

**ХАРАКТЕР ПОЛИЛОГА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА  
«ВИШНЕВЫЙ САД» В КОНТЕКСТЕ ПОИСКОВ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА  
СТОЛЕТИЙ**

Наблюдения над особенностями композиции музыкальной и литературной драмы рубежа XIX – начала XX ст., структурой и прагматикой высказывания, интерференцией внешнего и внутреннего планов действия, речью персонажей и театром ремарок, актуализацией звукодействия, контрапунктом просодии, убеждают в наличии определенных эстетических структурно-функциональных художественных закономерностей, которые сближают эти виды драматургии. Объектом сопоставления станет для нас организация высказывания в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» и в оперной драматургии раннего модернизма, прежде всего, А. Берга, А. Шенберга, К. Дебюсси, Р. Штрауса.

При всем разнообразии стилистики музыкальная драма конца XIX – начала XX столетий отличается предельным полифонизмом: «...аккорд в традиционном понимании перестает существовать – его заменяет гармоническая вертикаль нового типа, где составляющие ее элементы – тоны приобретают «автономное значение в рамках сложного комплекса» [1, 37]. Сочетанием неоднократных по языку и выразительности высказываний достигается в новаторской монодраме А. Шенберга «Ожидание» и его «драме с музыкой» «Счастливая рука» гармоническая вертикаль, насыщенная остро диссонансирующими сочетаниями с характерной ритмикой пульсации, остинантными фигурами, введением речевого и полуречевого интонирования (Sprechstimme – от шепота до крика), редких звуковых эффектов...

По мнению Б. Ярустовского, в опере А. Шенберга раннего периода, отмеченной атональной логикой, «...мы встречаемся с явлением линейной «эмансипации» мелоса, освобожденного от «магнитного поля» ладовых тяготений...» таким образом, «...впервые намечается разнотональная полифония – как результат независимости отдельных линий многоголосной ткани» [1, 336]. В музыкальной драматургии рубежа столетий успешно осваивалась техника коллажа, которая стала ведущим принципом в литературе и живописи XX столетия.

Нам приходилось отмечать, что в драматургии раннего модернизма развитие действия зачастую обусловлено интерференцией диссоциирующих дискурсов: авторской нарративной, представленной в ремарках, и речью персонажей. Неоднородность речевых проведений полилога в драматических миниатюрах М. Метерлинка, О. Олеса, С. Черкасенко, А. Блока, воспринимается, с одной стороны, как элементы диалогизма в структуре коллективного высказывания, что находит свое отражение в структуре голоса-лога в стилистически однородной ткани музыкальной драмы. С другой стороны, проявляются процессы родо-жанровой диффузии, которые усложняют структуру полилога, позволяют вести речь о наложении или взаимопроникновении речевых планов различных жанровых форм. В связи с этим вспоминаются наблюдения Н. И. Ишук-Фадеевой, которая связала стилистические и синтаксические особенности высказывания того или иного персонажа с проявлением речевой стихии, присущей определенному жанру драматургии. Так реплики Дуняши, по мнению исследовательницы, позволяют говорить о мелодраматической стихии пьесы. Образ Гаева возникает на стыке фарса и психологической драмы (фраза превращается в позерство) [2, 14]. Стилистовый диссонанс прослеживается и в отталкивании несовместимых дискурсов в структуре высказывания одного героя (лирико-патетика и проза в репликах Любови Андреевны, стилистическое двутолсие купца и артиста в речи Лопахина...) [См. 2].

Усложнение структуры полилога проявляется и в различных формах отчуждения и отстранения субъектов речи, что актуализируется во взаимообразном переходе диалога в монолог; существовании монологов в сторону (à parte), появлением переходных видов диалогичных монологов и т. п.

По наблюдениям П. Шёнди, монолог чеховских драм возникает в пространных диалогах. Например, Андрей Прозоров говорит с собой, только осознавая, что его не понимают (сцена с Феропонтом, по сути, – монолог, контрапунктированный репликами Феропонта) [3, 33].

Ее рассчитано на присутствие слушателя, хотя и не исключает его, воспоминание Лопахина из I действия «Вишневого сада». Прорастание эпического начала в форме субъектного высказывания отмечено тремя паузами-остановками, фиксирующими разрыв в восприятии того или иного отрезка времени. Настоящее сценического времени не стыкуется с предстоящим в воспоминании прошлым. Однако монолог Лопахина завершается сведением прошлого и настоящего воедино: «Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках» [4, 198]. Построение сцены в чеховских пьесах заставляет вспомнить о принципах вертикального монтажа в музыкальных дра-

мах, позднее осмысленных и задействованных С. Эйзенштейном. Реплики героев не прорастают одна в другую, а остаются оборванными, непонятными, зачастую не услышанными.

Заметим, что в операх А. Шёнберга гипертрофированное многообразие звучания (различных по характеру, инструментовке, ритмике, тембру... звуков), введение шёпота, скандирования, глассандо, энергии крика, шумовых эффектов) изменяет ожидаемое восприятие: полифонизм «растворяется» в нерасчлененности услышанного, динамика превращается в статику [1, 39].

В построении чеховского полилога определяющее (контрапунктирующее) значение принимает озвученная ремарка: «Входит Епиходов с букетом; он в пиджаке и в ярко вычищенных сапогах, которые сильно скрипят; войдя, он роняет букет» [4, 198].

Драматургическое напряжение усиливается в высказывании за счет диссонирующего «звучания» реплик Епиходова и вызванных им шумовых эффектов. Речь Епиходова замкнута в пространстве диалога Лопухина и Дуняши как сцена в сцене. Причем, Лопухин игнорирует присутствие Епиходова, а Дуняша комментирует увиденное и услышанное. Создается, таким образом, коллаж из трех относительно автономных партий, стыки между которыми либо обозначаются ремарками либо намеренно отсутствуют. Следует принять во внимание точку зрения Н. И. Ищук-Фадеевой, которая утверждает, что «новая эстетика ремарки восходит не к Гоголю, признанному «отцу» театра абсурда, а к Чехову... Таким образом, ремарка в чеховском театре оказывается полифункциональной: она указывает на несовпадение произнесенного и произнесённого слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой; она, наконец, создаёт знаменитое «подводное течение» [5, 14]. Упомянутый во втором действии еврейский оркестр отзывается в ремарке к третьей; знаменитая тарантелла Норы, с которой, можно сказать, начинается эстетика нового театра, отзывается в плачущей и танцующей Варе... [5, 13]. Ремарка становится знаком нарушения единства героя и драматического действия и, наконец, становится одним из средств выражения авторской позиции.

Обращает на себя внимание сквозной характер развития действия в чеховской пьесе, вполне соотносимый со сквозным движением в операх этого периода. В опере К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» сквозная сцена «...становится основной структурной оперной «ячейкой» [6, 134]. Целостность музыкальной ткани сохраняется благодаря пластическому переинтонированию лаконичных лейтмотивов, что позволяет обнаружить внутреннее, «подводное» действие. В пьесе

Чехова создаётся впечатление, что лейтмотив «сада» – единственное, что может заинтересовать и объединить в беседе героев. Проект Лопухина встречает отпор со стороны Раневской и Гаева. Обнаруживается, что они говорят о разных предметах. Для Лопухина настоящий сад – это всего лишь вишня, которая родится раз в два года, да и ту никто не покупает. Казалось бы, следующая за тем реплика Фирса «В прежние времена, лет сорок-пятьдесят назад, вишне сушили, мочили, мариновали, варенье варили и, бывало...» [4, 206] опошляет, искажает мотив «сада» и не может быть услышана Раневской. Однако, нет. Ее заинтересовал способ сушения вишни. Но развитие мотива не завершается в этом полилоге. В реплике Пищика, адресованной Раневской, содержится пародийный перевертыш, сообщающий мотиву комический эффект.

**Пищик** (*Любови Андреевне*). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

**Любовь Андреевна**. Крокодилы сла.

**Пищик**. Вы подумайте... [4, 206].

И только Лопухин «вытягивает» на поверхность измененный до неузнаваемости мотив «сада», придавая ему пафос риторики (...«и тогда вот вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...») [4, 206]. Проективное представление Лопухина, называемого «садом» будущее дачное хозяйство, сохраняет интонационную окраску мотива, хотя при этом и уничтожается сущность образного представления.

Исследователи чеховской драматургии отмечали родо-жанровую синтетичность как неотъемлемое свойство ее структуры. В частности, неоднократно рассматривалась музыкально-лирическая природа чеховского высказывания, сближающая его пьесы с лирическими драмами М. Метерлинка. Речь идет, прежде всего, о том, что в психологической драме преобладает драматургия переживаний, настроений, которые, переплетаясь, отталкиваясь, возможно, диссонируя, все же сливаются в едином «оркестровом звучании». Потому-то определяющим фактором инсценизации чеховских пьес становится их суггестивность [См. 2].

Рассмотрим композиционную градацию как принцип построения полилога из II действия. Категоричность Лопухина, настаивающего на немедленном принятии решения, не находит адекватной реакции у окружающих, однако выстраивается вертикаль реплик, передающих нарастание раздражения (Раневскую раздражают сигары, Гаева – смех Яши и желание сыграть партию в бильярд...). Сообщение Лопухина организует сквозную линию полилога и, наконец, герой вовлекается в русло переживаний

Раневской. После ее реплики внимание Лопухина переключается на воспоминания Любови Андреевны о ее грехах. Своеобразным пародийным отражением признаний Раневской служит реплика Гаева: «Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах...» (Смеется) [7, 220].

Имеет смысл, на наш взгляд, обратиться к особенностям контрапункта в пьесе «Вишневый сад», понимая под этим термином «...совместное, одновременное проведение двух или более тем (мелодий), ранее звучавших порознь» [8, 121]. Основу полифонического письма А. П. Чехова составляет, по-видимому, подвижность контрапунктивных проведенных речевых партий, их комбинаторика. Отмечаются в связи с этим некоторые рефлексы симметричных построений. Например, возвратность опорных слов, синтагм, целых высказываний в структуре полилога. Так, первый полилог из II действия начинается развернутой репликой Шарлотты, сообщающей о феномене своего существования и тотальной отчужденности («А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю... Ничего не знаю... Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет») [4, 215]. Следует обмен репликами Епиходова и Дуняши, «опорным» словом в которых является упоминание о гитаре, которая в глазах Епиходова стала мандолиной (более привычным инструментом для его обывательского восприятия). Далее в полилог включается Яша, речевая партия которого отмечена признанием преимуществ пребывания за границей. Завершается полилог репликой Шарлотты, которая продолжает свое высказывание, будто бы оно не прерывалось. Целостный, завершенный характер реплике придает лейтмотив отчужденности: «Все одна, одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я, неизвестно...» [4, 216].

Заслуживает внимания и контрапункт просодии в структуре полилогов. Например, отделение реплики с двух сторон паузами создает эффект ее зависания, что, безусловно, влияет на темпоритм высказывания.

Пауза.

Вы читали Бокля?

Пауза. [4, 216]

По наблюдениям С. Н. Кузнецова, паузы в чеховских пьесах «...обнажают эмоцию лица или группы лиц», воспринимаются «...как признак опущенного потока ассоциаций либо посторонних в рамках диалога мыслей персонажа», выполняют характерологическую, сюжетно-композиционную, стилистическую функции, а также определяют темпоритм драматического действия и отдельных высказываний [9, 147-149].

По-видимому, обилие пауз во втором и четвертом действиях свидетельствует о психологическом напряжении, недосказанности реплик, изменчивости состояния персонажей. Единственная пауза в третьем действии, следующая после слов Лопухина «Я купил», условно отделяет прошлое героев от настоящего. Она как бы возвращает им ощущение времени. Лопухину же пауза помогает осознать произошедшее.

Нам думается, что в психологической драме (как литературной, так и музыкальной) пауза становится заметным фактором экспрессии, что распространяется и на характер высказывания, и на драматургию пьесы в целом. Не случайно «о красноречивости тишины» в опере Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» критики писали как о важнейшем средстве художественной выразительности [10, 209]. Надеемся, что характер просодии в музыкальной и литературной драме рубежа столетий привлечет внимание исследователей и станет предметом специального исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лобанов А. Кризисные черты музыкального театра экспрессионизма. – К.: Муз. Украина, 1985. – 135 с.
2. Фадеева Н. И. Своеобразие диалога в пьесе «Вишневый сад» // Русская речь, 1985, № 1. – С. 14-19.
3. Szondi Peter. Teoria nowoczesnego dramatu. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976. – 157 s.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. В 30 т. – Т. 13. – М.: Наука, 1978. – 518 с.
5. Ицук-Фадеева Н. И. Репарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – Вып. II. – С. 5-16.
6. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1971. – 355 с.
7. Собенников А. С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1989. – 200 с.
8. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX в.) // М.: ИНДРИК, 2001. – 247 с.
9. Кузнецов С. Н. О функциях ремарки в чеховской драме // Русская литература, 1985, № 1. – С. 140-154.
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978. – 224 с.