

## “NACHMITTAG”: ИСТОРИЯ ОДНОГО ПРОЧТЕНИЯ ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКИ»

**Вера Алексеевна Самойлова**

магистрант Южного федерального университета, преподаватель в языковом центре «Контекст» (Ростов-на-Дону, Россия)

e-mail: verun---@mail.ru

**Аннотация.** В статье предпринята попытка рассмотреть работу современного немецкого режиссера А. Шанелек в соотношении с претекстом – «Чайкой» А.П. Чехова. Особенности картины “Nachmittag” описаны в контексте уточнения и переосмысления ключевых образов и символов А.П. Чехова и связаны с режиссерской установкой: кино способно выражать большие смыслы, оставаясь при этом предельно личным и даже интимным.

Шанелек снимает кино о жажде поиска собственного места и предназначения и о бессилии, которое оборачивается экзистенциальной драмой личности. Дом у озера подчиняется особому хронотопу и становится центром, в то время как одни герои поддаются центробежной, другие – центростремительной силе. Творчество в киноленте трактуется как сублимация, тяга к эскапизму и жажда признания. Извечная чеховская несостоявшаяся коммуникация оборачивается тяжелой драмой для матери и сына, что становится центральной историей киноленты. Творческие принципы берлинской школы – дедраматизация, камерность, неспешный ритм, статичность кадра, отказ от чрезмерной выразительности – оказываются созвучными принципам русского драматурга, и «Чайка», погружаясь в современный контекст, получает новое авторское прочтение.

**Ключевые слова:** А.П. Чехов, «Чайка», Ангела Шанелек, артхаус, берлинская школа кино, немецкое кино, претекст.

В 2007 г. в Германии появилась авторская адаптация «Чайки» А.П. Чехова, о которой практически не говорили в России. Фильм “Nachmittag” («После полудня») режиссера Ангелы Шанелек, сыгравшей в картине роль Ирен (Ирины Аркадиной), сложно назвать экранизацией или сиквелом чеховской пьесы, поэтому позволим себе использовать определение, предваряющее картину практически на каждом киносайте: Шанелек сняла экзистенциальную вариацию «Чайки». Ангела Шанелек – представитель берлинской школы, главного феномена немецкого кино нулевых. Своими установками берлинская школа заметно обновила немецкую кинематографическую сцену. Многие режиссеры отказались «от излишних средств выразительности, чтобы работать в более сдержанной манере, которая, с одной стороны, противостоит клиповой эстетике современного массового кинематографа, а с другой, позволяет предельно точно передать всю сложность и многогранность современной жизни» [Липатов: 137]. Дедраматизация, неспешный ритм, созерцательность, бесстрастность, камерные истории, внимание к представителям среднего класса – берлинскую школу интересует все то, что несвойственно коммерческому мейнстриму и созвучно чеховской традиции.

Знакомство немецкого читателя и зрителя непосредственно с творчеством А.П. Чехова имеет давнюю историю. Драматические про-

изведения автора были известны в Германии его современникам, однако успехом тогда пользовались юмористические рассказы. Чехов-драматург прошел в Германии долгий и сложный путь, на котором, кроме безоговорочного признания, были и временное забвение, и бурные дискуссии pro et contra. Не последнюю роль сыграл в этой истории Б. Брехт, не признававший новаторства Чехова-драматурга. В свою очередь, его авторитетное мнение повлияло на суждения многих исследователей и критиков. Сам Брехт оценил потенциал чеховских художественных открытий только на склоне лет. Томас Манн, напротив, проявлял особый интерес к творчеству Чехова и во многом определил будущее отношение немецкой литературной критики к заслугам русского писателя. понадобилось несколько десятилетий, чтобы открытия Чехова-драматурга «синхронизировались» с восприятием критиков и литераторов и перестали нуждаться в адвокатах. Те новаторские принципы, которые А.П. Чехов смело внедрял в драматургию – введение группы «главных героев» вместо одного героя-протагониста, замена активного действия ставкой на психологию отношений, изображение накала страстей повседневной жизни, музыкальность построения пьесы с повторами мотивов, акцентов, фраз – нашли читательский и зрительский отклик лишь спустя полвека. Сегодня потенциал его пьес по-прежнему дает простор режиссерам те-

атральных постановок и экранизаций для распределения акцентов внутри заданного художественного пространства согласно индивидуально-авторским интенциям. Кроме того, исследователями давно замечено, что Чехов предвосхитил важнейшие особенности языка кино и что некоторые его тексты более гармонично смотрятся на экране, нежели на театральной сцене в силу природы сопутствующих этим видам искусства условностей. Так, например, пишет Л.Е. Бушканец об экранизации «Чайки» М. Тереховой:

«Лучшим героем ее фильма было озеро – колдовское, загадочное, словно живое и мыслящее существо. Именно оно создавало атмосферу нервную, напряженную, атмосферу любви и искусства. Этого ощущения постоянного присутствия озера почти невозможно достичь средствами театра. Как только мы забываем об этом особом пространстве, спектакль, не теряя даже психологической глубины, неизбежно обытовляется» [Бушканец: 92].



Рис. 1. Кадр из фильма «Nachmittag»

Как альтернатива кинематографу мейнстрима в середине прошлого века появился артхаус с его интересом к «контрсобытиям» и с явно чеховским красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями. Неудивительно, что по сей день кинематографисты-экспериментаторы испытывают симпатию к наследию мастера и находят вдохновение в том, о чем *громко молчали* чеховские герои.

Ангела Шанелек обращается к тексту драматурга, но оставляет в своей киноистории лишь шесть основных персонажей: молодого писателя Константина, влюбленную в него Агнесс, Ирен – его мать-актрису, малыша Мимми (брата Агнесс), брата Ирен Алекса и молодого любовника Ирен Макса. 19-летняя Агнесс приезжает в загородный дом у озера, место, где она выросла. Она встречает Константина, свою «любовь из прошлого»; выясняется, что чувства к нему еще не остыли. Константин – писатель, он несчастен из-за сложных отношений со своей матерью, самовлюбленной актрисой Ирен. Константин мечтает быть писателем, но сталкивается с трудностями: у него нет жизненного опыта, который мог бы быть переработан в опыт художественный. И все же он пишет пьесу, в которой должны сыграть все его близкие.

*На экране: Наши дни. «Прогон» спектакля. В зрительном зале несколько мужчин.*

*На сцене артистка (это Ирен) работает с реквизитом – берет большую кожаную сумку, которая оказывается слишком тяжелой. Работники сцены приходят на помощь и меняют ее наполнение. Становится легче.*



Рис. 2. Кадр из фильма “Nachmittag”

«Фильм по мотивам» – формулировка весьма расплывчатая, а, следовательно, оправдывает любого рода неточности или вольности интерпретации. Несмотря на то, что Шанелек отказывается от нескольких чеховских героев, качественно меняет образ Нины Заречной и вообще смещает акценты, упрекать ее в пренебрежении чеховским замыслом было бы несправедливо. Тот факт, что Ирен и Константин являются единственными персонажами фильма, сохранившими оригинальные имена «Чайки», говорит о том, что режиссер делает ставку на проблему отношений матери и сына. «Муки творчества» отступают на второй план, скорее определяя персонажей как не-

заурядных творческих личностей, но не задавая конфликта.

*На экране: Европейская провинция. Зеленая улица. Раннее утро. Такси останавливается у одного из домов. Водитель выгружает два больших чемодана с телескопическими ручками. Ирен никто не встречает – чемоданы ей приходится катить по невымощенной дорожке самостоятельно по очереди – сначала один, потом другой.*



Рис. 3. Кадр из фильма “Nachmittag”

Снова тяжелая ноша и новое искушение увидеть в сумках и чемоданах психоаналитические намеки. Вслед за В.В. Гульченко, который считает, что «каждый герой пьесы Чехова – по-своему чайка» [Гульченко: 185], осмелимся предположить, что на экране развивается драма четырех чаек – Ирен, Константина, Алекса и Агнесс. Сорина (Алекс в фильме) Шанелек сохраняет практически в неизменном «чеховском» виде – человека, «который хотел», отразившего по-чеховски

личную трагедию каждого из персонажей. Алекс, пожалуй, самый чеховский персонаж фильма. Вот типичный монолог «немецкого Сорина»:

«В полдень я захотел мороженого. Но пока я сидел там, аппетит пропал сам собой. Прискорбно, ведь я с таким нетерпением ждал этого события. Я даже успел все представить. Вкус, его вязкое чувство на языке. Его воздушность и прохладу. Теплый вкус ванили. Не знаю, почему так вышло. Я больше вообще ничего не хотел!».



Рис. 4. Кадр из фильма “Nachmittag”

Несмотря на отсутствие чеховского символа – чайки, фильм не обходится без другой зооморфной метафоры. Лента начинается со сцены в театре: идет репетиция спектакля с участием Ирен, на сцене лежит пес, который будет задействован в постановке. Позже

Агнесс, побывав на спектакле Ирен, расскажет Константину о том, как виртуозно его мать справилась с этой ролью, как собака послушно исполняла ее команды и приносила несуществующую палочку. И вот в другой сцене Константин отчаянно бросает матери: «Я не могу бегать за тобой. Я не собака». Отношения с другим живым существом сложились у Ирен сами собой, однако с сыном так не получается.

*На экране: Кухня. Константин возвращается с озера после купания. Ирен сидит у стола. Это первая встреча после ее приезда. Они улыбаются, обращаясь друг к другу, но остаются на расстоянии. Константин указывает три красные герберы в вазе. « – Посмотри на цветы. – Уже видела. Они для меня? Спасибо». Никакого физического контакта между матерью и сыном не случается.*



Рис. 5. Кадр из фильма “Nachmittag”

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод цитат из фильма наш. – В. С.

Отрицательный опыт их отношений лишь накапливается. Константин особенно болезненно *проживает* невозможность сближения с матерью. Попытка его самоубийства – по логике архаусной ленты – не нарушает привычного ритма, не задевает будничного течения жизни.

*На экране: Ирен спускается по деревянной лестнице дома в черном платье с открытой спиной. Константин стоит у раковины спиной к матери с ножом в руках. Ирен отсутствующим тоном бросает: «Что делаешь? Харакири?» В ту же секунду бросается к нему, хватая за руку. Оба перепачканы кровью. Не сразу ясно, чья это кровь. Это Ирен случайно порезала руку, выхватывая нож.*



Рис. 6. Кадр из фильма “Nachmittag”

Его рана становится и ее раной тоже. Кровь заливает обоих, делая этот эпизод обрядово-символическим: «– Твоя кровь или моя? – Не знаю. Думаю, твоя». Оставим без

внимания тонкости фрейдистского подтекста, предположим лишь, что смешение крови можно трактовать как условный венчальный обряд, который по сюжету фильма был жизненно необходим Константину. Он приводит к некоторому потеплению отношений между героями, однако позже мы убедимся в его эфемерности. Мотив несбывшейся мечты и утраченной надежды героев раскрывается, в первую очередь, через драму взаимоотношений матери и сына.

А.П. Чехов устами Сорина так говорит о Константине:

«Человек молодой, умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего. Никаких занятий. Стыдится и боится своей праздности. Я его чрезвычайно люблю, и он ко мне привязан, но все же в конце концов ему кажется, что он лишний в доме, чего он тут нахлебник, приживал» [Чехов: XIII: 36].

В фильме Шанелек сложные отношения с матерью, неудача в любви, творческая посредственность формируют экзистенциальную драму человека, не находящего своего места и предназначения. Для усиления этого эффекта Шанелек вводит еще одного героя – Мимми, ребенка, которым никто не интересуется. По сути это двойник Треплева, не получившего материнской любви и внимания. Время с Мимми проводят только Треплев и Сорин.

На экране: Константин, Алекс и Мимми едут в город. Ирен тоже – под предлогом сходить к врачу. Трое сидят на летней террасе кафе в плетеных стульях, выбирают мороженое: «Ирен доберется или мы должны за ней заехать?» «Она сама подъедет. Она не знает, сколько времени займет прием у врача». Следующий кадр – Ирен в обувном магазине, неторопливо примеряет туфли.



Рис. 7. Кадр из фильма “Nachmittag”

Пока мужчины в очередной раз мечтают о мороженом (молоке матери?), Ирен делает выбор в пользу другого прозрачного фрейдистского символа, по сути, снова выбирает себя.

С Сориным (Алексом), больным пожилым братом Ирен, связан еще один важный мотив. Как и у Чехова, этот герой размышляет о старости, о конце жизни. На нем также держится одна из ключевых идей фильма – о связи человека и места. Пытаясь об-

мануть смерть, Алекс соглашается поехать в город, поскольку хронотоп дома у озера с его протяженным, размытым в вечности течением времени становится символом обреченности всех героев. Агнесс тоже уезжает в город, не найдя в себе сил бороться с моральным параличом, охватившим ее за городом. Судьба каждого героя показана в этой антитезе городской и загородной жизни. Несмотря на камерность и герметичность истории, герои будто находятся в ожидании любой возможности выбраться из стесняющих их условий и пространства, уехать, начать все сначала. И это при всей неспешности и статичности большинства кадров, плавности всего происходящего на экране. Для большинства героев «дом у озера» – синоним скуки. Как точно отмечает Е. Фарыно, в чеховской пьесе всем персонажам свойственно стремиться куда-то за пределы локального континуума [Фарыно: 63]. Эту страсть чеховских дромоманов показывает и Шанелек.

Для Константина же, напротив, с городом связан травматический опыт: именно город забрал у него мать. Его «устремленность от мира» реализуется в другом измерении. Если мысли и интенции всех героев устремлены по направлению *от* дома у озера, то Константин мечтает вырваться из точки творческого застоя, экзистенциального кризиса, но никак не покинуть реальную географическую локацию. «Он решил, что

его жизнь связана с этим местом. Возможно, так и есть. Возможно, так и есть. Ради дома и озера. Из-за того что здесь он способен писать». Отношение с местом определяет героя и противопоставляет его другим. В связи с этим мотивом не может не родиться ассоциация с другими произведениями Чехова (наиболее очевидные – «Иванов» и «Три сестры»), в которых автор последовательно связывает своих героев с местом. Как известно, в зрелых произведениях Чехова пространство психологизируется.

«Немецкий Тригорин» – Макс Руби – своего рода катализатор действий героев, раздражитель, но не герой с большой буквы. Поддавшись обаянию его речей, Агнесс внезапно покидает дом у озера, отправляясь на поиски себя. Агнесс – еще один персонаж, прорисованный в фильме весьма схематично, без ожидаемого надрыва чеховской ге-

роини. Но именно этим двум принадлежат размышления о необходимости признания, о том, что искусство творится именно ради этого: «Ты делаешь что-то, а потом люди любят тебя за твое дело. Делаешь что-нибудь и хочешь, чтобы тебя любили». Этот разговор становится переломным, ключевым для Агнесс. О таком же призвании мечтает и Константин, но он так и не признается в этом.

*На экране: После полудня. Комната Константина. Константин громко стучит по клавиатуре MacBook Pro. В комнату входит Агнесс, скидывает из-под одежды мокрый купальник, остается лишь в белой хлопковой тунике. Ложится на кровать. Весь дом погружен в сон. К ней приходит Константин. Она резко встает и идет к ноутбуку. Открывает текст, в котором всего две строки.*



Рис. 8. Кадры из фильма «Nachmittag»

Очевидно, необходимо прокомментировать название фильма – «После полудня». Шанелек отказывается от оригинального названия чеховской пьесы, как отказывается и от ключевого чеховского символа. Тем не менее, название картины пусть и не напрямую, но связано с чеховским текстом. Если обратить внимание на авторские ремарки, предваряющие все четыре действия «Чайки», второе начинается в полдень, третье во временном отношении следует за ним, а четвертое происходит спустя два года. Таким образом, кроме первого – «лунного» в чеховском тексте действия, события которого ни в какой форме не представлены в фильме, все действия фактически происходят после полудня. С послеполуденным временем в киноленте связан мотив творчества Константина, именно в это время он ежедневно погружается в творчество. «– Что делаешь после полудня? – Я пишу». В то время как другие обречены томиться от скуки, Константин словно «оборачивается», становясь при этом самим собой. Собственно, и его творчество не вызывает ни у кого других эмоций, кроме скуки, в нем никто не заинтересован. Все действие фильма помещено в трехдневные рамки, и большая часть из этих трех дней проходит в тональности полуденного зноя, туманящего и накаляющего мысли героев.

Общая атмосфера усталости героев создается не только темпоритмом подачи ре-

плик, но и самим текстом: «Силы покидают его и наша обязанность позаботиться о нем. Одни теряют силы в восемьдесят, другие – в шестьдесят. С остальными вообще неизвестно», – говорит Константин об Алексее в диалоге с матерью. Остальные – остальные «чайки» пьесы и кинокартины – ощущают физическую усталость и утрату жизненных сил и интереса к жизни, но в первую очередь Константин проецирует эту драму на себя.

*На экране: Комната Константина. Он сидит на краю кровати, в руках упаковка таблеток, слышны щелчки блистера.*



Рис. 9. Кадр из фильма «Nachmittag»

В конце фильма Ангелы Шанелек мы не услышим чеховского «Константин Гаврилович застрелился», но очевидно, что смерть Треплева неизбежна. Он принимает таблетки, долго щелкает блистером, чтобы извлечь их из упаковки – это производит

нужный аудиовизуальный эффект: на фоне тяжелого дыхания героя зритель слышит очередь маленьких «выстрелов», которые должны оказаться фатальными уже за пределами кинокартины. Самоубийство Константина, как и его первая попытка, становится, не изменяя законам чеховского текста, событием, у которого отнимается возможность стать значимым фактом, повлечь за собой изменения, стать причиной чего-либо. Таким образом, их значимость нивелируется, они сливаются с рутинной, растворяясь в ней.

*На экране: Ирен смотрит на озеро. Силуэт Константина. Он показывается из воды, взбирается на плот и растягивается на нем. Ирен отводит взгляд и быстро шагает к дому.*



«Мир, построенный в «Чайке», не имеет строго отмеченного начала и строго отмеченного конца. Начало текста не совпадает с «началом мира»: пьеса начинается в то время, когда ее мир уже существует и в нем что-то происходит» [Фарыно: 65]. Так и текст кинофильма не имеет ни начала, ни строго обозначенного конца, ни внутреннего организующего центра. Первый диалог понятен исключительно героям, ибо для зрителя реплики кажутся вырванными из контекста, как и многие другие сцены картины. Фрагментарность изображаемого мира манифестируется при помощи разрушения причинно-следственных связей, отсутствия четкого сюжетного ядра.

«Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни. Внешне все остается “обыкновенным”. Страдая своим



Рис. 10. Кадры из фильма “Nachmittag”

особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, то есть участвует в общем обиходе, как все» [Скафтымов: 432].

Т. е. ни одна драма ни одного героя не приобретает масштабов события, способного повлечь за собой те или иные последствия, изменения в общем течении жизни. «Конец» весьма условен: финальные титры есть, а мир продолжает существовать – он становится лишь фрагментом обширного пространственно-временного поля.

«Художественный мир Чехова тяготеет к невыразимости, невозможности передать экзистенциальный опыт автора через речь своих героев...» [Мартынова: 152]. Соответствие художественных принципов Шанелек стилистике претекста – *сдержанности, не-вербализованности* чувств и мыслей персонажей – подтверждается довольно лаконичным сценарием и большим количеством «молчаливых» сцен.

Жизнь в доме у озера подчиняется абсолютно чеховскому «усталому» хронотопу, выбраться из которого хочется всем, кроме Константина, который ежедневно после полудня обращается к творчеству. Осознавая свою зурядность, он отказывается ее принять. К искусству так или иначе причастно большинство персонажей истории, но принцип «искусство ради искусства» развенчивается на протяжении картины, подменяясь на «искусство как сублимация» (в случае Ирен), «искусство как

эскапизм» (в случае Константина) и «искусство ради признания». Однако во главе всех личных драм картины отнюдь не творческие искания, но несостоявшиеся отношения между матерью и сыном, окрашенные спектром фрейдистских оттенков и созвучные чеховской невозможности коммуникации.

Так немецкий режиссер Ангела Шанелек воспроизводит историю русского писателя Антона Чехова в современном контексте, так чеховская «комедия в четырех действиях» превращается в экзистенциальную драму, посвященную безнадежной невыразимости всякой личной трагедии.

### Литература

Битюцкий, С. Ангела Шанелек: пограничные состояния // Cineticle. Вып. 8. Берлинская школа. 2011.

Бушканец, Л.Е. Художественный язык А.П. Чехова и язык кино // Теория и история русской литературы и критики. Ученые записки Казанского государственного университета. Т. 149. Кн. 2. 2007. С. 82–94.

Гульченко, В.В. Сколько чаек в чеховской «Чайке» // Нева. 2009. № 12. С. 175–185.

Липатов, Д.А. Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2 (7). С. 136–139.

Мартынова, Т.В. Онтология повседневности в «Чайке» А.П. Чехова // «Чайка». Про-

должение полета: Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 152–157.

Скафтымов, А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1970. С. 432–433.

Фарыно, Е. Семиотика чеховской «Чайки» // «Чайка». Продолжение полета: Коллективная монография / редкол.: В.В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 63–77.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13, 1986. Москва: Наука, 1974–1982.

### References

Bityuczkiy, S. (2011). Angela Shanelek: pogranchnye sostoyaniya [Angela Shanelek: preconditions]. *Cineticle*, 8. *Berlinskaya shkola* – Berlin School.

Bushkanecz, L.E. (2007). Khudozhestvennyy yazyk A.P. Chekhova I yazyk kino [Artistic language of A. Chekhov and cinematographic language]. *Teoriya i istoriya russkoj literatury i kritiki. Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Theory and history of Russian literature and critics. Scientific notes of the Kazan State University], Vol. 149, B. 2, 82–94.

Chekhov, A.P. (1974–1982). *Polnoe sobranie sochinenij i pisem v 30-ti t.* [Complete works and letters in 30 vol.]. Vol.13, 1986. Moscow: Nauka.

Faryno, E. (2016). Semiotika chekhovskoj “Chajki” [Semiotics of Chekhov’s “Seagull”]. “Chajka”. *Prodolzhenie poleta* [“The seagull”. Still in flight]. Moscow: A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 63–77.

Gulchenko, V.V. (2009). Skolko chaek v chekhovskoj “Chajke” [How many gulls in Chekhov’s “The Seagull”]. *Neva*, 12, 175–185 [in Russian].

Lipatov, D.A. (2012). Estetika minimalizma v sovremennom nemeckom kinematografe: narrativnye strategii [Aesthetics of Minimalism in Contemporary German Cinema: Narrative Strategies]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kultury* [International Journal of Cultural Studies], 2(7), 136–139.

Martynova, T.V. (2016). Ontologiya povsednevnosti v “Chajke” A.P. Chekhova [The ontology of everyday life in “The Seagull” by A. Chekhov]. “Chajka”. *Prodolzhenie poleta* [“The seagull”. Still in flight]. Moscow: A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum, 152–157).

Skaftymov, A.P. (1970). *Nravstvennyye iskaniya russkix pisatelej* [Moral issues raised by Russian writers]. Moscow: n.p. 432–433.

**“NACHMITTAG”: THE STORY OF A SCREEN VERSION OF “THE SEAGULL” BY  
A. CHEKHOV**

Vera A. Samoylova, Southern Federal University, Language school “Context”, Rostov-on-Don, Russia;  
e-mail: verun---@mail.ru

**A**bstract. This article seeks to address the work of the modern German director Angela Shanelek in its relation to the pretext – “The Seagull” by A. Chekhov. The features of “Nachmittag” are considered in the terms of clarifying and rethinking of Chekhov’s key images and symbols and associated with the director’s principles and intention: the movie is able to express great meaning, while remaining extremely personal and even intimate.

Shanelek creates a movie about the thirst for searching for your own place and life purpose and about the lack of inner power, which turns into an existential drama of personality. The Lake House is subject to a special chronotope and becomes the center, while some characters are subject to centrifugal, others – to the centripetal force. Art in the film is interpreted as sublimation, craving for escapism and thirst for recognition. Chekhov’s failed communication turns into a real drama for the mother and son, which becomes the central story of the film. The creative principles of the “Berlin School” such as dedramatization, unhurried rhythm, static frame, refusal of excessive expressiveness match the principles of the Russian playwright, and “The Seagull”, being put into the modern context, receives a new author’s interpretation.

**K**ey words: Anton Chekhov, Seagull, Angela Schanelec, art house, Berlin School, German cinema, pretext.

