

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2023. Том 27, № 1
ЧЕХОВСКИЕ СТРАНИЦЫ

Научная статья

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-8 Чехов А.П.
DOI 10.18522/1995-0640-2023-1-33-45

«ТРИ СЕСТРЫ» ЧЕХОВА И ЗВУКОВАЯ ПАЛИТРА ПЬЕСЫ: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ольга Викторовна Бигильдинская

Московский городской педагогический университет, Москва, Россия

Аннотация. Драма Чехова «Три сестры» – наиболее богатая из всех чеховских пьес по звуковому оформлению – несмотря на ряд научных работ, посвященных звуковой партитуре пьесы, до сих пор привлекает внимание исследователей в этом аспекте. Сегодня представляется актуальным рассмотрение звуков, шумов, музыкальных фрагментов драмы в совокупности, составляющей единое целое со смысловым полем драмы. Примеры звукового оформления нескольких значимых в истории мирового театра спектаклей разных лет, дополняющие статью, актуализируют внимание к звуковой палитре пьесы и расширяют возможности интерпретации чеховской драмы.

Ключевые слова: Чехов, «Три сестры», ремарки, шумы, музыка, звуковая партитура пьесы, интерпретация.

Для цитирования: Бигильдинская О.В. «Три сестры» Чехова и звуковая палитра пьесы: проблемы интерпретации // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2023. Т. 27. № 1. С. 33 – 45.

Original article

CHEKHOV'S PLAY THE "THREE SISTERS" AND THE PLAY'S SOUND PALETTE: PROBLEMS OF INTERPRETATION

Olga V. Bigildinskaya

Moscow City University, Moscow, Russian Federation

Abstract. Chekhov's drama "Three Sisters" is the richest of all Chekhov's plays in terms of sound design – despite a number of scientific works devoted to the sound score of the play, it still attracts the attention of researchers in this aspect. Today it seems relevant to consider the sounds, noises, musical fragments of the drama, recorded by the author in the remarks and text, constituting an integral part with the semantic field of the drama. This article shows that the sound concept of the play was carefully thought out by Chekhov in relation to the images he created and the events unfolding in the play – for each act and the play as a whole, and therefore the sound palette of the drama is its integral part and

© Бигильдинская О.В., 2023

should be read by the directors as part of the author's intention. Examples of sound design of several significant performances in the history of the world theater of different years staged by K.S. Stanislavsky, V.I. Nemirovich-Danchenko, A.V. supplementing the article, actualize attention to the sound palette of the play and expand the possibilities of interpreting the Chekhov's play.

Key words: *Chekhov, Three Sisters, remarks, noises, music, sound score of the play, interpretation*

For citation: *Bigildinskaya O.V. Chekhov's Play "Three Sisters" and the Play's Sound Palette: Problems of Interpretation // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2023. T. 27. № 1. P. 33 – 45.*

Введение

Драма А.П. Чехова «Три сестры» до сих пор остается в поле зрения историков литературы. Из крупных работ последнего десятилетия, посвященных исследованию пьесы, важно назвать «“Три сестры”: драма мечтаний» М.А. Волчкевич (2012), а также монографии «Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества)» Г.И. Тamarли (2012), «Эволюция драматургии Чехова» П.Н. Долженкова (2014) и «Антон Чехов, театр и “симпатичные драматургии”» А.Г. Головачевой (2020), уделяющие существенное внимание тексту драмы. Актуальные статьи о «Трех сестрах» по сей день входят в сборники важнейших чеховедческих конференций.

О музыкальности чеховской драматургии в разные годы писали М.С. Григорьев, А.Б. Дерман, Л.П. Гроссман, Л.П. Громов, Е.З. Балабанович и др., понимая под ней не только ремарки, указывающие на инструментальное или песенное исполнение музыкальных произведений, но и музыкальное начало текста Чехова в целом: его внимание к языку, «звуковым образам» и «общей лирической интонации» [Балабанович, 1978, с. 6].

Одним из первых обратил внимание на «музыкальный аккомпанемент» «Трех сестер» М.С. Григорьев в своей работе «Сценическая композиция чеховских пьес», отметив его эмоциональное воздействие на зрителя и указав на основные музыкальные акценты каждого акта драмы [Григорьев, 1924, с. 62–65]. Однако в последующие годы, по словам Н.М. Фортунатова, обращение к вопросу музыкальности чеховских пьес носило лишь «характер попутных замечаний по поводу тех или иных специальных проблем, интересовавших автора» [Фортунатов, 1974, с. 105].

Отдельные работы, посвященные музыкальному и звуковому оформлению «Трех сестер», начинают появляться в 1980-е гг. Музыка и звуковые ремарки пьесы анализировали Г.И. Тamarли [Тamarли, 1981, 1993, 2012], Д. Рейфилд [Рейфилд, 1993], А.Н. Панамарева [Панамарева, 2007, 2011, 2013], Н.Ф.Иванова [Иванова, 2002] и др. Так, Панамарева отмечает, что в «Трех сестрах», по сравнению с другими, предшествующими пьесами Чехова, «наиболее полно представлен звуковой ряд», обращает внимание на ритмическое начало в тексте, к выразителям которого относит не только мелодию, но также паузы и шумы (в частности, стук: бой часов, стук в пол, набат). И считает, что стук является в пьесе «материализованным, “озвученным” временем» [Панамарева, 2011, с. 127], «некоей объективной пространственно-временной реальностью, по отношению к которой человек делает попытки осмысления» [там же, с. 128]. Мелодические же ремарки считает противопоставлением

звуковым, так как мелодии, сопровождающие «философствования» героев, являются «аналогом человеческой жизни» и противопоставлены «ритмически организованным звукам», соответствующим «большому миру» [там же, с. 129]. В этом автор видит онтологическую концепцию произведения. А исследуя «архитектонику драмы», использует аналогию с музыкой в качестве методологического подхода (указывая на сюжетное движение пьесы к «тонике» – Москве – и на ее завершение «доминантой» – «устремленностью, которая только должна вести к обретению устойчивости») [Панамарева, 2012, с. 139].

Тамарли считает музыку важным структурным элементом чеховской драматургии, позволяющим создавать «музыкальный образ мира» [Тамарли, 2012, с. 22]. Она объясняет роль вокальных и инструментальных эпизодов в сюжете, поднимающих настроение, объединяющих, отвлекающих, вселяющих надежду или передающих эмоциональное состояние персонажей, а также связывает владение конкретными музыкальными инструментами со складом души и характером исполнителя [там же, с. 33–34, 36–39]. Она обращает внимание на манеру и характер исполнения музыкальных произведений, которые подчеркивают важность, иронию, скрытую комичность, трепетность и т.п. ситуации, являются прологом к новой сюжетной линии или выражают противоречивость персонажа [там же, с. 41–43]. Говоря о музыкальной структуре пьесы, автор ассоциирует архитектонику «Трех сестер» с «особым жанром симфонической музыки – инструментальным концертом», где солист (три сестры) – дает «первоначальный толчок темам», а все остальные (оркестр) – их развивают [там же, с. 64]. Отмечает основные мотивы «главной» и «побочной» партий, их – в зависимости от темы – минорную и мажорную тональность. А также обнаруживает в основе четвертого акта «закономерности, общие с репризой сонатной формы» – параллелизм мыслей и образов в последнем и первом акте [там же, с. 74]. Анализируя звуки пьесы, Тамарли отмечает, что при их помощи автор «воссоздает картины русского быта своего времени» (стук, набат, бубенчики тройки) [там же, с. 81], но не ограничивается только этим, вводя в пьесу звуки, выполняющие роль символа (гудение в печке, бой часов и др.) [там же, с. 82–83].

Другие исследования вышеназванных авторов посвящены отдельным музыкальным фрагментам и их сюжетной роли в пьесе [Рейфилд, 1993; Иванова, 2002].

Однако все упомянутые работы не описывают звуковую партитуру драмы Чехова «Три сестры» в совокупности. Цель данной статьи – осуществить семантический анализ ремарок и реплик героев пьесы на предмет употребления в них звуков, шумов и фрагментов музыкальных произведений, как «текста», составляющего единое целое со смысловым полем драмы. Этим обусловлена новизна данной работы. Исследование будет дополнено примерами звуковых оформлений спектаклей разных лет.

Исследование и его результаты

Анализ звуковой партитуры пьесы в целом и каждого действия в отдельности показывает, что употребление Чеховым музыки и шумов в драме не случайно: оно работает на создание и конкретных образов, и настроения, и завершённой композиции каждого отдельного акта. (У Чехова «Три сестры» – драма в четырех действиях, здесь и далее «акт» употребляется как синоним «действия»).

«Часы бьют двенадцать» – первая звуковая ремарка в сюжете [Чехов, 1978, с. 119]. Часы – один из важных символов пьесы. В дальнейшем они «прозвучат» дважды и оба раза будут связаны с образом Чебутыкина. В третьем действии он разобьет часы покойной мамы [там же, с. 162], и для сестер время почти остановится. Для остальных же карманные часы доктора – «У меня часы старинные, с боем...» – пробьют почти в самом конце пьесы [там же, с. 177]: в половине первого в роще состоится дуэль Соленого и Тузенбаха, и доктору важно не опоздать. Как реквизит часы будут присутствовать во многих сценах, герои будут постоянно смотреть на них и торопить время.

Звуковая концепция первого действия – тихие звуки. Насвистывания и напевы у Маши, наигрывания на пианино Тузенбаха, звуки скрипки, на которой играет за сценой Андрей – так положено звуковое начало трем сюжетным любовным линиям (Маша – Вершинин, Ирина – Тузенбах, Андрей – Наташа). «Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто», – пишет Чехов Ольге Книппер 2 января 1901 г., раскрывая характер Маши, которую та репетирует, и характеризуя «посвистывания» своих героев. Однако просит не делать печального лица ни в одном акте: «Сердитое, да, но не печальное» [Чехов, 1980, с. 173]. А потом – во втором действии – заставит посвистывать и Вершинина, соединяя при помощи звуков его и Машу в пару «давно носящих в себе горе» людей. Общий характер звукового существования главных героев в этом действии – ожидание.

Уже в этом акте можно увидеть прием Чехова наделять своих героев звуковыми характеристиками. Дразнилкой «цып, цып, цып» Соленый постоянно пытается задеть соперника Тузенбаха, что ярко и точно определяет характер отношений между ними [Чехов, 1978, с. 129, 134, 164]. Выделим и ремарку «опрыскивает себе грудь» [там же, с. 124], относящуюся к Соленому: один из постановщиков впоследствии прочтет ее как звуковую, и она станет одним из ярких режиссерских ходов.

Как у Соленого есть дразнилка, так и Чебутыкин (который в четвертом акте будет напевать свою «Тарарабумбию») в этом действии два раза повторяет музыкальную фразу «Для любви одной природа нас на свет произвела» из арии Таисии в комической опере «Оборотни» [Там же, с. 131, 136], подтрунивая над влюбленными Андреем и Наташей.

Стук Маши вилкой по тарелке [там же, с. 136] во время утреннего завтрака как будто обращает внимание собравшихся на то, кто в доме хозяин. Сейчас это – сестры, которые могут себе позволить вести себя даже «на три с минусом» [там же]. А вот в конце пьесы вилка уже будет валяться на скамье

и молчать, а Наташа, новая хозяйка в доме, вопрошать, зачем она здесь валяется [там же, с. 187].

«Удивительный звук» волчка, подаренного Ирине Федотиком на именины [там же, с. 137] – последний звуковой эпизод в первом действии – один из тех символических чеховских звуков, который кажется предзнаменованием, предвестием недоброго конца – ведь именно Ирина потеряет в конце пьесы будущего мужа и возможность начать новую счастливую жизнь.

Шум в печке [там же, с. 143], который слышит Маша в начале второго действия, также можно трактовать как предчувствие беды – как Машиной личной: ее будущий роман с Вершининым, развивающийся в этом действии, закончится ничем, – так и всех героев пьесы: ничто ожидаемое ими не свершится. Интересно, что к «насвистывающей» Маше в этом действии присоединяется и «посвистывающий» Вершинин – это выстраивает между ними и звуковую линию отношений [там же, с. 156].

По настроению это действие более бодрое: звуки стали смелее и конкретнее – события разгораются. Вечер в доме Прозоровых. Тузенбах заводит «Ах вы, сени», другие подхватывают, поют и пляшут. Затем барон играет вальс, Маша танцует [там же, с. 152]. Однако праздник с ряжеными пресекается Наташей: Бобик нездоров. «*Не Бобик болен, а она сама...*» [там же, с. 153] – эти гневные слова Маши чуть позже оправдывает звон подъехавшей к дому тройки Протопопова.

Бубенчики тройки – новый звук и неожиданный поворот: Наташа изменяет Андрею с Протопоповым («*Зовет меня покататься с ним...*»). Ее разговор с горничной перебивают два звонка («*Кто-то там пришел <...> Ольга, должно быть*»), но даже свидетели не останавливают ее от решения «*поехать разве на четверть часика прокатиться...*» [там же, с. 155].

Действие начинается и заканчивается одинаковыми звуковыми мотивами, которые закольцовывают его композицию: на улице играют на гармонике [там же, с. 139, 156], нянька поет песню ребенку [там же, с. 142, 153, 156]. Первый – отсылает к гостям-военным, которые приходят в дом и снова уходят, унося веселье и беззаботность. Второй – создает фон, на котором разворачиваются события в разрушающейся семье Андрея.

Основной звуковой мотив третьего действия – набат по случаю пожара, охватившего город [там же, с. 157, 159, 163, 171]. Пожар в пьесе – и буквальный, и метафорический: Машу и Вершинина охватил огонь любви, который их же и погубит.

Но влюбленные не замечают пожара – они слышат только друг друга и говорят в этом акте лишь на им понятном языке: «*Трам-там-там! – Трам-там!*» [там же, с. 163, 164, 170].

Чебутыкин опять подтрунивает над Андреем и Наташей, напевая опереточное «*Не угодно ль этот финик вам принять...*» [там же, с. 162], будто и не замечая их трагедии. Здесь вообще мало кто слышит другого.

Вот и Вершинин думает только о своем. Ему сейчас по настроению близок Гремин из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Текст из его арии («*Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...*») он напевает, смеясь. Ведь несмотря на то, что счастливый образ Гремина для него в

действительности недостижим, у него сегодня «какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски» [там же, с. 163].

Но часы покойной мамы разбиваются «вдребезги» [там же, с. 162] и это еще один звуковой символ – как шум в печке, волчок или звук лопнувшей струны в «Вишневом саде», – который говорит сам за себя. Еще не настало расставание Маши и Вершинина, еще жив Тузенбах и счастье Ирины возможно, но мы слышим, что время для Прозоровых остановилось.

Доктор, разбивший часы и стучащий в пол в конце третьего действия, прерывает лирический тон всех звучащих в эту утомительную ночь признаний. «Это доктор Иван Романович. Он пьян». – «Какая беспокойная ночь! (Пауза) Оля! (Выглядывает из-за ширм.) Слышала? Бригаду берут от нас, переводят куда-то далеко. <...> Останемся мы тогда одни», – слова Ирины подтверждают недобрые ожидания, которыми – даже в звуках – пронизана пьеса [там же, с. 171].

Четвертое действие испещрено криками уходящих из города военных, своим «гоп-гоп» будто подгоняющих и изгоняющих из него жизнь [там же, с. 173, 175, 178, 179, 181], и «Тарара... бумбией» Чебутыкина [там же, с. 174, 176, 187, 188]. По словам П. Д. Рейфилда, этой «любимой песней развращенного английского короля Эдуарда Седьмого» Чебутыкин дразнит Машу, пытаясь «напомнить ей о ее двусмысленном положении» [Рейфилд, 1993, с. 99]. Вероятно, имеется в виду популярная в начале 1890-х в Лондоне песенка в исполнении певицы и танцовщицы мюзик-холла «Тиволи» Лотти Коллинз. «Сочетание куплета, исполнявшегося от имени “хорошей девочки” – папиной дочки, – и лихого безумного припева с канканом приводило публику в восторг» [Зубанова, Бранд, Ланчиков, 2014, с. 34] (не из этого ли факта родится потом канкан у А. В. Эфроса?). Но П. Д. Рейфилд не учитывает русской специфики. В Россию песенка попала не из Англии, а из французских кабаре. Более того, у нее сразу появился русский текст, совсем непохожий на тот, что пели в Европе. Он исполнялся от мужского лица:

*Тарарабумбия,
Сижу на тумбе я,
Сижу невесел я
И ножки свесил я.
Тарарабумбия,
Сижу на тумбе я,
И горько плачу я,
Что мало значу я... [там же].*

И «в памяти русских людей – особенно людей искусства – “тарарабумбия” осталась в первую очередь символом бессмысленности и пошлости жизни» [там же, с. 35]. Так, тихо напевая эту словесную тарабарщину, Чебутыкин подчеркивает бессмысленность и абсурд происходящего в этом акте и во всей пьесе: все ее несвершенности.

О «пошлости жизни» говорит и звучащая в начале действия в доме Прозоровых «Молитва девы», популярная в те годы пьеса для фортепиано Теклы Бондаржевской-Барановской [Чехов, 1978, с. 175]. У Ирины она ассоциируется

с Протопоповым, «с его вульгарным вкусом и агрессивной пошлостью» [Тамарли, 2012, с. 44]: «А завтра вечером я уже не буду слышать этой “Молитвы девы”, не буду встречаться с Протопоповым...» [Чехов, 1978, с. 175–176].

Мучается от пошлости и Андрей: «Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю ее, или, по крайней мере, любил...» [там же, с. 178]. Скрипка – инструмент Андрея, – на которой в этом акте играет бродячий музыкант, – и арфа в руках пришедшей вместе с ним девушки – будто бы намекают на возможность побега [там же, с. 177, 183], на возможность вырваться из замкнутого круга и бежать. Вот и Чебутыкин «благословляет» его: «Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки» [там же, с. 178–179]. Но уходят бродячие артисты, а Андрею не хватает смелости.

Смелости вырваться из жизненного круга хватает лишь Тузенбаху. Завтра он заберет свою любимую Ирину (которая его не любит – это не в ее власти, – но будет верной и покорной женой) – и увезет, они будут работать, и она будет счастлива. Но только у Чехова так не бывает: «Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде» [Катаев, 2018, с. 137–138]. Вот и на этот раз «глухой далекий выстрел» [Чехов, 1978, с. 185] лишает нас последней надежды.

Музыка марша, играющая в финале «так весело, бодро» и «радостно», отсылает к пониманию Чехова и К. С. Станиславским («Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать» [Станиславский, 1954, с. 236]), и Вл. И. Немировичем-Данченко, предостерегавшим актеров удерживать зерно пьесы – тоску по лучшей жизни, – от нытья. Героини в этом действии «заливаются слезами, но слезы эти – светлые» (цит. по: [Виленкин, 1965, с. 162]).

Рассмотрев звуковую палитру драмы, предложенную Чеховым, интересно обратиться к опыту театральных постановок «Трех сестер» и режиссерских интерпретаций звукового содержания драмы.

Первая постановка в Художественном театре в 1901 г. в режиссуре **К.С. Станиславского** и **Вл.И. Немировича-Данченко** была осуществлена с предельным вниманием к чеховскому тексту. Однако в записных книжках Станиславского, где он кратко фиксирует звуковую партитуру, можно увидеть, как ремарки автора, предназначенные для конкретных моментов пьесы, начинают распространяться по всему пространству спектакля, становясь то ли его лейтмотивом, то ли «предметом быта».

Например, звуковой мотив идущего времени введен режиссером и во второе («Стук маятника», «Бой часов в ночной темноте»), и в третье («Бой часов, вдали глухой звук и кукушка»), и в четвертое («Бой часов вдали, в доме») действие [Станиславский, 1994, с. 168–170]. Ему недостаточно лишь поглядывающих на часы и говорящих о времени героев – важно его постоянное звуковое обозначение.

А мотив Божьего присутствия, почти обойденный Чеховым в пьесе, пронизывает звуковое решение всего спектакля. «Звон сторожа в церкви» во втором акте, «разные колокола», дополняющие набат, в третьем, «трезвон в

соседней церкви» в четвертом, возможно, напоминают о том, что все мы под Богом ходим [там же].

Партитуру К. С. Станиславского отличает обилие бытовых звуков: и скребущаяся мышь, и шипение самовара, и шлепанье туфлями, и хрустящие шаги по снегу, и куры в саду. Все это никак не противоречит идеям автора, но и не преследует цель использования звука как символа, лишь создает реалистичную атмосферу в спектакле.

В репетициях «Трех сестер» во МХАТе им. М. Горького в 1939–1940 гг. **Вл.И. Немирович-Данченко** конкретизирует и дополняет звуковую партитуру Чехова. Ища «предрассветное» самочувствие героев в третьем акте, он говорит о том, что Тузенбаху здесь нужно, «может быть, играть Шопена» [Виленин, 1965, с. 254].

Во втором действии Федотик и Родэ в гостях у Прозоровых поют романс на стихи Алексея Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные» [там же, с. 288, 322], который смыслово предваряет третий акт (пожар в городе и бессонную ночь в доме Прозоровых), хотя события в нем происходят два года спустя.

Ближе к премьере Вл.И. Немирович-Данченко вносит корректировку в еще одну музыкальную сцену второго действия. Вальс, который играет Тузенбах, кажется ему грубым, а «остальные так же грубо пляшут, высмеивают танцы». «Что, если играть вальс Штрауса?» – предлагает он. И пианистка А.В. Митропольская играет вальс Штрауса «Жизнь артиста». Это нравится режиссеру: «Хороший вальс, и великолепно, красиво, пластично начали танцевать. Иначе получается фарсово и невкусно» [там же, с. 544].

Что касается бытовых шумов, которым придавали важное значение первые постановщики Чехова, то здесь интересно предложение Вл.И. Немировича «сделать перелет журавлей» перед словами Маши «*А уже летят перелетные птицы...*» (несмотря на продолжение этой фразы о лебедях или гусях [Чехов, 1978, с. 178]): «Какое-то пощелкивание журавлиное. <...> Какой-то говорок, легонькое прищелкивание, переключка первого, жоака, с остальными [Виленин, с. 492]», «Журавли дают какую-то даль, какую-то осеннюю грусть» [там же, с. 533–534].

Спектакль «Три сестры» **А.В. Эфроса** 1967 г. не был принят мхатовскими актерами и, более того, снят полгода спустя [Шуленина, URL], однако оказался одним из ярчайших высказываний и воплощений пьесы, ломающих представления о способах прочтения Чехова.

Решение Эфроса состояло в том, что чеховских героев «влечет танец», а «слово разъединяет». Потому в дом Прозоровых входит «стихия танца»: «жест [Тузенбаха], приглашающий к вальсу, по существу, начинает спектакль. <...> На протяжении всего акта вспышки вальса, как и вспышки веселья, будут возникать поминутно. Снова и снова зазвучит граммофон, снова и снова увидим мы тузенбаховский жест приглашения к танцу. Это станет пластическим лейтмотивом» [Гаевский, 2000, с. 214]. Однако музыка вальса на этот раз будет шлягером 1960-х, позаимствованным из чешского фильма «Магазин на площади».

В лирическую ткань пьесы режиссер вводит гротеск. Это будет не пародия на танец, которой так боялся Вл.И. Немирович-Данченко, а, по словам

В.М. Гаевского, вызов мещанской культуре манер. И потому Чебутыкин в третьем акте, выкрикивая: «Все забыл. Ничего не помню...», – исполняет канкан. Его танец – «макабрская пляска отчаяния», «самоотрицание интеллигента и попытка разорвать круговую поруку утешающей лжи», «одиноким и безнадежным танец, в котором чувствуешь <...> всеобщую старость». В нем «минувший век с ужасом наблюдает за веком нынешним; классический, благополучный век лицом к лицу с веком бесчинствующим, джазовым, пропащим» [там же, с. 220].

Но высшей точкой спектакля становится «танцующий уход со сцены» барона в четвертом акте, явившийся «моральным завершением» спектакля. «В глубину сцены, вслед за уходящим Тузенбахом побежит Ирина – не своим бегом, бегом генеральской дочери, но бегом обезумевшей от горя солдатки. “Нет!” – закричит ей Тузенбах тоже не своим голосом. “Нет, нет, нет”, – будет повторять он, возвращая ее обратно, и каждое “нет” будет менее громким, но более решительным. Это “диминуэндо”, спад крика почти до неясного шепота, и это параллельно идущее нарастание воли, внутреннее “крещендо” – незабываемый театральный эффект и тот патетический миг, в котором “человек воздуха”, человек-мотылек, танцующий мальчик действительно становится мужем, заступником, мужчиной» [там же, с. 221].

В спектакле чешского режиссера **Отмара Крейчи** (Театр «За браноу», Прага, 1966 г.), по словам Н.А. Крымовой, «своя симфония звуков». Режиссер не создает при их помощи знакомую нам уютную «чеховскую» атмосферу и не воссоздает быт. «Те же звуки, шумы, предметы и слова он собирает в симфонию с другим, более тревожным и нервным смыслом» – подробности быта, которые ранее «до слез томили тихой поэзией», здесь воздействуют иначе. Они представляют собой враждебную человеку стихию: и бубенцы протопоповской тройки, и голоса ряженных – часть «дьявольской вакханалии», от которых хочется спрятаться [Крымова, 2005, с. 196–196].

Именно как звуковое решение прочитан О. Крейчей флакон с одеколоном, которым пользуется Соленый. Режиссер дает ему в руки пульверизатор, и тогда – «знакомые фразы звучат по-новому, когда раздается его равномерное посвистывание. “У меня руки пахнут трупом”, – произносится с убийственной буквальностью». Наверняка, жуткое ощущение испытывал зритель, когда после убийства барона на поляне слышалось «посвистывание все того же пульверизатора» [там же, с. 197].

Крымова отмечает, что Крейча «понял простую вещь: слишком многое, относящееся к обиходу чеховской эпохи, <...> ушло. <...> И потому в новых чеховских спектаклях конкретные бытовые подробности отодвигаются на второй план, но зато скрытые за этими подробностями чувство боли и скорби за людей выходит вперед, выплескивается с откровенной и нервной силой, свойственной, может быть, не столько чеховскому, сколько нашему времени» [там же, с. 200].

«Сегодняшний театр не обращается к воспоминаниям. Он ищет более прямую и более драматическую связь Чехова с нами» [там же, с. 205], – эти слова Крымовой относятся и к звуковой организации пьесы, которая все больше отходит от исторической реконструкции Чехова, используется для

создания образов героев и самого спектакля, раскрывает новые пласты смыслов драмы.

Заключение

Анализ ремарок и реплик «Трех сестер» позволяет утверждать, что звуковая концепция пьесы была тщательно продумана Чеховым в отношении созданных им образов и разворачивающихся в пьесе событий. Интересен также подход автора к звуковому оформлению каждого из четырех актов: им в большей мере соответствуют звуки, не переходящие в другие действия и относящиеся к событиям только данного действия, и к состоянию героев в данный конкретный период. Все шумы, вокальные и звуковые фрагменты, предложенные Чеховым в тексте пьесы и ее ремарках, показывают, что звуковое оформление «Трех сестер» тесно связано со смысловой составляющей пьесы, является ее неотъемлемой частью и должно быть прочитано режиссерами как часть авторского замысла.

Приведенные примеры сценических решений звуковой партитуры драмы ограничены объемом статьи, но дают представление о способах интерпретации пьесы «Три сестры» в разные годы XX в. Мы видим, что первые постановщики преимущественно обогащали предложенную партитуру бытовыми звуками – создавая атмосферу, усиливая смысловые акценты; уточняли исполняемые героями музыкальные произведения, не названные автором. Более поздние постановки начали ломать прежние традиции точного следования за авторским решением и допускать введение дополнительных музыкальных сцен для трактовки образов или ситуаций, а также предлагать собственные звуковые решения, расширяющие смысловое поле драмы. Поиск новых сценических трактовок классического текста обусловил включение этих спектаклей в число наиболее значимых интерпретаций Чехова в истории мирового театра.

Список источников

- Балабанович Е.З.* Чехов и Чайковский. М.: Московский рабочий, 1978. 186 с.
- Виленкин В.Я.* Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А.П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года. М.: Искусство, 1965. 556 с.
- Гаевский В.М.* Приглашение к танцу // Театр Анатолия Эфроса. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 213–224.
- Григорьев М.С.* Сценическая композиция чеховских пьес. М.: Издание КУБС'А В.Л.Х.И., 1924. 124 с.
- Зубанова И.В., Бранд С.В., Ланчиков В.К.* Когда хиты были шлягерами. О переводе «легкого жанра» // Мосты. 2014. № 3 (43). С. 33–43.
- Иванова Н.Ф.* Об одном «музыкальном моменте» в пьесе Чехова «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 203–209.
- Катаев В.Б.* «Даю зрителю по морде...»: о природе чеховских развязок // Катаев В.Б. К пониманию Чехова: статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 136–144.
- Крымова Н.А.* Русская классика в Праге // Крымова Н.А. Имена. Избранное: в 3 кн. Книга первая. 1958–1971. М.: Трилистник, 2005. С. 193–205

Новикова М.Н. А.П. Чехов: «Тарарабумбия»: от кельтских друидов до английского мюзик-холла // Вопросы русской литературы: сб. науч. статей. Симферополь: Крымский Архив, 2011. Вып. 19. С. 188 – 198.

Панамарева А.Н. Архитектоника драмы как выражение концепции автора («Три сестры» А.П. Чехова) // Вестн. ТГПУ. 2012. № 3 (118). С. 139.

Панамарева А.Н. Драма А.П. Чехова «Три сестры» в звуковом аспекте // Вестн. ТГПУ. 2011. № 11 (113). С. 126–130.

Панамарева А.Н. Музыкальность в драматургии А.П. Чехова: дис. канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 2007. 188 с.

Рейфилд П.Д. Тара-ра-бумбия и «Три сестры» // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: статьи, публикации, эссе. М.: Наука. II полугодие, 1993. С. 98–101.

Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т.: Т. 1. М.: Искусство, 1954. 516 с.

Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 6. Ч. 1: Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917–1938. Ч. 2. Интервью и беседы. 1896–1937. М.: Искусство, 1994. 638 с.

Тамарли Г.И. Музыкальная структура пьесы А.П. Чехова «Три сестры» // Творчество А.П. Чехова. Особенности художественного метода: межвуз. сб. науч. тр. Ростов н/Д., 1981. С. 48–59.

Тамарли, Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1993. 140 с.

Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография: 2-е изд., перераб. и доп. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012. 236 с.

Фортунатов Н.М. Музыкальность чеховской прозы // Фортунатов Н.М. Пути исканий: О мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974. С. 105.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: в 12 т. Т. 9. Письма, 1900 – март 1901. М.: Наука, 1980. 616 с.

Чехов А.П. Три сестры: драма в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13: Пьесы, 1895–1904. М.: Наука, 1978. С. 117–188.

Шуленина А. Вадим Гаевский: «Главный мой замысел – красиво закончить то, что я начал». URL: <https://arzamas.academy/mag/630-gaevsky> (дата обращения 20.01.2020).

References

Balabanovich E.Z. (1978). *Chekhov and Chajkovskij*. Moscow, Moscow worker, 186 p. (In Russian).

Chekhov A.P. (1980). *Complete works and letters: In 30 vols. Letters: In 12 vol. t. 9. Letters, 1900 – March 1901*. Moscow, Nauka, 616 p. (In Russian).

Chekhov A.P. (1978). Three sisters: Drama in four acts. *Chekhov A.P. Complete works and letters: In 30 vols. Works: In 18 vols. 13. Plays, 1895-1904*. Moscow, Nauka, pp. 117–188. (In Russian).

Fortunatov N.M. (1974). The musicality of Chekhov's prose. Fortunatov N.M. *Paths of search: About the writer's skill*. Moscow, Sovietskiy pisatel, p. 105. (In Russian).

Gaevskiy V.M. (2000). Invitation to dance. *Theater of Anatoly Efros*. Moscow, Artist, pp. 213–224. (In Russian).

Grigoryev M.S. (1924). *Stage composition of Chekhov's plays*. Moscow, Publication by KUBS'A V.L.H.I., 124 p. (In Russian).

Ivanova N.F. (2002). About one “musical moment” in Chekhov's play “Three Sisters”. *Chekhoviana. “Three Sisters” is 100 years old*. Moscow, Nauka, pp. 203–209. (In Russian).

Kataev V.B. (2018). "I give the viewer a punch in the face ...": about the nature of Chekhov's interchanges. *Kataev V.B. To the understanding of Chekhov. Articles*. Moscow, pp. 136–144. (In Russian).

Krymova N.A. (2005). Russian classics in Prague. *Krymova N.A. Names. Favorites: in 3 books. The first book. 1958–1971*. Moscow, Trilistnik, pp. 193–205. (In Russian).

Novikova M.N. (2011). A.P. Chekhov: "Tararabumbia": from Celtic druids to English music hall". *Questions of Russian literature: collection of scientific articles*. Simferopol, Crimea Archive, issue 19, pp. 188–198. (In Russian).

Panamareva A.N. (2012). Architectonics of drama as an expression of the author's concept ("Three Sisters" by A.P. Chekhov). *Bulletin of TSPU*, no 3 (118), p. 139. (In Russian).

Panamareva A.N. (2011). A.P. Chekhov's drama "Three Sisters" in the sound aspect. *Bulletin of TSPU*, no 11 (113), pp. 126–130. (In Russian).

Panamareva A.N. (2007). Musicality in A.P. Chekhov's Dramaturgy: *Thesis*. Tomsk, TSU, 188 p. (In Russian).

Rejfid P.D. (1993). Tara-ra-bumbia and the "Three Sisters". *Chekhoviana: Chekhov in the culture of the twentieth century: Articles, publications, essays*. Moscow, pp. 98–101. (In Russian).

Shulenina A. (2020). *Vadim Gayevsky: "My main idea is to finish beautifully what I started"*. Available at: <https://arzamas.academy/mag/630-gaevsky> (accessed 20.01.2020). (In Russian).

Stanislavskiy K.S. (1954). *Collected works in 8 volumes: Vol. 1*. Moscow, Art, 516 p. (In Russian).

Stanislavskiy K.S. (1994). *Collected works in 9 volumes Vol. 6. Part 1. Articles. Speeches. Responses. Notes. Memories. 1917–1938. Part 2. Interviews and conversations. 1896–1937*. Moscow, Art, 638 p. (In Russian).

Tamarli G.I. (1981). The musical structure of A.P. Chekhov's play "Three Sisters". *Creativity of A.P. Chekhov. Features of the artistic method: inter-university collection of scientific papers*. Rostov-on-Don, pp. 48–59. (In Russian).

Tamarli G.I. (1993). *The poetics of A.P. Chekhov's dramaturgy*. Rostov-on-Don, RSU publishing house, 140 p. (In Russian).

Tamarli G.I. (2012). *The poetics of A.P. Chekhov's dramaturgy (from the warehouse of the soul to the type of creativity): Monograph*, 2nd edition. Taganrog, Publishing House of Taganrog State Pedagogical Institute of A.P. Chekhov, 236 p.

Vilenkin V.Ya. (1965). *V.I. Nemirovich-Danchenko is conducting a rehearsal. «Three Sisters» by A.P. Chekhov staged by the Moscow Art Theater in 1940*. Moscow, Art, 556 p. (In Russian).

Zubanova I.V., Brand S.V., Lanchikov V.K. (2014). When the hits were hits. About the translation of the "light genre". *Mosty*, no 3 (43), pp. 33–43. (In Russian).

Сведения об авторе

Бигильдинская Ольга Викторовна – руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями Российского государственного академического молодежного театра (РАМТ), Москва; аспирант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, bigolga@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-4212-5544.

Information about the Author

Olga V. Bigildinskaya – Head of the Experimental Center for Audience Work, Russian State Academic Youth Theater (RAMT), Moscow; post-graduate student of the Department of Russian Literature of Moscow City University, bigolga@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-4212-5544.

Статья поступила в редакцию 03.11.2022; одобрена после рецензирования 20.01.2023; принята к публикации 20.01.2023.

The article was submitted 03.11.2022; approved after reviewing 20.01.2023; accepted for publication 20.01.2023.