



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Музыкальная архитектоника
повести А.Чехова “Скучная
история”**

***Musical architectonics of A.
Chekhov’s novel “A boring story”***

***Arquitetura musical da novela de A.
Tchékhov “Uma história enfadonha”***

Autora: Elena Vasilevich
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22
Publicação: Agosto de 2022
Recebido em: 09/07/2022
Aceito: 20/08/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.200279>

VASILEVICH, Elena.
*Музыкальная архитектоника повести
А.Чехова “Скучная история”.*
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 184-204.



Музыкальная архитектоника повести А.Чехова “Скучная история”

Elena Vasilevich*

Резюме: В статье представлен анализ музыкального подтекста рассказа Чехова «Скучная история». С этой позиции рассматриваются две композиционные линии, «минорная» и «мажорная», вступление, развитие, кульминация и завершение каждой из них, их взаимосвязь, вариации, повторы, изменения ритма и напряжения, а также прослеживаются сочетания их с лексическими элементами текста и делается вывод о том, что музыкальная архитектура как средство подтекста является важным ключом к пониманию авторского замысла.

Abstract: The article presents an analysis of the musical subtext of Chekhov's novel "A Boring Story". From this position, two compositional lines, "minor" and "major", the introduction, development, culmination and completion of each of them, their interconnection, variations, repetitions, changes in rhythm and tension are considered, as well as combinations of musical and lexical elements of the text are traced and made conclusion that musical architectonics as a means of subtext is an important key to understanding the author's intention.

Resumo: O artigo apresenta uma análise do subtexto musical da novela "Uma história enfadonha", de Tchekhov. A partir desta posição, são consideradas duas linhas composicionais, "menor" e "maior", a introdução, desenvolvimento, culminação e finalização de cada uma delas, sua interligação, variações, repetições, mudanças de ritmo e tensão, bem como combinações de elementos lexicais do texto são traçados e se conclui que a arquitetônica musical como meio de subtexto é uma chave importante para a compreensão da intenção do autor.

Ключевые слова: Чехов; Скучная история; Музыкальные элементы

Keywords: Chekhov, "A Boring Story", Musical elements

Palavras-chave: Tchekhov; "Uma história enfadonha"; Conotações musicais

Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны.

Антон Чехов

Т

ема музыки в произведениях Чехова неисчерпаема, к ней неоднократно обращались и ученые, и писатели, и режиссеры, и музыканты. Чаще всего, в этой связи, исследовалась чеховская драматургия, однако, есть работы, посвященные этой теме и в прозе писателя. В них анализируется как роль музыки в его биографии, в том числе, его взаимоотношения с композиторами П. Чайковским и С.Рахманиновым, так и в творчестве, отмечается ее влияние на уровнях лексики, семантики и композиции.

Е. Балабанович в своей книге «Дом в Кудрине» в главе «Музыка в доме Чехова»¹ подробно рассматривает взаимоотношения писателя с композиторами, а в книге «Чехов и Чайковский»² выделяет следующие аспекты музыкальности художественного произведения: язык, особое внимание к звуковым образам, музыкальность композиции, общая лирическая интонация. В.Катаев замечает, что Чехов - художник-музыкант, активно пользуется такими приемами музыкальной композиции, как повтор и проведение темы через разные голоса-инструменты. (КАТАЕВ, 1973). Андре Моруа пишет: «Любая пьеса

* Университет Сан-Паулу. Закончила аспирантуру и защитила диссертацию по творчеству А. Чехова на кафедре русистики филологического факультета. Училась на филологическом факультете и в магистратуре на филологическом факультете Ленинградского государственного университета. Работала архивариусом и экскурсоводом в доме-музее Чехова в Ялте.

1 БАЛАБАНОВИЧ, Е. Дом в Кудрине. Москва: Московский рабочий, 1961.

2 БАЛАБАНОВИЧ, Е. Чехов и Чайковский. Москва: Московский рабочий, 1975.

Чехова подобна музыкальному произведению. Создается впечатление, что в свой театр он пытался перенести ощущение нежности, воздушной легкости, меланхолической и хрупкой красоты”.³

Дмитрий Шостакович считал чеховские произведения созданными по музыкальным законам, так, например, форма построения «Черного монаха» – сонатная. Композитор отметил в рассказе вступление, экспозицию с главной и побочными партиями, разработку и т.д.⁴ Нередко отмечалось сходство и с Чайковским: “Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего”⁵ – писал В. Мейерхольд А. Чехову 8 мая 1904 г.

Страницы чеховских рассказов и пьес буквально пронизаны названиями музыкальных инструментов, жанров, произведений, композиторов, певцов. Музыкальная тематика звучит нередко и в названиях рассказов («Контрабас и флейта», «Певчие», «Роман с контрабасом», «Свирель», «Скрипка Ротшильда»). Герои поют, играют на рояле, скрипке, виолончели, гармонике, гитаре, арфе, звучат колокола, одинокие свирели и большие оркестры. Часто звуки (как, например, звук лопнувшей струны в «Вишневом саде») или музыкальные инструменты становятся символами, а музыка создает атмосферу, заряжает эмоциями, заостряет внимание читателя на определенных моментах текста, проходя параллельно тексту создает композицию («Скрипка Ротшильда», «Ионыч», «Рассказ неизвестного человека» и множество других). О музыкальности стиля Чехова пишет в Л. Громов, обращая внимание на термин «контрапункт», как обобщающее, символическое понятие - столкновения противоречий в жизни персонажа и «полифоничность» художественного мышления писателя.⁶ Л. Громов считает, что музыкаль-

³ <http://lib.ru/MORUA/portrait.txt>

⁴ <http://tapirr.livejournal.com/1016995.h>

⁵ http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/letters/#_Toc158669505

⁶ <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/gromov-v-tvorcheskoj-laboratorii/osobennosti-3.htm>

ность Чехова, прежде всего – художественная манера изображения действительности, жизни с ее «мажорными» и «минорными» сторонами, а, также, подчеркивает ее связь с композицией литературного произведения, если все идейные компоненты находятся в гармонии с образностью, стилистикой, в полном соответствии с авторским замыслом.⁷

В жизни и самого А.П. Чехова музыка с самого детства занимала важное место – отец его играл на скрипке, Антон и его братья, будучи детьми, пели в церковном хоре, в доме постоянно звучало фортепьяно, устраивались музыкальные вечера. Музыка не просто сопровождала его в течение жизни, она была для писателя вдохновением, высшим проявлением духа, иногда даже силой, обладающей большей возможностью изображения и передачи самых глубинных счастливых или трагичных моментов, по сравнению с языком.

Известно, что Чехов был знаком со многими композиторами, но любимым неизменно оставался П. Чайковский, чью музыку он слушал еще живя в Таганроге. Чайковский также оценил чеховский талант – рассказ «Мирыне» («Письмо») произвел на композитора настолько сильное впечатление, что, по собственному его признанию, он перечитал его дважды подряд и написал восторженное письмо автору, к сожалению, не дошедшее до адресата. В 1890-ом году вышел в свет сборник рассказов Чехова «Хмурые люди», посвященный Петру Ильичу Чайковскому, в котором «Скучная история» занимает центральное место. Мысль об этом посвящении возникла у Чехова в доме брата композитора, Модеста Ильича, где писатель и композитор зимой 1888 года познакомились лично. Во время одной из последующих встреч была задумана и общая работа – Чехов должен был сочинить либретто к будущей опере Чайковского «Бэлла» по мотивам «Героя нашего времени» Лермонтова. К сожалению, планам не суждено было сбыться. Само посвя-

⁷ <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/gromov-realizm-chehova/chehov-i-sovremenniki.htm>

щение сборника рассказов композитору уже заставляет более пристально взглянуть в музыкальный подтекст включенных в него текстов.

Несомненно можно говорить о том, что музыкальное начало сказывается, в целом, в самой композиции «Скучной истории» – ритме, мелодии языка, повторах, варьировании тем, а также в особом внимании к звуковым образам, сонорике, символике, создании образов героев, лирической атмосфере некоторых фрагментов. Элементы его являются знаками, сигналами, воздействующими на подсознание, интуицию читателя, добавляя дополнительный смысл, то есть, создавая подтекст произведения.

В записках старого профессора прослеживаются две попеременно звучащие линии – текущего времени и воспоминаний. Они отличаются тоном, ритмом, настроением, лексикой, отношением к тем или иным событиям, смысловым значением символов.⁸ Записи текущего времени умирающего героя, с его раздражением, страданием, уходом от реальности в длинные, скучные размышления и абстрактные идеи, медленное подробное повествование – линия “минорная” (тема смерти) прерывается вдохновенными, насыщенными яркими образами, эмоциональными воспоминаниями – линией “мажорной” (тема жизни). Это и лирика эпизода в семинарском саду, и вдохновенный, эпический, победоносный фрагмент лекции профессора, и, наполненные нежностью, воспоминания о домашних уютных обедах, любовной записке будущей жене и маленьких детях.

Каждая из композиционных линий имеет свое вступление, развитие, кульминацию и завершение.

Повесть состоит из шести глав. Хронотоп формируется не делением на главы, а тремя композиционными фрагментами – в Москве, что составляет три главы (40 стр.),

⁸ Подробнее о композиции, символике, персонажах и т.д. VASILEVICH, E. composição da novela 'Uma novela enfadonha' de Antón Tchêkhov Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-17092018-161317/pt-br.php> и в статье ВАСИЛЕВИЧ Е. Хронотоп повести А. Чехова «Скучная история». In: *RUS (São Paulo)*, 5(5), 19-36.

на даче – две главы (13 стр.) и в Харькове – всего одну (6 стр.). В одном из писем Чехов замечает, что его герой, профессор, попал в заколдованный круг. Так и композиция словно движется по кругу, точнее, по спирали, постоянно возвращаясь к тем же темам, событиям, образам, персонажам. Однако, с каждым временным и пространственным фрагментом, с новым витком спирали события сжимаются, становятся короче, что подчеркивается лексически – в первом фрагменте герой ходит пешком, во втором появляется шарабан, в третьем – поезд. Время словно убыстряется, усиливая впечатление, что остается его все меньше и меньше. Так, в первом фрагменте Николай Степанович дает себе полгода жизни, во втором – три месяца, а в третьем – он ожидает смерти в любой момент.

Каждая из глав начинается рассказом о родных и знакомых, с мыслей-рассуждений профессора, затем следует описание какого-либо ежедневно повторяющегося события и заканчивается болезненным истерическим взрывом, после которого – следующая глава. Переход между ними – пауза, музыкальная тишина, напоминающая паузы в драматургических произведениях Чехова.

Начинаются записки вступлением – герой представляет самого себя в третьем лице. И далее на протяжении первых трех глав описывается один длинный, зимний день. Всего одного дня достаточно, чтобы представить ежедневную, повторяющуюся рутину, скучную и ставшую бессмысленной. Николай Степанович рассказывает о себе, о своем распорядке – ночь, утро, день, вечер, снова ночь, рассказывает о своей семье, коллегах, университете, пространно рассуждает о театре, женщинах. Лексикой этих глав подчеркивается замедленность, незначительность, однообразность событий и скука, поселившаяся в душе профессора: “машинально, без всякого интереса, неподвижно, из угла в угол, чахоточные липы и т.д.”.

На протяжении записок темы, диалоги постоянно варьируются, повторяются как внутри каждого композиционного фрагмента, так и переходят из одного в другой. Один из основных символов того заколдованного круга, в котором находится профессор, является бессонница – состояние полусна-полуяви, полужизни-полусмерти. Этот символ проходит лейтмотивом через всю повесть, начиная с первых страниц, всегда параллельно мыслям о смерти, постепенно полностью заполняя пространство к концу текста. Так, первая глава начинается и заканчивается бессонницей. “Что касается моего теперешнего образа жизни, то прежде всего я должен отметить бессонницу, которою страдаю в последнее время.”⁹ “От бессонницы и вследствие напряженной борьбы с возрастающей слабостью, со мной происходит нечто странное”.¹⁰ Во второй главе герой снова возвращается к ней в последнем эпизоде: “... мне кажется, что уже ночь и что уже начинается моя проклятая бессонница.”¹¹ Появляется слово бессонница и в конце третьей главы, так же аккомпанируя мысли о смерти, но, на этот раз, оно выделено особо: с одной стороны – тире (в бразильском переводе отсутствующее: “*Em seguida, a insônia...*”¹²), с другой – троеточием. Главное же, оно находится в сильной позиции текста – заключено в отдельный последний абзац, и является последним словом третьей главы и первого композиционного фрагмента, что означает особый авторский сигнал – символическое значение состояния, напоминающего о вечном покое, как будто застывшего между жизнью и смертью. Замыкается круг – длинный день начинается и заканчивается бессонницей: “А потом – бессонница”.¹³ Однокурсник писателя Г. Россолимо, знаменитый российский невропатолог вспоминал, что

9 ЧЕХОВ, А. Собрание сочинений и писем в 30 томах, Москва: Наука, т.7, 1977, с. 252

10 Ibid, p.264

11 Ibid, p.280

12 ТЧЕКHOV, A. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.159

13 ЧЕХОВ, op.cit., p.291

Чехов, “заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирает последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения”.¹⁴

Почти дословно повторяются и другие мотивы. Так, например, в начале первой главы герой пишет: “...я вздрагиваю, точно в висок жалит меня пчела. Подобные мысли о детях отравляют меня.”¹⁵ А в конце первой главы: “Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, каких не знал я раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты”.¹⁶

Можно также заметить, что в некоторых эпизодах, там, где вечное ближе всего подходит к кратковременному, конечному, трагичность мысли усиливает музыкальность ритма. “Покрыто ли небо тучами или сияют на нем луна и звезды, я всякий раз, возвращаясь, гляжу на него и думаю о том, что скоро меня возьмет смерть.”¹⁷

В обозначенном нами втором композиционном фрагменте герой переезжает на дачу. Первая фраза четвертой главы, выделенная в отдельный абзац, казалось бы, наполнена надеждой, обновлением. “Наступает лето, и жизнь меняется.”¹⁸ Это же настроение подчеркивают вдруг появившиеся в ахроматической палитре текста «веселенькие» цвета – голубые обои и книги в желтых обложках, эпитеты шутливо, прекрасное. Однако, очень скоро читатель замечает, что, словно в нарастающем темпе, перед нами разворачиваются в том же порядке, что и в предыдущих главах, те же события, один за другим появляются все те же основные персонажи, звучат параллельные первым главам диалоги. Вскользь Николай Степанович напоминает о своем «имени», затем о бессоннице и подробно описывает свой распорядок дня. Далее идут тяжеловесные рассуждения о литературе и критике.

¹⁴ <http://chehov-lit.ru/chehov/vospominaniya/rossolimo.htm>

¹⁵ ЧЕХОВ, *op.cit.*, p. 257

¹⁶ *Ibid*, p. 264

¹⁷ *Ibid*, p.291

¹⁸ *Ibidem*

И снова - обед, на котором, помимо героя, присутствуют жена, Лиза и Гнеккер. После обеда Николай Степанович, как и в первой главе, курит трубку у себя в комнате, входит жена и начинает разговор о Гнеккере, отпускает неприятные реплики в адрес Кати, у Николая Степановича начинается болезненный припадок. Вторая часть четвертой главы посвящена Кате, разговор с ней, появление Михаила Федоровича, такой же, как и зимой, ужин, с той же едой, с теми же колодами карт и с тем же злословием. События четвертой главы в точности повторяют события первых трех. «Веселенькие» цвета заменяет унылая серость шляпы Петра Игнатьевича. Появившиеся в начале главы свежие легкие ноты исчезают, и снова звучит все та же монотонная музыка, но темп ее становится быстрее и напряженнее. Недовольство Николая Степановича превращается в ненависть, жалобы жены в слезы, апатия Кати в раздражение. Ухудшается и физическое состояние профессора – теперь у него уже не просто нервный срыв, а глубокий обморок, длящийся 2-3 часа.

Впервые в конце главы нет ни мыслей о смерти, ни сопутствующей им бессонницы, ни истерики. Вместо этого усиливающееся постепенно напряжение переходит в тяжелейшее психологическое состояние, которому посвящена пятая глава, «воробьиная ночь». В ней отсутствуют описания однообразных событий, отсутствуют рассуждения. Герой не способен логически мыслить, так как фокус его внимания переключается на непонятные ему ощущения, он полностью концентрируется на своем физическом состоянии. Кроме того, что действие происходит ночью, т.е. бессонница у героя в прямом физическом смысле, вся пятая глава концентрирует ее символический смысл – не просто мысль о смерти, а непреходящее ощущение ужаса от того, что смерть совсем рядом, буквально заполняет пространство. Само слово бессонница снова звучит в тексте, как отражение общего состояния Николая Степановича, как ответ на вопрос, что происходит. "...Что вы сейчас делаете? – Ничего... Бессонница."¹⁹

¹⁹ Ibidem

Ощущение иррационального ужаса, переживаемое Николаем Степановичем, удивительным образом, охватывает сразу всех – и его самого, и жену, и Лизу, и Катю. Зловещая атмосфера, созданная автором, передается и читателю. Пятая глава противопоставлена всей остальной повести – и по основной позиции, с которой ведется повествование (только ощущения, чувства), и по настроению, и по ритму, и по лексике. По законам жанра мистики атмосфера необъяснимого ужаса нагнетается: “Мне почему-то кажется, что я сейчас внезапно умру...”²⁰

Жутко. Закрываю окно и бегу к постели. Щупаю у себя пульс и, не найдя на руке, ищу его в висках, потом в подбородке и опять на руке, и всё это у меня холодно, склизко от пота. Дыхание становится всё чаще и чаще, тело дрожит, все внутренности в движении, на лице и на лысине такое ощущение, как будто на них садится паутина. (...) Боже мой, как страшно! Выпил бы еще воды, но уж страшно открыть глаза и боюсь поднять голову. Ужас у меня безотчетный, животный, и я никак не могу понять, отчего мне страшно: оттого ли, что хочется жить, или оттого, что меня ждет новая, еще неизведанная боль?²¹

Настроению соответствует и лексика: страшные, ужас, зловещее зарево, вой собак, крик сов, мучительно. Многочисленные неопределенные местоимения добавляют загадочности. Португальское “alguem”, “quem é”, к сожалению, не передает ту отрывистость, с которой звучат русские «**не то, не то**», повторяющиеся «**опять... опять**» «**кто-то, что-то**» и созвучное с ними «**кто там**», вызывающие ассоциацию с учащенными ударами сердца, заставляя читателя почти физически, подсознательно переживать те же, что и у героев, эмоции.

Наверху за потолком **кто-то** не **то** стонет, не **то** смеется...

Прислушиваюсь. Немного погодя на лестнице раздаются шаги. **Кто-то** торопливо идет вниз,
потом опять наверх. Через минуту шаги

20 Ibid, p.300

21 Ibid, p..301

опягь раздаются внизу: **кто-то** останавливается около моей двери

и прислушивается.

“-- **Кто там?** -- кричу я...”²²

Время почти останавливается, замирает: “Тишина мертвая, такая тишина, что, как выразился какой-то писатель, даже в ушах звенит. Время идет медленно, полосы лунного света на подоконнике не меняют своего положения, точно застыли...”²³ И словно на контрасте с тишиной и неподвижностью природы и времени охваченные ужасом герои, с помощью суеты, звуков, слез пытаются разорвать эту неподвижность мертвенного покоя, ускорить замеревшее время.

Перебивающийся ритм создается краткими фразами диалогов, многочисленными восклицаниями и вопросами: “Что делать? Позвать семью? – Да помоги же ей, помоги! – умоляет жена. – Сделай что-нибудь!” (...) “– Ах, боже мой... ах, боже мой! – бормочет она, жмурясь от нашей свечи. – Не могу, не могу...”²⁴

Логика и разум становятся бессильны, никто не может понять, что с ними происходит. Заканчивается пятая глава тревожной и грустной нотой. После намека Николая Степановича о его скорой смерти Катин голос **понижается на целую октаву**. По нашему мнению, эта «музыкальная» деталь в корне противоречит тому мнению, которое сложилось у подавляющего большинства исследователей о Кате, считающих ее бесчувственной, неспособной понять, что творится на душе Николая Степановича. Наоборот, именно в этот момент она все понимает – **понижение голоса на целую октаву** – говорящая музыкальная деталь. В ужасе, растерянности, услышав в намеке то, чего боится больше всего, она выкрикивает первое, что приходит в голову и убегает.

22 Ibidem

23 Ibid, p.303

24 Ibid, p.302

Контраст «воробьиной ночи», безвременья и мечущихся в ужасе людей, эмоциональный накал, необъяснимый, мистический страх смерти доходят до предела, до самой высокой ноты. Все другое – логическое, умозрительное исчезает. Природа окончательно побеждает человека, властвует над ним, неспособным почувствовать гармонию с ней, осознать себя как ее часть.

Пятая глава по многим стилистическим средствам резко выделяется на фоне всей повести, она не только построена на контрастах – красоты и ужаса, тени и света, одиночества и близости, покоя и паники, но и плотно насыщена символами. Несомненно, это кульминационный центр, и то, что кульминация повести представляет собой доходящие до крайней степени остроты человеческие ощущения, без какого-либо рационального мышления, на фоне абсолютного покоя и безмятежной, равнодушной красоты природы говорит о том, что именно в этом противоречии и кроется основная мысль всего произведения.

Шестая глава (и третий композиционный фрагмент) отчетливо делится на две части. Первая из них, делая новый виток, стилистически и семантически возвращает нас к настроению, мотиву первых глав – монотонно звучат те же темы на фоне полной душевной отрешенности. Герой уже не понимает ночь ли, день ли, впервые в главе не звучит слово бессонница, она заполняет собой все время и все пространство, слова уже не нужны. Доминирует звук бьющих часов, час за часом, олицетворяя неумолимую победу времени над человеком, словно этими звуками и заканчивается музыка жизни. Но внезапно появляется Катя, и замедляющийся темп мгновенно превращается в эмоциональный накал «воробьиной ночи». Меняется лексика, ритм, что-то падает, снова звучат отрывистые вопросы и восклицания, паузы. Снова мы наблюдаем, помимо многочисленных троеточий, тире и лексические повторы – так же, как и в пятой главе появляются кто там, полы халата, лестница, Катина бледность, черное платье.

В четвертой главе: “— Кто там? — кричу я.”²⁵ (...) “По ступеням лестницы прыгают светлые пятна от ее свечи, дрожат наши длинные тени, ноги мои путаются в полах халата, я задыхаюсь, и мне кажется, что за мной что-то гонится и хочет схватить меня за спину”.²⁶ “Я отворяю окно, и мне кажется, что я вижу сон: под окном, прижавшись к стене, стоит женщина в черном платье, ярко освещенная луной, и смотрит на меня большими глазами. Лицо ее бледно, строго и фантастично от луны, как мраморное, подбородок дрожит”.²⁷

И в пятой главе: “— Кто там? Войдите! Дверь отворяется, и я, удивленный, делаю шаг назад и спешу запахнуть полы своего халата. Передо мной стоит Катя. — Здравствуйте, — говорит она, тяжело дыша от ходьбы по лестнице. — Не ожидали? Я тоже... тоже сюда приехала”.²⁸ “... Черное платье в последний раз мелькнуло...”²⁹

И снова повтор - возвращение к концу пятой главы — прощание, Катя уходит. “И она уходит так быстро, что я не успеваю даже сказать ей прощай.”³⁰ Заканчивается последняя глава самой щемящей и лирической нотой. Уходит Катя, как уходит и сама жизнь. “Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!”³¹

В одном из писем Чехов замечает: “Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести”.³² В последней главе повторяются не

25 Ibid, p. 301

26 Ibid, p.302

27 Ibid, p.303

28 Ibid, p.309

29 Ibid, p.310

30 Ibid, p.304

31 Ibid, p.310

32 <https://www.anton-chehov.info/pisma-za-1889-god-chast-9.html>

только темы и мотивы, звучащие в тексте, повторяются и ритмы, от монотонного и взволнованно-отрывистого до глубоко лиричного в своем трагизме.

Как мы проследили “минорная” линия развивается постепенно, периодически возвращаясь к прежним темам, достигая все большей напряженности к концу каждой главы, трагического накала в кульминационной «воробьиной ночи» и завершается лирическим аккордом. Однако параллельно ей звучит вторая тема – «мажорная», в скучновато-сухом тексте размышлений профессора появляются эмоциональные, наполненные нежностью, надеждой и вдохновением фрагменты-воспоминания, которые следуя авторским временным подсказкам складываются в хронологически целую жизнь профессора. Чтобы сравнить стилистику обеих линий приведем два отрывка - рассуждения Николая Степановича о современных студентах:

Если бы меня спросили, что мне не нравится в теперешних моих учениках, то я ответил бы на это не сразу и не много, но с достаточной определенностью. Недостатки их я знаю и мне поэтому нет надобности прибегать к туману общих мест. Мне не нравится, что они курят табак, употребляют спиртные напитки и поздно женятся; что они беспечны и часто равнодушны до такой степени, что терпят в своей среде голодающих и не платят долгов в общество вспомоществования студентам. Они не знают новых языков и неправильно выражаются по-русски; не дальше как вчера мой товарищ, гигиенист, жаловался мне, что ему приходится читать вдвое больше, так как они плохо знают физику и совершенно незнакомы с метеорологией.³³

И его рассказ Кате о себе, юном семинаристе:

Бывало, гуляю я по нашему семинарскому саду... – рассказываю я. – Донесет ветер из какого-нибудь далекого кабака пиликанье гармоники и песню, или промчится мимо семинарского забора тройка с колоколами, и этого уже совершенно достаточно, чтобы чувство счастья вдруг наполнило не только грудь, но даже живот, ноги, руки... Слушаешь гармонику или за-

33 Ibid, p.288

тихающие колокола, а сам воображаешь себя врачом и рисуешь картины – одна другой лучше.³⁴

Во втором эпизоде помимо напевности ритма бросается в глаза музыкальная лексика в одном ассоциативном ряду с понятиями счастья и надежды. Развитие этой линии проходит от счастливых надежд юного семинариста и молодого отца семейства, через кульминацию описания лекции талантливого ученого и завершается рассказом о Катиной жизни. Чем более ранние по хронологии воспоминания, тем ярче контраст между двумя этими линиями “минорной” и “мажорной”, и, соответственно, в более поздние из них понемногу проникает звучание последнего мрачного периода жизни героя.

Стилистика наиболее хронологически позднего воспоминания – рассказа о Катиной жизни уже максимально приближена к текущему времени записок – исчезают эмоции, тон повествования становится все суше, рассуждения длиннее и умозрительнее. Однако в них вливается новая мелодия – Катина, кратко повторяющая все те же темы – “мажорную” ранних воспоминаний и “минорную” – тему крушения надежд и смерти в более поздних, растворяясь, наконец, в сухом профессорском письме. Можно сказать, возникает полифония двух голосов. Наречие времени «**теперь**» подводит итог прошлому героини и сводит обе линии в единую целую.

“Теперь Катя живет в полуверсте от меня...”³⁵

Можно заметить, что Катин уход в конце записок (“Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги...”³⁶) так же варьирует эпизод ее первого появления в тексте: “Бьет четвертый звонок, и я слышу знакомые шаги, шорох платья, милый голос...”³⁷

34 Ibid, p.283

35 Ibid, p.273

36 Ibid, p.310

37 Ibid, p.208

Помимо самого построения музыкальные элементы присутствуют и на других уровнях - упоминание музыки становится изобразительным средством и находит отражение в лексике, употребленной в виде образов, эпитетов, сравнений:

шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса,

недостатки моего голоса, а он у меня сух, резок и певуч, как у ханжи.

запой у него под самым ухом Патти,

...она не описывала, а воспевала

а трагики поют куплеты...

Мы с вами поем из разных опер.

говорит бархатным басом

Кроме бархатного, баритонного смеха и хохота, похожего на гармонику,

В некоторых случаях при переводе музыкальная лексика заменяется синонимичной и подтекст теряется, так, например фраза «давайте сначала **споемся** относительно того, что такое диссертация»³⁸ звучит как “vamos acertar os ponteiros sobre o que é uma tese”.³⁹

Отношение к музыке становится одним из значимых средств характеристики персонажей. И профессиональная формальность Лизы (тема разговора каждый раз повторяется, касается технических сторон исполнения и великих имен), и фальшивая, солидная деловитость Гнеккера, и плохо скрытое непонимание музыки женой Варей, и презрение к ней Петра Игнатъича ярко высвечивают и подчеркивают их основные качества и, наряду с другими деталями, позволяет создать целостные образы. Вот, например: “Барышни и Гнеккер говорят о фугах, контрапунктах, о певцах и пианистах, о Бахе и Брамсе, а жена, боясь, чтобы ее не заподозрили в музыкальном невежестве, сочувственно улыбается им и бормочет: «Это

38 Ibid, p.267

39 ТСНЕКНОВ, 2006, p.129-130.

прелестно... Неужели? Скажите...»⁴⁰ Или же: “Если Гнеккер и Лиза заводят при нем (Петре Игнатьевиче - прим. наше) речь о фугах и контрапунктах, о Брамсе и Бахе, то он скромно потупляет взоры и конфузится; ему стыдно, что в присутствии таких серьезных людей, как я и он, говорят о таких пошлостях.”⁴¹

И так же, как символы и некоторые темы, восприятие музыки у профессора прямо противоположно, в зависимости от того, упоминается она в воспоминаниях или в настоящем времени записок.

В тех сценах, где главный герой находится во власти реальной музыки, как в семинарском саду, или в тех, где она присутствует в виде эмоционального сравнения, как при чтении лекций, возникают, соответственно, реальная природа или яркий образ моря или птиц, свобода, смех, блеск глаз, бесконечность будущего в мечтах молодого семинариста, власть над временем гениального лектора. Кроме того, в этих же сценах, чувства и мысли передаются посредством лексики, не только музыкальной, но и обращенной и к другим видам искусств, словно окружающий мир расцветает, становится широким и многогранным. Таким образом, тема музыки смыкается с темой времени-пространства.

Хороший дирижер, передавая мысль композитора, делает сразу двадцать дел: читает партитуру, машет палочкой, следит за певцом, делает движение в сторону то барабана, то валторны и проч. То же самое и я, когда читаю.

Каждую минуту я должен иметь ловкость выхватывать из этого громадного материала самое важное и нужное и так же быстро, как течет моя речь, облекать свою мысль в такую форму, которая была бы доступна разумению гидры и возбуждала бы ее внимание, причем надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать. .. Пользуясь первым удобным слу-

40 ЧЕХОВ, 1977, p.278

41 Ibid, p.295

чаем, я говорю какой-нибудь каламбур. Все полтора лица широко улыбаются, глаза весело блестят, слышится ненадолго гул моря... Я тоже смеюсь. Внимание освежилось, и я могу продолжать.

Никакой спорт, никакие развлечения и игры никогда не доставляли мне такого наслаждения, как чтение лекций. Только на лекции я мог весь отдаваться страсти и понимал, что вдохновение не выдумка поэтов, а существует на самом деле. И я думаю, Геркулес после самого пикантного из своих подвигов не чувствовал такого сладостного изнеможения, какое переживал я всякий раз после лекций.⁴²

Этот эпизод кульминационный - высшая точка всех сбывшихся надежд героя. Вдохновение, власть над временем и людьми позволяет Николаю Степановичу чувствовать себя не только ученым, но и музыкантом, художником и поэтом. В его сознании возникает совершенный образ античного героя. В настоящем же Николай Степанович не чувствует потребности в музыке, исчезли те эмоции и надежды, которые она вызывала. ... "По-прежнему в антрактах играет без всякой надобности музыка, прибавляющая к впечатлению, получаемому от пьесы, еще новое, непрошенное."⁴³

И горько-ироничная случайная деталь гармоника разводит прошлое и настоящее по разным эмоциональным полюсам - прежде так вдохновлявшую его гармонику теперь напоминает неприятный Катин смех. "Донесет ветер из какого-нибудь далекого кабака пиликанье гармоники... Слушаешь гармонику или затихающие колокола..."⁴⁴ "А Катя слушает и смеется. Хохот у нее какой-то странный: вдыхания быстро и ритмически правильно чередуются с выдыханиями - похоже на то, как будто она играет на гармонике - и на лице при этом смеются одни только ноздри".⁴⁵

42 Ibid, p.262

43 Ibid, p.270

44 Ibid, p.283

45 Ibid, p.289

Несмотря на потерю музыкальной чувствительности Николай Степанович сохранил ее по отношению к звукам, многое он воспринимает именно посредством их – шагов, звонков, боя часов, кашля, шелеста платья, криков сов, воя собак и т.д. Можно сказать, что акустическое восприятие его значительно богаче, чем визуальное, красок, например, в его мире, практически, не существует, в то время как звуки для него все еще остаются связующим звеном со стремительно уходящей жизнью, являются знаком того, что он еще жив.

Люблю прислушиваться к звукам. То за две комнаты от меня быстро проговорит что-нибудь в бреду моя дочь Лиза, то жена пройдет через залу со свечой и непременно уронит коробку со спичками, то скрипнет рассыхающийся шкаф или неожиданно загудит горелка в лампе – и все эти звуки почему-то волнуют меня.⁴⁶

Таким образом, мы рассмотрели “минорную” и “мажорную” линии – линии времени написания записок и воспоминаний, переплетающиеся темы и мотивы, частые варьирования, выраженные сменой ритмов, лексики, всю звуковую симфонию, составленную из различных музыкальных элементов, проникновения их в литературную основу и гармоничного их слияния.

Исходя из этого, можно говорить о музыкальности архитектоники повести «Скучная история». Как и композиция ее, так и усиление музыкальной нагрузки в некоторых эпизодах, свидетельствует о том, что зерно авторской идеи, чеховское ощущение жизни надо искать именно в этой эмоциональной, вдохновенной или трагичной сфере, в сфере необъяснимого, интуитивного, сопричастного общим законам природы, времени, истории, а не в области отвлеченных умозрительных размышлений и идей.

⁴⁶ Ibid, p.254

Ссылки

БАЛАБАНОВИЧ, Е. Чехов и Чайковский, Москва: Московский рабочий, 1975.

БАЛАБАНОВИЧ Е. Дом в Кудрине: Московский рабочий, 1961.

ВАСИЛЕВИЧ Е. Хронотоп повести А. Чехова «Скучная история». In: RUS (São Paulo), 5(5), 19-36.

ГРОМОВ, Л. Реализм А.П.Чехова второй половины 80 годов. Чехов и его современники-прозаики. Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/gromov-realizm-chehova/chegov-i-sovremenniki.htm> Acesso em 8/6, 2022

ГРОМОВ, Л. В творческой лаборатории А. П. Чехова Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/gromov-v-tvorcheskoj-laboratorii/osobennosti-3.htm>

КАТАЕВ В. Сложность простоты. Москва: Издательство Московского университета, 1998

МЕЙЕРХОЛЬД, В. Мейерхольд - А. Чехову 8 мая 1904 г. Disponível: http://teatr-lib.ru/Library/Mejerhold/letters/#_Точ158669505 Acesso em 8/6, 2022

МОРУА, А. Литературные портреты. Disponível: <http://lib.ru/MORUA/portrait.txt> Acesso em 8/6, 2022

РОССОЛИМО, Г. Воспоминания о Чехове. Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/vospominaniya/rossolimo.htm> Acesso em 8/6, 2022

ЧЕХОВ, А. Собрание сочинений и писем в 30 томах, Москва: Наука, т.7, с. 251-310, 1977.

ЧЕХОВ, А. Чехов – Соболевскому В., 20 ноября (2 декабря) 1897. Disponível: <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1897-1898/letter-2166.htm> Acesso em 8/6, 2022

ЧЕХОВ, А. Чехов – Плещееву, А., 24 сентября 1889. Disponível: <https://www.anton-chegov.info/pisma-za-1889-god-chast-9.html> Acesso em 8/6, 2022

ШОСТАКОВИЧ, Д. Воспоминания. Disponível: <http://tapirr.livejournal.com/1016995.html> Acesso em 8/6, 2022

TCHEKHOV, A. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2006.

VASILEVICH, E. *A composição da novela 'Uma novela enfadonha' de Antón Tchékhev* (Tese de Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2018. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-17092018-161317/pt-br.php>