

УДК 82.0(091); 82.09(091); 82.0(092); 82.09(092)

А. Н. Панамарёва

АРХИТЕКТОНИКА ДРАМЫ КАК ВЫРАЖЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ АВТОРА («ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА)

В статье предлагается исследование архитектоники драмы А. П. Чехова «Три сестры» в сопоставлении с музыкой. В процессе анализа рассматривается темпорализация образа Москвы, обнаруживается общность его реализации в драме с музыкой и мифом. В результате выявляется своеобразие онтологии и поэтики драмы Чехова, которое оттеняет сравнение с ориентированной на нее пьесой Г. Гауптмана «Девы из Бишофсберга».

Ключевые слова: Чехов, архитектоника, музыка, миф, Гауптман.

Архитектоника стала устойчивым понятием в литературоведении, под которым, однако, не всегда подразумевается однозначное содержание. Это связано со сложностью данной категории и ее, с одной стороны, фундаментальной, организующей ролью, а с другой стороны, неочевидностью, невыраженностью во внешней, материальной стороне произведения. Согласно концепции М. М. Бахтина, архитектоника является «структурой» «содержания эстетической деятельности художника», направленной на произведение¹. Она определяется как организация, «структура» онтологии произведения, отражающей авторскую концепцию: «Архитектоника мира художественного видения упорядочивает не только пространственные и временные моменты, но и чисто смысловые; форма бывает не только пространственной и временной, но и смысловой» [2, с. 121].

В этом аспекте актуальным представляется рассмотреть драматургию А. П. Чехова. Драма как род литературы предполагает отсутствие автора в произведении, а драматургия Чехова отличается особой сложностью художественного мира и максимальной элиминацией автора.

Сопоставление драмы Чехова «Три сестры» и пьесы Гауптмана «Девы из Бишофсберга» выявля-

ет художественное своеобразие этих двух произведений и оттеняет сложность чеховской концепции мира.

В анализе архитектонического принципа организации, предполагающего определенную степень абстрактности и реализующегося на самом глубоком уровне литературного произведения, как методологический подход будет использована аналогия с музыкой. Связь чеховских произведений, в основном прозы, и музыки неоднократно рассматривалась в литературоведении². 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 мышления³.

«Три сестры» являются самым драматичным произведением Чехова, что зафиксировано уже в жанровом определении этой пьесы. Она обозначает собой новый этап в развитии чеховской драматургии: в ней наиболее полно и драматично раскрывается динамизация мира и проблематизируется его устойчивость.

Динамизация мира и усиление его темпорального аспекта и определяют специфический прин-

¹ «Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя (выделено нами. – А. П.).

Объектом эстетического анализа является, таким образом, содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение.

Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом, в отличие от самого внешнего произведения, которое допускает и иные подходы, и прежде всего первично познавательный, то есть чувственное восприятие, упорядоченное понятием.

Понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и структуру его, которую мы в дальнейшем будем называть архитектоникой (выделено нами. – А. П.) эстетического объекта, — первая задача эстетического анализа» [1, с. 17].

² 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. Гиришмана, 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.

³ 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.

цип строения сюжета, и особую темпорализованную природу пространства в драме «Три сестры».

Категории прошлого, настоящего и будущего, которые играют ведущую роль в этой пьесе, получают реализацию в пространственном образе Москвы. Этот образ имеет свою динамику в сюжете, которая специфически влияет на его пространственную природу.

В «Трех сестрах» пространство, являясь одним из основных параметров, выстраивающих модель мира, при этом теряет свою универсальность, расслаивается на пространство в фабульном значении и пространство как смысловой элемент сюжета, каким является Москва в пьесе. Этот образ, значение которого безусловно превосходит его фабульную роль, обретает темпоральную семантику, что обусловлено внутренней логикой сюжета. Москва не только является для сестер прошлым, но и проецируется ими в будущее. Категории прошлого и будущего очень сильны в настоящем существовании сестер, где стремление назад, обратно в Москву, становится центром, который определяет их внутреннюю устремленность вперед и в то же время дает им некоторую устойчивость в настоящем:

И р и н а (оставшись одна, тоскует). В Москву! В Москву! В Москву! [3, с. 157].

И р и н а. Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила...

И р и н а. ...я ценю барона, он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедem в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы нет ничего на свете! Поедem, Оля! Поедem! [3, с. 171].

Образ Москвы выполняет в пьесе функцию, сходную с функцией тоники в музыкальном произведении: «Тоника – основа, исходный пункт и завершение гармонического процесса, логический центр гармонической мысли, основной устой (пребывание на котором ощущается как момент покоя, особенно при возвращении к тонике, разрешении функционального напряжения)» [4, с. 576]; «аккордовые последовательности... должны начинаться и завершаться тоникой, так как ее инициально-финальное положение подтверждает ее главенствующую роль» [5, с. 72]. Москва (как воплощение прошлого в памяти персонажей) тоже находится в «инициальном» положении по отношению к жизни сестер, является для Прозоровых своеобразной «основой и исходным пунктом», тяготение и силу которого они ощущают; с ней связаны их детство и образ отца, чей авторитет они чувствуют до сих пор:

О л ь г а. Отец... выехал с нами из Москвы одиннадцать лет назад... [3, с. 119].

Одновременно Москва обозначает будущее, выступая для сестер как смыслообразующая, преодолевающая поток времени цель:

О л ь г а. И только растет и крепнет одна мечта...

И р и н а. Уехать в Москву. Продать дом, покончить все здесь и – в Москву... [там же, с. 120].

И р и н а. Думаем, к осени уже будем там. Наш родной город, мы родились там... На Старой Басманной улице... [там же, с. 127].

Являясь целью, к которой стремятся персонажи, Москва, по логике сюжета, должна занять и «финальное» положение, что в музыке соответствует функции тоники. «В тонике, завершающую последовательность, ...должна вести доминанта (D) – аккорд, наиболее сильно тяготеющий к тонике...» [5, с. 73]. По отношению к начальной тонике «доминанта как бы порождается тоникой, выводится из нее» [6, с. 285]. По отношению к тонике финальной «доминанта... “аргументирует” завершающее положение последней, а значит, и ее главенствующую роль» [5, с. 73]. Аналогичным доминантовому аккорду, ведущему в тонике, является образ Москвы как идеи, которой охвачены сестры и которая скрепляет и определяет их устремления. Она несет то же значение, что и доминанта в музыке: «Этот музыкальный образ (доминанта. – А. П.) отражает жизненную ситуацию обостренной необходимости разрешения какой-либо проблемы» [7, с. 118].

Подобно тому как тональная последовательность через доминанту должна прийти к тонике, сестры должны бы через стремление, мечту прийти к ее осуществлению. Это создает своеобразную сюжетную интенциональность, динамическую устремленность действия.

Однако в музыке «перед доминантой может быть... тоника..., а может быть уводящая от тоники субдоминанта» [5, с. 73] – особая функциональная гармония, которая наряду с тоникой и доминантой участвует в построении музыкального произведения. «По Риману, движение гармонии (от тоники) к трезвучию субдоминанты сходно с переменной центра тяготения... отсюда понимание субдоминанты как “аккорда конфликта”» [4, с. 334]. Положению и значению субдоминанты аналогична ситуация, обусловленная отъездом сестер из Москвы, смертью отца и пребыванием их в далеком городе. Она тоже обозначает отход от устойчивого положения, знаками которого являются образы Москвы и отца. Само пребывание сестер в данном провинциальном городе можно обозначить как конфликтную ситуацию между константой их сознания и внешней действительностью. Эту неустойчивость они хотят преодолеть, вернувшись в «тоникальную» Москву, от которой они оторваны и мечта о которой становится центральной, «доминантной» в их настоящем существовании. Такое функционирование образа Москвы – одного из центральных в сю-

жете и несущего смыслополагающее значение для сестер – аналогично тональной последовательности, «краткая формула» которой «представляет собой уход от тонике-начала к субдоминанте и приход к тонике-концу через доминанту» [5, с. 73].

Однако в сюжете драмы ожидаемого завершения – возвращения в Москву, стремлению к которому подчинено все сюжетное движение, не происходит. Следуя предложенной аналогии, мы видим движение и устремленность к «тонике» (Москве), но завершенности, прихода к устойчивости, которую предполагает тоника, нет. К финалу пьесы стремление сестер к обретению устойчивости постепенно освобождается от мечты о Москве. Образ Москвы редуцируется начиная с третьего действия:

И р и н а. ...Никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем... [3, с. 166].

В четвертом действии идея возвращения в Москву проговаривается все меньше: «...если мне не суждено быть в Москве, то так тому и быть» [там же, с. 176]; «В Москве, значит, не быть...» [там же, с. 184]. Устремленность остается, только теперь она не ведет к возвращению устойчивости прошлого, а преобразуется в поиск, связанный с ощущением неопределенности. Это фиксируется в двух репликах: «Если бы знать» и «Будем жить» [там же, с. 187–188].

Таким образом, драма заканчивается не завершающим возвращением в «тонику» (прошлое, которое воплощается в образе Москвы), а «доминантой» (устремленность, которая только должна вести к обретению устойчивости).

Элементы сюжета, аналогичные музыкальным гармониям, относятся к разным уровням художественной реальности. Так, Москва во всех своих ипостасях – «исходный пункт», мечта, цель – принадлежит к субъективной (духовно-интеллектуальной или психологической) сфере персонажей. «Субдоминантные» же ситуации – существование в провинциальном городе, коллизии между персонажами – входят в художественную квазиреальность, объективную для персонажей. Выстраивающаяся таким образом модель отношений человека и мира предполагает поиск человеком устойчивости в отошедшем от этой устойчивости неустойчивом мире.

Как уже говорилось, в пьесе присутствуют атрибуты традиционной драмы (любовные коллизии, межперсонажные конфликты), но они утрачивают ведущую роль в сюжете и лишь оттеняют новые принципы его организации. Важно также, что эта «субдоминантная» ситуация, относящаяся к художественной квазиреальности, все же имеет большое значение в сюжете и сохраняется в финале драмы. Поэтому у Чехова – в отличие представителей начального этапа «новой драмы», Ибсена и Га-

уптмана – нет акцента на судьбе личности, неизбежно трагичной. Личность изображается в равновесии с миром; тем самым не преувеличивается, но и не отрицается значимость их обоих.

Прослеженная нами аналогия сюжета и субъектной организации пьесы с организацией лада (последовательности гармоний лада) позволяет выявить суть архитектоники чеховской драмы, связанную с новым пониманием отношений личности и мира, в частности с особой актуализацией категории времени.

Своеобразие функционирования образа Москвы (причастность его к трем главным категориям времени – прошлому, настоящему и будущему) соотносится общности музыки и мифа, на которую указывает К. Леви-Стросс: «Чем музыка похожа на миф: преодолением антиномии истекающего исторического времени и пребывающей структуры» [8, с. 24]. Как и в тональном возвращении, в образе Москвы отражается эта попытка преодоления «горизонтальности» времени.

Москва является мифом, который выстраивают сестры. Концентрируя в себе их представления о жизни, связанные с отцом, она соответствует данному А. Ф. Лосевым определению мифа как «интеллектуально данного символа жизни, необходимость которого диалектически очевидна, или – символически данной интеллигенции жизни» (разрядка автора. – А. П.) [9, с. 74]. Москва тоже является «интеллигенцией жизни», но этот миф существует только на уровне персонажей – сестер – и оказывается несостоятельным в общей реальности пьесы, что определяет ее драматическую суть. «Немифологичность» Москвы во многом обусловлена природой города как такового. Миф включает в себе замкнутое, циклическое, вечно возвращающееся время, которое свойственно только природе. Не случайно миф родился как понимание природы, зафиксировал ее бытие. Город же, будучи созданием человека, существует в историческом, линейно направленном времени. Поэтому Москва уже в силу своей искусственной, «человеческой» природы не снимает антиномии, указанной Леви-Строссом, а напротив, обостряет ее в целостном художественном мире драмы. Как уже отмечалось, с третьего действия образ Москвы редуцируется и так и остается тем, чем он собственно и являлся изначально, – попыткой персонажей обрести устойчивость и самостоятельность во временном потоке. Такая организация драмы подчеркивает относительность создаваемого персонажами мифа, несостоятельность его в потоке времени и определяет драматическую открытость финала пьесы. Динамизация мира, обострение проблемы времени обуславливают проникновение в чеховскую драму существенных основ музыкальной организации.

Актуальность темы времени и связанной с ней культурологической проблематики в драматургии рубежа веков и особенность чеховского решения раскрывают обращение к пьесе Г. Гауптмана «Девы из Бишофсберга», которая полемически ориентирована на драму Чехова «Три сестры».

Помимо внешнего сюжета, где, как отмечал автор предисловия А. А. Измайлов, «драматург работает... одну из обыкновенных семейных историй» [10, с. 473], в пьесе Гауптмана присутствует та же проблематика, что и в «Трех сестрах»: человек и время, ориентация человека в подвижном и незнакомом мире. В обоих произведениях проблема человека во времени связывает пространство с течением времени и мифом. Однако у Чехова темпорализация пространства происходит с помощью тональной структуры, существующей и разворачивающейся во времени, у Гауптмана течение времени изображается визуально, через культурные знаки, данные пространственно. В поместье Бишофсберг, подробное описание которого дается в ремарке к первому действию, соединяется антураж разных культурных эпох, причем с сохранением их исторической последовательности (Античность – Средние века – Ренессанс): «Комната в Бишофсберге, старинной усадьбе, расположенной среди виноградников... ..Потолок в комнатах сводчатый. ...По обе стороны камина очень старые, почерневшие портреты, изображающие епископов в облачении. У противоположной стены – огромный шкаф в стиле Возрождения» [10, с. 442].

Культурные парадигмы тоже имеют природу мифа, поскольку они выстраивают картину мира, превращая хаос в космос, создавая «обжитость» мира вокруг человека и обеспечивая тем самым

устойчивость человека в мире. Множественность культурных эпох, объединенных в пределах одного пространства, подчеркивает относительность и неабсолютность их моделей мира в течение времени, обозначенном здесь через историческую хронологию. Этим разрушается, дискредитируется устойчивость культурных парадигм в потоке времени.

Наиболее активно представлена в пьесе Гауптмана Античность: она не только обозначена через антураж, но и непосредственно оживляется в последнем действии в ночной пляске. В этом просматривается расхождение позиции Гауптмана с чеховской. Гауптман создает «комедию», утверждая в противовес отжившим культурным парадигмам устойчивую античную модель, где человек включен в естественный природный мир, образующий вокруг него космос, лишенный темпоральной динамики. Чеховская пьеса строится на представлении о драматическом, неустойчивом положении человека в потоке времени, в динамичном мире, что обуславливает ее жанровое определение «драма». Позиция человека имеет драматический характер в силу темпоральной динамики самого мира. Особенно наглядно это соотношение выражено в финале, в скульптурности группы трех сестер, как бы застывших перед потоком времени, который обозначен ритмом, включающим в себя их заключительный монолог.

Драма «Три сестры», ставящая проблему места и роли человека в мире, который представляется как динамичный поток, оставляет финал драматически открытым. Концептуальное разрешение этой проблемы и создание гармоничной модели бытия, обеспечивающей устойчивое положение человека в динамике мира, происходят в «Вишневом саде» [11].

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: «Художественная литература», 1975. 504 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
3. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. 520 с.
4. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1981. 1002 стб.
5. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. 215 с.
6. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. 959 стб.
7. Энциклопедический словарь. М.: Центр, 1997. 477 с.
8. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы, 2005. 535 с.
9. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 524 с.
10. Гауптман Г. Полное собрание сочинений. СПб.: Изд-во т-ва А. Ф. Маркса, 1908. Т. 3. 557 с.
11. Разумова Н. Е. «Вишневый сад»: взгляд через столетие // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2004. Вып. 3 (40). С. 12–19.

Панамарёва А. Н., доцент, кандидат филологических наук.
Томский политехнический университет.
Пр. Ленина, 30, Томск, Россия, 634050.
E-mail: annika-an@rambler.ru

Материал поступил в редакцию 11.09.2011.

A. N. Panamaryova

**ARCHITECTONICS OF DRAMA AS AUTHOR'S CONCEPTION
("THE THREE SISTERS" BY A. P. CHEKHOV AND "DIE JUNGFERN VON BISCHOFBERG" BY G. HAUPTMANN)**

The article is devoted to architectonics of the drama "The Three Sisters" by A. P. Chekhov. In the analysis the specific character of the image of Moscow is considered. The investigation is given in comparison with the play "Die Jungfern von Bischofsberg" by G. Hauptmann that reveals the originality of poetics and world's image of the Chekhov's drama.

Key words: *Chekhov, architectonics, music, myth, Hauptmann.*

Tomsk Polytechnic University.
Pr. Lenina, 30, Tomsk, Russia, 634050.
E-mail: annika-an@rambler.ru