Группы: **Вокальное искусство**

Курс **3**

Дисциплина **Основы драматургии оперных жанров**

Преподаватель **Бессараб-Аблялимова Надежда Александровна**

Тема: **Музыка в творчестве А. Чехова-беллетриста**

**Лекция.**

Ряд произведений Чехова связан так или иначе с музыкой Чайковского, — рассмотрим их прежде всего.

Впечатлению от любимой Чеховым оперы «Евгений Онегин» Чайковского посвящен рассказ «После театра». Впервые напечатан, под заглавием «Радость», 7 апреля 1892 года в «Петербургской газете», — здесь Чайковский и мог прочесть этот рассказ.

Начало рассказа — «Надя Зеленина, вернувшись с мамой из театра, где давали «Евгения Онегина», и придя к себе в комнату, быстро сбросила платье, распустила косу и в одной юбке и в белой кофточке поскорее села за стол, чтобы написать такое письмо, как Татьяна».

Сидя ночью за столом, как Татьяна в опере, девушка спешит продлить свое впечатление от сцены с письмом-признанием, — сцены, с которой не случайно Чайковский и начал писать всю оперу, музыкальную поэму юной любви. Девическое сердце любит, или, вернее, полно потребности любить. Избранник у девушки еще не определился, — облик его двоится.

В изумительном по свежести рассказе-миниатюре Чехова переданы молодой трепет восторга и жажда поэзии любви, которыми проникнута опера Чайковского и которые она пробуждает. «После театра», т. е. «после оперы» (как и сказано в рассказе), — поистине вдохновенный отклик Чехова, глубоко поэтическое создание, вызванное творчеством Чайковского.

В этом же рассказе Чехов дает характеристику хорошего музыканта-любителя.

«Надя вспомнила, какое прекрасное выражение, заискивающее, виноватое и мягкое, бывает у офицера, когда с ним спорят о музыке, и какие при этом он делает усилия над собой, чтобы его голос не звучал страстно. В обществе, где холодное высокомерие и равнодушие считаются признаком хорошего воспитания и благородного нрава, следует прятать свою страсть. И он прячет, но это ему не удается, и все отлично знают, что он страстно любит музыку. Бесконечные споры о музыке, смелые суждения людей непонимающих держат его в постоянном напряжении, он напуган, робок, молчалив. Играет он на рояле великолепно, как настоящий пианист, и если бы он не был офицером, то наверное был бы знаменитым музыкантом».

Первопечатный текст рассказа, переработанного для Собрания сочинений 1900—1901 гг., был несколько длиннее. Тот самый молодой офицер, страстный любитель музыки, который скрывал эту свою любовь и чуждался споров о музыке, высказывал такое общее суждение о ней: «Музыкальная пьеса, как и всякое художественное произведение, должна заключать в себе идею. Если идеи нет, то произведение ничтожно». Надя накануне «разучивала с матерью новый, очень хорошенький романс», но в нем «не нашла идеи».

Момент из оперы «Евгений Онегин» Чайковского упомянут также в рассказе «Черный монах» (1894), гл. I, который мы далее рассмотрим особо. Магистр Коврин приехал в деревню к своему опекуну-садоводу и его дочери. Таня уже перестала быть подростком. «Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может... увлечься и влюбиться, — в положении их обоих это так возможно и естественно! Эта мысль умилила и насмешила его; он нагнулся к милому, озабоченному лицу и запел тихо:

Онегин, я скрывать не стану,  
Безумно я люблю Татьяну...»

Нередко шутливо пользуются этими словами из либретто оперы «Евгений Онегин». Также и в отношении влюбленного, который уже не молод, пользуются другими словами из той же арии Гремина, — именно двустишием, которое и помнят нередко по оперной передаче, с пропуском двух несмежных стихов четверостишия из романа Пушкина.

В пьесе «Три сестры» (1900—1901), действие 3-е, Вершинин, влюбленный в Машу, поет: «Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...»

У Чехова в том и другом случае слова оперного либретто не просто сказаны, а спеты с искренним лирическим волнением. И Коврин и Вершинин прибегают к арии Гремина ради выражения своих собственных чувств.

Главным образом с творчеством Чайковского (ария Ленского из «Евгения Онегина», пьесы для фортепиано) связаны музыкальные эпизоды в «Рассказе неизвестного человека» (1893). Характеризуя гостей Орлова, представителя высшей петербургской бюрократии, Чехов выделяет в Грузине, между прочим, его любовь к музыке.

«Мне припоминаются его длинные, бледные пальцы, как у пианиста. Да и во всей его фигуре было что-то музыкантское, виртуозное. Такие фигуры в оркестрах играют первую скрипку» (гл. III). В конце характеристики Грузина читаем: «... странное дело, я бывал почти уверен, что в нем сидит что-то, что он, вероятно, сам чувствует в себе смутно, но за суетой и пошлостями не успевает понять и оценить. Он немножко играл на рояле. Бывало, сядет за рояль, возьмет два-три аккорда и запоет тихо: «Что день грядущий мне готовит?» Но тотчас же, точно испугавшись, встанет и уйдет подальше от рояля» (гл. III).

Далее дается развернутый эпизод, наиболее полно рисующий музыкальную одаренность Грузина: «Он сел за рояль, тронул один клавиш, потом заиграл и тихо запел: «Что день грядущий мне готовит?» — но по обыкновению тотчас же встал и встряхнул головой. — Сыграйте, кум, что-нибудь, — попросила Зинаида Федоровна. — Что же? — спросил он, пожав плечами. — Я все уже перезабыл. Давно бросил. Глядя на потолок, как бы припоминая, он с чудесным выражением сыграл две пьесы Чайковского, так тепло, так умно! 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 недосягаемый для меня подъем чувства, на такую чистоту. Зинаида Федоровна раскраснелась и в волнении стала ходить по гостиной. — А вот погодите, кума, если вспомню, я сыграю вам одну штучку, — сказал он. — Я слышал, как ее играли на виолончели.

Сначала робко и подбирая, затем с уверенностью он заиграл *Лебединую песню* Сен-Санса1. Сыграл и повторил. — Мило ведь? — сказал он» (гл. XI).

Фортепианные пьесы Чайковского, — конечно, из популярного цикла «Времена года». Первоначально, в первопечатном журнальном тексте, который был переработан для Собрания сочинений 1901 года, пьесы были названы: «*Баркарола* и, кажется, *Подснежник*». Пьесы были сыграны «с чудесным выражением», «так тепло, так умно». Исполнение говорило о «подъеме чувства», о душевной «чистоте». В кратких словах Чехов сумел передать и характер исполнения и особенность самой музыки Чайковского. Сказать, что музыка была исполнена «умно», — значит найти свои слова о музыке.

Этому эпизоду с пьесами Чайковского первоначально, в журнальном тексте, непосредственно предшествовал еще другой эпизод, связанный с музыкой. После слов Грузина «Давно бросил...» следовало: «Он нехотя сел и, подумав, заиграл бетховенскую квази-фантазию. Как прекрасно он играл! Сначала захотелось плакать, и вспомнилось почему-то посещение старика, решившее мою судьбу, потом же стало казаться, что жизнь моя не так уж плоха, как я думал, и что сегодня я могу начать свою жизнь снова. Чахотка не помешает, от нее можно вылечиться в Каире или на Мадейре. Материала же для радостной, плодотворной и высокой жизни на этом свете так много! Я замечтался, но к великой моей досаде Грузин скоро стал сбиваться и фантазировать. — Кум! — сказала с огорчением Зинаида Федоровна — Все перезабыл! — вздохнул Грузин. Глядя на потолок, как бы припоминая...» и т. д.

Чехов говорит о сонате до-диез-минор Бетховена — Sonata quasi una fantasia. Так именно и называет ее Чехов, не пользуясь бытующим в широких кругах названием «Лунная соната».

Укажем здесь же, что в «Рассказе неизвестного человека» отразились — и близко к тому, что дают отрывки из писем Чехова, приведенные нами в первой главе, — впечатления от музыки в Венеции, где Чехов был весною 1891 года. Владимир Иванович («неизвестный человек») и Зинаида Федоровна приехали в Венецию. «Где-то играют на струнах и поют в два голоса. Как хорошо!» Они катаются по каналу. «Недалеко от нас в гондоле, увешанной цветными фонарями, которые отражаются в воде, сидят какие-то люди и поют. Звук гитар, скрипок, мандолин, мужские и женские голоса раздаются в потемках...» (гл. XV).

Отметим еще несколько моментов у Чехова, связанных с Чайковским.

Одно из главных лиц в повести «Моя жизнь» (1896) Мария Викторовна Должикова, ученица Петербургской консерватории, затем певшая в частной опере. Она отошла от артистической жизни, — стала женою толстовца, от лица которого идет повествование. Вернувшись к занятиям музыкой, она поет в кругу любителей: «Отчего я люблю тебя, светлая ночь?» — т. е. романс Чайковского «Ночь» на слова Полонского. Здесь — гл. XVI — Чехов не останавливается на собственно музыкальной стороне пения и весь отрывок отдает характеристике самой певицы, ее «хорошего, сочного, сильного голоса» («пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню») — и «нехорошего задорного выражения на ее лице» по окончании пения, когда ей аплодировали. Выбор романса Чайковского, вряд ли доступного исполнению простой любительницы, сам по себе уже говорит о Должиковой, как о настоящей певице-артистке.

Ответ Чайковского Чехову, в письме от 23 октября 1891 года, на его просьбу помочь устроиться виолончелисту М. Р. Семашко, — приведенный нами в первой главе, — оставил след в повести «Три года» (1895), гл. X, о которой подробнее будет сказано далее. Алексей Лаптев, главное лицо повести, говорит в беседе с друзьями: «Как-то у одного известного музыканта я просил места для бедняка-скрипача, а он ответил так: «Вы обратились ко мне потому, что вы не музыкант». — В этом ответе Чехов тонко суммировал обстоятельный ответ Чайковского на свою просьбу об устройстве приятеля-виолончелиста, — ответ, смысл которого, по существу, состоял в том, что известному музыканту это вовсе не так просто сделать, как кажется со стороны.

Немалая роль принадлежит музыке в рассказе «Припадок» (1888). Пение и описание девственной чистоты снега сближено между собою у Чехова и равно сообщает колорит чистой, высокой поэзии рассказу, в котором реалистически трактуется тема о падших женщинах.

Трое юношей отправились в известный тогда в Москве переулок. Шел снег, покрывая собою все. «И как может снег падать в этот переулок! — думал Васильев. — Будь прокляты эти дома!» (гл. V). Чехов мог бы сказать: «И как может музыка звучать в этом переулке!»

Описания природы — «кстати, когда помогают Вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации»2, — писал впоследствии Чехов одному молодому писателю. Так именно и понял роль пейзажа в «Припадке» старый и опытный писатель Григорович, который писал Чехову тотчас по появлении рассказа в печати:

«Вечер с сумрачным небом, только что выпавшим и падающим мокрым снегом — выбран необыкновенно счастливо; он служит как бы аккордом к меланхолическому настроению, разлитому в повести, «и поддерживает его от начала до конца»3. Григорович тут же особенно выделял в описании снега слова: «И как не стыдно снегу падать в этот переулок!»4. Он писал: «Я бесился, что никто не оценил» этой строчки. Чехову было дорого впечатление Григоровича. Узнав через других его суждение еще до получения от него письма, Чехов в письме А. С. Суворину отозвался так: «... расхвалили мой «Припадок» во всю, а описание первого снега заметил один только Григорович»5.

В рассказе «Припадок» Чехов сообщал читателю определенное настроение также и музыкой.

В первой главе рассказа дана картина падающего первого, «молодого» снега, от которого все становилось «мягко, бело, молодо... и в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег». Непосредственно за этим следует: «— Невольно к этим грустным берегам, — запел медик приятным тенором, — меня влечет неведомая сила...

— Вот мельница... — подтянул ему художник. — Она уж развалилась... — Вот мельница... Она уж развалилась... — повторил медик, поднимая брови и грустно покачивая головою. Он помолчал, потер лоб, припоминая слова, и запел громко и так хорошо, что на него оглянулись прохожие: — Здесь некогда меня встречала свободного свободная любовь...»

Немного далее, к концу той же главы, снова дается описание первого снега, — впечатление Васильева: «... нравился ему воздух и особенно этот прозрачный, нежный, наивный, точно девственный тон...» И тут же вслед за этим описанием снова идут строки о пении Васильева, а за ним и двух других юношей: « — Невольно к этим грустным берегам, — запел он вполголоса, — меня влечет неведомая сила... И всю дорогу почему-то у него и у его приятелей не сходил с языка этот мотив, и все трое напевали его машинально, не в такт друг другу».

Приятели переходят из одного дома в другой. И снова звучит то же пение. « — Вот мельница... — запел художник. — Она уж развалилась...» (гл. II). И на возвратном пути: « — Невольно к этим грустным берегам, — запел медик, — меня влечет неведомая сила... — Вот мельница, — подтянул, немного погодя, художник. — Она уж развалилась... Экий снег валит, мать пресвятая!» (гл. V).

Каватина князя из оперы Даргомыжского «Русалка» была особенно любима студенческой молодежью, так что картину, изображенную у Чехова, следует признать типическою.

Скупыми средствами Чехов достигает большого художественного эффекта. Выделяются строки, которыми Чехов особенно хочет дать почувствовать музыкальную красоту арии. Он изображает напряженное припоминание юношей слов арии (поднял брови, грустно покачал головою, помолчал, потер лоб) — мелодию он помнил, — и вот он «запел громко и так хорошо, что на него оглянулись прохожие» (гл. I). Этой детали Чехову достаточно, чтобы мы мысленно услышали искренне прозвучавшее пение6.

Слова текста из оперы «Русалка», — настойчиво, путем ряда повторений внушаемые Чеховым читателю, — именно, воспоминание о подлинной и поэтической любви, конечно, также имеют важное значение в рассказе. Начальные слова арии в устах юношей говорят о чистой любви и вместе с тем проникнуты скорбной иронией.

В рассказе «Припадок» есть и еще своего рода музыкальный эпизод (помимо беглого штриха об одной из женщин, вышедших к юношам: «Войдя, она тотчас же запела сильным, грубым контральто какую-то песню», гл. II). Эпизод дан дважды, почти без изменений, характеризуя дома в Соболевом переулке по звукам музыки, долетающим в переулок, когда трое юношей входили в него и когда они покидали его.

Войдя в переулок, — «о котором Васильев знал только по наслышке», — он услышал «веселые звуки роялей и скрипок — звуки, которые вылетали из всех дверей и мешались в странную путаницу, похожую на то, как будто где-то в потемках, над крышами, настраивался невидимый оркестр...» (начало гл. II). После обхода ряда домов, потрясенный всем увиденным, Васильев выбежал на улицу и ждал товарищей. «Звуки роялей и скрипок, веселые, удалые, наглые и грустные, путались в воздухе в какой-то хаос, и эта путаница попрежнему походила на то, как будто в потемках над крышами настраивался невидимый оркестр» (начало гл. V).

При упоминании о коротеньком рассказе «Шампанское» (1887) у каждого мысленно пронесется мотив всем известного романса «Очи черные, очи страстные»7, о котором говорится в заключении рассказа.

«Опьянел я и от вина и от присутствия женщины. Вы помните романс?

Очи черные, очи страстные,  
Очи жгучие и прекрасные,  
Как люблю я вас,  
Как боюсь я вас...

Не помню, что было потом... я скажу только немного и словами все того же глупого романса:

Знать, увидел вас  
Я не в добрый час...

Все полетело к чорту верхним концом вниз. Помнится мне страшный, бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко».

Рассказ «Шампанское» даже теснее связан с романсом «Очи черные», чем тоже коротенький рассказ «После театра» с оперой «Евгений Онегин».

В рассказе «Черный монах» (1894) основное событие — общение с призраком монаха — непосредственно связано с популярной еще и в начале нынешнего века серенадой Браги, о которой мы упоминали в первой главе8 (Чехов сохраняет прочно укоренившееся русское название — серенада Брага).

О начальном моменте психического заболевания магистра философии Андрея Васильевича Коврина, когда им завладела фантазия о черном монахе, Чехов рассказывает так:

«К Песоцким часто, чуть ли не каждый день, приезжали барышни-соседки, которые вместе с Таней играли на рояле и пели; иногда приезжал молодой человек, сосед, хорошо игравший на скрипке. Коврин слушал музыку и пение с жадностью и изнемогал от них, и последнее выражалось физически тем, что у него слипались глаза и клонило голову на бок.

Однажды после вечернего чая он сидел на балконе и читал. В гостиной в это время Таня — сопрано, одна из барышень — контральто и молодой человек на скрипке разучивали известную серенаду Брага. Коврин вслушивался в слова — они были русские, — и никак не мог понять их смысла. Наконец, оставив книгу и вслушавшись внимательно, он понял: девушка, больная воображением, слышала ночью в саду какие-то таинственные звуки, до такой степени прекрасные и странные, что должна была признать их гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса. У Коврина стали слипаться глаза. Он встал и в изнеможении прошелся по гостиной, потом по зале. Когда пение прекратилось, он взял Таню под руку и вышел с нею на балкон. — Меня сегодня с самого утра занимает одна легенда, — сказал он». И т. д. (гл. II).

Отпустив Таню к гостям, Коврин вышел в сад. «В доме опять запели, и издали скрипка производила впечатление человеческого голоса. Коврин, напрягая мысль, чтобы вспомнить, где он слушал или читал легенду, направился, не спеша, в парк и незаметно дошел до реки». Когда затем он перешел на другую сторону и вышел в поле, перед ним впервые пронеслось видение монаха.

Однажды Коврин сидел в парке: «Когда вечерние тени стали ложиться в саду, неясно послышались звуки скрипки, поющие голоса, и это напомнило ему про черного монаха. Где-то, в какой стране или на какой планете носится теперь эта оптическая несообразность?» (гл. V). Тут снова появилось перед Ковриным привидение и вступило с ним в беседу о гениях, об избранниках человечества, воплощая собственное стремление Коврина к открытию истины, к плодотворному служению людям.

Наконец, через два года Коврин отдыхает в Крыму.

«Вдруг в нижнем этаже под балконом заиграла скрипка, и запели два нежных женских голоса. Эго было что-то знакомое. В романсе, который пели внизу, говорилось о какой-то девушке, больной воображением, которая слышала ночью в саду таинственные звуки и решила, что это гармония священная, нам, смертным, непонятная... У Коврина захватило дыхание, и сердце сжалось от грусти, и чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди. Черный высокий столб, похожий на вихрь или смерч, показался на том берегу бухты» (гл. IX). Приближался призрак монаха. «Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, 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... Коврин был уже мертв и на лице его застыла блаженная улыбка» (гл. IX).

Музыка сильно действует на Коврина. Он слушает ее «с жадностью», он блаженно «изнемогает» от нее (Чехов дважды говорит об этом). Звуки серенады Браги с текстом о больной девушке, которой слышится таинственная музыка, почти сливаются в одно у Коврина, тоже больного воображением, с легендой о монахе и с его призрачным явлением ему. Пересказ текста серенады, данный в начале основного эпизода, почти дословно повторяется в заключении всего произведения.

В повести «Три года» (1895) выведен музыкант-дилетант, разносторонний ученый-естественник и историк — Иван Гаврилыч Ярцев.

В домашней обстановке он поет, аккомпанируя себе на рояле, — какой-то «чувствительный романс» (гл. X); мы читаем, что он «пел романсы», и дальше, что он напевал из романса Рубинштейна «Ночь» на слова стихотворения Пушкина «Ночь»: «Мой голос для тебя и ласковый и томный» (гл: XIII), — тут же Ярцев горячо отзывается о чувстве любви.

В этот вечер Ярцеву подали мысль написать историческую пьесу. Когда он, поздно возвращаясь домой, дремал на извозчичьей пролетке, у него возникла целая фантазия на сюжет из древней русской истории. Половцы вторглись в русскую деревню. Они дико носятся по ней, — деревня охвачена огнем. Вот привязывают к седлу молодую русскую девушку. Она «смотрит печально, умно... Ярцев встряхнул головой и проснулся. — «Мой друг, мой нежный друг»... — запел он... — Ложась, он думал об исторической пьесе, и из головы у него все не выходил мотив: «Мой друг, мой нежный друг»...» (гл. XIII).

Художественное видение древней Руси с трогательным обликом девушки проходит под музыку романса со словами женского признания в любви. Мечта о любви, романс, историческая картина слились в одно в сознании дремлющего Ярцева.

В этой повести есть и образ профессиональной музыкальной деятельницы, представительницы музыкальной трудовой интеллигенции — Полины Николаевны Рассудиной. Она в прошлом слушательница Высших женских курсов и ученица Московской консерватории.

«Средства к жизни добывала уроками музыки и участием в квартетах» (гл. VII). Последними словами Чехов, очевидно, хочет подчеркнуть, что Рассудина была не рядовой преподавательницей музыки, а довольно серьезной музыкантшей.

Ярцеву Рассудина «преподавала теорию музыки». Сама она жила в маленькой комнате. «Ее большой беккеровский рояль стоял пока у Ярцева на Большой Никитской, и она каждый день ходила туда играть» (гл. VII). «Рассудина села за рояль и принялась за скучные, трудные экзерцисы...» Она проиграла «два часа, — это была ее дневная порция». И немного далее опять говорится о том, как она другой раз «сидела за роялем и играла свои экзерцисы» (гл. XIV).

Рассудина любила богатого и интеллигентного купца Алексея Федорыча Лаптева. Но и сойдясь с ним, она «продолжала ходить на уроки и трудиться попрежнему до изнеможения. Благодаря ей, он стал понимать и любить музыку, к которой раньше был почти равнодушен»9 (гл. VII). По выходе из симфонического концерта, где они встретились, Рассудина говорит Лаптеву: «Я была на пяти уроках, чтоб их чорт взял! Ученики такие тупицы, такие толкачи, я чуть не умерла от злости. И не знаю, когда кончится эта каторга. Замучилась». Далее она «стала бранить певцов, которые пели в девятой симфонии» (гл. VII). Лаптев знает Рассудину как «умное, гордое и замученное трудом существо». Он говорит ей, когда она отказывается принять от него денежную помощь: Вы собираете по грошам «у праздных людей, которые учатся у вас музыке от нечего делать...» (там же).

Седьмая глава повести «Три года» начинается так: «В одну из ноябрьских суббот в симфоническом дирижировал Антон Рубинштейн. Было очень тесно и жарко. Лаптев стоял за колоннами, а его жена и Костя Кочевой сидели далеко впереди, в третьем или четвертом ряду. В самом начале антракта...» и т. д. Программу симфонического концерта, происходившего, как постоянно тогда в Москве, в субботу, в зале Благородного собрания (ныне Дом союзов), мы узнаем лишь в его втором отделении: «Во время девятой симфонии...» — имя Бетховена не названо. «Публика аплодировала и кричала bis», — т. е. после какой-то части Девятой симфонии. «После симфонии начались нескончаемые вызовы. Публика вставала с мест и выходила чрезвычайно медленно...»

Образ учащейся музыке, затем консерваторки, дан в рассказе «Ионыч» (1898) в лице Екатерины Ивановны (Котик) Туркиной. Вечер в доме Туркиных в провинции. «Подняли у рояля крышку, расскрыли ноты, лежавшие уже наготове. Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у нее содрогались, она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело все: и пол, и потолок, и мебель... Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своею трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться...»

Музыки тут, собственно, вовсе не было. Но для земского врача Дмитрия Ионыча Старцева после работы в больнице — «слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки — было так приятно, так ново...» Выражение восторгов «она (Котик. — *И. Э.*) слушала молча, чуть улыбаясь, и на всей ее фигуре было написано торжество» (гл. I). Екатерина Ивановна старательно занимается, играет «длинные, томительные экзерцисы на рояле» (гл. II).

Екатерина Ивановна отказывается от брака с влюбленным в нее Старцевым ради того, чтобы ехать в Москву в консерваторию, «... я безумно люблю, обожаю музыку», — говорит она Старцеву. Она хочет посвятить свою жизнь искусству, стать артисткой, достигнуть успехов, славы (гл. III).

Через четыре года они снова встретились в том же доме ее родителей. Котик опять «играла на рояле шумно и долго и, когда кончила, ее долго благодарили и восхищались ею». Первоначально в рукописи было продолжение фразы: «... но она слушала уже не с достоинством, как прежде, а застенчиво, с вялой улыбкой». Она говорит Старцеву: «Я тогда была какая-то странная, воображала себя великой пианисткой. Теперь все барышни играют на рояле, и я тоже играла, как все, и ничего во мне не было особенного; я такая же пианистка, как мама писательница... Я не пианистка, на свой счет я уже не заблуждаюсь и не буду при вас ни играть, ни говорить о музыке» (гл. IV).

Земский врач Старцев (Ионыч) также не лишен музыкальности.

Старцев жил под городом при земской больнице. Идя в грод, Ионыч «все время напевал: «Когда еще я не пил слез из чаши бытия...» (гл. I). Это — слова из романса М. Яковлева на слова стихотворения Дельвига «Элегия» («Когда, душа, просилась ты погибнуть иль любить...»); романс известен также по переложению его на два голоса Глинкой. Приведенные у Чехова слова — начало второго четверостишия. Чехов выделяет то место, которое чаще всего напевали любители этого популярного тогда романса.

На возвратном пути Ионыча из города — «Шел он и всю дорогу напевал: «Твой голос для меня и ласковый и томный...» (гл. I) — романс Рубинштейна «Ночь» на слова стихотворения Пушкина «Мой голос для тебя и ласковый и томный...».

Надуманному, бездарному роману Туркиной, прочитанному ею в первое же посещение их дома Старцевым, Чехов противопоставляет подлинное, реалистическое искусство, — народную хоровую песню, доносившуюся из сада поблизости.

«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» (гл. I).

Рассказ, весь проникнутый настроением музыкальных звуков, хотя и своеобразного рода, — «Свирель» (1887). Названный по имени примитивного музыкального инструмента, рассказ дает настоящий звуковой пейзаж, сливающийся с пейзажем осени.

Туманным и сырым осенним утром, пробираясь к опушке из чащи с ружьем и собакой, охотник — приказчик с хутора Мелитон слышит звуки:

«Кто-то за березами играл на самоделковой, пастушеской свирели. Игрок брал не более пяти-шести нот, лениво тянул их, не стараясь связать их в мотив, но тем не менее в его писке слышалось что-то суровое и чрезвычайно тоскливое». Наконец, стал виден старик пастух. «Он глядел в землю, о чем-то думал и играл на свирели, повидимому, машинально».

Свой разговор с приказчиком пастух сводит к тому, что «все к одному клонится», именно — к оскудению природы. Оба они подавлены мыслью о «всеохватывающей гибели». Им жалко всю природу и особенно людей. Пастух, «не спеша, вытащил из-за пазухи свирель и заиграл. Попрежнему играл он машинально и брал не больше пяти-шести нот; как будто свирель попала ему в руки только первый раз, звуки вылетали из нее нерешительно, в беспорядке, не сливаясь в мотив, но Мелитону, думавшему о погибели мира, слышалось в игре что-то очень тоскливое и противное, чего бы он охотно не слушал. Самые высокие пискливые 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. Такая музыка казалась к лицу и погоде, и старику, и его речам».

Простившись с пастухом и уходя, Мелитон «слушал, как позади него мало-помалу замирали звуки свирели. Ему все еще хотелось жаловаться. Печально поглядывал он по сторонам, и ему становилось невыносимо жаль и небо, и землю, и солнце, и лес, и свою Дамку, а когда самая высокая нотка свирели пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека, ему стало чрезвычайно горько и обидно на непорядок, который замечался в природе. Высокая нотка задрожала, оборвалась, и свирель смолкла».

Близко к этому о свирели Чехов писал и в ранней своей повести «Ненужная победа» (1882): «Далеко за лесом играла свирель возвращавшегося пастуха. Она играла простую песенку, не имевшую имени: музыка машинальная, беспорядочная, но под эту незатейливую музыку каждый вечер богатырским сном засыпают и леса графов Гольдаугенов, и рожь, и ковыль, и река...» (начало гл. III).

В рассказе «Певчие» (1886) подробно описана спевка сельского церковного хора, под управлением псаломщика регента Алексея Алексеича. Дан ряд характерных штрихов в поведении как хористов, так и регента. Пиано он подкрепляет словами «не напирайте», «помягче», «легче», форте — «напирайте». Соответственно резко меняется выражение его лица, — то «доброта, ласковость», то «сильный испуг и даже ужас». «Его смычок гуляет по головам и плечам фальшивящих дискантов и альтов. Левая рука то и дело хватает за уши маленьких певцов». Особенно старательно готовятся к «Херувимской» № 7 Бортнянского. «Херувимская» «поется хорошо, так хорошо, что школьники оставляют свое чистописание и начинают следить за движениями Алексея Алексеича», — говорит Чехов, применяя один из постоянных, как мы видели, своих приемов изображения, именно, — фиксируя внутреннее состояние через внешнее движение, через жест. По окончании спевки регент «окидывает присутствующих мутным, отяжелевшим, но победоносным взглядом».

Церковное хоровое пение изображено в рассказах «Убийство» (1895), «Архиерей» (1902, гл. III) и других.

В повести «Степь» (1888) не мало места уделено бывшему певчему, мучительно страдающему от потери голоса. На почве тоски по пению у него даже развилась одна странная привычка.

Мальчик Егорушка наблюдает возчиков обоза, с которым ему пришлось проделать часть пути. У одного из возчиков — «особая примета, резко бросавшаяся в глаза: в левой руке держал он кнут, а правою помахивал таким образом, как будто дирижировал невидимым хором; изредка он брал кнут подмышку и тогда уж дирижировал обеими руками и что-то гудел себе под нос» (гл. IV).

Идя рядом с двумя другими возчиками, Емельян «замахал рукой, как будто те собирались петь. Помахав немножко, он опустил руку и безнадежно крякнул. — Нету у меня голосу! — сказал он. — Чистая напасть! Всю ночь и утро мерещится мне тройное «Господи помилуй», что мы на венчании у Мариновского пели; сидит оно в голове и в глотке... так бы, кажется, и спел, а не могу! Нету голосу! — Он помолчал минуту, о чем-то думая, и продолжал: — Пятнадцать лет был в Певчих, во всем Луганском заводе, может, ни у кого такого голоса не было, а как, чтоб его шут, выкупался в третьем году в Донце, так с той поры ни одной ноты не могу взять чисто. Глотку застудил. А мне без голосу все равно, что работнику без руки... Об себе я так понимаю, что я пропащий человек и больше ничего». «Не прошло и пяти минут, как он опять замахал рукой, потом, расписывая своим спутникам красоты венчального «Господи помилуй», которое ночью пришло ему на память, взял кнут подмышку и замахал обеими руками» (там же).

Возчики с шумной радостью купались в реке, — но не Емельян. «Лицо у него было серьезное, строгое, глядел он на воду сердито, как будто собирался выбранить ее за то, что она когда-то простудила его в Донце и отняла у него голос» (гл. V).

Во время одной из остановок в пути Егорушка зашел в церковь. Он «слушал, как пели на клиросе. Обедня уже близилась к концу. Егорушка ничего не понимал в церковном пении и был равнодушен к нему» (гл. V).

Егорушка увидел в церкви Емельяна и попытался заговорить с ним. Егорушка «вспомнил его дирижирование, сиплый голос, робкий вид во время купанья и почувствовал к нему сильную жалость. Ему захотелось сказать что-нибудь ласковое. — А я здесь! — сказал он, дернув его за рукав. — Люди, поющие в хоре тенором или басом, особенно те, которым хоть раз в жизни приходилось дирижировать, привыкают смотреть на мальчиков строго и нелюдимо. Эту привычку не оставляют они и потом, переставая быть певчими. Обернувшись к Егорушке, Емельян поглядел на него исподлобья и сказал: «Не балуйся в церкви!» (гл. V).

Лунной ночью, у потухающего костра, после рассказов то страшных, то трогательных «Дымов подпер щеку рукой и тихо запел какую-то жалостную песню. Константин сонно улыбнулся и подтянул ему тонким голоском. Попели они с полминуты и затихли... Емельян встрепенулся, задвигал локтями и зашевелил пальцами. — Братцы, — сказал он умоляюще. — Давайте споем что-нибудь божественное! — слезы выступили у него на глазах. — Братцы! — повторил он, прижимая руку к сердцу. — Давайте споем что-нибудь божественное! — Я не умею, — сказал Константин. — Все отказались; тогда Емельян запел сам. Он замахал обеими руками, закивал головой, открыл рот, но из горла его вырвалось одно только сиплое, беззвучное дыхание. Он пел руками, головой, глазами и даже шишкой, пел страстно и с болью и чем сильнее напрягал грудь, чтобы вырвать из нее хоть одну ноту, тем беззвучнее становилось его дыхание...» (гл. VI).

Так дорисовывает Чехов трогательный образ певца из народа, страстная любовь которого к пению, после катастрофической утраты им голоса, порою принимала характер почти навязчивой идеи.

Доносящееся откуда-то пение игрою дремотного, полусонного воображения отождествляется у Егорушки с картиной зноя, духоты, с засыхающей травой.

«В то время как Егорушка смотрел на сонные лица, неожиданно послышалось тихое пение. Где-то не близко пела женщина, а где именно и в какой стороне, трудно было понять. Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно над степью носился невидимый дух и пел. Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня. Потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...

Егорушка послушал немного, и ему стало казаться, что от заунывной, тягучей песни воздух сделался душнее, жарче и неподвижнее...» (гл. II).

Это пела женщина в поселке за бугром. Около нее стоял маленький мальчик. «Точно очарованный песнею, он не шевелился...» Песня стихла. Скоро затем «опять послышалась тягучая песня... Заунывная песня то замирала, то опять проносилась в стоячем, душном воздухе...» (там же).

В рассказе «Поцелуй» (1887) музыка отождествляется со зрительными и другими немузыкальными образами. Слышимая музыка есть весенний воздух и ароматы — и вместе это есть женское очарование. Поэзия весны и поэзия любви прониклись собственно музыкальной поэзией — напевом «грустного вальса».

«Загремел рояль; грустный вальс из залы полетел в настежь открытые окна, и все почему-то вспомнили, что за окнами теперь весна, майский вечер. Все почувствовали, что в воздухе пахнет молодой листвой тополя, розами и сиренью. Рябович, в котором, под влиянием музыки, заговорил выпитый коньяк, покосился на окно, улыбнулся и стал следить за движениями женщин, и ему уже казалось, что запах роз, тополя и сирени идет не из сада, а от женских лиц и платьев».

Оригинальнейшее создание Чехова, трактующее в своеобразной форме тему о необходимости осмысленной, подлинно человеческой жизни, свободной от гнета материальной нужды и от эгоизма, — рассказ «Скрипка Ротшильда» (1894).

Гробовщик Яков Матвеич Иванов, прозванный Бронза, «очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни». Его иногда приглашали в оркестр играть на свадьбах: «скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого плакала флейта...»

Яков угрюм, груб, — в жизни он видит одни убытки. «Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам; он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

Когда вдруг заболела его жена-старуха и к вечеру слегла, «Яков весь день играл на скрипке...» А когда потемнело, стал подводить счет убыткам.

Жена умерла, а затем и Яков, похоронив ее, заболел смертельно. Яков думал перед смертью: «... зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?.. Не жалко было умирать, но как только дома он увидел скрипку, у него сжалось сердце и стало жалко. Скрипку нельзя взять с собой в могилу... Все на этом свете пропадало и будет пропадать!.. Думая о пропащей, убыточной жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка».

За Яковом пришел флейтист Ротшильд. «Захворал, брат», — сказал Яков. «И опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку». Ротшильд слушал с выражением «скорбным и страдальческим, он закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг... И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук».

Получив завещанную ему умершим Яковом скрипку, Ротшильд «оставил флейту и играет теперь только на скрипке. Из-под смычка у него льются такие же жалобные звуки, как в прежнее время из флейты, но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут... И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз».

Скорбь, вызванная смертью, это «та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка», — говорит Чехов в рассказе «Враги» (1887).

Молодая жена врача Ольга Ивановна Дымова из рассказа «Попрыгунья» (1892) — художница и музыкантша. Она поет, играет на рояле. На вечерах у нее собираются представители искусства и литературы. Оперный певец уверяет, что она могла бы стать замечательной певицей. Виолончелист, у которого инструмент «плакал», находит, что она одна из всех знакомых ему женщин умеет аккомпанировать (гл. I). Утренние часы она отдает игре на рояле, затем пишет масляными красками (гл. II).

Чтобы меньше оставаться наедине с обманывавшею его женою, Дымов стал приводить к обеду своего близкого товарища Коростелева. Эпизод с его пением ярко характеризует обоих приятелей, — схвачена и посадка человека, не умеющего играть на рояле.

«После обеда Коростелев садился за рояль, а Дымов вздыхал и говорил ему: Эх, брат! Ну, да что! Сыграй-ка что-нибудь печальное.

Подняв плечи и широко расставив пальцы, Коростелев брал несколько аккордов и начинал петь тенором «Укажи мне такую обитель, где бы русский мужик не стонал», а Дымов еще раз вздыхал, подпирал голову кулаком и задумывался» (гл. VI).

Эта была любимейшая песня демократической интеллигенции. Конечно, песня переносила приятелей к их студенческим годам, полным беззаветных общественных стремлений. Слова песни — из окончания стихотворения Некрасова «Размышления у парадного подъезда»:

Назови мне такую обитель,  
Я такого угла не видал,  
Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал...

Чехов приводит начало текста песни с пропуском. Замена же первого слова принадлежит песне! — так именно постоянно и пели эти стихи Некрасова.

В рассказе «Невеста» (1903) жених Нади Шуминой Андрей Андреич внешне похож на артиста. Он играет на скрипке, принимает участие в благотворительных концертах (гл. I и II). Но это глупо самодовольный и пошлый человек. В конце концов он возбуждает презрение своей невесты, которая отказывается от брака с ним, покидает город и начинает новую, осмысленную, трудовую жизнь. Напомним здесь и о другом Андрее, также игравшем на скрипке, — брате трех сестер из пьесы Чехова.

Архиерей в рассказе того же названия вспоминает, как он тосковал за границей. Это связывалось у него с музыкальным впечатлением: «Сидишь, бывало, вечером у открытого окна, один-одинешенек, заиграет музыка, и вдруг охватит тоска по родине, и, кажется, все бы отдал, только бы домой, вас повидать...» — говорит он приехавшей к нему матери («Архиерей», 1902, гл. II). «И вспомнилось ему, как он тосковал по родине, как слепая нищая каждый день у него под окном пела о любви и играла на гитаре, и он, слушая ее, почему-то всякий раз думал о прошлом» (там же).

Впечатления украинской народной музыки, о которой мы говорили в первой главе, приводя отрывки из писем Чехова, наряду с некоторыми другими впечатлениями лета 1888 года, близко отразились в написанном осенью того же года рассказе «Именины».

Петр Дмитрич говорит, как ему приходила «обворожительная мысль» остаться на Украине, на хуторе: «Верите ли, когда в тихие вечера доносились до меня звуки хохлацкой скрипки и бубна...» В первопечатном журнальном тексте это имело продолжение: «... и мне казалось, что эти звуки мешаются с запахом сена, цветом зари и вечерним блеском речек и луж...» (гл. I) — характерное для Чехова слияние впечатления от далекой музыки с впечатлением от окружающей природы.

Далее в том же рассказе, при описании катания на лодках, сказано, что музыканты-любители «играли на самоделковых скрипках и виолончелях» (гл. III; в первопечатном тексте музыка названа «грустной»). Это опять отражение впечатления от пребывания на Украине, — в первопечатном журнальном тексте среди гостей даже фигурировал украинофил. Между тем место действия рассказа не Украина.

В рассказе, написанном позднее, в 1897 году, читаем: «Молодые люди, служащие на заводах и шахтах, иногда пели малороссийские песни и очень недурно. Становилось грустно, когда они пели» («В родном углу», гл. II). Вне же соприкосновения с народным творчеством обнаруживалась общая неразвитость и грубость вкусов. «На заводах и в усадьбах читали очень мало, играли только марши и польки...» (там же) .

О пении украинских песен Чехов еще говорит в рассказе «Человек в футляре» (1898), бегло характеризуя украинку Вареньку Коваленко, сестру учителя гимназии: «... все поет малороссийские романсы... Она спела с чувством «Виют витры», потом еще романс и еще и всех нас очаровала...» (рассказ ведется от лица учителя Буркина).

Ряд уже отмечавшихся нами приемов изображения музыкальных впечатлений встречаем в рассказе «Бабы» (1891).

«Где-то за церковью запели великолепную печальную песню. Нельзя было разобрать слов, и слышались одни только голоса: два тенора и бас. Оттого, что все прислушались, во дворе стало тихо-тихо... Два голоса вдруг оборвали песню раскатистым смехом, а третий, тенор, продолжал петь и взял такую высокую ноту, что все невольно посмотрели вверх, как будто голос в высоте своей достигал самого неба. Варвара вышла из дому и, заслонив глаза рукою, как от солнца, поглядела на церковь. — Это поповичи с учителем, — сказала она. Опять все три голоса запели вместе» (гл. I).

К концу рассказа снова читаем: «Где-то за церковью опять запели печальную песню те же самые три голоса: два тенора и бас. И опять нельзя было разобрать слов. — Полунощники... — засмеялась Варвара». Через несколько строк: «От печальной песни потянуло свободной жизнью...»

Слушание музыки, доносящейся издали, выступает как черта, характерная для Чехова. Приглушенная расстоянием, музыка приобретает особый мягкий, мечтательный оттенок. Такая музыка у Чехова составляет часть пейзажа, нередко основную, центральную, даже более того, — иногда заменяет собою описание окружающей природы. Мы видели, в ряду других примеров, как звуки свирели у Чехова воплощают в себе тоскливость осенней природы («Свирель»), раздающаяся откуда-то издали тягучая песня сливается в одно с ощущением зноя («Степь»).

Укажем еще несколько примеров у Чехова впечатления от музыки, слышной издалека, — «звуковых пейзажей»:

«Внизу на лугу девушки водили хоровод и пели. Играли на гармонике. И на заречной стороне... пели девушки, и издали это пение казалось стройным и нежным» («Мужики», 1897, гл. III).

Вечером далеко, во дворе у фабрикантов «играли на дорогой гармонике и, если была луна, то от звуков этих становилось на душе тревожно и радостно, и Уклеево уже не казалось ямой» («В овраге», 1900, окончание главы I). И еще раз: «Далеко, у Хрыминых Младших играли на дорогой гармонике...» (там же, гл. V). Это как бы постоянный признак летнего вечера в селе Уклеево. Дважды упомянуто, что вечером у ворот косари пели тихо, «чуть слышно», как бы вдалеке (там же, гл. V).

Отметим тут же и другого рода музыкальный эпизод в этой повести. В ясный день, когда пели жаворонки, Липа «пела тонким серебристым голоском», и когда она «глядела на солнце со своей детской улыбкой, то было похоже, что это тоже жаворонок» (там же, из окончания главы IV). «Шли бабы и девки толпой со станции, где они нагружали вагоны кирпичом... Они пели. Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть» (там же, гл. IX, в окончании всей повести).

Дадим примеры впечатлений от доносящейся издали музыки и от ее сочетания с другими, посторонними ей звуками.

«А сеном-то как пахнет! Помнишь? А по вечерам, когда гуляешь в саду, из дому доносятся звуки рояля, слышно, как идет поезд...» — говорит Лаевский («Дуэль», 1891, гл. I). Там же, во время пикника в кавказских горах дьякон видит на другом берегу абхазцев. «Немного погодя, сидевшие в кружок тихо запели что-то протяжное, мелодичное, похожее на великопостную церковную песню...» («Дуэль», гл. VI).

«Я умру, заколотят меня в гроб, а все мне, кажется, будут сниться... чудные весенние вечера, когда в саду и за садом кричат соловьи и дергачи, а с деревни доносится гармоника, в доме играют на рояле, шумит река — одним словом, такая музыка, что хочется и плакать и громко петь» («Ариадна», 1895).

Характерно для Чехова умиленное воспоминание о музыке, как о светлом, отрадном явлении в жизни. Земская учительница Марья Васильевна, измученная годами работы в тяжелых условиях, вспомнила свою жизнь в Москве у родителей, свою молодость — «все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле... чувство радости и счастья вдруг охватило ее...» («На подводе», 1897).

Звуки далекого хорового пения сливаются в одно с колокольным звоном. «Среди наступившей тишины ясно послышалось стройное хоровое пение мужских голосов. Пели где-то за садом, должно быть, на реке. И вышло очень мило, когда вдруг зазвонили в соседнем монастыре, и этот мягкий, мелодичный звон смешался с пением. У Яншина сжалось сердце от сладкого предчувствия чего-то хорошего, и он едва не забыл, что ему нужно вести больного. Посторонние звуки, прилетевшие в залу, почему-то напомнили ему, как мало в его теперешней жизни наслаждения и свободы...» Он хотел бы покинуть больного «и бежать, бежать, бежать без оглядки...» («Расстройство компенсации», 1902— 1903, гл. I). Вместо многоточия первоначально было продолжение: «... и броситься с высокого крутого берега вниз головой. Далекая песня, военная музыка, которую невзначай приносил ветер, военная музыка в городе и даже звуки балалайки по вечерам всякий раз сладко волновали его душу, и обольстительная жизнь, о которой эти звуки смутно говорили ему, всегда с самого детства почему-то рисовались у него в виде широкой, светлой и быстрой реки с высокими крутыми берегами».

Остановимся на ранних рассказах Чехова, не включенных им в Собрание его сочинений.

Рассказ «Два скандала» (1882) изображает нервно-страстного дирижера и его грубое отношение к артистам.

Брат Чехова пишет: «Кажется, в своем рассказе «Два скандала» Антон Чехов, описывая дирижера, взял за образец именно П. А. Шостаковского». Об этом дирижере мы уже говорили, как о личном знакомом Чехова. Брат Чехова приводит и известные ему случаи грубо оскорбительного обращения Шостаковского с артистами оркестра, которые, впрочем, сознавали его страстную преданность интересам искусства10.

Как дирижера, Чехов в то время мог знать Шостаковского только по симфоническим концертам: в опере же — итальянской — он дирижировал позднее (в 1889 г. и в 1894 г.).

В рассказе «Тапер» (1885) бывший ученик Московской консерватории Петр Рублев, приглашенный в частный дом в качестве тапера, до танцев сыграл что-то на рояле. Одна из девиц стала подпевать, «умильно» глядя на клавиши. Разговорились, — она сказала: «Хорошая вещь!», пожалела, что молодежь не занимается «серьезной музыкой». Когда же этой девице дают понять, что Рублев не гость, а тапер, она, «как ужаленная, отскакивает от рояля». Играя затем танцы и марши, от которых, по его словам, бывает «тошно... музыкальной душе», Рублев не может забыть о нанесенном ему оскорблении. Он вспоминает о кипучих силах молодости, когда и он «метил в композиторы и пианисты», — теперешнее же его положение тапера ужасно. Рублев разражается истерическими рыданиями. А его принимают за пьяного и попросту выталкивают вон из дома. Когда он рассказывает обо всем этом товарищу, у него снова начинается истерический припадок.

Из рассказа Рублева девица ярко выступает со своей грубой самонадеянностью, с парадоксами невежды.

«А барышня горячится, спорит, раскраснелась вся... Так и чешет! Такую критику пустила на композиторов, что держись шапка! В «Демоне» оркестровка хороша, а мотивов нет, Римский-Корсаков барабанщик, Варламов не мог создать ничего цельного и проч. Нынешние мальчики и девочки едва гаммы играют, платят по четвертаку за урок, а уж не прочь музыкальные рецензии писать... Так и моя барышня... Я слушаю и не оспариваю... Люблю, когда молодое, зеленое дуется, мозгами шевелит...»

Не был включен Чеховым в Собрание его сочинений и юмористический рассказ «Забыл!!» (1882), в котором идет речь о второй рапсодии Листа.

Маленькие оркестры в городках юмористически изображены в ряде рассказов Чехова.

«Музыкантов четыре. Один пилит на скрипке, другой на гармонии, третий на виолончели (с 3 контрабасовыми струнами), четвертый на бубнах. Играют все больше «Стрелочка», играют машинально, фальшивя на чем свет стоит» («Ярмарка», 1882). В этом рассказе подробно и очень забавно изображена игра на бубнах. Картинку оркестра встречаем мы еще в рассказе «Корреспондент» (1882). В исполнении солдат-музыкантов, когда новобрачные прибыли из церкви, «резко, остервенело рванув, раздается оглушительный, дикий, неистовый марш» («Свадьба», 1887).

\*

Постоянное внимание Чехова к музыке сказывается в его рассказах и повестях также и в нередких сравнениях с нею; подобное же, как мы видели, часто встречается и в его письмах.

Чехов говорит: «В жаркий день, когда некуда деваться от зноя и духоты, плеск воды и громкое дыхание купающегося человека действуют на слух, как хорошая музыка» («Степь», 1888, гл. V).

Земский врач Григорий Иванович Овчинников из рассказа «Неприятность» (1888) ударил пьяного фельдшера по лицу, и это мучило его. «Доктор глядел по сторонам и думал, что среди всех этих ровных, безмятежных жизней, как два испорченных клавиша в фортепиано, резко выделялись и никуда не годились только две жизни: фельдшера и его».

Профессор Николай Степанович из «Скучной истории» (1889), рисуя свое разносторонне напряженное внимание во время чтения им лекций студентам, начинает так: «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» (гл. I).

Доктор Андрей Ефимыч Ратин из повести «Палата № 6» (1892) «грустит о том, что в городе ему недостает умственных наслаждений, и добавляет: «Правда, у нас есть книги, но это совсем не то, что живая беседа и общение. Если позволите сделать не совсем удачное сравнение, то книги — это ноты, а беседа — пение» (гл. VI). Он же размышляет: «Видеть свое бессмертие в обмене веществ так же странно, как пророчить блестящую будущность футляру после того, как разбилась и стала негодною дорогая скрипка» (гл. VII).

Характеризуя узкий практицизм Пекарского в «Рассказе неизвестного человека» (1893), Чехов говорит: «Все отвлеченное, исчезающее в области мысли и чувства, было для него непонятно и скучно, как музыка для того, кто не имеет слуха» (гл. III).

В одной из записей Чехова на отдельных листках (не Записных книжек) находим рассуждение, излагающее мысли задуманного им персонажа.

Он пишет: «... и поэтическая любовь представляется такою же бессмысленной, как снеговая глыба, которая бессознательно валится с горы и давит людей. Но когда слушаешь музыку, все это... кажется спокойным, величественным, и уж снеговая глыба не кажется бессмысленной, потому что в природе все имеет смысл. И все прощается, и странно было бы не прощать»11. Так писать о музыке мог, конечно, только человек, для которого она действительно много значит, — в жизни которого она занимает большое, серьезное место.

**Домашнее задание:** 1) прочитать произведения А. Чехова «Певчие», «Скрипка Ротшильда», «Два скандала», знать содержание; 2) выполнить конспект лекции, сдать на оценку.