

1. Переход границы государства является завязкой и одновременно источником конфликта повести;
2. На уровне текста происходит смещение границ между реальным и нереальным:
 - между биографическими фактами и выдумкой;
 - между реальностью и снами;
3. В повествовании сложно провести грань между авторским и чужим словом.

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПЬЕС А.П. ЧЕХОВА

В. Иванова

2 курс, филологический факультет

Научный руководитель – доц. Л.Г. Тютелова

А.П. Чехова называли живописцем русской действительности, он заложил основы новой драмы, создал «театр настроения». Конфликт в «новой драме» Чехова носит иной характер, нежели конфликт в традиционных пьесах. Словесные реплики и взаимодействия персонажей в пьесах Чехова особого рода и обладают значительным музыкальным потенциалом. Поэтому рассмотрение их с точки зрения музыкальности помогает раскрыть специфику новодраматического текста. Под музыкальностью следует понимать сходство композиционных приемов литературных произведений с музыкальными формами, звуковые образы и картины, музыкальную мелодию реплик персонажей, предполагаемое звучание слова, общую тональность произведения, полифоничность, контрапункты.

Все последние пьесы Чехова, начиная с «Чайки» – это произведения автора, вступившего на новый путь в драматургии. И эту пьесу можно рассмотреть как первую часть бóльшего цикла – цикла поздних пьес Чехова, который по своей структуре и особенностям развития можно сравнить с сонатно-симфоническим циклом в музыкальном искусстве.

Удивительная, воистину музыкальная полифоничность характерна для произведения Чехова, где общее звучание жизни складывается из отдельных партий, нот, попевок, мотивов звучащих где-то рядом друг с другом, но всегда не в унисон, именно так возникает картина подлинного фрагмента жизни. Чехов расчлняет ткань времени на мгновения, создает мир мгновенных образов и переживаний – в этом его реализм. Но когда из отдельных пестрых и хаотичных мазков чистых образов-красок складывается картина, шедевр видения жизни автором – это уже приемы сродни импрессионизму. Именно поэтому Чехова считают художником на перекрестке течений.

Разворачивается полотно сродни произведениям додекафонистов, где музыкальная тема сконструированная из неповторяющихся двенадцати

звук развивается, образуя звучащие всегда по-разному мотивы, но, тем не менее, образующие единое звуковое пространство, выделенное из одной темы. С формальной же точки зрения, пьеса Чехова скрепляется изнутри центральным образом-символом (чайка) и местом действия (озеро), которые приобретают в произведении функции мифологем.

Если говорить о претворении в пьесе музыкальной архитектоники, то здесь, несомненно, угадывается сонатная форма, что характерно для классического сонатно-симфонического цикла – Первая часть: Сонатное Allegro.

Раскадровку партий и их соотношение можно представить так: Главная партия – Нина Заречная. Побочная партия – Константин Треплев. Контрапунктом к Побочной партии является образ Маши. Мать Треплева – Аркадина – играет роль Связующей партии. Роль Заклочительной партии «исполняет» Тригорин. Разработка начинается со сцены Нины и Треплева с убитой чайкой. Второе событие разработки – разговор Нины Тригориним на скамье. События убыстряются, разработка захватывает все партии – Треплев пытается покончить с собой, Маша решает выйти замуж за сельского учителя – Медведенко. Однако поворотное событие – это признание и решение Нины (начало Третьего действия). Начавшись на сцене, разработка переносится за сцену, и о произошедших событиях мы узнаем в формате воспоминаний. Для чеховской драмы важна эта недосказанность. Реприза начинается в четвертом действии с приезда Аркадиной и Тригорина. В это же время посещает родные места и Заречная.

Однако нельзя сводить симфонию жизни произведения Чехова лишь к формальному отражению в нем музыкальной архитектоники, тем более что любые намеки на музыкальную форму в его произведениях – это скорее проявление гениальной интуиции автора. В «Чайке» столь разный ансамбль персонажей связывается лейтмотивной темой – проживаемой жизни, в которой человек не обретает того, к чему стремится. Тяготение пьесы к сонатности обусловлено тем, что сонатная форма обладает драматургическим типом организации и способна отразить диалектику круговорота бытия.

Таким образом, музыкальностью пронизывается и организуется вся художественная структура произведения Чехова. Драма осваивает то, что является сутью музыки: неразрывное сочетание устойчивости и движения. Это обуславливает органичное присутствие в ней музыкальной поэтики.

Драматическое действие в пьесах Чехова не сводится к ролевому взаимодействию героев, которое отражает их стремление к цели, достижение которой оказывается вполне возможным для людей, верящих в свои силы. Чехов говорит о мире, в котором в жизни все случается чаще всего помимо воли героев. Поэтому жизненное движение и не организуется через показ целенаправленно развивающегося действия. Это действие – согласование множества отдельных партий-судеб, которые организованы на основании музыкальной композиции.

Также музыкальность позволяет выразить невидимое, поскольку это невидимое не может быть проявлено в каком-то четко организованном, благодаря воле людей, событии. Музыка «говорит» не столько о человеке, сколько о таких материях, к которым человек только прикасается, он лишь способен их почувствовать. Вслед за Чеховым к музыке обратятся (точнее – рядом с ним) символисты.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МОДЕЛИ ПОЭТА В АВТОБИГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

В. Дугушева

4 курс, филологический факультет

Научный руководитель – проф. И.В. Саморукова

Исходя из работ Гинзбург и Эйхенбаума, посвященных прозе, мы можем сделать вывод о том, что автобиографическое произведение строится по определенной структуре, в которой всегда заложен момент «недостовренности». Установка на подлинность – это структурный принцип, в данном случае именно «эффект», который возникает на стыке фактографичности и особого угла зрения художника, его ценностных установок, которые далеко не всегда подвергаются художником рефлексии и часто осуществляется бессознательно, но именно они и отличают одну мемуарную картину от другой. В XX веке зазор между фактуальностью и авторским взглядом начинает подвергаться художественной рефлексии и становится игровым моментом и центром художественного мира. Примерами такого рода произведений являются автобиографические тексты О. Мандельштама, Ю. Олеси, В. Катаева, В. Аксенова, А. Чудакова, в которых мемуарный и фикциональный фантазийно-оценочный момент сочетаются по-разному.

В центре нашего внимания – автобиографическая проза поэта. Так как перед нами повествования поэтов о своей жизни, то в них часто используются лирические темы и образы.

Одними из ярких представителей такой прозы являются Сергей Гандлевский и Эдуард Лимонов. Разделенные десятью годами, «Молодой негодяй» Э.Лимонова (1986) и «Трепанация черепа» (1996) С. Гандлевского обладают определенным сходством художественной организации. Наша задача – описать модели, по которым выстраивается в каждом из произведений образ поэта.

1. Субъект повествования. В «Трепанации черепа» таким субъектом выступает сам биографический автор: поэт рассказывает о событиях своей жизни. В «Молодом негодяе» повествование ведется от третьего лица. Здесь присутствует всеведущий автор, так как в тексте фигурирует сознание разных персонажей. Наблюдается временная и ценностная дистанция между повествователем и заглавным героем – поэтом, в то время Гандлев-