**МИНОБРНАУКИ РОССИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования

**«Коми государственный педагогический институт»**

**(Коми пединститут)**

Филологический факультет

Кафедра литературы

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

**Музыкальные страницы рассказов А. П. Чехова**

**на уроках литературы в школе**

Исполнитель

студент 3601 группы

\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Чуркина И. Л.

Научный руководитель

доцент, кандидат

педагогических наук

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Сафонова Е. Е.

Сыктывкар 2013

**Содержание**

Введение…………………………………………………………………3

1 Музыка в жизни и в рассказах А. П. Чехова..................................7

1.1 Музыка в семье А. П. Чехова...............………………………7

1.2 Музыкальный мир рассказов А. П. Чехова…......................11

1.3 Творчество А. П. Чехова в оценке Е. З. Балабановича........33

2 Изучение рассказов А. П. Чехова на уроках литературы

в 5-11классах.......................................................................................39

2.1 Рассказы А. П Чехова в современных школьных

программах по литературе в 5-11 классах.................................40

2.2 Рассказы А. П. Чехова в литературоведении и методике

преподавания литературы..........................................................71

2.3 Конспекты музыкально-литературного вечера и уроков

литературы..................................................................................81

Заключение……………………………………………………………..84

Библиография…………………………………………………………..88

Приложение

**Введение**

|  |
| --- |
| Музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи.  [Аристотель](http://www.wisdoms.ru/avt/b11.html)  Любое искусство стремится к тому, чтобы стать музыкой.  Уолтер Потер |

Музыка... Великое, никогда не увядающее искусство. Оно окружает человека с древнейших времен и по сей день. Звуки музыки оказывают сильное, порой труднообъяснимое воздействие на человека. Они способны вызвать у слушателя такие эмоции, пробудить которые не под силу ни одному из других искусств.

Важнейшее значение в формировании духовно богатой, гармонически развитой личности с высокими нравственными идеалами и эстетическими потребностями имеет и музыка, и художественная литература. Расширение круга чтения, повышение качества чтения, уровня восприятия и глубины проникновения в художественный текст - это важное средство для понимания произведений, включенных в школьную программу. Чтобы чтение стало интересным, продуманным, воздействующим на ум и душу ученика, необходимо развивать эмоциональное восприятие обучающихся, научить их грамотному анализу прочитанного художественного произведения. Понимать прочитанное как можно глубже - вот что должно стать устремлением каждого ученика. А музыка - это как раз та сфера искусства, которая непосредственно воздействует на эмоциональное восприятие учащихся.

Звучание музыки на уроках литературы, литературно-музыкальных вечерах – явление обычное. Сами названия некоторых литературных произведений указывают на определенную связь музыки и слова: «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, «Певцы» И. С. Тургенева, «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого, «Слепой музыкант» В. Г. Короленко и др. А теперь обратим внимание на названия некоторых рассказов А. П. Чехова: «Бенефис соловья», «Роман с контрабасом», «Скрипка Ротшильда», «Свирель», «Контрабас и флейта»… И это только названия. Прочитав же эти и другие рассказы, обращаешь внимание, что очень часто именно музыкальный мир, детали, лейтмотивы помогают понять прочитанное глубже, раскрыть художественный мир рассказа. Можно предположить, что в результате соединения, взаимопроникновения музыки и слова возникает качественно новое явление, которое имеет признаки обоих составляющих и потому нуждается в некоем комплексном анализе, т. е. таком анализе, в результате которого обозначенная связь не распадалась бы, а была еще более определенной.

**Актуальность** данной темы заключается в том, что рассказы А. П. Чехова рассматриваются нами с музыкальной точки зрения; анализируются рассказы где "звучит музыка"; результаты используются на уроках литературы при анализе произведений, т. к. на этот аспект практически не обращается внимания в работах методистов.

**Степень изученности:** к анализу творчества А. П. Чехова в выбранном нами аспекте обращались некоторые исследователи. Особую значимость представляют труды и статьи таких исследователей и методистов как Балабановича Е. З., Голубкова В. В., Дермана А. Б., Есаулова И., Ивановой И., Катаева В. Б., Кузичевой А., Мелковой А. С., Сухих И. Н., Яновской С. и других.

**Целью** данной работы является рассмотрение и анализ музыкального мира в рассказах А. П. Чехова, а так же использование результатов анализа на уроках литературы в школе.

Для достижения данной цели были выделены следующие **задачи**:

1) рассмотреть влияние музыкального воспитания в семье на духовное становление писателя;

2) проанализировать музыкальный мир в рассказах А. П. Чехова;

3) рассмотреть рассказы Чехова с музыкальной точки зрения в оценке критиков (в т.ч. Балабановича) и методистов;

4) проанализировать рассказы Чехова в современных школьных программах;

5) выделить и систематизировать рассказы, где "звучит музыка" для анализа на уроках литературы;

6) проанализировать музыкальный мир в выделенных рассказах, определить его функции;

7) апробировать результаты исследования на музыкально-литературном вечере и уроках литературы.

**Новизна** работы заключается в том, что музыкальный мир рассказов А. П. Чехова рассматривается в школьной программе.

**Объект:** учебно-воспитательный процесс, направленный на изучение рассказов А.П.Чехова в 5-11 классах.

**Предмет:** музыкальный мир рассказов А. П. Чехова на уроках литературы.

**Практическая ценность** заключается в том, что результаты исследования применяются на уроках литературы, внеклассных мероприятиях в школе, на научных студенческих конференциях института.

**Структура:** дипломная работа состоит из введения, двух глав, состоящих из 3 параграфов каждая, заключения, библиографии, которая состоит из 67 источников, и приложения.

**Апробация:** уроки и внеклассное мероприятие, в которые были включены результаты исследования, были апробированы нами в МОУ "СОШ № 38" г. Сыктывкара (Приложение 1); так же результаты исследования были представлены на научной студенческой конференции института в 2012 году (Диплом за 1 место); в 2013 году (Диплом I степени). (Приложение 2).

**Глава 1 Музыка в жизни и в рассказах А. П. Чехова**

В данной главе мы рассмотрим влияние музыкального воспитания в семье на духовное становление писателя. Обратим внимание на творческую среду, которая окружала юного Чехова. Проанализируем музыкальный мир чеховских рассказов, выделим музыкальные жанры, детали, музыкальные инструменты, профессии, музыкальную деятельность героев, музыкальный фон и атмосферу рассказов, рассмотрим их с музыкальной точки зрения и определим функции в рассказе. Проанализируем работу Е. З. Балабановича с практической точки зрения.

**1.1 Музыка в семье А. П. Чехова**

Песня, которую поет мать у

колыбели, сопровождает человека

всю его жизнь, до гроба.

Бигер Г.

Каков же был музыкальный мир Чехова, как складывались музыкальные вкусы, интересы, и как это влияло на его творчество? Откуда идут корни музыкальности семьи Чеховых? Сам Павел Егорович вписал в краткую летопись своей жизни: «1825. Родился в с. Ольховатке Воронежской губ. Острогож. уезда от Георгия и Ефросинии Чеховых... 1834. Учился пению у дьячка Остапа. 1835. Ходил в церковь и пел на клиросе. 1837. Приехал регент дьякон, жил у нас и учил меня на скрипке." [29, с.13] Как видно из записи, сам глава семейства в 10 лет уже пел на клиросе ( клирос - место для певчих в церкви на возвышении перед алтарем...; певчие, поющие на клиросе; церковный хор. [37,Т. 6, с.157]), а в 12 лет учился играть на скрипке. Благодаря знанию церковной музыки он был принят в таганрогском обществе. Его страсть к хоровому пению была поистине безграничной. В 1864 году он стал регентом кафедрального собора. "При том ничто не могло заставить его пропустить в литургии хоть один такт или слово - службы в соборе стали тянуться до бесконечности. В 1867 году ему отказали от места". [43, с.31] Павел Егорович перешел в греческий монастырь, где набрал хор слободских кузнецов, у которых "басы и баритоны зазвучали сурово и мощно". [43, с.32] Но не хватало альтов и сопрано. Поэтому отец семейства взял в хор троих старших сыновей. Именно музыка православной церкви, а не ее догмы, глубоко укоренилась в душе Антона Чехова. Раз, услышав церковный благовест, он признался школьному приятелю, актеру А. Вишневскому: «Вот любовь к этому звону — все, что осталось еще у меня от моей веры». [43, с32] А дома вечером, когда приходил из лавки отец, начиналось пение хором: отец любил петь по нотам и приучал к этому и детей. Кроме того, вместе с сыном Николаем он разыгрывал дуэты на скрипке, причем маленькая сестра Маша аккомпанировала на фортепиано. Сам глава семейства так отзывался о способностях детей: "Мы видели, что дети все у нас понятливы в науках, есть толк и способность..., Антоша хорош на литературу, Ваня на ремесло, Маша на музыку весьма понятлива, я прихожу в восторг, как она стала скоро ноты разбирать, умиляются ее игрою. ... Миша, вы его не узнаете, острый мальчик, получает 4 и 5-ть". [29. с.33]

Это музыкальные способности со стороны отца. А что же со стороны матери? А. Кузичева отмечает, что художественная одаренность Чеховых могла быть наследственной чертой Морозовых. В их роду были иконописцы, а родной дядя, брат матери, "мастерил диковинные игрушки, рисовал, играл на скрипке и флейте". [29,с.17-18].

Итак, со стороны и матери, и отца можно говорить о музыкальных и творческих способностях. Родители хорошо понимали значение образования. Отец и мать по-своему заботились о музыкальном обучении детей. Дети учились музыке дома у местного музыканта-любителя. Вместе с братьями Чехов пел в церковном хоре, руководителем которого был отец писателя. Пел он также в гимназическом хоре. "Все это содействовало воспитанию первых навыков музыкальной культуры у юного Чехова» [9, с.9]

На интеллект А. Чехова и его художественные вкусы благотворно повлиял таганрогский театр. Гимназистам дозволялось посещать только одобренные инспектором спектакли - при условии, что это не помешает выполнению домашних заданий. Учителей посылали в театр отлавливать гимназистов, проникавших в театр тайком... "Запретный театральный мир неудержимо влек к себе. Благодаря богатым попечителям театр в Таганроге процветал, блистая репертуаром, итальянскими певцами и столичными актерами" [43, с.47], Антон пристрастился к театру навсегда. Первый спектакль, который увидел Антон, была оперетта Оффенбаха "Прекрасная Елена". Рейнфилд отмечает, что героиня этой оперетты стала прототипом чеховских женских театральных персонажей. [См. об этом: 43, c.48]. В эти годы театр ставил в основном французские водевили и фарсы, а также оперетты. Отголоски чеховской драматургии уходят корнями в таганрогский театр (Шекспир, Островский). Романтическая драма вызывала усмешку, а величайшие европейские оперы Беллини и Верди оставили противоречивые впечатления. В театре устраивали симфонические концерты, но и в самом городе музыка звучала повсюду. В городском саду был собственный оркестр, и долгие годы вход туда был бесплатным. Впрочем, репертуар также контролировался инспектором гимназии, и учащиеся посещали сад только по его разрешению. "Музыка - это было единственное, что могло растрогать до слез лишенного музыкальных талантов Антона". [43, с.49].

Что говорил сам Чехов об этих годах? "Он словно скрыл их от посторонних глаз и возвращался к ним памятью очень редко". [29, с.10].

Восторг одного из своих приятелей, восхищавшегося опытом религиозного воспитания в сельской школе, Чехов остудил редким в его письмах признанием: «Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание — с церковным пением, с чтением Апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным; религии у меня теперь нет. Знаете, когда, бывало, я и два моих брата среди церкви пели трио „Да исправится“ или же „Архангельский глас“, на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же в это время чувствовали себя маленькими каторжниками». И добавил, что его и братьев «детство было страданием» [29, с. 10].

Очень сильны были впечатления от соприкосновения с народной песней, которая постоянно звучала и в семье, и во время путешествий к родственникам в деревню. Да и сам город имел репутацию музыкального.

Само по себе музыкальное обучение далеко не всегда заставляет человека полюбить музыку. Решающую роль в воспитании музыкального чувства у юного Чехова получила общая эстетическая атмосфера, окружавшая в таганрогские годы будущего писателя. Конечно, это прежде всего музыкальные впечатления, но здесь свое место занимали и литература, и театр, и общение с природой. Ведь в основе музыкального чувства – особое поэтическое ощущение мира.

Мало кто из исследователей рассматривает музыкальность А. Чехова в дальнейшей взрослой жизни (как продолжение музыкальных впечатлений и опыта детства и юности. Наиболее подробно эту тему исследует Балабанович). Но кое что мы можем узнать из воспоминаний современников писателя. Друг семьи И. Н. Потапенко вспоминает: "В изданных письмах А. П. он часто упоминает о том, что я пел в Мелихове. Это правда. Музыкой и пением в Мелихове были наполнены наши дни. Хорошая музыкантша Л. С. Мизинова...садилась за рояль, я пел... Но в письмах А. П. стыдливо умолчал о том, что и он сам пел, - правда, не романсы, а церковные песнопения. Им научился он в детстве, когда под руководством отца пел в церкви. У него был довольно звучный басок. Он отлично знал церковную службу и любил составлять домашний и импровизированный хор... Присаживалась к нам и подпевала и Марья Павловна, сочувственно гудел Павел Егорыч, а Антон Павлович основательно держал басовую партию. И это, видимо, доставляло ему искреннее удовольствие. Глядя на его лицо, казалось, что в такие часы он чувствовал себя ребенком". [3, с. 307]

Выводы: Любовь к музыке зародилась у Чехова еще в юности, одновременно с увлечением литературой и театром. Музыка была необходимой частью атмосферы, в которой жил и созревал талант Чехова. Она обостряла у писателя поэтическое видение мира, углубляла понимание внутренней жизни человека, давала драгоценные для художника творческие импульсы. Все, что Чехов получил от музыки, он с изумительной щедростью отдал людям. А формирование всего этого началось еще в детстве и большую роль сыграл сам уклад семьи Чеховых. Антон чехов рос в семье, где музыка, (особенно церковная), звучала с самого рождения, она была неотъемлемой частью домашней среды. Сам Антон пел в церковном хоре (то есть, исполнял партии в многоголосных произведениях, а это требует большого мастерства и умения петь в ансамбле). В семье исполнялась и инструментальная музыка (фортепьяно, скрипка). Младшие брат и сестра обладали хорошими музыкальными способностями, а отец бы руководителем хора. Сильные впечатления оставила и народная музыка, которая звучала вокруг. Благодаря увлечению театром, детские впечатления были наполнены музыкой разного стиля и качества. Сам город, где рос А. Чехов, считался музыкальным. Все это не могло не сказаться на развитии творческого (в том числе музыкального) начала, не отразиться в его произведениях...

**1.2 Музыкальный мир рассказов А. П. Чехова**

Книга – учитель без платы и благодарности. Каждый миг дарит она тебе откровения мудрости.  
 А. Навои

Музыка, подобно дождю, капля за каплей просачивается в сердце и оживляет его.  
 Р. Ролан

В рассказах А. П. Чехова музыкальный мир наполнен различным содержанием и выполняет определенные функции. Мы можем встретить на страницах рассказов названия музыкальных инструментов, музыкальных жанров, терминов, профессий, исторически реальных музыкальных произведений, популярных в 19 веке. Некоторые из них не утратили своей значимости до наших дней, как и рассказы А. П. Чехова. При более глубоком анализе наблюдается такое явление как "музыкальность" стиля, композиции, поэтики. Все это проявляется в разной степени и имеет свою эволюцию, развитие.

А. П. Чехов в своих рассказах неоднократно использует фрагменты, связанные с ***опереттой***:

Оперетта занимает среднее положение в жанровом отношении между оперным и драматическим искусством, это ''один из видов музыкального театра, музыкально-сценическое представление, в котором музыкально-вокальные и музыкально-хореографические номера перемежаются разговорными сценами'' [37,Т.4,с.51]. Синтетическая природа оперетты, тесная ее связь с массово-бытовой и эстрадной музыкой определяют популярность этого вида искусства, его доступность для широкой аудитории. Оперетта разнообразна как по содержанию, так и по форме. Существуют пародийные и пародийно-сатирические оперетты, лирико-комедийные и лирико-романтические, героико-романтические и так называемые мелодрамы-буфф. Вместе с тем в истории музыкального театра принято дифференцировать ''парижскую'' и ''венскую'' оперетты как определенные национально - исторические разновидности, обладающие своими жанрово-стилевыми особенностями: определенным кругом тем и персонажей, типичными музыкальными формами, мерой соотношения слова и музыки [37,Т.4,с.54-57].

В творчестве Чехова 1882—1887 гг. встречается и ''парижский'', и ''венский'' тип оперетты, причем первый из них представлен наиболее широко. Среди выдающихся творцов ''парижской'' оперетты выделяется имя Жака Оффенбаха (1819—1880), который по праву считается классиком оперетты. В своих произведениях композитор избегал мелодического и гармонического примитива, добивался оперного размаха и динамики в построении музыкальной формы, тщательно разрабатывал оркестровую фактуру сочинений. Благодаря Оффенбаху ''парижская'' оперетта стала художественным явлением мирового масштаба. По мнению одного из западных исследователей Дэвида Рассина, в опереттах Оффенбаха наблюдается ''смесь скептицизма и сострадания к человечеству'', чем собственно и определяется их специфика. ''Ничто не ускользает от его иронии, даже то, что любит сам...'' [47, с.91].

Чехов в 80-е годы часто обращается к произведениям Ж.Оффенбаха. Как полагает Лоуренс Сенелик, ''Чехов рано усвоил оффенбаховскую перспективу, которая ему показалась привлекательной'' [47,с.91]. Так, в рассказе ''Отвергнутая любовь. (Перевод с испанского)'' (1883) автор использует известную ему еще с юности оперетту Ж.Оффенбаха ''Перикола'' (''Птички певчие''). ''Перед окном одного из домиков стоит прекрасный гидальго. Он перебирает пальцами струны, дрожит, пламенеет и поет. Окно закрыто, но он не унывает: на то испанец он! Его песнь зажжет сердце неприступной, окно уступит напору маленькой ручки, послушной сердцу, и— дело в шляпе с широкими полями!'' [6,Т.4,с.15]. Как в оперетте, так и в рассказе тесно переплетаются ирония в изображении влюбленного гидальго и сочувствие к его участи.

Излюбленным видом сатирического изображения в опереттах Ж.Оффенбаха выступает пародия. В таких произведениях композитора, как ''Орфей в аду'' (1858), ''Прекрасная Елена'' (1864), ''Синяя Борода'' (1886), популярные мифологические и легендарно-исторические сюжеты подвергались пародийной деформации и вызывали живые ассоциации с современностью.

В рассказе ''Сапоги'' (1885) указывается, что в театре давали ''Синюю Бороду'', а один из героев, актер Блистанов, исполняет главную роль в этой оперетте. Место развязки событий также связано с театром Лентовского: ''И все, гулявшие в этот вечер в городском саду около летнего театра, рассказывают теперь, что они видели, как перед четвертым актом от театра по главной аллее промчался босой человек с желтым лицом и с глазами, полными ужаса. За ним гнался человек в костюме Синей Бороды и с револьвером в руке. Что случилось далее — никто не видел'' [6,Т.4,с.10).

У Чехова оперетта увеселяет публику в саду или театре, причем публика, слушающая оперетту, самая разная — от генерала Бризжалова до экзекутора Ивана Дмитрича Червякова (''Смерть чиновника'', 1883), который ''глядел в бинокль на ''Корневильские колокола''. Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства'' [5,с.30].

Мелодии и арии из оперетт были настолько популярны в 70-80-х годах Х1Х столетия в России, что звучали и в домашнем музицировании. Но в творчестве Чехова второй половины 80-х годов это домашнее ''звучание'' оперетты выполняет особую художественную функцию. Так, в чеховском рассказе ''Мой домострой'' (1886) мелодии из оперетт исполняются за обедом, когда муж ''услаждает себя щами и гусем с капустой, жена сидит за пианино и играет... из ''Боккачио'', ''Елены'' и ''Корневильских колоколов'' [,Т.5,с.359]. Здесь оперетта становится частью мещанского быта, опошляется, а ее присутствие в тексте рассказа является средством раскрытия художественного образа. Неуместное звучание музыки оперетты (между щами и гусем с капустой) подчеркивает самодурство и деспотизм главного героя рассказа.

Как средство раскрытия психологического состояния героя у Чехова выступает и оперетта Ш. Лекока ''Дочь мадам Анго»'' (1872) в рассказах ''Двадцать девятое июля'' (1882) и ''Начальник станции'' (1883). Способ воспроизведения мелодий из этой оперетты в чеховских рассказах на первый взгляд одинаков, но психологическое состояние героев при этом различно. Если в первом рассказе ''доктор и мировой сильно сконфузилисьи, чтобы скрыть подальше от света белого свой конфуз, засвисталииз ''Мадам Анго'' [6,Т.1,с.227], то во втором: ''Тень приближалась. Скоро послышалось, что насвистывалииз ''Мадам Анго'' [6,Т.2,с.273]. Чеховские персонажи прибегают к свисту в одном случае для того, чтобы скрыть смущение, а в другом — чтобы выразить беззаботное душевное состояние.

Хорошо зная оперетту с гимназических лет, Чехов очень часто использовал этот жанр в творчестве первой половины 80-х годов. Но заканчивается сотрудничество с ''малой прессой'', юмористическими журналами, и с 1887 г. оперетта перестает встречаться в творчестве писателя. Возможно, это можно объяснить тем, что, утвердившись на русской сцене в конце 1860-х годов, оперетта ''оказалась в стороне от путей, которыми шло передовое русское искусство, утратила свой социально-критический пафос и скатилась к примитивной развлекательности'' [37,Т.4,с.56]. Возможно, прямые ссылки Чехова на оперетту прекращаются и в связи с тем, что писатель ''перешел в новые сферы жизни, дававшие более обширный опыт, чем артистическая уборная, редакция газеты и приемная врача, и значительно расширил круг аллюзий. Новый уровень в его творчестве не требовал постоянного привкуса фривольности, которого он достигал, щедро рассыпая имя Оффенбаха'' [47, с.94].

Как отмечает Н. Иванова, что только в 1899 г. Чехов дважды обратится к жанру оперетты — в рассказах ''Душечка'' и ''Дама с собачкой'' [См. об этом: 61]. В ''Душечке'' антрепренер и содержатель увеселительного сада ''Тиволи'' Кукин дает публике, как он сам считает, ''самую лучшую оперетку, феерию, великолепных куплетистов, но разве ей это нужно? Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!'' [5,с.361]. Это убеждение Кукина, перешедшее к Оленьке, несколько детализируется в ее устах: ''Но разве публика понимает это?.. Ей нужен балаган! Вчера у нас шел ''Фауст наизнанку'', и почти все ложи были пустые, а если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит. Завтра мы с Ваничкой ставим ''Орфея в аду'', приходите'' [5,с.363].

''Фауст наизнанку'' — русское название оперетты ''Маленький Фауст'' Ф. Эрве (либретто Г.Кремье и А.Жема). Поставленная впервые в России в 1869 г. в переводе В.Курочкина, она была встречена недоброжелательно, так как в ней пародия на оперу Ш.Гуно ''Фауст'' оставалась самоцелью. ''Орфей в аду'' — оперетта Ж.Оффенбаха (либретто Г.Кремье и Л.Галеви). Завуалированный памфлет на современность, она появилась на русской сцене раньше ''Фауста наизнанку'', в 1865 г., и пользовалась неизменным успехом. Античный миф об Орфее стал поводом для остроумной пародии на оперу традиционного типа и одновременно на буржуазное общество.

Оперетта в 90-е годы переживала кризис, период упадка. Чехов в рассказе «Душечка» упоминает вышеназванные оперетты, описывая события двадцатилетней давности, связанные с первым замужеством Ольги Ивановны, следовательно, это конец 70-х годов, когда оперетта была очень популярна. Это упоминание, по мнению А. С. Мелковой, — ''признак движения времени'' [35,с.91]. С другой стороны, Чехов показывает, как воспринимались зрителями эти оперетты: непопулярность ''Фауста наизнанку'' и неизменный успех ''Орфея в аду''.

В рассказе ''Дама с собачкой'' **(**1899) Чехов обращается к оперетте Сиднея Джонса “Гейша” (либретто О.Холла и Г. Гринбэнка), которая была написана в 1896 г.

''Еще утром, на вокзале, ему бросилась в глаза афиша с очень крупными буквами: шла в первый раз ''Гейша''. Он вспомнил об этом и поехал в театр… Театр был полон… Вошла и Анна Сергеевна'' [5,с.380].

Впервые в Москве эта оперетта была поставлена в 1897 г. в театре Шелапутина, в 1899 г. шла в театре «Буфф» и в театре русской комической оперы и оперетты. Гастролировавший в апреле этого же года театр венской оперетты также ставил ''Гейшу''. В ялтинском театре премьера оперетты состоялась 6 сентября, и, как полагает А. С. Мелкова, ''Чехов, возможно, присутствовал на запоздалой премьере ''Гейши'' [6,Т.10,с.431]. ''Гейша'' пользовалась огромным успехом благодаря условному японскому колориту и необыкновенной лиричности. Почему в рассказе ''Дама с собачкой'' на сцене провинциального театра идет ''Гейша''? С одной стороны, это своеобразный ''знак'' современности. Чехов часто использует в своих произведениях музыку, только что услышанную, понравившуюся, часто звучащую. С другой стороны, есть какая-то тонкая связь между Анной Сергеевной, хрупкой женщиной, сжимающей веер в руках, знающей, понимающей искусство, — и главной героиней оперетты Мимозой, в которой то же изящество, душевная тонкость, связь с искусством. На пути к счастью у героев оперетты стоит множество препятствий. Но если оперетта заканчивается счастливым концом, соединением героев, то чеховским героям ''ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается'' [5,С.384]. В данном случае сюжет оперетты подчеркивает драматизм положения героев и одновременно указывает на возможное и при этом абсолютно иллюзорное развитие событий.

Во второй половине ХIХ в., в ту самую пору, когда в России стал развиваться и устанавливать свои жанровые формы романс, сложилась и стала развиваться и оперетта, которой, как отмечает М.С.Петровский, ''было суждено стать антитезой романсу в системе музыкально-вокальных жанров'' [41,с.73]. Главная тема оперетты — мезальянс, любовный союз, заключенный влюбленными вопреки неравенству (социальному, национальному, культурному). Брак — единственная мечта героев оперетты, а благополучно преодолеваемые предрассудки — единственное препятствие на пути к счастью. Оперетта создавала идиллическую, утопическую картину действительности. ''Романсовый мир утопичен, как и мир оперетты, но представляется очевидным более демократический, более гуманистический характер романсовой утопии. Резкая разведенность двух утопий по социальному признаку с неизбежностью ведет к борьбе двух жанров в их бытовании'' [41,с.74]. Оперетта стремится вытеснить или поглотить романс, превратить его в свою арию; романс делает попытки вывести арию из оперетты и переосмыслить ее на свой лад, включить в романсный репертуар.

Интерес к оперетте падает, когда растет спрос на более демократичный жанр — романс. Эти наблюдения и выводы М. С. Петровского находят подтверждение, когда мы обращаемся к прозе Чехова. Хорошо знакомый и с опереттой, и с романсом, Чехов одновременно обращается к этим жанрам в 80-е годы. Но если в рассказах 1882-1883 гг. чаще встречается оперетта, то с 1884 г. учащается обращение писателя к романсу, с 1885 г. романс начинает вытеснять жанр оперетты и, наконец, с 1887 г. писатель перестает обращаться к нему (кроме двух вышеназванных случаев). В прозе писателя оперетта ''сталкивается'' с романсом — и терпит поражение.

На страницах рассказов А. П Чехова часто звучит ***романс*** (камерное вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением). В 19 веке, особенно в творчестве композиторов романтического направления, романс становится одним из ведущих жанров, отражая характерные для эпохи тенденции: обращение к внутреннему, душевному миру человека и к сокровищам народного искусства. Представителями нового типа романса в России 19 века были М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. А. Балакирев, М. П. Кюи, М. П. Мусоргский, . П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов. "Наряду с камерно-вокальной классикой в 19 веке развивался и бытовой романс, рассчитанный на певцов-любителей и стилистически близкий песне. Эти две области романса не были изолированными и постоянно взаимодействовали". [37,Т.4,с.695]

В рассказе "Попрыгунья" (1892) доктор Дымов, которому "некогда было интересоваться искусствами" [7,с.122], узнав о неверности жены, страдает сильней, чем многие другие в его положении, страдает молча, и Чехов говорит об этом косвенно. "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". [7,с.133]. Доктор Коростелев, приятель Дымова, исполняет романс на стихи Некрасова ''Укажи мне такую обитель*…*'' — Отрывок из стихотворения ''Размышления у парадного подъезда'' (у Н. А. Некрасова: ''Назови'') Стихотворение имеет обобщенно-символический смысл. Идея ''спасения в народе'' сочетается с раздумьями о трагической судьбе народа. С шестидесятых годов XIX в. — популярная в среде демократической интеллигенции песня. (Интересно то, что трагический текст романса положен на мажорную мелодию. Этот прием подчеркивает глубину внутреннего переживания лирического героя). По воспоминаниям М. П. Чехова, ее часто пели в кружке врачей Чикинской больницы, где А. П. Чехов в 1883 г. проходил врачебную практику [67*,*с.138].

Нужно добавить, что "романс подразделяется на отдельные жанровые разновидности: баллады, элегии, баркаролы, романсы в танцевальных ритмах и т. д." [37,Т.4,с.695]. В рассказе "Черный монах" (1894) разновидность романса ''Серенада (Валахская легенда)'' итальянского композитора Гаэтано Брага (1829—1907) играет существенную роль в развитии фабулы произведения. Исполнение серенады в "Черном монахе" служит решающим звеном в цепи причин, вызывающих призрачную галлюцинацию у главного героя, служит как бы лейтмотивом болезни.

М. П. Чехов вспоминает: "Антон Павлович находил в этом романсе что-то мистическое, полное красивого романтизма. Я упоминаю об этом потому, что романс имел большое отношение к происхождению его рассказа ''Черный монах'' [67,с.257—258].

В рассказе "Человек в футляре" (1898) образ Вареньки, ее жизнерадостность, раскрывается и через музыкальное оформление. Она поет малороссийские романсы, в том числе "Виют витры" - один из наиболее популярных в конце 19 века романс, ценный главным образом своим словесным и музыкальным звучанием.( В ВСловаре.Ру > Биографический словарь есть указание на работы исследователей которые приписывают этот романс (песню) реальному историческому лицу: Чурай Маруся Гордеевна - слагательница малороссийских песен. Жила в половине XVII века. Из песен, ей приписываемых, наиболее известны: "Виют витры, виют буйни" и др. Ср. кн. А.А. Шаховской "Маруся, малороссийская Сафо" (1 т. сборника "Сто русских литераторов", СПб., 1839); кн. Н.Н. Голицын "Биографический словарь русских писательниц" (СПб., 1889); "Сочинения Б. Белинского" (т. III, М., 1859).

Именно это звучание и подкупило Беликова, помогло ему, учителю греческого языка, филологу, найти общий язык с Варенькой: "Она спела с чувством "Виют витры", потом еще романс, и еще, и всех нас очаровала, - всех, даже Беликова. Он подсел к ней и сказал, сладко улыбаясь:

- Малороссийский язык своею нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий" [7,с.309]. Здесь романс выступает в роли и характеристики героини, и "общего языка" героев. [13,с.174]

Рассмотренные романсы относятся к бытовым. Но в рассказах А. Чехова можно встретить и камерно-вокальные романсы, принадлежащие к яркой русской национальной школе.

В рассказе "Ионыч" (1898), для передачи лирических настроений, чувства молодости и жизнерадостности Дмитрия Старцева в начале рассказа, звучит "Элегия" А. А. Дельвига: "Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было), и всё время напевал: - Когда еще я не пил слез из чаши бытия..." [7,с.337].

Авторы романса - композитор (М. Л. Яковлев) и поэт А. Дельвиг, были близкими друзьями А. С. Пушкина. На элегию обратили внимание многие композиторы, но время выбрало музыку М. Яковлева, которую для дуэта в 1830-е гг переложил М. Глинка.

Первое впечатление Старцева от Екатерины Ивановны передано другим романсом на стихотворение А. Пушкина "Ночь": "Шел он и всю дорогу напевал: - Твой голос для меня, и ласковый, и томный..." [7,с.341]. Автор музыки этого романса А. Г. Рубинштейн - русский пианист, композитор, дирижер, муз-обществ. деятель - в музыкальном наследии которого существенное место занимает вокальная лирика. "Он широко опирался на интонации русского городского фольклора, вместе с тем использовал устоявшиеся формы зарубежной музыки" [37,Т.4,с.731]. Творчество Пушкина оказало сильнейшее воздействие на русский романс. Это проявилось не только в количестве произведений, написанных на его стихотворения, - во многих этих романсах нашли отражение и эстетические, и стилистические принципы поэта. Для Чехова не было резких границ между поэзией, музыкой и прозой. Ссылаясь на "Капитанскую дочку" Пушкина, Чехов говорил о "тесном родстве сочного русского стиха с изящной прозой". [9,с.149]. Романсы в рассказе "Ионыч" придают главным героям, Старцеву и Екатерине Ивановне, жизненность и правдоподобие "и вместе с тем еще резче подчеркивают их увядание и в конце концов опустошенность". [13,с.118].

В рассказе "Дама с собачкой" (1899) Анна Сергеевна исполняет романс. Чехов умышленно не дает ему конкретного названия, так как тема этого романса - "любовь". Это характеризует героиню, как тонкого ценителя искусства, способного выразить чувства через исполнение музыкального произведения.

Как отмечает Н. Иванова, в творчестве Чехова, как правило, пение героя для кого-то, при ком-то значительно его принижало как несущее элемент позёрства. (Кроме названных выше). Так, поёт романс, ударив по струнам гитары, неудачник Грохольский (''Живой товар'', 1882); затягивает романс в соседнем номере баритон с выпуклыми рачьими глазами (''Нарвался'', 1882); затягивают серенаду заблудшие дачники под окнами курятника (''Заблудшие'', 1885); некто высокий и тощий, стуча длинными пальцами по клавишам, поёт романс в доме распутной еврейки, остальные скалят от удовольствия зубы (''Тина'', 1886); поёт, топнув ногой, сделав страдальческое лицо, не успевающий к сроку написать рассказ Павел Сергеевич (''Заказ'', 1886); поёт какой-то романс, морщась и нетерпеливо стуча ногой, доктор на пикнике (''Моя жизнь'', 1896); поддавшись воспоминаниям о былом и молодости, иллюзии, что можно спасти Кузьминки, поёт, становясь в позу, Подгорин (''У знакомых'', 1898) [См. об этом: 63].

Романс у Чехова "звучит" во многих рассказах и раннего и зрелого периода и часто характеризует внутренний мир героев, их настроение и мироощущение, правдоподобие, является лейтмотивом.

На страницах рассказов мы встречаемся и с оперой. ***Опера*** - род музыкально-драматического произведения. Опера основана на синтезе слова, сценического действия и музыки. В отличие от различных видов драматического театра, где музыка выполнят служебные, прикладные функции, в опере она становится основным носителем и движущей силой действия. "Важнейший, неотъемлемый элемент оперного произведения - пение, передающее богатую гамму человеческих переживаний в тончайших оттенках" [37,Т.4,с.19].

Виднейшим представителем историко-романтической французской оперы стал Джакомо Мейербер (1791-1864). "Мастерство владения большими сценическими массами, умелое распределение контрастов и ярко декоративная манера музыкального письма позволили ему создать произведения, захватывающие напряженным драматизмом действия и чисто зрелищной театральной эффектностью" [37,Т.4,с.27]. Мейербер создает особый жанр, получивший название "большая опера". Это обязательное грандиозное с пышной зрелищностью представление в пяти актах преимущественно на исторические темы. В нем - разветвленная запутанная интрига, множество мест действия, впечатляющие декорации. В опере широко используется прием контраста. В течение нескольких десятилетий этот тип оперы безраздельно господствовал в Париже. "Огромные масштабы и разноплановость "больших опер" позволяли широко вводить в них яркую красочную симфоническую музыку, характеризующую эпоху, страну, основные противоборствующие силы" [42,с.65]. Ярчайший пример французской романтической оперы - "Гугеноты" (1835) на исторический сюжет из эпохи социально-религиозной борьбы во Франции 16 в (по роману фр. писателя Мериме "Хроники времен Карла IX"). В 50-60 гг. 19 в. возникает лирическая опера. По сравнению с большой оперой масштабы ее скромнее, действие концентрируется на взаимоотношении нескольких действующих лиц, лишенных ореола героизма и романтической исключительности. Представители лирической оперы часто обращались к сюжетам из произведений мировой литературы и драматургии, но трактовали их в бытовом плане. В лучших образцах этого жанра проявляется внимание к внутреннему миру человека, тонкий психологизм. "Произведением, утвердившим жанр лирической оперы во французском музыкальном театре, и наиболее полно воплотившим его характерные черты, был "Фауст" Ш. Гуно (1859) [37, Т.4,с.28-29].

В рассказе "Два скандала" (1882) упоминаются две оперы. В первой части - "Гугеноты": "В одну масленицу, когда театр бывает наименее пуст, давали «Гугенотов» [6,Т.1,с.442]; Прием контраста, который использует Мейербер в опере, используется и в "первом скандале" рассказа. "Гугеноты" - опера на сюжет 16 века, а героиня рассказа, по стечению обстоятельств, оказывается перед публикой в современном (19 в) платье: "Из второго яруса послышался смех, и скоро весь театр утонул в нескончаемом смехе и шиканье. Чёрт возьми! На ''Гугенотах'' будет петь барыня в перчатках, шляпе и платье самого новейшего времени!.." [6,Т.1,с.443]. Да и сама впечатляющая, зрелищная "большая опера" является ярким контрастом "случайному недоразумению". Во второй части действие происходит вокруг оперы "Фауст" композитора Ш. Гуно: "В письме просили его продирижировать "Фауста". Дирижер Н. внезапно заболел, и дирижерская палочка вакантна" [6,Т.1,с.445]. В рассказ вводится и имя главной героини оперы, и фамилия композитора: "Когда в третьем действии Маргарита, прекрасное, сильное сопрано, запела за прялкой свою песню, он улыбнулся от удовольствия: барыня пела прелестно" [6,Т.1,с.446]. Именно в прекрасной Маргарите узнал дирижер ту, которую обидел и выгнал когда-то из своей жизни. Опера была сорвана. Публика возмущена. "Что сказал бы Гуно, если бы видел, как издеваются над его творением! О, Гуно убил бы его и был бы прав!" [6,Т.1,с.446]. Именно на фоне этих опер происходят "скандалы", заявленные в названии.

Среди молодых национальных школ, достигших зрелости и самостоятельности в 19 в., наиболее крупной по значению является русская. С появлением классических шедевров М. И. Глинки русская оперная школа вступила в пору своего расцвета. А. С. Даргомыжский создал бытовую народную драму "Русалка" (1855), в которой фантастические эпизоды служат для воплощения жизненного реалистического содержания. Мировое значение русской оперной школы утвердили А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсков, П. И. Чайковский [37, Т.4,с.30].

В рассказе "Припадок" (1889) медик, художник и студент-юрист поют каватину из оперы "Русалка" (композитор А. С. Даргомыжский) по дороге в публичный дом. "- Невольно к этим грустным берегам, - запел медик приятным тенором, - меня влечет неведомая сила..." [4,Т.1,с.498]. Это слова из Каватины Князя в 4 действии, 2 картины. В опере "задумчиво стоит на берегу Днепра Князь. И здесь знакомые места напоминают ему о Наташе." [11,с.25] Музыка каватины печальна и светла . У Чехова же звуковые образы резко контрастны: с одной стороны - отрывок из каватины Князя, которую напевает один из персонажей рассказа. Лирическая партия внутренне перекликается с удивительным чеховским пейзажем - картиной первого снега. С другой стороны - какофония "наглых, размашистых, удалых" звуков, доносящихся из "веселых домов". Это сопоставление вводит нас в душевное состояние героя рассказа студента Васильева, чистого и чуткого юноши, потрясенного страшным унижением достоинства человека. Таким образом, как и у А. С. Даргомыжского фантастические эпизоды в сочетании с ариями и ансамблями, написанными "в духе русской песни и романса" [16,с.246] служат для воплощения жизненного реалистического содержания и контраста душевного состояния героев оперы, так и у Чехова какофония звуков контрастирует с внутренним миром героя. Сюжет "Русалки" ("Пушкинское произведение оказалось прекрасным материалом для оперы" [16,с.246]) и рассказ Чехова несколько пересекаются, ассоциативно похожи друг на друга: крестьянская девушка Наташа, обманутая князем и утопившаяся в реке - девушка из истории "где-то и когда-то ... вычитанная" [4,с.497] Васильевым; самоубийство Наташи - самоубийство девушки из истории; сумасшествие отца - мельника - "припадок" студента - юриста.

В рассказе "Дама с собачкой" (1899) Гуров рассказывает, "что он москвич, по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил, имеет в Москве два дома..." [7,с.379]. Для характеристики героя Чехов берёт одну-две детали, но самые существенные. По образованию филолог, Гуров, обладающий прекрасным голосом и готовящийся петь в частной опере, – "бросил". Одно чеховское слово, и нет пояснений, да они и не нужны. Читатель понимает, что Гуров порывает с прекрасным, с искусством. Но вспоминает об этом герой под воздействием красоты... Гуров порвал с прекрасным, с тем, что не имеет отношения к службе в банке, владению двумя домами... "Но само умение понимать, слышать и слушать музыку у Гурова останется, оно будет необходимо в дальнейшем повествовании, и Чехов оставляет эту подробность." [63].

Вершиной оперного творчества для всей русской оперы 19 века стали лирические оперы П. И. Чайковского "Евгений Онегин" и "Пиковая дама". Редкий мелодический дар композитора, тонкое использование интонаций русского романса, характерных для быта, описанного в пушкинском произведении, - все это позволило Чайковскому создать "произведение предельно доступное и в то же время рисующее сложные психологические состояния героев" [16,с.267]. Опера "Евгений Онегин" стала во многом глубоко новаторской. Человек здесь показан как бы изнутри, использованы исключительные возможности музыки в передаче чувств. На сцену выведены необычные для оперы герои - люди еще недавней эпохи. "Гениальное использование специфических возможностей музыки помогло Чайковскому блистательно справиться с возникшими очень трудными задачами" [42,с.115]. Он нашел новый музыкальный язык для обрисовки персонажей "Онегина". В музыке оперы тесно переплетаются народно-песенное и романсовое начала. Здесь сказался богатейший опыт работы над романсовой лирикой. Это способствовало особой сценичности и полному сохранению правдивости пушкинского романа в стихах, его человечности в рамках оперы, подчеркнуло и усилило его лиричность.

В рассказе "Черный монах" молодой философ, ученый Коврин напевает героине строки из арии Гремина (действие 3, картина 1, опера "Евгений Онегин" П. И. Чайковского): "Она говорила с большим чувством. Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, 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..." [7,с.211]

В этом рассказе это не единственный интертекст. Имя героини рассказа совпадает с именем героини оперы. Тембр женского голоса, который А. Чехов почти никогда не описывает музыкальными терминами, здесь прописан конкретно: "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" [7,с.213]. В опере эти характеристики совпадают: "Действующие лица: Татьяна - сопрано, Ольга - контральто" [39,с.244]. Как и в опере девушки поют дуэтом о "таинственных звуках, прекрасных и странных" (В опере: "Слыхали ль вы за рощей глас ночной Певца любви, певца своей печали?").

В "Рассказе неизвестного человека" (1893) для характеристики героя Чехов тоже обращается к музыке: Грузин поет строфу из арии Ленского (действие 2, картина 2, опера "Евгений Онегин" П. И. Чайковского) "Что день грядущий мне готовит", а затем "глядя на потолок, как бы припоминая, он с чудесным выражением сыграл две пьесы Чайковского, так тепло, так умно!"

Таким образом, мы наблюдаем, что опера присутствует в рассказах и раннего, и зрелого периода творчества писателя. Исторически реальные музыкальные произведения были очень популярны в эпоху Чехова. Выбор их неслучаен, а является важным элементом. Даже жанр, в которой была написана та или иная опера, играл определенную роль в художественном мире рассказа. Нередко опера и романс встречаются на страницах одного произведения и сосуществуют вместе, помогая раскрыть внутренний мир, психологизм, характеристику героев, являются местом действия, интертекстом, лейтмотивом, придают жизненность, правдоподобие повествованию.

В рассказах А. Чехова герои имеют какую-либо ***музыкальную профессию*** или являются ***музыкантами-исполнителями***. Многие термины очень хорошо нам знакомы, но некоторые названия профессий, инструментов стали непонятны современному читателю.

Рассказ "Два скандала" (1882) словно пронизан музыкой. Все герои здесь - музыканты. Дирижер и артистка хора - главные действующие лица. Свидетелями "скандалов" являются артисты оркестра, хор, певцы, антрепренер. Н. Гвоздей отмечает: чтобы передать «эмоциональное состояние дирижера, трепетно относящегося к музыке и испытывающего подлинные страдания, если музыканты допускают ошибки, не чувствуют настроения, музыкального образа» [12,с.128] Чехов использует метафору «точно пюпитр был виноват в том, что…». Музыканты ("тенора", "первые скрипки", "флейта", "фагот", "виолончель"), музыкальные термины и названия ("фа","фа-диэз", пюпитр, дирижерская палочка, трудный пассаж, партия, сопрано и т. д.) создают яркую музыкальную атмосферу. Рассказ "Толстый и тонкий" (1883): жена Порфирия "дает уроки музыки". В рассказе "Контрабас и флейта" (1885) главные герои - артисты оркестра. Один играет на контрабасе, другой - на флейте. В рассказе "Припадок" (1887) музыканты, их игра, на протяжении всего рассказа сопровождают главного героя: "Прижавшись к забору, он стоял около дома и ждал, когда выйдут его товарищи. Звуки роялей и скрипок,веселые, удалые, наглые и грустные, путались в воздухе в какой-то хаос, и эта путаница по-прежнему походила на то, как будто в потемках над крышами настраивался невидимыйоркестр" [4,с.508]. Н. Гвоздей отмечает, что это музыкальное обрамление выразило и разнообразие бытующих в переулке настроений, и - мешанину чувств, охвативших Васильева, и "создало разительный контраст с "музыкой сфер", с высоким планом представлений, иллюзий юноши - не зря сказано, что настройка невидимого оркестра происходила "в потемках над крышами" [12,с.128]. В рассказе "Именины" (1888) Ольга Михайловна "заставила себя остановиться в гостиной, чтобы из приличия послушать молодого человека, который сидел за пианино и играл; постояв минутку, она крикнула: "Браво, браво, m-r Жорж!" и, хлопнув два раза в ладоши, пошла дальше", а на реке, в лодке "музыканты-любители и играли на самоделковых скрипках и виолончели". В "Попрыгунье" (1892) дома у Ольги Ивановны и доктора Дымова собирается "артистическая, свободная и избалованная судьбою компания". Среди них и виолончелист, и певец из оперы. Сама героиня поет, аккомпанирует, играет "на рояли". И все у нее "выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило". В рассказе "Скрипка Ротшильда" (1894) Яков Бронза "очень хорошо играет на скрипке, особенно русские песни", а его антагонист Ротшильд - на флейте, которую в конце рассказа "он давно уже оставил... и играет теперь только на скрипке". В "Черном монахе" (1894) к героине "приезжали барышни - соседки, которые вместе с Таней играли на рояле и пели; иногда приезжал молодой человек, сосед, хорошо игравший на скрипке". В рассказе "Анна на шее" (1895) героиня, пока муж был на службе, "играла на рояле, или плакала от скуки, или ложилась на кушетку и читала романы, и рассматривала модный журнал", ее отец, Петр Леонтьичиграл на фисгармонии, "которая шипела и рычала; он старался выдавить из нее стройные, гармоничные звуки и подпевал, или же сердился на мальчиков: - Мерзавцы! Негодяи! Испортили инструмент!". В "Душечке" (1898) Оленька полюбила Кукина "антрепренера и содержателя увеселительного сада "Тиволи". Играют "на рояле в четыре руки" герои рассказа "О любви" (1898). Анна Алексеевна, когда "беседовали подолгу и подолгу молчали, думая каждый о своем" играла на рояле. В "Ионыче" (1998) Котик "играла как никогда" на рояле и после восхищенных поздравлений гостей и родных "на всей ее фигуре было написано торжество". Закончив консерваторию, Екатерина Ивановна поняла, что она "такая же пианистка, как мама писательница". В "Даме с собачкой" (1899) Гуров слышит "игру на рояли, и звуки доносились слабые, неясные. Должно быть, Анна Сергеевна играла". В рассказе "Архиерей" (1902) Преосвященный Петр вспоминает, как служил за границей , где 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". А когда архиерея не стало, и наступила Пасха, "на большой базарной площади было шумно, колыхались качели, играли шарманки, визжала гармоника, раздавались пьяные голоса". В "Невесте" (1903) жених Нади Андрей Андреич "играл на скрипке, а Нина Ивановна аккомпанировала на рояле". Он принимал участие в концертах с благотворительною целью; и в городе называли его артистом". "Андрей Андреич, по обыкновению, долго играл на скрипке. Вообще он бы неразговорчив и любил скрипку, быть может, потому, что во время игры можно было молчать".

Можно говорить том, что кто-то из героев - музыкантов отдается профессии со всем темпераментом, кого-то слушают из приличия, из музыкальной среды ищут "таланты и открытия", герои играют, поют, восхищаются искусством, кто-то бесцельно проводит время за инструментом или злится на детей за то, что сам не может извлечь гармоничных звуков, кто-то вспоминает юность, а кто-то за игрой на скрывает свои чувства или характер. И все это очень гармонично вплетается в рассказы и характеризует героев.

Во многих рассказах какую-либо роль играет оркестр. Состав их очень разный: симфонический (все рассказы, где упоминается опера и оперетта), или просто оркестр ("Маска"), военный ("Гриша", "Каштанка", "Анна на шее") или народный ансамбль("Именины", "Анна на шее"), звучит "плохая наемная музыка" ("Черный монах") или жидовский оркестр ("Скрипка Ротшильда"), в саду просто слышится музыка ("Душечка") или играет "плохой, с дрянными, обывательскими скрипками" оркестр ("Дама с собачкой"), есть даже оркестр "невидимый" ("Припадок").

Пение хора часто слышат герои рассказов - народный ("Именины"), монашескй ("Архиерей"), женский, мужской, смешанный (рассказы, где упоминается опера и оперетта), хор песенников ("Ионыч"), поют куплетисты ("Душечка"). А инструменты представлены в широчайшем разнообразии: это и народные (гармоника, гитара, колокола, шарманка, бубны, "хохлацкая скрипка", "самоделковая виолончель"), и инструменты симфонического оркестра (контрабас, флейта, скрипка, виолончель), пианино, фортепьяно, орган, но чаще всего герои играют или слушают рояль и скрипку.

В рассказах герои танцуют кадриль ("Маска", "Анна на шее"), "Камаринскую" ("Каштанка"), мазурку ("Черный монах", "Анна на шее"), польку, вальс, grand rond ("Анна на шее").

Стоит отметить, что почти в каждом рассказе Чехов пользуется музыкальной терминологией, когда дело касается голоса. Везде звучат басы и тенора, реже - сопрано и контральто. (Тенор - многозначный термин. Применительно к голосу - "высокий мужской голос, название которого происходит от преимущественного исполнения им в ранней многоголосной музыке партии тенора" [37,Т.5,с.498], бас - многозначный термин, применительно к голосу - "мужской голос низкого регистра", сопрано - самый высокий женский голос с развитым головным регистром, контральто - низкий женский певческий голос. Тембр голоса обычно густой, плотный. Наиболее характерный и выразительный регистр — грудной. ). Как отмечает К. Чуковский, "неустанное вглядывание в человеческие лица, походки, жесты, жадное вслушивание в интонации и тембры женских и мужских голосов дали Чехову возможность (с первых же лет его творчества) широко обобщать те особенности, какие присущи той или иной категории людей" [56,с.113].

Герои Чехова говорят "хриплым басом" (контрабас) и "жидким тенорком" (флейта) из рассказа "Контрабас и флейта" (1885); "хриплым басом и озябшим, визгливым тенорком" говорят Герасим и Любим в рассказе "Налим" (1885); "густым басом" проговорил мельник, а "тихим тенорком" - монах - "На мельнице" (1886); "певучим тенором" разговаривает доктор - "Беглец" (1887); в "Попрыгунье" (1892) "кто-то" говорит "басом"; Рагин в "Палате №6" (1892) говорит "не басом, как ждешь, а тонким, мягким тенором"; в "Черном монахе" (1894) поют Таня - сопрано, барышня - контральто, разучивая серенаду; Коваленко "спрашивает басом" ("Человек в футляре" 1898); а Кукин в "Душечке" (1898) "говорит жидким тенорком"; в "Архиерее" (1902) сын священника обладал "неистовым басом"; в рассказе "Невеста" (1903) "Саша покашливал басом".

Непревзойденный лаконизм Чехова обобщает и точно характеризует героев, пространство, обстоятельства, особенности.

В целом мы можем заключить, что звуковой фон (звуки оркестра, хора, музыкальных инструментов, ансамбля, танцев, голоса) очень разнообразен, точен и является неотъемлемой частью, художественной деталью рассказов, несет в себе разные функции, проходит обобщающей деталью через разные рассказы. Благодаря этим деталям, рассказы "сильно спрессованы... большую нагрузку несет здесь каждый, даже самый, казалось бы, незначительный образ" [56,с.112]

**1.3 Творчество А. П. Чехова в оценке Е. З. Балабановича**

«Чайковский был одним из самых обаятельных  
 художников и людей… я встретил еще одного  
 человека, который походил на него, и это был Чехов».  
 Рахманинов С.

Е. З. Балабанович в книге "Чехов и Чайковский" подробно раскрывает одну из интереснейших тем русского искусства. Это взаимосвязь, взаимопроникновение творчества, духовная близость двух гениальных художников. Книга рассказывает о месте Чайковского в кругу музыкальных интересов Чехова, о личных взаимоотношениях писателя и композитора. Нам интересна и полезна эта работа в связи с тем, что Балабанович очень глубоко, подробно, грамотно рассматривает творчество Чехова с музыкальной точки зрения, что может послужить примером для серьезного, неповерхностного анализа музыкальности рассказов и грамотного использования этого анализа на уроках и внеклассных мероприятиях в школе.

В монографии приведены источники (некоторые из них недоступны простому читателю - это рукописные издания, беседы с близкими Чехова), на которые ссылался автор.

В книге освещается несколько разных тем. Читая об истоках творчества писателя, мы можем узнать неизвестные широкому кругу фамилии тех, кто был рядом с Чеховым на пути становления. Балабанович отмечает, что впечатления детства и юности всегда очень памятны. Они во многом определяют направление творческих интересов человека. "Общая атмосфера музыкальной жизни Таганрога подготовила почву для углубления и дальнейшего расширения круга музыкальных интересов Чехова" (9, с. 22).

Отсвет творчества Чайковского, его музыки лежит на сочинениях Чехова, особенно на его пьесах. Они очень музыкальны. Это заметили даже при переводе на иностранные языки. Доказательством может служить мнение Андре Моруа, который писал, что любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению.

Книга Е. Балабановича «Чехов и Чайковский» может стать путеводителем и помочь показать музыкальный мир А. П. Чехова от таганрогских истоков к столичным впечатлениям, к мелиховскому и ялтинским периодам. Везде, где поселялись Чеховы, звучала музыка, были музыкальные знакомства: с Николаем и Антоном Рубинштейнами, с Модестом (в 1887 г.) и Петром Ильичом (в 1889 г.) Чайковскими.

В книге рассказывается о многих музыкальных впечатлениях А. П. Чехова, о встречах с музыкантами-современниками. Чехов и Чайковский. Эти имена еще при жизни ставились рядом. Автор рассматривает, что связывает этих двух людей. Встретились они тогда, когда Чехов был еще начинающим, хотя и подающим надежды литератором, в то же время Чайковский был уже маститым, известным во всем мире композитором, значительной была и разница в возрасте, знакомства и встречи их были кратковременными. Но связь была и значительно более глубокая – не просто дружеские симпатии, но близость духовная внутренняя, что не всегда возможно объяснить словами. И наиболее ярко это выражается при сопоставлении творчества двух художников. Сближает их прежде всего общий художественный строй, общая поэтическая интонация творчества. Балабанович отмечает, что в произведениях великих современников, русских по духу, в неповторимой яркой индивидуальной форме выразился вдохновенный лиризм, мужественный пафос преодоления скорби, удивительная сердечность, высокое жизнеутверждающее начало. Сближает их и отношение к творческому труду, как главному делу жизни, страстная любовь к русскому человеку, русской природе, обаятельная искренность и простота.

С августа 1879 года Чехов в Москве и очень полюбил столицу. Музыкальная атмосфера Москвы заполнила и дом Чеховых. В письме к брату Александру Антон Павлович рассказывает о вечерах в доме, на которых звучат романсы «Ночи безумные», «Поймешь ли ты», народные песни. Братья Чеховы слушают пианистку Спенглер, юного Скрябина. И особое место в московских впечатлениях занимает Всероссийская художественно-промышленная выставка 1882 года. В ее концертном зале на 2000 мест звучали произведения Чайковского, среди дирижеров и исполнителей С. Танеев, А. Рубинштейн, А. Бродский. Эти концерты вызвали живейший интерес в семье Чеховых. Чайковский в Москве с 1866 года и пишет: «Я уж теперь до конца жизни останусь закоренелым москвичом…». Вот и эта любовь к городу писателя и композитора знаменательна. Здесь вырастали многие писательские и дружеские связи, в том числе Чехова и Чайковского.  
Николай, брат Антона Павловича, сделал для июльского номера журнала «Будильник» рисунок «Концерты на выставке». В январе 1881 года состоялась премьера оперы «Евгений Онегин», а в феврале на сцене Большого театра была поставлена опера «Мазепа». Таким образом, в это время еще не состоялась личная встреча Чехова и Чайковского, но жили оба в сфере одних и тех же музыкальных событий и впечатлений.. Одухотворенность, лирика, психологический реализм Чехова в свою очередь, безусловно, созвучны «лирическим сценам Чайковского». Несомненно, Чехов многим обязан Чайковскому в своем музыкально-эстетическом развитии. Антон Павлович мог назвать среди своих учителей не только выдающихся русских писателей, но и Чайковского. О глубине и силе воздействия музыки Чайковского на писателя свидетельствуют и ряд прямых откликов в произведениях Чехова (эта информация может быть очень полезна учителю литературы при составлении музыкально-литературного вечера): 3-му действию пьесы «Леший» предшествует ария Ленского из оперы «Евгений Онегин», которая исполняется на рояле за сценой, а в «Рассказе неизвестного человека» Чехов рисует, как музыка Чайковского вызывает у одного из героев произведения, петербургского чиновника, глубоко скрытые человеческие чувства. Целиком навеян сценой письма Татьяны полный лиризма и мягкого юмора рассказ «После театра».   
Так же, как Чехову музыка, Чайковскому была всегда близка литература – «…она была, после музыки, главным и существеннейшим его интересом». Он сам писал стихи, музыкально-критические статьи. Любил классиков, был знаком со многими: Л. Толстым, А. Н. Островским. Но из-за крайне напряженной работы, поездок Чайковский не мог систематически следить за литературой. Чехова как писателя он узнал только весной 1887 года. Петр Ильич жил тогда в усадьбе Майданово, вблизи Клина. По вечерам, отдыхая от напряженной работы, композитор любил чтение вслух. Читал обычно кто-либо из гостей, чаще всего друг Чайковского, известный музыкальный критик, профессор консерватории Н. Д. Кашкин. И вот в одной из газет на глаза П. Чайковскому и Н. Кашкину попадается рассказ «Миряне» (более позднее его название – «Письмо»). Рассказ настолько понравился композитору, что был прочитан два раза подряд. Впечатление от него было настолько велико, что Чайковский послал Чехову восторженное письмо, которое, правда, затерялось и не дошло до писателя. Личное же знакомство Чехова и Чайковского состоялось в декабре 1888 года в Петербурге у брата композитора Модеста Ильича.   
Еще во время встречи с Чайковским у Чехова возникла мысль посвятить композитору новую книгу рассказов. 12 октября 1889 года Чехов письменно обратился к Чайковскому с просьбой разрешить это посвящение, но прошел лишь день, и Петр Ильич запросто зашел к писателю «с благодарностью», как он сам говорил. Как рассказывает присутствовавший на встрече брат писателя, они «разговаривали о музыке и литературе». Однако это была не просто дружеская беседа, а большой разговор о совместной творческой работе: « Они обсуждали содержание будущего либретто для оперы «Бэла». Вскоре писатель и композитор обменялись фотографиями и письмами. Эти письма приближают к нам события памятного дня для Чехова: мы точно ощущаем интонацию беседы великих современников.  
Через несколько дней Чехов тронут новым знаком внимания Чайковского: композитор прислал ему билет на цикл симфонических концертов Русского музыкального общества в сезон 1889-1890 г. г. Сам Чайковский принимал большое участие в подготовке этого цикла симфонических концертов. Антон Павлович особенно тщательно готовил к печати книгу, посвященную П. И. Чайковскому. Весной 1890 года вышел в свет сборник рассказов Чехова «Хмурые люди». Раскрыв книгу, читатель увидел на ее первой странице слова «Посвящается Петру Ильичу Чайковскому». Обстоятельства помешали Чайковскому сразу ответить на посвящение книги, но чуть позднее, в 1891 году он напишет Чехову, что страшно гордится посвящением сборника, и что несколько раз порывался написать Антону Павловичу большое письмо, чтобы объяснить, какие именно свойства дарования писателя «так обстоятельно и пленительно на него действуют», но так и не смог написать. «Очень трудно музыканту высказать словами, что и как он чувствует по поводу того или иного художественного явления», - говорил в свое оправдание композитор. Но планам совместной творческой работы над оперой «Бэла» Не суждено было осуществиться. В апреле 1890 года Чехов отправился на Сахалин, а в 1891 году уехал за границу. По возвращении из поездки в 1892 году Чехов оставил Москву и перебрался в Мелихово. В то же время Петр Ильич Чайковский был занят созданием опер «Пиковая дама», «Иоланта», балета «Щелкунчик». В то же время очень редко бывал в Москве лишь наездами, многие годы проводя в поездках по России и за границей.   
25 октября 1893 года весь мир узнал о внезапной кончине Чайковского. Чехов телеграфировал брату композитора: «Известие поразило меня. Страшная тоска… Я глубоко уважал и любил Петра Ильича, многим ему обязан». Эти взволнованные слова лучше всего говорят о том, чем был Чайковский для писателя. Чехов до конца своих дней оставался горячим поклонником творчества композитора. О том, как складывались интересные и своеобразные отношения двух замечательных талантов земли русской рассказывает в своей книге Е. З. Балабанович. [См. об этом: 9].

Проанализировав книгу Е. З. Балабановича, можно говорить о том, что человеческая близость Чехова и Чайковского, их глубокое творческое родство - явление значительное не только в истории русского, но и мирового искусства. Это наглядное свидетельство того, что различные на первый взгляд области искусства, внутренне связаны, взаимно обогащают друг друга. Произведения великих мастеров формируют лучшие черты характера, воспитываю стремление к прекрасному. Творчество Чехова и Чайковского относится к высочайшим вершинам в художественном развитии человечества. Интегрирование двух областей искусства на уроках литературы и музыкально-литературных вечерах, несомненно, принесет хорошие и качественные результаты, позволит взглянуть на мир рассказов Чехова глубже и грамотнее.

**Глава 2 Изучение рассказов А. П. Чехова на уроках литературы**

**в 5-11классах**

«На сладостях, пирожных и конфетах ни один ребенок не вырастает здоровым человеком. Духовная пища, так же как и телесная, должна быть простой и здоровой. Великие мастера достаточно позаботились о такой пище, пользуйся ею»

                                  Р.Шуман

В данной главе мы рассмотрим программы общеобразовательных учреждений по литературе в 5-11 классах, под редакцией пяти авторов или групп авторов. Выделим рассказы А. П. Чехова, рекомендованные к чтению, изучению и самостоятельному чтению на уроках литературы в 5-11 классах. Проанализируем рассказы на предмет "музыкальности", систематизируем их в хронологическом порядке, выделим музыкальный аспект. Проанализировав мнения литературоведов и методистов, сделаем вывод о степени изученности данной проблемы, выделим наиболее интересные и качественные исследования. На основе исследований литературоведов, методистов и собственного анализа рассказов с музыкальной точки зрения, составим конспекты уроков и музыкально-литературного вечера, которые будут апробированы в школе на уроках литературы.

**2.1 Рассказы Чехова в современных школьных программах**

**по литературе в 5-11 классах.**

Содержание курса русской литературы изложено в программе по литературе для общеобразовательных учреждений. Рассмотрим содержание программы по изучению рассказов А.П.Чехова в 5-11 классах под редакцией В.Я.Коровиной [23]; под редакцией Т.Ф. Курдюмовой [31]; под ред. Г.С.Меркина, С.А. Зинина, В. А. Чалмаева [36]; под ред. А.И.Княжицкого [21]; под ред. Г.И.Беленького и др. [10] и выделим рассказы, рекомендованные для чтения и изучения, а также для самостоятельного чтения.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| *Содержание*  *Программа* | *Класс* | *Произведения для чтения и изучения* | *Программа для самостоятельного чтения* |
| Под. ред. В. Я. Коровиной | 5 | "Хирургия" | 3-4 рассказана выбор |
| 6 | "Толстый и тонкий" | "Беззащитное существо",  "Жалобная книга" |
| 7 | "Хамелеон", "Злоумышленник",  "Размазня" | "Размазня" |
| 8 | "О любви" | "Толстый и тонкий", другие рассказы |
| 9 | "Тоска", "Смерть чиновника" | Рассказы |
| 10 | "Человек в футляре"  "Ионыч"  "Дом с мезонином"  "Студент"  "Дама с собачкой"  "Случай из практики"  "Черный монах" др. | - |
| 11 | - | - |
| Под. ред. В. Я. Коровиной  (профильный уровень) | 10 | "Враги"  "Именины"  "Палата № 6"  *На выбор:*  "Попрыгунья"  "Человек в футляре"  "Крыжовник"  "О любви"  "Ионыч"  "Дом с мезонином"  "Студент"  "Дама с собачкой"  "Случай из практики"  "Черный монах" |  |
| 11 | - | - |
| под редакцией Т.Ф. Курдюмовой | 5 | - | - |
| 6 | "Каникулярные работы институтки Наденьки N"  "Мальчики"  "Хамелеон" | - |
| 7 | "Хирургия"  "Жалобная книга" | - |
| 8 | - | - |
| 9 | "Маленькая трилогия" ("Человек в футляре", "Крыжовник", "О любви") | - |
| 10 | "Дом с мезонином"  "Ионыч" и др. рассказы | - |
| 11 | - | - |
| под ред. Г.С.Меркина,С.А. Зинина, В. А. Чалмаева | 5 | "Пересолил" | - |
| 6 | "Толстый и тонкий" | "Жалобная книга", "Налим"  "Лошадиная фамилия" |
| 7 | "Хамелеон"  "Смерть чиновника" | "Злоумышленник"  "Смерть чиновника"  "Налим"  "Толстый и тонкий" |
| 8 | - | - |
| 9 | Проза и драматургия А. П. Чехова в контексте рубежа веков. Нравственные и философские уроки русской классики XIX столетия | - |
| 10 | "Крыжовник"  "Человек в фуляре"  "Дама с собачкой"  "Студент"  "Ионыч" и др. по выбору | - |
| 11 | - | - |
| под ред. А.И.Княжицкого | 5 | "Каштанка" | - |
| 6 | "Хамелеон"  "Толстый и тонкий"  "Человек в футляре" | - |
| 7 | "Злоумышленник"  "Анна на шее" и др. | - |
| 8 | - | - |
| 9 | "Дом с мезонином" | - |
| 10 | "Попрыгунья"  "Душечка"  "Дама с собачкой"  "Случай из практики"  "Крыжовник"  "Ионыч"  "Архиерей"  "Невеста"  "Дом с мезонином" | - |
| 11 | - | - |
| под ред. Г.И.Беленького и др. | 5 | - | "Мальчики"  "Беглец" |
| 6 | "Толстый и тонкий"  "Маска"  "Смерть чиновника" | "Лошадиная фамилия"  "Хирургия"  "С женой поссорился"  "Дорогая собака" и др. |
| 7 | "На мельнице"  "Хамелеон"  "Тоска" | "Репетитор"  "Гриша"  "Злоумышленник"  "Шуточка"  "На мельнице" |
| 8 | - | - |
| 9 | - | - |
| 10 | - | - |
| 11 | "Попрыгунья"  "Ионыч"  "Студент"  "Человек в футляре"  "Крыжовник"  "О любви"  "Дама с собачкой" | "Палата№ 6"  "Душечка"  "В овраге"  "Враги"  "Студент"  "Человек в футляре"  "О любви"  "Дама с собачк." и др. |

Подбор рассказов разнообразен и достаточно объемен. В каждой программе осуществляется принцип вариативности. Авторы избегают жесткой регламентации, предоставляя право учителю определять, какие произведения следует читать и изучать, какие - читать самостоятельно и обсуждать в классе, какое количество часов отвести на каждую тему. В каждой программе творчество Чехова рассмотрено как итог русской литературы XIX века и как программа развития искусства в XX веке. Во всех программах затрагивается центральный вопрос творчества Чехова - проблемы свободы и достоинства, личности и грубой власти обстоятельств жизни. Во всех программах в 11 классе рассказы Чехова не изучаются, кроме общеобразовательной программы под редакцией Г. И. Беленького. Здесь рассказы Чехова изучаются только в 5, 6, 7 и 11 классах. В программах под ред. Курдюмовой, Меркиной и Княжицкого в 8 классе рассказы Чехова не рассматриваются.

Рассмотрев и проанализировав рассказы А.П.Чехова, предложенные программами под редакцией разных авторов в 5-11 классах, выделим рассказы, где так или иначе "звучит музыка".

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Год | Рассказ | Функция |
| 1883 | "Смерть чиновника" | Худ. деталь, худож. пространство, контраст экспозиции и финала, правдоподобие повествования |
| 1883 | "Толстый и тонкий" | Худ. деталь |
| 1884 | "Маска" | Худ. деталь, музыкальный фон |
| 1885 | "Налим" | Худ. деталь, лаконизм |
| 1886 | "На мельнице" | Худ. деталь, лаконизм, контраст |
| 1886 | "Гриша" | Худ. деталь, музыкальный фон, атмосфера |
| 1886 | "Тоска" | Внутреннее звучание, композиция |
| 1887 | "Каштанка" | Худ. деталь, музыкальный фон, фабула рассказа |
| 1887 | "Враги" | Сравнение, поэтика |
| 1887 | "Беглец" | Характеристика |
| 1888 | "Именины" | Худ. деталь, музыкальный фон, внутренний мир |
| 1892 | "Попрыгунья" | Характеристика, деталь, музыкальный фон, повторы |
| 1892 | "Палата № 6" | Худ. деталь, описание |
| 1894 | "Черный монах" | Лейтмотив сумасшествия, музыкальный фон, атмосфера, интертекст, историч. правдивость |
| 1894 | "Скрипка Ротшильда" | Духовное возрождение - внутр. мир, лейтмотив, муз. атмосфера, мироощущение |
| 1895 | "Анна на шее" | Характеристика, худ. деталь, музыкальная атмосфера |
| 1896 | "Дом с мезонином" | Внутреннее звучание |
| 1898 | "Человек в футляре" | Худ. деталь, характеристика, настроение |
| 1898 | "Душечка" | Худ. деталь, худ. пространство, правдоподобие повествования |
| 1898 | "О любви" | Худ. деталь |
| 1898 | "Ионыч" | Характеристика, худ. деталь, жизненность и правдоподобие |
| 1898 | "Случай из практики" | Худ. деталь, атмосфера |
| 1899 | "Дама с собачкой" | Худ. деталь, психологизм, жизненность, сравнение, худ. пространство |
| 1902 | "Архиерей" | Худ. деталь, муз. атмосфера, |
| 1903 | "Невеста" | Худ. деталь, характеристика |

Из 40 рассказов в 24 так или иначе присутствует музыка. (60% программы). Более половины рассказов так или иначе связаны с музыкой. Для более полного анализа, применяя принцип вариативности, добавим к этому списку юмористический рассказ "Контрабас и флейта" (1885) и рассказ "Скрипка Ротшильда" (1894). Выделим музыкальные фрагменты рассказов:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Класс | Название рассказа | Фрагмент рассказа |
| 5 | "Каштанка (1887) | "Когда он разговаривал с нею таким образом, ***вдруг загремела музыка.*** Каштанка оглянулась и увидела, что по улице прямо на нее шел полк солдат. ***Не вынося музыки, которая расстраивала ей нервы***, она заметалась и завыла. К великому ее удивлению, столяр, вместо того чтобы испугаться, вытянулся во фрунт и всей пятерней сделал под козырек. Видя, что хозяин не протестует, Каштанка еще громче завыла и, не помня себя, бросилась через дорогу на тротуар.  Когда она опомнилась, ***музыка уже не играла*** и полка не было" [4,c.332]  "Затем в следующие уроки она плясала, бегала на корде, ***выла под музыку***, звонила и стреляла, а через меся уже могла с успехом заменять Федора Тимофеича в "египетской пирамиде"  "А тут еще где-то за стеной далеко ***играла ненавистная музыка*** и слышался временами непонятный рев" [4,c.338]  "Вы, Тетушка, посидите, - сказал ей хозяин, - а мы с дядюшкой ***попляшем камаринского***" [4,c.339] |
| "Беглец"  (1887) | "Проходя мимо подпрыгивающего парня, он (доктор) пожал плечами и сказал ***певучим тенором***" [4,c.309] |
| 6 | "Толстый и тонкий"  (1883) | "Жалованье плохое... ну, да бог с ним! ***Жена уроки музыки дает***, я портсигары приватно из дерева делаю" [4,c.13]. |
| "Налим"  (1885) | "Уж скоро полдень, а Герасим и Любим все еще барахтаются под ивняком. Хриплый бас и озябший, визгливый тенор неугомонно нарушают тишину летнего дня" [7,c.90]. |
|  | "Человек в футляре"  (1898) | "А она (Варенька) уже не молодая, лет тридцати, но тоже высокая, стройная, чернобровая, краснощекая, - одним словом, не девица, а мармелад, и такая разбитная, шумная, ***все поет малороссийские романсы*** и хохочет. ... Первое, основательное знакомство с Коваленками у нас, помню, произошло на именинах у директора. Среди суровых, напряженно скучных педагогов, которые и на именины-то ходят по обязанности, вдруг видим, новая Афродита возродилась из пены: ходит подбоченясь, хохочет, ***поет***, пляшет... ***Она спела с чувством "Виют витры", потом еще романс, и еще, и всех нас очаровала,*** - всех, даже Беликова" [7,c.309].  "Он молчит, а Варенька ***поет ему "Виют витры"***, или глядит на него задумчиво своими глазами, или вдруг зальется: - Ха-ха-ха!" [7,c.311].  "- Почему же? - спросил Коваленко ***басом***" [7,c.314]. |
| "Маска"  (1884) | "Из общей залы доносились ***звуки кадрили "Вьюшки".*** ...В самой же читальне царила тишина" [4,c.36].  "В два часа из читальни вышел Пятигоров; он был пьян и пошатывался. Войдя в залу, он ***сел около оркестра и задремал под музыку,*** потом печально склонил голову и захрапел.  - ***Не играйте! - замахали старшины музыкантам.*** - Тсс!.. Егор Нилыч спит..." [4,c.40]. |
| "Смерть чиновника"  (1883)  Другие рассказы | "В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на ***"Корневильские колокола".*** Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства. Но вдруг..." [7,c.66]. |
| 7 | "Смерть чиновника"  "Налим"  "Толстый и тонкий" | См. выше |
| "Анна на шее"  (1895)  Другие рассказы | "Вместо веселого свадебного бала и ужина, ***вместо музыки и танцев*** - поездка на богомолье за двести верст. Многие одобряли это, говоря, что Модест Алексеич уже в чинах и не молод, и шумная свадьба могла бы, пожалуй, показаться не совсем приличной; ***да и скушно слушать музыку***, когда чиновник 52 лет женится на девушке, которой едва минуло 18"[7,c.270].  "Пока она вспоминала эти подробности, ***послышалась вдруг музыка,*** ворвавшаяся в окно вместе с шумом голосов. Это поезд остановился на полустанке. За платформой в толпе ***бойко играли на гармонике и на дешевой визгливой скрипке,*** а из высоких берез и тополей, из-за дач, залитых лунным светом, доносились ***звуки военного оркестра***: должно быть, на дачах был танцевальный вечер"[7,c.273].  "Заметив, что на нее смотрит Артынов, она кокетливо прищурила глаза и заговорила громко по-французски, и оттого, что ее собственный голос звучал так прекрасно ***и что слышалась музыка*** и луна отражалась в пруде, и оттого, что на нее жадно и с любопытством смотрел Артынов, этот известный донжуан и баловник и оттого, что всем было весело, она вдруг почувствовала радость, и, когда поезд тронулся и знакомые офицеры на прощанье сделали ей под козырек***, она уже напевала польку, звуки которой посылал ей вдогонку военный оркестр, гремевший где-то там за деревьями;*** и вернулась она в свое купе с таким чувством, как будто на полустанке ее убедили, что она будет счастлива непременно" [7,c.274].  "Жили они на казенной квартире. Когда Модест Алексеич уходил на службу, ***Аня играла на рояле***, или плакала от скуки, или ложилась на кушетку и читала романы, и рассматривала модный журнал" [7,c.274].  "А если был праздник, то он (Петр Леонтьич) оставался дома и писал красками ***или играл на фисгармонии,*** ***которая шипела и рычала; он старался выдавить из нее стройные, гармоничные звуки и подпевал, или же сердился на мальчиков:***  ***- Мерзавцы! Негодяи! Испортили инструмент!***" [7,c.275].  "Когда Аня, идя вверх по лестнице, под руку с мужем, ***услышала музыку и увидала*** в громадном зеркале всю себя, освещенную множеством огней, то в душе ее проснулась радость и то самое предчувствие счастья, какое испытала она в лунный вечер на полустанке" [7,c.278].  "***В большой зале уже гремел оркестр и начались танцы.*** После казенной квартиры, ***охваченная впечатлениями света, пестроты, музыки, шума***, Аня окинула взглядом залу и подумала: «Ах, как хорошо!» и сразу отличила в толпе всех своих знакомых, всех, кого она раньше встречала на вечерах или на гуляньях..." [7,c.278].  "Громадный офицер в эполетах — она познакомилась с ним на Старо-Киевской улице, когда была гимназисткой, а теперь не помнила его фамилии — точно из-под земли вырос ***и пригласил на вальс,*** и она отлетела от мужа, и ей уж казалось, будто она плыла на парусной лодке, в сильную бурю, а муж остался далеко на берегу... ***Она танцевала страстно, с увлечением и вальс, и польку, и кадриль, переходя с рук на руки, угорая от музыки и шума,*** мешая русский язык с французским, картавя, смеясь и не думая ни о муже, ни о ком и ни о чем" [7,c.278].  "***Мазурку она танцевала*** с тем же громадным офицером; он важно и тяжело, словно туша в мундире, ходил, поводил плечами и грудью, притоптывал ногами еле-еле — ***ему страшно не хотелось танцевать***, ***а она порхала около***, дразня его своей красотой, своей открытой шеей; глаза ее горели задором, движения были страстные, а он становился всё равнодушнее и протягивал к ней руки милостиво, как король.  — Браво, браво!.. — говорили в публике.  Но мало-помалу ***и громадного офицера прорвало***; он оживился, заволновался и, уже поддавшись очарованию, вошел в азарт ***и двигался легко, молодо***, а она только поводила плечами и глядела лукаво, точно она уже была королева, а он раб, и в это время ей казалось, что на них смотрит вся зала, что все эти люди млеют и завидуют им...". [7,c.279].  "Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся ***жизни с музыкой, танцами,*** поклонниками, и давнишний страх ее перед силой, которая надвигается и грозит задавить, казался ей смешным; никого она уже не боялась и только жалела, что нет матери, которая порадовалась бы теперь вместе с ней ее успехам". [7,c.280].  "Немного погодя она видела, как ***он шел в паре в grand rond***и в этот раз он уже пошатывался и что-то выкрикивал, к великому конфузу своей дамы, и Аня вспомнила, как года три назад ***на балу он так же вот пошатывался и выкрикивал*** — и кончилось тем, что околоточный увез его домой спать, а на другой день директор грозил уволить со службы. ***Как некстати было это воспоминание!"*** [7,c.281].  "А Аня всё каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, играла в одноактных пьесах, ужинала, и всё реже и реже бывала у своих. Они обедали уже одни. Петр Леонтьич запивал сильнее прежнего, денег не было, ***и фисгармонию давно уже продали за долг***". [7,c.282]. |
| 7 | "На мельнице"  (1886) | "Мельник долго водил глазами и молчал, потом уставился на монахов, таскавших мешки, и проговорил ***густым басом***..."  "— Напрасно вы такие слова говорите, Алексей Дорофеич! — проговорил Клиопа ***тихим тенорком***. — Добрые люди, которые бога боятся, таких слов собаке не говорят, а ведь мы монахи!" |
| "Гриша"  (1886)  "Тоска"  (1886)  Другие рассказы | "Вдруг он слышит страшный топот... По бульвару, мерно шагая, двигается прямо на него толпа солдат с красными лицами и с банными вениками подмышкой. Гриша весь холодеет от ужаса и глядит вопросительно на няньку: не опасно ли? Но нянька не бежит и не плачет, значит, не опасно. Гриша провожает глазами солдат и ***сам начинает шагать им в такт***" [4,c.141].  "Две женщины и человек со светлыми пуговицами чокаются и пьют по нескольку раз, и человек обнимает то няньку, то кухарку. И потом все трое ***начинают тихо петь***" [4,c.142].  Музыкальность рассказа, композиции [7,c.113-118]. |
| 8 | "О любви"  (1898) | "После обеда ***играли на рояле в четыре руки***, потом стало темно, и я уехал к себе" [7,c.331].  "Мы беседовали подолгу и подолгу молчали, думая каждый о своем, или же ***она играла мне на рояле***" [7,c.332]. |
| "Толстый и тонкий"  Другие рассказы | См. выше |
| 9 | "Смерть чиновника"  "Человек в футляре"  "О любви" | См. выше |
| "Дом с мезонином"  Рассказ художника.  (1896)  Другие рассказы | "Раз человек сознает свое истинное призвание, то удовлетворять его могут только религия науки, ***искусства***, а не эти пустяки" [7,c.229].  "Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и ***искусствам***" [7,c.300].  "Науки и ***искусства***, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему..." [7,c.300]. |
| 10 | "Человек в футляре"  "Дом с мезонином" | См. выше |
|  | "Ионыч"  (1898) | I  "***Дочь, Екатерина Ивановна, молодая девушка, играла на рояле.*** Одним словом, у каждого члена семьи был какой-нибудь свой талант" [7,c.337].  "Он шел пешком, не спеша (своих лошадей у него еще не было), и всё время ***напевал:***  ***Когда еще я не пил слез из чаши бытия..."*** [7,c.337].  "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***" [7,c.339].  "— А теперь ты, Котик, ***сыграй что-нибудь***, — сказал Иван Петрович дочери.  ***Подняли у рояля крышку, раскрыли 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 всё по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело всё: 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 всё сыплются, 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. После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но всё же культурные звуки, — было так приятно, так ново...***  ***— Ну, Котик, сегодня ты играла, как никогда, — сказал Иван Петрович со слезами на глазах, когда его дочь кончила и встала. — Умри, Денис, лучше не напишешь.***  ***Все окружили ее, поздравляли, изумлялись, уверяли, что давно уже не слыхали такой музыки, а она слушала молча, чуть улыбаясь, и на всей ее фигуре было написано торжество.***  ***— Прекрасно! превосходно!***  ***— Прекрасно! — сказал и Старцев, поддаваясь общему увлечению. — Вы где учились музыке? — спросил он у Екатерины Ивановны. — В консерватории?***  ***— Нет, в консерваторию я еще только собираюсь, а пока училась здесь, у мадам Завловской"*** [7,c.339-340].  "— А все-таки ***в консерваторию я поеду***, — сказала Екатерина Ивановна.  — Нет, Котик любит свою маму. Котик не станет огорчать папу и маму.  — Нет, ***поеду! Поеду***! — сказала Екатерина Ивановна, шутя и капризничая, и топнула ножкой" [7,c.340].  "Шел он и всю дорогу ***напевал:***  ***Твой голос для меня, и ласковый, и томный...***" [7,c.341].  II  "Вера Иосифовна давно уже страдала мигренью, но в последнее время, ***когда Котик каждый день пугала, что уедет в консерваторию***, припадки стали повторяться всё чаще" [7,c.341].  "***Праздничный день. Екатерина Ивановна кончила свои длинные, томительные экзерсисы на рояле***" [7,c.341].  "— ***Вы по три, по четыре часа играете на рояле***, — говорил он, идя за ней, — потом сидите с мамой, и нет никакой возможности поговорить с вами. Дайте мне хоть четверть часа, умоляю вас" [7,c.342].  "***С ней он мог говорить о литературе, об искусстве,*** о чем угодно, мог жаловаться ей на жизнь, на людей, хотя во время серьезного разговора, случалось, она вдруг некстати начинала смеяться или убегала в дом" [7,c.342].  "Она остановилась, как бы желая что-то сказать, потом неловко сунула ему в руку записку и побежала в дом ***и там опять сел за рояль***" [7,c.343].  "Памятник Деметти в виде часовни, с ангелом наверху; ***когда-то в С. была проездом итальянская опера, одна из певиц умерла,*** ее похоронили и поставили этот памятник. В городе уже никто не помнил о ней, но лампадка над входом отражала лунный свет и, казалось, горела" [7,c.344].  III  "— Дмитрий Ионыч, — сказала Екатерина Ивановна с очень серьезным выражением, подумав. — Дмитрий Ионыч, я очень вам благодарна за честь, я вас уважаю, но... — она встала и продолжала стоя, — но, извините, быть вашей женой я не могу. Будем говорить серьезно. Дмитрий Ионыч, вы знаете, ***больше всего в жизни я люблю искусство, я безумно люблю, обожаю музыку, ей я посвятила всю свою жизнь. Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы***, а вы хотите, чтобы я продолжала жить в этом городе, продолжала эту пустую, бесполезную жизнь, которая стала для меня невыносима" [7,c.347].  "Дня три у него дело валилось из рук, он не ел, не спал, но, когда до него дошел слух, ***что Екатерина Ивановна уехала в Москву поступать в консерваторию***, он успокоился и зажил по-прежнему" [7,c.347].  IV  "***Потом Екатерина Ивановна играла на рояле шумно и долго, и, когда кончила, ее долго благодарили и восхищались ею.***  «А хорошо, что я на ней не женился», — подумал Старцев" [7,c.350].  "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"*** [7,c.351].  "— Вы лучший из людей, которых я знала в своей жизни, — продолжала она. — Мы будем видеться, говорить, не правда ли? Обещайте мне. ***Я не пианистка, на свой счет я уже не заблуждаюсь и не буду при вас ни играть, ни говорить о музыке"*** [7,c.352].  "Всё это раздражало Старцева. Садясь в коляску и глядя на темный дом и сад, которые были ему так милы и дороги когда-то, он вспомнил всё сразу — и романы Веры Иосифовны, ***и шумную игру Котика***, и остроумие Ивана Петровича, и трагическую позу Павы, и подумал, что если ***самые талантливые люди*** ***во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город***" [7,c.352].  V  "И когда, случается, по соседству за каким-нибудь столом заходит речь о Туркиных, то он спрашивает:  — Это вы про каких Туркиных? ***Это про тех, что дочка играет на фортепьянах?***" [7,c.354].  "***А Котик играет на рояле каждый день, часа по четыре***. Она заметно постарела, похварывает и каждую осень уезжает с матерью в Крым" [7,c.354]. |
|  | "Дама с собачкой"  (1899) | I  "Гуров рассказал, что он москвич, по образованию филолог, но служит в банке; ***готовился когда-то петь в частной опере, но бросил,*** имеет в Москве два дома..." [7,c.379].  III  "Доносились ли в вечерней тишине в его кабинет голоса детей, приготовлявших уроки, ***слышал ли он романс или орган в ресторане,*** или завывала в камине метель, как вдруг воскресало в памяти всё: и то, что было на молу, и раннее утро с туманом на горах, и пароход из Феодосии, и поцелуи" [7,c.385].  "Он видел, как в ворота вошел нищий и на него напали собаки, потом, час спустя, ***слышал игру на рояли, и звуки доносились слабые, неясные. Должно быть, Анна Сергеевна играла***" [7,c.387].  "Еще утром, на вокзале, ***ему бросилась в глаза афиша с очень крупными буквами: шла в первый раз «Гейша».*** Он вспомнил об этом и поехал в театр" [7,c.387].  "Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провинциальной толпе, ***эта маленькая женщина, ничем не замечательная,*** с вульгарною лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя; ***и под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок он думал о том, как она хороша.*** Думал и мечтал" [7,c.388].  "***В первом антракте*** муж ушел курить, ***она осталась в кресле.*** Гуров, сидевший тоже в партере, подошел к ней и сказал дрожащим голосом, улыбаясь насильно:  — Здравствуйте" [7,c.388].  "Она сидела, он стоял, испуганный ее смущением, не решаясь сесть рядом***. Запели настраиваемые скрипки и флейта,*** стало вдруг страшно, казалось, что из всех лож смотрят. Но вот она встала и быстро пошла к выходу..." [7,c.388].  "И Гуров, у которого сильно билось сердце, думал: «О Господи! И ***к чему эти люди, этот оркестр***...» [7,c.388]. |
|  | "Черный монах"  (1894) | I  "Она говорила с большим чувством. Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, 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..."*** [7,c.211].  II  "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"***  [7,c.213].  "Отпустив Таню к гостям, он вышел из дому и в раздумье прошелся около клумб. Уже садилось солнце. Цветы, оттого что их только что полили, издавали влажный, раздражающий запах. ***В доме опять запели, и издали скрипка производила впечатление человеческого голоса***" [7,c.214].  " В парке и в саду покойно ходили люди, ***в доме играли,*** — значит, только он один видел монаха. Ему сильно хотелось рассказать обо всем Тане и Егору Семенычу, но он сообразил, что они наверное сочтут его слова за бред, и это испугает их; лучше промолчать. ***Он громко смеялся, пел, танцевал мазурку, ему было весело,*** и все, гости и Таня, находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен" [7,c.215].  III  "Егор Семеныч вздохнул и помолчал немного.  — Может, это и эгоизм, но откровенно говорю: не хочу, чтобы Таня шла замуж. Боюсь! ***Тут к нам ездит один ферт со скрипкой и пиликает; знаю, что Таня не пойдет за него, хорошо знаю***, но видеть его не могу! Вообще, брат, я большой-таки чудак. Сознаюсь" [7,c.217].  "Коврин стал читать дальше, но ничего не понял и бросил. ***Приятное возбуждение, то самое, с каким он давеча танцевал мазурку и слушал музыку, теперь томило его и вызывало в нем множество мыслей.*** Он поднялся и стал ходить по комнате, думая о черном монахе" [7,c.219].  V  "Сидя на скамье и размышляя, он слышал стук экипажей и женский смех — это приехали гости. ***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?" [7,c.221].  VI  "— Что ни говори, а кровь много значит. Его мать была удивительная, благороднейшая, умнейшая женщина. Было наслаждением смотреть на ее доброе, ясное, чистое лицо, как у ангела. ***Она прекрасно рисовала, писала стихи, говорила на пяти иностранных языках, пела...*** Бедняжка, царство ей небесное, скончалась от чахотки" [7,c.226].  "Незаметно подошел Успенский пост, а за ним скоро и день свадьбы, которую, по настойчивому желанию Егора Семеныча, отпраздновали «с треском», то есть с бестолковою гульбой, продолжавшеюся двое суток. Съели и выпили тысячи на три, ***но от плохой наемной музыки,*** крикливых тостов и лакейской беготни, от шума и тесноты не поняли вкуса ни в дорогих винах, ни в удивительных закусках, выписанных из Москвы" [7,c.228].  VIII  "***Она уже не могла смеяться и петь,*** за обедом ничего не ела, не спала по целым ночам, ожидая чего-то ужасного, и так измучилась, что однажды пролежала в обмороке от обеда до вечера" [7,c.232].  "В громадном темном зале на полу ***и на рояли*** зелеными пятнами лежал лунный свет" [7,c.232].  IX  ***"Вдруг в нижнем этаже под балконом заиграла скрипка, и запели два нежных женских голоса. Это 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" [7,c.237].  "Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна. Он видел на полу около своего лица большую лужу крови и не мог уже от слабости выговорить ни одного слова, но невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо. ***Внизу под балконом играли серенаду,*** а черных 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.  Когда Варвара Николаевна проснулась и вышла из-за ширм, Коврин был уже мертв, и на лице его застыла блаженная улыбка" [7,c.237-238]. |
|  | "Попрыгунья"  (1892) | I  "...***певец из оперы***, добродушный толстяк, ***со вздохом уверявший Ольгу Ивановну, что она губит себя: если бы она не ленилась и взяла себя в руки, то из нее вышла бы замечательная певица..."*** [7,c.119].  "...***затем виолончелист, у которого инструмент плакал и который откровенно сознавался, что из всех знакомых ему женщин умеет аккомпанировать одна только Ольга Ивановна..."*** [7,c.119].  II  "***Ежедневно***, вставши с постели часов в одиннадцать, ***Ольга Ивановна играла на рояли*** или же, если было солнце, писала что-нибудь масляными красками" [7,c.120].  "Те, которых она называла знаменитыми и великими, принимали ее, как свою, как ровню, и пророчили ей в один голос, что при ее талантах, вкусе и уме, если она не разбросается, выйдет большой толк. ***Она пела, играла на рояли,*** писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но всё это не как-нибудь, а с талантом..." [7,c.121].  "— Ты, Дымов, умный, благородный человек, — говорила она, — но у тебя есть один очень важный недостаток. Ты совсем не интересуешься искусством. ***Ты отрицаешь и музыку***, и живопись.  ***- Я не понимаю их***, - говорил он кротко. - Я всю жизнь занимался естественными науками и медициной, и ***мне некогда было интересоваться искусствами***.  - Но ведь это ужасно, Дымов!  — Почему же? Твои знакомые не знают естественных наук и медицины, однако же ты не ставишь им этого в упрек. ***У каждого свое. Я не понимаю пейзажей и опер, но думаю так: если одни умные люди посвящают им всю свою жизнь, а другие умные люди платят за них громадные деньги, то, значит, они нужны. Я не понимаю, но не понимать не значит отрицать"*** [7,c.122].  "Актер из драматического театра читал, ***певец пел***, художники рисовали в альбомы, которых у Ольги Ивановны было множество, ***виолончелист играл***, и сама хозяйка тоже рисовала, лепила, ***пела и аккомпанировала.*** В промежутках между чтением, ***музыкой и пением*** говорили и спорили о литературе, театре и живописи" [7,c.122].  "Гости ели и, глядя на Дымова, думали: «В самом деле, славный малый», но скоро забывали о нем и ***продолжали говорить о театре, музыке*** и живописи" [7,c.123].  VI  "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"*** [7,c.133].  "Порядок жизни был такой же, как в прошлом году. По средам бывали вечеринки. Артист читал, художники рисовали, ***виолончелист играл, певец пел***, и неизменно в половине двенадцатого открывалась дверь, ведущая в столовую, и Дымов, улыбаясь, говорил:  - Пожалуйте, господа, закусить" [7,c.135].  VII  "— Я устал... — томно проговорил художник, глядя на этюд и встряхивая головой, чтобы побороть дремоту. — Это мило, конечно, но и сегодня этюд, и в прошлом году этюд, и через месяц будет этюд... Как вам не наскучит? ***Я бы на вашем месте бросил живопись и занялся серьезно музыкой или чем-нибудь. Ведь вы не художница, а музыкантша.*** Однако, знаете, как я устал! Я сейчас скажу, чтоб дали чаю... А?" [7,c.137].  VIII  "— Да, редкий человек! — ***сказал кто-то басом*** в гостиной" [7,c.142]. |
|  | "Душечка"  (1898) | "Среди двора стоял Кукин, ***антрепренер и содержатель увеселительного сада «Тиволи»***, квартировавший тут же во дворе, во флигеле, и глядел на небо"[7,c.365].  "— Вот вам, Ольга Семеновна, наша жизнь. Хоть плачь! Работаешь, стараешься, мучишься, ночей не спишь, всё думаешь, как бы лучше, — и что же? С одной стороны, публика, невежественная, дикая. ***Даю ей самую лучшую оперетку, феерию, великолепных куплетистов, но разве ей это нужно? Разве она в этом понимает что-нибудь? Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!***" [7,c.365].  "Он был мал ростом, тощ, с желтым лицом, с зачесанными височками, ***говорил жидким тенорком*** и когда говорил, то кривил рот..." [7,c.365].  "Дом, в котором она жила со дня рождения и который в завещании был записан на ее имя, находился на окраине города, в Цыганской Слободке, ***недалеко от сада «Тиволи»; по вечерам и по ночам ей слышно было, как в саду играла музыка***, как лопались с треском ракеты, и ей казалось, что это Кукин воюет со своей судьбой и берет приступом своего главного врага — равнодушную публику..." [7,c.366].  "И она уже ***говорила*** своим знакомым, ***что самое замечательное, самое важное и нужное на свете*** ***— это театр и что получить истинное наслаждение и стать образованным и гуманным можно только в театре***.  ***— Но разве публика понимает это? — говорила она. — Ей нужен балаган! Вчера у нас шел «Фауст наизнанку», и почти все ложи были пустые, а если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит. Завтра мы с Ваничкой ставим «Орфея в аду», приходите.***  ***И что говорил о театре и об актерах Кукин, то повторяла и она. Публику она так же, как и он, презирала за равнодушие к искусству и за невежество, на репетициях вмешивалась, поправляла актеров, смотрела за поведением музыкантов, и когда в местной газете неодобрительно отзывались о театре, то она плакала и потом ходила в редакцию объясняться".***[7,c.367].  "— И всё вы дома или в конторе, — говорили знакомые. — Вы бы сходили в театр, душечка, или в цирк.  — Нам с Васичкой некогда по театрам ходить, — отвечала она степенно. — Мы люди труда, нам не до пустяков. ***В театрах этих что хорошего?"*** [7,c.369].  "По вечерам Оленька сидела на крылечке, ***и ей слышно было, как в «Тиволи» играла музыка*** и лопались ракеты, но это уже не вызывало никаких мыслей. Глядела она безучастно на свой пустой двор, ни о чем не думала, ничего не хотела, а потом, когда наступала ночь, шла спать и видела во сне свой пустой двор. Ела и пила она, точно поневоле" [7,c.372].  "Город мало-помалу расширялся во все стороны; Цыганскую Слободку уже называли улицей, и там, где были ***сад «Тиволи»*** и лесные склады, выросли уже дома и образовался ряд переулков. Как быстро бежит время!" [7,c.373]. |
|  | "Случай из практики"  (1898) | "Она, мать, вскормила, вырастила дочь, не жалела ничего, ***всю жизнь отдала на то, чтоб обучить ее французскому языку, танцам, музыке, приглашала для нее десяток учителей,*** самых лучших докторов, держала гувернантку, и теперь не понимала, откуда эти слезы, зачем столько мук, не понимала и терялась, и у нее было виноватое, тревожное, отчаянное выражение, точно она упустила что-то еще очень важное, чего-то еще не сделала, кого-то еще не пригласила, а кого - неизвестно" [7,c.357].  "В зале и гостиной для него зажгли все лампы и свечи. ***Он сидел у рояля и перелистывал ноты,*** потом осматривал картины на стенах, портреты"[7,c.358].  "Из передней доносился шепот, кто-то тихо храпел. И вдруг со двора послышались резкие, отрывистые, металлические звуки, каких Королев раньше никогда не слышал и каких не понял теперь; они отозвались в его душе странно и неприятно."Кажется, ни за что не остался бы тут жить..." - подумал он ***и опять принялся за ноты***" [7,c.358]. |
|  | "Архиерей"  (1902) | "В тумане не было видно дверей, толпа всё двигалась, и похоже было, что ей нет и не будет конца. ***Пел женский хор, канон читала монашенка***. Как было душно, как жарко! Как долго шла всенощная! Преосвященный Петр устал"  "А тут еще вдруг, точно во сне или в бреду, показалось преосвященному, будто в толпе подошла к нему его родная мать Мария Тимофеевна, которой он не видел уже девять лет, или старуха, похожая на мать, и, принявши от него вербу, отошла и всё время глядела на него весело, с доброй, радостной улыбкой, пока не смешалась с толпой. И почему-то слезы потекли у него по лицу. На душе было покойно, всё было благополучно, но ***он неподвижно глядел на левый клирос, где читали,*** где в вечерней мгле уже нельзя было узнать ни одного человека, и — плакал. Слезы заблестели у него на лице, на бороде. Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем. А немного погодя, минут через пять, ***монашеский хор пел***, уже не плакали, всё было по-прежнему."  "Припомнился священник лесопольский, отец Симеон, кроткий, смирный, добродушный; сам он был тощ, невысок, сын же его, семинарист, был громадного роста, ***говорил неистовым басом***"  "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."  "После него приезжала игуменья из дальнего монастыря. А когда она уехала, то ударили к вечерне, надо было идти в церковь.  ***Вечером монахи пели стройно, вдохновенно***, служил молодой иеромонах с черной бородой; и преосвященный, слушая про жениха, грядущего в полунощи, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, ***когда также пели*** про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает! Преосвященный сидел в алтаре, было тут темно. Слезы текли по лицу. Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но всё же не всё было ясно, чего-то еще недоставало, не хотелось умирать; и всё еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует всё та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей.  ***«Как они сегодня хорошо поют! — думал он, прислушиваясь к пению. — Как хорошо!»***  "А на другой день была Пасха. В городе было сорок две церкви и шесть монастырей; ***гулкий, радостный звон с утра до вечера стоял над городом, не умолкая,*** волнуя весенний воздух; птицы пели, солнце ярко светило. На большой базарной площади было шумно, колыхались качели***, играли шарманки, визжала гармоника***, раздавались пьяные голоса. На главной улице после полудня началось катанье на рысаках, — одним словом, было весело, всё благополучно, точно так же, как было в прошлом году, как будет, по всей вероятности, и в будущем." |
|  | "Невеста"  (1903)  И другие рассказы  "Скрипка Ротшильда" (1894)  "Именины" (1888) | "После ужина ***Андрей Андреич играл на скрипке, а Нина Ивановна аккомпанировала на рояле.*** Он десять лет назад кончил в университете по филологическому факультету, но нигде не служил, определенного дела не имел и лишь изредка ***принимал участие в концертах с благотворительною целью; и в городе называли его артистом.***  ***Андрей Андреич играл; все слушали молча***. На столе тихо кипел самовар, и только один Саша пил чай. Потом, ***когда пробило двенадцать, лопнула вдруг струна на скрипке; все засмеялись, засуетились и стали прощаться***" [7,c.432].  "Наконец все затихло, и только слышалось изредка, как в своей комнате, внизу, ***покашливал басом Саша***" [7,c.433].  "Перед вечером ***приходил Андрей Андреич и, по обыкновению, долго играл на скрипке. Вообще он бы неразговорчив и любил скрипку, быть может, потому, что во время игры можно было молчать***" [7,c.435].  "Дом двухэтажный, но уран был пока только верхний этаж. В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, ***рояль, пюпитр для скрипки***. Пахло краской. На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой" [7,c.437].  "Ветер стучал в окна, в крышу; слышался свист, и в печи домовой жалобно и угрюмо напевал свою песенку. Был первый час ночи В доме все уже легли, но никто не спал, ***и Наде все чуялось, что внизу играют на скрипке"*** [7,c.439]. |
| Кроме мастерства, небольшой доход приносила ему также ***игра на скрипке***. В городке на свадьбах играл обыкновенно ***жидовский оркестр***, которым управлял лудильщик Моисей Ильич Шахкес, бравший себе больше половины дохода. Так как ***Яков очень хорошо играл на скрипке, особенно русские песни***, то Шахкес иногда приглашал его в оркестр с платою по пятьдесят копеек в день, не считая подарков от гостей. Когда Бронза ***сидел в оркестре***, то у него прежде всего потело и багровело лицо; было жарко, пахло чесноком до духоты***, скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого — плакала флейта***, на которой играл рыжий тощий жид с целою сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда. И этот проклятый жид ***даже самое веселое умудрялся играть жалобно.*** Без всякой видимой причины Яков мало-помалу проникался ненавистью и презрением к жидам, а особенно к Ротшильду; он начинал придираться, бранить его нехорошими словами и раз даже хотел побить его, и Ротшильд обиделся и проговорил, глядя на него свирепо:  — Если бы я не уважал вас за талант, то вы бы давно полетели у меня в окошке.  Потом заплакал. Поэтому Бронзу ***приглашали в оркестр не часто,*** только в случае крайней необходимости, когда недоставало кого-нибудь из евреев". (239)  "Если кто-нибудь в городе играл свадьбу ***без музыки*** или Шахкес не приглашал Якова, то это тоже был убыток. Полицейский надзиратель был два года болен и чахнул, и Яков с нетерпением ждал, когда он умрет, но надзиратель уехал в губернский город лечиться и взял да там и умер. Вот вам и убыток, по меньшей мере рублей на десять, так как гроб пришлось бы делать дорогой, с глазетом. 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"***[7,c.240].  "К вечеру же слегла. ***Яков весь день играл на скрипке;*** когда же совсем стемнело, взял книжку, в которую каждый день записывал свои убытки, и от скуки стал подводить годовой итог" [7,c.240].  "— Помнишь, Яков? — спросила она, глядя на него радостно. — Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? ***Мы с тобой*** тогда всё на речке сидели ***и песни пели***... под вербой. — И, горько усмехнувшись, она добавила: — Умерла девочка"[7,c.243].  "А ведь она каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова, спала с ним на одной кровати, а когда он возвращался пьяный со свадеб, ***она всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену*** и укладывала его спать, и всё это молча, с робким, заботливым выражением"[7,c.243].  "...можно было бы плавать в лодке от усадьбы к усадьбе и ***играть на скрипке,*** и народ всякого звания платил бы деньги..." [7,c.245].  "А если бы всё вместе — и рыбу ловить, ***и на скрипке играть,*** и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы капитал!" [7,c.245].  "Он ворочался с боку на бок и раз пять вставал с постели, ***чтобы поиграть на скрипке***" [7,c.246].  "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, и теперь она останется сиротой и с нею случится то же, что с березняком и с сосновым бором.*** Всё на этом свете пропадало и будет пропадать! ***Яков вышел из избы и сел у порога, прижимая к груди скрипку. 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"*** [7,c.246].  "***И опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку.*** Ротшильд внимательно слушал, ставши к нему боком и скрестив на груди руки. Испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим, он закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг, и проговорил: «Ваххх!..» И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук"[7,c.247].  "И потом весь день Яков лежал и тосковал. Когда вечером батюшка, исповедуя, спросил его, не помнит ли он за собою какого-нибудь особенного греха, то он, напрягая слабеющую память, вспомнил опять несчастное лицо Марфы и отчаянный крик жида, которого укусила собака, и сказал едва слышно:  — ***Скрипку отдайте Ротшильду***" [7,c.247].  "И теперь в городе все спрашивают: ***откуда у Ротшильда такая хорошая скрипка?*** Купил он ее или украл, или, быть может, она попала к нему в заклад? Он давно уже ***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 сам он под конец закатывает глаза и говорит: «Ваххх!..» ***И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз"***. [7,c.247].  I  "Верите ли, когда я пил у колодцев с журавлями воду, а в жидовских корчмах — поганую водку, ***когда в тихие вечера доносились до меня звуки хохлацкой скрипки и бубна,*** то меня манила обворожительная мысль — засесть у себя на хуторе и жить в нем, пока живется, подальше от этих съездов, умных разговоров, философствующих женщин, длинных обедов*...*  «Не дай бог, если кто остановит!» — думала она, но сама заставила себя остановиться в гостиной, ***чтобы из приличия послушать молодого человека, который сидел за пианино и играл; постояв минутку, она крикнула: «Браво, браво, m-r Жорж!» и, хлопнув два раза в ладоши, пошла дальше."***  "И, что-то насвистывая, он медленно, своею обычною солидною походкой, вышел из кабинета. Слышно было, как он, солидно ступая, прошел через залу, потом через гостиную, чему-то солидно засмеялся ***и сказал игравшему молодому человеку: «Бра-о! бра-о!»*** Скоро шаги его затихли: должно быть, вышел в сад."  II  ***"Послышались аплодисменты. Это молодой человек кончил играть.*** Ольга Михайловна вспомнила про гостей и поторопилась в гостиную.  ***— Я вас заслушалась, — сказала она, подходя к пианино. — Я вас заслушалась. У вас удивительные способности! Но не находите ли вы, что наш пианино расстроен?"***  " — Послушай, дядя, если у тебя ***целый день над ухом будут играть одни и те же гаммы,*** то ты не усидишь на месте и сбежишь. Я уж круглый год по целым дням слышу одно и то же, одно и то же. Господа, надо же, наконец, иметь сожаление!"  "Проплыли лодки саженей пятьдесят, и из-за печально склонившихся верб на отлогом берегу показались избы, стадо коров; ***стали слышаться*** песни, пьяные крики и звуки гармоники".  "Там и сям по реке шныряли челны рыболовов, плывших ставить на ночь свои переметы. ***В одном челноке сидели подгулявшие музыканты-любители и играли на самоделковых скрипках и виолончели"***  III  "В прошлые разы обыкновенно, проводив гостей, Петр Дмитрич и Ольга Михайловна начинали прыгать в зале друг перед другом, хлопать в ладоши ***и петь***: «Уехали! уехали! уехали!» Теперь же Ольге Михайловне было не до того. Она пошла в спальню, разделась и легла в постель." |
| 11 | "Попрыгунья";  "Ионыч";  "Человек в футляре";  "О любви";  "Дама с собачкой";  "Душечка"; | См. выше |
|  | "Враги"  (1887) | "Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальне. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую нескоро еще научатся понимать и описывать ***и*** ***которую умеет передавать, кажется, одна только музыка***" [4,c.222] |
|  | "Палата № 6"  (1892) | "При высоком росте и широких плечах у него громадные руки и ноги; кажется, хватит кулаком - дух вон. Но поступь у него тихая, походка осторожная, вкрадчивая; при встрече в узком коридоре он всегда первый останавливается, чтобы дать дорогу, ***и не басом, как ждешь, а тонким, мягким тенорком говорит***: "Виноват!" [7,c.153]. |

Как видно и выделенных курсивом фрагментов, музыкальный мир в рассказах Чехова очень разнообразен, насыщен и требует глубокого и тщательного анализа. Основываясь на вышеотмеченных нами фрагментах, проанализируем мнение литературоведов и методистов по данной проблеме.

**2.2 Рассказы А. П. Чехова в литературоведении и методике**

**преподавания литературы**

Факты не существуют - есть только интерпретации. Ницше

Если у тебя есть яблоко, и у меня есть яблоко, и мы обменяемся этими яблоками, то у каждого из нас будет одно яблоко... если у тебя есть идея, и у меня есть идея, и мы обменяемся этими идеями, то у каждого из нас будет по две идеи! Бернард Шоу

Современник А. П. Чехова Д. С. Мережковский отмечает музыкальность его произведений в статье "Старый вопрос по поводу нового таланта". Он причисляет Чехова к беллетристам нового типа, рассказы которого подкупают своей задушевностью. "Чувство, оставляемое ими, довольно неопределенно, подобно тому, как эмоция, возбуждаемая в нас музыкой, нравится нам именно оттого, что она своим неуловимым, неопределенным характером резко отличается от обыденного, вполне ясного, но несколько прозаического строя мыслей и чувств" [2,с.57]. Отмечает, что природа ля рассказов не фон, а часть самой жизни, самого действия, основная грандиозная мелодия. От эпитетов в душе возникают неясные музыкальные ощущения.

Другой современник А. П. Чехова С. Н. Булгаков в публичной лекции "Чехов как мыслитель", прочитанной осенью 1904 года в Ялте и Петербурге, говорит, что "некоторые задушевные страницы Чехова, как музыка, говорят прямо сердцу, и тогда он [Чехов] невольно напоминает сродного ему великого музыкального лирика, которому был посвящен один из его первых сборников, - Чайковского" [1,с.548].

Рассмотрим мнение современных исследователей.

Рассказ "Смерть чиновника" рассматривают многие исследователи и методисты. Многие отмечают, что Червяков был в театре, но, среди рассмотренных нами исследователей, никто не обращает внимания на то, что идет а сцене - оперетта. Рыбникова, при анализе этого эпизода, сообщает, что "действие происходит в театре во время хода спектакля" [45,с. 85].

Рассказ "Толстый и тонкий" подробно рассматривают много литературоведов и методистов, но маленькая деталь об уроках музыки, которые дает жена Порфирия, вышеназванными исследователями не рассматривается нигде.

"Маска" - не найдены работы, которые рассмотрели бы роль оркестра в рассказе.

"Налим", "На мельнице", "Беглец", "Палата №6" и др. - о способности Чехова к обобщению в людях мелочей, которые они, порой, сами не замечают, (жесты, интонации, тембры голосов), пишет К. И. Чуковский в монографии "О Чехове" [56,с.113]

"Гриша" - рассказ мало исследован.

Рассказ "Тоска" рассматривается многими, и многие отмечают его удивительную музыкальность. Музыкальность построения рассказа расматривает в монографии "Литературные связи Чехова" В. Б. Катаев. Он отмечает, что можно говорить лишь об аналогиях в построении музыкального и словесного произведения. Музыкальность может заключаться в придании произведению единой тональности, "настроения", в определенном развитии главной темы и сопутствующих ей мотивов". Но автор исследования затрагивает вопрос о "музыкальности" словесных произведений", который "не находит единого понимания среди исследователей" [19,с.37]. Далее Катаев отмечает: "... несомненно, что Чеховым «музыкальность» построения произведения осознавалась как трудная, но осуществимая для писателя задача [19,с.38]. Тема «Тоски» заявлена уже в открывающем рассказ пейзаже. Описание снега, падающего на вечерний город и не замечаемого бегущими толпами, содержит, как в увертюре музыкального произведения, его основную тему. Ведь и далее речь пойдет о том, что должно привлечь всеобщее внимание, но никем не будет замечено. Заявленная тема проводится через различные вариации, сочетается с «обертонами», получает все более глубокое эмоциональное наполнение и в конце завершается гротескно-иронически. В дальнейшем творчестве Чехова принцип музыкальности найдет самое широкое осуществление. Так в произведении, рассмотренном в сопоставительной перспективе, высвечиваются разные стороны темы и ее решения.

В «Скрипке Ротшильда» (1894 г.), по мнению А. Дермана, музыка несет в себе "основную тематическую нагрузку"[15,с.116]. Он отмечает, что "музыкальность стиля - третье важнейшее орудие Чехова для создания в произведении поэтической атмосферы. Это тоже чрезвычайно мало обследованная область поэтики... А между тем речь идет о характернейшем элементе чеховского мастерства" [15,с.114-115]. В этой же работе Дерман рассматривает такие произведения, как рассказ"Враги" (музыка - изобразительное средство, пьеса "Три сестры" (она до такой степени насыщена музыкой, что если ее выделить из пьесы, то получится род сюиты, проходящей параллельно с развитием действия на сцене.); повести "В овраге", "Моя жизнь", "Три года", (композиционно построены как симфония,); повесть "Степь" (музыкальная сюита на тему "южный пейзаж", "пейзаж поет"); "Дом с мезонином" (воспринимаем как возвышенную лирическую музыку); рассказ "На пути" (музыкальное описание как бы поет, Рахманинов написал "Фантазию для оркестра", где рассказ является программой - случай весьма и весьма редкий); рассказ "Черный монах" (музыка - серенада Брага "Валахская легенда" - играет существенную роль в развитии фабулы произведения);

Конова И. Г. отмечает, что музыкальный характер чеховских произведений выражается и в сюжете, и в особом построении. "В повествовании звуки скрипки серенады итальянского композитора Гаэтано Брага "Валахская легенда" связаны с ментальными событиями в жизни главного героя - Коврина, они становятся своеобразной границей смещенного сознания, знаком перехода в галлюцинацию, за которой - иное восприятие мира, иное видение пространства" [22,с.56]. Дерман отмечает, что в "Рассказе неизвестного человека" (исполнение пьес Чайковского героем рассказа "осветила... этого человека, ... волшебно ... раскрыла прекрасную сердцевину его души"); "Ионыч" (отрицательные музыкальные характеристики. раскрывается "плоская бездарность и бессодержательность не только трудного пассажа, который исполняла Екатерина Ивановна, но и самой пианистки, и вообще всей поверхностной культуры этой "интеллигентной" семьи Туркиных); повесть "Моя жизнь" (прием музыкальной характеристики - Маша образованна, начитанна, не глупа, живо интересуется искусством. Но в глубине ее натуры есть что-то самодовольное, грубоватое, элементарное, а ее отношение к искусству чем-то напоминает отношение гурмана к вкусному блюду. И все это волшебно вмещено Чеховым в одну фразу!). Дерман отмечает музыкальное построение фразы (рассказы "Ионыч", "Дом с мезонином", "Дама с собачкой", повести "Мужики" "Моя жизнь"и др.). Исследователь мастерства Чехова обращает внимание на " прием внезапного переключения тональности стиля, подобно тому, как переключается тональность в музыкальном произведении (рассказы "Осень", "Дом с мезонином", "Тоска", повести "Мужики", "В овраге" и др.); на концовки пьес, в которых тема отсутствует, или она неуловима. Это музыка глубочайшей грусти (пьесы "Вишневый сад", "Три сестры", "Дядя Ваня").

О скрипке и ее роли в рассказе "Скрипка Ротшильда" пишет И. Есаулов [58]. Он отмечает, что "Скрипка" является символом искусства; причем высокого искусства, она же в художественном мире произведения символически сближается с беззащитным ребенком... В итоге Чехов завершает своего героя не как гробовщика, имеющего типологические "ротшильдовские" черты, но как персонажа моцартовского склада, сумевшего свою пропавшую жизнь оплакать в реквиеме: и этот реквием соотносим с русской печальной песней: "Думая о пропащей… жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам…". Яков Иванов сумел выразить свое бытие в песне; его слезы претворяются (а тем самым преображаются) в музыку ("и опять заиграл, и слезы брызнули из глаз на скрипку"). Слезы словно бы становятся музыкой. Таким образом, эстетически герой завершается не как гробовщик, а как гений музыки. Этически же герой завершается как христианин, преодолевший свою вражду к неприятному для него флейтисту, назвавший его "братом" Ротшильд становится гениальным слушателем, который способен испытать "мучительный восторг", способен воспринять игру гениального музыканта: "И слезы медленно потекли у него по щекам и закапали на зеленый сюртук". Мы – как читатели – присутствуем при истинном эстетическом завершении героя как музыканта, поскольку дальше об *игре*(искусстве) Якова уже ничего не говорится. "Описанный мною процесс можно сформулировать и иным образом: смысл финального завершения этого рассказа состоит в том, что оксюморонность, мерцающая в самом заглавии "Скрипка Ротшильда", в финале элиминируется: скрипка отныне действительно принадлежит не Якову Иванову, а Ротшильду. Одновременно с этим реализуются ранее нереализованные "ротшильдовские" мечтания Якова: "можно было бы… играть на скрипке, и народ всякого звания платил бы деньги"; "потом класть деньги в банк… какой получился бы капитал". Как подчеркивает исследователь Чехов завершает своего героя иным образом, однако его "ротшильдовские" намерения все-таки реализуются, хотя и другим субъектом действия: подобно ружью, которое обязательно должно выстрелить, фамилия Ротшильд в финале реализует-таки свои потенциальные интенции.

Корней Чуковский также отмечает, что у героя - "у этого мрачного Якова, который на первых порах показался нам чудовищем грубости, незаурядный талант скрипача. Даровитый музыкант-самородок, он своими импровизациями на плохонькой скрипке чудесно выражает все лучшее, что есть в его многогрешной душе. Талантливость для Чехова не какое-нибудь побочное качество, но главная суть человека. В понятие талантливости для него входили всегда и душевная чистота, и бескорыстие, и широта, и возвышенность мыслей. Поэтому силой своего искусства он заставляет читателей не то что полюбить одичалого Якова, но с глубоким участием отнестись к его трагически искалеченной личности и всем своим существом ощутить, что это недюжинный, большой человек, который в своих размышлениях о жизни поднимается до широко обобщенных идей о гибельности "порядка вещей", основанного на злобе и лжи.....

    Яков не просто наделен музыкальным талантом, он - композитор, обладающий драгоценной способностью выражать те глубокие чувства и мысли, для которых у него не было слов....    Песнь эта не «пропала зря». Ее услышал другой музыкант... - и когда впоследствии этот музыкант повторял ту мелодию, которую создал Яков, слушатели, по словам Чехова, плакали

    Значит, импровизация действительно была такова, что могла внушить своим слушателям "мучительный восторг", потрясти их до слез. Уже одним этим писатель сигнализирует нам, что Яков был человеком недюжинным и что мысли его о "пропащей убыточной жизни" были так трогательны, широки, вдохновенны, что, воплощенные в музыке, жгли и терзали сердца. Вот почему скорбь Якова Иванова о тяжелой убыточности человеконенавистнического порядка вещей сливается с тоской самого Чехова: под отталкивающим обличьем тупого насилия Чехову удалось разглядеть светлый, мятущийся, жаждущий справедливости и правды талант.

Здесь один из тысячи примеров того, до каких сложных концепций доходил в своих произведениях Чехов при обрисовке того или иного характера и как смело разрушал он привычные, убого элементарные схемы, делящие людей на злодеев и праведников. Праведник или злодей этот Яков? Не то и не другое! И то и другое, отмечает Чуковский. В рассказе очень живо ощущаются те злые влияния, которые изуродовали психику Якова. Человек загнан в узкую щель своего городка, он опутан нищетой и суевериями, и стоит ему выйти на улицу, как его начинает преследовать дикая свора мальчишек, символизирующих в рассказе ту звериную злобу, которая свирепствует во всем городке.

Какой страшной машиной для изувечения человеческих душ была, значит, тогдашняя русская жизнь, если ей удалось из такого большого таланта, наделенного великодушным стремлением к общенародному счастью, сделать палача своих близких. [56,с.136-138]. В конце главы, где Чуковский рассматривает данный рассказ, отмечена "горькая тональность", но общий вывод очень отличается от мнения Есаулова: "... дико было бы называть "стонами безнадежной тоски" те произведения Чехова, в которых он изображает этап за этапом обнищание человеческих душ, этот самый тяжелый "убыток" из всех, какие только бывают на свете. И "Скрипка Ротшильда" при всей своей горькой тональности тоже есть произведение боевое, порожденное не унынием, но гневом" [56,с.139].

Рассказ "Дама с собачкой". Затрагивают многие исследователи. Очень интересно эту тему исследовала и осветила в статье “Прелестные подробности” в ялтинском рассказе «Дама с собачкой» Наталья Иванова [63]:

Она отмечает, что для характеристики героя Чехов берёт одну-две детали, но самые существенные. По образованию филолог, Гуров, обладающий прекрасным голосом и готовящийся петь в частной опере, – “бросил”. Одно чеховское слово, и нет пояснений, да они и не нужны. Читатель понимает, что Гуров порывает с прекрасным, с искусством. Но вспоминает об этом герой под воздействием красоты: “Они гуляли и говорили о том, как странно освещено море; вода была сиреневого цвета, такого мягкого и тёплого, и по ней от луны шла золотая полоса...” Гуров порвал с прекрасным, с тем, что не имеет отношения к службе в банке, владению двумя домами... Но само умение понимать, слышать и слушать музыку у Гурова останется, оно будет необходимо в дальнейшем повествовании, и Чехов оставляет эту подробность. Далее Н. Иванова замечает то, чтоГурову предаваться воспоминаниям не мешают ни голоса детей, приготовлявших уроки (вечер, вся семья в сборе), ни когда он слушает романс или орган (рядом другие слушатели), ни когда он один (только завывание метели в камине). Казалось бы, разные и случайные подробности, однако это только на первый взгляд. Они расположены строго по восходящей линии. Воспоминания разгораются и тогда, когда рядом семья, трудно остаться наедине со своими мыслями; разгораются они и во время слушания романса. Особое значение имеет именно романс, у которого, как писал М.Петровский, “нет «тем», у него есть только одна тема: любовь... Чехов не даёт название романса, имея в виду характерные черты жанра, он не даёт возможности читателю обратиться к собственным ассоциациям от конкретного романса и уйти от основного содержания рассказа.Когда Гуров ходил по Старо-Гончарной и около забора поджидал случая, “слышал игру на рояле, и звуки доносились слабые, неясные. Должно быть, Анна Сергеевна играла”. Звуков могло не быть, их можно было не услышать: зима, двойные рамы... Но музыка всё-таки звучит. Почему? Неясные звуки соответствуют настроению Гурова, он не прислушивается – думает и ждёт. Эта маленькая “прелестная” подробность – музицирование Анны Сергеевны – придаёт особый смысл уже известной нам характеристике этой женщины. Она знает, понимает музыку, ей свойственны тонкость, чувствительность. Музицирование для Анны Сергеевны – способ “ухода” от реальности в себя, возможность остаться наедине с собой, с музыкой, излить чувства, найти утешение. Как и фразу о лакее муже, ставшую понятной потом, когда Гуров его увидел, значение неясных звуков музыки также оцениваем позже, когда Анна Сергеевна говорит о себе: “Я так страдаю! <...> Я всё время думала только о вас, я жила мыслями о вас...” Музыка облегчала её страдание, давала возможность думать о любимом, уноситься мыслями к нему. С другой стороны, эта подробность подчёркивает, что Гуров ещё очень мало знает Анну Сергеевну". Любая деталь, подробность в рассказе Чехова почти никогда не существует отдельно, сама по себе; как правило, она находится в тесной связи не только с другими деталями, но и со всем повествованием. Например, Гурову “ещё утром, на вокзале... бросилась в глаза афиша с очень крупными буквами: шла в первый раз «Гейша». Он вспомнил об этом и поехал в театр. Чехов обращается опять к той же детали, подробности, ранее только упомянутой, но теперь раскрывает её, заставляет звучать по-другому. Потеряв всякую надежду увидеть Анну Сергеевну, Гуров вспомнил о премьере «Гейши» и поехал в театр: “Очень возможно, что она бывает на первых представлениях”. Чехов создаёт удивительный, редко встречающийся музыкальный фон, на котором происходят события. Театр был полон, публика входила и занимала места, а Гуров всё “жадно искал глазами”. Этому тревожному и напряжённому психологическому состоянию героя как нельзя лучше соответствует звучание долго настраиваемого оркестра. Но стоило Гурову увидеть Анну Сергеевну, как “сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всём свете нет ближе, дороже и важнее человека...” Теперь у него в сердце зазвучала только одна мелодия – любви, и пусть она звучала “под звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок” (не впечатления ли это от ялтинской постановки?), Гуров не слушал их, а “думал о том, как она хороша. Думал и мечтал”. К звукам настраиваемого оркестра Чехов обратится ещё раз. В антракте Гуров подошёл к Анне Сергеевне. “Она взглянула на него и побледнела, потом ещё раз взглянула с ужасом, не веря глазам, и крепко сжала в руках вместе веер и лорнетку, очевидно, борясь с собой, чтобы не упасть в обморок. Оба молчали. Она сидела, он стоял, испуганный её смущением, не решаясь сесть рядом. Запели настраиваемые скрипки и флейта...” Так же как и настраиваемые скрипки, добивающиеся единого, верного звучания, героиня в смятении разных чувств пытается понять неожиданное появление Гурова и принять какое-то решение. В скрипке сначала настраивается нота *ля*, затем настройка идёт по двум струнам – *ля* и *ре*, потом *ля* и *ми*, *ре* и *соль*. Камертон – нота *ля* – звучит всё время. Среди разных чувств героини – смятения, неверия, смущения, мольбы – любовь, как нота *ля*, звучит постоянно. Почему в рассказе на сцене идёт не просто какая-то абстрактная оперетка (именно так её Чехов называет в письмах), а «Гейша»? Думается, это не только некий знак современности, – хотя писатель часто в своих произведениях использует музыку, только что услышанную, понравившуюся, часто звучащую, – но и обозначение какой-то тонкой связи между Анной Сергеевной, хрупкой, маленькой женщиной, сжимающей в руках веер, знающей, понимающей искусство, и главной героиней оперетты Мимозой. Здесь те же хрупкость, изящество, душевная тонкость, связь с искусством, возможность дать счастье любимому. Сюжет оперетты может иметь отношение к сюжету рассказа. На пути к счастью у героев оперетты «Гейша» стоит множество препятствий, но заканчивается она счастливо – соединением всех героев. Однако что касается судьбы героев рассказа Чехова, то им “ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только ещё начинается”.

Василий Голубков в рассказе "Анна на шее" говорит, что Чехов относился с необычайной чуткостью к звуковой, музыкальной стороне литературного произведения. Слово для него всегда было источником не только истины и правды, но и красоты... Высшей похвалой для рассказа у него было сопоставление с симфонической музыкой. **"Анна на шее"** - социально-драматический рассказ. В основе мысль о социальном противоречии, противоречии верхов и низов. Драматический сюжет развивается по двум, тесно связанным между собой линиям, одной - нисходящей (судьба отца) и другой - восходящей (судьба Анны). Но это только субъективно (так думает героиня). Объективно же, в моральной оценке читателя, Анна жертва социальных условий: подавшись соблазну блестящего временного успеха, она потерял себя, свою нравственную личность, все то хорошее, что было у нее до замужества. "Заметив, что на нее смотрит Артынов, она кокетливо прищурила глаза и заговорила громко по-французски, и оттого, что ее собственный голос звучал так прекрасно и что слышалась музыкаи луна отражалась в пруде, и оттого, что на нее жадно и с любопытством смотрел Артынов, этот известный донжуан и баловник и оттого, что всем было весело, она вдруг почувствовала радость, и, когда поезд тронулся и знакомые офицеры на прощанье сделали ей под козырек, она уже напевала польку, звуки которой посылал ей вдогонку военный оркестр, гремевший где-то там за деревьями; и вернулась она в свое купе с таким чувством, как будто на полустанке ее убедили, что она будет счастлива непременно" Голубков отмечает, что в первой редакции Анна напевала вальс. Вероятно, Чехов нашел, что бойкий и веселый ритм польки в большей степени, чем ритм вальса выражал настроение легкомысленной Ани.

Нами были рассмотрены программы, учебно-методические комплексы, учебники по литературе, под редакциями разных авторов, разработки конспектов музыкально-литературных вечеров, работы исследователей [14, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 44, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55], где не отмечается "музыкальность" рассказов.

Наиболее полно музыкальность рассказов отмечает в своих работах Н. И. Есаулов[58], Иванова [60 62, 64,], М. Сегельман [65], Д. Жуманова [59], Ю. Халфин[66] и другие.

**2.3 Конспекты музыкально-литературного вечера и**

**уроков литературы**

Все знают, что это невозможно. Но вот приходит невежда, которому это неизвестно - он-то и делает открытие.

А. Эйнштейн

Мы предположили, что в результате соединения, взаимопроникновения музыки и слова возникает качественно новое явление, которое имеет признаки обоих составляющих и потому нуждается в некоем комплексном анализе, т. е. таком анализе, в результате которого обозначенная связь не распадалась бы, а была еще более определенной. Однако при анализе прозы или стихов на уроках литературы чаще всего не только не происходит соединение музыки и словесного текста, «но ведется целенаправленное разделение этих двух стихий художественного творчества. В результате музыка оказывается своего рода иллюстрацией к тексту, либо вовсе вычленяется из текста – и тогда начинается чисто музыковедческий анализ, сопровождающийся прослушиванием грамзаписей или звучанием «живой» инструментальной музыки. Односторонняя векторная направленность анализа – из текста за его пределы – в известной мере ограничивает возможности постижения школьниками смысловых, эмоциональных и ассоциативных рядов. Нетрудно заметить, что движение мыслей и чувств читателя обыкновенно идет по равнонаправленным траекториям: как из текста, так и в глубь его. Именно такая челночная траектория, напоминающая движение иглы, и свидетельствует о возникновении диалога между читателем и текстом.

Вполне привычной для урока литературы стала и тема влияния музыки на духовное становление того или иного писателя. Раскрывается она чаще всего по следующей схеме: в детстве будущий писатель имярек часто слушал народные песни (романсы, оперные арии и т. д.), что не могло не сказаться на его творчестве; далее берутся примеры из какого-либо произведения, где герои поют песни, слушают или сами исполняют музыку. Таким образом музицирование оказывается на поверхности текста, становясь рядовым событием, малозначительным элементом сюжета. Нередко само содержание художественного произведения (или, точнее, то, что мы включаем в понятие *содержания*) наталкивается именно на такой ход анализа и соответствующий ему сценарий урока… было бы логичным считать, что музыка в художественном тексте и музыка в реальной жизни – вещи несколько различные. Но в чем это различие состоит? Где оно начинается и где заканчивается? И какова, так сказать, мера репрезентативности музыкальных фактов, это различие подтверждающих? Пока не ясно. Поэтому, приступая к совершенно необходимому в ходе анализа текста музыковедческому анализу, следует с особой тщательностью и добросовестностью подбирать фактический материал» [57,с.57] Музыка сопутствовала всей жизни Чехова. Она была для него внутренне необходимой, являлась неиссякаемым источником вдохновения, давала высокую творческую радость. Живой, постоянный интерес к музыке является важной гранью творческой личности писателя…

В творчестве Чехова для понимания авторской позиции в произведении важна предметная детализация. Художественная деталь в произведениях Чехова становилась эквивалентом авторской оценки. Деталь у Чехова динамична и полифункциональна: она включается в различные смысловые ряды и создает на минимальном пространстве текста объемный художественный образ. Результаты исследований включены в конспекты уроков и музыкально-литературного вечера и апробированы в 7, 9 и 10 классе. (Приложение 2).

**Заключение**

**Целью** данной работы являлось рассмотрение и анализ музыкального мира в рассказах А. П. Чехова, а так же использование результатов анализа на уроках литературы в школе.

1) мы рассмотрели влияние музыкального воспитания в семье на духовное становление писателя;

2) проанализировали музыкальный мир в рассказах А. П. Чехова;

3) рассмотрели рассказы Чехова с музыкальной точки зрения в оценке критиков (в т.ч. Балабановича) и методистов;

4) проанализировали рассказы Чехова в современных школьных программах;

5) выделили и систематизировали рассказы, где "звучит музыка" для анализа на уроках литературы;

6) проанализировали музыкальный мир в выделенных рассказах, определили его функции;

7) апробировали результаты исследования на музыкально-литературном вечере и уроках литературы.

Анализ данных исследований позволяет сделать вывод:

1. Любовь к музыке зародилась у Чехова еще в юности, одновременно с увлечением литературой и театром. Музыка была необходимой частью атмосферы, в которой жил и созревал талант Чехова. Она обостряла у писателя поэтическое видение мира, углубляла понимание внутренней жизни человека, давала драгоценные для художника творческие импульсы. Все, что Чехов получил от музыки, он с изумительной щедростью отдал людям. А формирование всего этого началось еще в детстве и большую роль сыграл сам уклад семьи Чеховых. Антон чехов рос в семье, где музыка, (особенно церковная), звучала с самого рождения, она была неотъемлемой частью домашней среды. Сам Антон пел в церковном хоре (то есть, исполнял партии в многоголосных произведениях, а это требует большого мастерства и умения петь в ансамбле). В семье исполнялась и инструментальная музыка (фортепьяно, скрипка). Младшие брат и сестра обладали хорошими музыкальными способностями, а отец бы руководителем хора. Сильные впечатления оставила и народная музыка, которая звучала вокруг. Благодаря увлечению театром, детские впечатления были наполнены музыкой разного стиля и качества. Сам город, где рос А. Чехов, считался музыкальным. Все это не могло не сказаться на развитии творческого (в том числе музыкального) начала, не отразиться в его произведениях...

2. В рассказах А. П. Чехова музыкальный мир наполнен различным содержанием и выполняет определенные функции. Мы можем встретить на страницах рассказов названия музыкальных инструментов, музыкальных жанров, терминов, профессий, исторически реальных музыкальных произведений, популярных в 19 веке. Некоторые из них не утратили своей значимости до наших дней, как и рассказы А. П. Чехова. При более глубоком анализе наблюдается такое явление как "музыкальность" стиля, композиции, поэтики. Все это проявляется в разной степени и имеет свою эволюцию, развитие.

3.Хорошо знакомый и с опереттой, и с романсом, Чехов одновременно обращается к этим жанрам в 80-е годы. Но если в рассказах 1882-1883 гг. чаще встречается оперетта, то с 1884 г. учащается обращение писателя к романсу, с 1885 г. романс начинает вытеснять жанр оперетты и, наконец, с 1887 г. писатель перестает обращаться к нему (кроме двух вышеназванных случаев). В прозе писателя оперетта ''сталкивается'' с романсом — и терпит поражение.

4.Романс у Чехова "звучит" во многих рассказах и раннего и зрелого периода и часто характеризует внутренний мир героев, их настроение и мироощущение, правдоподобие, является лейтмотивом.

5.Мы наблюдаем, что опера присутствует в рассказах и раннего, и зрелого периода творчества писателя. Исторически реальные музыкальные произведения были очень популярны в эпоху Чехова. Выбор их неслучаен, а является важным элементом. Даже жанр, в которой была написана та или иная опера, играл определенную роль в художественном мире рассказа. Нередко опера и романс встречаются на страницах одного произведения и сосуществуют вместе, помогая раскрыть внутренний мир, психологизм, характеристику героев, являются местом действия, интертекстом, лейтмотивом, придают жизненность, правдоподобие повествованию.

6.Герои - музыканты отдается профессии со всем темпераментом, кого-то слушают из приличия, из музыкальной среды ищут "таланты и открытия", герои играют, поют, восхищаются искусством, кто-то бесцельно проводит время за инструментом, кто-то вспоминает юность, а кто-то за игрой на скрывает свои чувства или характер. И все это очень гармонично вплетается в рассказы и характеризует героев.

7.Непревзойденный лаконизм Чехова обобщает и точно характеризует героев, пространство, обстоятельства, особенности.

В целом мы можем заключить, что звуковой фон (звуки оркестра, хора, музыкальных инструментов, ансамбля, танцев, голоса) очень разнообразен, точен и является неотъемлемой частью, художественной деталью рассказов, несет в себе разные функции, проходит обобщающей деталью через разные рассказы. Благодаря этим деталям, рассказы "сильно спрессованы... большую нагрузку несет здесь каждый, даже самый, казалось бы, незначительный образ"

8. Человеческая близость Чехова и Чайковского, их глубокое творческое родство - явление значительное не только в истории русского, но и мирового искусства. Это наглядное свидетельство того, что различные на первый взгляд области искусства, внутренне связаны, взаимно обогащают друг друга. Произведения великих мастеров формируют лучшие черты характера, воспитываю стремление к прекрасному. Творчество Чехова и Чайковского относится к высочайшим вершинам в художественном развитии человечества. Интегрирование двух областей искусства на уроках литературы и музыкально-литературных вечерах, несомненно, принесет хорошие и качественные результаты, позволит взглянуть на мир рассказов Чехова глубже и грамотнее.

9.Подбор рассказов в школьной программе разнообразен и достаточно объемен. В каждой программе осуществляется принцип вариативности. Авторы избегают жесткой регламентации, предоставляя право учителю определять, какие произведения следует читать и изучать, какие - читать самостоятельно и обсуждать в классе, какое количество часов отвести на каждую тему. В каждой программе творчество Чехова рассмотрено как итог русской литературы XIX века и как программа развития искусства в XX веке. Во всех программах затрагивается центральный вопрос творчества Чехова - проблемы свободы и достоинства, личности и грубой власти обстоятельств жизни.

10. Звучание музыки на уроках литературы, литературно-музыкальных вечерах помогает понять, что очень часто именно музыка, ее темы являются той деталью, которая помогает раскрыть художественный смысл рассказа.

Мы выяснили, что в результате соединения, взаимопроникновения музыки и слова возникает качественно новое явление, которое имеет признаки обоих составляющих и потому нуждается в некоем комплексном анализе, т. е. таком анализе, в результате которого обозначенная связь не распадалась бы, а была еще более определенной.

11. Эта проблема мало исследована критиками, и почти совсем не исследована методистами.

**Библиография**

**Источники**

1. Булгаков, С. Н. Чехов как мыслитель. Публичная лекция // А. П. Чехов: pro et contra / Под. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ; 2002. С. 537-565
2. Мережковский, Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта // А. П. Чехов: pro et contra / Под. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ; 2002. С. 55-79
3. Потапенко, И. Н. Несколько лет с А. П. Чеховым (К 10-летию со дня его кончины) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников/ Под ред. Н. И. Гитович. М.: Худож. лит.; 1986. С. 295 - 349
4. Чехов, А.П. Избранные произведения. В 3 тт. Т. 1. - М. : Художественная литература, 1950. - 612 с.
5. Чехов, А. П. Избранные сочинения. - М.: Художественная литература, 1988. – 639 с.
6. Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. - М., 1974-1982.
7. Чехов, А.П. Рассказы. Повести. - М.: Дрофа: Вече, 2002. - 480 с.
8. Чехов, А. П. Собрание сочинений: В 12 т. - М.: Художественная литература, 1957.

**Литература**

Балабанович, Е. З. Чехов и Чайковский. - М.: "Московский рабочий", 1978. - 186 с.

Беленький, Г. И. и др. Литература: Программы общеобразовательных учреждений. 5-11 классы / Под. ред. Г. И. Беленького и Ю. И.Лыссого. - М.: Мнемозина, 2006. - 144 с.

Болдырев, Н. Ф. Коллекция Орфея. 100 знаменитых оперных либретто / Под. ред. Н. Ф. Болдырева . - Курган: "Урал LTD", 1999. - 581 с.

Гвоздей, В.Н. Меж двух миров: Некоторые аспекты чеховского реализма: Монография. - Астрахань: Изд-во Астраханского гос. пед. ун-та, 1999. - 128 с.

Голубков, В. В. Мастерство А. П. Чехова.- М.: Госуд. уч.-пед. издат., 1958. - 200 с.

Гурвич, И. А. Проза Чехова (человек и действительность). - М.: Художественная литература. 1970. – 184 с.

Дерман, А. Б. О мастерстве Чехова. - М.: Советский писатель, 1959. - 208 с.

Зильберквит, М. А. Мир музыки: Очерк. - М.: Дет. лит., 1988. - 335 с.

Золотарева И. В., Егорова Н. В. Универсальные поурочные разработки по литературе: 7 класс. - М.: ВАКО, 2007. - 400 с.

Карнаух, Н. Л. "Продолженная музыкой строка..." // Русская словесность 1998. №4. С. 68-71

Катаев, В. Б. Литературные связи Чехова. - М.: Изд-во МГУ, 1989. - 261 с.

Катаев, В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. - 326 с.

Княжицкий, А. И. и др. Программа литературного образования для общеобразовательных учреждений. 5-11 классы / Под. ред. А. И. Княжицкого. - М.: Просвещение, 2000. - 176 с.

Конова, И. Г. Музыка и философия: пересечения (А. Шопенгауэр - А. П. Чехов - Л. Н. Толстой) // Личность А. П. Чехова в культурном пространстве XXI века / Под. ред. Т. П. Королевой. - Сыктывкар: Коми пединститут, 2010. С. 55-58

Коровина, В. Я. Литература: Программы общеобразовательных учреждений. 5-11 кл. / Под. ред. В. Я. Коровиной. - М.: Просвещение, 2006. - 256 с.

Коровина, В. Я. Литература: 5 кл.: Метод. советы / В. Я. Коровина, И. С. Збарский; Под. ред. В. И. Коровина. - М.:Просвещение, 2004. - 143 с.

Коровина, В. Я. Литература: 7 кл.: Метод. советы / В. Я. Коровина. - М.: Просвещение, 2001. - 176 с.

Коровина, В. Я. Литература: 8 кл.: Метод. советы / В. Я. Коровина, И. С. Збарский; Под. ред. В. И. Коровина. - М.:Просвещение, 2003. - 144 с.

Коровина, В. Я. Литература: 9 кл.: Метод. советы / В. Я. Коровина, И. С. Збарский; Под. ред. В. И. Коровина. - М.:Просвещение, 2001. - 156 с.

Коровина, В. Я. Литература: 9 кл.: Учеб.-хрестоматия для

общеобразоват. учреждений / Авт.-сост. В. Я. Коровина и др. - М.: Просвещение, 2002. - 463 с.

Кузичева, А. П. Чехов. Жизнь "отдельного человека" - СПб.: Балтийские сезоны, 2011. - 880 с.

Кулешов, В. И. Жизнь и творчество А. П. Чехова: Очерк. - М.: Дет. лит., 1982. - 175 с.

Курдюмова, Т. Ф. и др. Программа по литературе (5-11 классы) / / Программно-методические материалы. Литература. 5-11 классы / Сост. Т. А. Калганова. - М.: Дрофа, 2002. - С. 45-132

Курдюмова, Т. Ф. Литература. 9 кл.: Учеб.-хрестоматия для общеобразоват. учреждений /Авт.-сост. Т. Ф. Курдюмова и др.; под. ред. Т. Ф. Курдюмовой. - М.: Дрофа, 2003. - 512 с.

Латышева, В. А. Анализ литературного произведения в школе: методические рекомендации. - Сыктывкар: Коми республиканский институт усовершенствов. учителей, 1990. - 128 с.

Макарова, Б. А. Литературные поэтические вечера: 7-11 классы. - М.: ВАКО, 2008. - 144 с.

Мелкова А. С. Творческая судьба рассказа «Душечка» // В творческой лаборатории Чехова. - М., 1974. С. 91 - 97.

Меркин, Г. С. и др. Программа по литературе для 5-11 классов общеобразовательной школы / Авт.-сост.: Г. С. Меркин, С. А. Зинин, В. А. Чалмаев. - М.: ООО "ТИД "Русское слово - РС", 2005. - 200 с.

1. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. В 6 т. М., 1978
2. Оникул, Л. С. Восприятие музыки: методические указания. - Сыктывкар: Коми пединститут, 2011.- 26 с.
3. Опера. 123 либретто / Авт.-сост. Е. А. Смирнова. - СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2008. - 288 с.
4. Паперный, З. С. А. П. Чехов. - М.: Художественная литература, 1960. - 304 с.
5. Петровский М. // Вопросы литературы. 1984. №5. С.73.
6. Покровский, Б. А. Беседы об опере. - М.: Просвещение, 1981. - 192 с.
7. Рейнфилд, Дональд. Жизнь Антона Чехова. - М.: "Б.С.Г.-Пресс", 2007. - 783 с.
8. Розенберг, Т. А. "Дорогой Антон Павлович!" Чеховский фестиваль в школе // Литература в школе, 2013. №3. С.39-41
9. Рыбникова, М. А. Очерки по методике литературного чтения. - М.: Гос. уч.-пед. издательство, 1963. - 316 с.
10. Свирина Н.М. Изучение литературы в 7 классе. Методическое пособие для учителя / Автор-составитель докт. пед. наук Н. М. Свирина / Под редакцией члена-корреспондента РАО В. Г. Маранцмана – М.: Классик Стиль, 2002. – 448 С.
11. Сенелик Лоуренс. // Театр.1991. №1.
12. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. - 492 с.
13. Трунин, А. В. Грани чеховского мира. Рассказы "Шуточка", "Унтер Пришибеев", "Тоска" // Литература в школе, 1998. №5. С.113-117
14. Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа. - М.: Выс. шк., 1989. - 135 с.
15. Фортунатов, Н. М. Музыка прозы ("На пути" Чехова и фантазия Рахманинова) // Чехов и его время / Под. ред. Л. Д. Опульской и др. - М.: Наука, 1977. - С. 205-217
16. Черных О.Г. Практикум по литературе: 7 класс. – М.: ВАКО, 2010.–176 с.
17. Черных О.Г. Практикум по литературе: 8 класс. – М.: ВАКО, 2010.–192 с.
18. Черных О.Г. Практикум по литературе: 9 класс. – М.: ВАКО, 2010.–176 с.
19. Чехов в школе: Книга для учителя / Авт.-сост. И. Ю. Бурдина. – М., 2002. – 320 с.
20. Чуковский, К. И. О Чехове. Человек и мастер. - М.: Детская литература, 1971. - 208 с.
21. Янушевский В. Н. Музыка в тексте // Русская словесность. 1998, № 4, с. 56

**Электронные ресурсы**

1. Есаулов, И. А. Искусство как капитал: проблема художественного завершения в "Скрипке Ротшильда". Режим доступа: <http://www.jesaulov.narod.ru/Code/vortrag_chechov.html> (вход 05.04.13 в 23.00)
2. Жуманова, Д. Чехов и музыка. Режим доступа: <http://www.chehovodstvo.ru/chaikcheh.php> (вход 29.09.12 в 23.00)
3. Иванова, Н. Музыка у Чехова и вокруг Чехова. Режим доступа: <http://do2.gendocs.ru/docs/index-403124.html?page=7#273995> (вход 15.01.13 в 19.10)
4. Иванова, Н. Ф. Оперетта в прозе Чехова. Режим доступа: <http://www.admin.novsu.ac.ru/uni/vestnik.nsf/all/4721F370D50F7F28C3256ABF0023D3D5/$file/Ivanova.pdf> (вход 12.09.12 в 22.20)
5. Иванова, Н. Песенка "Стрелок" в творчестве Чехова. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200300305> (вход 11.04.13 в 22.00)
6. Иванова, Н. "Прелестные подробности" в ялтинском рассказе "Дама с собачкой". Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200003001> (вход 10.04.13 в 22.00)
7. Иванова, Н. Романс в прозе Чехова. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/2001/38/lit38_11.htm> (вход 01.04.13 в 12.00)
8. Сегельман, М. Чехов и музыка, к 150-летию писателя. Режим доступа: <http://forum.academ.org/index.php?showtopic=642646> (вход 12.09.12 в 23.00)
9. Халфин, Ю. Тайна и гармония священная. О поэтике Чехова. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200900314>(вход 10.04.13 в 15.30)
10. Чехов, М. П. Вокруг Чехова. Режим доступа: <http://az.lib.ru/c/chehow_m_p/text_0050.shtml> (вход 15.04. 13 в 15.00)
11. Яновская, С. Рассказ А. П. Чехова "Анна на шее" и его интерпретация в кино и в балете. Урок литературы в 10-м классе. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200500311> (вход 10.04.13 в 15.00)