

«ТРИ СЕСТРЫ» П. ЭТВЁША И ПРОЦЕСС КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ЧЕХОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

И.Г. Яськевич¹

¹ Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье поднимается проблема создания музыкально-театральных произведений на основе серьезной драматургии А. Чехова. В качестве материала взята опера П. Этвёша «Три сестры», созданная в 1997 г. и признанная критиками последней выдающейся оперой XX в. Автор видит существенное значение оперы в том, что она открывает новый период в освоении пьес Чехова музыкальным театром: партитура Этвёша знаменует отход от простого пересказа сюжета, иллюстративности или создания музыкальными средствами особой «чеховской атмосферы» и направляет процесс адаптации чеховской драматургии в музыкальном театре в русло интерпретации и концептуализации, что дает ключ к ее художественному коду и приводит к успешному результату, создает определенные традиции. В работе высказано предположение, что интенсивная сценическая история оперы Этвёша обусловлена режиссерским интересом к партитуре: постановщики видят в ней материал для своих концептуальных решений, которые продолжают и в разных ракурсах претворяют основные ее идеи. В качестве примеров анализируются две постановки – первая, осуществленная в Лионской опере в 1998 г., и одна из последних – в екатеринбургском театре «Урал Опера Балет», 2019 г.

Ключевые слова: А.П. Чехов, «Три сестры», П. Этвёш, современная опера, концептуализация чеховской драматургии, режиссерское прочтение партитуры.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Яськевич, И.Г. «Три сестры» П. Этвёша и процесс концептуализации чеховской драматургии в музыкальном театре. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 4. С. 24–34. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10062.

“THREE SISTERS” BY P. ETVESH AND A PROCESS OF CONCEPTUALIZATION OF CHEKHOV’S DRAMA IN MUSICAL THEATRE

I.G. Yaskevich¹

¹ Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article raises the problem of creating works for musical theatre based on the serious drama of A. Chekhov. The opera by P. Etvesh “Three Sisters”, created in 1997 and recognized by the critics as the last great opera of the 20th century, was taken as the main material. The author sees the main significance of the opera in the fact that it opens a new period in the assimilation of Chekhov’s plays by the musical theatre: the score of Etvesh marks a departure from a simple retelling of the plot, illustrativeness or the creation of a special “chekhovian atmosphere” by musical means and directs the process of adaptation of Chekhov’s drama in musical theater into the mainstream interpretation and conceptualization, which gives the key to its artistic code and leads to a successful result, creates certain traditions. The work suggests that the intensive stage history of Etvesh’s opera is due to the stage director’s

interest in the score: they see it as material for their conceptual decisions, which continue and implement opera's main ideas in different aspect. As examples two productions are analyzed – the first, performed at the Lyon Opera in 1998, and one of the last, at the Ural Opera Ballet in Yekaterinburg, 2019.

Keywords: A.P. Chekhov, Three Sisters, P. Eötvös, contemporary opera, conceptualization of Chekhov's drama, director's interpretations of the score.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation. Yaskevich, I.G. (2020), “«Three Sisters» by P. Etvesh and a process of conceptualization of Chekhov's drama in musical theatre”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 4, pp. 24–34. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10062. (in Russ.)

Несмотря на очевидную и подлинную музыкальность произведений Антона Павловича Чехова, которую неизменно отмечают исследователи в области как драматургии и театра, так и музыкального искусства, его сочинения отнюдь не быстро и не просто нашли путь к музыкальному театру в качестве основы для либретто опер, балетов, других музыкально-театральных жанров. Все же уже в 10–20-е гг. XX в. стали появляться оперы по его произведениям и с каждым десятилетием их количество нарастало, хотя нельзя сказать, что оно перешло в качество. Отдельные источники приводят списки из более чем 60 музыкально-театральных произведений по сочинениям и мотивам сочинений Чехова, в основном по рассказам и так называемым водевилям, и по нашим наблюдениям они отнюдь не полны¹. При этом большие пьесы Чехова, столь востребованные в мировом драматическом театре, либо вовсе не находят музыкального воплощения (например, мы не нашли сведений об использовании для оперного или балетного либретто сюжета «Иванова» или «Дяди Вани»), либо сочинения по этим пьесам не имеют богатой сценической истории, не получают мирового признания, забываются, остаются фактами биографии того или иного композитора. В этом ряду в советском балете наи-

более значимым явлением стала партитура Р. Щедрина «Чайка», но и она нашла сценическое выражение лишь однажды в Большом театре СССР, после чего постановка была дважды перенесена на европейские сцены (в 80-е гг. XX в.).

Однако одна из больших и серьезных пьес Чехова, а именно «Три сестры», все же получила многоплановую и достойную реализацию в оперном жанре как в России, так и за рубежом, причем произошло это во второй половине 1990-х гг., накануне 100-летия со дня написания пьесы и ее первой постановки. В 1995 г. оперу «Три сестры Прозоровы» написал российский композитор Александр Чайковский и в тот же год она была поставлена в Пермском театре оперы и балета, в городе, в котором, как принято считать с подсказки автора, происходит действие пьесы. В 1997 г. оперу «Три сестры» создал венгерский (по происхождению) композитор Петер Этвёш и на следующий год она обрела сценическую версию в Лионской опере, по заказу которой и писалась. Наконец, в 1999 г. в программе Мюнхенской биеннале показали специально заказанную для фестиваля оперу российского композитора Владимира Тарнопольского «Когда время выходит из берегов», созданную по мотивам «Трех сестер» с использованием отдельных

фрагментов из других пьес Чехова и документальных текстов.

Опера Чайковского была встречена критиками благожелательно, но довольно быстро сошла со сцены, не породив глубоких аналитических материалов и повторных постановок. Произведение Тарнопольского вызвало серьезную дискуссию, было признано значительной работой и вошло в научный контекст, однако его постановка также оказалась единичной. Самый же большой успех имела опера Этвёша – после премьеры в Лионе она была поставлена более 20 раз в крупнейших культурных центрах Европы, в том числе Париже, Вене, Брюсселе, Гамбурге, Цюрихе и многих других. Критики признали ее одной из лучших опер второй половины XX в. и последней выдающейся оперой всего столетия. Можно сказать, что и первые 20 лет XXI в. не дали оперного сочинения, способного соперничать с ней по мировому признанию и частоте постановок. В 2019 г. «Три сестры» Этвёша были впервые поставлены в России в екатеринбургском театре «Урал Опера Балет», получили высокую оценку критики и несколько номинаций на национальную театральную премию «Золотая маска».

Мы остановимся на этом сочинении, и не только потому, что оно наконец вошло в российский культурный контекст. На наш взгляд, значение оперы Этвёша в том, что она открывает новый период в освоении Чехова музыкальным театром. Это было замечено не только нами. Так, музыковед Л. Гаврилова пишет: «...“Три сестры” Этвёша открыли новый этап взаимоотношений современной художественной практики с чеховской драматургией!

Причем, этот опыт достаточно убедителен и доказывает чрезвычайную актуальность чеховской проблематики сегодня»². Мы стремимся показать, что этапность этого сочинения заключена в самом феномене партитуры Этвёша: она знаменует отход от простого «пересказа» сюжета, бытовой иллюстративности или создания музыкальными средствами особой «чеховской атмосферы» (в целом эти черты характеризуют сочинения предшествующего времени) и направляет процесс адаптации пьес Чехова в музыкальном театре в русло интерпретации и концептуализации, что дает ключ к их художественному коду и приводит к успешному результату.

История создания оперы хорошо известна со слов самого Этвёша, известны и трагические обстоятельства в жизни композитора (гибель сына), направившие его внимание к сюжету «Трех сестер» и определившие основную тему произведения: это тема расставания, прощания, которая очевидно присутствует в пьесе и которая стала столь актуальной для Этвёша в связи с уходом родного человека (Фазекаш Г., 2019, с. 24). Кроме того, важным объектом художественного исследования в опере становится категория времени, которой в актуальном осмыслении пьес Чехова отводится значительное место. Чеховские герои не живут настоящим, «не попадают» в свое время: они бесконечно вспоминают то, что было (начиная с первой реплики пьесы: «Отец умер ровно год назад») и фантазируют о том, что будет с ними и вообще с людьми в будущем – как ближайшем, так и недостижимо отдаленном. Во время действия пьесы (а это несколько

лет) они несчастны и страдают, но не утратили надежд на грядущие перемены, которые, впрочем, становятся все более призрачными – мотив неоправданных ожиданий тесно переплетается с мотивом отложенного счастья.

В либретто оперы (авторы К. Хеннеберг и П. Этвёш, на русском языке) существенно сокращен текст пьесы, сюжет изложен нелинейно и перераспределена смысловая нагрузка между главными чеховскими героями. Одноактная композиция разбита на три раздела, названные композитором секвенциями. Образ времени, которое течет не прямо вперед, а петляет и движется по спирали, создается прежде всего оригинальной структурой, в которой несколько малых «витков» вписаны в большое временное «кольцо». Внутреннее строение оперы не совпадает со структурой пьесы, но при этом оно отвечает ее композиционной сложности: «“Три сестры” одна из самых искусных пьес Чехова с точки зрения композиции; по собственному признанию автора, “сложная, как роман”. Между действиями проходят годы, но читатель, погруженный в бытовую рутину прозоровского дома, может этого не заметить: все тот же круг лиц ведет похожие разговоры, изнывая от скуки <...>. В мире “Трех сестер” ничего не происходит, но все меняется» (Кириенков И., 2019).

Каждая из трех секвенций по своему развивает тему прощания: первая из них связана с образом Ирины, которая прощается с Тузенбахом; вторая – с образом Андрея, окончательно расстающегося с иллюзиями по поводу своей карьеры и семейной жизни; третья – с образом Маши,

прощающейся с Вершининым. При этом все 13 персонажей оперы (действующие лица чеховской пьесы за исключением Ферапонта) присутствуют во всех секвенциях, таким образом погибший в первой барон действует во второй и в третьей. Ольга не имеет своей секвенции, хотя активно участвует в действии всех трех. Композитор объясняет такое редуцирование образа одной из сестер тем, что она как бы не имеет собственной судьбы, не в силах повлиять на нее и подчиняется обстоятельствам (Фазекаш Г., 2019, с. 27–28), остальные же сестры и брат находятся в состоянии выбора: Ирина выбирает между Соленым и Тузенбахом, Андрей – между сестрами и женой, Маша – между мужем и возлюбленным. Для Этвёша важна магическая символика числа 3, заданная архетипическими названием и исходными обстоятельствами чеховской пьесы. В опере это воплощается последовательно: три секвенции, в каждой из секвенций центральный персонаж является вершиной «треугольника», так как существует в состоянии выбора и поставлен в центр между бинарными оппозициями; в музыкальной фактуре преобладают трезвучия.

Оперу открывает Пролог, который представляет собой трио сестер, написанное на финальные слова пьесы «Музыка играет так бодро! <...> Они уходят, один ушел совсем, совсем и навсегда. <...> Надо жить!». Композитор сразу заявляет, основную тему произведения – тему ухода, прощания, неопределенности будущего. Небольшим вступлением – сокращенный вариант Пролога, начинается и вторая секвенция. В финале Ирина, Маша и Ольга так-

же остаются втроем – в лаконичном завершении звучит лейтфраза сестер «Куда все ушло?» (этот вопрос повисает без ответа во многих эпизодах оперы), которая рифмуется с текстом Пролога.

Выстраивается своеобразная обрамляющая смысловая арка, создающая большое внешнее кольцо, из которого не может вырваться время и соответственно все герои. Две первые секвенции строятся по одному принципу: сцена пожара, восторги Вершинина по поводу вклада солдат в тушение огня, проход Наташи и фраза Маши «Она ходит так, как будто сама подошла», что вносит одновременно тревожную и гротескную интонации – они будут сопровождать и оттенять лирические излияния героев во всех трех секвенциях.

Третья часть начинается практически как «Три сестры» Чехова – со сцены чаепития на именинах Ирины и появления Вершинина в доме Прозоровых, таким образом начальное событие пьесы переносится примерно в точку золотого сечения. Здесь впервые возникает тема вождельной Москвы, но серьезного развития не получает (как мы уже сказали, в опере на первый план выходят иные значимые концепты драматургического первоисточника) и в концентрированном виде «пересказывается» история взаимоотношений Маши и Вершинина. Сюжетно секвенция Маши и вся опера завершаются уходом Вершинина вместе с военной частью, но и это финальное событие рассредоточено: офицеры Федотик и Роде прощаются с Прозоровыми еще в середине первой секвенции, таким образом тема прощания постоянно присутствует в смысловом поле оперы.

Рефреном через все три раздела проходит сцена, в которой Чебутыкин разбивает часы – важный знак, указывающий на остановку, застылость и даже отсутствие времени. Каждый раз она сопровождается звоном разбитого стекла в оркестре и возгласом «Вдребезги!».

Музыка оперы написана, несомненно, современным языком, однако не радикальным по отношению к устоявшимся нормам создания музыкального оперного текста. Так, сфера тоски и прощания создается с помощью щемящего минорного мотива аккордеона (аккордеон подражает гармошке, внося русский колорит), приглушенного звука, разорванных, как бы повисающих между паузами фраз, раздражающего «свиста» блок-флейты, имитирующего свист Маши, который так пугает и мучает сестер – этим звуком заканчивается вся опера. Сквозные трио сестер написаны в очень узком диапазоне, почти на одной ноте (за исключением отдельных ариозных фраз), что придает музыке жалобно-погребальный оттенок. Атмосфера тревоги создается остинатными ритмами, громом, треском и шуршанием большой группы ударных, звоном разбитого стекла (часы). Гротесковская сфера в опере связана прежде всего с образом Наташи: ее партия написана в очень высокой tessiture, почти все время на *ff*, с использованием приема *sprechgesang* – чаще всего вокал переходит в визгливую речь или шипение.

Ирония присутствует в музыкальных характеристиках практически всех мужских персонажей (за исключением Тузенбаха и Андрея, к которым автор относится с явным

сочувствием). Соленый изъясняется рублеными фразами, его вокальная партия в основном очень примитивна; у Вершинина пафосные приподнятые интонации чередуются с нисходящими *glissando*, похожими на лошадиное ржание; блестящими *glissando* полна партия Чебутыкина, к тому же у него, как и у Кулыгина, вокальная линия часто «застревает» в интонационных и ритмических «заиканиях»; Федотик и Роде сливаются в один музыкальный образ – поют либо дуэтом в октаву, либо повторяют слова друг за другом. Мужские партии, так же как партия Наташи, изобилуют огромными скачками, тесситурными перепадами, переходами на пение фальцетом.

Лирическая образность оперы связана с сестрами, Андреем, Тузенбахом и воплощается в широкой ариозности. Психологизм, тонкость и поэтичность в выражении чувств проявляются в романсовых мотивах (такой округлый мотив с женским окончанием является лейтмотивом Кулыгина – «Милая моя Маша!»), выразительном микшировании речевых и вокальных интонаций, очень точных, как бы «говорящих» деталях: например, когда Тузенбах в первой секвенции уходит на дуэль, Ирину охватывают дурные предчувствия и в оркестре тихо отбивается ритм, похожий на азбуку Морзе. Композитор поясняет, что он оттолкнулся от текста пьесы: Ирина работает на телеграфе и в момент тревоги у нее появляется своеобразный профессиональный тик – палец сам собой начинает отбивать точки-тире (Фазекаш Г., 2019, с. 28–29). Каждого из 13 персонажей сопровождают один или два

лейттембра, они способствуют созданию как внешнего портрета, так и психологической характеристики: Ирину – гобой, Машу – кларнет, Ольгу – флейта, Наташу – сопрановый саксофон и колокольчики, Кулыгина – бас-кларнет, Тузенбаха – две валторны, Анфису – контрабас и т.д. Когда сестры поют втроем к их инструментам присоединяется струнное трио.

«Русскость» персонажей и места действия обозначаются не только тембром аккордеона. В опере слышны аллюзии русских романсов, есть прямые цитаты из П. Чайковского, а именно – из «Евгения Онегина» («Любви все возрасты покорны», «В вашем доме», «Ты меня не любишь»). Интонационно цитаты не всегда точны и это отражает прием, использованный Чеховым в пьесе – ее герои частенько цитируют литературные тексты невпопад и перевирая.

Однако композитор не фиксируется только на одной культуре, но вполне в духе постмодернистского понимания картины мира выстраивает полилог традиций и культур, порой очень далеких друг от друга – в музыке слышны отсылки к Дж. Верди, есть цитаты из Л. Бетховена, используются приемы японского театра, ритмы яванского гамелана.

Этвёш во всех интервью подчеркивает, что он написал вполне традиционную оперу, по крайней мере, по отношению к творениям XX в. Однако он внес в практику создания оперной партитуры как минимум два новшества, способствующих воплощению концептуального замысла: во-первых, все женские партии написаны для мужских голосов (сестры, Наташа – контртенора, Анфиса – бас); во-вторых,

оперу сопровождают два оркестра с двумя дирижерами. По поводу первого нужно заметить, что аллюзия европейской барочной традиции здесь не просматривается, тем более попытка внести в сюжет элементы сексуальных перверсий. Скорее автор дает отсылку к приемам японского театра Кабуки с его амплуа оннагато: такое решение (наряду со спиральной композицией) поднимает историю над бытом и воплощает философскую – вневременную и нефизиологическую – сущность метатекста, который сформировала чеховская пьеса за 100 лет своего существования. Однако композитор, понимая, что не всякая труппа в состоянии обеспечить 4 качественных контртенора для исполнения оперы, сделал редакцию партитуры, в которой женские партии отданы женским тембрам (Ирина, Ольга, Наташа – сопрано, Маша и Анфиса – меццо-сопрано).

Важное композиционное и драматургическое значение имеет наличие двух оркестров. Один из них, скорее, ансамбль – 18 инструментов, которые сопровождают персонажей. Он размещается в яме и им руководит основной дирижер, т.е. дирижер-постановщик всего спектакля. Это своего рода «инструментальный театр», на который ложится функция индивидуальных характеристик персонажей и их взаимоотношений. Второй большой оркестр должен находиться в глубине сцены, его роль – придание действию динамики, акцентирование его наиболее важных моментов, создание объемной акустической среды. Наличие двух оркестров также позволяет быстро переключать действие из внутреннего плана во внешний, переносить

фокус внимания с субъективного на объективное, с персонажа/персонажей на ситуацию в целом.

Новые приемы, использованные Этвёшем при трактовке чеховской пьесы, не остались незамеченными другими композиторами. Так, и в опере В. Тарнопольского, написанной двумя годами позже, центральной станет тема времени. Очевидно стилистическое, образное и структурное сходство двух опер – в частности, на них указывает Е. Адам: «...авангардный стиль с пародийно-гротесковыми чертами, обнаженность экзистенциального содержания. В обеих подчеркнута знаковая роль числа “три”, которое, отталкиваясь от названия, составляет как бы канву произведений, формирует их структуру: три сцены в отличие от четырех действий у Чехова, – и продолжает символически варьироваться в музыкальной драматургии» (2015, с. 213).

Французский автор Филипп Фенелон сочинил оперу «Вишневым сад» (мировая премьера в концертном варианте состоялась в Большом театре России в 2010 г., сценическая постановка осуществлена в Парижской национальной опере в 2012 г.), где также использованы два оркестра, а отдельные женские партии написаны для мужских голосов.

Качественная новизна партитуры Этвёша позволяет режиссерам искать в ней богатый материал для интерпретаций, концептуальных решений, которые продолжают и в разных ракурсах претворяют основные идеи партитуры, чем и можно объяснить интенсивную сценическую жизнь оперы. В качестве примеров приведем краткий разбор двух постановок – самой первой, осуществ-

вленной в Лионской опере, и одной из последних – екатеринбургской.

В премьерном варианте оперы в Лионе 1998 г. очевидны «очищенность» от бытовой рутины, исторического времени, конкретной культуры, попытка воплотить не столько текст «Трех сестер», сколько метатекст на основе чеховской пьесы. Музыкальным руководителем постановки стал Кент Нагано, дирижером сценического оркестра – сам Петер Этвёш; режиссер-постановщик Усио Амагацу, художники Нацуюки Наканиси (сценография, свет) и Кейжи Морита (костюмы) были приглашены из Японии.

Постановщики откровенно использовали грим, амплуа, манеры сценического поведения, элементы декораций театра Кабуки. Сценография спектакля чрезвычайно лаконична и абсолютно условна. Действие в основном развивается на авансцене, единственный сценический атрибут – подвешенное на длинном шнуре небольшое устройство типа весов. Глубину сцены, в которой помещался большой оркестр, художники «отрезали» светлыми вращающимися панелями, напоминающими японские ширмы. Реквизит также минимален: часы, большая морская ракушка, к шуму которой прислушиваются сестры, чашки в руках гостей на именинах Ирины, жаровня с углями, с которой бегаёт в темноте Наташа. В колористике преобладают белый и серый, отдельными цветовыми пятнами проглядывают покрытые белыми накидками нижние платья сестер и Наташи.

Исполнение мужчинами-контртенорами ролей сестер наиболее приближено к амплуа оннагато: лица

их выбелены и загримированы под женские, блестящие как от воска волосы гладко зачесаны, но с боку свисают прядки, напоминающие кисточки или цветущие ветки на прическах гейш; их мимика почти не выражает эмоций, а позы и жесты не имеют бытовых аналогов и ритуальны в своей основе. Они – иные, занесены в этот мир случайно, и, естественно, не могут найти в нем место. Остальные персонажи более реалистичны, хотя тоже в значительной степени условны: например, мимика и жестикуляция Солёного и Вершинина гротескно укрупнены; чернокожая Наташа постоянно извивается змеей; комична в своем сходстве с гномом вечно бурчащая себе под нос Анфиса – с длинными косами и бородой.

Про прием травести в опере Этвёша П. Пospelов пишет: «Сложные взаимоотношения чеховских персонажей приобретают как бы надполовой характер, где речь идет уже не столько о любви мужчины к женщине, сколько о любви как чистой сущности» (2001). Заметим, что в интерпретации Амагацу не только любовь – все чувства и отношения персонажей теряют связь с реальностью и переходят в сферу категорий и феноменальности. Выверенная концептуальность, глубокое проникновение в смыслы как литературного первоисточника, так и оперы, тонкость в проработке деталей позволили режиссеру и художникам создать сценическую версию не только стильную и выразительную, но и новаторскую в прочтении чеховской пьесы.

Премьеру в екатеринбургском театре «Урал Опера Балет» в мае 2019 г. осуществили режиссер-постанов-

щик Кристофер Олден (США), дирижер-постановщик Оливер фон Дохнаньи, сценографы Ираклий Авалиани и Эндрю Либерман, художник по костюмам Доуи Люти.

Театр воспользовался редакцией, в которой женские партии исполняют женщины. Это придало постановке некоторую обытовленность, бóльшую сюжетную конкретность, направило режиссера и артистов по пути создания вполне узнаваемых и типических образов. Но при этом Олден, пожалуй, укрупнил тему времени, а также актуализировал тот коммуникативный разрыв, в котором существуют герои, что весьма значимо: ряд современных чеховедов считает исследование коммуникации в произведениях Чехова главной и самодостаточной темой (см., например: Степанов А., 2005).

Сценографы выстроили на сцене единую конструкцию на все три секвенции. Казенное, нежилое помещение, не скрашенное хозяйской заботой, напоминает вокзальный зал ожидания или больничный холл для встречи пациентов с родственниками: длинный узкий диван-скамья, на который усаживаются персонажи, не принимающие участие в эпизоде (при этом все 13 артистов практически всегда на сцене), пальмы, монстеры, «щучьи хвосты» в кадках – обычный ботанический набор для вокзалов, офисов или медучреждений, три простых по форме кресла горчичного цвета. Помещение обшито коричневыми деревянными лакированными панелями. В задней стене справа – единственная дверь, за которой неведомо что, и в которую герои иногда уходят, чтобы тут же вернуться. По всей ширине стены на высоте примерно

3 метра над сценой – глубокая ниша, в которой располагается большой оркестр с дирижером. Их от публики не скрывают, напротив – включают в действие: туда, например, время от времени поднимается Наташа с детской коляской и с высоты выдает свои визгливые реплики.

В этом пространстве, заключающем многие смыслы, обитают представители разных эпох, а также «памятники» и сновидческие фигуры. Режиссер исходит из текста пьесы, в которой герои все время заглядывают вперед, думают о том, что будет через 30, 100, 200 лет после них, и располагает их на разных отрезках тех 120 лет, что прошли с момента написания пьесы. Поэтому сестры попадают в разные времена: Ирина, Кулыгин и Соленый находятся в чеховской эпохе, Маша, Тузенбах и Наташа – в советских 60-х, Ольга, Вершинин и Анфиса – в нашем времени. Чебутыкин и Андрей скорее, универсальны – белый халат доктора и мешковатый халат обывателя актуальны во многие времена, а Федотик и Роде предстают как окаменевшие фигуры из прошлого, лишённые тепла и непосредственного присутствия даже для Ирины, вроде бы находящейся с ними в одном времени. Обращает внимание, что персонажи, наиболее близкие друг другу – супружеская пара Маша и Кулыгин, жених с невестой Тузенбах и Ирина, влюбленные Маша и Вершинин – во времени как раз не пересекаются, хоть и общаются друг с другом, не замечая несовпадений.

Как мы уже заметили, режиссер и исполнители создают типизированные, очень узнаваемые образы. Так, Ирина – чеховская девушка в длинном светлом платье, кото-

рой пристало мечтать и сетовать о том, что мир мечтаний и жизнь – разные вещи. Влюбленный в Ирину Соленый типичный грубоватый солдафон, а жених Тузенбах, по-видимому, советский инженер, затюканный жизнью, в одежде, детали которой не подходят друг другу и явно куплены в разное время по случаю. При этом он не лишен вольнодумия, носит длинные волосы и все время держит около уха транзистор – вероятно, слушает «вражеские голоса».

Маша, домохозяйка в мини-платье, постоянно сидит под торшером, дымит сигаретой и от безделья рассматривает модные журналы. Присутствие мужа в сюртуке и котелке ее не столько раздражает, сколько удивляет, хотя замечает она его редко. Скорее всего от безделья и пустоты в ее жизни и появляется Вершинин – герой-любовник, стройный и мускулистый ветеран горячих точек в камуфляже. Их отношения в спектакле – минутно вспыхнувшая страсть – и вряд ли она оставит серьезный след. Может быть, именно поэтому в финале третьей секвенции Вершинин прощается с Ольгой, а не с Машей, остающейся в тени, на заднем плане. Ольга при этом – сегодняшняя бизнес-вумен в брючном костюме, не расстающаяся с ноутбуком. Вместе с Анфисой, современной офисной уборщицей, они составляют органичную пару: добрая начальница и преданная сотрудница низшего звена.

Образ Андрея в постановке Олдена явно скроен по лекалам гончаровского Обломова – халат, матрас (вместо дивана), подушка... Свой горестный монолог во второй секвенции он обращает к доктору,

который тоже лишен воли к действию. Он почти все время сидит – разобьет часы, воскликнет «Вдребезги!» и снова сидит. Очень колоритна в спектакле Наташа – она как раз очень деятельна. Внешне – образец безвкусицы советских времен с претензией на шик, она в начале каждой секвенции появляется не со свечкой в руках, а с коляской, из которой идет дым: это настоящая пироманка, способная поджечь что угодно, в том числе и чужую жизнь.

В третьей секвенции, ближе к финалу, на сцене возникают немые фигуры, ряженные, возникшие явно из детских воспоминаний Прозоровых – ярмарочный медведь, балерина в пачке, сказочная царевна и три девочки. Эти персонажи из сновидений движутся замедленно, а то и просто сидят на сцене с безучастным видом.

Как и спектакль Амагацу, постановка Олдена умножает и укрупняет смыслы, заключенные и в пьесе Чехова, и в опере Этвёша. Сложный хронотоп усугубляет разрозненность, разорванность персонажей, их обреченность на не-встречу, не-понимание, не-попадание в свое время. Если героя Чехова не слышат друг друга, то герои Олдена вообще живут в параллельных мирах. В этом спектакле дым без огня, прощания без встреч.

Для нас очевидно, что опера «Три сестры» П. Этвёша обозначает перелом в интерпретации серьезной драматургии А. Чехова в музыкальном театре. Сохраняя основные сюжетные линии и практически всех персонажей, композитор ищет новые подходы к воплощению чеховских тем и образов, предлагает свое современное прочтение произведения,

учитывающее актуальный мировоззренческий и художественный контекст, богатую практику мирового драматического театра, в том числе опыт глубокой и тонкой проработки

проблематики чеховских пьес, актуализации их объемных подтекстов. Как убеждает практика, этот путь приводит к успеху и находит последователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: Дом-музей им. А.П. Чехова. URL: <http://old.chekhov-yalta.org/ru/index.html> (дата обращения: 24.06.2020).

² Гаврилова Л.В. Некоторые размышления над музыкально-сценическими интер-

претациями чеховских сюжетов (опера «Три сестры» Петера Этвёша). URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Gavrilova.pdf (дата обращения: 09.09.2020).

ЛИТЕРАТУРА

Адам Е.А. Современное музыкальное прочтение драмы А.П. Чехова «Три сестры» на европейской сцене // Сибирский филологический журнал. 2015. № 2. С. 211–217.

Кириенков И. Антон Чехов «Три сестры» // Полка. 2019. URL: <https://polka.academy/articles/626> (дата обращения: 24.06.2020).

Поспелов П.Г. Русская опера на чужбине // Известия. 2001. 22 авг. URL: <https://iz.ru/news/250725> (дата обращения: 24.06.2020).

Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.

Фазекаш Г. Монолог Петера Этвёша // Петер Этвёш. «Три сестры»: Буклет спектакля театра «Урал Опера Балет». Екатеринбург: Екатеринбургский театр оперы и балета, 2019. С. 24–29.

REFERENCES

Adam, E.A. (2015), “Contemporary musical interpretations of A.P. Chekhov’s drama «Three Sisters» on the European stage”, *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian Philological Journal], no. 2, pp. 211–217. (in Russ.)

Fazekash, G. (2019), “The monologue of Peter Etvesh”, *Peter Ehtvesh. “Tri sestry”* [Peter Etvesh. “Three sisters”], Ekaterinburg, pp. 24–29. (in Russ.)

Kirienkov, I. (2019), “Anton Chekhov «Three sisters»”, *Polka* [The Shelf], Available at: <https://polka.academy/articles/626> (Accessed: 24 June 2020). (in Russ.)

Pospelov, P.G. (2001), “Russian opera abroad”, *Izvestiya* [News], Available at: <https://iz.ru/news/250725> (Accessed: 24 June 2020). (in Russ.)

Stepanov, A.D. (2005), *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [The problems of communication in Chekhov’s creations], *Yazyki slavyanskoi kul’tury*, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Яськевич Ирина Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Новосибирского государственного театрального института
E-mail: iasia@mail.ru

Author information

Irina G. Yaskevich, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Vice-rector on scientific work at the Novosibirsk State Theatre Institute
E-mail: iasia@mail.ru

Поступила в редакцию 22.09.2020

После доработки 15.10.2020

Принята к публикации 27.10.2020

Received 22.09.2020

Revised 15.10.2020

Accepted for publication 27.10.2020