

УДК 82.161.1
DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-280-297

**Пьесы Чехова
как основа метатеатральных спектаклей 2010-х годов**

О. Н. Купцова^{1, 2}, Е. К. Созина^{3, 4}

¹ *Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия*

² *Государственный институт искусствознания
Москва, Россия*

³ *Институт истории и археологии УрО РАН
Екатеринбург, Россия*

⁴ *Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
Екатеринбург, Россия*

Аннотация

Драматургия Чехова сохраняет свою постоянную популярность на протяжении всего XX в., имеет непрерывную сценическую историю. В современном театре она выступает в нескольких качествах: 1) как литературная основа для театрального действия, тщательно сохраняемая режиссером (традиционалистский подход); 2) как материал, который может и должен быть адаптирован, осовременен, приспособлен к актуальному кругу острых проблем и к сегодняшнему сценическому языку (авангардный, постдраматический подход). Сегодня можно говорить о переходе чеховской драматургии в разряд прото- и метатекста. В статье рассматриваются наиболее яркие примеры театральных постановок последних лет, демонстрирующие отношение к чеховской драме как к своего рода «прототексту» или «метатексту». Это, в частности, постановки Александринского театра (режиссер А. В. Жолдак), театров «Около дома Станиславского» (режиссер Ю. Н. Погребничко), «Красный факел» (Новосибирск, режиссер Т. В. Кулябин), «Коляда-театр» (Екатеринбург, режиссер Н. В. Коляда), оперы

© О. Н. Купцова, Е. К. Созина, 2021

«Три сестры» венгерского композитора Петера Этвёша (Екатеринбург, режиссер Кристофер Олден).

Ключевые слова

А. П. Чехов, драматургия, прототекст, метатекст, театральные постановки, современный театр, режиссер

Для цитирования

Купцова О. Н., Созина Е. К. Пьесы Чехова как основа метатеатральных спектаклей 2010-х годов // Критика и семиотика. 2021. № 1. С. 280–297. DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-280-297

Chekhov's Plays as the Basis of Metatheatrical Performances in the 2010s

O. N. Kuptsova^{1,2}, E. K. Sozina^{3,4}

¹ *Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russian Federation*

² *State Institute of Art Studies
Moscow, Russian Federation*

³ *Institute of History and Archaeology UB RAS
Ekaterinburg, Russian Federation*

⁴ *Ural Federal University
named after the first President of Russia B. N. Yeltsin
Ekaterinburg, Russian Federation*

Abstract

Chekhov's drama has retained its constant popularity throughout the twentieth century and the first two decades of the twenty-first century and has an unbroken scenic history. In modern theater it performs several functions: 1) of a literary basis for theatrical action, carefully preserved by the director (traditionalist approach); 2) of a kind of material that can and should be adapted, modernized, adjusted to the urgent range of acute problems and to today's scenic language (avant-garde, post-dramatic approach). One might argue that Chekhov's drama transitions into the category of "proto-text" or "metatext". Productions of Chekhov's plays are often the ones that become the realm of the most radical theatrical experiments when their "familiar" "proto-text", their basis and foundation are, so to speak, factored out from them: his drama remains in the domain of literature, of reader's attention while the theater moves ahead – into the area of new scenic opportunities which are only tangentially

related to literature. Chekhov's word is reduced, washed out or even completely disappears, being substituted by other theatrical languages.

The article examines the most vivid examples of recent theatrical productions, demonstrating the attitude to Chekhov's drama as a kind of "proto-text" or "metatext". The authors have limited themselves to two Chekhov's plays – *The Cherry Orchard* and *The Three Sisters* which on the semantic level are linked primarily by the acute sense of apocalypticism that directors often draw to the forefront and show explicitly. These are, among others, productions of *Okolo* (Director Yuri Pogrebnychko), *Alexandrinsky theatre* (Director Andriy Zholdak), *Krasny Fakel* (Novosibirsk, Director Timothy Kulyabin), *Kolyada-Theatre* (Ekaterinburg, Director Nikolai Kolyada), the opera *Three Sisters* by Hungarian composer Peter Eötvös (Ekaterinburg, Director Christopher Alden). A lot of these performances also employ other Chekhov's texts which results in a new cento-play characterized by implicit resonance with a number of plays making one think of Chekhov's drama as of a cycle or a single drama in four acts. In such pervasive theatrical palimpsest Chekhov's drama appears as the essence and symbol of theatre.

Keywords

Anton Chekhov, drama, prototext, metatext, theater productions, modern theater, theater Director

For citation

Kuptsova O. N., Sozina E. K. Chekhov's Plays as the Basis of Metatheatrical Performances in the 2010s. *Critique and Semiotics*, 2021, no. 1, p. 280–297. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1737-2021-1-280-297

Чехов – один из самых репертуарных авторов в мировом театре. Чеховская драматургия с начала XX в. имеет непрерывную сценическую историю и, так как ее появление (по крайней мере в России) совпало с рождением режиссерского театра, почти изначально выступает в разных качествах.

Традиционно тексты пьес Чехова, да и других драматургов в режиссерском театре, рассматриваются в качестве литературной основы для театрального действия, тщательно сохраняемой режиссером (литературоцентристский подход, предполагающий, что театр – «иллюстрация» литературы и литературный текст неприкосновенен). Условно говоря, этот подход можно обозначить как «мхатовский».

Но в ходе XX–XXI вв. чеховская драма все чаще воспринимается как материал, который может и должен быть адаптирован, осовременен, приспособлен к актуальному кругу острых проблем и к сегодняшнему сценическому языку. Такой подход можно назвать авангардным или постдраматическим, в нем литературная основа отнюдь не «сакральна», и априори

предполагаются разнообразные операции с драматургическим текстом. Эта линия идет от театральной практики В. Э. Мейерхольда, и к нашему времени она значительно эволюционировала.

В театре мейерхольдовского типа автором является режиссер, а не драматург. По отношению к первоначальному драматургическому тексту режиссер-автор сам выступает как драматург (соавтор) и/или как филолог (наглядно демонстрирующий свои или чужие, ранее кем-то сделанные филологические открытия, визуализируя их и преподнося в игровой форме). Режиссер-автор в работе с текстом может изменить заглавие, жанр, композицию, систему действующих лиц (добавляя или убирая персонажей), отдельные сюжетные блоки (например, создает новый финал, пролог или эпилог) и т. д. И делает он это не всегда для того, чтобы сохранить смысл, заложенный драматургом. Хотя и такая задача возможна, но решается она тогда не через режиссерское «вживание» в драматургию, а через его «остранение» – воспользуемся терминологией, которую обычно применяют к актерской игре. Напротив, режиссер-автор, как правило, ставит целью выявить несхожесть взглядов с драматургом, вступает с ним в полемику, производит переакцентировку и т. п. Это процесс общий для театра XX–XXI вв. Представляя концепцию «постдраматического театра», Х.-Т. Леман говорит «о тексте только как об элементе, сфере приложения и “материале” сценического действия, а вовсе не о тексте, взятом в качестве главенствующего участника» [2013, с. 29].

Однако ситуация с чеховской драматургией все-таки особенная.

Во-первых, в русском театре чеховская драматургия уже с 1970-х гг. активно использовалась для драматургических парафразов и разнообразных форм пьес-переделок (приквелов, мидквелов, сиквелов, спин-оффов и др.). Начиная с А. В. Вампилова («Утиная охота»), поствампиловского поколения (В. К. Арро «Смотрите, кто пришел», Л. С. Петрушевская «Три девушки в голубом» и др.) и до сегодняшнего дня эта практика существует и постоянно пополняется новыми драматургическими опытами. Вот только один из примеров: два независимо друг от друга возникших текста (автор более позднего текста не знал о существовании раннего): В. Н. Леванов «Смерть Фирса» (опубл. в 1998 г.) и А. В. Куралех «Сон Фирса» (2016). Обе пьесы являются своеобразным эпилогом «Вишневого сада».

Пластичность образов чеховских драм позволила драматургам конца XX – начала XXI в. осваивать пространство метадрамы – «формы рефлексии над драматической категорией словесного текста» [Синицкая, 2019, с. 163]. В пьесах-переделках поиск нового героя привел их авторов

к ««римейковости», «дописыванию» классического сюжета», который таким образом выступил «универсальной “матрицей” театрально-драматического языка...» [Там же, с. 166].

Во-вторых, параллельно освоению чеховской драматургии шла активная сценическая адаптация чеховской прозы, тоже как бы расширяющая границы «театра Чехова». Достаточно упомянуть, например, с одной стороны, театральный цикл – трилогию К. М. Гинкаса «Черный монах» (1999), «Дама с собачкой» (2000) и «Скрипка Ротшильда» (2004), а на другом полюсе эксперимент С. В. Женовача – спектакль «Записные книжки» (2010) на материалах чеховских записных книжек.

В-третьих, театр накопил большое количество режиссерских интерпретаций (разной степени «верности» чеховскому тексту), которые образовали свое, уже театральное, поле переключек, цитат, пародий, несогласий и пр.

Разумеется, все эти тенденции можно проследить и в связи с другими классиками (в том числе с теми из них, кто не писал пьес – как, например, Ф. М. Достоевский, – но, тем не менее, в XX в. стал театральным автором). Однако количественно Чехов в репертуаре лидирует с таким отрывом, что образуется специфичность его «случая». В один театральный сезон, например, на московской сцене почти одновременно могли состояться две премьеры «Чайки» или сосуществовать в афише несколько спектаклей по «Трем сестрам», поставленных в разное время. Это создает уже не только диалог «с Чеховым», но также и полилог театров, режиссеров, сценографов, актеров-исполнителей одних и тех же ролей друг с другом.

Поэтому современный театр оперирует чеховской драматургией так, как будто в коллективном зрительском сознании уже есть априорное знание о ней, некий «прототекст». Этот «прототекст» в первую очередь включает четыре «больших» пьесы Чехова (от «Чайки» до «Вишневого сада»): каждую пьесу по отдельности и все вместе как своеобразный цикл. Ранние пьесы до «Чайки» (включая «Иванова») и водевили в этот «прототекст», как правило, не входят (хотя бывают и исключения). Подобное отношение театра к драматургии проявляется в такой же мере, пожалуй, только к шекспировскому репертуару (и то не ко всему, а в основном к трагедиям, прежде всего к «Гамлету», «Макбету», «Королю Лиру»).

Чеховская (или шекспировская) драматургия в постановках такого рода выступает как заведомо знакомая зрителю, как повод для спектакля, «вспоминающего» об изначальном тексте с демонстративными содержательными и формальными сдвигами на всех текстовых уровнях. Текстовая

игра обнаруживается при этом, только если «прототекст» хранится в зрительской памяти.

Именно чеховские постановки становятся зачастую пространством наиболее радикальных театральных экспериментов потому, что «всем знакомый» «прототекст», основа, база выносятся в них как бы за скобки (драматургия остается в поле литературы, читательского восприятия, а театр идет дальше – в область сценических возможностей, с литературой связанных косвенно). Чеховское слово редуцируется, вымывается и даже полностью исчезает, будучи замененным другими театральными языками.

Чеховская драматургия становится удобным материалом для решения собственно театральных проблем, служит для демонстрации возможностей театра как искусства, превращаясь в своеобразный метатекст (становясь Театром как таковым, эталоном «театрального»). Отдельные спектакли (как авторские единицы театрального процесса) в поле метатекста образуют новые смысловые связи. Так, режиссерские версии одной и той же чеховской пьесы, поставленной в разное время, не только маркируют изменение исторического контекста, но и манифестируют художественную эволюцию режиссера. Постановки, сделанные на одной сцене разными режиссерами (с большим временным интервалом), обозначают смену и общего театрального языка, и эстетической программы данного театра.

Этот уровень создания метатекста можно отнести к уже метатеатральному языку, включающему не только собственно словесный, но и театральный язык в его визуально-пластическом выражении (см. [Синицкая, 2019, с. 163]). В текучем театральном процессе с его недолговечными, «исчезающими» артефактами метатеатральные постановки становятся своеобразными вехами, опорными точками рефлексии театра на самого себя.

Рассмотрим несколько спектаклей последнего десятилетия, по-разному показательных для этой тенденции. Ограничимся двумя чеховскими пьесами – «Вишневым садом» и «Тремя сестрами», которые на смысловом уровне объединяет сегодня, как представляется, в первую очередь чувство острой и часто выводимой режиссерами на поверхность, наглядно эксплицируемой апокалиптичности этих пьес. Н. В. Коляда, например, так пояснял, финал своего «Вишневого сада»: «Я на репетиции говорил артистам: вот представьте себе, что мы жили, жили, жили здесь вот, что-то делали,

а потом пришла атомная война, бомба или еще что-то, апокалипсис. Раз, и ничего нет»¹.

Московский театр «Около дома Станиславского» – детище одного из самых «загадочных» и постоянных в своей эстетике московских режиссеров Ю. Н. Погребничко. В театре, существующем под таким названием с 1988 г., режиссер последовательно выстраивает репертуар, периодически возвращаясь к своим прежним постановкам и создавая их новые, измененные версии.

Особенность режиссуры Погребничко в том, что, если смотреть подряд его спектакли по пьесам разных авторов, складывается впечатление единого текста. Сцепляющими звеньями становятся автоцитаты (как театральные режиссерские, так и драматургические), переплетение разных сюжетов, вставки эпизодов из других пьес, музыкальных номеров, повторяющихся в других спектаклях.

Но внутри этого единого режиссерского текста можно выделить «чеховский текст». Чеховскую драматургию Погребничко ставил много раз, это один из главных авторов в его театре.

Вот неполный перечень чеховских спектаклей театра «Около дома Станиславского», которые сейчас не идут на его сцене: «Чайка» / версия 1994 года («Вот тебе и театр...»)², «Сцены из деревенской жизни» («Дядя Ваня») (2005). К этому списку надо добавить спектакли сегодняшнего репертуара: «Три сестры. Я Вас не помню собственно...» (2009, возобновл. 2013) и «Вишневый сад» (2019).

Помимо спектаклей по отдельным чеховским пьесам Погребничко создал монтажные композиции. Это драматическое кабаре «Молитва клоунов», включавшее «все пьесы Чехова» (2000), а также спектакль «Забыть или больше не жить» (2011), в котором объединены чеховская драматургия и проза (рассказ «Свидание»). В списке действующих лиц в афише этого спектакля обозначены лишь два персонажа – Актриса и Актер, но исполнителей на женскую роль восемь, на мужскую – девять (всего семнадцать человек – практически вся труппа Погребничко; в программе же они и вовсе даны единым списком в алфавитном порядке). Реплики каждой

¹ Интервью с Н. В. Колядой, 23.01.2020. Интервью цит. по: [Маряхина, 2020, с. 201].

² Будучи главным режиссером Камчатского драматического театра (1983–1987), Ю. Н. Погребничко поставил первый вариант «Чайки» (спектакль назывался «Отчего застрелился Константин»).

Актрисы или Актера взяты из диалогов и монологов персонажей разных чеховских пьес и соединены таким образом, что представляют связный монолог «сборного» чеховского героя. Ни один из исполнителей не играет, скажем, только Вершинина или Лопахина, Нину Заречную или Раневскую: из-за постоянно меняющихся «ролей» возникающие образы текучи и неуловимы. Таким образом, происходит «пересборка» (перемонтировка) чеховского текста, возникает новая пьеса-центон, в которой обнаруживаются скрытые переключки между пьесами, заставляющие думать о чеховской драматургии как о цикле или единой драме в четырех действиях; между пьесами и прозой; между персонажами разных чеховских произведений.

В «Вишневом саде» Погребничко, последнем из поставленных спектаклей по чеховской драматургии в этом театре на сегодняшний день, но как бы прорастающем из всего предшествующего репертуара, от чеховского текста осталось немного. Сохраненные диалоги и монологи всего лишь напоминают о первоначальной пьесе, обозначая опорные (для режиссера) точки. Так, есть лейтмотивы (повторяющиеся в разных ситуациях реплики): Аня, например, практически исчерпывается одной фразой – «А в Париже я летала на воздушном шаре», которую она произносит каждый раз по-новому. Недоговоренности, заминки, недопонимание, паузы в разговоре чеховских персонажей превращаются у Погребничко в целые зоны молчания, которые становятся более напряженными эмоционально, чем диалоги или монологи. Подтекстовая нагрузка при этом растет (не произнесенные вслух, пропущенные реплики чеховского текста трансформируются в неслышимую внутреннюю речь, которая не столько угадывается, сколько должна вспоминаться зрителем).

Сокращенная версия (своего рода дайджест) «Вишневого сада» позволила режиссеру универсализировать драматическую ситуацию и расширить границы художественного времени за счет добавления иных, нечеховских текстов.

Так, с одной стороны, в спектакль вставлена сцена «мышеловки» из «Гамлета», фабульно трудно объяснимая. Но именно она делает всё сценическое действие метатеатральным (неким вечным «*theatrum mundi*»). В то же время обычный для Погребничко музыкальный, песенный слой из разных эпох актуализирует чеховскую пьесу, приводит, в частности, к аллюзиям, связанным с нашей современностью. Спектакль начинается романсом украинского рок-барда Вени Д'Ркина «Я в коем веке помню Вас...», которую наигрывает на гитаре и поет Епиходов. Вместе с разнонаправленными стрелками дорожного указателя – «Москва» и «Харьков»,

акцентированными чеховскими репликами о железной дороге, вокзале, постоянными чемоданами, коробками, сумками в руках персонажей, эта песня не только создает сквозную метафору «жизни как пути» (причем путешествие здесь не только географическое, но и историческое), рождает ощущение бесприютности, бездомности, неизбывного скитальчества (а это один из главных образов всего «театра Погребничко»), но и заставляет через столетие сравнивать: что было и что стало с «вишневыми садами», расположенными Чеховым где-то условно в Харьковской губернии. Формула «Вся Россия – наш сад» получила неожиданное расширение за счет «построссийского / постсоветского» пространства.

Екатеринбургский «*Коляда-Театр*» Н. В. Коляды во многом родственен театру Погребничко: камерностью сцены и зрительного зала, идеей «театра-дома», постоянной, «своей» публикой, верностью выбранному театральному языку и, не в последнюю очередь, ценностью спектаклей. И Коляда, и Погребничко, несмотря на всю их эксцентричность, любят ставить классические тексты, поскольку классика составляет так называемый «подкрепляющий контекст» (термин И. Н. Сухих [2007, с. 68]) их драматургических новаций, опору зрительской памяти. Так, в спектакле Коляды «Вишневый сад» (премьера состоялась в 2009 г.) пьяный Петя произносит серию высказываний из разных произведений Чехова, находящихся на слуху у зрителя, ставших расхожими фразами школьной программы: «Вся Россия – наш сад», «В человеке все должно быть прекрасно», «Мы отдохнем, дядя Ваня, мы отдохнем», «Нужны новые формы», «По капле выдавливать из себя раба», «Работать, работать и работать», «Львы, орлы и куропатки», «В Москву!..», «Ну отчего вы все время ходите в черном?» и т. д. Чеховские афоризмы забалтываются, смысл их исчезает, и это согласуется с дезавуированием основного действия, о чем в применении к театру Коляды неоднократно писали критики. Но если театр Погребничко по-своему элитарен, то Коляда ведет нас к «искусству масс», китча («Апокалипсис масс» – так назвала статью о «Вишневом саде» Коляды Т. С. Джурова [2010]). «Бесхитростную базарную красоту» отмечала в его постановке Н. А. Таршис, но она же, как и другие критики, указала на тайную подоплеку этой своеобразной «эстетики китча» и порой откровенного безобразия, поэтики гротеска, которой живет театр Коляды: «Лубок Коляды программно мифологичен, обращен к тем тайно сберегаемым пластам нашего сознания, где мы, публика, может быть, едины» [Таршис, 2010]. «Поверх Чехова он штукатурит, как “маляр безродный”, но это соз-

натальный акт. Временами краска отколупывается, из-под нее проглядывают полустершиеся письма, как забытое и уже непонятное наследие другой эпохи. Между сценами спектакля оставлены “пустоты”, минуты странной тишины. В этих затемненных паузах на сцену выходят не персонажи, а словно их души, свободно разгуливающие, пока те спят...» [Джурова, 2010]. Наконец, по мнению Н. Г. Щербаковой, «Двойственность пронизывает эстетику спектакля Н. Коляды, в котором элементы игрового театра переплетаются с признаками ритуального действия» [Щербакова, 2013, с. 77].

Осуществляя деконструкцию пьесы Чехова, обряжая персонажей в нелепые, невысказанные с точки зрения нормативной эстетики и здравого смысла наряды и одежды, загромождая сцену обилием вещей и предметов, на первый взгляд никак не соотносимых с текстами Чехова, Коляда движется к «чистому» смыслу – к лакановскому Реальному, которое в обычной жизни не отделить от воображаемого. Слова, их смыслы обесцениваются произнесением, возникает разрыв между означаемым и означающим, между смыслом и формой, и чеховский текст выступает здесь символом чего-то иного, к чему через эмоциональный взрыв должен приблизиться зритель, но только вместе с актерами, ибо оно иное и для них тоже. Так своеобразно реализуется на сцене знаменитый чеховский «подтекст».

Массовость или простонародность, китчевость Коляды, составляющие постоянный фон его постановок, – это «держатель» комедийного и комического начала его театра: тот праздник, который «всегда со мной» и который по определению уже является, должен (и может) являться ритуалом. Но на протяжении сценического действия происходит несколько сломов, и комическое неизбежно перерастает в драматическое, а затем и трагическое действие, в некую вечную мистерию, снова и снова разыгрываемую в театре. «Вещный мир», активно используемый и воссоздаваемый в спектаклях Коляды, подчеркивает и выводит на первый план эту мистерию, высокую осмысленность того, что теряется в хоровом исполнении, в хороводах, маскарадах и бесконечных плясках персонажей на сцене: они, словно марионетки, раз за разом исполняют одни и те же движения, заданный ритм не позволяет никому отбиться от стада, и когда это все-таки случается, – когда Раневская уходит в шкаф, – зритель испуганно вздрагивает и ощущает дуновение того вечного, что иначе почувствовать невозможно.

Не менее важен для Коляды национально-этнический аспект проявления этого вечного. Его «Вишневый сад» – это в первую очередь русская

пьеса («Это же Россия – с березками, с балалайкой, с медведем. Россия, которую потеряли мы», – комментировал Коляда свой спектакль [Маряхина, 2019, с. 201]), и русский мир представлен в его постановке валенками, которые носят герои; огромными деревянными крестами на груди; стилизованными под простонародную деревенскость костюмами; яйцами, которые периодически все едят и бьют о лоб друг друга. Каждая вещная деталь здесь многосмысленна. Так, многие сценические предметы несут значение пасхальности, ведь действие пьесы происходит в дрящущую Пасху (Аня говорит, что она выехала в Париж «на Страстной»), герои начинают новую жизнь и к ней готовятся. Раневская несколько раз по ходу действия как бы умирает, и белые пластиковые стаканчики, символизирующие вишневые цветы, – это еще и цвет смерти, и цвет невесты, переходящей согласно древнему мифологическому обряду в новую жизнь, страшную, пугающую для окружающих. Амбивалентность, двойственность образов Коляды прослеживается в любой детали. Мировая душа превращается в самого дьявола – она ползает по сцене, она внизу, верхнее измерение ей недоступно. Спектакль Коляды, как и пьеса Чехова, говорит о прощении, и язык «Вишневого сада» объединяется в ней с языком как других произведений Чехова, так и его современников-символистов. В финале Мировая душа покидает дом, сад, мир – и в нем воцаряется хаос, пустота, торжествует дьявол. Одиноким Фирс с цепью замыкает этот дом и мир на замок – и исчезает, поднимаясь по лестнице вверх.

В связи со спектаклем Коляды (хотя не только с ним) прослеживается одна любопытная закономерность в восприятии Чехова нашей эпохой. Если в конце XIX в. Чехов поднял массовую литературу, с которой он начинал свою литературную карьеру, с «бульварного» уровня до уровня высокой, элитарной культуры и литературы, то XX век, особенно его последняя треть и начало нового столетия, делает нечто прямо противоположное. Чехов опускается до «низа» этой массовой повседневной культуры, которая не может жить без китча, «бульварщины», «клубнички», «брендовости» и прочей эклектики, тонет в повседневности, пошлости и быте – и которой именно Чехов помогает наполниться самыми высокими смыслами, говорящими о бытии, человеке и Боге. Но Чехов «делает» это в содружестве с театром, читателем и зрителем.

Последние театральные сезоны выдвинули на первое место в чеховском репертуаре российской сцены (и не только драматической) пьесу «Три сестры». Нет возможности перечислить все появившиеся за одно

десятилетие режиссерские версии этой пьесы: петербургские спектакли Л. А. Додина и Л. Б. Эренбурга (оба – 2010), московские – Ю. Н. Погребничко (2009, возобновл. 2013), С. В. Женовача и К. А. Богомолова (оба – 2018) и др.

Один из наиболее радикальных примеров обращения с этой чеховской пьесой – спектакль «Три сестры» режиссера Т. А. Кулябина в новосибирском театре «Красный факел» (2015), сделанный на языке глухонемых. Затрудненность коммуникации чеховских персонажей буквально изображена в нем как глухота и немота (изъятие слова), а считывание смысла – как ситуация обратного перевода (трудностей перевода). Словами объясняется здесь только Ферапонт, чеховский персонаж-функция, который носит Андрею бумаги из городской управы и который в тексте пьесы сам плохо слышит Андрея. У Кулябина же он – единственный слышащий и говорящий. Чеховская ситуация как бы переворачивается, но при этом остается прежней: Ферапонт не понимает того языка, на котором говорят остальные, а они не понимают его. По сути, это спектакль о языке / языках, в том числе, и не в последнюю очередь, театральных.

В постдраматическом театре, писал Леман, актер «должен... представлять (и предоставлять) на сцене самого себя» [2013, с. 268]. Не говорящие, но мычащие, машущие руками, отчаянно жестикулирующие, толкающие друг друга актеры, играющие персонажей чеховской пьесы, вызывают у зрителей отклик на уровне не только душевной, а и физической боли. Страстная вовлеченность зрительного зала в действие сопровождается многие современные постановки, но у Кулябина сам светозвуковой фон спектакля граничит с запредельным, невыносимым для человеческих органов чувств. Психологическое напряжение нарастает от действия к действию, и третье действие вызывает ощутимые ассоциации с Гулагом, с допросами и пыточными камерами – всем тем бесчеловечным опытом, которым так богат XX век. Таким образом, кулябинская интерпретация «Трех сестер» вбирает в себя психологический (и лингвистический) контекст прошедшего столетия, позволяя именно Чехову представить и выразить его на языке современного театра.

«По ту сторону занавеса» А. В. Жолдака (2016) в Александринском театре определен режиссером как «опыт реинкарнации в двух частях». В программе спектакля объяснен сюжет: «Далекое будущее, 4015 год н. э., по меркам земного времени» (т. е. через 2000 лет по отношению к настоящему времени). «В результате эксперимента по реинкарнации три сестры –

Маша, Ирина, Ольга, умершие в 1900 г., обретают жизнь в новом мире» [«По ту сторону занавеса», 2016, с. 3]. 1900-й год здесь возникает как год написания пьесы. «Хрестоматийный текст пьесы А. П. Чехова “Три сестры” загружается в только что возрожденный мозг. Звуки, шумы и созвучия, обрывки когда-то произнесенных фраз вызывают видения прошлого и одновременно дают возможность начать новую жизнь». Однако «позабывшие слова звучат с той же надеждой и тоской» [Там же]. Сравнивая три эпохи: чеховское время, современность и далекое будущее, режиссер задается вопросом: «Есть ли возможность выйти за пределы программы, изменив судьбу? Ответ на этот вопрос и является сутью эксперимента» [«По ту сторону занавеса», 2016, с. 3].

На самом деле история трех сестер интересует Жолдака косвенно. Текст чеховской пьесы здесь – одна из литературных «матриц», на которой рассматривается вечность (или временность?) проблем человечества. Режиссерский взгляд жесткий и безжалостный: ракурс исследования подчеркнуто фрейдистский, практически всё объясняется биологической природой человека, властью пола. Однако спектакль называется «По ту сторону занавеса», и это название не имеет отношения ни к научному эксперименту 4015 г., ни к семье Прозоровых.

Зрители сидят на сцене Александринского театра лицом к пустому зрительному залу. Они – часть разворачивающегося театрального действия, не только свидетели, но и как бы участники рождения театрального события. В той же программе к спектаклю приведен фрагмент письма Андрия Жолдака, отправленного артистам городского театра Турку в Финляндии, где режиссер некоторое время работал. В письме есть такие слова: «Вы – защитники красоты внутри человека, вы – предсказатели. В вас спрятаны и сохранены идеалы, и ваши желания сильны. Вы находитесь посередине борьбы между злом и добром, между чистым и грязным. От вас зависит многое, очень многое» [Там же, с. 2]. Помещенные в программу, эти слова становятся обращением не только к актерам, но и к зрителям.

А сам спектакль оказывается прежде всего метатеатральным высказыванием о границах, задачах, возможностях искусства вообще и сценического искусства в частности³. На той самой Александринской сцене, где,

³ А. Жолдак ставил эту пьесу Чехова еще в 1990-е гг., также модернизируя ее и перенося действие в будущее (по отношению к действию пьесы), хотя не столь радикально отдаленное. Однако метатеатральность высказывания режиссера осталась за скобками восприятия критиков (см. [Сухих, 2007, с. 471–473]).

как считал Чехов, «провалилась» его «Чайка», чеховская драматургия предстала как экстракт и символ театра (и неслучайно в будущем научном эксперименте у Жолдака воскрешают драматических персонажей, более живых в культурной памяти человечества, чем реальные, когда-то существовавшие люди)⁴.

В чеховский драматический метатекст и палимпсест органично входит опера венгерского композитора *Петера Этвёша* по пьесе «Три сестры» (1997). Либретто было создано Клаусом Хеннебергом, но основательно переделано / переписано самим Этвёшем вместе с женой. Первая постановка оперы на русской сцене осуществлена в екатеринбургском театре «Урал. Опера. Балет» (преьера состоялась 16 мая 2019 г.). Как пишет один из составителей буклета оперы, в оригинальной версии «все партии отданы мужчинам, и роли сестер Прозоровых исполняют контртеноры» [Петер Этвёш, 2019, с. 14]. Однако была предусмотрена также и женская версия, в которой партии сестер, Наташи, Анфисы отданы женщинам, именно она и поставлена в Екатеринбурге. Режиссер Кристофер Олден подчеркивает, что его спектакль «о женщинах, запертых в мужском мире и вынужденных подчиняться мужским правилам» [Там же]. «Героини спектакля представляют три разные эпохи XX века» [Там же]: чеховскую, советскую и постсоветскую, что подчеркивает универсальность происходящего на сцене: «Неважно, в какое время они живут, они не могут выбраться из этой истории, вновь и вновь рассказываемой зрителям» [Там же, с. 55]. В соответствии с этим опера делится на три секвенции, или последовательности. Каждая секвенция демонстрирует практически одно и то же действие с точки зрения одного из персонажей (принцип «Расёмон» Акиры Куросавы). Это Ирина, Андрей, Маша. Ольга как живущая «для других» воплощает, по мысли композитора, материнское начало, у нее нет собственной жизни, поэтому она не может быть центром действия пьесы.

«Я создаю из текста звучащую форму» [Там же, с. 25], – говорит композитор, и именно «звучащая форма» ведет здесь за собой слово. Так,

⁴ В случае со спектаклем А. Жолдака речь идет не только об интертекстуальности, но и об интермедальности. Размещенный между зрителями, сидящими на сцене, и пустым зрительным залом экран является тем самым «занавесом» (и в то же время зеркалом), заявленным в названии. На экране же проецируются кадры из фильмов А. А. Тарковского (в первую очередь, из «Соляриса»), дополнительно вводящих темы воспоминаний, вины, совести и пр.

Ирине достается гобой, Маше – кларнет, Ольге – флейта, Наташе – саксофон и колокольчики, поэтому все персонажи легко узнаваемы. В опере два оркестра: один, небольшой, в традиционной оркестровой яме, другой и больший – на сцене, точнее, над ней. Первый дает психологическое наполнение действия, второй – драматическое. Когда Наташа особенно сильно давит на сестер (изгоняет Ирину из ее комнаты, пытается прогнать старую нянюку и пр.), ее партия звучит столь сильным диссонансом, что вызывает нечто вроде звукового стресса у зрителей-слушателей. «Диссонанс как напряжение» становится в опере Этвёша ведущим драматургическим и музыкальным принципом. Однако диссонанс разрешается в магическую композицию «три», «трёх»: связи-треугольники образуют композицию драмы (а трезвучие – важнейший структурный элемент европейской классической музыки, что также подчеркивает сам композитор). «Три сестры» Чехова безымянны в названии пьесы, безымянны или анонимны в начале и конце оперы: просто трое сидят на сцене. Три сестры Этвёша уподобляются древним Паркам: они протраивают течение жизни, и, несмотря на внешнюю победу мужского, brutального начала, задают ценностную точку опоры, как то положено в русской классике. Возможно, в этом и состоит «гендерная ирония» постановки Этвёша, о которой упоминают его критики [Петер Этвёш, 2019, с. 33]. Но персональная инстанция, на которой сосредотачивается действие в каждой секвенции, – это личная субъектность в безличном мире «коллективного субъекта», и этот «прием» идет от поэтики Чехова, который переориентировал безличный нарратив русского романа на персонально-личное повествование, себя как автора сделал «внутринаходимым» повествованию и герою.

Традиция русского психологического романа и драмы в опере соединена с традицией японского театра Но⁵. В этом русле идет не только использование в действии театральных масок-гримов, но и то, как представлено в спектакле само время. Время здесь циклично: в каждом действии за сценой происходит убийство Тузенбаха, пожар, военные уходят из города... Меняется лишь акцентировка того или иного события: что именно выдвигается в центр в соответствии с точкой зрения персонажа. Но движение времени, тем не менее, есть, только оно деэволюционное, антипрогрессивное, ибо сестры теряют всё, что у них было, остаются совсем одни – может быть, чтобы начать наконец свое «творчество из ничего», используя формулу Л. Шестова. Основной темой своей оперы Этвёш назвал тему проща-

⁵ См. упоминание об этом в тексте буклета [Петер Этвёш, 2019, с. 20].

ния; интерпретаций этой темы предполагается множество, но, очевидно, что сюда входит и прощание с «прекрасным и яростным» XX веком, когда человеческий опыт, который стремился передать автор оперы, еще что-то значил.

Список литературы

Джурова Т. Апокалипсис масс // Петербургский театральный журнал. 2010. № 1 (59). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/59/director-school-59/vishnevuy-sad-3/>.

Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. М.: ADCdesign, 2013. 311 с.

Маряхина Е. А. Смыслообразующие функции художественной детали: вариативность режиссерских прочтений: Магистерская диссертация. М.: РГГУ, 2020. 204 с.

Петер Этвёш. Три сестры: опера в трех последовательностях / Ред.-сост. А. Рябин, Б. Королёк. Екатеринбург: Урал. Опера. Балет, 2019. 150 с.

«По ту сторону занавеса». Спектакль Андрия Жолдака. Программа спектакля. СПб.: Александринский театр, 2016. 4 с.

Синицкая А. Метадрама // Экспериментальный словарь новейшей драматургии / Общ. ред. С. Лавлинский, Л. Мних. Siedlce: IKRiBL, 2019. С. 160–170.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. 2-е изд., доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. 492 с.

Таршиц Н. Наша сакура // Петербургский театральный журнал. 2010. № 1 (59). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/59/director-school-59/vishnevuy-sad-3/>.

Щербакова Н. Г. Ритуальность как элемент в театральной эстетике Николая Коляды // Театрон. 2013. № 1 (11). С. 77–85.

References

Dzhurova T. Apokalipsis mass [Apocalypse of the masses]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [Petersburg theater magazine], 2010, no. 1 (59). (in Russ.) URL: <http://ptj.spb.ru/archive/59/director-school-59/vishnevuy-sad-3/>.

Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999, 510 p. (Russ. ed.: Leman Kh.-T. Postdramaticheskij teatr. Moscow, ADCdesign, 2013, 311 p.)

Maryakhina E. A. Smysloobrazuyushchie funktsii khudozhestvennoy detali: variativnost' rezhisserskikh prochteniy [Meaning-forming functions of artistic

detail: variability of Director's readings]. Master's Thesis. Moscow, Russian State University for the Humanities, 2020, 204 p. (in Russ.)

“Po tu storonu zanavesa”. Spektakl' Andriya Zholdaka, programma spektaklya [“On the other side of the curtain”. Performance by Andriy Zholdak]. Performance program. St. Petersburg, Alexandrinsky theater, 2016, 4 p. (in Russ.)

Ryabin A., Korolek B. (ed.). Peter Eötvös. Tri sestry: opera v trekh posledovatel'nostyakh [Peter Eötvös. Three sisters: Opera in three sequences]. Ekaterinburg, Ural. Opera. Balet, 2019, 150 p. (in Russ.)

Sinitskaya A. Metadrama [Metadrama]. In: Lavlinskiy S., Mnikh L. (eds.). Eksperimental'nyy slovar' noveyshey dramaturgii [Experimental dictionary of modern drama obshch]. Siedlce, IKRiBL, 2019, p. 160–170. (in Russ.)

Sukhikh I. N. Problemy poetiki Chekhova [Problems of Chekhov's poetics]. St. Petersburg, Faculty of Philology, Saint Petersburg University, 2007, 492 p. (in Russ.)

Tarshis N. Nasha sakura [Our Sakura]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [Petersburg theater magazine], 2010, no. 1 (59). (in Russ.) URL: <http://ptj.spb.ru/archive/59/director-school-59/vishnevyj-sad-3/>.

Shcherbakova N. G. Ritual'nost' kak element v teatral'noy estetike Nikolaya Kolyady [Ritualism as an element in the theatrical aesthetics of Nikolai Kolyada]. *Theatron*, 2013, no. 1 (11), p. 77–85. (in Russ.)

Сведения об авторах

Купцова Ольга Николаевна, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Москва, Россия); старший научный сотрудник Государственный институт искусствознания (Москва, Россия)

okouptsova@yandex.ru
ORCID 0000-0001-5369-1985

Созина Елена Константиновна, доктор филологических наук, профессор, зав. центром истории литературы, Институт истории и археологии УрО РАН (Екатеринбург, Россия); профессор, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия)

es8591@yandex.ru
ORCID 0000-0002-7462-4153

Information about the Authors

Olga N. Kuptsova, Candidate of Philology, Associate Professor, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation); Senior Research Fellow, State Institute of Art Studies (Moscow, Russian Federation)

okouptsova@yandex.ru
ORCID 0000-0001-5369-1985

Elena K. Sozina, Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of the Center for Literary History, Institute of History and Archaeology UB RAS (Ekaterinburg, Russian Federation); Professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russian Federation)

es8591@yandex.ru
ORCID 0000-0002-7462-4153