

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Кристина Сергеевна ШЕЛЕМЕХА¹

Сергей Анатольевич КОМАРОВ²

УДК 821.161

ПОЭТИКА ТВОРЧЕСТВА А. П. ЧЕХОВА 1890-1900-Х ГГ.: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ МУЗЫКИ И ОДОРИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА

¹ аспирант,
Институт социально-гуманитарных наук,
Тюменский государственный университет
nenastnaia@mail.ru

² доктор филологических наук, профессор
кафедры русской и зарубежной литературы,
Институт социально-гуманитарных наук,
Тюменский государственный университет
russlit@utmn.ru

Аннотация

Статья посвящена пространственной функции музыкального и одорического компонентов в произведениях А. П. Чехова 1890-1900-х гг. Оппространствление не имеющих физического выражения категорий характерно для практики модернистов. Наличие данного явления в произведениях подтверждает, что А. П. Чехов относится к их числу. Анализ одорического и музыкального компонентов открывается обзором ранних работ по этой проблематике (Н. М. Фортунатов, Я. Платек, Е. С. Роговер, Н. Ф. Иванова и др.). Пространственная функция музыки организована по трем моделям: миметической горизонтальной, миметической кольцевой, одорической. Миметическая горизонтальная

Цитирование: Шелемеха К. С. Поэтика творчества А. П. Чехова 1890-1900-х гг.: пространственная функция музыки и одорического компонента / К. С. Шелемеха, С. А. Комаров // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2018. Том 4. № 4. С. 108-119.
DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-108-119

модель предполагает удаленность источника музыки от слушателя и наличие препятствия. Миметическая кольцевая модель предполагает окруженность героя запахами и звуками, эмоциональный тип их связи, в результате автором достигается ощущение загнанности персонажа, транслируемое и читателю. Онирическая пространственно-музыкальная модель связана с миром грез. Музыка здесь не выступает проводником, а включается в общий цикл онирических впечатлений. Нарращивание музыкальных приемов, организующих пространство, идет, с одной стороны, по пути дифференциации: писатель работает с разными звуками, включая в драму, например, множество музыкальных ремарок, и, с другой, по пути увеличения абстракции.

Опространствление запаха для Чехова — отдельный прием. Он выражается синтаксически, характеристика запаха дается с нового предложения, с использованием парцелляции. Во внутренней композиции текста запах нередко становится «стартовым» или ведущим элементом в описании. В онирических моделях запах используется в качестве импульса, стимулирующего воображение героя. Горизонтальные модели позволяют создать объемное пространство, окружающее героя. В членении пространственной организации запах открывает новое место, возникая на его пороге.

В речевом плане наблюдается учащенность обращений к сочетанию двух запахов, объединению лексем союзом «и». Онирические пространственные модели с участием запахов становятся наиболее эффективным средством конструирования Чеховым неклассического по типу образа мира и человека.

Ключевые слова

Русская литература, А. П. Чехов, пространство, функция, модернизм, музыка, одорический компонент, неклассическая поэтика.

DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-108-119

Введение

Музыка и запахи в современной гуманитаристике все чаще становятся предметом внимания ученых в аспекте историко-культурной составляющей, рассматриваются как средство создания образа.

Ароматы и мелодии объединимы как предмет рефлексии в силу их специфической нематериальности. Несмотря на эту специфику, оба явления наделяются Чеховым пространственными свойствами. Изучение пространственной функции одорического и музыкального компонентов является результативным путем решения важной задачи — утверждение фигуры Чехова в качестве писателя-модерниста: «Символисты вполне последовательно слышали музыку и там, где вообще ничего не звучало, приписывали музыкальные свойства явлениям, не имеющим акустического выражения» [7, с. 85].

Основная часть

Музыкальность в творчестве А. П. Чехова — на сегодняшний день хорошо исследованное чеховедами явление. Имеющиеся работы можно классифицировать

по трем направлениям. В первых говорят о структурной близости отдельных текстов А. П. Чехова к музыкальным произведениям и стремлении писателя создавать произведения по музыкальным канонам. Вторые посвящены интертекстуальным и интермузыкальным связям его произведений. Третьи рассматривают роль музыкальных мотивов в творчестве писателя, их сюжетообразующую, пространствоорганизующую и эмоциональноформирующую функции.

На музыкальную структуру своих произведений указывал и сам А. П. Чехов. Так, рассказ «Счастье» он описывал как «квазисимфонию». В письме В. М. Соболевскому автор просил прислать ему корректуру рассказа, чтобы исправить его с музыкальной точки зрения [19, т. 7, с. 102].

Музыкальность произведений автора «Вишневого сада» неоднократно фиксировалась специалистами в науке о литературе (Н. М. Фортунатов [17], Я. Платек [13], Е. С. Роговер [16], Н. Ф. Иванова [5] и др.). Тенденция такова: наблюдений в данной сфере больше по мере приближения датировки создания текстов к 1900-м гг.

Так, исследователь Н. П. Малютин провела параллели между комедией «Вишневый сад» и музыкальной драматургией начала XX в., отметила полифонизм пьесы, смысловые и структурные зачатки в ней философии модернизма. Здесь действенны и сущностные, и собственно исторические факторы.

Пространственная роль музыки в произведениях Чехова обусловлена самой спецификой художественного произведения, в котором «одни наши акты (познавательный и моральные) стремятся к пределу овеществления, никогда его не достигая, другие акты — к пределу персонификации, до конца его не достигая» [1, с. 391]. Искусствоведы, специализирующиеся на культуре модернизма, объяснимо внимательны к оценкам М. М. Бахтина, современника и наиболее глубокого аналитика данной эпохи. Ими фиксируется, что М. М. Бахтин выделил два признака использования музыки в модернизме. Он отмечал, во-первых, что символисты воспринимали музыку не как феномен акустический, а как энергию, пронизывающую окружающее пространство. Во-вторых, символисты склонны обезличивать разные звуковые явления. Бахтин писал, что символистам не важно, что слушать — шум моря или музыку, и то и другое — часть гармонии мира [7, с. 84].

Впервые краткое описание пространственно-музыкальных моделей было дано в работе И. Эйгеса «Музыка в жизни и творчестве Чехова» [20]. Исследователь ввел понятие «звуковые пейзажи», зафиксировал, что «слушание музыки, доносящейся издали, выступает как черта, характерная для Чехова» [20, с. 77]. Согласно его комментарию, в подобной пространственной модели музыка обычно приглушена расстоянием, имеет мечтательный оттенок и нередко подменяет собой описание живой природы [20].

Не касается пространства, но отмечает тенденцию к расширению художественной впечатлительности в творчестве писателя и А. В. Кубасов [11]. Ученый указывает, что трудность восприятия чеховских текстов для читателей нередко связана со сложностью различения прямого слова и иносказания [11, с. 32]. Он выделяет несколько приемов, характерных для автора-стилизатора: персонифи-

кация, анимализация, гримировка. Инструменты, выделяемые Кубасовым, преимущественно связаны с внешностью и действиями героев, однако структурно опространствление музыки можно отнести к той же группе чеховских приемов.

Глубокий анализ музыкальности осуществлен в исследовании А. Н. Панамарёвой «Музыкальность в драматургии А. П. Чехова». Автор не ставила задачи описать представленные в произведениях пространственные модели, но на примере музыкальности показывал, как постепенно «расшатывается» антропоцентрическая перспектива мировидения, усиливается и объективируется категория мира, нарастает мифологическая семантика.

В рамках данной статьи нами предпринимается попытка систематизировать используемые Чеховым пространственно-музыкальные модели. Анализ текстов позволяет выделить три из них:

- миметическую горизонтальную;
- миметическую кольцевую;
- онирическую.

Горизонтальная модель описана в исследовании И. Эйгеса: в нем указывается на наличие повторяющейся пространственной модели, в которой пейзаж разворачивается за счет музыки. Звуки музыки при этом доносятся до героя издали. Наша работа с соответствующими сюжетными фрагментами свидетельствует о присутствии еще одного звена в такой пространственной модели — препятствия. Чехов выстраивает горизонтальную цепочку герой-препятствие-музыка, тем самым рационально, без пространных описаний расширяя пространство: «А сеном-то как пахнет! Помнишь? А по вечерам, когда гуляешь в саду, из дому доносятся звуки рояля, слышно, как идет поезд...» [19, т. 7, с. 358].

Четкой корреляции с определенным настроением героев, находящихся внутри данной пространственной модели, не установлено: структура используется и для введения лирических воспоминаний, эмоционально не окрашенного описания обстановки, иллюстрации умиротворенного размышления или сосредоточенной работы.

Иную эмоциональную связь имеет *миметическая кольцевая* композиция. В ней только два элемента: герой и кольцо из предметов, запахов и звуков, окружающих его. Такую модель Чехов использует для создания ощущения загнанности, скованности, неудобства, иногда вульгарности.

В данном случае использование пространственной модели, в отличие от первой, не объясняется экономией языковых средств. Напротив, Чехов наполняет данную пространственную модель максимумом деталей, делая описание порой достаточно пространственным, что создает у читателя ощущение дополнительного напряжения: «...от электрического света, громкой музыки, запаха пудры и от того, что встречные дамы смотрели на него, его мутило» [19, т. 9, с. 59].

Отличительная черта кольцевой модели заключается в специфике синтаксиса: описания характеризуются наличием предложений с однородными членами, сложносочиненными предложениями. Так, эффективно использует этот синтаксически-стилистический прием Чехов в рассказе «Попрыгунья»: «Актер из драматического театра читал, певец пел, художники рисовали в альбомы,

<...> виолончелист играл, и сама хозяйка тоже рисовала, лепила, пела и аккомпанировала...» [19, т. 8, с. 11]. Чтобы показать вычурность и внутреннюю пустоту такого досуга, Чехов сначала размыкает кольцевую композицию: «...ровно в половине двенадцатого отворялась дверь, ведущая в столовую, показывался Дымов со своею добродушною кроткою улыбкой» [19, т. 8, с. 11]. На столе гости каждый раз видели одни и те же блюда: «блюдо с устрицами, кусок ветчины или телятины, сардины, сыр, икру, грибы, водку и два графина с вином» [19, т. 8, с. 11]. Автор вновь использует перечисление и внешне безоценочно противопоставляет якобы «возвышенным» музыке и искусству приземленные, а на деле простые и естественные вещи.

Онирическая пространственно-музыкальная модель связана с миром грез. Музыка здесь не выступает проводником, а включается в общий цикл онирических впечатлений. В каждом примере такой модели Чехов пристально следит за включенностью всех ключевых элементов восприятия: эмоциональных, визуальных, музыкальных. Мир грез, снов и мечтаний, таким образом, становится полной альтернативой реальности, описанной в художественном произведении. Увлеченность, жизнеподобность собственных грез нередко играют у Чехова ключевую роль в развитии сюжета. Стремление стать сверхчеловеком, прислушиваться к советам Черного монаха губит Коврина в тексте «Черный монах», волнующие воспоминания о жизни в Петербурге заставляют героя «Дуэли» Лаевского обманывать, брать деньги и пытаться бросить Надежду Федоровну.

Приведем пример функционирования онирической модели: «Теперь иностранные пароходы и люди в белом напомнили ей почему-то огромную залу; вместе с французским говором зазвенели у нее в ушах звуки вальса, и грудь ее задрожала от беспричинной радости. Ей захотелось танцевать и говорить по-французски» [19, т. 7, с. 379].

Чехов лексически дифференцирует подбор музыкального фона. Лексема «музыка» в творчестве писателя 1890-1900-х гг. чаще всего имеет негативную коннотацию, обозначая какофонию, шум или ассоциируясь с онирическим переживанием: «Когда она, не мигая, долго смотрела вдаль, ей чудились толпы людей, огни, торжественные звуки музыки, крики восторга, сама она в белом платье и цветы, которые сыпались на нее со всех сторон» [19, т. 8, с. 15].

Для создания иной эмоциональной атмосферы автор использует не обобщенное понятие «музыка», а отдельные описания звуков, названия и характеристики музыкальных произведений: «Она спела с чувством „Виют витры“» [19, т. 10, с. 46].

Резюмируя, можно отметить, что пространственные функции музыки значительно расширяются в произведениях Чехова, однако символистское представление о мировой гармонии писатель воспринимает скорее отстраненно, даже с юмором, озвучивая для будущих модернистов мысль в виде сюжета популярной баллады: «...девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса» [19, т. 8, с. 233].

Наблюдения за функционированием музыки в пространстве позволяют сказать, что работа с пространством и музыкой встречается в текстах писателя на протяжении всего заключительного творческого десятилетия. Нарастание музыкальных приемов, организующих пространство, идет, с одной стороны, по пути дифференциации: писатель работает с разными звуками, включая в драму, например, множество музыкальных ремарок, — и, с другой, по пути увеличения абстракции. Пример — звук лопнувшей струны в «Вишневом саду».

В перспективе использование музыкальных мотивов при создании пространственных моделей в русской литературе наследуется не только символистами, но и И. А. Буниным, который сознательно старался противопоставить свой метод символистскому. Н. В. Пращерук в работе «Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен» отмечает, что прием «овеществления» вытесняется «опредмечиванием» [15]. Иными словами, Бунин избегает характерных для Чехова гримировки, персонификации и анимализации, однако обращается к менее резким приемам, в том числе и к опространствлению музыки: «...бывало, едешь с шумной ватагой Арсения Семеныча, возбужденный музыкальным гамом собак, брошенных в чернолесье, в какой-нибудь Красный Бугор или Гремячий Остров, уже одним своим названием волнующий охотника» [2, с. 45].

Музыка также выступит определяющим элементом в творчестве А. Блока: «...образ музыки разворачивается так, что становится выражением величественной силы свободной разбушевавшейся стихии» [14, с. 56]. Образ России, природы и народа находит выражение в звуковых и музыкальных образах.

В отношении одористики аналитиков, в частности, привлекает феномен изображения ароматов, которые в реальной жизни являются средством невербальной коммуникации, а в тексте выражены вербально и являются не отражением действительности, но особенностей авторского субъективного восприятия: «В том, как именно, в каком порядке Чехов упоминает звуки, определенно есть система, которая вряд ли осознавалась самим писателем, поскольку в противном случае он, скорее всего, от нее бы отказался или существенно реформировал» [6].

Одорический пласт у Чехова рассматривается в работах И. А. Быковой, Е. А. Гончаровой, В. Б. Катаева, В. И. Тюпы, Л. В. Карасева. В лингвоэвокационном ключе одорический код исследовался в диссертации Н. А. Куликовой [12].

Традиционно одорический пласт в чеховских произведениях мыслится как средство дополнительной детализации, позволяющее глубже раскрыть образ персонажа или места, а сами запахи группируются по связи с эмоциональными переживаниями героев: неприятные запахи ассоциируются со скукой и мерзостью жизни, приятные — с любовью и надеждой. Попытки описать пространственную функцию запахов предприняты Л. В. Карасевым [6] и Н. А. Куликовой [12].

На взгляд Н. А. Куликовой одорический чеховский код — важная составляющая при описании места и времени [12, с. 14]. В то же время к такому типу исследователь относит любые описания природы: «...собственные запахи име-

ют лес, город, чей-либо дом, сад во время цветения, весна и прочие объекты» [12, с. 14]. Это осложняет дифференциацию с первой выделяемой специалистом функцией — характерологической, связанной с описанием персонажа.

Иначе к характеристике запахов в целом и их пространственной функции в частности подходит Л. В. Карасев. Он отмечает, что у Чехова действительно можно выделить группы запахов — кислые, запах пота, запахи, связанные с духотой. В то же время, исследователь считает, что запахи эти не всегда имеют негативную коннотацию и что, напротив, часто сладкие запахи у писателя становятся отталкивающими. Также исследователь фиксирует, что запахи Чехов использует парно, что и это позволяет создать более объемную, полифоническую картину: «старые сапоги, покрытые зеленой плесенью, и бумаги, от которых пахнет кошкой» [19, т. 7, с. 502].

Приступая к характеристике пространственной функции запахов, стоит сразу разделить запахи, работающие совместно со светом и музыкой. Такие синестезические комплексы — один из основных приемов Чехова. Писатель рассказывал о них в письмах к брату: «...в описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т. д.» [19, т. 1, с. 242]. Описание в дальнейшем нашло отражение в рассказе «Волк».

Остановимся на описаниях, где запах используется изолированно. Изолированность выделяется Чеховым по-разному:

- синтаксически характеристика запаха дается с нового предложения, нередко с использованием парцелляции: «Запахло навозом и сеном. Понури головы, стоят у борта быки. Раз, два, три... восемь штук!» [19, т. 7, с. 336];
- семантически имплицитно запах нередко становится «стартовым» или ведущим элементом в описании (такое явление наблюдается в онирических, горизонтальных миметических и пороговых моделях).

Онирические модели близки по структуре к аналогичным формам при использовании музыки. Но если музыка обычно является частью миража, то запах используется в качестве импульса, стимулирующего воображение героя. Возникновение запаха при этом пространством может быть не обусловлено — герой «Черного монаха» Коврин, например, ощущает запах кладбища, находясь при этом в доме. То же находим в рассказе «После театра»: «Ей страстно захотелось сада, темноты, чистого неба, звезд. Опять ее плечи задрожали от смеха и показалось ей, что в комнате запахло полынью и будто в окно ударила ветка» [19, т. 8, с. 34].

Иначе устроены горизонтальные модели. Они позволяют создать объемное описание не онирического пространства, а пространство, окружающее героя. В рассказе «Убийство» упоминание ладана позволяет сжать, сократить рассказ о том, как герой вошел в дом, медленно идет по нему, анализируя, где находятся родные и что они делают. Чехов опускает путь героя по дому, сосредотачиваясь

на описании молельной. При этом повествователь персонажа «опережает», описывает комнату еще до того, как Матвей в нее заглянул.

В рассказе «Супруга» запах создает контраст между большим пустым домом и одиноким героем в нем. Распространяющийся по всему дому запах настойчиво напоминает герою, что его жена задерживается.

Еще один вид пространственной организации с помощью запаха — пороговый. Запах возникает на пороге, на стыке локаций, открывая новое место, подготавливая к нему героя и читателя: «...под мостом соединительной ветви их прохватила сырость, приятная, с запахом липы, и потом открылась широкая длинная улица и на ней ни души, ни огня» [19, т. 9, с. 70].

Заключение

Анализ произведений Чехова показывает, что в конце последнего творческого десятилетия прием писателя при использовании запахов унифицируется. В речевом плане автор все чаще обращается к сочетанию двух запахов, объединению лексем союзом «и», нередко соединяя несочетаемое: «пахнет светильным газом и солдатами». В корпусе его текстов из описанных моделей наиболее частотными и значимыми становятся онирические пространственные модели с фиксацией запахов. Однако касается такая систематизация только прозы, в драме роль запахов не так высока в силу специфики театрального искусства, где все силы брошены на удержание зрительного и слухового внимания публики. Впрочем, Чехов использует свой подход в работе с запахами, создавая, например, образ Треплева. При постановке своего экспериментального спектакля, герой уделяет особое внимание запаху серы: «**Аркадина**. Серой пахнет. Это так нужно? / **Треплев**. Да. / **Аркадина** (смеется). Да, это эффект» [19, т. 12, с. 14]. Треплевской работе с запахом Чехов противопоставляет подход Тригорина: механистичный, доведенный до автоматизма: «Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится!» [19, т. 12, с. 29].

Резюмируя результаты, полученные при анализе чеховских текстов, отметим, что доля пространственных конструкций, где одорический пласт доминирует, сравнительно невелика. Это объясняется в целом тенденцией к объединению и усложнению структуры пространственных категорий. Оппространствление света [18, с. 300-309], музыки и запахов у Чехова было усвоено модернистами в качестве синестезических описаний, соединяющих все стороны восприятия в единую синкретическую картину, вплоть до определенного замещения героя в комедиях Маяковского [10, с. 125-127].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1979. 424 с.

2. Бунин И. А. Антоновские яблоки / И. А. Бунин // Собр. соч. в 13 т. Т. 1 / И. А. Бунин. М.: Воскресенье, 2006. С. 408-419.
3. Бунин И. А. Апрель / И. А. Бунин // Собр. соч. в 13 т. Т. 6 / И. А. Бунин. М.: Воскресенье, 2006. С. 234-243.
4. Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско / И. А. Бунин // Собр. соч. в 13 т. Т. 4 / И. А. Бунин. М.: Воскресенье, 2006. С. 75-93.
5. Иванова Н. Ф. «Ужасно поют эти люди...» (Романсы в пьесе Чехова «Вишневый сад») / Н. Ф. Иванова // Чеховиана «Звук лопнувшей струны»: к 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 560-565.
6. Карасев Л. В. Звуки и запахи у Чехова: власть приема / Л. В. Карасев // Новый мир. 2013. № 11. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/11/9k.html (дата обращения: 29.08.2017).
7. Кац Б. А. Анна Ахматова и музыка / Б. А. Кац, Р. Д. Тименчик. Л.: Советский композитор, 1989. 336 с.
8. Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии / Б. А. Кац. СПб.: Композитор, 1997. 271 с.
9. Комаров С. А. Топос «Сад» как пространственная доминанта в произведениях А. П. Чехова 1890-1900-х годов / С. А. Комаров, К. С. Шелемеха // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2018. Т. 4. № 2. С. 124-138. DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-2-124-138
10. Комаров С. А. А. Чехов — В. Маяковский: комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX — первой трети XX века / С. А. Комаров. Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2002. 248 с.
11. Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова. Искусство стилизации / А. В. Кубасов. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1998. 399 с.
12. Куликова Н. А. Одорический код в художественном тексте: лигвоэвокационное исследование (на материале художественной прозы А. П. Чехова): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Куликова. Горно-Алтайск, 2010.
13. Платек Я. М. Одинокая душа. Музыка на страницах Чехова / Я. М. Платек. М.: Композитор, 2006. 190 с.
14. Поцепня Д. М. Проза А. Блока / Д. М. Поцепня. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1976. 136 с.
15. Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства / Н. В. Пращерук. Екатеринбург: Муниципальный учебно-методический центр «Развивающее обучение»; Негосударственное образовательное учреждение «Фонд «Созидание», 1999. 253 с.
16. Роговер Е. С. Русская и зарубежная драматургия в школьном изучении / Е. С. Роговер. СПб.-М.: САГА, ФОРУМ, 2007. 352 с.
17. Фортунатов Н. М. Музыка прозы: «На пути» Чехова и фантазия Рахманинова / Н. М. Фортунатов // Чехов и его время: сб. ст. М.: Наука, 1977. С. 205-217.
18. Шелемеха К. С. Пространственная функция света в творчестве А. П. Чехова 1890-1900-х годов / К. С. Шелемеха // Культура и цивилизация. 2017. № 1А. С. 300-309.
19. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах / А. П. Чехов. М.: Наука, 1974-1983.
20. Эйгес И. Музыка в жизни и творчестве Чехова / И. Эйгес. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 96 с.

Kristina S. SHELEMEKHA¹
Sergey A. KOMAROV²

UDC 821.161

**POETICS OF A. P. CHEKHOV'S WORKS
OF THE 1890S-1900S: THE SPATIAL FUNCTION
OF MUSIC AND THE OLFATORY COMPONENT**

¹ Postgraduate Student,
University of Tyumen
nenastnaia@mail.ru

² Dr. Sci. (Philol.), Professor,
Department of Russian and Foreign Literature,
University of Tyumen
russlit@utmn.ru

Abstract

This article studies the spatial function of the music and the olfactory components in the works of A. P. Chekhov of the 1890s-1900s. The expansion of categories lacking physical expression is characteristic of modernist practitioners, among whom is Chekhov, as confirmed by the presence of this phenomenon in his works. The spatial function of music is organized into three models: mimetic horizontal, mimetic ring, and oneiric. The mimetic horizontal model presupposes the remoteness of the music source from the listener and the presence of an obstacle. The mimetic ring model implies that the character is surrounded by smells and sounds, the emotional type of their connection — as a result, the author achieves a feeling of a character being trapped that broadcasts to the reader. The oneiric spatial-musical model is connected with the world of dreams.

The music here is not a conductor but it is included in the general cycle of oneiric impressions. The buildup of musical techniques that organize the space is, on the one hand, on the way of differentiation: the writer works with different sounds.

Citation: Shelemekha K. S., Komarov S. A. 2018. "Poetics of A. P. Chekhov's Works of the 1890s-1900s: The Spatial Function of Music and the Olfactory Component". Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 4, no 4, pp. 108-119.
DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-108-119

The smell in the texts of Chekhov is a separate technique. It is expressed syntactically, the odor characteristic is given from a new sentence. In the internal composition of the text, the smell often becomes the “starting” or leading element in the description. In olfactory models, the smell is used as an impulse that stimulates the character’s imagination. Horizontal models allow creating volumetric space surrounding the character. In the division of spatial organization, the smell opens a new place. There is an increased frequency of appeals to the combination of two smells, the union of the lexemes by the conjunction “and”. Oneiric spatial models with the participation of odors became the most effective means of constructing a non-classical type of the image of the world and man by Chekhov.

Keywords

Russian literature, Anton Chekhov, space, function, modernism, music, olfactory component, non-classical poetics.

DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-4-108-119

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. 1979. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo.
2. Bunin I. A. 2006. “Antonovskiye yabloki” [Antonov Apples]. In: *Sobranie sochineniy v 13 tomah*, vol. 1, pp. 408-419. Moscow: Voskresen’e.
3. Bunin I. A. 2006. “Aprel” [April]. In: *Sobranie sochineniy in 13 vols*. Vol. 6, pp. 234-243. Moscow: Voskresen’e.
4. Bunin I. A. 2006. “Gospodin iz San-Francisko” [The Gentleman from San Francisco]. In: *Sobranie sochineniy in 13 vols*. Vol. 4, pp. 75-93. Moscow: Voskresen’e.
5. Ivanova N. F. 2005. “Uzhasno poyut eti lyudi...” (Romansy v p’yese Chekhova “Vishnevyy sad”) [“These People Sing Awfully ...” (Romances in Chekhov’s Play “The Cherry Orchard”)]. In: *Chekhoviana “Zvuk lopnuvshey struny”: k 100-letiyu p’yesy “Vishnevyy sad”*, pp. 560-565. Moscow: Nauka.
6. Karasev L. V. 2013. “Zvuki i zapakhi u Chekhova: vlast’ priyema” [Chekhov’s Sounds and Smells: The Power of Reception]. *Novy mir*, no 11. Accessed 29 August 2017. http://magazines.russ.ru/novy_mi/2013/11/9k.html
7. Kats B. A., Timenchik R. D. 1989. *Anna Akhmatova i muzyka* [Anna Akhmatova and Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
8. Kats B. A. 1997. *Muzykal’nyye klyuchi k russkoy poezii* [Musical Keys to Russian poetry]. Saint Petersburg: Kompozitor.
9. Komarov S. A., Shelemekha K. S. 2018. “Topos ‘Sad’ kak prostranstvennaya dominanta v proizvedeniyakh A. P. Chekhova 1890-1900-kh godov” [Topos “Garden” as a Spatial Dominant in the Works of A. P. Chekhov of the 1890s-1900s]. *Tyumen State University Herald*, vol.4, no 2, pp. 124-138. DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-2-124-138
10. Komarov S. A. 2002. *A. Chekhov — V. Mayakovskiy: komediograf v dialoge s russkoy kul’turoy kontsa XIX — pervoy treti XX veka* [A. Chekhov — V. Mayakovsky: A Comedian in a Dialogue with Russian Culture of the Late 19th — Early 20th Century]. Tyumen: UTMN Publishing House.

11. Kubasov A. V. 1998. Proza A. P. Chekhova. Iskusstvo stilizatsii [A. P. Chekhov's Prose. The Art of Stylization]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University.
12. Kulikova N. A. 2010. "Odoricheskiy kod v khudozhestvennom tekste: ligvoevokatsionnoye issledovaniye (na materiale khudozhestvennoy prozy A. P. Chekhova)" [Olfactory Code in a Literary Text: Ligvo-Evocative Research (on the Material of A. P. Chekhov's Fictional Prose)]. Cand. Sci. (Philol.) diss. Gorno-Altaiisk.
13. Platek Ya. M. 2006. Odinskaya dusha. Muzyka na stranitsakh Chekhova [A Lonely Soul. Music on the Pages of Chekhov]. Moscow: Kompozitor.
14. Potsepnya D. M. 1976. Proza A. Bloka [A. Blok's Prose]. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta.
15. Prashcheruk N. V. 1999. Khudozhestvennyy mir prozy I. A. Bunina: yazyk prostranstva [The Fiction World of I. A. Bunin's Prose: The Language of Space]. Yekaterinburg: RD, Fond 'Sozidaniye'.
16. Rogover E. S. 2007. Russkaya i zarubezhnaya dramaturgiya v shkol'nom izuchenii [Russian and Foreign Drama in School Learning]. Saint Petersburg, Moscow: SAGA; FORUM.
17. Fortunatov N. M. 1977. "Muzyka prozy: 'Na puti' Chekhova i fantaziya Rakhmaninova" [The Music of Prose: Chekhov's "On the Road" and Rachmaninoff's Fantasy]. In: Chekhov i ego vremya, pp. 205-217. Moscow: Nauka.
18. Shelemekha K. S. 2017. "Prostranstvennaya funktsiya sveta v tvorchestve A. P. Chekhova 1890-1900-kh godov" [The Spatial Function of Light in the Works of A. P. Chekhov of the 1890-1900s]. Kul'tura i tsivilizatsiya, no 1A, pp. 300-309.
19. Chekhov A. P. 1974-1983. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 tomakh [Complete Works and Letters in 30 Volumes]. Moscow: Nauka.
20. Eyges I. 1953. Muzyka v zhizni i tvorchestve Chekhova [Music in the Life and Work of Chekhov]. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo.