

На правах рукописи

ПАНАМАРЁВА Анна Николаевна

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ В ДРАМАТУРГИИ А.П. ЧЕХОВА

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Томск – 2007

Работа выполнена на кафедре романо-германской филологии
в ГОУ ВПО «Томский государственный университет».

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Нина Евгеньевна Разумова

Официальные оппоненты:
доктор филологических наук, профессор
Анатолий Самуилович Собенников

кандидат филологических наук, доцент
Владимир Владимирович Максимов

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Тверской государственный
университет»

Защита состоится «17» мая 2007 г. в __ часов __ минут на заседании
диссертационного совета Д 212.267.05 по присуждению ученой степени
доктора филологических наук при ГОУ ВПО «Томский государственный
университет» по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке
Томского государственного университета.

Автореферат разослан «__» _____ 2006 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук,
профессор

Л.А. Захарова

Общая характеристика работы

Тема диссертационного исследования обусловлена особой природой чеховской драматургии, специфика которой уже более века является предметом изучения. В поэтике драм Чехова отразился ознаменовавший рубеж XIX–XX веков кардинальный слом онтологических представлений и соответствующей им литературно-художественной парадигмы; одним из существенных его проявлений стало тяготение драматургии того времени к синтезу разных видов искусства, и прежде всего литературы и музыки.

«Музыкальный» характер творчества А.П. Чехова неоднократно отмечали уже его современники. В литературоведении тема музыкальности его произведений рассматривалась в разных аспектах. Так, книги И. Эйгес и Е.Б. Балабанович представляют собой биографическое исследование роли музыки в жизни и творчестве писателя; Н.Я. Берковский, А.С. Собенников, Т.К. Шах-Азизова трактуют музыкальность произведений Чехова как их особую поэтичность. Существует целый ряд исследований, посвященных сюжетной роли звучащих в драмах музыкальных фрагментов (работы Н.Ф. Ивановой), а также ритмической и композиционной организации прозы и драматургии Чехова (работы Н.М. Фортунатова, М.М. Гиршмана, В.В. Основина, Г.И. Тамарли, И.Л. Альми и др.). Исследования, посвященные композиции произведений Чехова, выстраивают прежде всего аналогию между организацией этих произведений и сонатной формой или полифонией.

Существенные корректировки в понимание музыкальности вносят полемические работы А.Е. Махова, который указывает, что «эффект музыкальности всегда остается в значительной степени иллюзорным, поскольку якобы “музыкальные” приемы в литературе на самом деле либо имеют общеэстетическую природу,

либо были заимствованы из области словесного творчества»¹.

Однако интермедиальное исследование литературного произведения в сопоставлении с музыкой позволяет раскрыть его архитектурные принципы. В этом, на наш взгляд, прежде всего и заключается ценность подобных исследований, а не в отыскании формальных соответствий между музыкой и литературой. Наше внимание сосредоточено на выявлении соотношения между архитектурными принципами музыки и драматических произведений Чехова.

В современном литературоведении понятие архитектуры отражает синтез содержания и формы. Архитектура произведения, таким образом, неразрывно связана с отображенной в нем онтологией. Поэтому в исследовании музыкальности драм Чехова нами активно вовлекаются категории времени и пространства.

Актуальность исследования обусловлена, во-первых, очевидным наличием проблемы соотношения творчества А.П. Чехова и музыки, во-вторых, недостаточными результатами, достигнутыми в ее решении. В данной работе предпринята попытка интермедиального подхода, предполагающего интегрирование литературоведческого и музыковедческого аспектов с культурологическим и философским. Такое интегрирующее направление весьма характерно для современного гуманитарного мышления².

¹ Махов А.Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — Ст. 596.

² Подробнее об этом аспекте подхода к художественному произведению см.: Борисова И.Е. Zeno is here: в защиту интермедиальности // Новое литературное обозрение. № 65. 2004. — С. 384–391; Мышьякова Н.И. Литература и музыка в культуре XIX века. Дис. ... д-ра искусствоведения. — СПб., 2003. — С. 19.

Новизна диссертации заключается прежде всего в попытке исследовать музыкальность драматургии Чехова в качестве важнейшей характеристики архитектоники, рассматриваемой как художественное воплощение его онтологических представлений. Новизна обусловлена также последовательно проведенным интермедиальным подходом, осуществляемым в анализе как поэтики, так и других, более глубинных уровней произведения.

Цель диссертации – исследовать музыкальную архитектонику драм Чехова как отражение онтологических представлений автора в ее эволюции от «Иванова» к «Вишневому саду».

Для достижения этой цели решаются следующие **задачи**:

– последовательно выявить и проанализировать конкретные механизмы реализации музыкальности во всех основных драматических произведениях Чехова;

– проследить аналогии между принципами организации художественного мира в драматургии Чехова и тенденциями развития музыки в XIX – начале XX вв.;

– определить своеобразие музыкальности драматургии Чехова в контексте соотносимых с ней явлений европейской культуры;

– проследить способы музыкальной репрезентации пространства и времени в драмах Чехова.

Материалом исследования являются все основные драмы Чехова, анализируемые в контексте русской и зарубежной литературы (произведения Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, Б. Шоу и др.).

Методологическую базу исследования составляют современные исследования творчества А.П. Чехова (Н.И. Ищук-Фадеевой, А.С. Собенникова, Н.Е. Разумовой и др.), а также теоретико-литературные, музыковедческие, культурологические и философские работы М.М. Бахтина, Э. Кассирера, Б.О. Кормана, К. Леви-Стросса, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, А.Е. Махова, Т.В.

Чередниченки и др.

Научно-практическое значение диссертации. Результаты исследования могут быть использованы в вузовских курсах по истории русской и зарубежной литературы, в спецкурсах и спецсеминарах по творчеству А.П. Чехова, по теории и истории драмы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Музыкальность драм Чехова связана с его онтологическими представлениями, характеризующими пространство, время, место человека в мире, отраженные в произведении. Имманентное природе музыки сочетание культурной и онтологической функций обуславливает продуктивность использования музыкальных категорий для исследования архитектоники драм Чехова.

2. Особенности функционирования музыки в пьесах «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня» отражают переосмысление Чеховым традиционной антропоцентрической модели мира, являющееся основой изменения глубинных структурных принципов чеховской драмы.

3. В драматургии Чехова осуществляется переход от вспомогательной, иллюстративной функции музыки к ее структурообразующей роли, постепенное формирование музыкальной архитектоники. Усиление архитектурного значения музыки, начиная с драмы «Три сестры», отражает изменения на уровне онтологических представлений автора, связанные с активизацией категории времени, и новое понимание драматизма.

4. Музыкальная архитектура комедии «Вишневый сад» репрезентирует мифологическую онтологию последней чеховской пьесы, снимающую драматическую противопоставленность субъекта и мира.

Апробация работы. Основные положения диссертации были

изложены в виде докладов на международных и всероссийских научных конференциях: «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики» (ТГУ, 2003, 2004), «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (ТГУ, 2005), «Русская литература в современном культурном пространстве» (ТГПУ, 2005), «Наука и образование» (ТГПУ, 2005), «Молодые исследователи Чехова» (МГУ, 2005), «Синтез в русской и мировой художественной культуре» (МГПУ, 2006).

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 244 наименования. В первой главе рассматривается музыкальность в драмах Чехова от «Иванова» до «Дяди Вани»; во второй – в драме «Три сестры», в третьей – в комедии «Вишневый сад».

Основное содержание работы

Во **введении** обозначается предмет исследования, обосновывается тема, актуальность и научная новизна работы; формулируются цели и задачи, определяется методологическая база; раскрываются основные положения, выносимые на защиту.

Глава 1 «Звучащая музыка в драмах Чехова (от «Иванова» к «Дяде Ване»)» включает в себя два раздела. В **разделе 1.1. «Музыка и антропоцентрическая модель мира»** исследуется культурологическое и онтологическое значение музыки. Выявляется традиционная – укоренившаяся в европейской культуре – семантика музыки как вида искусства, задаваемая магистральным для европейской культуры антропоцентрическим вектором. Культурная природа музыки утверждает центральную, смыслополагающую позицию человека по отношению к миру: музыка выступает как проекция человека в мире. Наполняя музыкой мир, человек одновременно создает свою пространственно-временную модель; таким образом, культурная

семантика музыки предполагает ее миромоделирующую функцию. Такую семантику музыка сохраняет в литературе XIX века: мотивы, связанные с музыкой, расставляют важные смысловые акценты в художественном отражении свойственного этому периоду антропоцентрического мировидения. Картина мира, сфокусированная на человеке, ярко представлена, например, в «Старосветских помещиках» Н.В. Гоголя. Здесь музыкальные мотивы участвуют в структурировании художественного пространства: с их помощью моделируется жизненное пространство персонажей, отграниченное от большого мира (особенно наглядно это проявляется в образе «поющих» дверей). Обретение вещью музыкального голоса придаёт ей очеловеченность, одушевлённость; тем самым сфера человеческого пространства расширяется, отражение человека проецируется во внеположный ему вещественный мир.

У Гоголя музыкально оформляются атрибуты человеческого мира. В повести Чехова «Степь», напротив, музыкально характеризуется внешнее, природное пространство. Перенесение музыкальных мотивов в большой мир, отделение их от человека выражает существенные сдвиги на глубинном, онтологическом уровне. Заглавный пространственный образ и специфика его звуко-музыкального оформления актуализирует определенный литературный контекст. Это прежде всего «Тарас Бульба» Гоголя и «Певцы» Тургенева, где существенную роль играет образ степи. В гоголевской повести преобладает большой мир, человек растворён в нём. Соответственно звуковой образ мира предстает здесь в первозданном виде, без музыкальной метафоризации, то есть культурной «обработки», которая обозначает смысловое оформление человеком исходящего от мира звукового материала. В тургеневском рассказе соотношение человека и мира обратное: пение Якова не только охватывает собой всех присутствующих, но

и пространство степи как бы разворачивается изнутри этого пения.

В «Степи» Чехова слияние музыки и пространства тоже выражает антропоцентричность онтологии, но здесь она усложняется и проблематизируется. Пространство «оформляется» музыкой, но сугубо локально – в восприятии персонажа; озвученность степи пением подчёркивает объективность мира по отношению к человеку. Заглавие «Степь», выделяющее пространственный феномен и выносящее за скобки человека (ср.: «Певцы»), тоже расшатывает антропоцентричность онтологии.

Таким образом, универсальная культурная семантика музыки у Чехова трансформируется в соответствии со спецификой его онтологических представлений. Соотношение человека и мира приобретает новый уровень сложности; позиция человека по отношению к окружающему миру проблематизируется, на первый план выдвигается особое, гносеологическое взаимодействие человека и пространства, еще не актуальное для Гоголя и Тургенева.

В разделе **1.2. «Музыка в драме как элемент художественной системы»** звучащая в пьесах музыка рассматривается как специфическая репрезентация моделируемых в них онтологических представлений автора. Музыка несёт онтологическую семантику, поскольку она, с одной стороны, является самовыражением персонажей, а с другой – обозначает мир, в котором персонажи существуют. Традиционное для музыки антропоцентрическое содержание выявляется при анализе драм Островского «Гроза» и «Бесприданница», в которых музыка становится читаемым текстом, тесно связанным с сюжетом. Так, «Гроза» начинается с пения Кулигина, которое прямо проецируется в пространство, одновременно как бы вбирая его в себя и утверждая в нём человека; слова песни прямо артикулируют семантику, имманентную музыке. В «Грозе» музыка (в такой

максимально антропной разновидности, как песня) устанавливает не только внешние семантические связи с сюжетом, выполняя характерологическую функцию, но и, как показал С.Т. Вайман, содержит в себе сюжет. В «Бесприданнице» музыка тоже становится частью драматического текста, подчёркивая значимость событий, происходящих с персонажами, тем самым выдвигая персонажей на первый план и акцентируя преимущественно антропный характер мира.

В драмах Чехова миромоделирующее значение музыки, соответствующее антропоцентрической перспективе мировидения, постепенно локализуется и расшатывается: мир всё больше объективируется и отчуждается от человека в художественной квазиреальности драмы. Анализ специфической музыкальности в драмах Чехова позволяет проследить эволюцию архитектоники и соответственно онтологической концепции в этих произведениях.

В «Иванове» представлена традиционная антропоцентрическая картина мира, которая в этой пьесе еще достаточно устойчива: мир ориентирован на личность главного героя, внимание сосредоточивается на отношениях персонажей. В связи с такой сильной, определяющей ролью личности в пьесе музыка сохраняет свою традиционную культурную семантику проекции человека в мире. Это выражается в том, что музыка в «Иванове» ориентирована на конкретного человека: она коррелирует с судьбой Сарры.

В «Чайке» формируется новая онтологическая модель: образ мира актуализируется уже автономно от персонажа. Соответственно культурная семантика музыки как воплощения доминирующего, определяющего мир самопроецирования человека редуцируется. Однако здесь миромоделирующее значение музыки, выражающее ее культурную природу, сохраняется в своей глубинной сути. Таким образом, музыка в онтологической

концепции пьесы утверждает по существу антропоцентрическую модель онтологии, но это антропоцентризм особого характера: он заключается здесь не в доминировании личности над миром, а в утверждении ее способности контактировать с миром и осваивать мир.

Архитектоническая организация этих произведений по сути аналогична музыкальной гомофонно-гармонической фактуре; анализ пьес с точки зрения такой аналогии раскрывает общность явлений, принадлежащих к разным видам искусства, как реализующих одну и ту же онтологическую модель. Ее существенной характеристикой является устойчивость картины мира, обусловленная сохранением антропоцентрической позиции; соответственно в архитектонике пьес акцентируется пространственный аспект.

В «Дяде Ване» такая онтология существенно трансформируется. Усиливается объективация мира, его автономность от человека; это выражается в намечающейся антитезе между звучащей музыкой и ритмом (воплощенным в стуке сторожа за сценой), который выступает как художественное обозначение объективного по отношению к человеку мира. В связи с этим актуализируется категория времени, то есть тот аспект мира, который абсолютно преобладает над человеком, что кардинально расшатывает определяющее значение человека в структуре мира. Моноцентрическая организация архитектоники, аналогичная гомофонной фактуре, в этой пьесе присутствует лишь условно и существенно размывается, подчеркивая тем самым относительность центрального, доминирующего положения человека в онтологической концепции пьесы.

Усиление темпорального аспекта онтологии обуславливает актуализацию музыкальных принципов в архитектонике двух последних пьес Чехова.

В главе 2 «Музыкальная архитектура драмы “Три сестры”» музыка рассматривается как элемент художественной системы и как архитектурный принцип, значимость которого в этой драме существенно возросла по сравнению с предыдущими. В разделе 2.1. «Звуко-музыкальное выражение онтологии в драме “Три сестры”» рассматривается специфика звуковой «партитуры» пьесы. Культурная (антропная) семантика музыки здесь подвергается конкретизации и одновременно дискредитации: она даётся в определенном ракурсе, соотносимом с традиционной романтической трактовкой музыки. Это высокое значение снижается, в частности, в образе Андрея, который полемически соотнесён с привычным образом скрипача (игра на скрипке снижается и тем, что звучит лишь за сценой, и тем, что поставлена в один ряд с выпиливанием «рамочек»). Соответствующему переосмыслению подвергается и образ скрипки, что раскрывается в сопоставлении с пьесой Г. Гауптмана «Девы из Бишофсберга», во многом полемически ориентированной на Чехова. Здесь скрипка подаётся в романтическом ключе; она связана с духовными ценностями человека и акцентирует его значимость в мире. Скрипка связывает персонажей Гауптмана с такими антропными модусами бытия мира, как культура, история. У Чехова же она лишена романтического ореола. Смысловым продолжением скрипки в IV действии предстаёт арфа; она отчётливее выявляет традиционные семантические коннотации образов струнных инструментов и их изменение в драме Чехова. Нелепость сюжетной ситуации, в которой фигурирует арфа, подрывает высокое значение, закрепленное за ней в культуре. Такая профанированная трактовка образов арфы и скрипки свидетельствует об отходе от традиционного для прошлой культуры (и особенно акцентированного романтиками) понимания музыки.

В «Трёх сестрах» культурная семантика музыки уступает

ведущее место онтологической. В этом аспекте проводится сравнение чеховской драмы с пьесами М. Метерлинка, в которых звуки и соответственно паузы получили особую смысловую насыщенность, став знаками мира. Значение звуков как проявления мира, объективного по отношению к человеку, подчеркивается объединением персонажей в маленькую тесную общность, которая демонстрирует ограниченность человеческого существования в большом мире, и характерной для драм этого писателя ситуацией вслушивания. Слух (наряду с гораздо менее активными обонянием и осязанием) создает практически целостную и полную модель мира. Звуки (и, соответственно, тишина) имеют особое содержание для человека, обозначая приближение смерти и остро ощущаемое течение времени. Мир предстаёт как чуждое человеку и неопределённо огромное пространство, в котором невозможна чёткая ориентация. При таком многообразии и повышенной значимости звуковой стороны драмы онтологической семантикой наполняются также паузы, выступая как знак присутствия и дыхания Неизвестного.

«Три сестры» содержат самое большое, по сравнению с другими чеховскими драмами, количество звуковых ремарок. Их можно разделить на мелодические (обозначающие звучание мелодии) и шумовые (обозначающие чаще всего разного рода стук: бьют часы, стучат персонажи, раздается набат). Мелодия в музыке несет в себе упорядоченность, как бы причинно-следственную связь, соответствующую человеческим представлениям. В «Трех сестрах» мелодия как проявление организующей, творческой деятельности человека существенно дискредитируется.

Если мелодические звуки организованы человеком, то шумы возникают извне по отношению к персонажам и остаются неупорядоченными. В основе шумовых звуковых явлений в пьесе лежит стук, он является их субстратом и инвариантом. Стук имеет

ритмическую природу, причём выражает её в наиболее чистом, ничем не замаскированном виде: самая суть этого явления заключается в том ритме, который он в себе содержит. Благодаря своей ритмической природе стук становится средством выражения темпоральной семантики. Активизирующаяся в драме «Три сестры» ритмическая организация обнажает выход на первый план темпоральной стороны мира; тем самым онтологическое доминирование человека подрывается. Взаимодействие мелодических и шумовых звуков в «Трёх сестрах» моделирует соотношение между человеческой жизнью и бытием мира.

Во многом сходную с немелодическими шумами роль играют паузы, число которых в этой пьесе значительно больше, чем в других. В музыке паузы являются необходимой основой для звучания, что по сути выражает онтологическое соотношение мира и человека. В драматическом диалоге паузы также представляют объективный мир, являясь посторонними, «чужими» по отношению к персонажам, как и шумы, означенные в ремарках.

Антитеза ритма и мелодии, возникающая в драме, выражает соотношение мира и человека, которое свидетельствует об отходе Чехова от антропоцентрических представлений. Однако, в отличие от символистов, Чехов сохраняет внимание к личности, акцентируя ее гносеологическую активность и онтологическую значимость.

Временной аспект онтологии, играющий в этой драме ключевую роль, органично выражается в ее музыкальной структуре и может характеризоваться с помощью музыкальных категорий. Так, для анализа времени в пьесе продуктивно разделение музыки на «хроно-метрическую» и «хроно-аметрическую» (П. Сувчинский): первая соответствует времени объективного мира, вторая – перцептивному времени персонажей. Время персонажей подчинено определенной доминанте, которая локализуется в прошлом либо в будущем, подобно тому, как в хроно-аметрической

музыке «центр притяжения и центр тяжести в сущности смещены... Они помещены всегда впереди или позади...»³. Нестабильность хроно-аметрической музыки аналогична постоянной внутренней интенции персонажей. Онтологическое время связано уже не с отдельными персонажами, а с сюжетом драмы в целом и является основой создаваемой в ней модели мира. Ощущение этого времени нарастает в третьем и четвертом действиях. Увеличивается количество пауз, усиливающее внутренний ритм, который является пульсацией объективного мира. Этот ритм организует действие, что особенно ярко проявляется в финальном *монологе* сестер как единого субъекта. Ритм создает своего рода «целостность раздробленностей» в организации отношений субъекта и времени. Это сопоставимо с «хронометрической» музыкой, в которой «онтологическое время развивается полностью и единообразно в музыкальной последовательности»⁴.

Такая организация драматического дискурса подчеркивает значимость объективного мира, явленного человеку прежде всего в своем темпоральном аспекте. Встреча человека в субъективной единичности его бытия с движением большого времени составляет основу драматизма «Трех сестер».

Объективация мира по отношению к человеку наиболее существенно проявляется в размывании традиционно центральной позиции героя, организующей художественный мир драмы. В **разделе 2.2. «Музыкальная структурированность субъекта и сюжета драмы»** рассматривается природа субъекта и организация действия с точки зрения соотношения с музыкальными принципами. В драме «Три сестры» представлен, уже начиная с заглавия, принципиально множественный субъект. Природу этого

³ Сувчинский П. Понятие времени и Музыка // Евразийское пространство: звук, слово, образ. – М., 2003. – С. 474.

⁴ Там же.

субъекта, необычность которого отмечена еще И. Анненским, можно сравнить с таким музыкальным явлением, как аккорд. Он относится к сфере гармонии, являющейся основой построения музыкального произведения. Аккорд представляет собой вертикальную организацию звуков, различно соотносящихся с основным тоном, и одновременно обеспечивает внутреннее единство мелодии, развертывающейся по горизонтали. В драме «Три сестры» также актуализируются векторы горизонтали, связанной с принятым в европейской культуре обозначением текущего времени, и смысловой вертикали, создаваемой человеком.

Взаимодействие вертикали, выстраиваемой персонажами, и горизонтали времени обуславливает особое строение драмы, особенно наглядно проявляющееся в ее субъектной организации и сопоставимое с гетерофонной фактурой в музыке. Гетерофония, вышедшая из монодии – унисонного пения, – сохраняет доминирование горизонтальной направленности, которая следует динамике мира. «Гетерофоническая» архитектура у Чехова – своеобразный инволюционный ход в контексте истории драмы, выражающий усиление значимости «большого» мира и дискредитацию устойчивости культурных моделей, выстраиваемых человеком. Взаимодействие аккордовой вертикали, выстраиваемой заглавными персонажами, и горизонтали времени, отражающейся в «гетерофоническом» строении действия, определяет основное содержание драмы.

Актуализация временного аспекта онтологии проявляется также в темпорализации пространства и ведет к проникновению музыкальных принципов в организацию художественного пространства пьесы; оно становится не только местом действия, но и важным смыслопорождающим элементом сюжета. В качестве такого значимого топоса выступает образ Москвы. Его функция в пьесе подобна функции тоники в музыкальном произведении,

«главенствующая роль» которой обуславливается ее «инициально-финальным положением»⁵. Москва тоже знаменует начало жизни сестер и является их желанной целью, стремлением к которой пронизан весь сюжет. Своеобразие функционирования образа Москвы (причастность к прошлому, настоящему и будущему) соответствует глубинной общности музыки и мифа, которую отметил К. Леви-Стросс. Являющееся сутью мифа преодоление антиномии текущего исторического времени и незыблемой структуры можно увидеть в тональной организации. Образ Москвы, мифологизируемый сестрами, создает особую архитектуру, близкую тональной структуре. Тональная структура начинается и завершается тоникой. Однако возвращения, ожидаемого по логике сюжета, не происходит. Драма заканчивается, с музыкальной точки зрения, не тоникой, а доминантой. Такое построение соответствует гармонии, зародившейся еще в XIX веке, но получившей развитие в XX веке, – доминантовым ладам, имеющим гораздо меньшую устойчивость по сравнению с ладом традиционным. Они отмечаются в произведениях С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича. Нарушение тонического ожидания разоблачает мифологическую несостоятельность образа Москвы – мифа, творимого персонажами. В этом прочитывается культурологическое содержание пьесы, проблематизирующее устойчивость всех моделей культуры в историческом потоке времени. Чеховская трактовка проблемы культуры рассматривается в сопоставлении с позицией Гауптмана, утверждающего в пьесе «Девы из Бишофсберга» в противовес отжившим культурным эпохам устойчивую античную модель, которая включает человека в гармоничный, лишенный темпоральной динамики мир. Это служит

⁵ Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный, 1994. – С. 72.

концептуальной основой для определения жанра пьесы как «комедии». Чехов же строит свою драму на представлении о включенности человека в поток времени; обострение проблемы времени обуславливает проникновение в драму сущностных основ музыкальной организации.

Создание гармоничной модели бытия, обеспечивающей устойчивое положение человека в динамичном мире, осуществляется в последней пьесе Чехова, которой посвящена **глава 3 «Музыкальная мифотектоника комедии “Вишневый сад”»**. В разделе **3.1. «Звуковой образ мира в комедии “Вишневый сад”»** анализируется роль звучащей музыки и музыкальных образов (свирель, оркестр) в художественном мире пьесы.

Музыка в «Вишневом саду» является важнейшим средством оформления онтологии. Это заявлено уже в конце 1 действия образом звучащей за сценой свирели, соотносящим сюжет с античными буколиками; культурная семантика самого этого инструмента связана с Паном, олицетворяющим природу. Контекст, в котором звучит свирель в пьесе, соответствует идиллической умиротворенности, но одновременно подчеркивается эфемерность этой гармонии (что выражено в сонном состоянии Ани и сомнительности Гаева как спасителя имения).

Звучащая за сценой мелодия благодаря своей бессубъектности выступает как проявление объективного мира, в то же время обозначая входящее в него антропное начало. Такова же семантика ключевого звукового образа пьесы – «звука лопнувшей струны», который является своеобразным голосом мира, но одновременно имеет признаки культурного, человеческого участия. Это свидетельствует о преодолении конфронтации между человеком и миром, служившей основой драматизма в «Трех сестрах».

Во втором действии на смену идиллическому образу мира, в

соответствии с логикой истории, приходит антропоцентрическая модель Нового времени, шаржированно представленная игрой на гитаре и пением Епиходова, и полемизирующая с нею особая онтологическая модель, репрезентируемая звучанием оркестра (с которым коррелирует «звук лопнувшей струны»). Образ оркестра, музыка которого доминирует в пьесе, с максимальной адекватностью передает суть представления Чехова об онтологическом месте человека. В культуре рубежа XIX–XX веков образ «мирового оркестра» играл важную символическую роль. Используя масштабность этого образа, Чехов переосмысливает его семантику, акцентируя в ней субъектное содержание: оркестр – объединенное множество субъектов, предполагающее свободу и вариативность проявлений в составе определенной общности. Такая общность, объединяющая и организующая персонажей пьесы, скрепляется образом сада, который благодаря своему природному генезису и органичному соединению пространства и времени является метафорой мира.

В разделе 3.2. «Музыкально-мифологическая архитектура комедии “Вишневый сад”» внимание сосредоточено на образе сада, который рассматривается в свете концепций мифа А.Ф. Лосева и К. Леви-Стросса. Образ сада как мифологема, снимающая «антиномию истекающего исторического времени и пребывающей структуры»⁶, имеет музыкальную природу, обуславливающую специфическую архитектуру всего произведения. Подобно Москве в «Трех сестрах», он выполняет функцию тоники, но соответствует этой функции более полно, осуществляя финальное возвращение. Архитектура пьесы сопоставима с тональной структурой, которая актуализирует понятие лада, являясь одной из его разновидностей. Применительно к онтологической модели, художественно

⁶ Леви-Стросс К. Мифологии: В 4 т. Т. 1. – М.; СПб., 1999. – С. 24.

представленной в «Вишневом саде», лад акцентирует категорию объективного мира, поскольку «ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира в представлении своей эпохи, своего рода “генетический код музыки”»⁷. В этом существенное отличие последней пьесы Чехова от предыдущей, в структуре которой важную роль играл принцип гетерофонии, акцентирующий человеческую модальность. Мифотектоническое строение «Вишневого сада» аналогично тональной структуре, выводящей на первый план мир в его объективном целостном существовании, органично охватывающем и человека.

Комедия Чехова анализируется в сопоставлении с пьесой Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». В отличие от образа сада, дом у Шоу не имеет того пространственно-временного значения, которое обеспечило бы ему мифологическую семантику. Соответственно музыка в пьесе играет лишь иллюстративную роль по отношению к проблематике, что выражается в конкретном обозначении звучащего музыкального произведения и в том, что сами персонажи непосредственно соотносят его с происходящими событиями. Музыкально-мифологическая архитектоника «Вишневого сада», выделяющая Чехова в литературе его времени на фоне как творчества символистов, так и европейской «новой драмы», представляет универсальную модель мира, гармонизирующую историческое движение времени.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования. Рассмотрение драм Чехова в аспекте музыкальной организации раскрывает их специфическую архитектонику, изменение которой от пьесы к пьесе отражает эволюцию онтологической концепции писателя. Эта эволюция заключается в усилении и объективации категории мира по отношению к человеку и в утверждении онтологической модели, гармонизирующей эти две составляющие.

⁷ Холопов Ю.Н. Лад // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. – М., 1976. – С. 131.

Проведенное исследование позволяет существенно скорректировать понятие «музыкальность» применительно к чеховским пьесам, а именно придать ему не эмоционально-оценочное, а структурно-типологическое содержание, характеризующее принципиально важные стороны их художественной и онтологической природы.

Публикации автора, полнота отражения в публикациях основных положений диссертационного исследования

1. Панамарева А.Н. Музыкальность как эстетическая категория в эпистолярном наследии А.П. Чехова // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики. Вып. 4. Ч. 1: Лингвистика и литературоведение. – Томск: Изд-во ТГУ, 2003. – С. 143–145.

2. Панамарева А.Н. Музыкальность в выражении мировосприятия героев драмы А.П. Чехова «Три сестры» // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики. Вып. 5. Ч. 1: Литературоведение. – Томск: Изд-во ТГУ, 2004. – С. 121–124.

3. Панамарева А.Н. Музыкальная онтология времени в драме А.П. Чехова «Три сестры» // Русская литература в современном культурном пространстве: Материалы III Международной научной конференции (4–5 ноября 2004). Ч. 1. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2005. – С. 185–192.

4. Панамарева А.Н. Гармонический принцип построения сюжета в драме Чехова «Три сестры» // Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения: Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых (22-23 апреля 2005 г.). Вып. 6. Ч. 2: Литературоведение. – Томск: Изд-во ТГУ, 2005. – С. 141–144.

5. Панамарева А.Н. Субъектная организация действия в драме Чехова «Три сестры» // Молодые исследователи Чехова. 5:

Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 306–314.

6. Панамарева А.Н. Музыкально-мифологическая архитектура комедии Чехова «Вишневый сад» // Синтез в русской и мировой художественной культуре. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции. – М.: Изд-во МГПУ, 2006. – С. 113–115.

7. Панамарева А.Н. Музыка в драматургии Чехова // Вестник ТГУ. Бюллетень оперативной научной информации. 2006. № 80. – С. 79–86.

8. Панамарева А.Н. Миф и музыкальность в драмах Чехова // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск: Изд-во ТГПУ, 2006. – С. 61–64.