

ШЕСТАКОВА Д. В.

**МУЗИКА І СЛОВО: ДІАЛОГ У П'ЕСІ АНТОНА ЧЕХОВА  
«ТРИ СЕСТРИ» ТА В ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ОДНОЙМЕННІЙ  
ОПЕРІ ПЕТЕРА ЕТВЕША**

«Будь-яка п'еса Чехова  
подібна до музичного твору».

(*Андре Моруа*)

Темі особливої музикальності прозових і драматургічних творів А. Чехова присвячено багато наукових досліджень. Їхні автори розглядають питання про роль музики-настрою, музики-акомпанементу душевному стану героїв<sup>1</sup>, про ритм і музичну структуру текстів<sup>2</sup>, здійснюють типологічне зіставлення із творами видатних композиторів<sup>3</sup>, актуалізують тему специфіки звукової партитури як однієї з найважливіших складових поетики автора. Звукові образи А. Чехова, як і візуальні, і ольфакторні, створюють своєрідний амбівалентний художній образ, який фіксує найтонші побутові подробиці і виразні символи.

У житті самого А. Чехова і його героїв музика посідає важливе місце. Згадки про музику та її творців трапляються в його оповіданнях і п'есах, в епістолярній спадщині, а музикознавець О. Зінькевич відзначає навіть музичний професіоналізм письменника, який виявився у його рецензіях<sup>4</sup>. Відомо, що він був знайомий з багатьма російськими композиторами, зокрема з П. Чайковським, мріяв про співпрацю з ним як лібретист. І хоча, як зазначає у своєму дослідженні Є. Балабанович, задум опери «Бела» за «Героєм нашого часу» Ю. Лермонтова на лібрето А. Чехова так і не був здійснений<sup>5</sup>, багато його сюжетів згодом набули втілення в операх і балетах.

У драматургії А. Чехова музика ніколи не була суто ілюстративною, засобом створення настрою, а становила важливий елемент художнього світу автора. На думку О. Зінькевич, тонкий, «абсолютний» слух А. Чехова виявляється в ретельному доборі потрібних інтонацій, тембрів, жанрів, у тому, що кожен його твір «оркестрований» по-своєму<sup>6</sup>. Музикальність настільки органічна для його творів, що відомий дослідник Б. Зінгерман, аналізуючи його п'еси, вдається до музичної термінології, називає мотиви «симфонічними», відзначає протяжне й об'ємне «звучання» характерів, різ-

<sup>1</sup> Бялый Г. Звук лопнувшей струны / Г. Бялый // Звук лопнувшей струны. Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова : сб. науч. раб. – Симферополь : Доля, 2006. – С. 7.

<sup>2</sup> Душина Л. О ритме рассказов А. П. Чехова / Л. Душина // О поэтике Чехова: сб. науч. тр. – Иркутск : Изд-во Иркутского ун-та, 1993. – С. 111.

<sup>3</sup> Див., наприклад: Лайе Т. Чехов и Шостакович / Т. Лайе. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 80 с.; Балабанович Е. Чехов и Чайковский / Е. Балабанович. – М. : Московский рабочий, 1978. – 184 с.; Пикель К. Антон П. Чехов и Рихард Вагнер: музыка и текст / К. Пикель // Молодые исследователи Чехова : материалы междунар. конф. – Вып. 3. – М. : Наука, 1998. – С. 266–272.

<sup>4</sup> Зінькевич О. Якби Чехов був музикантом / Олена Зінькевич. – К. : Муз. Україна, 1980. – С. 89.

<sup>5</sup> Балабанович Е. Чехов и Чайковский / Е. Балабанович. – М. : Московский рабочий, 1978. – С. 79–83.

<sup>6</sup> Зінькевич О. Якби Чехов був музикантом / Олена Зінькевич. – К. : Муз. Україна, 1980. – С. 109.

ну «тональність» настрою героїв<sup>1</sup>. Б. Зінгерман зміг «розчутити» своєрідний тон чеховського діалогу<sup>2</sup>. На його думку, діалог, у розгадуванні природи якого і полягає основна робота режисера-інтерпретатора, у драмі А. Чехова набуває ритуального значення. І цього ритуалу чергування слова і музично організованої, ритмічно виваженої паузи, вважає він, не можна порушувати за жодних обставин<sup>3</sup>. Слово і пауза створюють певний ритмічний малюнок, на тлі якого виникає характер руху, притаманний саме творам А. Чехова – від прозового звучання – до піднесеного, від реалізму – до символу<sup>4</sup>. Музика, з'являючись у тексті замість девальвованого слова, на місці паузи, яка затяглася, стає для дійових осіб новим засобом комунікації. Найяскравішим прикладом можна вважати діалог у п'єсі «Три сестри», хоча і для «Чайки», «Дяді Вані» і «Вишневого саду», з його славнозвісним звуком розірваної струни, характерні складні, полісміслові акустичні моделі.

Аналіз нарративного матеріалу п'єси «Три сестри» зумовлений специфічними ознаками саме цього тексту. Зокрема, завдяки своєрідній побудові діалогу, у якому слова втрачають свій первинний сенс, літературо- і театрознавці вважають «Три сестри» першою драмою, створеною в дусі естетики театру абсурду<sup>5</sup>. Діалог, функціонуючи за новими, створеними А. Чеховим правилами, справді звучить незвично: на думку відомого російського літературознавця О. Скафтимова, дивує удавана безглуздість, незначуща тематика і випадковість багатьох діалогів та окремих реплік дійових осіб, які можуть бути подолані лише зі сприйняттям нового принципу організації тексту<sup>6</sup>. Крім новаторської техніки діалогу, який спирається на підтекст, дослідниця творчості А. Чехова М. Горячева зазначає, що завдяки специфічній поетиці чеховських п'єс відбувається трансформація монологу, у результаті чого створюється вкрай специфічна форма мовлення – монологічний діалог<sup>7</sup>. На тлі цих тектонічних зсувів у структурі драматургічного тексту і виникає необхідність проаналізувати текст музичного твору, використаного у п'єсі. Музика тут виявляється елементом, здатним розімкнути замкненість монологу і дати змогу героям бути почутими.

Третя дія п'єси «Три сестри»: пожежа, згоріло багато будинків, і всі зібралися у домі Прозорових як біженці у притулку. Атмосфера напружена, люди збентежені. Раптом один чоловік вирішує освідчитися одній жінці у коханні і співає... Освідчення пролунало, а у відповідь чути вже звичне «Трам-там-там». І є надія, що це на знак згоди, що це підтримка, а не байдуже відлуння безглуздох звуків.

Арія Греміна з опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін», яка є кульмінацією у темі двох персонажів – Маші та Вершиніна, має два виміри – сюжетний і музично-символічний. На переконання Н. Іванової, змістотворчим сюжетом тут став не роман

<sup>1</sup> Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение / Борис Зингерман. – М. : РИК Русанова, 2001. – С. 382–384.

<sup>2</sup> Там само, с. 425.

<sup>3</sup> Там само, с. 414–418.

<sup>4</sup> Там само, с. 384.

<sup>5</sup> Див., наприклад: Gilman R. The Making of Modern Drama: A study of Buchner, Ibsen, Strinberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke / Richard Gilman. – New Haven and London: Yale University Press, 1999. – P. 137–140.

<sup>6</sup> Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова / А. Скафтымов // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 415.

<sup>7</sup> Горячева М. «Три сестры» – пьеса монологов / М. Горячева // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет : сб. науч. тр. – М. : Наука, 2002. – С. 56.

О. Пушкіна, а музично-драматичний твір П. Чайковського<sup>1</sup>. Щемливі ноти пізнього кохання, яке прийшло так невчасно, вимагає жертв, сліз і відмови від особистого щастя, лунають уже в першому рядку арії, яку починає наспівувати полковник, та рефреном продовжуються у загадковому Машиному «трам-там-там...». Таким чином, сюжет арії перетворюється на своєрідний підтекст сюжетної лінії Маша – Вершинін, наповнюючи чеховський ескіз, завершуючи накреслені образи. Водночас, Н. Іванова вважає, що спів Вершиніна – переклад вербального тексту мовою музичною дає уявлення про внутрішній зміст персонажа і сцени загалом<sup>2</sup>. У цій сцені музика не лише супроводжує текст, а й стає ґрунтом для виникнення суб'єктивних асоціацій у читача-глядача, необхідних для повноцінного сприйняття твору. У такому контексті ця ремінісценція виявляється не тільки і не стільки цитатою з О. Пушкіна чи П. Чайковського, а й новим способом спілкування, у результаті якого назовні транслюється не стільки інформація, скільки зміст, внутрішній стан героя. Славнозвісний чеховський «діалог глухих» долається музикою, адже слова давно вже втратили свій сенс, і люди не здатні почути одне одного. Відповідь Маші на це музичне зізнання можна трактувати по-різному. Можна погодитися з Н. Івановою, яка припускає, що відповіддю стали приречені і зовсім не поетичні звуки<sup>3</sup>, або підтримати ідею, що Маша голосом акомпанує «закоханому майору», створюючи цим «таку рідкісну для чеховських творів ситуацію взаєморозуміння»<sup>4</sup>. Жодною з цих концепцій не змінюється суть питання – використання музичного тексту замість звичних для літературного твору слів стає для автора новим засобом долання замкненості персонажів, проти якої була спрямована його творча енергія.

Утілення цієї п'єси на оперній сцені стало цілком логічним продовженням взаємодії двох мов: слова і музики, точніше, глибокого переосмислення в музиці кожного слова. У 90-і роки ХХ століття здійснено одразу три оперні постановки, сюжетною основою для яких стала відома п'єса А. Чехова. Найбільш резонансною виявилася опера угорського композитора Петера Етвеша. У тому ж десятилітті за мотивами драми А. Чехова було написано досить традиційні «Три сестри Прозорови» О. Чайковського (1995) та вкрай суб'єктивну оперу-есе «Коли час виходить з берегів» В. Тарнопольського (1999). Крім епатажного задуму композитора, який доручив усі партії, зокрема й жіночі, чоловікам (чеховські героїні співають контртенорами), запорукою успіху цього проекту можна вважати дивовижний збіг з естетичними та онтологічними пошуками нового часу.

На межі ХХ – ХХІ століть загострилося відчуття прискорення плину часу – трагічне усвідомлення кінця чогось звичного й перевіреного і тривожне передчуття початку чогось незвіданого. Атмосфера *Fin de siècle*, у якій створювалися шедеври російського класика, повторилася в європейській культурі сто років потому, що означувалося цілим комплексом суперечливих почуттів – від «світової скорботи» за минулим до екзальтовано-оптимістичних сподівань на щасливе майбутнє. Домінантою цих настроїв стало переосмислення часу, який минає, напередодні прийдешніх

<sup>1</sup> Іванова Н. Об одном «музыкальном моменте» в пьесе Чехова «Три сестры» / Н. Иванова // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет : сб. науч. тр. – М. : Наука, 2002. – С. 205.

<sup>2</sup> Там само, с. 207.

<sup>3</sup> Там само, с. 206.

<sup>4</sup> Звизняцковский В. Очевидное – невероятное: Чехов-реалист (по поводу запахов и звуков) / В. Звизняцковский // Чеховские чтения в Ялте. – Вып. 12 : Мир Чехова: звук, запах, цвет : сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. – Симферополь : Доля, 2008. – С. 139.

змін. У мистецтві ці та подібні умонастрої виявилися у найбільш сконцентрованому вигляді. Для театру, який, за словами російського театрознавця М. Давидової, був зачеплений цими нововведеннями, чи не сильніше за інші культурні сфери, дух часу виявився передусім у спробах переосмислити класику як спосіб визначити шляхи подальшого розвитку<sup>1</sup>. Ледей не головним персонажем у цьому складному, часом болісному процесі адаптації до нових умов для європейського та пострадянського (залученого у європейський контекст) театру стає А. Чехов, його твори, перевірені часом. Його драми у цей період ставлять часто – шукають нові смисли, нові форми, руйнуючи все старе і звичне, а відтак, на думку постановників, – зайве. Театральні експериментатори деконструюють суттєві складові драматичної дії – характери героїв, чинять замах на подію, руйнують просторово-часовий континуум, зрештою, «ставлять під сумнів сам авторський текст»<sup>2</sup>. Проблема діалогу виявляється, мабуть, ключовою в цих театральних екзистенційних пошуках. Поряд із небагатьма традиційними постановками, у 90-і роки ХХ століття на сцені світового театру постав калейдоскоп вистав, у яких текст п'єси А. Чехова зазнав принципових змін у процесі перекладу їх мовою сценічною, перетворюючись на авторський текст режисера-постановника.

Такі тенденції часу характерні, звичайно, і для сценічних утілень п'єси «Три сестри». Вона давно вже привертала увагу чехознавців не лише особливим музичним ритмом в архітектоніці, а й оригінальним, «передбекетівським» ставленням до слова як засобу комунікації. Ці специфічні ознаки стали у пригоді в контексті тотальної недовіри до слова, акцентованої в ситуації межі століть. У результаті цього постали нові принципи роботи з драматургічним матеріалом А. Чехова, завдяки яким стало можливим рішуче втручання у стилістику твору, надто вільні трактовки авторського сюжету, відсутність логічного зв'язку між репліками персонажів. Так, у швейцарського режисера К. Марталера, «Три сестри» якого в Берлінському театрі Фольксбюне (1998) «тримаються на мотиві безкінечного, млосного очікування»<sup>3</sup>, у результаті чого стає не важливим, кому скільки років, хто кого кохає, хто, що і як сказав, адже все рухається по колу, вкотре повторюється, люди продовжують чогось чекати, час від часу промовляючи слова, позбавлені сенсу, як і їх буття.

Ідейне й ідеологічне переакцентування чеховського тексту відбулося й у виставі «Три сестри», представленій на Литовському міжнародному фестивалі «Лайф» (1995, режисер Е. Някрошюс), у якій «текст» п'єси становили переважно метафоричні картини. Слово, як і ті «безформні уламки життя, які представляли реальність вистави»<sup>4</sup>, виявилось зруйнованим ще до початку сюжету і назавжди.

У версії чеховської драми, запропонованої українським майстром А. Жолдаком у Київському національному академічному драматичному театрі імені І. Франка (1999), класичний текст теж набув нових мотивацій. Режисер, долаючи автора, не лише змусив героїв своїх «Трьох сестер» «розмовляти різними мовами (українська, російська, німецька), а й оглушив їх музичною какофонією». За влучним зауваженням українського театрознавця М. Гринишиної, «постановник наситив дію музикою у відверто ілюстративний спосіб – тут були і всім відома пісня про Москву, і старо-

<sup>1</sup> Давыдова М. Конец театральной эпохи / Марина Давыдова. – М. : ОГИ, 2005. – С. 12.

<sup>2</sup> Там само, с. 16.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Гринишина М. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором / М. Гринишина. – К. : Інтертехнологія, 2008. – С. 264.

винні романси, а оперні арії могли виконуватися одразу після “Пісні про Сталіна”»<sup>1</sup>. У результаті цих трансформацій слово вкотре було дискредитоване, і діалоги безглуздо розчинялися у цьому псевдометафоричному просторі.

Драматичний театр в особі К. Марталера, Е. Някрошюса, А. Жолдака та інших адептів «нових форм» актуалізував проблему девальвації вербального тексту, вирішити ж її, надавши слову нової функції у сценічному творі, спробував театр музичний. Опера «Три сестри» П. Етвеша, світова прем'єра якої відбулася 1998 року в Ліонській Опері (пізніше її ставили в багатьох європейських театрах, а 2001 року опера була представлена на Единбурзькому фестивалі), стала показовою в цьому плані. Композитор авангардного стилю зі складною й витонченою музичною мовою по-своєму «проговорив» за А. Чехова його «монологічні» діалоги. І травестійний хід, застосований в опері П. Етвеша, навряд чи варто вважати виключно епатажним прийомом – адже саме він дає змогу досягти взаємодії вербального і музичного текстів у творі на новому рівні.

У майже порожньому просторі сцени, обмеженому лише трьома великими рухливими планшетами, лунають чоловічі голоси: звучать слова, часто, навіть не слова, а хаотично розкидані звуки, які хтось випадково зібрав у логічну форму, слова про кохання, про надію, сподівання. Вони повторюються, розтягуються до безкінечності і раптом різко обриваються... виникає інший – жіночий голос та інший – музичний звук, якому вдається з пронизливою точністю висловити людську душу, повною мірою виявити драматизм людських взаємин. Композитор змусив своїх акторів приміряти амплу «онагата» – акторів театру Кабукі, які грають жіночі ролі. Складні стосунки чеховських персонажів набувають тут ніби надстатевого характеру в ситуації, коли йдеться вже не стільки про кохання чоловіка до жінки, скільки про любов як сутність. Ліонську прем'єру твору угорського композитора за мотивами п'єси російського автора оформлювали японські декоратори на чолі з постановником Юсіо Амагацу. Результатом цієї інтернаціональної співпраці стали ідейно-естетичні трансформації з виразним орієнтальним присмаком. Декорації являли собою стіни чайного будиночка, які обертаються, а чоловіки-сестри були одягнені у довгі стилізовані кімоно. Драматургія ж вистави стала подібною до структури фільму А. Курасави «Расемон»: сцени йшли не у чеховській послідовності, а ті самі події виглядали по різному – залежно від того, хто з персонажів лідирував у кожному з трьох актів.

П. Етвеш дещо порушив геометрію сімейного тріо, присвятивши перший акт Ірині, третій – Маші, а другий – не Ользі, а брату Андрію, зосередивши увагу на образі його дружини Наташі, партію якої виконував екстравагантний темношкірий-травесті Гері Бойс. Чоловіки-сестри були напрочуд чарівними й поетичними, наприклад, Ірина, партію якої з пасивною ніжністю виконував московський співак Олег Рябець. Крім співу, в опері П. Етвеша є багато розмовних реплік, які контртенори, виконавці жіночих ролей, вимовляли своїми звичними чоловічими голосами. З одного боку, цей прийом сприяє ще більшому відстороненню їхніх образів, а опери П. Етвеша від п'єси А. Чехова. І водночас, завдяки такому ефекту, музика просто з виражального засобу оперного жанру перетворилася на форму виявлення душевного стану героїв, їх ества. Слово і музика починають свою взаємодію: доповнюючи, дисонуючи, експресивно розкриваючи проблему спілкування, порушену в драмі

---

<sup>1</sup> Гринишина М. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором / М. Гринишина. – К.: Інтертехнологія, 2008. – С. 271.

А. Чехова. В опері П. Етвеша в порожнечі деяких розмов, яка зводить комунікацію між персонажами майже на рівень вимовляння звуків, коли слова втрачають своє пряме значення, виникає музика, яка виражає внутрішнє переживання, справжні почуття і наміри. У певні ж моменти саме спів створює відчуття тієї спільності, якою пов'язуються всі персонажі; спільності, яку не можуть подолати страждання, невтілені бажання, нездійснене кохання; спільності, про яку всі можуть лише мріяти.

Зверненням в оперному жанрі до чеховського сюжету, крім укріпленої підтвердженої універсальності цієї драматургії, доводиться можливість переходу на інший рівень умовності, долаються межі психологічного театру, у системі якого адаптація творів А. Чехова, здавалося б, сприймається більш звично. Можливості музичного театру дають змогу у виразити один із найважливіших принципів поетики письменника – перенесення уваги із зовнішньої дії на внутрішній драматизм. Так виявляється нова естетика складання сюжету, конструювання діалогу і створення звукопластичних образів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Балабанович Е. Чехов и Чайковский / Е. Балабанович. – 3-е изд., доп. – М. : Московский рабочий, 1978. – 184 с.
2. Бялый Г. Звук лопнувшей струны / Г. Бялый // Звук лопнувшей струны. Перечитывая «Вишневый сад» А. П. Чехова : сб. науч. раб. – Симферополь : Доля, 2006. – С. 6–9.
3. Горячева М. «Три сестры» – пьеса монологов / М. Горячева // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет : сб. науч. тр. – М. : Наука, 2002. – С. 54–62.
4. Гринишина М. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором / М. Гринишина. – К. : Інтертехнологія, 2008. – 432 с.
5. Давыдова М. Конец театральной эпохи / Марина Давыдова. – М. : ОГИ, 2005. – 384 с. : ил.
6. Душина Л. О ритме рассказов А. П. Чехова / Л. Душина // О поэтике Чехова : сб. науч. тр. – Иркутск : Изд-во Иркутского ун-та, 1993. – С. 107–121.
7. Звизняцковский В. Очевидное – невероятное: Чехов-реалист (по поводу запахов и звуков) / В. Звизняцковский // Чеховские чтения в Ялте. – Вып. 12 : Мир Чехова: звук, запах, цвет : сб. науч. тр. / Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. – Симферополь : Доля, 2008. – С. 130–141.
8. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение / Борис Зингерман. – М. : РИК Русанова, 2001. – 432 с. : ил.
9. Зінькевич О. Якби Чехов був музикантом / Олена Зінькевич. – К. : Муз. Україна, 1980. – 136 с.
10. Иванова Н. Об одном «музыкальном моменте» в пьесе Чехова «Три сестры» / Н. Иванова // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет : сб. науч. тр. – М. : Наука, 2002. – С. 203–209.
11. Лайе Т. Чехов и Шостакович / Т. Лайе. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 80 с.
12. Пикель К. Антон П. Чехов и Рихард Вагнер: музыка и текст / К. Пикель // Молодые исследователи Чехова : материалы междунар. конф. – Вып. 3. – М. : Наука, 1998. – С. 266–272.
13. Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова / А. Скафтымов // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 404–435.
14. Gilman R. The Making of Modern Drama: A study of Buchner, Ibsen, Strinberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke / Richard Gilman. – New Haven and London: Yale University Press, 1999. – 292 p.

**Шестакова Д. В. Музыка і слово: діалог у п'єсі Антона Чехова «Три сестри» та в її інтерпретації в однойменній опері Петера Етвеша.** Розглянуто проблему побудови діалогу в п'єсі А. Чехова «Три сестри» та актуалізовано тему специфіки звукової партитури як однієї з найважливіших складових поетики автора. Зазначено, що музика, яка з'являється в тексті замість девальвованого слова і виникає на місці паузи, що затяглася, перетворюється для діючих осіб на новий засіб комунікації. Звернення в оперному жанрі до чеховського сюжету дає можливість досягти нового способу взаємодії у творі вербального та музичного текстів.

**Ключові слова:** музика, слово, діалог, комунікація.

**Шестакова Д. В. Музыка и слово: диалог в пьесе Антона Чехова «Три сестры» и в её интерпретации в одноимённой опере Петера Этвеша.** Рассмотрена проблема построения диалога в пьесе А. Чехова «Три сестры» и актуализирована тема специфичности звуковой партитуры как одной из важных составляющих поэтики автора. Отмечено, что музыка, которая появляется в тексте вместо девальвированного слова и возникает на месте затянувшейся паузы, превращается для действующих лиц в новый способ коммуникации. Обращение оперного жанра к чеховскому сюжету даёт возможность достичь нового уровня взаимодействия вербального и музыкального текста в произведении.

**Ключевые слова:** музыка, слово, диалог, коммуникация.

**Shestakova D. V. Word and Music: Dialogue in “Three Sisters” by Anton Chekhov, and Its Interpretation in the Opera of the Same Name by Peter Eötvös.** The problem to consider in the article is the composition of dialogue in “Three Sisters”, while the theme of the score specificity as one of the most important components of the author’s poetics is actualised. Music that appears in text instead of devalued word arises in place of a long-drawn pause, turning into a new communication medium for protagonists. The operatic recourse to Anton Chekhov’s plot gives us a probability to achieve a new type of interaction between verbal and musical text of this work.

**Key words:** music, word, dialogue, communication.