

Больница, боль, тяжелое душевное состояние («я бы умер с тоски») подсказывают сочинителю романа иное негласное применение своих «авторских привычек» к письму — «записки» для себя с психотерапевтической целью: «Один механизм письма чего стоит: он успокоит, расхолодит... обратит мои воспоминания и больные мечты в дело, в занятие...» [2, с. 178]. Отрекаясь от опубликования личных воспоминаний, повествователь тем не менее намекает, что «записки» будут переданы *фельдшеру* якобы для оклеивания окон на зиму. Но фельдшер и больница — это одна из дисциплинарных, надзирающих инстанций, и записки больного — это история болезни. Следовательно, на оклейку окон они не пойдут, так или иначе получают публичную огласку, но не по воле их автора. Автор, как приватный человек, будет чист в своем желании сокрытия частной жизни.

В этом «оправдательном» акте в то же время завязаны все другие коды творческой авторефлексии Достоевского: *реалистический* (записки, не предназначенные для публики, — знак достоверности, реалистичности их содержания); *ро-*

мантический (записки больного с душевным расстройством, воспоминания которого «походят на бред, на кошмар» [2, с. 178]); *креативный* («авторские привычки» должны привести все тяжелые впечатления в порядок, придать им гармоническую *стройность* («Под пером они примут характер более успокоительный, более стройный» [2, с. 178]); *метафорический, мессианский* (писатель, прикасаясь к ранам, язвам человеческой души, подобно мессии, исцеляет, очищает, воскрешает); *правовой* (литература, надзирая, раскрывая, наказывая потаенные в частной бытовой жизни преступления против личности, становится особым правовым институтом со своим уголовно-нравственным кодексом).

Таким образом, в первом криминальном романе Достоевский полностью дискредитирует государственный правовой институт, «передавая» его функции (надзор, следствие, наказание, исцеление, исправление, созидание социальной гармонии) герою-писателю, предлагает свое, творческое, решение актуальной социальной проблемы защиты «униженных и оскорбленных».

Литература

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 3. Л., 1972.
3. Туниманов В.А. Творчество Достоевского 1854–1862. Л., 1980.
4. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999.

А.Н. Панамарёва

МИФ И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ В ДРАМАХ А.П. ЧЕХОВА

Томский государственный университет

Рубеж XIX и XX вв. отмечен появлением новых форм в искусстве. В драматургии это «новая драма», представленная в русской литературе прежде всего творчеством А.П. Чехова. Внутри своей собственной системы драматургия Чехова переживает эволюцию, которая отражает кризис традиционной онтологии и проявляется, в частности, в организации художественного пространства как главного фактора, определяющего единство драмы, и как одной из главных составляющих (наряду с временем) сюжетной квазиреальности. Так, в «Чайке» озеро «играет роль индикатора, выявляющего личностный потенциал персонажей» [1, с. 312]. В «Дяде Ване» главным топом является имение, «которое выступает здесь не

только как место непосредственного действия, но и как тема. <...> Имение проверяет экзистенциальную состоятельность человека...» [1, с. 324]. В этих пьесах образы пространства (озеро, имение) определяют место действия, вмещающее в себя персонажей, и выявляют их личностное содержание, что обусловлено устойчивостью самого пространства.

В «Трех сестрах» и «Вишневом саде» пространство вовлекается в динамический поток времени и начинает обозначать этапы временного процесса. Таковы образы Москвы и сада: они воплощают для персонажей прошлое, проецируются ими в будущее и тем самым обеспечивают относительную устойчивость существования персо-

нажей в настоящем. Семантика устойчивости порождается самой пространственной природой этих тоносов: пространство как параметр мирообъема несет в себе момент статики, в противоположность динамичному потоку времени. В темпорализованном пространстве проблематизируется возможность опоры для существования человека в мире.

Утверждающийся в поздних пьесах Чехова принцип построения произведения аналогичен принципу музыкальной организации – тональности, – который является одним из этапов развития ладообразования и, по Э. Ловински, представляет «динамический взгляд на мир» (цит. по: [2, с. 238]). Под тональностью в музыковедении понимается система «функционально дифференцированных высотных» связей, «иерархически централизованных на основе консонирующего трезвучия и классических гармонических функций – Т, D и S (т.е. тоника, доминанты и субдоминанты. – А.П.)» [2, с. 236]. Она «характеризуется постоянно отчетливо ощущаемым тяготением к центру лада (С.И. Танеев называет это “действием на расстоянии”: тоника доминирует даже и там, где она не звучит...). <...> Классическая тональность пронизана... диалектически-противоречивым соотношением между устоями и неустоями...» [2, с. 237]. Диалектика устоя и неустоя обуславливается «господством и даже абсолютизацией определенной системы иерархического соподчинения всех элементов звуковысотной системы – классической тонально-функциональной триады – Т – S – D» (курсив автора. – А.П.) [2, с. 238].

Образ Москвы играет в пьесе роль, аналогичную функциональным гармониям – тонике, доминанте и субдоминанте. Москва, как и тоника, является «основой, исходным пунктом» [3, с. 576] для Прозоровых: она обозначает прошлое, определяет их настоящее и проецируется в будущее, оставаясь, однако, недостижимой. Образ Москвы как идеи, которой охвачены сестры, аналогичен доминантовому аккорду, ведущему в тонику. По отношению к начальной тонике «доминанта как бы порождается тоникой, выводится из нее» [4, с. 285]. По отношению к финальной тонике доминанта «“аргументирует” завершающее положение последней, а значит, и ее главенствующую роль» [5, с. 73]. «Краткая формула» тональности «представляет собой уход от тониканачала к субдоминанте и приход к тонике-концу через доминанту» [4, с. 73].

Здесь можно усмотреть проявление аналогии между музыкой и мифом, которую отмечает К. Леви-Стросс: «Чем музыка похожа на миф: преодолением антиномии истекающего историческо-

го времени и пребывающей структуры» [6, с. 24]. Тональное возвращение – один из примеров преодоления этой антиномии.

Москва является мифом, который выстраивают сестры. Заканчивая в себе их представление о жизни, связанное с отцом, она соответствует определению мифа А.Ф. Лосевым как «интеллигентно данного символа жизни, необходимость которого диалектически очевидна, или – символически данной интеллигенции жизни» (выделено автором. – А.П.) [7, 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. С третьего действия образ Москвы редуцируется и так и остается тем, чем он, собственно, и являлся изначально – попыткой персонажей обрести устойчивость во временном потоке. Организацию драмы, обусловленную функционированием образа Москвы, можно сравнить с принципом организации доминантовых ладов, которые начинают формироваться в XIX и развиваются в XX в. Их специфика состоит в том, что функцию тоники принимает на себя доминанта. «Специфика таких производных ладов заключается в первую очередь в меньшей их централизованности...» [8, с. 259, 262]. Такая организация драмы подчеркивает относительность персонажного мифа, несостоятельность его в потоке времени и определяет драматическую открытость финала пьесы.

В начале 1900-х гг. Г. Гауптман написал пьесу «Девы из Бишофсберга», полемически ориентированную на Чехова, прежде всего на драму «Три сестры». Сходство с нею особенно отчетливо проявляется на уровне системы персонажей, но присутствует и в проблематике, которую можно обозначить так: человек и время, попытка человека сориентироваться в подвижном, изменяющемся мире. Осмысление этой проблематики у Гауптмана тоже связано с пространством. В поместье Бишофсберг, подробное описание которого дается в ремарке к первому действию, подчеркнуто соединяется антураж разных культурных эпох, причем порядок описания отражает их историческую последовательность (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 ишкар в стиле Возрождения» [9, с. 442].

Культурные парадигмы имеют мифологическую природу, поскольку они выстраивают кар-

тину мира, превращая хаос в космос, создавая «обжитость» мира вокруг человека (что заложено в этимологии самого слова «культура» – от лат. *colō* ‘населить’) и определяя тем самым устойчивость человека в мире. Множественность же культурных эпох, объединенных в пределах одного пространства, подчеркивает неуниверсальность и неабсолютность каждой из их моделей мира в движении времени, обозначенном здесь исторической хронологией. Мифологическая устойчивость культурных парадигм разрушается в потоке времени.

Таким образом, у обоих авторов проблема «человек и время» связывает пространство с течением времени и мифом. Однако у Чехова темпорализация пространства происходит с помощью «тональной структуры», существующей и разворачивающейся во времени, у Гауптмана же течение времени изображается визуально, через знаки той или иной культурной традиции, данные пространственно. Наиболее активно представлена в его комедии античность; она не только проступает в антураже, но и оживает в действии (финальная ночная пляска). Можно предположить, что здесь заключается суть концепции, полемичной по отношению к чеховской. «Три сестры» заканчиваются обозначением драматически неустойчивого положения человека в потоке времени, что обуславливает жанр произведения: «драма». Особенно ярко это проявляется в финале, где скульптурной монолитности группы трех сестер противопоставляется поток времени, ритм которого включает в себя их заключительный монолог. Гауптман же определяет свое произведение как «комедию», утверждая устойчивую античную модель, где человек органично включен в циклический природный мир, а осознание потока времени усиливает ценность настоящего момента.

В «Вишневом саде» Чехов предпринимает попытку преодолеть драматический конфликт человека и времени, утверждая устойчивую модель существования человека в мире, что определяет жанр комедии. Сад, в отличие от Москвы, является мифом, который существует не только на персонажном, но и на авторском уровне, организующем все произведение. По К. Леви-Строссу, «значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент, существуют вне времени. Миф объясняет в равной степени как прошлое, так и настоящее и будущее» [6, с. 186]. Подобно мифу, сад тоже «объясняет» прошлое, настоящее и будущее.

Э. Кассирер, связывает гносеологическое значение мифа (миф как форма знания) с тем, что он

является адекватным выражением своей «предметной области» – «становления»: «Не может быть никакого иного отображения, кроме мифологического, для того, что не пребывает, а всегда “становится”, для того, что застывает, подобно структурам логического и математического знания, в тождественной определенности, а в каждый последующий момент предстает иным» [10, с. 15–16]. Аспект становления содержится в самой природе образа сада – природного и потому вечно обновляющегося феномена. (Это принципиально отличает его от образа Москвы: концепт «город» содержит имманентно темпоральное движение линейного развития истории, что разрушает природу мифа, которая предполагает движение внутри стабильности. Именно это делает образ Москвы принципиально немифологичным на авторском уровне). Концепт «сад» является универсальным: он существует для всех персонажей, а его проекция в будущее и светлое настроение последнего действия снимает трагизм и обуславливает комедийную природу пьесы.

Роль сада тоже можно сравнить с функцией тоника, которая скрепляет действие и, по выражению С.И. Таеяева, «действует на расстоянии». Сад, как и тоника в тональной структуре, скрепляет пьесу, начинает и завершает ее, являясь основой бытия всех персонажей. В этом образе происходит «преодоление антиномии истекающего времени и пребывающей структуры» (К. Леви-Стросс), обусловленное тональной формулой.

Особенности чеховской драматической структуры помогает выявить сравнение «Вишневого сада» с пьесой Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», завершённой в 1917 г. Диалог с Чеховым подчеркнут самим ее автором в предисловии: «У русского драматурга Чехова есть четыре прелестных этюда для театра о Доме, где разбиваются сердца...» [11, с. 463]. Из цитаты видно, что у Шоу, помимо конкретной социально-исторической проблематики, актуализируется пространственный аспект. Важность пространства обозначена уже вынесением в заглавие пьесы эмблематического образа дома-корабля. Но, по сравнению с чеховской пьесой, пространственный образ в пьесе Шоу имеет иную природу.

В отличие от чеховского образа сада, дом у Шоу не несет темпорального значения; ему не свойственна та внутренняя динамика, которая обуславливает движение и становление в мифе. Напротив, подчеркивается статика его состояния, а конкретность временного обозначения снимает его универсальность, вневременность: «Я возвращаюсь сюда через двадцать три года. И он все такой же...» – говорит леди Эттеруорд [11, с. 504].

Стабильность дома подчеркивается его соотношением с образом корабля, который можно рассматривать как традиционную мифологию человеческого существования в стихии жизни. Это значение проговаривается капитаном Шотовером: «Когда вы еще дитя, ваше суденышко только спускается на воду... Когда вы возмужаете, ваше судно входит в глубокую воду... В старости ваше судно изнашивается, оно уж не годится для дальнего плавания, и вы снова становитесь младенцем» [11, с. 562]. Но в пьесе корабль парадоксально дается в застывшем состоянии, что подчеркивается в первой ремарке: «Вторая дверь несколько нарушает иллюзию, она приходится как бы по левому борту корабля, но ведет не в открытое море, как ей подобало бы, а в переднюю» (выделено нами. – А.П.) [10, с. 499]. Тем самым образ корабля лишается своей мифологической природы. С другой стороны, дом, приняв форму корабля, теряет свою исконную семантику устойчивости, поскольку корабль метонимически связан с зыбкой стихии

ей моря. Кроме того, универсальности семантики образа дома у Шоу препятствует и то, что ему противопоставлен Зал для верховой езды. Таким образом, Шоу принципиально отказывается от какой-либо универсальной модели бытия, а запечатлевает облик данной кризисной эпохи. Дом в пьесе не является «интеллигенцией жизни», а несет конкретно-историческое и социальное содержание: Дом – существование определенного слоя людей («богемы», как называет ее леди Эттеруорд [11, с. 530]) перед Первой мировой войной.

Осмысление времени и устойчивости человека в нем активно входит в драматургию рубежа веков. Но если у таких драматургов, как Гауптман и Шоу, оно реализуется преимущественно на проблемно-тематическом уровне, то у Чехова ею пронизывается и организуется вся художественная структура произведения. Драма осваивает то, что является сутью музыки и мифа: неразрывное сочетание устойчивости и движения. Это обуславливает органическое присутствие в ней музыкальной поэтики.

Литература

1. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
2. Холопов Ю.Н. Гармония: Теор. курс. СПб., 2003.
3. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.
4. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974.
5. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный, 1994.
6. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 2005.
7. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
8. Мюллер Т.Ф. Гармония: Учеб. М., 1982.
9. Гауптман Г. Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1908.
10. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2: Мифологическое мышление. М.; СПб., 2002.
11. Шоу Б. Полное собрание пьес: В 6 т. Т. 4. Л., 1980.

М.Н. Климова

К ИСТОРИИ «ЭДИПОВА СЮЖЕТА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Томский государственный университет

Среди популярных сюжетов мировой литературы и фольклора «Эдипов сюжет», основу которого образует судьба героя, невольного убийшего отца и вступившего в брак с матерью, – вероятно, один из самых знаменитых. В.Я. Пропп в статье «Эдип в свете фольклора» (1944) писал, что этот сюжет, известный всем европейским народам, в фольклоре зафиксирован в виде сказки, легенды, эпической и лирической песни и народной книги, а в литературе, имеющей полуфольклорный характер, – в виде трагедии, драмы, поэмы, новеллы

[1, с. 260]. Сюжет обязан своим названием древнегреческому мифу, всемирно известному по его обработке в «Царе Эдипе» Софокла, самой совершенной из античных трагедий. Истоков мифа и его сюжетообразующего мотива – инцеста – посвящены многочисленные исследования ученых различных специальностей – от историков и этнографов до психоаналитиков. Оставляя в стороне его историко-этнографические объяснения (работы В.Я. Проппа, К. Леви-Стросса, Т. Тернера, Б. Малиновского и др.), назовем важ-