

ЧЕХОВСКАЯ «ЧАЙКА» И «THE SEAGULL» ТОМАСА ПАСАТЬЕРИ

русская классическая литература давно является признанной частью мирового культурного пространства. Произведения русских писателей часто интерпретируются в самых различных жанрах, включая музыкальный театр. Первое место среди них принадлежит творчеству А. П. Чехова. Восприятие его произведений западной музыкальной традицией, особенно американской, со столь отличным от русской культурным кодом, остро ставит вопросы адаптации. Об этом на примере «Чайки», ставшей основой «The Seagull» (1972) – оперы одного из самых видных американских композиторов второй половины XX столетия Томаса Пасатьери, и пойдёт речь в данной статье.

Томас Пасатьери (Thomas Pasatieri, р. 1945) начал сочинять рано, с 10 лет, и уже в подростковом возрасте учился заочно по переписке у Нади Буланже. В 16 лет он поступил в Джульярдскую школу, которую блестяще окончил по классу ученика Рихарда Штрауса Витторио Джанини, чья музыка отразила и итальянские, и немецкие черты, что унаследовал Пасатьери. Впоследствии Пасатьери сам преподавал композицию в таких престижных музыкальных учебных заведениях США, как Манхэттенская школа музыки и Консерватория в Цинциннати. С 1980 по 1984 год он занимал пост артистического директора оперного театра в Атланте. Главным жанром творчества Пасатьери является опера. На сегодняшний день их число равно 24, причём две последние – «Фрау Марго» («Frau Margot») и «Отель Касабланка» («The Hotel Casablanca») – композитор представил на суд публики в 2007 году после длительного перерыва, связанного с увлечением киномузыкой. До этого почти 20 лет Пасатьери работал в Лос-Анджелесе в собственной компании «Toraz Productions», создавая и аранжируя музыкальные дорожки для кинолент. У Пасатьери есть ещё одна чеховская опера – «Three Sisters» («Три сестры», либретто К. Элмсли, 1986).

«The Seagull» («Чайка») создана на сюжет имеющей самую трудную сценическую судьбу и в то же время, может быть, самой решающей в творческой биографии Чехова пьесы. Она представляется и наиболее благодарной для оперной интерпретации: ведь в ней, по выражению автора, «пять пудов любви». Либретто Элмсли¹ близко следует тексту пьесы, хотя содержит ряд изменений. Некоторые из них в каком-то смысле неизбежны для оперного театра (сокращение третьестепенных действующих лиц – слуг; из четырёх актов сделаны три: II и III разделены оркестровой интерлюдией и объединены в одном, втором действии оперы). Другие – достаточно произвольные, в той или иной степени меняющие калибровку образов. Перечислю наиболее существенные.

Из диалога Маши и Медведенко в I действии выпущен знаменитый сакраментальный обмен репликами, с которого начинается пьеса: «Почему вы всегда ходите в чёрном? – Это траур по моей жизни...». О том, что Маша в трауре, вскользь сообщит потом Тригорин, но внимание на этом авторы либретто явно не заостряют. Это обусловлено тем, что вскоре после начального диалога Треплев, врывающийся на сцену, принимает Машу за Нину. У Чехова этого конечно нет, но образ Треплева обретает дополнительные романтические краски, а Маши – трагические: она, безусловно, хотела бы, чтобы Константин не обознался. Вообще Маша предстаёт как героиня второго плана, но весьма запоминающаяся и яркая, с отчётливой линией эволюции. В её вокальной партии на каждом этапе колкие скерцозно-танцевальные фразы сменяются экспрессивными мелодиями. Ей композитор посвящает три развёрнутых ариозо – больше, чем у Треплева, Аркадиной, Нины; важность её роли подтверждает тот факт, что со сцен с её участием начинаются все три действия оперы.

Романтизация образа Треплева последовательно прослеживается в его монологе перед

представлением. У Чехова герой по-деловому рассуждает о декорациях, о том, что если Заречная опоздает, пропадёт задуманный эффект. Константин в опере патетически возглашает имя возлюбленной, говоря, что не может без неё жить, и в контексте обстановки волшебного озера его восклицания принимают почти заклинательный характер. В то же время Элмсли исключает большой фрагмент монолога Треплева, в котором тот в критических тонах отзывается перед Сориным о матери. Отношения между матерью и сыном в опере вообще стали гораздо более мягкими, особенно со стороны Треплева.

Сама пьеса Треплева, которую молодые герои представляют на сцене, в оперном воплощении выглядит несколько по-иному. Вступительная фраза Треплева «О, старые тени» превращается в дуэт Нины и Константина, решённый в магически-медитативном стиле, то есть является уже частью представления. Монолог Нины «Люди, львы, орлы и куропатки», с которого собственно начинается сам спектакль у Чехова, в сокращённом виде составляет второй раздел пьесы в опере. Тем самым авторы подчёркивают сотворчество Треплева и Заречной, их увлечённость друг другом и новым искусством.

То, как трактует либретто эпизод после представления, имеет большое значение для характеристики Аркадиной. В опере после первых бурных и насмешливых реплик Аркадина начинает сожалеть, что обидела сына, зовёт его. Её реакция в пьесе гораздо более жёсткая: она закуливает и сообщает, как ей жаль, что молодой человек так скучно проводит время, и что она не хотела его обидеть. Слова сожаления и просьба найти сына последуют позже, после того, как Аркадина предастся сентиментальным воспоминаниям о своей молодости, романе с Дорном, чудесном озере. Сцена воспоминаний в опере переставлена, она следует после представления Нины Тригорину. Это тоже имеет особый смысл: ностальгические нахлынувшие чувства сразу окутывают сцену знакомства романтическим ореолом, что соответствует традиционным представлениям о первой встрече лирической пары в опере.

Образы героев у Элмсли и Пасатьери вообще, если можно так сказать, «адаптированы» для оперного жанра: если у Чехова всё выполнено в полутонах, то в «The Seagull» – сочными мазками, подчёркивающими как положительные, так

и отрицательные качества каждого персонажа. При этом заложенная Чеховым неоднозначность в их трактовке, конечно, остаётся. Приведу примеры из II акта.

В начале этого действия в либретто, вместо чтения отрывка из рассказа Г. де Мопассана «На воде», повествующего, по словам Дорна, «как соблазнить литератора», включено маленькое комическое трио, где Аркадина поучает Машу и Нину, как всегда быть привлекательной. Думается, это сделано для того, чтобы придать Аркадиной более легкомысленный и даже пошловатый облик, музыкальный портрет героини основан в этой сцене на опереточных мотивах.

Маятник характеристики Аркадиной качается в другую сторону в её сцене с Треплевым. В пьесе этот фрагмент составляет, в основном, монолог Треплева. На его лирические излияния Аркадина отзывается сухими краткими репликами, отвечая сыну будто бы по обязанности. Разговор быстро переходит на тему Тригорина, и следует ссора, в пылу которой Треплев выкрикивает в адрес матери: «Скряга! Ничтожество!» Потом он плачет, и мать с сыном мирятся. В опере эта сцена решена как диалогическая: ариозо Константина переходит в дуэт. Аркадина вторит сыну, её тоже захватывают волнующие воспоминания о днях, когда они были вместе и счастливы. О Тригорине речи нет, вместо этого Ирина Николаевна утешает Константина, убеждая в том, что Нина вновь когда-нибудь полюбит его. В музыкальной характеристике героини снова акцентируются сентиментальные черты.

Более чувствительным и ранимым в этом действии выглядит и Тригорин. Беспощадный ко всем своим героям, и особенно к этому, отразившему во многом черты литератора Игнатия Потапенко (бесчестного соблазнителя влюблённой в Антона Павловича Лики Мизиновой), Чехов рисует образ Тригорина после его бурного объяснения с Аркадиной сниженными красками. Будто бы забыв недавние пылкие признания, он начинает решать бытовые проблемы своего отъезда, а также записывает в записную книжку приглянувшееся выражение «девичий бор». В опере возвышенный тон сохраняется некоторое время после диалога: «Обещай мне, что не оставишь меня», – говорит Тригорин Аркадиной. Напротив, сцена прощания Заречной и Тригорина в оперном варианте подана гораздо суше. Борис Алексеевич приказывает Нине остановиться в

«Славянском базаре» и быстро уходит; исключены его последние романтически-обольстительные слова: «Я опять увижу эти чудные глаза...». Из этого можно сделать вывод, что отношения с Аркадиной затрагивают чувства Тригорина гораздо сильнее, чем роман с Заречной.

Купюры последнего действия самые малозначительные, хотя среди них есть важные мелочи, касающиеся также в основном образов главных героев, прежде всего Тригорина и Треплева. Так, исключена реплика Треплева, что тот свою только что вышедшую из печати повесть прочитал, а рассказ Треплева – нет (в журнале, который ему привез Тригорин, страницы не разрезаны). Именно после обнаружения этого обстоятельства Константин отказывается играть вместе со всеми в лото. (Кстати, в пьесе Аркадина упоминает, что тоже не читала рассказ сына – в опере она об этом умалчивает.)

«Опернизация» Чехова сказалась в том, как Элмсли и Пасатьери решают, на их взгляд, побочные мотивы пьесы, напрямую не относящиеся к главным лирическим коллизиям. Любовная линия Дорн – Полина Андреевна проходит скорее пунктирно. В опере отсутствует короткий обмен репликами между персонажами в I действии, из которого следует, что Полина Андреевна влюблена в доктора. Во II действии купирован краткий диалог героев, где она признаётся в любви Дорну и даже умоляет отдать ей цветы, предназначенные Аркадиной. Дорн охарактеризован преимущественно гротескно. Но иногда он раскрывается как человек, умеющий сопереживать. Например, он успокаивает Сорина, пугающегося близкой смерти, говоря о «единой мировой душе» (III действие), а после драматического ариозо Маши в конце I действия сочувствует ей. Опущены подробности о здоровье Сорина и его рассуждения о преимуществах жизни в городе, а также о семейных обстоятельствах Нины (что её отец женился на молодой женщине и оставил ей всё состояние своей покойной жены, сделав тем самым дочь бесприданницей). Вообще, тема денег исключена из отношений всех «высоких» героев оперы (она страшно злит Машу, Аркадину) и напротив, подчеркнута у второстепенных персонажей: Медведенко, Шамраева. Напомню, что у Чехова материальные вопросы составляют, пожалуй, чуть ли не главную ось напряжения в отношениях Аркадиной с сыном и братом (Треплев просит у неё денег для дяди, а Сорин – для племянника).

Существенно сокращена в опере и другая «приземлённая» линия пьесы, столь важная для Чехова времён сближения с Художественным театром и погружённости в сценические реалии и актёрский быт. Либретто игнорирует разговоры о театральных буднях, незамысловатые актёрские байки в изложении Шамраева, Дорна, Сорина. По-видимому, авторы оперы не уловили или, возможно, сочли неактуальной тонкую иронию Чехова, направленную на закосневшую в своих привычках и не стремящуюся к творческому поиску театральную среду, которую олицетворяют популярная актриса Аркадина и модный драматург Тригорин.

Прагматический аспект прослеживается в реализации заложенных в пьесе Чехова музыкальных цитат. Из четырёх подобных случаев остаются лишь два: в I действии Сорин напевает начало песни Р. Шумана на слова Гейне «Во Францию два гренадёра» (ц. 21²), во II действии Дорн – куплеты Зибеля из «Фауста» Ш. Гуно (3 т. до ц. 1). Особенно рельефно тема Гуно в устах Дорна звучит после истерики Аркадиной во II действии по столь незначительному поводу, как отсутствие лошадей (2 т. до ц. 12). Выбор авторов оперы более, чем объясним: две оставшиеся цитаты представляют собой фразы из популярных русских романсов середины и конца XIX века, которые вряд ли известны американским слушателям³.

Важный слой цитирования, также инспирированный чеховской пьесой, составляет текст ролей Аркадиной. Он проясняет суть её отношений с сыном, причём трактовка авторов оперы во многом отлична от чеховской. У Чехова это минидиалог из «Гамлета» У. Шекспира. Он происходит перед представлением пьесы Треплева в I акте. Гертруда-Аркадина, обращаясь к Константину, говорит: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела её в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!» (III акт пьесы Шекспира). Гамлет-Треплев отвечает ей: «И для чего же ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» (II акт). Язвительная перепалка выявляет скрытый конфликт матери и сына. В опере ответная реплика Гамлета-Треплева отсутствует. Он не решается дерзить матери и тем более намекать ей на её непростые любовные обстоятельства.

Зато в финале оперы Пасатьери добавляет отсутствующий у Чехова эпизод: во время игры в лото Аркадина хвалится своим выступлением

в роли Иокасты (у Чехова только сказано, что Аркадина с большим успехом играла в Харькове, но не уточняется, в каких ролях). Либретто содержит обширный фрагмент якобы из монолога Иокасты⁴, рисующий её ночные кошмары: провалы глазниц младенца, из которых течёт кровь, его горящие огнём уста, сомкнутые вокруг её груди, жуткие превращения ребёнка в демона и любовника – единственную настоящую любовь её жизни. Последнее подразумеваемое слово love (любовь) прерывается звуком выстрела: Треплев, её настоящий сын, кончает жизнь самоубийством.

Трагическая героиня Иокаста, мать и жена Эдипа, здесь конечно фигурирует не случайно. От Эдипова комплекса, который столь любят исследовать американские психоаналитики, явно страдает Треплев. Но и Аркадина, возможно, подспудно испытывает чувство вины, сходное с тем, которое ощутила Иокаста, в силу трагических обстоятельств, не испытавшая привязанность к своему сыну, зато нашедшая её в преступной страсти к сыну-мужу. Осознав это, героиня древнегреческой мифологии убивает себя; в чеховском сюжете обрывается жизнь преданного ею сына.

Стиль композитора, опирающийся на высочайшие достижения оперного жанра прошлого, выдержан в традиционном ключе. Представляя свою оперу (1974), Пасатьери сказал: «Я хотел написать пьесу, в которой говорил бы с аудиторией роскошным вокальным языком и красивой оркестровкой. Для этого я взял эту пьесу. Я более не озабочен вопросом: современен я или нет» [1, р. 13]. Певцы, поющие в «старомодных» операх Пасатьери, однако, благодарны ему за то, что все партии весьма удобны для голоса. Ариозно-декламационный стиль обогащают редкие эпизоды, когда Пасатьери применяет речь (это в тех моментах, где необходимо снизить пафос) или мелодраму. Партия оркестра, как это принято в оперных сочинениях начиная с конца XIX века, чрезвычайно развита и многофункциональна. Композитор никогда не использовал серийную технику, и в основном его музыка тональна. Интонационный строй, ладогармонический язык и аккордика при этом, конечно, выдержаны в современном ключе. Музыкальная драматургия опирается на лейтмотивную систему, включающую как собственно лейттемы (лейтмотивы), так и лейтинтонации.

Преобладают камерные оперные формы: отсутствуют большие ансамбли, массовые сце-

ны (единственное участие закулисного хора – в I действии). Камерный стиль как нельзя более соответствует чеховской манере высказывания. Главную нагрузку в характеристике героев несут сольные и дуэтные сцены, но ключевую драматургическую роль играют именно диалоги.

В архитектонике целого господствуют сквозные конструкции, которые организованы на основе контрастов разного уровня. Важную драматургическую функцию выполняют резкие вторжения, что соответствует многозначному чеховскому тексту, часто основанному на контрасте бытового и возвышенного. Например, в напряжённый диалог Маши и Медведенко из I действия сначала вторгается возвышенный, медитативный, напоминающий тему Великой жрицы из «Аиды» лейтмотив пьесы, а затем неуклюжая тема Сорина у низких духовых. Ироничная «Два гренадёра» в исполнении Сорина располагается между вторым и третьим разделами дуэта Нины и Константина. В момент представления пьесы Треплева свои саркастические реплики трижды вставляет Аркадина (ц. 40 и далее), что приводит к переполоху. После ссоры тема закулисного хора, со стилизованным под русскую народную песню сольным запевом, хотя и с современным интонационным строем, возникает как бы «из другой жизни», что вызывает у Аркадиной ностальгические воспоминания о колдовском озере и собственной ушедшей молодости. Им посвящено развёрнутое романтическое ариозо героини, столь не похожее на её прежние циничные высказывания. Удивительно в окончании I действия сопоставление этого пылкого ариозо Аркадиной и прозаического разговора Шамраева и Сорина о собаке.

Итак, размышляя о рецепции чеховской «Чайки» в опере К. Элмсли и Т. Пасатьери, можно порассуждать о том, как преломляются в ней специфические черты русского характера и быта. Очевидно, что американские авторы расставляют свои акценты, во многом сдвигая фокусировку и даже иногда кардинально меняя суть того или иного образа (мы видели это на примере Треплева, Аркадиной и Маши). Они выдвигают на первый план те проблемы, которые волнуют современных им соотечественников: в основном, надо заметить, их круг очерчен психоаналитическими аспектами. Сложное сочетание бытового и лирического, определяющее индивидуальность чеховского метода, столь укоренённого в русские реалии, при этом, как

правило, несколько теряется. Специфично восприятие Пасатьери чеховского юмора. Здесь, в отличие, например, от сочинений другого американского композитора, обратившегося к Чехову – Доминика Ардженто⁵, почти отсутствует еле уловимая, существующая на полутонах, чеховская ирония.

Опера Пасатьери в то же время явно акцентирует общечеловеческие ценности, вопрос о которых так остро поставил Чехов и актуальность которых нисколько не утрачена: гуманизм, трагичность существования человека, обречённость подлинных чувств в полном жестокости мире.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ У Элмсли есть книга воспоминаний о том, как он писал это либретто, она упоминается в обзоре, см.: [4, p. 199].

² Ссылки даны по изданию: [5].

³ Обе цитаты звучат в устах Дорна. Это романс Я. Ф. Пригожина на слова Н. А. Некрасова «Не говори, что молодость сгубила» в диалоге Дорна и Полины из I действия, а также «Месяц плывёт по ночным небесам» из серенады К. К. Шиловского «Тигрёнок» в IV действии.

⁴ «Sleep, I dare not sleep or I'll dream what I always dream. Sleep I dare not sleep. Over my bed I see hollows eyes. A cave of eyes weeping tears of blood. A baby is cradled in my arms. Feeding on my milk, sucking on my breast. His mouth a circle of fire. Blood trickles into his mouth. The hollow eyes have filled with blood. Tears of blood that spatter the flesh of my son. I try to shield him. I can do nothing. Ah! I dare not sleep. Demon mouths devouring me. Demon mouths moving over me. Changing into the lips of my lover. My secret love. My only true [love]» «Спать, я не смею спать – или опять

приснится тот же сон. Спать, я не смею спать. Над моей кроватью я вижу впадины глаз. Пещера глаз плачет кровавыми слезами. Я укачиваю младенца. Он пьёт моё молоко, сосёт мою грудь. Его рот как огненный круг. Кровь сочится в рот. Полые глаза, наполненные кровью. Кровавые слёзы, что брызги плоти моего сына. Я пытаюсь защитить его. Я ничего не могу сделать. Ах! Я не смею спать. Демонические уста пожирающие меня. Демонические уста движутся за мной. Они превращаются в губы моего любовника. Моя тайная любовь. Моя истинная [любовь]». Перевод с англ. автора настоящей статьи. Источник пьесы на сюжет «Царя Эдипа», которую цитирует Пасатьери, к сожалению, установить не удалось.

⁵ Доминик Ардженто (Dominick Argento), опера «The Boor» («Мужлан»), либретто Джона Скримжура (John Scrymgeour, его сценический псевдоним – John Olon) по водевилю «Медведь» (1957); «A Water Bird Talk» («Беседа о водных птицах»), либретто самого Ардженто по сцене-водевилю «О вреде табака» (1974–1976).

ЛИТЕРАТУРА

1. Dyer R. Thomas Pasatieri // *Opera News*. 2007. April 1. P. 13–17.
2. Green L. Three sisters, Thomas Pasatieri // *Opera Quarterly*. 1987. September. Vol. 5. Issue 4. P. 124–126.
3. Kirk E. K. *American Opera*. University of Illinois Press, 2001. 459 p.

4. *Parnassus: Poetry in Review*. Volume 10, No. 2 [Words and Music]. New York: Poetry in Review Foundation, 1982. 372 p.
5. Pasatieri T. *The Seagull: an Opera in Three Acts*. Piano-vocal score. Theodor Presser Company. 158 p. PA 19406.

REFERENCES

1. Dyer R. Thomas Pasatieri // *Opera News*. 2007. April 1. P. 13–17.
2. Green L. Three sisters, Thomas Pasatieri // *Opera Quarterly*. 1987. September. Vol. 5. Issue 4. P. 124–126.
3. Kirk E. K. *American Opera*. University of Illinois Press, 2001. 459 p.

4. *Parnassus: Poetry in Review*. Volume 10, No. 2 [Words and Music]. New York: Poetry in Review Foundation, 1982. 372 p.
5. Pasatieri T. *The Seagull: an Opera in Three Acts*. Piano-vocal score. Theodor Presser Company. 158 p. PA 19406.

Чеховская «Чайка» и «The Seagull» Томаса Пасатьери

Автор статьи исследует, как сюжет знаменитой пьесы А. П. Чехова «Чайка» претворяется в опере «The Seagull» американского композитора Томаса Пасатьери (Thomas Pasatieri) на либретто К. Элмсли (1972). Анализируется процесс адаптации сюжета русской литературной классики к другому жанру и иной культурной традиции. Прослеживается соотношение текста пьесы и либретто оперы, изменение образов главных героев (Треплев, Аркадина, Нина, Тригорин) и второстепенных персонажей (Дорн, Полина Андреевна, Маша). В частности, констатируется психоаналитическая акцентуация в интерпретации взаимоотношений между сыном и матерью: Треплевым и Аркадиной. Автор затрагивает музыкальную драматургию оперы, её архитектуру, стилистические особенности, методы музыкальных характеристик, оперные формы. Делается вывод: хотя американские авторы выдвигают на первый план те проблемы, что волнуют современных им соотечественников, для них также остаются актуальными общечеловеческие ценности (гуманизм, трагичность существования человека, обречённость подлинных чувств в полном жестокости мире), вопрос о которых так остро поставил Чехов.

Ключевые слова: А. П. Чехов, пьеса «Чайка», Томас Пасатьери, К. Элмсли, американская опера.

Chekhov's "The Seagull" and Thomas Pasatieri's "The Seagull"

The author of the article makes a study of how Anton Chekhov's famous play "The Seagull" is interpreted in the opera with the same by American composer Thomas Pasatieri based on the libretto of K. Elmsley (1972). The process of adaptation of the plot from a classic of Russian literature to another genre and a different cultural tradition is analyzed. The correlation between the text of the play and the libretto of the opera and the transformation of the images of the main protagonists (Treplev, Arkadina, Nina, Trigorin) and the secondary characters (Dorn, Polina Andreyevna, Masha) is demonstrated. Most notably, the mutual relations between the son and the mother, Treplev and Arkadina, are interpreted with accentuation on psychoanalysis. The author touches upon the musical dramaturgy of the opera, its architectonics, peculiarities of style, methods of musical characteristics and operatic forms. The conclusion is arrived at that although American artists and composers bring out to the forefront those issues that are relevant to their contemporary compatriots, they also perceive the absolute relevance of universal values, such as humanism, the tragic nature of existence of the human being, the fatality of genuine feelings in the world permeated with cruelty, the question of which was posed so acutely by Chekhov.

Keywords: Anton Chekhov, Chekhov's play "The Seagull," Thomas Pasatieri, K. Elmsley, American opera.

Шабшаевич Елена Марковна

ORCID: 0000-0003-4608-5081

доктор искусствоведения,
доцент, профессор кафедры теории
и истории музыки

E-mail: shabsh@yandex.ru

Московский государственный институт музыки
им. А. Г. Шнитке

Москва, 107031 Российская Федерация

Elena M. Shabshayevich

ORCID: 0000-0003-4608-5081

Dr. Sci. (Arts),
Associate Professor, Professor at the Music Theory
and Music History Department

E-mail: shabsh@yandex.ru

Moskovskiy gosudarstvennyy institut muzyki
im. A. G. Shnitke

Moscow A. Schnittke Music Institute
Moscow, 107031 Russian Federation