

# Слушая *Сад*: переосмысление звуковых аспектов чеховской пьесы на примере японской и итальянской постановок

Синъити Мурата

А.П. Чехов очень бережно относился к звукам. Он предпочтительно любил название пьесы *Вишневый сад* (1903), поскольку музыкальность слова 'вишнёвый', а не 'вишневый', дала драматургу более ласковые оттенки и творчески вдохновила его парадоксальным образом (Бродская 2000, 7).

Как известно, этимологически слово театр представляет собой искусство видения или место для осмотра. Публика в первую очередь смотрит то, что происходит на сцене, и получает наслаждение от этого искусства. Тем не менее, зритель не только смотрит, но и слушает "сцену", созданную диалогами и разными видами сценического звука и звучания. При просмотре постановки слышимость не мешает визуальности, а наоборот, значительно обогащает ее, повышает ее качество.

Мы склонны думать, что звук на сцене служит исключительно сценическим эффектом, как во многих кинофильмах, не говоря уже о внедренной музыке или песнях и о фоновой музыке. И в результате мы часто забываем, что любой сценический звук "играет" в спектакле. Превосходные пьесы написаны с тем, чтобы спектакль мог реализовать глубокий смысл звуковых аспектов оригинального текста.

Спору нет, что пьесы существуют, в основном, с целью воплотить их путем постановки. Однако режиссеры и актеры часто не обращают необходимого внимания на значение звуков, доносящихся из текста, без которых литературный текст никак не может превратиться в живой сценический вариант.

Shin'ichi Murata, Sophia University, Tokyo, Japan, luna\_gatto@m5.dion.ne.jp, 0009-0008-1888-5202

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Shin'ichi Murata, *Listening to The Orchard: Rethinking the Sound Aspect of Chekhov's Play in Japanese and Italian Productions*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1.06, in Shin'ichi Murata, Stefano Aloe (edited by), *The Reception of East Slavic Literatures in the West and the East*, pp. 51-67, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0238-1, DOI 10.36253/979-12-215-0238-1

В статье рассматривается роль и значение разных видов “живого звука”, определяющих театральность литературного текста и его концепцию, на примере *Вишневого сада* А.П. Чехова. Поскольку пьеса эта полна драматургических живых звуков, которым не уделяли достойного внимания не только исследователи, но и театралы, мы решили остановить свой выбор на анализе ее театрального текста. Для сопоставительного анализа сценического воплощения пьесы мы берем известные японские и итальянский спектакли по *Вишневому саду* второй половины XX и начала XXI веков. Рассмотрим, каким образом современные японские и итальянский режиссеры и постановщики пытаются углубить трактовку уникальной пьесы Чехова.

“Японский Чехов” и “итальянский Чехов” сильно различаются друг от друга. С одной стороны, “японский Чехов” напоминает “советского Чехова”, Чехова, созданного режиссерской концепцией раннего периода реалистического направления творчества Станиславского. С другой стороны, “итальянский Чехов”, представленный в нашей статье сценическим творением Джорджо Стрелера, лирического, новаторского толка, проявленного не только в создании образа современных персонажей, но и в воссоздании самых разнообразных живых звуков. Стрелер обращал внимание на все предметы на сцене семиотически, с целью расширения театрального пространства<sup>1</sup>.

Для развития современного японского театра нужен был и Чехов по Станиславскому, но этого было слишком мало для дальнейшего пути японского театрального искусства. А для современного мирового театра нужен был и Чехов по Стрелеру, а также и над его приемом. Эти два вида творческой необходимости создали противоположные трактовки чеховского театра и они еще продолжают существовать на японской и итальянской сценах. Но не только. Такого рода поляризация направлений отразила своеобразие режиссуры XX столетия в целом и могла предвидеть дальнейшее развитие мировой драматургии. *Вишневый сад* был написан на пороге резких перемен мирового театра и имел возможность обновить его концепцию.

На этой основе и будем рассматривать театр Чехова.

Недоразумение – направленность в постановках и их проблемы в современном японском театре

Современный японский театр XX века получил широкое развитие благодаря переводам пьес, в частности, Чехова и Горького. На восприятие японцами “европейской” культуры нового времени большое и даже судьбоносное влияние оказали русская и советская литературы. Не говоря уже о существенном воздействии творчества Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, нельзя отри-

<sup>1</sup> По трактовке И. Гонзла сценическое пространство представляет собой реализованное театральное место, которое зритель может полностью воспринимать (Honzl 1957, 167). Режиссерский прием Стрелера находит сценическое пространство не только в репликах или диалогах персонажей, но и в восприятии зрителями звуков, которые не всегда нужно воспринимать персонажам. Об этом позже.

цать, что культурный и философский мир этой загадочной северной страны сильно повлиял на развитие современной японской литературы. Японские литературные круги интересовались, в основном, философской стороной, общественным значением художественных произведений, но не отдельными характерами и чувством героев или действующих лиц, как индивидуумов. В этом смысле русская и советская литература давала японской интеллигенции ключи к осознанию современности в мышлении нового человека.

В начале XX века драматургия А.П. Чехова знакомила театральные круги Японии в первую очередь с общественными, философскими и идейными аспектами проблематики с точки зрения реализма. Режиссерские приемы раннего периода К.С. Станиславского приоритетно оказали сильное влияние на японские постановки пьес Чехова. Для японских театралов того времени Чехов являлся, прежде всего, глубоко размышляющим о создании идеального общества драматургом. Главными конфликтами в драматургии Чехова считали трения поколений, страдания Раневской, Лопухина и других персонажей, которые упускают из рук старое доброе для них время и личное счастье несопротивляемой силой эпохи.

В Японии премьера *Вишневого сада* состоялась в 1915 г. И далее, для понимания этой пьесы театральные круги традиционно сосредоточивались на анализе характеров и действия персонажей. Предшественник современного японского театра К. Осанай, видевший своими глазами спектакли в постановке Станиславского, старался как можно четче воспроизвести их дух и приемы реализма на отечественной сцене<sup>2</sup>.

Театральные критики, анализируя пьесу, чаще писали о том, какие актеры больше подходят к тем или иным ролям, или оценивали, какие театральные труппы лучше показали лирическую атмосферу, и красоту, и грусть чеховского мира сквозь призму реалистической направленности.

Интерпретация характерности персонажей чеховской пьесы давала японским театрам понять, кто же такой живой настоящий человек без чинов и титулов. Однако театралы не уделяли особого внимания ни творческому вос-

<sup>2</sup> К. Осанай в *Записках режиссера* подробно описывает игру актеров, выступающих в его спектакле по *Вишневому саду*: «я со своей стороны не принуждал актеров говорить малейших диалогов. Я сталася извлечь творческую силу из них. Я лишь намеками объяснял им содержание и значение пьесы» (Осанай 1941, 20). Он пишет, что только после эскизного завершения всех деталей действия режиссер впервые проявляет свою функцию, как режиссер. «Я впервые беру дирижерскую палочку. Мизансцена – бесконечные вариации ее. Обмен диалогами, их пересечение, изменения темпов и скорости, вызванных ими. Паузы в движении и диалогах. Вот это делается по движению дирижерской палочки. Таким образом завершается действие как музыка без инструментов» (Там же, 22). Из этого ясно, что Осанай, как дирижер оркестра, сосредотачивался на работе над актерами, а не на разработке сценических звучаний. Он также отмечал критику Чехова по отношению к Станиславскому, что «он слишком часто использовал звучание на сцене, Чехов, сильно любящий звучания на сцене, в конечном счете, протестовал против него» (Там же, 18) (курсив наш – С.М.). Осанай понимал, что Чехов ненарасно пускал сценические звучания в нужные моменты, но не успел реализовать эту идею на японской сцене.

созданию иронии, ни выражению “живого звука”, которые в пьесе занимают далеко не последнее место. Режиссер Осанай отметил «странное звучание (созданное музыкой, будто звучит проволока)» из записки *Вишневого сада* МХАТа, помещенной в журнале *Театральное искусство с иллюстрациями* сентября 1913 г. (Сато 1980, 203). Осанай признал важное значение стука топора в развязке пьесы, но неизвестно, насколько он считал необходимыми роль и драматургически-философский смысл и других видов “живого звука”.

Сато цитирует концепции постановки *Вишневого сада* режиссером Осанай из его записки *Энгэки-синтё*, ноябрь 1926 г.: «извлечь изобретательность исполнителя, удалить ненужное, создать атмосферу и следовать за МХАТом» (Там же, 205).

Название пьесы в японском переводе причинило недоразумению у читателей и театралов, как бы в саду расцветает временно живущая, как человек, лирическая сакура, несмотря на то, что чеховская сакура – дерево вишни, лепестки которой не изысканно-розового, а белого цвета, который подчеркивает контраст с черным.

Японские театральные труппы успешно выразили атмосферу изменяющегося мира, описанного в чеховской пьесе, но пока не заметили настоящего замысла драматурга реформировать театральное искусство коренным образом. Тем не менее, как отмечает Сато, драматург Дзюндзи Киносита восхищался МХАТом и остался немного недовольным, обнаружив предел натурализма у Чехова (Сато 1980, 206). Но этот “предел” мог быть вызванным переводом и стремлением к реализму японских театральных кругов.

В 1945 г. на японской сцене появилась долгожданная новая постановка *Сада*, осуществленная режиссером Сугисаку Аоямой с объединенной группой знаменитых актеров Нового театра. Отзывы на нее были самыми разными: возвышение Чехова, расстройство от того, что самолюбивые исполнения театральных звезд отдаляли постановку от Чехова дальше, чем театр марионеток Осанай, что японский новый театр еще не дошел до *Сада* (Там же, 210-11). Далее, *Вишневый сад* ставили в 1948 г. режиссер-авангардист Томоёси Мураяма, в 1950 г. ведущий режиссер нового японского театра Корэя Сэнда. В 1950-е годы, после посещения Японии МХАТом, стали подчеркивать положительные аспекты пьесы. Позже критиковали постановку Щербана (о ней позже) 1978 г. за то, что она не искала в пьесе ежедневную реальность, а «преувеличила аспекты жизни» в пьесе и т.д. (Там же, 212-24).

Сегодняшние спектакли *Сада* тоже не совсем изменили облик традиционного стиля японской постановки. Время еще не созрело, а вишня уже давно созрела и будто опала...

Японские театроведы и критики постепенно выработали мысль, что пьеса *Вишневый сад* ни в коем случае не должна быть комедией, а настоящей трагедией или в лучшем случае трагикомедией, не обратив внимания на значение живого звука в пьесе. Такая интерпретация долго имела превосходство над другими мнениями. Отсюда появились споры о жанре этой пьесы, хотя и сам драматург конкретно написал на обложке, что это комедия. Сложность определения жанра заключается еще и в том, что в пьесе комедийность соседствует с

трагичностью. Пьесу эту Чехов создал на переломе веков под влиянием символизма, экзистенциализма и пародийности вопреки ожиданиям Станиславского.

В постановках *Вишневого сада* известными японскими театрами «Хайю-дза» и «Бунгаку-дза» 1980-года тоже на “живой звук” в пьесе не обращали существенного внимания и не давали зрителям возможности участвовать в настоящей реакции на него<sup>3</sup>. Известное далекое звучание сорвавшейся «бадьи в шахтах» во втором действии и стук топора тоже считали простым символом смены поколений или общества, или падения аристократии.

Проблема, с одной стороны, в том, что до глубокого понимания чеховской пьесы в стране начали искать образец общественной и культурной модернизации Японии в европейском или русском театре реалистического направления – во МХАТе или Малом театре, но, например, не в Театре на Таганке. Тем не менее, можно сказать, что в Японии постановка Щербана под сильным влиянием Стрелера служила переломной точкой для трактовки чеховских пьес.

Сегодня на японской сцене нередко встречаются постановки, показывающие драму с диалогами, в которых персонажи не могут вести нормальные коммуникации с другими персонажами. Можно считать их образцами салонного спектакля. Тема дискоммуникации – не новая точка, отсюда мог бы шире и глубже развиваться театр. Но редко обращают внимания на звук, свет, цвет, жесты, вписанные в пьесу.

Недавно была реализована интересная попытка сотрудничества японских и французских актеров с французским режиссером Д. Жаннето. Его постановка подчеркивала актуальность проблем сегодняшнего мира, на сцене стук топора раздавался долгим эхом. Тем не менее, инсценировка не уделяла должного внимания другим видам “живого звука”.

Чтобы спектакль по *Вишневому саду* не опирался на красоту положения и лиризма, японская литература и театр нуждаются в новом переводе пьесы, позволяющем нашим театрам сосредоточиваться на поисках подлинно-чеховской комедии в целом. В этом должен играть важную творческую роль именно живой сценический звук.

К тому же, необходима правильная трактовка текста. Нельзя пропускать, например, первые строки пьесы, говорящие многое об этом произведении: «Комната, которая до сих пор называется детской» или «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник». Надо было бы больше уделить внимание выражениям драматурга, который крайне редко описывал внешние и внутренние положения подробно: «до сих пор», «уже». Это чеховский «тришкин кафтан», это выход к миру театральной пародии.

### Звуковые аспекты *Сада* и их значение

Пьеса *Вишневый сад* не написана абстрактно, в ней четко отражена тень эпохи и онтологический смысл существования человека. “Живые” персонажи

<sup>3</sup> Автора статьи в 80-е годы неожиданно удивил спектакль, поставленный в Токио, где Раневская “видит” в саду покойную маму в виде освещенного неярким светом призрака.

живут прошлым или неосуществленным будущим, но не настоящим. Раневская – капризная и милая, но намного хитрее, чем мы думаем с первого взгляда, Трофимов и Аня – смешные, остальные без чинов и титулов – все бывшие кто-то и теперь никто. Но у каждого разнообразные аспекты человечности.

В пьесе *Шесть персонажей в поисках автора* (1921) Л. Пираделло и в пьесе *Самое главное* (1921) Н. Евреинова, являющихся театром в театре, тоже “живой звук” представляет собой немаловажный элемент произведения. Пьесы эти начинаются с ударом молотка при подготовке декораций и везде в важный момент звук играет далеко не последнюю роль для продвижения сюжета<sup>4</sup>.

В *Вишневом саду* диалоги стали вечными монологами – тоже “живым” звуком. Монологи в пьесе обращены к зрителям, ожидая их реакции, без которой они мертвы. Монологи и существуют для получения непосредственной реакции со стороны других персонажей, т.е. с целью осуществления диалогов.

В отличие от пьес М. Бугакова, таких, как *Зойкина квартира* (1926, 1935) или *Бег* (1926), в ремарках Чехова нет настоящего голоса автора<sup>5</sup>. Тогда как зритель может слышать Чехова? “Живым звуком”.

У Чехова было осознание развивающегося киноискусства: электричества, разных видов шума, цвета, смены картин...

Диссонанс в диалогах персонажей – тоже своеобразный элемент *Сада*. Примеров не счесть: они ярко выражены, в частности, у Шарлотты (шарлатан), упоминание Трофимовым (трофический, трюфневроз? – Чехов же был врачом) о калошах, звук сапог Епиходова (эпизод, епископ?). Неслучайное внедрение шума совпадает со случайностью ситуации, – это и другие моменты поднимают драму на ступень выше над реализмом. Здесь не просто шуточные сценки, а попытка иронизировать над неосознанностью человека, не знающего, что жизнь проходит мимо него.

В восприятии театрального искусства звук гораздо ближе к осязаемости, чем видимость. “Капризные” жесты персонажей очень часто и странные. Но это уже за рамками нашего доклада. Все это можно считать новаторством в драматургических экспериментах Чехова. *Вишневый сад* – театр для нового театра.

Чехов не ставил на сцену ничего лишнего. В связи с этим, “живой звук” в качестве интермедии часто заменяет диалоги отдельных персонажей.

Посмотрим, какие самые разнообразные сценические звуки обнаруживаются в чеховской пьесе:

- a. Звук вещей, сапог, калош, смех, шепот, общий восторг. Они соединены с движением и чувством персонажей (Первое, второе и третье действия).

<sup>4</sup> Эти две пьесы тоже театр для театра и довольно схожи друг на друга и в структуре, и приеме звука.

<sup>5</sup> Мы в праве как следует оценить мнение Б.И. Зингермана о роли ремарок: «Через ремарку звуковая мелодическая режиссура Чехова проявляется еще нагляднее, чем в диалоге. Чего стоит хотя бы начало бала у Раневской» (Зингерман 1988, 381). В начале бала Раневской еврейский оркестр начинает кадрили, Раневская нервно напевает лезгинку, из соседней комнаты доносится стук бильярдных шаров. Однако остальные ремарки тоже тщательно описывают звуки, движение и т.д. как конкретные режиссерские указания.

- б. Песни, игра музыкальных инструментов, напевание (Второе, третье, четвертое действия).
- в. Неслучайный звук, кажущийся случайным. Далекий звонок поезда, свирели, звук будто бы сорвавшейся бабьи в шахтах, спотыкание. Жизнь персонажей и зрителей проходит не независимо от мысли, чувства и внутреннего мира персонажей (Первое, второе, третье и четвертое действия).
- г. Повторяемый олицетворенный звук. Стук топора... (Четвертое действие).
- д. Крик, повторяемые голоса (Второе действие).
- е. Звук или голос подражания (Первое и третье действия, а у Дж. Стрелера – первое действие).
- ж. Звук, о котором воображают зрители (Первое, второе и третье действия, а у Дж. Стрелера – Во тьме грохот, будто спотыкается Епиходов).

Как показывают результаты нашей классификации видов звука в пьесе, можно предполагать, что Чехов акцентировал внимание на «неслучайном звуке, кажущемся случайным» (в) и «звуке, о котором воображают зрители» (ж). Т.е. драматург намеревался активизировать их восприятие для создания нового театра, полагая необходимым творческое участие зрителей в театральном искусстве силой воображения, которой могли бы быть раскрыты невидимые картины, неслышимые звуки пьесы, ведущие к трактовке внутреннего смысла текста.

Стоит отметить, что все звуки в пьесе предназначены для выражения сдвига серьезного, порой трагичного в шуточное и комедийное. В этом обнаруживается один из приемов драматургического новаторства Чехова.

Театральный образ создают воображение исполнителей и зрителей. Чтобы невидимые картины пьесы стали видимыми, молчаливый звук<sup>6</sup> и условный звук должны играть существенную роль. Вышеупомянутый слуховой сдвиг проявляется также визуально.

#### Прием звука Дж.Стрелера

Итальянский режиссер Джорджо Стрелер известен постановками театральных и оперных произведений мирового масштаба. Среди его сценических произведений были пьесы Шекспира, Гольдони, Пиранделло, Брехта и других важнейших драматургов мира. В 1947 г. вместе с Паоло Грасси Стрелер основал Театр Пикколо в Милане, которым руководил до конца жизни<sup>7</sup>. Он всегда считал важной непосредственную связь между искусством и обществом и намеревался сделать итальянский театр европейским театром – на

<sup>6</sup> Стрелер использовал выражение «молчаливый звук» (suono silenzioso) в своем дневнике. См. также сноску 7.

<sup>7</sup> Стрелер был против политизации театра и бюрократизма театральной организации, он почувствовал кризис Театра Пикколо, поэтому на некоторое время отошел от него (Strehler 1978, 92-104).

базе общественного театра, в котором необходим чистый профессионализм, а не склонность к моде той или иной эпохи<sup>8</sup>.

По мере того, как созревало его размышление о европейском и мировом театре, Стрелер обновил свою постановку *Вишневого сада* и представил перед нашими глазами максимально чеховскую пьесу: гротескную, иронично-поэтическую, звуковую. Символическая концепция контраста черного и белого и тема вечности, как мы видим в рассказе *Дамы с собачкой*, в постановке Стрелера была осуществлена довольно последовательно<sup>9</sup>. Прием исполнения, с разделением “цвета”, как тени и света, создает своеобразный ритм Чехова. По словам Стрелера, для новой постановки *Сада* он преувеличил значение жестов, предметов, молчаний и одновременно заботился, чтобы все это не утратило символического выражения. К тому же, режиссер не показывал ярко диалоги и описания положений. Он также отмечает, что в пьесе “театральное время” есть реальное время прошлого в каждом человеке (Ronfani 1998, 133-34).

Надо полагать, что для постановки пьесы Стрелер, являющийся и художественным руководителем, постановщиком оперных спектаклей, не только акцентирует внимание на ритме визуальности, но и на ритме и скорости звучания и молчаний, которым ранее редко уделялось внимание.

Между тем, румынский режиссер А. Щербан сделал в Америке эпохальную сцену *Сада* под влиянием Стрелера. Он отошел от оригинала и пошел еще дальше<sup>10</sup>. Японского режиссера Кэйта Асари поразил спектакль Щербана в Нью-Йорке и в 1978 г. он пригласил румынского режиссера на постановку японской труппы «Сики». По наблюдению театрального критика Акихико Сэнда эта постановка Щербана была подчеркнута белым цветом: все было белым-бело и это был свет сознания, открывающий притворство человека (Сэнда 2015, 83). Потом он отмечает, что в развязке, в момент, когда падает Фирс, с обеих сторон сцены падают настоящие деревья сакуры с оглушительным звуком (Та ме, 85). Поэтому можно сказать, что режиссерские приемы Стрелера повлияли на образ японской постановки, включая оформление декорации.

А теперь послушаем, как выстраивается драматургическая мелодия сочетания восьми вышеизложенных разных видов звука, в соответствии с режиссерским приемом Стрелера<sup>11</sup> (далее указан аббревиатурой как «Ст.», его сценические приемы выделены курсивом).

<sup>8</sup> О стремлении Стрелера создать объединенный европейский театр на основе Театра Пикколо в Милане см.: (Strehler 2022, 187-250).

<sup>9</sup> Декорация его постановки *Кьорджинских перепалок* (1964 г.) примечательна черно-белым контрастом.

<sup>10</sup> Д. Аллен помещает в своей книге раздел «Андрей Щербан – он небрежно обращается с драматургом?» (Allen 2011, 212-39).

<sup>11</sup> Для анализа сценического воплощения пьесы *Вишневого сада*, осуществленного Дж. Стрелером, просмотрена запись сценической версии 1974 г.



Действие первое

1. Лопахин. Пришел поезда, слава богу. (Чехов 1978, 197)

Ст.: *лают собачки.*

2. Дуняша. ... (Прислушивается.) Вот, кажется, уже едут (197).

Ст.: *лают собачки.*

3. Лопахин. (Прислушивается). Нет... Багаж получить, то да се... (197)

Ст.: *лают собачки.*

4. Входит Епиходов... в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят: войдя он роняет букет (198).

Ст.: *во тьме грохот, будто спотыкается.*

5. Епиходов. ... купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею я вас уверить, скрипит так, что нет никакой возможности... (198)

Ст.: *совпадение звука от сапог с подражанием Епиходовым их звука.*

6. Епиходов. ... Я пойду. (Натыкается на стул, который падает) (198).

Ст.: *таким же.*

7. Лопахин. Вот, кажется, едут... (199)

Ст.: *нет звука.*

8. Слышно, как к дому подъезжают два экипажа... (Фирс) что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова. Шум за сценой все усиливается. Голос: «Вот пройдемся здесь...»... Все идут через комнату (199).

Ст.: *шум за сценой и разговор. Шуришание канвы, символизирующее вишневое дерево.*

9. Лопахин. (Заглядывает в дверь и мычит). Ме-е-е... (201)

Ст.: *таким же.*

10. Аня. Птицы поют в саду (202).

Ст.: *нет чирканья.*

Далее, Стрелер использует громкий звук, когда Лопахин начинает разговор об аукционе и продаже сада. Он ставит стул со звонким звуком, потом двигает его как бульдозер и на пол падают вещи и старые игрушки Раневской.

А когда говорун Гаев начинает говорить, он ударяет ложкой о чашку, как бы привлекая к себе внимание.

11. Яша. ...Огурчик! (Оглядывается и обнимает ее: она вскрикивает и роняет блюдечко...) (202).

Ст.: *таким же.*

12. Варя. (Выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф) (206).

Ст.: *нет звука. Раневская звенит ключами, открывая шкаф. Из старой мебели вдруг выскакивают разные вещи и коляска умершего сына Раневской, она некоторое время рыдает. Потом она сразу начинает играть со старыми игрушками.*

13. Любовь Андреевна. О чем это он? (208)

Ст.: *Фирс бормочет.*

14. Пищик. ... (Храпит, но тотчас же просыпается) (209).

Ст.: *таким же.*

*Трофимов мягко стучит по столу, когда Раневская не замечает его прихода.*

*Гаев слушает музыкальную шкатулку, пускает волчок, волчок падает на пол. Он*

*начинает играть с игрушками-поездами, дует, как станционный смотритель. Короче, он в мире детства, своего далекого прошлого.*

15. Далеко за садом пастух играет на свирели (214).

Ст.: *не слышно зрителям.*

16. Аня. ... все колокольчики... (214)

Ст.: *не слышно зрителям. Варя запускает шкатулку, когда засыпает Аня.*

Из первого действия ясно, что Стрелер вводит только необходимые виды звука, опираясь на воображение зрителя, таким образом он подчеркивает их сценическую роль.

Во время разговора Лопахина о продаже сада его жесты показывают волну возможных резких, беспощадных перемен ситуации и безвозвратного хода времени. И наоборот, когда из старой мебели вдруг выскакивают разные вещи и с ними – коляска умершего сына Раневской, она не только видна, запыленная, но и невнятно слышится ее прошлое, старое время персонажей.

Действие второе

1. Епиходов стоит возле и играет на гитаре... (215)

Ст.: *громкий звук, будто обрываются струны гитары, как бы заменяет звук сорвавшейся бадьи во втором действии.*

2. Епиходов (играет на гитаре и поет). «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...». (215)

Ст.: *таким же. Он с гитарой нечаянно скользит по склону.*

3. Тот же. (Напевает) «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви...» (216).

Ст.: *таким же. Он играет с пистолетом, как с русской рулеткой, пистолет после игры самопроизвольно выстреливает.*

4. Тот же. (Берет гитару и уходит, наигрывая) (217).

Ст.: *как бы лопнут струны гитары.*

5. Раневская. (Уронила портмоне, рассыпала золотые) (218).

Ст.: *такой звук.*

6. Та же. (Рвет телеграмму). Словно где-то музыка. (Прислушивается) (220).

Ст.: *Не слышно зрителю музыки.*

7. Лопахин. (Прислушивается) Не слышать... (220)

Ст.: *Не слышно.*

8. (Тихо напевает).

Ст.: *Не слышно.*

9. В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре (224).

Ст.: *не слышно.*

10. ...Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный печальный звук, точно с неба звук лопнувшей струны, замирающий, печальный (224).

Ст.: *не слышно.*

Думается, что Стрелер перенес этот звук на начало второго действия, избежав в этом месте стереотипного приема, принятого во многих поста-

новках мира. Этим он подчеркнул также значение других видов “живого сценического звука”.

11. Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню. ... Где-то около тополей Варя ищет Аню и зовёт: «Аня! Где ты?» (228).

Ст.: *слышно голос Вари, зовущей Анну.*

12. Голос Вари: «Аня! Где ты?» (229).

Ст.: *слышно.*

13. Голос Вари: «Аня! Аня!» (229).

Ст.: *слышно.*

Из второго действия понятно, что Стрелер старался отойти от стереотипного приема, реалистично копируемого из текста на основе не тщательного его прочтения.

Когда самопроизвольно выстреливает пистолет, его звук служит для показа того, что в жизни неожиданно, вне намерений человека, иногда случается нечто судьбоносное, скорее всего, недоброе.

В этом действии также важно повторение голосов, превращающихся в эхо и просто звук. Это можно было бы назвать звуковым перевоплощением.

Действие третье

1. ...Слышно, как играет еврейский оркестр... (229)

Ст.: *постоянно слышно, но не видно оркестра.*

2. Слышно, как в соседней комнате играют на бильярде (230).

Ст.: *не слышно.*

3. Раневская. (напевает лезгинку) (230).

Ст.: *она танцует, не напевая.*

4. Та же. ... (Садится и тихо напевает) (230).

Ст.: *нет песни.*

5. Шарлотта. ... (Бьет по ладони, колода карт исчезает) (231).

Ст.: *не слышно. С ее появлением начинается игра оркестра.*

6. Ей отвечает таинственный женский голос, точно из-под пола: «О, да, погода великолепная, сударыня» (231).

Ст.: *слышно, но здесь жесты Шарлотты привлекают к себе большие внимания зрителей.*

7. Слышно, как в передней кто-то быстро идет по лестнице в вдруг с грохотом падает вниз. Аня и Варя вскрикивают, но тотчас же слышится смех (235).

Ст.: *слышно.*

8. ...Его слушают, но едва он прочел несколько строк, как из передней доносятся звуки вальса, и чтение обрывается. ... (235).

Ст.: *слышно.*

*Вальс слышится время от времени в этом действии.*

9. Яша. (тихо напевает). «Поймешь ли ты души моей волнение...» (237).

Ст.: *только свистит. Варя ставит стулья с грохотом. Епиходов тоже.*

10. Варя. ... А, ты идёшь? Идёшь? Вот же тебе ... (Замахивается) (238).

Ст.: слышно удар по Лопихину. Шарлотта кричит: «Оркестр!» Аплодисменты. Но оркестра не видно.

11. Дверь в билиардную открыта: слышен стук шаров и голос Яши... (239).

Ст.: слышно, как играют на бильярде.

12. ...Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит (240).

Ст.: она очень сильно бросает ключи на пол.

13. Лопихин. ... (Топчет ногами.) [...] (Звенит ключами.)... (240)

Ст.: так же.

14. Слышно, как настраивается оркестр (240).

Ст.: не слышно.

15. Лопихин. ... (Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры) (241).

Ст.: он валиет стулья один за другим, но не опрокидывает канделябры.

16. ...Тихо играет музыка... (241).

Ст.: музыка играет все громче.

Третье действие дает нам понять, что режиссер представляет невидимую сцену живой музыкой, громкость и темпы которой меняются, в зависимости от ситуации. Стук шаров и звон ключей говорят о своем присутствии.

Действие четвертое

1. ...Налево дверь открыта, оттуда слышны голоса Вари и Ани... (242)

Ст.: веселый у нее голос.

2. За сценой в глубине гул (242).

Ст.: слышно, как люди приходят прощаться.

3. Слышно, как вдали стучат топором по дереву (246).

Ст.: не слышно. Может, это слышат только персонажи.

4. Яша... (...тихо напевает).

Ст.: не слышно.

5. Слышится плач ребенка.: «Уа, уа!» на два раза (248).

Ст.: слышно.

6. Шарлотта. [...] (Напевает) Все равно... (248).

Ст.: не слышно.

7. За дверью сдержанный смех, шепот... (250).

Ст.: слышно с звуком падает Епиходов. Далее, Раневская слушает шкатулку. Она заводит пружину игрушки, от этого игрушка идет. Лопихин уходит и раздаётся громкий звук, будто что-то разрушают. Варя убирает комнату, подметает пол, где и игрушки.

8. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. Слышатся шаги... (253).

Ст.: слышно, как Лопихин запирает двери. Далее, слышно веселье голоса.

9. Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина... (254)

Ст.: не слышно. Слышно, будто тащат заваленные деревья.

10. и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (254).

Ст.: слышно вместе со смешанным звуком, напоминающим разрушение металла и стекла.

В четверном действии убраны звуки, которые можно было бы использовать в натуралистической постановке. Вместо этого, эффективны звучания, внедренные замыслом режиссера: громкий звук от дверей и смешанный звук металла или стекла разрушают человеческие воспоминания о прошлом, создаваемые шкатулкой. Можно воспринимать это как метафору отношений человека и современного мира.

Из вышеприведенного ясно, что режиссура Стрелера предлагает прислушиваться к молчаливому звуку<sup>12</sup> и жестам актеров. Музыка декорации с канвой, как ветер, детскую игрушку поезда, как память о прошлом, тоже надо слушать внимательно.

Режиссер не любил реалистичные звуки, как стук топора и звук сорвавшейся бадьи в шахтах. По интересному сценическому замыслу Стрелера в начале второго действия звучит громкий звук словно «лопнувшей струны» гитары.

По мнению Р. Дуганова, обычно забывают, что звук сорвавшейся бадьи в шахтах, крик какой-то птицы вроде цапли или филина подготовлен игрой Епиходова на гитаре. (Дуганов 2008, 293) Если так, то можно предположить, что Стрелер, не любивший банальной режиссуры и акцентирования этого «неприятного» звука, в начале второго действия пародически пустил игровой звук.

Тем не менее ему удалось разделить реальное время и сценическое время путем подчеркивания не только актерских жестов, но и разных видов «живого сценического звука». Стрелер не пропустил ремарки автора и стремился выразить их не произвольно, а метафизическим образом. Когда персонажи слышат звук, обязательно, чтобы его непосредственно слушали и зрители. Это касается и сферы видимого.

Стрелер пишет о символичности звуков, о том, что «бильярд сам производит звук. Когда играющий человек молчит, звук еще увеличивается» (Strehler 1978, 298). Стрелер утверждает, что «наверное, тот звук (как бы сорвавшейся бадьи во втором действии) – нельзя слышать! Он остается неопределенным и это просто должно быть рассказано словами персонажей», «он намерен пускать это звучание как «молчаливое звучание». Такое звучание раздается гораздо резче звучания меча и пистолета» (Там же, 305-6).

Стрелер дает зрителям слушать нужные звуки и жесты, чтобы отвлечь их от натуральных видов звука, к которым мы привыкли, с тем, чтобы мы могли

<sup>12</sup> Стрелер пишет (Archivi 1974), что для постановки *Сада* необходимо понять внутренний ритм, скрытый за словом и риторикой, отмечает всеобщий символизм чеховской пьесы. Кроме того, он пишет, что не совпадают реальное время в саду и театральное время. Добавляет режиссер, что не нужно реального звука, напоминающего лопнувшую бадью и что достаточно, чтобы на сцене раздавался молчаливый звук. Однако нужно подчеркнуть, что для глубокого понимания текста *Сада* необходимо прислушиваться к нелишнему условному звуку, который не напрасно вписал в текст драматург.

принимать смысл не реального, а метафизического. Таким образом режиссеру удалось распространить сценическое пространство на сфере, которую можно было бы уловить внутренним слухом зрителя. В этом заключается сущность приема Стрелера. В результате ряда сценических поисков он выполнил задачу «сделать литературные произведения осознанными с целью воспринимать литературу не творением, а истиной, служащей лучшей возможностью» (Strehler 1978, 77). Как он отмечает, «возможно сделать театр ярким, свежим и в актуальном смысле “стимулирующим” путем применения сложных разнообразных приемов» (Там же, 91), к чему стремится современное театральное искусство.

Рассказывая о том, что он тщательно искал Чехова (гораздо дольше, чем обычно думали), Стрелер приходит к выводу, что он так и не обнаружил желанного им Чехова (Ronfani 1998, 283)<sup>13</sup>. Однако надо отметить, что сам режиссер, вероятно, не до конца осознал роль и эффекты разных видов звука, которые открыли дверь к созданию обновленной драматургии на основе восприятия зрителя, на которое ни Станиславский, ни Мейерхольд, ни многие другие режиссеры не обращали достойного внимания, в отличие от Стрелера.

#### Вместо заключения

Р. Дуганов метко отметил, что фактически вишневого сада нет, он лишь образ и призрак, и персонажи желают спасти то, чего уже не существует. (Дуганов 2008, 293) Тогда не существующему саду противопоставляется существующий “живой звук”. Звук идет вперед с паузами, создающими ритм пьесы. Правильно пишет литератор, что перед нами не просто случайный и частный быт, но общая картина мира, которая никак не сводима к повседневной реальности (Там же, 298).

Сценический звук производится не только потому, что персонаж движется, говорит, спотыкается, играет на гитаре или делает фокус, но и потому, что до движения человека или вне зависимости от него бывает звук. Вот это несовпадение действия и звука описывает Чехов приемом сдвига.

По мнению Б. Зингермана, в этой пьесе, кроме второго акта, действующие лица постоянно пребывают в движении (Зингерман 1988, 359). Раз это движение является движением настоящего реального времени, ритм этой подвижности должен играть и звук, а не только движение персонажей или диалоги-монологи. В этом отношении важным можно считать сдвиг времени. Т.е. звук манипулирует прошлым и будущим. Отметим, что Стрелер прекрасно понимал, что главным элементом в выражении искусства является ритм<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Стрелер так отмечает это в приложенном к книге тексте *Завтра*.

<sup>14</sup> Надо обратить внимание на подход к вопросу о роли искусства, представленный Выготским. Выготский цитирует *Веселую науку* Ницше и подчеркивает значение ритма в искусстве, заключающего в себе побуждение. См.: (Мурата 1998, 201).

Вспомним, что Чехов рассказал актерам МХАТа во время репетиции его пьесы, среди которых был и молодой Вс. Мейерхольд. Драматург высказал свою концепцию театра, что в театре главное – символ, условность и стилизация.

В пьесе *Вишневом саду* символ – тень, отраженная в диалогах и монологах, условность – не показывать реальную вещь, стилизация – необычные отношения между предметами на сцене и между персонажами и предметами. Во всех трех моментах должны участвовать зрители, потому что театр Чехова состоится только при содействии восприятия зрителей. Это начало и конец театрального искусства, забытые до второй половины XIX века. Чехов просто представил их перед современными зрителями.

В современных постановках режиссеры очень часто произвольно удаляют из пьес то, что не считают нужным, актеры порой играют импровизационно, своеобразно. Некоторые театральные деятели опираются на прием «театра переживания», на основе системы Станиславского, другие – на прием «театра представления» Мейерхольда, третьи – на «психологический жест» Михаила Чехова и другие – на смежные приемы. Приемы соприкасаются друг с другом или перебивают друг друга. Такая конкуренция тоже полезна и необходима для дальнейшего развития искусства, поиска интересного и нового прочтения, глубокого понимания текста.

Сегодня в театральном мире наблюдается обилие систем игры и режиссуры, но на самом деле, театр сталкивается с проблемой утраты стержня исполнения ролей. Его не просто дают готовые системы. Важно возвращаться к тщательному анализу оригинального текста, не упускать из виду и возможности зрительской реакции на него, вписанные в тексте.

Не будем забывать, что споры об определении жанра *Вишневого сада* не так уж действенны для развития театрального искусства. Как один из ведущих современных драматургов, Чехов сочинил современную, актуальную комедию на основе литературно-драматургического текста, а не пьесу для чтения или простого трагикомического сценария.

Между тем, символист З. Гиппиус прекрасно слышала звук в *Саду* и за *Садом*, написав, что эта пьеса «Просто – большое Ничего» (Гиппиус 2003, 93) и что «Публика до Чехова не доросла» (Там же, 97). Это так, ведь чеховский театр состоится только при соответствующей реакции зрителя на то, что происходит за сценой, вписанное в тексте.

Звук играет, имитирует человека и даже дух времени. Актеры тоже должны имитировать персонажей, показывая реакцию персонажей на “живой звук”, передающий отношения к эпохе, и постепенное изменение парадигмы существования человека. Звук пародии и сдвига здесь играет важную роль.

В современном искусстве слышимость есть видимость. Их драматургическое сочетание создает новое театральное искусство, которое столетие назад развивалось под сильным воздействием кинематографа. Чехов стремился выразить “сценизм” нового театра, который должен был бы найти свое прочное место среди традиционных постановок. Стрелеру удалось показать один из ярких примеров, стремящихся к сценизму, необходимому для разработки обновленной постановки.

Хотим добавить, что репрессированный в 1937 г. Л. Курбас поставил бы *Сад* на украинской сцене на основе активного театрального обмена с Евреиновым, Таировым и дальнейшей разработки своей концепции «перетворення», он реализовал бы новаторскую инсценировку с новой трактовкой пьесы<sup>15</sup>.

Современное восприятие чеховской пьесы меняется. Будут обнаружены все новые и новые возможности ее прочтения. Хочется надеяться на появление больших возможностей настоящего «звукового театра» в столетии, которое должен был предвидеть своими проницаемыми драматургическими глазами А.П. Чехов.

### Цитируемая литература

- Allen, David. 2011. *Performing Chekhov*, Japanese translation rights arranged by TALOR & FARACIS GROUP through Japan UNI Agency, Inc. Tokyo.
- Archivi del Piccolo Teatro. 1974. “Appunti di regia Il Giardino dei ciliegi 1974. Diario di prove dello spettacolo da gennaio ad aprile 1974. Riflessioni su Cecov, sul testo e sulla sua interpretazione.” [archivio.piccoloteatro.org](http://archivio.piccoloteatro.org) (10.2.2023).
- Honzl, Jindřich. 1957. *Sláva a bída divadel*, Praha: Družstevní práce.
- [Ronfani, Ugo. 1998. *Io, Strehler: una vita per il teatro*, trad. giapponese. Tokyo: Hayakawa Shobo (orig. Milano: Rusconi, 1986)]. ストレーレルは語る. 1998. ミラノピッコロ・テアトロからヨーロッパ劇場へ、東京: 早川書房.
- [Strehler, Giorgio. 1978. *Per un teatro umano*, trad. giapponese di Tatsuji Iwabuchi. Tokyo: Teatro]. ストレーレル, ジョルジョ. 1978. 人間の演劇, 岩淵達治訳, 東京: テアトロ.
- Strehler, Giorgio. 2022. *Contro le barbarie, scritti politici e civili*, a cura di Stella Casiraghi, prefazione di Aldo Cazzullo, Milano: Zolfo Editore.
- Бродская, Галина Ю. 2000. *Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея*, в 2-х тт. Том II : 1902-1950-е. Москва: Аграф.
- Гиппиус, Зинаида Н. 2003. *Собрание сочинений. Том 7: Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899-1916 гг.* Москва: Русская книга.
- Дуганов, Рудольф В. 2008. *Велимир Хлебников и русская литература. Статьи разных лет*, сост. Н. Дуганова-Шефтелевич. Москва: Прогресс-Плеяда.
- Зингерман, Борис И. 1988. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва: Наука.
- Курбас, Лесь. 1987. *Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие*, сост. М.Г. Лабинский, Л.С. Танюк; вступ. ст. Н.Б. Кузякина. Москва: Искусство.
- Курбас, Лесь. 2022 (2001). *Філософія театру*, упорядн. М. Лабінський; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків-Київ: Вид. Олександр Савчук; Вид. Основи.
- Мурата, Синъити. 1998. “Аспекты театральности: Евреинов, Пиранделло, Арто.” *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures, Japanese Contributions to the XIIth International Congress of Slavists, Krakow, Aug. 24-Sept. 3 1998*, 181-206. Tokyo: Japanese Association of Slavists.

<sup>15</sup> Л. Курбас пишет, что «пьеса должна говорить со зрителем всей своей человеческой сущностью, будто целым миром» (Курбас 1987, 393).



- [Осанай, Каору. 1941. *Записки режиссера*, Токио: Кориндо-сэтэн]. 小山内、薫. 1941. 演出者の手記. 東京: 洗林堂書店.
- [Саго, Сэйро. 1980. *Мир театра Чехова: его структура и мысль*. Токио: Тикума-сёбо]. 佐藤, 清郎. 1980. *チエーホフ劇の世界 その構造と思想*. 東京: 筑摩書房.
- [Сэнда, Акихико. 2015. *Я смотрел такие спектакли – история японского современного театра в течении 50 лет по Сэнде Акихико*. Токио: Кавадэсёбо-синся]. 扇田, 昭彦. 2015. *こんな芝居を観てきた – 扇田昭彦の日本現代演劇50年史*. 東京: 河出書房新社.
- Чехов, Антон П. 1978. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати тт. Сочинения, том 13: Пьесы 1895-1904*, Москва: Наука.