

На правах рукописи

МАСЛОВА Евгения Анатольевна

**НИЦШЕВСКИЙ СЛОЙ В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА
«ДЯДЯ ВАНЯ» И «ТРИ СЕСТРЫ»**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Тюмень – 2008

Работа выполнена на кафедре русской литературы ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент

Комаров Сергей Анатольевич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор

Кубасов Александр Васильевич

доктор филологических наук, профессор

Собенников Анатолий Самуилович

Ведущая организация: Томский государственный педагогический университет

Защита состоится 21 ноября 2008 г. в 10:00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.274.09 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Тюменском государственном университете по адресу: 625003, Тюмень, Семакова, 10, ауд. 325

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Тюменский государственный университет»

Автореферат разослан 20 октября 2008 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор филологических наук, доцент

С.М. Белякова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Имя Чехова имеет уже прочную репутацию в мировой культуре. Влияние художника на литературу и театр продолжает расти, с этим связан неугасающий интерес к загадке его произведений. Количество работ, посвященных творчеству Чехова, увеличивается с каждым годом. Исследованием наследия художника занимаются самые авторитетные специалисты разных стран. Однако до сих пор остаются открытыми вопросы, касающиеся творческой истории ряда чеховских произведений, «многое, написанное его рукой, остается неопубликованным», более того, «верная перспектива, в которой должно рассматриваться чеховское наследие, только еще устанавливается» (В.Б. Катаев). Современные чеховеды все чаще стремятся встроить произведения Чехова в общекультурный контекст, исследованы литературные связи прозы и драматургии Чехова с творчеством многих его современников и предшественников – писателей и философов. Однако данная направленность в качестве определяющей приветствуется не всеми. Так, А.П. Чудаков полагал, что необходимо свернуть с этого пути, вернуть современного исследователя «к изучению факта, документа, историко-литературному подходу в анализе». Другие специалисты идут по пути обнаружения аллюзий, реминисценций, цитат, которыми насыщены тексты Чехова. Они стремятся продвинуться по этому пути все дальше и дальше, полагая, что «выявление этих неназванных источников, к которым отсылает Чехов, и их сопоставление с действием в драматургии Чехова – магистральный путь их изучения, ибо до тех пор, пока мы остаемся в имманентных границах текста, мы неизбежно обрекаем себя на метафорическое удвоение или утроение того, что уже дано автором» (Ю.В. Шатин). В отечественной науке на рубеже веков появилась концепция как опосредованно учитывающая этот спор, так и «снимающая», по сути, его. Конструктивным принципом всей прозы Чехова специалистами сегодня мыслится стилизация. Этот принцип проявляется «в сознательном

объективировании художником образов чужих языков, чужих литературных стилей, играющих роль преломляющей среды для стилизатора, ведущего с воплощенными в них позициями диалог и создающего через него свой неповторимый мирообраз». Данному феномену соответствуют «методы медленного чтения и возвратного перечтения, при которых раскрывается неслучайность тех или иных деталей, словечек, образов, “оговорок”», считают чеховеды (А.В. Кубасов). Очевидно, что «искусство стилизации» принципиально характеристично и для драматургии Чехова.

В разговоре о «Дяде Ване» чаще всего специалистами упоминаются Пушкин, Толстой, Тургенев, Гофман, Шекспир, Шопенгауэр. Спектр литературных связей и переключек в драме «Три сестры» значительно шире. Как отмечает исследователь, «“Три сестры” способны заменить собой библиотеку – или откликаются на целую библиотеку» (А.Г. Головачева). Среди литературных имен, что упоминаются, когда речь идет об этой драме, имена Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Островского, Толстого, Горького, Гауптмана, Ибсена, Мопассана, Шекспира, не говоря уже о литераторах третьего и четвертого ряда типа Ясинского. Фиксируют чеховеды в обеих пьесах также фольклорные источники и «отголоски» античного театра. Имя Ницше, чье творчество оказало сильнейшее воздействие на современников Чехова, в чеховедении «зазвучало» не так давно. Следы ницшевского влияния исследователи обнаруживают в повести 1893 года «Черный монах», в которой автор «чуть ли не прямым цитированием» хотел дать читателю «подсказку» и «подчеркнуть безусловную связь» повести с «Рождением трагедии из духа музыки» и другими работами Ницше (Е. Себина). В монографии С.А. Комарова впервые аналитически представлено влияние философии немецкого гения на комедийное наследие Чехова 1890-х годов.

В переписке Чехова содержится лишь одно развернутое и оценочное упоминание о Ницше, в остальных случаях русский драматург ограничивается названием имени философа. В письме к А.С. Суворину от

25 февраля 1895 года автор будущей «Чайки» пишет: «С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь. Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна». В отрывке из письма драматурга аналитиками фиксируется ряд моментов: «Чехов именно с Ницше – лично, без посторонних, без отвлекающих и мешающих обстоятельств – выражает желание, стремление пообщаться, вступить в непосредственный диалог», «расположенность Чехова к погружению в дионисическую (ночную, лунную) атмосферу, желание быть соприродным немецкому философу» (С.А. Комаров). Таким образом, уже в начале 1895 года Чехов обладал достаточным для личностного общения знанием философии Ницше. Знание это могло формироваться различными способами. Работа Ницше «О Вагнере и вагнеризме» была опубликована на русском языке в 1889 году, переводы других работ начинают появляться с 1894 года. Полные переводы «Рождения трагедии из духа музыки» (1872) и «Так говорил Заратустра» (1883-1884) в России появились лишь в 1899 и 1898 году соответственно. Существует мнение, что «Чехов знакомился с идеями Ницше прежде всего во время своих путешествий в Европу из газет и журналов, в которых публиковались работы Ницше и фрагменты из них» (Д. Хехт). Однако богатый материал давала популярная публицистика, посвященная Ницше. Работы Ницше в России были малодоступны, аналитики и популяризаторы философии немецкого мыслителя не скупилась на цитаты из его книг, в некоторых статьях выдержкам из Ницше они отводят целые страницы. Показательно, что с 1892 по 1900 год в России выходит 78 публикаций о философе (Ю.В. Синеокая).

Актуальность темы данного диссертационного исследования обусловлена рядом обстоятельств. Во-первых, обозначившейся в отечественном литературоведении последних десятилетий тенденцией к выявлению связи творчества Чехова с текстами мировой культуры. Во-вторых, исследование ницшевского слоя в драмах «Дядя Ваня» и «Три

сестры», которые, на наш взгляд, остаются менее изученными по сравнению с другими поздними пьесами Чехова («Чайка», «Вишневый сад»), позволяет обнаружить новые содержательные акценты не только в данных драмах, но и в художественном мире драматурга в целом. Существенно и то, что эти пьесы (если считать верной традиционную точку зрения относительно даты написания «Дяди Вани» – 1896 год) хронологически «размещаются» между «Чайкой» и «Вишневым садом», а значит, без их изучения невозможно изучение динамики творчества Чехова-драматурга. В-третьих, исследование чеховских произведений с точки зрения их мифопоэтики практически только начинается, наблюдения носят пока фрагментарный характер. Мифопоэтика чеховских произведений – это гетерогенная система, состоящая из ряда неоднородных элементов, имеющих различные источники. Отдельные аспекты данного феномена рассмотрены в работах П.Н. Долженкова, Н.Ф. Ивановой, Л.В. Карасева, В.Б. Катаева, М.М. Одесской, П.Д. Рейфилда, Е.И. Стрельцовой, А.П. Чудакова и других.

Гипотеза работы заключалась в том, что ницшевский слой, обнаруженный специалистами (С.А. Комаров) в комедиях Чехова 1890-х – начала 1900-х годов, должен быть важным конструктивным элементом и в драмах художника этого периода. Его выявление и изучение в них достроит «картину» функционирования данного слоя в пьесах Чехова и позволит четче и системнее фиксировать аналитикам логику движения авторской мысли от «Лешего» к «Вишневому саду».

Объектом данного диссертационного исследования являются драмы Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры», а также комедия «Леший» как претекст пьесы «Дядя Ваня». **Критерии отбора** текстов для анализа таковы: 1) оба произведения созданы в одном жанре – драма; 2) они оба крупноформатны; 3) они написаны автором в рамках относительно небольшого хронологического отрезка. **Предмет** исследования – ницшевский слой в пьесах «Дядя Ваня» и «Три сестры».

Лексема «слой» в отечественном литературоведении используется в

различных значениях. Это, видимо, связано с тем, что данное понятие имеет заимствованный из западноевропейской гуманитаристики характер и активно адаптируется к новому интеллектуальному контексту. Так, В.Н. Топоров и Т.В. Цивьян в статье «Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (об одном подтексте акмеизма)» (1990) понятие «слой» толкуют достаточно широко. Его синонимом в тексте выступает «подтекст», кроме того, для уточнения понятия «слой» по ходу исследования авторы вводят цепочку формул – «уровень переключек и совпадений», «цитирование или реминисценция усвоенного текста», «ключевой текст (подтекст)» и, наконец, «тема». Ю.В. Манн в известной работе «Русская литература XIX века: Эпоха романтизма» (2001) использует понятие «слой» для описания художественной структуры произведения, которая включает в себя характерологию персонажей, жанровое своеобразие, организацию повествования и т.д., в качестве ключевой категории он выделяется конфликт – категорию смысловую и формальную одновременно. Ученый считает: «Художественный конфликт не остается в довлеющей самой себе сфере (плоскости), но как бы прорезает, пронизывает другие слои. Иначе говоря, по отношению к описанным выше системам, независимо от их вариантности, конфликт строится так, что вбирает в себя элементы нескольких, многих уровней (например, расстановку персонажей, развитие фабулы, мотивировку поступков; вбираются и элементы из речевого, стилистического уровня: принятые устойчивые приемы описания персонажей и т.д.)». Ю.В. Манн выделяет две основные характеристики слоя (уровня): расположение слоя в горизонтальной плоскости; неизоллированность от других уровней художественного целого, которое организуется по одному общему закону. Так, под слоем понимается часть или целый текст, ряд текстов (их знаки, мотивы, темы), усвоенные автором и воспроизведенные им в художественном произведении в адаптированном к собственной художественной концепции варианте. Он развивается неизоллированно по отношению ко всем элементам поэтики (системе персонажей, композиции и

другим), а также по отношению к подобным ему слоям. В рамках одного художественного произведения, ряда текстов одного или нескольких авторов слои вступают в различные взаимоотношения. Понятие «слой» в данном диссертационном исследовании используется в рабочей адаптированной версии, предложенной Ю.В. Манном.

Цель диссертационного исследования – выявление и изучение ницшевского слоя в драмах Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры» как сложной, динамичной системы разнородных элементов, их функционирования в чеховском тексте. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. определить основные элементы ницшевского слоя, их источники, семантику, связи;
2. провести сопоставительный анализ пьес «Леший» и «Дядя Ваня» в аспекте наличия ницшевского слоя;
3. выявить элементы ницшевского слоя в пьесах «Дядя Ваня» и «Три сестры», обозначить особенности их функционирования, динамику в чеховском тексте;
4. выявить элементы русской народно-поэтической символики в пьесе «Три сестры», интегратором которой является ницшевский слой, определить их статус и содержательность в структуре драмы;
5. поставить вопрос об основании схождения Чехова с наследием Р. Вагнера и его диалоге с «Потонувшим колоколом» Г. Гауптмана на материале пьесы «Три сестры», чтобы обозначить связи народно-поэтической символики и ницшевского слоя в ней.

На защиту выносятся следующие основные положения:

1. Наличие ницшевского слоя является отличительным знаком пьесы «Дядя Ваня» от пьесы «Леший», именно с ним было связано движение замысла автора и, соответственно, движение от текста к тексту.
2. Ницшевский слой составляют категории, имеющие речевые и зримые предметные аналоги в пьесах (миры сна и опьянения, музыка,

творчество, переход границ и т.д.). Они являются элементами системы персонажей, сюжета, хронотопа, речевого строя, предметно-вещного мира «Дяди Вани» и «Трех сестер».

3. Современный опыт немецкой культурной традиции (наследие Р. Вагнера и Ф. Ницше, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана) показал Чехову действенную практику западноевропейской культуры по выстраиванию драматургического текста, содержащего мифопоэтический проект жизни собственного народа, понятый в рамках движения человечества к новой своей природе. Стратегически Чехов оказался готов подключиться к развитию драмы именно в этом направлении, что объясняет системное усиление народно-поэтической символики на основе ницшевского слоя в «Трех сестрах» по сравнению с пьесой «Дядя Ваня».

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые выявлен и детально, системно проанализирован ницшевский слой в драмах «Дядя Ваня» и «Три сестры», обозначена его динамика. В качестве опосредующих и усиливающих развитие ницшевского слоя источников впервые определены точки схождения чеховской драматургии с наследием Р. Вагнера и драматической сказкой Г. Гауптмана «Потонувший колокол».

Методы исследования обусловлены целью и задачами работы. В ходе исследования автором используются элементы типологического, мифопоэтического и системно-целостного подходов к анализу литературных явлений. **Методологическую основу** диссертационной работы составляют исследования мифопоэтики писателей, представленные трудами Д.Е. Максимова, И.П. Смирнова, В.Н. Топорова; теоретические работы, раскрывающие суть системно-целостного и типологического подходов, М.М. Бахтина, М.М. Гиршмана, Б.О. Кормана, Ю.В. Манна, Ю.М. Лотмана, Н.Д. Тмарченко, В.В. Федорова; исследования о творчестве А.П. Чехова – монографии и статьи В.Б. Катаева, С.А. Комарова, А.В. Кубасова, З.С. Паперного, Н.Е. Разумовой, А.П. Скафтымова, А.С. Собенникова, И.Н.

Сухих, А.П. Чудакова, Ю.В. Шатина и других.

Результаты данной работы были **апробированы** в форме докладов на международной научно-практической конференции «От текста к контексту» (Ишим, 2006), всероссийских научно-практических конференциях «Славяно-русские духовные традиции в культурном сознании народов России» (Тюмень, 2005), «Этнокультурное пространство региона и языковое сознание» (Тюмень, 2006), «Региональные литературные ландшафты: история и современность» (Тюмень, 2007), «Русский мир в духовном сознании народов России» (Тюмень, 2007), «Русский язык как фактор стабильности государства и нравственного здоровья нации» (Тюмень, 2008), межрегиональной научно-практической конференции «Славяно-русское духовное пространство в Сибири» (Тюмень, 2004). Основные положения диссертационной работы отражены в одиннадцати публикациях.

Практическая значимость диссертационной работы заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы в основных и специальных курсах истории русской литературы конца XIX – начала XX веков, в спецкурсах по творчеству Чехова в высших учебных заведениях, а также в средней школе. Кроме того, использование полученных результатов возможно в курсах «Философия» и «Культурология».

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Аналитический текст изложен на 152 страницах, список литературы включает 378 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, формулируются его гипотеза, цель, задачи, основные положения, выносимые на защиту, обозначаются методологическая база, научная новизна и практическая значимость работы, дается рабочее определение понятия «слой».

Первая глава называется «От пьесы “Леший” к пьесе “Дядя Ваня”:
ницшевский слой в тексте как знак движения замысла» и состоит из

четырёх параграфов.

В первом параграфе «Русский ницшевский текст как доступный Чехову информационный ресурс. Ницшевский слой как предмет научного изучения» предметом исследования становятся тексты русских известных аналитиков и популяризаторов личности и идей Ницше в России, те источники, которые читались и обсуждались всеми, кто был не чужд интеллектуальной жизни. Это работы В.П. Преображенского, Л.М. Лопатина, Н.К. Михайловского, В.С. Соловьева, А. Волынского, Н.Я. Грота, П.Е. Астафьева и других, статья о Ницше в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона. В параграфе подчеркиваются проблематичность и неоднозначность общих и частных оценок модели мира, природы личности, культуры, морали, свободы, творчества, предложенных немецким гением, неравномерность их рефлексивной представленности в текстах русских авторов. Здесь же акцентируется полемический пафос защиты традиционных христианских ценностей отечественными гуманитариями при понимании масштаба и значимости антропологического проекта, предлагаемого (в том числе и России) создателем «Рождения трагедии» и «Так говорил Заратустра». Все это служило дополнительными факторами и стимулами для вовлечения Чеховым данной полемики в поле публичной по адресации и функционированию драматургической практики 1890-х годов. В целом внимание русских популяризаторов и аналитиков, обращавшихся к работам немецкого философа, главным образом сосредоточилось на таких опорных категориях, как: *искусство*, развитие его Ницше связывал с двойственностью *аполлонического* и *дионисического* начал, оба начала, понимаемые мыслителем как художественные миры *сна* и *опьянения*, имеют *природное* основание; *мораль*, ей Ницше противопоставляет *красоту*, *прекрасное* как внешнее проявление предметов и явлений относится к Аполлону, как внутреннее (стихийное, творчески ориентированное, созидательное) – к Дионису; *сверхчеловек*, им должен стремиться стать каждый человек: *сверхчеловек – артист-дионисиец*, он *природен*, *созидателен*, *талантлив*,

исключителен, свободен, не боится страданий, более того, путь к счастью для него лежит через преодоление трагического; музыка как метафизическое начало физического мира, она способна освободить человека, открыть дионисийцу правду.

Во втором параграфе «**“Леший” – “Дядя Ваня” как историко-литературная проблема**» поднимается вопрос о соотношении двух чеховских текстов. Проблема исходит от самого Чехова. С одной стороны, драматург называет «Дядю Ваню» «неизвестным никому в мире текстом», с другой - в одном из писем говорит, что драма была написана в 1890 году (в этом году был завершён «Леший»). Вопрос датировки «Дяди Вани» в чеховедении до сих пор остается открытым, специалисты по-разному смотрят на работу, которую проделал драматург, создавая «Дядю Ваню». Например, Н. Я. Берковский употребляет для характеристики весьма неожиданный глагол «сделался»: «драма “Леший” (1889–1890), из которой позднее *сделался* “Дядя Ваня”, – крайне интересный литературно-сценический эксперимент». О том, что «Леший» подвергся коренной переделке, пишет Г. П. Бердников. По мнению исследователя, «Дядя Ваня» – последняя, окончательная редакция «Лешего». Тем не менее, он делает оговорку: «Однако отличия этой редакции были столь существенны, что позволяли рассматривать ее и как новую пьесу, дать ей новое название и говорить о ней, как о “*никому в мире не известной*”. Так и поступил Чехов». И. Ю. Твердохлебов в комментариях к «Дяде Ване» говорит о поздней драме как о пьесе, возникшей в результате «коренной переработки комедии “Леший”». Комедию он называет «первоосновой», а драму – «окончательной версией». Данная позиция была близка и З. С. Паперному, который характеризует работу над «Дядей Ваней» как «переделку», «переработку». По его мнению, «Леший» – «первая редакция» пьесы «Дядя Ваня». О том, что «Дядя Ваня» – это переработанный, переделанный «Леший», писали многие (Б.И. Зингерман, А.С. Собенников, Е. Толстая, А.П. Чудаков). Н. И. Гитович замечает по поводу «Дяди Вани»: «пьеса, написанная на основе

пьесы “Леший”». В свою очередь, В. Б. Катаев формулирует: «Так “Леший” перерос в “Дядю Ваню”». Другой чеховед считает, что «Леший» – «первоначальный вариант» «Дяди Вани» (А.Г. Головачева). М. М. Одесская полагает, что «пьеса “Дядя Ваня” (1897), написанная Чеховым после “Чайки”, это измененный сюжет “Лешего”». Как две разные пьесы рассматривает «Лешего» и «Дядю Ваню» Н. Е. Разумова. При всей очевидной важности и остроте вопрос соотношения двух пьес не был предметом открытой дискуссии в чеховедении, специалистам еще предстоит найти на него ответ. До сих пор достаточно не прояснены причины резкого неприятия Чеховым «Лешего». Однако, несмотря на свою неоднократно озвученную нелюбовь к данной комедии, драматург не оставляет возможности преобразования этого проекта как потенциально перспективного. То, что Чехов перенес из одной пьесы в другую, и было дорого ему.

В третьем параграфе «Пьесы “Леший”» и “Дядя Ваня” в аспекте наличия ницшевского слоя» проводится сравнительный анализ пьес, показывающий, что за каждым образом драмы «Дядя Ваня» начинает мерцать другой, метафизический образ, отличный от повседневного, будничного. Вероятно, с этим связано то, что автор из текста убирает разговоры об «институтках» и «демократах» – искусственных, неприродных, а главное – временных и непостоянных обличиях человека. Герои словно «выхватываются» из определенного времени и помещаются в вечность, где работают законы природы, лишь относительно зависимые от времени и пространства. Таковыми природными, а значит, «первоначальными», по Ницше, являются законы Аполлона и Диониса, зародившиеся в культуре Древней Греции и с новой силой проявившиеся в немецкой культуре. Чехов встраивает элементы ницшевской концепции в структуру «Дяди Вани». Наследие Ницше для русского драматурга – дополнительный качественный инструментарий, необходимый для выражения собственной концепции мира и человека.

Четвертый параграф главы называется «**Ницшевский слой в пьесе**

«Дядя Ваня»». В драме Чехов стремится найти в русском человеке духовные резервы, способные в определенных условиях вывести его на новый уровень «развития». Такие резервы Фридрих Ницше видел в дионисийце, сверхчеловеке. Читателю дионисический потенциал Чехов открывает у Астрова, имеющего свою собственную «философскую систему» - программу, по которой он строит жизнь. Для того, чтобы создавать «организмы» (заниматься лесоводством), доктор отказывается от счастья в привычном, традиционном понимании. У героя нет дома, семьи, в его жизни нет покоя. От всего этого Астров отказывается ради решения собственной сверхзадачи – сохранять старые леса и сеять новые. В этом доктор находит личное счастье, видит свое предназначение. Дионисический потенциал обнаруживается и у Войницкого, всю жизнь живущего в усадьбе и работающего на счастье других. В кризисной ситуации, когда герой узнает о том, что у него намерены отобрать то, что он пытался сохранить всю свою жизнь, ради чего он не стал «Шопенгауэром, Достоевским», Войницкий дионисически «преображается». Он готов пойти на крайний для изначально аполлонически настроенного человека шаг. Дядя Ваня готов убить Серебрякова. В этом заключается главное отличие поздней драмы от «Лешего», в котором смерть Жоржа Войницкого заставила других героев пересмотреть взгляды на жизнь. В комедии сознательный уход из жизни Егора Петровича сыграл решающую роль в судьбах героев. Несмотря на то, что с точки зрения христианства самоубийство греховно, поступок героя, давший такой духовный эффект, кажется оправданным. Это смерть во имя других. В «Дяде Ване» Чехов смещает акценты. Убить человека, покушающегося на счастье семьи, дом, - не является грехом. С этим связано спокойствие, с которым воспринимают несвершившееся убийство живущие в усадьбе люди, этим обусловлено то, что Войницкий не останавливается после первого выстрела в Серебрякова и не раскаивается в содеянном позже. В драме дионисический потенциал сближает и даже объединяет Войницкого и Астрова, который настойчиво говорит об их некой внутренней похожести и закрывает глаза на очевидное

внешнее различие. У обоих героев есть в жизни сверхзадачи (у одного это сохранение дома, у другого – лесов), которые они решают более или менее удачно, ради которых они готовы лишиться личного, бытового счастья.

Вторая глава называется «Ницшевский слой как интегратор народно-поэтической символики в пьесе “Три сестры”» и состоит из трех параграфов.

В первом параграфе «Наследие Р. Вагнера и “Потонувший колокол” Г. Гауптмана в аспекте обращения Чехова к народно-поэтической символике и переакцентуации ницшевского слоя в “Трех сестрах”» отмечается, что Вагнер мог заинтересовать Чехова не только как художник, оказавший серьезное влияние на философию Фридриха Ницше, но и как автор, в произведениях которого сильно народно-поэтическое начало. Чехов был сам предрасположен к этому вектору развития творчества, ведь на протяжении нескольких лет он детально изучал быт, обычаи и нравы Древней Руси (в рамках своего проекта «Врачебное дело в России»). К Вагнеру русского художника могли привести и увлечение произведениями авторов так называемой «новой драмы», и размышления о театре будущего. Вагнер в «Кольце Нибелунга» и Чехов в «Трех сестрах» целенаправленно говорят о неразрывности человека и природы, указывают на невозможность их отдельного существования. Мир природы является своеобразной микромоделью мироздания, космоса, человек – это его органическая часть, а потому разрушение одного влечет за собой гибель другого. Так, разлад в мире людей, богов, великанов, зверей у Вагнера приводит к тому, что природа агрессивно «поглощает» героев тетралогии в финале. В «Трех сестрах» Чехова непонимание, отдаление друг от друга Прозоровых приводит к разрушениям космического масштаба: разрушается сад при усадьбе, горит губернский город. По Чехову, лишь человек, осознавший свою причастность к природе, может быть счастливым. Этим объясняется то, что только Тузенбах, сравнивающий себя с деревом, которое умерло, но все же живет, ощущает себя счастливым. В данном он пытается убедить всех, но

в мире, где каждый по-своему несчастлив, ему не верят.

Через гауптмановский сюжет о разбившемся колоколе, который прочитывается в рассуждениях Маши о старшем брате, Чехов выходит на проблему счастья всего человечества. На протяжении тысяч лет в смене культурных эпох многое забывая и отрицая, страдая, люди стремятся достичь счастья, поднимают свой колокол, символизирующий единение и силу. Однако сделать это героям Чехова, не понимающим, не слышащим друг друга, пока не удастся. Чеховский колокол разбивается так же, как разбился колокол Генриха в сказке Гауптмана. Знакомство Чехова с наследием Вагнера и Гауптмана позволило автору «Трех сестер» сделать новые акценты в использовании ницшевского слоя, расширить содержание таких категорий, как «природа», «человек», «красота», «музыка», «искусство», «творчество».

Во втором параграфе «Народно-поэтическая символика в хронотопе пьесы “Три сестры”» внимание сконцентрировано на содержательной и конструктивной функциях ряда славянских мифологем (дерево, огонь, медведь, птица, дом, сад). Это позволяет объяснить реплики персонажей, сложно введенных автором в текст пьесы. Так, неоднократно повторяющиеся «У лукоморья дуб зеленый», «Он ахнуть не успел, как на него медведь насел» становятся знаками надвигающейся угрозы. В центре опасности оказываются дом и семья. Чеховские герои хоть и чувствуют их негативный «фон» (после слов Соленого Ольга начинает плакать), но «расшифровать» их не могут (Маша не понимает, почему она повторяет одну и ту же фразу). В данном контексте почти ритуальными кажутся действия Наташи, которая тушит в доме свечи (символ домашнего очага, семьи) и намерена вырубить аллею (как известно, дерево также является символом рода). Данная героиня физиологически ближе к природе, одно из свидетельств этому – ее дети. Кроме того, в пьесе Наташа действует в тандеме с Протопоповым – героем, представляющим мир враждебной, агрессивно настроенной природы. В пьесе он сравнивается с медведем, территориально персонаж закреплен за пространством, находящимся вне

дома (лес). На природное, звериное естество Наташи указывает Андрей, сравнивающий жену с «шаршавым животным» и твердо убежденный в том, что она «не человек». Таким образом, героиня, уничтожающая символы дома и тем самым разрушающая непосредственно сам дом, действует согласно своей сути, ей известно значение этих символов. Неспособность Прозоровых увидеть метафизическое значение бытовых знаков приводит к тому, что дом в финале пьесы отдан Наташе и Протопопову, сад при усадьбе разрушен. Так как сад больше не структурирован, через него ходят жители города, сад становится частью леса. Прозоровы, оказавшиеся в разрушенном саду, оказываются во враждебном им пространстве. Способны ли они увидеть сквозь внешнюю агрессивность природы ее творческую, созидательную силу, неизвестно. С этим связан открытый финал пьесы. Встраивание народно-поэтических мифологем, семантика которых знакома русским читателям, расширяет смысл таких базовых категорий чеховской концепции мира и человека, как красота, природа, время, жизнь (смерть), дом, семья. Без учета акцентированного через ницшевский слой природного субстрата в героине прочтение некоторых тем (власть, домашний очаг, разрушающийся дом, одиночество), заданных автором, значительно обедняется.

В третьем параграфе «Ницшевский слой в сюжетно-композиционной организации “Трех сестер”» внимание акцентируется на усложнении Чеховым символики немецкого мыслителя по сравнению с пьесой «Дядя Ваня». Ницшевские знаки, как и в «Дяде Ване», обнаруживаются на различных уровнях поэтики (система персонажей, портрет, речь, предметно-вещный мир, время, пространство и т.д.), однако в «Трех сестрах» местом публичного испытания аполлонических и дионисических законов является не одна семья, а целый город, представленный разными по образованию, возрасту и социальному положению людьми. Более того, в эти сложные взаимоотношения миров сна и опьянения вовлекается и Москва.

Если в «Дяде Ване» Серебряков сначала отказывается от идеи продать

лес, а потом и дом – ему мешает Войницкий, то в «Трех сестрах» избежать разрушения не удастся. Аполлонически настроенные герои не способны противостоять агрессивному дионисийству со стороны Наташи и Протопопова. Не могут это сделать и творчески ориентированные дионисийцы: Тузенбах погибает на дуэли от руки иноприродного дионисийца Соленого, Вершинин должен навсегда уехать из города и расстаться с Прозоровыми. Тема гибели дома разворачивается и на уровне целого города – пожар в третьем действии коснулся чуть ли не всех героев пьесы. Не случайны в драме и упоминания о пожаре 1812 года в символизирующей сердце России Москве, которую хотели захватить враги. Таким образом, заявленная ранее Чеховым тема погибающего дома расширяется, пьеса «Три сестры» становится своеобразным мостиком к «Вишневому саду».

В **заключении** диссертации формулируются итоги проделанного исследования. «Ницшевское слово», встроенное русским драматургом в структуру пьес «Дядя Ваня» и «Три сестры», обогатило послание Чехова о добре, свободе, таланте, красоте, доме, семье, жизни. Без учета ницшевской символики смысл чеховских текстов не просто значительно обедняется, а искажается.

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Батурина (Маслова) Е.А. Драма А.П. Чехова «Три сестры»: мифопоэтический аспект // Вестник Тюменского государственного университета. №8. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2006. С. 44-48.

Другие публикации:

2. Батурина (Маслова) Е.А. Народно-поэтическая основа пьесы А. П. Чехова «Три сестры» // Славяно-русское духовное пространство в Сибири: Материалы 27-й межрегиональной научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 2. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2004. С. 11-13.
3. Батурина (Маслова) Е.А. Ницшевский слой в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» //

- Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры: Сборник статей. Вып. 6. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005. С. 54-58.
4. Батурина (Маслова) Е.А. Мифема дерева в мифопоэтическом строе пьесы А.П. Чехова «Три сестры» // Славяно-русские духовные традиции в культурном сознании народов России: Материалы всероссийской научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры: В 2 ч. Ч. 2. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2005. С. 9-12.
 5. Батурина (Маслова) Е.А. От комедии «Леший» к драме «Дядя Ваня»: иностранный источник в динамике этносознания А.П. Чехова-драматурга // Этнокультурное пространство региона и языковое сознание: Материалы научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 1. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2006. С. 95-98.
 6. Маслова Е.А. От комедии «Леший» к драме «Дядя Ваня»: ницшевские знаки в чеховском тексте // От текста к контексту: межвузовский сборник научных работ. Вып. 5. Ишим: Изд-во ИГПИ им. П.П. Ершова, 2006. С. 26-30.
 7. Батурина (Маслова) Е.А. «Три сестры»: метафизичность чеховского текста // Философия А.П. Чехова: международная научная конференция: материалы. Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 2008. С. 5-11.
 8. Маслова Е.А. Творчество А. Чехова в контексте региональной газеты (на материале тобольской газеты «Сибирский листок») // Информационное пространство Тюменской области: Сборник научно-практических работ. Вып. 5. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 2007. С. 65-70.
 9. Маслова Е. А. Образ чиновника Протопопова в драме А.П. Чехова «Три сестры» // Русский язык как фактор стабильности государства и нравственного здоровья нации: труды и материалы всероссийской научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 2. Тюмень: Мандр и К^а, 2008. С. 215-219.
 10. Маслова Е.А. Цитата как ландшафтообразующий элемент в чеховском тексте (басня И.А. Крылова «Крестьянин и работник») // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе: Сборник научных статей. Тюмень: Печатник, 2008. С. 160-165.
 11. Маслова Е.А. Мифопоэтика драмы А.П. Чехова: русско-германские контакты // Русский мир в духовном сознании народов России: Материалы всероссийской научно-практической конференции. Тюмень: Вектор Бук, 2008. С. 136-139.