

Janusz Klimek

Muzyczny model kompozycyjny opowieści Antoniego Czechowa "Step"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 3, 48-57

1979

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Muzyczny model kompozycyjny opowieści Antoniego Czechowa „Step”

Janusz Klimek

Opinia o „muzyczności” prozy Antoniego Czechowa, będąca rezultatem indywidualnych doznań i odczuć o nowej, jakże często niezrozumiałej dla czytelników metodzie artystycznej pisarza, stała się — jak słusznie podkreślał Mikołaj Fortunatow¹ — obiegowym, modnym frazesem, niejasnym określeniem. Choć pozbawiona większych wartości uniwersalnych, sygnalizowała wszakże w jakimś stopniu problem paraleli między dwoma odrębnymi rodzajami sztuki. Tym samym więc zachęcała do podejmowania badań interdyscyplinarnych i nierzadko decydowała o interesujących rozwiązaniach analizowanych utworów².

Nie uniknął też licznych „skrzydlatych” impresji opublikowany w 1838 roku *Step*, którego skomplikowana płaszczyzna narracyjna długie lata wzbudzała wiele kontrowersyjnych, niekiedy wykluczających się sądów³. Bez odpowiedzi pozostawiano też często problem modelu kompozycyjnego dzieła, niekiedy sugerowano wręcz całkowity jego brak⁴. Wydaje się, choć to może nieco paradoksalne, że odpowiedzialność za taki stan spada w równej mierze na samego pisarza, jak i współczesnych mu krytyków — pierwszych interpretatorów utworu. Warto może przypomnieć, że lata 1886—1888 były dla Czechowa okresem wyjątkowej pracy nad poszukiwaniem nowych artystycznych form wyrazu, okresem walki pisarza o odnowę rodzimej literatury, w której dożywały swych dni epigońskie i utylitarne kanony narodnicze. Były to lata, w których autor świadomie odstąpił od ogłaszania drukiem drobnych opowiadań i nowel humorystycznych, zaś pragnienia młodego i już cenionego w kręgach krytyków literata o wejście do grona wielkich tworców, godnych kontynuatorów dzieła Lwa Tolstoja czy Fiodora Dostojewskiego zbie-

¹ N. Fortunatow: *Puti iskanij*, Moskwa 1974, s. 105.

² Np. A. Dierman: *O mastierstwie Czechowa*, Moskwa 1959; D. W. Joannisijan: *Swojebrazije czechowskogo lirizma*, [w:] *Litieraturnyj muziej A. P. Czechowa. Sbornik statiej i materiatow*, Taganrog, 1963; A. Alszwanng: *Russkaja simfonija i niekotoryje analogi s russkim romanom*, Moskwa 1964.

³ A. P. Czudakow: *Pocitka Czechowa*, Moskwa 1971, s. 107—124.

⁴ *Ibidem*, s. 115—117.

gały się z postulatami Dymitra Grigorowicza, oczekującego od byłego Antoszy Czechonta „rzeczy poważniejszych i dłuższych”⁵.

W takich okolicznościach pisarz przystępował do pracy nad nowym utworem pełen niewiary we własne umiejętności, z licznymi obawami przed stworzeniem czegoś nieinteresującego, „bezwartościowego, suchego, i satycznego, jakieś nudnej encyklopedii stępu z jego przyrodą i ludźmi”⁶. W prywatnej korespondencji często zarzucał sobie, że pozabawił utwór wyraźnej linii fabularnej, konstatawał, iż każdy jego rozdział mógłby stanowić osobne opowiadanie, gdyby nie wiążąca postać dziesięcioletniego Jegoruszki — jednego z głównych bohaterów opowieści. Kiedy indziej znów podkreślał inność *Stępu*, przyrównywał jego kompozycję do „pięciu figur w kadrylu związanych ze sobą bliskim pokrewieństwem”⁷.

Wypadałoby zaznaczyć, że w pracach krytycznych poświęconych twórczości pisarza pojawiały się od czasu do czasu pojedyncze, choć śmiałe opinie przyrównujące *Step* do quasi-symfonii, suity orkiestrowej, czy wreszcie — poematu symfonicznego, akcentujące nowatorski i eksperymentalny sposób budowy utworu, w efekcie więc sugerujące jego podobieństwo z inną dziedziną sztuki⁸. Podobieństwo tym wyraźniejsze, jeśli wziąć pod uwagę fakt osobistych, licznych kontaktów autora *Stępu* z elitą kompozytorską Moskwy i Petersburga. Wiadomo, że pisarz uważnie śledził i aktywnie ustosunkowywał się do wszelkich nowinek muzycznych. Był baczny obserwatorem zmian, jakie wносиła w dziedzinę muzyki epoka lat osiemdziesiątych, którą znamionowało odejście kompozytorów od wielkich form (opera, opera historyczna) i zwrot w kierunku gatunków symfonicznych, kameralnych.

Celem artykułu jest wyjaśnienie, czy i w jakim stopniu przedstawione deklaracje pisarza i odczucia krytyków mogły być jedynie przypadkowymi wrażeniami, czy — być może — nieświadomie manifestowały skomplikowaną zależność, współlistnienie układu dwóch odrębnych, rządzących się własnymi prawami form.

Za klucz rozpatrywanego problemu posłużył artykuł Fortunatowa *Muzyczność prozy Czechowa*. Fortunatow, powołując się na wypowiedź Dymitra Szostakowicza, dla którego opowiadanie Czechowa *Czarny mnich* nosiło znamiona rozbudowanego allegro sonatowego, konkluduje po dokładnej analizie, że we wspomnianym utworze można prześledzić wpływ muzycznych praw strukturyzowania, widoczny dzięki sonatowym regułom kształtowania jego głównych wątków⁹.

W celu wyjaśnienia dodajmy jeszcze, że forma sonatowa (cykl sonatowy) jest uwarunkowana występującymi paralelnie dwoma różnymi

⁵ A. P. Czechow: *Sobranije soczinienij w XII tomach*, t. XI, Moskwa 1956, s. 172.

⁶ Ibidem, s. 175.

⁷ Ibidem, s. 179.

⁸ Np. D. Bałabanowicz: *Czechow i Czajkowski*, Leningrad 1965.

⁹ Ibidem, s. 115—117.

z założenia, choć równoprawnymi tematami: głównego i pobocznego, pojmowanymi też niekiedy jako partia główna i poboczna albo temat I i temat II. Wzajemne oddziaływanie tychże decyduje o ciągłym rozwoju formy i jej przekształceniach. Inną zasadniczą cechą cyklu sonatowego jest trójfazowość jego prezentacji w postaci trzech części formy: ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy niekiedy zwieńczonej kodą opartą na własnym temacie. Spróbujmy zatem prześledzić, w jaki sposób struktura allegra sonatowego została literacko wymodelowana w tekście *Stepu*.

Opowieść rozpoczyna krótka odautorska relacja — przedstawienie głównych postaci utworu (kupca Iwana Kuźmiczowa, ojca Chrystofora Syryjskiego — proboszcza cerkwi św. Mikołaja w N., Deniski — furmana powożącego bryczką i Jegoruszki — dziewięcioletniego malca) jadących do miasteczka N. Celem podróży trzech pierwszych miała być sprzedaż wełny obszarnikowi ziemskiemu Warłamowowi. Jegoruszka znalazł się w drodze wbrew własnej woli, w swoim odczuciu zupełnie przypadkowo; matka chłopca, siostra Iwana Kuźmiczowa, pragnąc dać synowi wykształcenie, ubłagała brata, by ten, korzystając z nadarżającej się sposobności, zawiózł malca do N. i pomógł ulokować go w gimnazjum. W rezultacie Jegoruszka nie bardzo wiedząc po co i dokąd jedzie, czuł się najniezwyklejszym człowiekiem na świecie. Szczegół ten jest w aspekcie naszych rozważań istotny, ponieważ w konstrukcję fabuły już od początku wprowadza wyraźny konflikt (przeciwstawienie cech charakteru).

Omówiony fragment pierwszego rozdziału utworu stanowi literacki odpowiednik pierwszej głównej części allegra (ekspozycji), w której zostają wyeksponowane dwie zasadnicze jej linie — tematy skonstrastowane tonicznie. W ich realizacji decydujące znaczenie ma charakter wypowiedzi należącej do jednego podmiotu. Założmy zatem, że temat główny wyznacza narracja obiektywna, pełniąca w utworze funkcję dominanty, wyznaczająca bieg fabule:

„Из II., уездного города 3-ей губернии, ранним, июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики...”¹⁰

Po przedstawieniu w formie suchej, obiektywnej relacji wszystkich czterech postaci narrator raz jeszcze powraca do zaprezentowania dokładniejszego opisu stanu psychicznego Jegoruszki. Przedstawieniu temu towarzyszy ciągle ten sam głos podmiotu, niemniej sposób wypowiedzi ulega w tym momencie pewnemu łatwo wyczuwalnemu odkształceniu: narrator jak gdyby utożsamia się z bohaterem i prezentuje świat przez

¹⁰ A. P. Czechow: *Rassказы*, Moskwa 1969, s. 32 (według tego wydania wszystkie następane cytaty).

filtr świadomości chłopca, rysuje świat z psychologicznego punktu widzenia postaci:

„Когда бричка проезжала мимо острога, Егорушка взглянул на часовых, тихо ходивших около высокой белой стены, на маленькие решетчатые окна, на крест, блестящий на крыше, и вспомнил, как неделю тому назад, в день казанской божьей матери, он ходил с мамашей в острожную церковь на престольный праздник.” (с. 33)

„За острогом промелькнули чёрные, законченные кузницы, за ними уютное, зелёное кладбище, обнесённое оградой из булыжника; из-за ограды весело выглядывали белые кресты и памятники, которые прячутся в зелени вишнёвых деревьев и издали кажутся белыми пятнами. Егорушка вспомнил, что, когда цветёт вишня, эти белые пятна мешаются с вишнёвыми цветами в белое море, а когда она спеет, белые памятники и кресты бывают усыпаны багрянцами, как кровь, точками.” (с. 33—34)

W cytowanych fragmentach tekstu zostało nakreślone przejście do drugiej części allegora, a więc do tematu pobocznego. Uwaga bohatera w momencie opuszczania rodzinnego miasteczka jest skoncentrowana na znanych chłopcu miejscach; obrazy, jakie te miejsca wywołują, budzą w młodym umyśle wiele luźnych asocjacji. W chwili gdy bryczka wyjechała za miasto i znalazła się w stepie, obserwujemy zjawisko podobne:

„Солнце уже выглянуло сзади и тихо, без хлопот принялось за свою обыкновенную работу. Сначала, далеко вперед, и где небо сходится с землёю, около курганчиков и ветряной мельницы, которая издали похожа на маленького человека, размахивающего руками, поползла по земле широкая ярко-жёлтая полоса; через минуту такая же полоса засветилась несколько ближе, поползла вправо и охватила холмы; что-то тёплое коснулось Егорушкиной спицы [...]” (с. 35)

Wypowiedzi te w dostatecznym stopniu przekonują, iż bohater nie współuczestniczy w tworzeniu obrazów stepu, mimo że narrator usiłuje podkreślać obecność chłopca w planie przedstawienia. Obiektywny narrator sytuuje zatem bohatera paralelnie do rozbudowanych, mieniących się całą gamą kolorów opisów przyrody. Taką „postawę” zachowuje Jegoruszka w pierwszym rozdziale opowieści. Nie występuje jawnie, wszelkie zjawiska otaczającej rzeczywistości odbiera pasywnie, nie zagłębiając się w ich istotę i znaczenie, wobec wszystkiego i wszystkich zachowuje obojętność. Pełni więc w tej partii utworu funkcję medium planu fabularnego nie ingerującego świadomie w wypowiedź. Jest, mówiąc inaczej, nośnikiem przestrzennego punktu widzenia narracji. Pozostając zaś w jawnym konflikcie ze światem postaci przedstawionych w obiektywnej wypowiedzi, uzyskuje — zgodnie z przyjętym przez nas aspek-

tem badań — ostateczną, w pełni skryształizowaną w ekspozycji allegro postać drugiej zasadniczej linii tematycznej (partii pobocznej). Należy dodać, że cały pierwszy rozdział utworu jest w zasadzie zbudowany na reminiscencjach materiału prezentowanego w początkowych fragmentach tekstu. Owo wprowadzanie na zasadzie kolejnych haseł muzycznych oddzielnych partii równolegle rozwijanych tematów (opisy następujących po sobie etapów podróży, dialogi między Iwanem Kuźmiczowem i ojcem Chrystoforem, barwne opisy miejsc, w których znaleźli się podróżni przedstawiane ciągle w narracji obiektywnej, a jednocześnie prezentacja świata w skali odczuć Jegora) uzyskuje w efekcie postać samodzielnie brzmiących głosów, stanowi więc tym samym wyraźną cezurę kompozycyjną, odgraniczającą tę fazę allegro od jego środkowej, największej i najbardziej złożonej części sonaty — przetworzenia.

Przypomnijmy, że w tej części cyklu sonatowego musi wystąpić transformacja dwóch lub przynajmniej jednego z wyodrębnionych w ekspozycji tematów. Przetworzenie w allegro może przybierać różne postaci w zależności od upodobań kompozytora: przerabiane, skracane lub przedłużane, pokazywane w różnych tonacjach w rezultacie musi zasymilować się z tematem biegnącym równolegle. Procesowi temu towarzyszy złożony dynamiczny ruch, wzajemne krzyżowanie się idei muzycznych (tematów). Przypatrzmy się zatem, w jaki sposób wspomniane wymogi gatunku są literacko realizowane w utworze. Drugie stadium artystycznego modelowania cyklu obejmuje rozdziały II—VII. Temat pierwszy jest kontynuowany przez stopniowe wzbogacanie starego materiału o nowe wątki i wydarzenia rozwijające akcję. Jesteśmy więc świadkami poobiedniego wypoczynku podróżnych (rozdział II), a zaraz potem ich pobytu w zajezdzie Moisieja Moisieicza (rozdział III). Ciągły rozwój formy charakterystyczny i nieodzowny dla sonaty warunkują w tekście nowe, pojawiające się postaci drugoplanowe (czabani przypadkowo napotykanii w stepie, mieszkańcy zajazdu, hrabina Dranicka). Równolegle do tematu I rozwija się temat II, choć pojawiające się w nim nowe, dość rzadkie we wspomnianych rozdziałach zjawiska są najprawdopodobniej jedynie sygnałem, zapowiedzią przemian. Narrator parokrotnie dopuszcza do głosu samego Jegoruszkę (pojedyncze, krótkie zdania podczas spotkania z tajemniczym Titem, w rozmowie z Iwanem Kuźmiczowem, w dialogu z żoną Moisieja Moisieicza), lecz jednocześnie w tych partiach tekstu, w których wypowiedź jest prowadzona z psychologicznego punktu widzenia bohatera, autor ciągle jeszcze hamuje świadomość postaci zwrotami-wyrażeniami odbierającymi wiarygodność narracji, która bez nich mogłaby istotnie należeć do chłopca (zwroty typu: *nie mógł pojąć, nie był pewien, nie wiedział*; wyrażenia relatywne w rodzaju: *pewnie, gdyby, jakoby* itd.). W opisach stepu, w sposobie postrzegania zjawisk otaczającej rzeczywistości granica między narracją

obiektywną a subiektywną percepcją świata staje się więc tym samym nieuchwytna i płynna. Oto typowe przykłady:

„Егорушка оглядывался и не мог понять откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне, она полумёртвая, уже погибшая, без слов, но будто бы жалобно и искренне убеждала кого-то, что она ни в чём не виновата, что солнце выжгло её понапрасну [...]” (s. 43)

„Егорушка обнял колени руками и склонил голову. Горячие лучи жгли ему затылок, шею и спину. Заунывная песня то замирала, то словно опять проносилась в горячем воздухе, ручей монотонно журчал, лошади жевали, а время тянулось бесконечно, точно оно застыло и остановилось.” (s. 43)

W omówionych rozdziałach (II i III) temat pierwszy ciągle jeszcze „przesłania” temat poboczny, który, jakkolwiek już słyszalny, funkcjonuje na zasadzie gry pojedynczego instrumentu, trwa jakiś moment, lecz po paru zaledwie dźwiękach zostaje natychmiast stłumiony przez tutti orkiestrowe (temat główny).

Omówione dotychczas sposoby literackiego modelowania muzycznej reguły przetworzenia w obrębie tematu II zyskują wyraźniejszy kształt w IV rozdziale opowieści, tj. od chwili, gdy ojciec Chrystofor i Iwan Kuźmiczow wybierają w poszukiwaniu Warłamowa inną, dłuższą drogę i nie chcąc męczyć Jegora dodatkową jazdą i nieprzewidzianymi kłopotami, przekazują chłopca w ręce koczujących w stepie znajomych pastuchów. Ten moment jest najciekawszy z interesującego nas punktu widzenia. Wydawać by się mogło, że nowi ludzie, a zatem nowe charaktery, obyczaje, jakże różne od związanych z bohaterem od początku podróży postaci nie wywrą na chłopcu żadnego wrażenia, skłonni bylibyśmy przypuszczać, że malec zachowa znów postawę pasywnego obserwatora wobec wydarzeń. Tymczasem rzecz przedstawia się zgoła odmiennie. Bohater śmieiej wstępuje w akcję (w samym tylko rozdziale IV wypowiedzi się około dwudziestu razy), manifestuje świadomość w różny sposób: nie tylko odpowiada na zadawane pytania, często i sam je zadaje powodowany ogromną ciekawością, ocenia i wartościuje postęпки Dymowa Kiriuchy czy wreszcie Pantieleja. Wysuwając bohatera na pierwszy plan, autor stopniowo zacieśnia krąg postrzegania postaci. Świat prezentowany w tych partiach tekstu ujęty jest konsekwentnie z pozycji wypowiedzi dziewięcioletniego chłopca. Ma tutaj zatem miejsce przemiana konstrukcji językowych podporządkowanych możliwie jak najpełniejszemu ukazaniu perspektywy referującego podmiotu. Wypowiedź zostaje wyraźnie podzielona na dwa głosy: najpierw myśl, nadawcą której jest Jegor (albo którą można z powodzeniem przypisać chłopcu), a następnie, zarazem po niej, po akapicie tekst należący już

wyłącznie do wszechwiedzącego narratora. Bywa i odwrotnie. Oto jeden z wielu tego typu charakterystycznych fragmentów:

„Егорушка лежал на спине и, заложив руки под голову, глядел на небо. Он видел, как зажглась вечерняя заря, как потом она угасала; ангелы-хранители, застилая горизонт своими золотыми крыльями, располагались на ночлег; день прошёл благополучно, наступила благополучная ночь, и они могли спокойно сидеть у себя дома на небе [...] Видел Егорушка, как мало-помалу темнело небо и опускалась на землю мгла, как засветились одна за другой звёзды.

Когда долго не отрывая глаз, смотришь на голубое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и всё, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далёким и не имеющим цены. Звёзды, глядящие с неба уже тысячи лет, самое непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаёшься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием, приходит на мысль то одиночество, которое ждёт каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной [...]” (s. 79)

Z wypowiedzi ujętej w pryzmacie myślenia bohatera wyłania się świat pełen baśniowych, bylinnych i fantastycznych postaci, świat zupełnie inny od przepojonego ładunkiem filozoficznym monologu narratora (druga, następująca po akapicie część cytatu). Omówiona zasada przemieszczania punktów widzenia narracji w analizowanych rozdziałach nabiera cech reguły, co zgodnie z przyjętymi przez nas wcześniejszymi założeniami potwierdza raz jeszcze zjawisko-proces transformacji w ramach drugiego tematu. Autor niejako pozbawia bohatera praw, których udzielał mu w temacie pierwszym, stopniowo, w miarę rozwoju fabuły sytuuje postać w świecie narracji obiektywnej.

Warto może przy okazji wspomnieć, że paralelnie do przedstawionej gry tematów rozwija się gra motywów-obrazów czy wątków opowieści, nasilająca jak gdyby sugestią ewolucji tematów w ich pierwotnym, „czystym” brzmieniu. Problem ten rozpatrywany szczegółowo dałby z pewnością interesujące rezultaty, my jednak ograniczymy się w niniejszej pracy do kilku istotnych obserwacji. Wiemy już, że od początku podróży Jegor jest uczuciowo związany z ojcem Chrystoforem — jedyną przyjacielsko nastawioną postacią; później, od rozdziału IV, funkcję opiekuna, mentora i przyjaciela w rozumieniu Jegoruszki przejmie starzec Pantielej — pastuch koczujący w stepie. Wydaje się, że dwie te postaci (ojciec Chrystofor i Pantielej) kontaktowane na przestrzeni całego niemalże tekstu z młodym bohaterem działają na zasadzie jednego i tego samego znaku; w zestawieniu z formą muzyczną cecha taka bywa bardzo często nazywana przedłużeniem jednej z dominujących fraz

tematycznych. Zauważmy, że Pantielej ludząco przypomina chłopcu obraz ojca Chrystofora. Porównajmy:

„Около заднего веза, где был Егорушка, шёл старик с седой бородой, такой же тощий и малорослый, как о. Христофор. Как на о. Христофоре на нём был широкополый цилиндр [...]” (s. 64—65)

„Очень может быть, что этот старик не был ни строг ни задумчив, но его красные веки и длинный, острый, нос придавали его лицу строгое выражение, какое бывает у людей, привыкших думать всегда о серьёзном в одиночку.” (s. 64—65)

A oto jedna z wcześniejszych charakterystyk ojca Chrystofora:

„[...] маленький, длинноволосый старичок в сером парусиновом кафтане, в широкополом цилиндре и в шитом цветном поясе, о чём-то сосредоточенно думал [...]” (s. 32)

Podobieństwo sugeruje też język porównywanych postaci, ich wypowiedzi na temat korzyści płynących z nauki, głosy zachęcające Jegoruszkę do jej podjęcia itd. Analogiczne rezultaty dałoby rozpatrywanie „bliskości programów” kontaktowanych z chłopcem bezpośrednio lub pośrednio innych postaci, np. Iwana Kuźmiczowa i Warłamowa, Deniski i Dymowa itd.

Równie ciekawie przedstawia się w tekście dzieła literacki ekwiwalent muzycznego środka antycypacji epizodów-detali napotykanych przez podróżnych w stepie (samotna topola, krzyż stojący przy drodze, kamienny głaz, kurhan czy czaszka leżąca w burzanach, itp.) służących pisarzowi za preteksty przekształceń (transformacji) to w jednym, to w drugim temacie. Epizody te, posługując się terminologią muzyczną, mają zawsze ten sam przebieg: krótka fraza-prolog „ukazuje się” na chwilę, po czym milknie, przygotowując wejście rozbudowanego refrenu: milczący starzec-kurhan (prolog) — to spotkanie z Pantielejem (refren); tajemnicza sylwetka przypominająca mnicha (prolog) — to opowieść o szczęśliwym Konstantym (refren); krzyż przy drodze czy biała czaszka połyskująca w burzanach (prolog) — to opowiadanie Pantieleja o zamordowanych w stepie kupcach (refren), itd.

Rozdział VII utworu można przy drobnych zastrzeżeniach potraktować jako literacki odpowiednik muzycznego przejścia do reprzyzy — trzeciej i ostatniej już fazy formy sonatowej zwieńczonej w rozdziale VIII kodą zamykającą utwór. W reprzyzie obydwie tematy zostają znów na krótko ukazane w swym pierwotnym klimacie muzycznym. Centralne miejsce tej części zajmuje dramatyczny opis burzy, poprzedzony krótkim wstępem przedstawionym w narracji obiektywnej:

„И в следующую за тем ночь подводчики делали привал и варили кашу. На этот раз во всём чувствовалась какая-то неопределённая тоска. Было душно, все много пили и не могли утолить жажду. Луна взшла сильно багровая и хмурая, точно больная;

звёзды тоже хмурились, мгла была гуще, даль мутнее. Природа как будто что-то предчувствовала [...]” (s. 93)

Po malarskim, panoramicznym opisie rozszalałego żywiołu, w którym współgrają obydwaj tematy (wydaje się, że obraz burzy jest swoistą melodią barw dźwiękowych, uzyskaną przez powierzenie poszczególnych głosów różnym instrumentom; w rosnące napięcie dynamiczne autor-kompozytor angażuje cały aparat wykonawczy), następuje ponowne wyciszenie, odkształcenie wypowiedzi. Świat ukazany jest znów z psychologicznego punktu widzenia Jegoruszki, tym razem już nie tylko nieszczęśliwego z powodu długiej podróży, ale i chorego, przeziębionego, tęskniącego za rodzinnym domem i ciepłem:

„В его тяжёлой голове путались мысли, во рту было сухо и противно от металлического вкуса. Он оглядел свою шляпу, поправил на ней павлинье перо и вспомнил, как ходил с мамашей покупать эту шляпу.” (s. 102)

„Егорушка оглядел своё пальто и почувствовал к нему жалость. Он вспомнил, что он и пальто — оба брошены на произвол судьбы, что им уж больше не вернуться домой, и зарыдал [...]” (s. 102)

I wreszcie powrót do zdrowia, ponowne spotkanie z ojcem Chrystoforem, Deniską i wujaszkiem Iwanem Kuźmiczowem, to przy drobnych zastrzeżeniach jak gdyby sprowadzenie obydwu tematów na jedną płaszczyznę brzmieniową. Temat poboczny, tak ostro i wyraźnie akcentowany w rozdziale VII (a więc w reprzyzie), zostaje teraz (rozdział VIII) niejako wchłonięty przez temat główny, którego wyznacznikiem literackim w dziele jest już tylko i wyłącznie narracja obiektywna.

Януш Климек

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДЕЛЬ РАССКАЗА АНТОНА ЧЕХОВА
„СТЕПЬ”**

Резюме

В статье решается вопрос музыкальной композиционной модели повести Антона Павловича Чехова „Степь”.

Автор статьи ставит тезис, исходя из предложений Н. Фортунатова, и путём анализа приходит к выводу, что структура названного произведения во многом сходна со строем классической сонаты. Конструкция сонатного аллегро определяется в тексте повести в плане повествования — важнейшего фактора лирического характера данного произведения.

Janusz Klimek

**MUSIC AS A COMPOSITIONAL MODEL IN „STEP” („THE STEPPE”)
BY ANTON CHEKHOV**

Summary

The paper aims at describing the musical aspect in the composition of „Step” („The Steppe”) by Anton Chekhov.

The present author accepts a suggestion, made by M. Fortunatov, that the story is largely modelled on an allegro part of sonata. In the text it is determined by the narration.

Thus the aim of the paper is to point to two types of the narration. The first, belonging to the storyteller, corresponds to the main and side theme in sonata. The second type stands for the three consecutive stages in it, namely exposition, transformations and repetition.