

Е. А. Адам

Томский государственный университет

**Современное музыкальное прочтение
драмы А. П. Чехова «Три сестры» на европейской сцене**

Объектом исследования являются две современные оперы, созданные по мотивам драмы А. П. Чехова «Три сестры», – венгерского композитора П. Этвёша (1998) и российского композитора В. Тарнопольского (1999). Дается их сравнительный анализ и выявляется наличие отдельных схожих деталей при резкой контрастности общей трактовки произведения. Обе оперы объединяет нетрадиционное прочтение Чехова, авангардный музыкальный стиль и экзистенциальная направленность. Композиторы совместно с либреттистами меняют хронологический ход пьесы, объясняя это стремлением «возвести “Трех сестер” до сочинения, лишённого отпечатка времени», так как Чехов, по их словам, привлекателен «современностью героев». Контрастность указанных опер заключается не только в применении различных музыкальных средств, но и, в первую очередь, в их концептуальном различии. Так, сочинение Этвёша можно сравнить с мюзиклом – красочное зрелище с участием нетрадиционных голосов контртеноров в четырех главных (женских) ролях и редких для этого жанра инструментов. Это жизнеутверждающее сочинение отражает мечтательную атмосферу XIX в. Опера Тарнопольского, напротив, является трагедией с элементами мрачного абсурдного комизма.

Ключевые слова: А. П. Чехов, драма, перевод, театр, опера.

В 2015 г. две памятные даты связаны с именем А. П. Чехова – 155 лет со дня рождения писателя и 115 лет со времени написания драмы «Три сестры». Спустя полтора столетия его творчество не только не кануло в Лету, а напротив, стало неотъемлемой частью мировой культуры. Небывалый интерес вызывает, в первую очередь, драматургическое наследие писателя, включающее пьесу «Три сестры», которая последние несколько десятилетий не сходит с афиш европейских театров.

Премьера «Трех сестер» на немецком языке состоялась в Берлине в 1901 г., то есть в тот же год, что и на родине, однако тогда она осталась незамеченной.

Адам Евгения Альбертовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии факультета иностранных языков Томского государственного университета (пр. Ленина, 36, Томск, 634050, Россия; Janeadva@rambler.ru)

Немецкому зрителю начала XX в. больше нравились чеховские одноактные «шутки». На эту особенность первого восприятия драматургии Чехова в Германии указывает известный немецкий славист и переводчик Р.-Д. Клуге (R.-D. Kluge): «...охотнее на разных сценах ставились его водевили (“Медведь”, “Предложение”). Большие же пьесы шли редко и не имели успеха, как, например, “Три сестры” (1901)... в Берлине» [Клуге, 1993, с. 153].

Несмотря на то что процесс вхождения этой драмы в репертуар немецкоязычных театров до 1950-х гг. протекал довольно медленно, отдельным талантливым режиссерам, например Гейнцу Гильперту, удавалось находить успешное сценическое решение: в его постановке эта пьеса шла в разных городах Германии в течение 30 лет. По словам режиссера, он стремился «во имя самого писателя увидеть мир его глазами» [Hilpert, 1938]. Для всех немецких постановок первой половины XX в., включая премьеру, было характерно следование классической традиции, заложенной К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

С 1960-х гг. характер восприятия чеховской драматургии резко меняется. Театровед, критик и издатель немецкого журнала «Theater heute» Х. Ришбьер отмечал, что репертуар немецкоязычных театров уже невозможно себе представить без драм Чехова и ни одного из русских драматургов не ставят на немецкой сцене так много: «Последние десять сезонов в театрах Федеративной республики, Австрии и немецкоязычной Швейцарии около трети всех постановок русских и советских пьес приходится на его произведения» [Rischbieter, 1982]. Характерной чертой этого периода становится подчинение пьесы интерпретаторскому видению режиссера. Появляются спектакли, контрастные традиционному прочтению.

Свидетельством неограниченных художественно-смысловых ресурсов «Трех сестер» стало появление на рубеже XXI в. ее музыкальных версий. Пьеса, созданная Чеховым для постановки в драматическом театре, получила свое воплощение, помимо основного, и в других видах сценического искусства. Так, в 1989 г. в Бонне состоялась премьера балета-фантазии в постановке Валерия Панова, а в 1990-е гг. одна за другой появились три оперы. В 1991 г. в Пермском государственном оперном театре была поставлена опера Александра Чайковского под названием «Три сестры Прозоровы»; 13 марта 1998 г. в Лионе (Франция) в театре «Opéra National» зрителям была представлена опера «Три сестры» на музыку композитора Петера Этвёша (Péter Eötvös); в 1999 г. на «Münchener Biennale» (Германия) была показана опера российского композитора Владимира Тарнопольского «Три сестры», в немецком варианте называвшаяся «Wenn die Zeit über die Ufer tritt» («Когда время выходит из берегов»). Наибольший успех и длительная сценическая судьба выпали на долю оперы П. Этвёша. В данной статье мы рассмотрим музыкальные версии П. Этвёша и В. Тарнопольского.

Петер Этвёш (род. в 1944 г.) – венгерский композитор и дирижер, в 22 года переехал в Федеративную республику Германию; с 1997 г. является членом Академии искусств в Берлине. В творческой биографии композитора «Три сестры» – первая опера. Ее лионская премьера (1998) стала мировой сенсацией. По словам Этвёша, ему было нелегко найти стиль и музыкальный язык, которые были бы созвучны чеховскому, но выбор именно этой пьесы был продиктован очевидной современностью ее героев [Монелль, 2001].

Владимир Григорьевич Тарнопольский (род. в 1955 г. в Днепропетровске) – выпускник Московской консерватории, по классу инструментовки учился у известного русского композитора авангардного направления Э. В. Денисова, что наложило отпечаток на его творческий стиль. Если в начале своего композиторского пути, в 1980-е гг., Тарнопольский был увлечен христианской культурой, то на рубеже 80-х – 90-х гг. в его творчестве происходит «заметный стилистический поворот от “культурологического” мышления в сторону большей абстракт-

ности музыкального языка»¹. Он создает крупные сочинения по заказу знаменитых немецких коллективов, таких как «Ensemble Modern», симфонического оркестра Баварского радио. Его произведения исполняются на международных фестивалях современной музыки Европы и США и удостоены различных премий. Помимо композиторской деятельности Тарнопольский занимается популяризацией современной музыки нового направления: так, в 1994 г. он осуществил свой проект ежегодного Международного фестиваля авангардной музыки «Московский форум», получившего широкое мировое признание.

Самой масштабной работой композитора стала опера «Wenn die Zeit über die Ufer tritt» (Когда время выходит из берегов), написанная по заказу современного музыкального театра «Münchener Biennale». Так же, как и Этвёш, Тарнопольский отступает от традиционного прочтения Чехова, поясняя, что при написании оперы он «абсолютно не стремился приблизиться к так называемому “настоящему”, но уже никому не известному Чехову»; это, по его словам, в принципе невозможно для оперы. Композитор комментирует: «...я абсолютно отказался от наивной идеи “положить на музыку” вовсе для этого не предназначенный чеховский текст. Я убежден, что языки искусств непередаваемы один в другой, и даже самая простоя инсценировка какой-нибудь пьесы на драматической сцене вынуждает режиссера качественно переосмыслить и переструктурировать весь материал. Когда же речь идет о написании оперы – композитор просто обязан искать новый код, новую конструкцию и новый стиль подачи материала»².

У анализируемых музыкальных версий «Трех сестер» немало общего: 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.

В либретто оперы Этвёша, написанном им по-русски совместно с Клаусом Хеннебергом (Claus H. Henneberg), хронологический ход пьесы изменен. Опера делится на три секвенции: Ирина, Андрей и Маша, эпизоды повторяются от одной части к другой, по-разному окрашенные, однако все время узнаваемые, что помогает зрителю следить за действием. Как отмечает английский музыкальный обозреватель Р. Монелль (R. Monell), «одни и те же события как бы прокручиваются несколько раз в бесконечном хороводе» [Монелль, 2001, с. 2]. Таким образом, некоторые эпизоды получают функцию рефрена: Наташа, которая ходит по дому со свечой в руке; пожар, который свирепствует в городе; доктор, который разбивает настенные часы. По мнению немецкого критика П. Мулинье, «отказ от хронологического порядка в пользу музыкального и сценического, своего рода реструктуризация деструктурированного, позволяет Этвёшу возвести “Трех сестер” до сочинения, лишенного отпечатка времени» [Moulinier, 1999, с. 30].

Для автора либретто оперы Тарнопольского – немецкого писателя Ральфа Гюнтера Моннау (Ralph Guenther Mohnnau) – «двигательным стержнем развития» становится не сюжет, а «принцип трехкратного проигрывания в трех сценах оперы одной и той же ситуации – “гости съезжались на дачу” (party)»³. Эта пушкинская фраза из «Повестей Белкина», послужившая Л. Н. Толстому своеобразным творческим стимулом к написанию романа «Анна Каренина», является концен-

¹ Официальный сайт композитора Владимира Тарнопольского. Биография. URL: <http://www.tarnopolski.ru/ru/bio>

² Тарнопольский В. Когда время выходит из берегов (Wenn die Zeit über die Ufer tritt): Комментарии к опере. URL: http://www.tarnopolski.ru/ru/articles_01_wenn

³ Там же.

тратом русской усадебной культуры, по сути – русской классической культуры в целом. По словам композитора, в основе его сочинения лежат отдельные ситуации и мотивы не только пьесы «Три сестры», но и «известных чеховских пьес – “Чайка”, “Дядя Ваня” и др.». Однако либретто «не следует ни одной из этих пьес, а образует некий новый МЕТА-ТЕКСТ, своего рода “экстракт Чехова”»⁴. Число «три» Тарнопольский называет важным организующим моментом своего сочинения: трем сценам, изображающим 3 временных и исторических пространства, соответствуют 3 «менталитета» и 3 жизненно важные проблемы. Действие первой сцены соответствует оригиналу и происходит во времена Чехова (рубеж XIX и XX вв.) в русской провинции, далее композитор осовременивает пьесу. Вторая сцена представляет рубеж тысячелетий уже не в России, а в символически обрисованной культурной метрополии, и третья сцена – неопределенное будущее в виртуальном пространстве. Композитор разъясняет, что «соответственно трем разным временам (прошлое – настоящее – будущее) и трем различным менталитетам (русская провинция – мировая столица – “надпланетарность”) меняются и темы разговора: любовь (1-я сцена) – искусство (2-я сц.) – смерть (3-я сц.). При всей внешней контрастности антуража, оказывается, что во все времена экзистенциальные проблемы человека – одни и те же – это невозможность коммуникации и взаимопонимания, одиночество и отсутствие смысла жизни. Эти проблемы не только не снимаются, но и с развитием цивилизации трагически усугубляются»⁵.

Основной «находкой» в опере Этвёша стало исполнение женских партий высокими мужскими голосами. Многие театральные деятели, в том числе специалисты по вокалу, отмечают, что необычайное звучание контртеноровых голосов придает опере экзотический оттенок сюрреальности, а это соответствует погруженной в мечтательность атмосфере XIX в., которую отразил Чехов. «Этвёш с помощью продуманной звуковой драматургии извлекает волшебные, богатые по содержанию музыкальные настроения, в которых отражаются желания, стремления и надежды погрязших в провинции трех сестер и их брата Андрея» [Kager, 2000, с. 39].

Немецкий критик Штефан Мёш назвал это произведение «великой оперой в удвоенном смысле этого слова», отметив: «Ее сила состоит в том, что она по-новому передает мечтательность камерных ансамблей, как и красоту мелодично звучащей экспрессивности» [Mösch, 2000, S. 53]. Этвёш обеспечил опере свежесть восприятия нетрадиционными для этого музыкального жанра инструментами. Так, в начале слышатся печальные звуки аккордеона, потом альтовая флейта, характеризующая Ольгу, английский рожок для Ирины, кларнет для Маши, фагот для Андрея и саксофон, передающий экзальтацию в духе кабаре, для Наташи. В это созвучие вливаются голоса четырех контртеноров, которые исполняют партии трех сестер и Наташи. Ш. Мёш убежден, что исполнение женских ролей именно такими, выходящими за рамки традиции мужскими голосами «всцело вписывается в этот звуковой портрет: здесь звучат не переделанные в оперных героев театральные персонажи, а такие, чья внутренняя перспектива нащупывает для себя каждый раз свой индивидуальный звук» [Ibid.].

«Решение Этвеша, – считает российский музыкальный обозреватель Петр Поспелов, – лишено скандального оттенка; нет в нем и обращения к практике барочной оперы, где пели кастраты-сопранисты: скорее, композитор заставил своих актеров примерить на себя амплу “оннагата” – актеров театра Кабуки, играющих женские роли. Сложные взаимоотношения чеховских персонажей приобретают

⁴ http://www.tarnopolski.ru/ru/articles_01_wenn

⁵ Там же.

как бы надполовой характер, где речь идет уже не столько о любви мужчины к женщине, сколько о любви как чистой сущности» [Поспелов, 2001].

Этвёшу удалось создать в опере «Три сестры» удивительно богатую музыкальную палитру из всевозможных стилей и ритмов. Так, «серые тона поствебернианских звучаний (подходящие к общему настроению мрачной безысходности), уступают место дебюссианской насыщенности, перемежающейся терпкими джазовыми гармонизациями в духе Майлза Дэвиса. И все это “пронизывается” повторами в ритме музыки “гамелан”» (с острова Ява) [Монелль, 2001]. Р. Монелль называет «этот оригинальный опус» Этвёша «сильнопахнущим букетом музыкальных и визуальных ощущений с одновременно нежным и циничным подтекстом» [Там же].

В опере Тарнопольского тоже звучит голос контртенора, но, в отличие от сочинения Этвёша, это – мужской персонаж. Ему отведена несколько ироническая роль, когда он в септете с другими певцами переводит «“высокие” споры в несколько пародийно-гротесковый контекст». Композитор представляет свое сочинение как «ансамблевую оперу», объясняя, что «отсутствие подлинных персонажей приводит к невозможности включения в структуру оперы какой-либо сольной ариозности»⁶. По этой причине три сестры поют практически все время вместе, представляя собой «некое триединство», а в оркестре их сопровождает солирующее струнное трио.

Показателем авангардной направленности в опере Тарнопольского является «сплавление разнородных стилистических элементов, но не в манере банальной полистилистики а la Шнитке, которая сводится в сущности к сумме стилизаций и цитат, а на глубинном, “звуко-генетическом” уровне». Композитор отмечает, что музыкальными средствами этой оперы он «пытался найти некий метастиль» – «новую эвфонию (новое благозвучие), в которой снимаются противопоставления консонанса и диссонанса, звука и шума, гармонии и тембра, акустических и электронных инструментов». Ярким примером такой «новой эвфонии», вероятно, можно назвать мотив времени: «Возникая как бы из случайных шорохов, он постепенно обретает колокольный характер (сцена 1), а далее все более и более теряет свою определенность, растворяясь в глissандировании и переходя в скрежет и кластеры»⁷. Сам Тарнопольский полагает, что его «мотив времени» наглядно демонстрирует применение им «принципа деконструкции».

Этот принцип «радикально» проявляется и «в эволюции вокала» – сложная распевная кантилена в первой сцене, текстовые дробления во второй, а в третьей сцене – отдельные звуки в виде vibrato, переходящие «в прерывающийся тон и другие неклассические типы пения». Такими же средствами композитор изображает деконструкцию индивидуальных характеристик персонажей: сначала герои представляют собой подобие теней, в дальнейшем они теряют свои имена и обозначаются только первой буквой и в конце пьесы идентифицируются по порядковым номерам.

Композитор, по его словам, часто обращается к «стилистическим аллюзиям». В «Трех сестрах» он «вспоминал» «застывшие мгновения Глинки, и карты Чайковского, и куранты Мусоргского, и бесконечную кантилену Рахманинова», чередуя русских классиков с элементами рэпа и минимализма. «По мере своего развития, – поясняет Тарнопольский, – эти идиомы приобретают все более осязаемый критический аспект и в конце концов разрушают сами себя под тяжестью собственной определенности»⁸.

⁶ http://www.tarnopolski.ru/ru/articles_01_wenn

⁷ Там же.

⁸ Там же.

Проведенный анализ показал концептуальное различие двух указанных опер. Два композитора по-разному интерпретируют смысл «Трех сестер». Так, сочинение Этвёша содержит в себе светлое начало: это зрелищное представление, предназначенное вызывать у зрителей, в значительной мере именно с помощью музыки, положительные эмоции. Этому служит красочность ансамблей, свежесть музыкального восприятия благодаря использованию нетрадиционных для оперы инструментов и редких контртеноровых голосов.

В опере Тарнопольского, по его словам, важная роль отводится принципу «прогрессирующей деконструкции», распространяющемуся, «в первую очередь, на само качество звуковой ткани». Инструменты по мере развития «все чаще используют всевозможные “неклассические” “отчуждающие” приемы звукоизвлечения». Это относится и к вокалу. Показательным примером деконструкции, пожалуй, является последняя сцена этой постановки, в которой звучит «предсмертное обращение к человечеству членов религиозной секты – самоубийц Sun Gate». Как поясняет сам композитор, «сегодня, на пороге XXI века, в музыке больше нет “плохих” или “хороших” средств. Все зависит от того, насколько используемые средства отвечают данному индивидуальному замыслу данного конкретного сочинения, насколько интересна и индивидуальна сама идея. И в этой работе я пытался, не порывая с принципиальными установками жанра оперы, обрести большую свободу в сочинении новых идей»⁹.

Таким образом, две анализируемые оперные версии «Трех сестер» при наличии внешних общих черт контрастны по сути. Этвёш делает акцент на красочном зрелище с экзотическим оттенком сюрреальности, погружающем зрителей в мечтательный мир героев Чехова. Тарнопольский, напротив, тяготеет к мрачному абсурдному комизму. Контрастность трактовок всегда сопровождала драму «Три сестры», в которой одни подчеркивали фатальную безвыходность и пессимизм, другие – жизнеутверждающее начало. Вероятно, именно этот кроющийся в пьесе смысловой диапазон привлекает своей загадочностью как режиссеров, так и композиторов.

Список литературы

- Клуге Р.-Д.* Судьба творчества Чехова в Германии (1890–1914 гг.) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1993. С. 153–159.
- Монель Р.* Три сестры на Эдинбургском фестивале // Opera. 2001. Nov.
- Поспелов П.* Русская опера на чужбине // Известия. 2001. 22 авг. URL: <http://www.operanews.ru/chehov.html>
- Hilpert H.* // Blätter des Deutschen Theaters, 1938.
- Kager R.* Ein Blick in vergangene Zeiten // Opernwelt. 2000. Juni. S. 39.
- Moulinier P.* Eine große zeitgenössische Oper. Drei Schwestern. Hamburg, 1999. S. 30.
- Mösch S.* Wie klingt große Oper heute? // Opernwelt. 2000. Mai. S. 53.
- Rischbieter H.* Russische Stücke auf deutschen Bühnen. Beitrag zum Düsseldorfer Kolloquium vom 12.10.1982.

⁹ http://www.tarnopolski.ru/ru/articles_01_wenn

E. A. Adam

**Modern musical interpretation
of A. P. Chekhov's drama «Three sisters» on the European stage**

The subject of the research covers two modern operas written on the motifs of A. P. Chekhov's drama «Three sisters»: the opera by the Hungarian composer Péter Eötvös (1998) and that by the Russian composer V. Tarnopolsky (1999). The present paper makes a comparative analysis of these operas and reveals the presence of some similar details in them along with a sharp contrast in the general interpretation of the drama. The «non-traditional» reading of Chekhov, the avant-garde musical style and the existential orientation, unite the two operas. The two composers jointly with the librettists change the chronology of the play explaining it by their aspiration «to raise the “Three sisters” to a composition deprived of the mark of time». According to them, Chekhov attracts «by the modernity of the heroes». The contrast of the said operas consists not only in using different musical means, but first of all in their conceptual distinction. Thus, the opera by Eötvös can be compared with a musical, for it is a beautiful performance with the participation of non-traditional voices of countertenors in the 4 main (female) roles and of instruments rare for this genre. This is a life-asserting composition reflecting the dreamy atmosphere of the 19th century. As for the opera by Tarnopolsky, it is, on the contrary, a tragedy with elements of dark absurd comicalness.

Keywords: A. P. Chekhov, drama, translation, theatre, opera.