

# Tadeusz Osuch

---

## Звуки музыки как средство открытия нового мира в избранных рассказах А.П. Чехова

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 79-85

---

2012

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

**Tadeusz Osuch**

Akademia Pomorska  
Slupsk, Polska

## **ЗВУКИ МУЗЫКИ КАК СРЕДСТВО ОТКРЫТИЯ НОВОГО МИРА В ИЗБРАННЫХ РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА**

Ключевые слова: *звук, музыка, ритм, рассказ, мотив*

В современных, исследованиях по психологии говорится о том, что музыка дает возможность человеку общаться с другими людьми. Она способна вызывать чувства и эмоции, не признавая ни географических, ни языковых барьеров.

В поэтической звукописи Чехова получили свое обобщение и развитие все поиски и открытия русской литературы XIX века в сфере сонористики. Литературоведов до сих пор поражает способность Чехова «создавать поэзию из ничего». Так же уникален и дар писателя слышать музыку в самых, казалось бы, тривиальных бытовых шумах и звуках.

Музыка и музыкальность в произведениях Чехова вызывали и вызывают интерес у многих исследователей<sup>1</sup>. Авторы работ, посвященных этой проблеме, рассматривали ритм прозаических текстов, музыкальную структуру произведений Чехова, типологические сопоставления с П.И. Чайковским и Р. Вагнером, воздействие музыки на героев рассказов писателя<sup>2</sup>.

Предметом настоящего исследования являются ответы на вопросы: в какой степени музыка может оказаться средством, влияющим на внутренний мир человека, и какое значение она сыграла в аспекте ее влияния на некоторые рассказы А.П. Чехова?

Почему музыка в целом и музыкальные звуки в частности могут в некоторых рассказах писателя в одних случаях быть средством исцеления, а в других – причиной сумасшествия?

---

<sup>1</sup> См., например: Л.Н. Душина, *О ритме рассказов А.П. Чехова*, [в]: *О поэтике Чехова*, Иркутск 1993, с. 107-121; Н.Е. Разумова, *Композиционная роль ритма в повести А.П. Чехова «Попрыгунья»*, [в]: там же, с. 122-131; А.Г. Головачева, *Невиданные формы*, [в]: там же, с. 206-227; К. Пикель, *Антон П. Чехов и Рихард Вагнер: музыка и текст*, [в]: *Молодые исследователи Чехова*, Москва 1998, с. 266-272.

<sup>2</sup> См.: Н. Фортунагов, *Ритм художественной прозы*, [в]: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград 1974, с. 173-186.

Итак, к примеру, рассказ *Случай из практики* (1898) отличается лаконичным слогом клинического исследования. Как в истории болезни, здесь нет ничего лишнего и случайного. Постепенный процесс оформления замысла прослеживается по записным книжкам Чехова. Вот запись, сделанная в феврале или марте 1898 года, в которой уже угадываются не только тема и очертания сюжета будущего рассказа, но и его соносфера: «Фабрика. 1000 рабочих. Ночь. Сторож бьет в доску. Масса труда, масса страданий – всё это для ничтожества, владеющего фабрикой. Глупая мать, гувернантка, дочь... Дочь заболела, звали из Москвы профессора, но он не поехал, послали ординатора. Ординатор ночью слушает стук сторожей и думает. Приходят на ум свайные постройки “Неужели всю свою жизнь я должен работать, как и эти фабричные, только для этих ничтожеств, сытых, толстых, праздных, глупых?” – “Кто идет?” – Точно тюрьма»<sup>3</sup>.

Позже, во время работы над другими рассказами, в записной книжке появились ещё две записи: «У дьявола (фабрика)» и далее:

дер – дер – дер  
дрын – дрын – дрын  
жак – жак – жак

Последняя запись, развивая и конкретизируя звуковой образ «стука сторожей» из первой *Записной книжки*, послужила, как явствует из окончательного текста рассказа, для разработки сцены ночной прогулки и размышлений Королева, которые возникли у него в процессе вслушивания в этот зловещий индустриальный ноктюрн.

Эти удары, звучащие во время повествования еще четыре раза, выявляют архитектуру рассказа и становятся его своеобразным лейтмотивом.

Интересен с точки зрения нашего исследования рассказ *Ионыч* (1898), в котором музыкальные эпизоды составляют особый дискурс повествования. Также и здесь история отношений героев сопровождается темой музыки. Любовь Старцева к Котику была его единой, и как он считал, последней радостью, поначалу она опьянила его настолько, что он даже не видел насмешливого к себе отношения (например, приглашение на свидание на старое кладбище). Она преобладала над теми антиэстетическими эмоциями, которые вызывала игра героини на рояле. Слушая Котика, он «рисовал себе, как с высокой горы сыплется камни, сыплется и всё сыплется, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему»<sup>4</sup>. Все в этом эпизоде подчеркнуто конфликтно и дисгармонично. Музицирование как метафизический акт духовного исповедания воплощено здесь в гротесковом и огрубленном акте с его нарочито подчеркнутой телесностью, в котором доминирует энергия грубой материальности, энергия телесного автоматизма.

В этом рассказе можно услышать постоянно варьируемые чеховские мотивы: хаоса (энтропии, выражаясь языком точных наук – Т.О.), бесцельности и бессмысленности жизни, поиска этого смысла и невозможность его обретения, ими-

<sup>3</sup> А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Т. 17, Москва 1978, с. 128-130.

<sup>4</sup> А.П. Чехов, *Избранные произведения в трех томах*. Т. 3, Москва 1962, с. 105.

тация жизненного смысла в риторике и заведомо нереализуемых утопических устремлениях: *творить, работать, любить, ехать в Москву, строить светлое будущее для человечества* и т.д.

Здесь Чехов намеренно использует антиэстетическое воздействие музыки, чтобы показать подчиненность и бессилие Дмитрия Старцева перед обаянием юной Екатерины Ивановны. Но в таком восприятии ее игры кроется начало его подсознательного отчуждения от Котика.

Атмосфера в начале рассказа проникнута простодушно-радостным восприятием жизни. Этот тон задаётся немудреным романсом на стихи Дельвига, популярным в студенческой среде. В стихах выражены желание и мечта приблизиться к любви, но героя ждет разочарование. Он из «чаши бытия» еще не пил, но ему это предстоит. Таким образом, романс – сигнал того, что Старцева ждет разочарование в любви.

«Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него ещё не было), всё время напевал:

Когда ещё я не пил слёз из чаши бытия...  
(музыка В. Яковлева на стихи А. Дельвига – Т.О.)

В городе он пообедал, погулял в саду, потом как-то само собой пришло ему на память приглашение Ивана Петровича, и он решил сходить к Туркиным, посмотреть, что это за люди...»<sup>5</sup>.

В самом деле, Старцев и Котик совершенно разные люди, и у них разные жизненные цели. Когда Старцеву хочется поговорить с ней, у него «нет никакой возможности»; он обращается к ней: «я жажду вашего голоса. Говорите»<sup>6</sup>, – но она уходит от разговоров на личные темы. Ее жизнь заполнили музыка и мечты о славе, у нее не было потребности разговаривать ни со Старцевым, ни с другими мужчинами. Игра на рояле и восхищение слушателей наполнили все ее существо. Музыка стала языком ее сердца.

Чеховская идея кризиса человеческой коммуникабельности впоследствии стала основой самостоятельных художественных направлений – *и театра абсурда, и искусства тишины* и многих других.

В сцену чтения романа, написанного хозяйкой дома, Чехов вводит небольшой музыкальный эпизод, в котором интеллектуально-солонная буффонада дома Туркиных иронически соотносится с реальностью живой жизни и ее выстраданной, а потому одушевленной поэзией: «Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчали и слушали *Лучинушку*, которую пел хор, и эта песня передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни»<sup>7</sup>.

Этот неотразимый по точности и выразительности музыкальный эпизод – пример того, что Георгий Товстоногов называл искусством режиссерского контрапункта.

Семейство Туркиных, их артистический салон, – это своеобразный культурный оазис провинциального города. Их духовная миссия, как они ее понимают

<sup>5</sup> Там же, с. 103.

<sup>6</sup> Там же, с. 108.

<sup>7</sup> Там же, с. 104.

и чувствуют, заключается в демонстрации некоего имиджа возвышенной духовной жизни, которая противостоит ужасам «нижнего крошечного мира» – тупой бездуховности мещан и скотской жизни мужиков. Поскольку эта культура не возникает спонтанно как проявление внутренней духовной потребности, как щедрый дар духовной полноты, а лишь демонстрируется некий жизненный стандарт, она принимает формы имитации духовной жизни в наиболее тривиальных ее проявлениях. В этом смысле эстетическая реакция главного героя Ионыча на музицирование Котика оказывается совершенно адекватной: доктору нравится не музицирование, которое он по-настоящему оценить не может, а самый факт этого культурного перформанса.

В художественном мире Чехова музыка выступает как воплощение этоса, как мера гармонии и красоты, как залог душевного спасения. Описывая, как Грузин (*Рассказ неизвестного человека* – 1893) играет Чайковского, Чехов замечает: «Лицо у него было такое, как всегда – не умное и не глупое, и мне казалось просто чудом, что человек, которого я привык видеть среди самой низменной, нечистой обстановки, был способен на такой высокий и недостижимый для меня подъем чувств, на такую чистоту»<sup>8</sup>.

Основу музыки как искусства составляет оппозиция *порядок – хаос*.

Но мир, оплакиваемый свирелью пастуха Луки в рассказе *Свирель*, уже лишен гармоничного первозданного порядка и потому может быть адекватно воплощен лишь в образах хаоса (*изображение жизни в формах самой жизни*): «Согнав стадо на опушку, пастух прислонился к березе, поглядел на небо, не спеша, вытащил из-за пазухи свирель и заиграл. По-прежнему играл он машинально и брал не больше пяти-шести нот; как будто свирель попала ему в руки только в первый раз. Звуки вылетали из нее нерешительно, в беспорядке, не сливаясь в мотив, но Мелитону, думавшему о погибели мира, слышалось в игре что-то тоскливое и противное, чего бы он охотно не слушал. Самые высокие тоскливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо...»<sup>9</sup>.

Немудреный мотив пастушеской свирели – это подлинный реквием по умирающей природе, а сам рассказ можно рассматривать как эпилог тысячелетней антологии пасторальной лирики. (Не случайны в этом контексте и семиотически значимые имена персонажей: Лука – апостольское имя, этимологически восходящее к понятию «свет» – и Мелитон – с буквальным значением «сладковучный»). Обращает внимание не только законченность выразительного звукового образа, но и лаконичность его нотации, в которой, однако, нашли отражение все основные музыкальные параметры: звуковой диапазон, ритм, темп, артикуляция, динамика.

Введение музыки и шумов в ткань повествования способствовало интенсификации языка и его психологической емкости – «музыкальное слово» уже не просто описывало чувственный мир человека, но непосредственно выражало его. Примером этому может послужить блестящее описание выюги в рассказе *Ведьма*

<sup>8</sup> А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений...* Т. 8, Москва 1986, с. 185.

<sup>9</sup> Там же, с. 326.

(1886): «А в поле была сушая война. Трудно было понять, кто кого сживал со света и ради чьей гибели заварилась в природе каша [...]. Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, метала и рвала, а что-то побежденное выло и плакало... Жалобный плач слышался то за окном, то над крышей, то на печке [...]. Гыкин прислушивался к этой музыке и хмурился»<sup>10</sup>.

Однако музыка в художественном мире Чехова выступает не только как эманация космоса, но и как воплощение хаоса – как выражение мировой пошлости и общественной дисгармонии. Такова ее функция в рассказе *Припадок* (1888).

Основные звуковые образы здесь резко контрастны. С одной стороны, это какофония «наглых, размашистых, удалых» звуков музыки, доносящихся из публичных домов. Им противостоит отрывок поэтической арии Князя из оперы Даргомыжского *Русалка*, переликающей с душевным состоянием героя рассказа, студента Васильева. Эта же амбивалентность музыкальной природы проясляет себя в рассказе *Черный монах* (1894), где она воплощает идею демонического искушения. В рассказе Чехов показывает в художественной форме соединение музыки, литературы и психологии. Упомянутый выше *Черный монах* заключен в музыкальную «рамку» из двух цитаций *Серенады Брага*, которая выступает здесь как знак влечения к смерти: «Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему (Коврину – Т.О.), что он гений и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения»<sup>11</sup>.

Музыкальное дионисийское начало, вызывая экстатическое опьянение Коврина, рождает у него видения и миражи, делающие его счастливым. Серенада Брага предшествует появлению черного монаха, в ее содержании, как в прелюдии, вкратце можно обнаружить лейтмотив повести<sup>12</sup>.

По воспоминаниям Михаила Чехова, в серенаде А.П. Чехов находил что-то мистическое, полное красивого романтизма. Слова этого романса сокращенно описывают судьбу Андрея Васильевича, содержат намек на его будущее.

Коврина отправили в деревню лечиться, потому что он много работал и перееутомился. Но в усадьбе Песоцкого все не вполне здоровы. Таня «нервная, издерганная, слабая, раздражительная», ее отец Егор Семенович тоже нервный, неуравновешенный, тон его статей раздраженный. Призрак черного монаха и музыка оказывают такое сильное влияние на Коврина, что в его воображении открывается новый, ему еще непонятный мир. Черный монах является зеркалом и идеалом. Он, как вторая часть «Я» Коврина, воплощает все его подсознательные мысли.

Но музыка не только влияет на самовосприятие главного персонажа, она также способствует его отношениям с окружающим миром. Она оказала столь сильное воздействие на Коврина, что тот в момент возбуждения сделал предложение Тане, хотя, возможно, на самом деле ее не любил: «Я только что пережил светлые, чудные, неземные минуты. [...] Вы хотите быть моей?»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Там же, т. 4, Москва 1984, с. 375.

<sup>11</sup> Там же, т. 8, с. 275.

<sup>12</sup> Е. Собиная, *Чехов и Ницше. Проблемы сопоставления на материале повести А.П. Чехова «Черный монах»*, [в]: *Чехов и Германия*, Москва 1996, с. 134.

<sup>13</sup> А.П. Чехов, *Избранные произведения...* Т. 2, с. 328.

После лечения Коврин упрекает своих близких за то, что они избавили его от галлюцинаций и тем самым убрали «лестницу к высшему миру» (буддистское понятие музыки – Т.О.), через который он воспринимает самого себя. Он разлюбил Таню, а на ее отца начал смотреть с насмешкой и ненавистью. Коврин осознал, что он присоединился к «стаду», стал заурядным, нормальным человеком. (Хотя здесь можно спорить о том, кто является нормальным, а кто нет – Т.О.).

Потеряв свою оригинальность, Андрей Васильич стал считать содержанием своей жизни только работу – как Таня и Егор Семеныч. Раньше он хотел понять другой мир, но ему закрыли возможность преодолеть границу. Развязка происходит тогда, когда в сознании умирающего Коврина соединяются и серенада Брага, и воспоминания о саде, и о пережитом в молодости счастье, и мысли о Тане, и речи черного монаха.

Дух музыки проявляется в произведениях Чехова «весьма разнообразно». Занимает она, как и отдельные ее звуки, важное место в архитектонике сюжета чеховских произведений. На примере рассказа *Спать хочется* (1888) мы попытаемся показать, что звук имеет в некоторых случаях структурообразующий характер произведения.

В упомянутом выше рассказе есть звуки, которые создают музыку. Характерно, что и сам Чехов использует именно слово «музыка» для характеристики этих звуков: «В печке *кричит* сверчок. В соседней комнате за дверью *похрапывает* хозяин и подмастерье Афанасий... Колыбель жалобно *скрипит*, сама Варька *мурлычет* – и все это сливается в ночную, убаюкивающую *музыку*, которую так сладко слушать, когда ложишься в постель»<sup>14</sup>.

В музыкальный мир сна постоянно врываются резкие звуки реального мира. Хозяева грубо отдают приказы, кричат, ругаются и сопровождают все агрессивными жестами – Варьке дают подзатыльник, треплют за ухо. Крик ребенка, которого мы не видим, заполняет все пространство рассказа. Ребенок у Варьки ассоциируется с криком, а крик с врагом, т.е. крик героиня рассказа персонифицирует. Из этого вытекает, что Варька, убивая ребенка, убивает крик. Крик заполняет все пространство рассказа. На наш взгляд, звуковая партитура является доминирующей в рассказе. Можно сказать, что звуки – музыкальные звуки сна и крик – в соединении с цветом и светом структурируют пространство и задают движение сюжету.

Итак, трудно переоценить значение сонористики в целом и музыки в частности в аспекте ее влияния на прозу А.П. Чехова. Она, вне всякого сомнения, инспирировала возникновение многих его произведений, сыграв огромную роль в художественном их обогащении. И в связи с этим нельзя не упомянуть слов Евгения Балабановича, который в своей книге *Чехов и Чайковский*, в частности, сказал: «Если у Чайковского музыка говорит, то у Чехова слово поет»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> А.П. Чехов, *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 4, Москва 1970, с. 67-68.

<sup>15</sup> Е.З. Балабанович, *Чехов и Чайковский*, Москва 1963, с. 72.

## **Summary**

### **Sounds of music as a means of discovering the new world in selected stories by A. Chekhov**

The analysis conducted has enabled us to conclude that by using a variety of musical resources in many of his stories A. Chekhov succeeded in portraying different sides of the human beings' inner world. Music provided inspiration for the emergence of A. Chekhov's numerous works and played a vital role in enhancing their artistic value.

Key words: *sound, music, rhythm, story, motif*