиданна для него самого, о чем свидетельствует фраза «Постойте, постойте... Как же это так?», то у Фрейна Платонов сам выбирает смерть, потому что жизнь невыносима. В этом выборе, пожалуй, проявляется более сильное, чем у Чехова, волеизъявление фрейновского Платонова.

Характерно, что именно в финале Фрейн предлагает самую многословную ремарку, которая завершает пьесу. Согласно замыслу английского драматурга пространство сцены становится практически открытым, так как вместе с жизнью рушится стена дома, который эту жизнь поддерживал, и все, включая Платонова, оказываются на дороге, но не в начале, а, скорее, в конце пути, когда красные огни приближающегося дымящего поезда, в сущности, не оставляют шанса ни Платонову, ни тем, кто пытается его остановить.

Итак, перевод Фрейна – образец весьма показательной работы с текстом. Сложившееся в процессе «перевыражения» отношение английского драматурга к сочинению русского писателя свидетельствует о том, что Фрейн прежде всего стремится отстоять, выявить и сохранить для англоязычного читателя-зрителя многое из того, что именуется чеховским. Особенно отчетливо это проявляется в способности Фрейна воспроизводить оттенки чувств героев. Коррективы, которые он вносит, не упрощают персонажей, но меняют в ряде случаев само содержание их действий. Отказавшись от известной «длительности» в чеховском тексте, предложив более емкий по смыслу, краткий способ изложения мысли, Фрейн более определен в трактовках линии поведения героев, склонен к большей драматизации произошедшего. В пьесе Фрейна английская культура не оспаривает и не отвергает русского начала. Автор «Дикого меда» словно напоминает нам о возможной драме, трагедии человека, оказавшегося в ситуации, подобной платоновской, независимо от того, где, в какой стране и в каком веке это произошло или может произойти. Его пьеса, как и чеховский оригинал, продолжает жить в современности.

По отношению к пьесе Фрейна возникает невольный вопрос – а нужно ли в данном случае некое оценочное восприятие чеховского текста со стороны английского драматурга? Существование бесконечного количества интерпретаций Чехова, которыми изобилует европейский, в том числе и английский театр, в какой-то мере снижает значимость, если не снимает вовсе необходимости этого вопроса. На сегодняшний день драматические сочинения Чехова воспринимаются в Англии, как и в других европейских странах, чуть ли не на уровне некоего «блуждающего», «вечного» сюжета. Именно поэтому ни дистанция во времени, ни разница пространства, на котором порой ставятся чеховские пьесы, не могут играть для тех, кто сегодня «берется» за Чехова, включая и Фрейна, сколько-нибудь существенную роль.

Гораздо важнее другое. Обращение к чеховскому тексту в любом варианте (в данном случае мы анализировали интерпретацию Фрейна) приводит художника к пониманию смыслового значения и той позиции, которую занимает классический текст в пространстве культуры, частью которой является театр. Именно классика дает возможность театру сохранить свое положение в современном искусстве. В рассматриваемой нами ситуации Чехов, думается, по-своему «провоцирует» и Фрейна, и театр как таковой не столько к воспроизведению прошлого, сколько к попытке заглянуть в будущее.

Примечания

- ¹ Бартошевич А. «Мирозданию современный» Шекспир в театре XXв. М., 2002. С. 351–352.
- ² См. подробнее: Образцова А. Современная английская сцена. М., 1977; Plays and Players. London. December, 1975; Plays and Players. London. December, 1984; Khan N. Tigtrope act. New Statesman. London, 1984.
- ³ Wild honey: the untitled play by Anton Chekhov; in a version by Michael Frayn. London, 1984. Здесь и далее в тексте пьеса Фрейна цитируется по этому изданию в нашем переводе.