

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ «ПИСАТЕЛЬСКИЙ ИНСТРУМЕНТ» ЧЕХОВА

**Наталья Фёдоровна Иванова**  
Великий Новгород  
nfi@inbjx.ru

**Аннотация.** В данной статье делается попытка проследить использование Чеховым, писателем не музыкантом, музыкальной терминологии в произведениях и его эпистолярном наследии, определить функцию музыкальной терминологии в поэтике чеховского текста и письма.

**Ключевые слова:** музыка, проза, музыкальная терминология, музыкальность

### MUSICAL „WRITING INSTRUMENT” OF A.P. CHEKHOV

**Наталья Фёдоровна Иванова**  
Великий Новгород  
nfi@inbjx.ru

**Abstract.** This article attempts to trace the use of musical terminology by Chekhov, a writer not a musician, in his works and his epistolary heritage, to determine the function of musical terminology in the poetics of Chekhov's text and writing.

**Keywords:** music, prose, musical terminology, musicality

По воспоминаниям С. Т. Семёнова [1], Л. Н. Толстой в разговоре о Чехове «называл его писательский инструмент музыкальным» [Семенов 1960: 368]. О музыкальности, музыке в произведениях писателя написано достаточно много, но в творчестве Чехова, не музыканта, достаточно часто встречается музыкальная терминология [2], причем не только «общеизвестная», но и «специальная».

Знакомство с нею началось в семье, хорошо известно, что Павел Егорович увлекался церковным пением, играл на скрипке. Как вспоминал М. П. Чехов, «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 фортепьяно» [Чехов М.П. 1960: 52]. Дети учились музыке дома у таганрогского музыканта-любителя, «чиновника местного отделения Государственного банка» [Чехов М.П. 1960: 53].

Чехов в музыке не преуспел, но обладал хорошим музыкальным слухом, голосом, пел не только в гимназическом, но и церковном хоре, что тоже давало возможность усваивать азы музыкальной грамотности.

Детские впечатления писателя от пения на клиросе и постижение азов музыки нашли отражение в рассказе «Певчие» (1884). Регент

Алексей Алексеич, видимо, как когда-то Павел Егорович, перед спевкой «издает камертоном звук:

– То-то-ти-то-том... До-ми-соль-до!» [С II, 352].

Исполнение звуков аккорда вразбивку, один за другим – арпеджирование аккорда снизу вверх – задаёт участникам хора настрой на единый лад. Начинают сливаться не только голоса в единую гармонию, но и «внутренний» душевный лад поющих.

В этом первом настрое слышится – до-ми-соль-ми-до. Возможно, регент напевает «то-то-ти-то-том» для тех, кто не знает нотной грамоты. Если учитель Сергей Макарыч, школьные мальчишки, которых псаломщик обучает церковному и светскому пению, могли знать какие-то азы музыкальной грамоты, то о брате кабатчика, баса Геннадии, о тенорах и басах, давно ожидающих спевку и входящих «со двора, ступа ногами, как лошади» [С II, 352], сказать это трудно.

Поведение регента из рассказа почти идентично поведению отца писателя Павла Егоровича, а сама ситуация подобна той, в которой оказывался будущий писатель не раз во время спевок в большой комнате, примыкавшей к лавке. По свидетельству Ал. П. Чехова, брата писателя, во время спевок перед исполнителями-кузнецами, сидящими на ящиках из-под мыла и из-под стеариновых свечей, обязательно лежали раскрытые нотные тетради. Но лежали они «только для проформы, потому что ни один из них неграмотен и все поют «на слух»; а слова песнопений просто заучивают наизусть. Для них названия нот: до, ре, ми - пустой звук.

Иной раз бас или тенор начинает фальшивить, и Павел Егорыч, забывшись, вскрикивает с сердцем:

«Ну, что вы, Иван Дмитриевич, врётё? Смотрите в ноты: ведь там стоит до-диез!

– Да ведь я же, Павел Егорыч, неграмотный! – конфузливо защищается кузнец. – Вы лучше проиграйте мне это место ещё раз на скрипке» [Чехов Ал. П. 1907: 828] [3].

Похожая ситуация воспроизведена и в рассказе Чехова.

«– Аааа-минь!

–Адажьо... адажьо [4] ... Ещё раз...»

Звукописью Чехов передаёт музыкальное исполнение хора, даёт возможность услышать и профессиональные реплики регента, создавая ощущения присутствия на спевке.

Певчие репетируют песнопения литургии по порядку их расположения в службе: «После “аминь” следует “Господи помилуй” великой ектении» [С II, 352]. Всё это, как отмечает писатель, «давно уже выуче-

но, тысячу раз пето, пережёвано и поётся только так, для проформы. Поётся лениво и бессознательно» [С II, 352]. Соответственно этому пению и поведение регента: «Алексей Алексеич покойно машет рукой и подпевает то тенором, то басом. Всё тихо, ничего интересного» [С II, 352]. Совершенно иное настроение перед исполнением «Херувимской» («выбирается “Херувимская” Бортнянского, №7»)» [С II, 352] [5]. Все участники этого процесса чувствуют особую ответственность перед исполнением так называемого «партесного» [6] пения: «весь хор вдруг начинает сморкаться, кашлять и усиленно перелистывать ноты. Регент отворачивается от хора и с таинственным выражением лица начинает настраивать скрипку. Минуты две длятся приготовления:

– Становитесь. Глядите в ноты получше... Басы, не напирайте... помягче...<...> Пиано... пиано... Ведь там “пиано” написано... Легче, легче!» [С II, 352].

Известно, что обиходная «Херувимская песня» исполняется на одном мотиве, первая и вторая части которой одинаковы. В авторской, которую исполняют герои рассказа, – части различаются. Первая – подготавливающая, спокойная, вторая – торжественная, хвалебная. В рассказе Чехова нашла отражение не только структура «Херувимской» Бортнянского, но и само словесное «звучание»:

« – ...ви... и... мы... (“Иже Херувимы тайно образующе и животворящей Троице трисвятую песнь припевающе...” – Н. И.).

Чехов точно представляет не только профессиональную лексику регента, но изображает и поведение увлекшегося персонажа, его внутреннее состояние, проявляющееся через мимику, жест. Автором также отражена и существующая в середине XIX века традиция исполнения духовных песнопений «с аффектированно-контрастными динамическими оттенками и артикуляцией, подчёркивающей смысл слов» [Минова 1991: 301]

«Когда нужно петь piano, на лице Алексея Алексеича разлита доброта, ласковость, словно он хорошую закуску во сне видит.

– Форте... форте! Напирайте!

И когда нужно петь forte, жирное лицо регента выражает сильный испуг и даже ужас» [С II, 352].

Во время спевки регент, видимо, как когда-то Павел Егорович, входит в азарт,

«выражение доброты то и дело сменяется испугом. Он машет руками, шевелит пальцами, дёргает плечами...

– Форте!– бормочет он.– Анданте! Разжимайте... разжимайте! Пой, идол! Тенора, не доносите! То-то-ти-то-том... Соль... си... соль, дурья твоя голова! <...>

Его смычок гуляет по головам и плечам фальшивящих дискантов и альтов. Левая рука то и дело хватает за уши маленьких певцов <...> Но певчие не плачут и не сердятся на побои: они сознают всю важность исполняемой задачи» [С II, 354].

Музыкальная лексика в рассказе Чехова позволяет читателю погрузиться в особую музыкальную атмосферу, в которой певчие готовятся к участию в торжественной службе в честь приезда графа. Указания Алексея Алексеевича наполнены понятными только посвящённым словами, что выделяет его среди окружающих, придаёт ему особое чувство значимости, он знает то, что недоступно для многих, с чувством ответственности выполняет свой профессиональный долг.

«“Херувимская” поётся хорошо, так хорошо, что школьники оставляют своё чистописание и начинают следить за движениями Алексея Алексеича. Под окнами останавливается народ. Входит в класс сторож Василий, в фартуке, со столовым ножом в руке, и заслушивается...» [С II, 352]. Чехов подчёркивает, что церковное пение в жизни русского человека представляет особую сферу, в которой часто находит едва ли не единственный выход музыкальная одарённость, эстетическое чувство простого человека.

Произведения Чехова 1882 года полны разнообразными музыкальными впечатлениями, почти в каждом – в 20 из 30 написанных – они присутствуют, появление их в творчестве писателя было обусловлено прежде всего погружением в культурную жизнь столицы и освоением новой социальной среды, знакомством с консерваторами, певцами, музыкантами, актёрами, с их средой, бытом, разговорами, что давало писателю материал к рассказам с определённой тематикой, героями, лексикой.

Рассказ «Забыл!» (1882), в котором также встречается музыкальная лексика, написан по сильным впечатлениям от Рапсодии Листа [7]. Бывший поручик Гауптвахтов долго не может вспомнить название «заграничной пьесы», которая «громко так играется, с фокусами, торжественно». После долгих мучений он вспоминает мотив, который помогает продавцу музыкального магазина угадать название произведения:

«Ах... Ну, теперь понятно. Это рапсодия Листа, номер второй... Hongroise...<...> Да, Листа трудно спеть... Вам какую же, original или facilite?». «Какую-нибудь! Лишь бы номер второй, Лист! Бедовый этот Лист!» [С I, 129].

Рассказ «Два скандала» (1882), как вспоминал М. П. Чехов, был связан с именем дирижёра и музыканта Шостаковского [8], Антон и Николай познакомились с ним и «стали бывать у него запросто. Это был приятнейший, гуманнейший и воспитаннейший человек, и все, кто его знал, высоко ценили его как исполнителя и любили как человека. Но если дело касалось музыки, которую он обожал, то он забывал обо всем на свете, превращался в льва и готов был разорвать в клочки каждого из своих музыкантов за малейшую ошибку в оркестре» [Чехов М. П. 1960: 127-128]. Чехов, несомненно, знал об этом из рассказов знакомых музыкантов, и, вероятнее всего, именно Шостаковский послужил прообразом дирижёра в рассказе «Два скандала», о чём свиде-

тельствует явное портретное сходство, манеры, жесты, экспрессивное поведение. Речь дирижёра из чеховского рассказа, естественно, изобилует профессиональной лексикой, поражает то, что не музыкант Чехов так полно и точно представил всё разнообразие музыкальной терминологии в этом произведении: «Если эти козлы-тенора не перестанут рознить, то я уйду! Глядеть в ноты, рыжая! <...> Растолкните ей, что там не “фа диэз”[9], а просто “фа”!» [С I, 438]. Дирижёр кричал и трещал по партитуре своей дирижерской палочкой, заступаясь за святое искусство, «а не будь его, кто бы не пускал в воздух этих отвратительных полутонов, которые то и дело расстраивают и убивают гармонию? Он бережет эту гармонию и за нее готов повесить весь свет и сам повеситься» [С I, 438]. Его гнев вызывает вторая скрипка с «неподмазанным смычком», сфальшивившая флейта, не вовремя «закашлявший фагот», виолончель, которая «знает ноты, но не хочет знать души», и, наконец, певица, сильное сопрано, которая отстаёт «на целых четверть такта» или опаздывает «на осьмью такта».

Освоение Чеховым музыкальной среды и увлечение ею вело к постижению и насыщению музыкальной терминологией и некоторых «музыкальных» рассказов, и произведений, в которых появляются музыканты (неисправный плательщик за номера музыкант Халявкин («Жилец», 1886), оперная певица и её муж («Он и она», 1882), бывший консерватор и любящая порассуждать о музыке барышня («Тапёр», 1885). Музыкальная терминология – неотъемлемая часть жизни и профессии этих героев, погружение читателей эту специфическую лексику было органичным, многие из них были знакомы с музыкальной грамотой, потому что музицирование в чеховское время было необычайно популярно[10]. Нельзя не отметить удивительную достоверность и точность в использовании этой лексики Чеховым, ошибок нет.

Писатель обогащал свой словарь музыкальной лексикой [11], а свободное владение ею позволяло Чехову создавать необычные рассказы, прибегать к своеобразным экспериментам и к игре с читателем – для достижения комического эффекта привносить музыкальную терминологию в рассказы о природе, животных. Например, о пении соловья («Бенефис соловья (рецензия)» (1883), своеобразный приём зооморфизма наоборот. Пение соловья у реки представлено как выступление бенефицианта, в ожидании которого, «согласно программе, слушали других исполнителей» [С I, 143] – «вечер начался пением кукушки <...> Запела затем контральто [12] иволга», дрозду аккомпанировали «речная курочка и камышовка. За сим последовал антракт» (С I, 143). Но вот настала очередь и бенефицианта: «зашумели верхушки деревьев, задул ветерок, затрещал громче сверчок и под аккомпанемент этого оркестра бенефициант исполнил свою первую трель» [С I, 144]. Соблюдая жанр рецензии, автор словно информирует читателя о происходящем, даёт ему анализ и оценку, отмечая не только силу и негу в голосе певца, кругом внимающую тишину, но даже невзрачный серый пиджак певца, «костюм мужика».

Несколько больше музыкальных терминов в описании кошачьего концерта («Кот» (1883)): «звук издавался под окном, и не одним горлом, а несколькими... Были тут дисканты, альты, тенора <...> Кошачье пение, между тем, шло *crescendo* [13]. К певцам присоединялись, по-видимому, новые певцы, новые силы <...> Нежное, как студень, *piano* [14] достигало степени *fortissimo* [15], и скоро воздух наполнился возмутительными звуками. Одни коты издавали отрывистые звуки, другие выводили залихватские трели, точно по нотам, с восьмыми и шестнадцатыми, третьи тянули длинную, однообразную ноту... А один кот, должно быть, самый старый и пылкий, пел каким-то неестественным голосом, не кошачьим, то басом, то тенором» [С I, 131-132].

Подобных рассказов не так много в чеховском творчестве, да и музыкальная терминология особенно после прекращения работы в «Осколках московской жизни» уходит из частого и активного использования в какие-то глубинные запасы, встречаясь всё реже и реже (и в письмах писателя с 1883 года), но точно проявляясь в самые нужные моменты, обогащая словарь писателя. Так, музыкальный термин «мотив» [16] встречается у Чехова в общепринятом понимании в рассказе «Свирель»: «Игрок брал не более пяти-шести нот, лениво тянул их, не стараясь связать их в мотив, но тем не менее в его пiske слышалось что-то суровое и чрезвычайно тоскливое» [С VI, 321]. В письме к М. П. Чеховой 14 июля 1888 г. из Феодосии Чехов пишет: «Ямы, горы, ямы, горы, из ям торчат тополи, на горах темнеют виноградники – всё это залито лунным светом, дико, ново и настраивает фантазию на мотив гоголевской “Страшной мести”» [П II, 294]. И в «Чайке» Тригорин употребляет это слово в таком же значении: «Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия» [С XIII, 52]. Мотив как тема, то есть то, что поставлено в основу произведения, главная мысль, основная проблема, поставленная в нём писателем? Или мотив, как часть мелодии? У Чехова это слово становится не только многозначным, многогранным, но и необыкновенно поэтичным.

В чеховских текстах встречаются привычные знакомые слова из музыкальной лексики, но они не механически перенесённые, бессодержательные, а до неузнаваемости преображённые, свежие, по-новому выразительные. Они выверены, абсолютно точны. Например: «И у этакого сквернавца такая хорошенькая жена! - слышался сиплый бас из гостиной. - Дуракам счастье, ваше превосходительство! - *аккомпанировал* [17] (курсив наш – Н. И.) женский голос («На гвозде», 1883) [С II, 42], или: «Это была именно та красота, созерцание которой, бог весть откуда, вселяет в вас уверенность, что вы видите черты правильные, что волосы, глаза, нос, рот, шея, грудь и все движения молодого тела слились вместе в один цельный, *гармонический аккорд*, в котором природа не ошиблась ни на одну малейшую черту» («Красавицы», 1888) [С VII, 161]; «Бледный, с сжатыми кулаками подошел он

к матери и прокричал самой *высокой теноровой нотой*, какую только он мог взять: «Мне гадки, отвратительны эти попреки! Ничего мне от вас не нужно! Ничего! Скорей с голоду умру, чем съем у вас еще хоть одну крошку! Нате вам назад ваши подлые деньги!» («Тяжёлые люди», 1886) [С V, 326].

В рассказе «Ариадна» (1895): «Помнится, в какой-то повести Вельтмана кто-то говорит: “Вот так история!” А другой ему отвечает: “Нет, это не история, а только *интродукция* [18] в историю”. Так и то, что я до сих пор говорил, есть только *интродукция*, мне же, собственно, хочется рассказать нам свой последний роман» [С IX, 109].

В письмах наблюдается та же выразительность, точность и оригинальность в использовании Чеховым музыкальной терминологии. Например, в письме к В. Г. Короленко 9 января 1888 года: «Ваш “Соколицец”, мне кажется, самое выдающееся произведение последнего времени. Он написан, как хорошая *музыкальная композиция*, по всем тем правилам, к <ото>рые подсказываются художнику его инстинктом» [П II, 170-171]. А. С. Суворину 18 октября 1888 года: «Этот человек, т.е. Благодетель, должен действовать на зрителей и как умный, подагрический брюзга и как скучная *музыкальная пьеса*, которую долго играют» [П III, 32]. Из письма тому же адресату 27 ноября 1889 года: «Вышли лекции Захарьина. Я купил и прочел. Увы! Есть *либретто* [19], но нет *оперы*. Нет той *музыки*, какую я слышал, когда был студентом. Из сего я заключаю, что талантливые педагоги и ораторы не всегда могут быть сносными писателями» [П III, 295]. Вл. И. Немировичу-Данченко 6 или 13 октября 1895 г.: «Вчера, на ночь глядя, прочел Вашу “Губернаторскую ревизию” <...> Впечатление сильное, только конец, начиная с разговора с писарем, ведется в слегка пьяном виде, а хочется *piano*, потому что грустно» [П VI, 84]. 21 ноября 1895 года А. С. Суворину: «Ну-с, пьесу я уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства» [П VI, 100]. М. О. Меншикову 2 октября 1899 года: «Я читал Накрохина. Это хорошее дарование, но робкое, слабо захватывающее. У сего писателя и виолончель прекрасна и талант виртуоза, но резонанс плохой. Надо бы пободрее и посмелее, значительно расширив сферу наблюдений» [П VIII, 276].

Музыкальная лексика, как видно из приведённых примеров, позволяла Чехову избегать многословия, добиваться известного «чеховского лаконизма» (Дерман) и в то же время необыкновенно обогащала, расцветчивала чеховский язык, придавая ему музыкальность и лиризм. Писатель обладал не только тонким «стилистическим» слухом, улавливая все языковые нюансы, но обладал абсолютным слухом к малейшим нарушениям стилистической «музыки». Не случайно А. М. Горькому 3 декабря 1898 г. из Ялты писал: «Затем, частое употребление слов, совсем неудобных в рассказах Вашего типа. Аккомпанемент, диск, гармония — такие слова мешают» [П VII, 352], хотя те же слова у самого Чехова встречаются достаточно часто.

Известно множество чеховских высказываний, касающихся литературного языка: о грубоватости [20], неточности, рутинности, претенциозности, злоупотреблении провинциализмами и иностранными словами, но нередко указания на сухость, немusыкальное звучание. Писатель предъявлял к языку повышенные требования, кроме простоты, богатства – поэтичность и музыкальность. Не случайно В. М. Соболевскому 20 ноября 1897 года он писал: «Корректуру я читаю не для того, чтобы исправлять внешность рассказа; обыкновенно в ней я заканчиваю рассказ и исправляю его, так сказать, с музыкальной стороны» [П VII, 102]. И Россоломо вспоминал, что Чехов, «заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирал последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения» [Россоломо 1960: 664].

Чехов от *forte* – сильного, яркого, мощного использования в языке музыкальной терминологии в начале 80-ых годов приходит к *pianissimo* – редкому, точному, музыкально и лексически выверенному использованию, обогащающему чеховскую прозу, чеховские письма. Не случайно Л. Н. Толстой, по воспоминаниям С. Т. Семёнова, «разговаривая о Чехове, всегда восхищался его изобразительностью. Он называл его писательский инструмент музыкальным» [Семенов 1960: 368].

#### Примечания

1. Семенов Сергей Терентьевич (1868 –1922) – писатель-самоучка, вышедший из крестьянской среды, толстовец.
2. Терминология музыки охватывает различные музыкальные области: в том числе динамику, темп, нотное письмо, музыкальные интервалы, певческие голоса, вокальные термины, музыкальные жанры, исполнителей, исполнительские приемы, способы трактовки произведения и т.д.
3. В этих воспоминаниях брата писателя есть некоторые несоответствия действительности. Комната, примыкавшая к лавке, на самом деле небольшая, прилично обставленная, в ней нет места для ящиков из-под мыла и стеариновых свечей, и непонятно, на чём могли лежать ноты перед певчими. Певчие на репетиции стоят, не только в рассказе Чехова, но и в рассказе В. А. Слепцова «Спевка» (1862).
4. *Adagio* (адажио, итал.) – обозначение темпа: медленно, спокойно (медленнее, чем анданте, но подвижнее, чем лярго). В музыке это слово приобретает неизмеримо более глубокий смысл. Оно указывает не только на темп, то есть скорость исполнения, но говорит о характере музыки - сосредоточенности, глубоком раздумье. Как вспоминал М. П. Чехов, «петь и играть на скрипке, и непременно по нотам, с соблюдением всех адажио и модерато (обозначение темпа: умеренно, между *andante* и *allegro* – Н. И.), было его (Павла Егоровича – Н. И.) призванием» [Чехов М. П. 1960: 34].
5. Популярности данного произведения Бортнянского способствовало и то, что он «в качестве директора петербургской Придворной певческой капеллы имел особую привилегию печатать и распространять свои церковные композиции» [Миньона 1991: 314].
6. Партесное пение (лат. *partes* - голоса) – тип церковного пения, в основе которого положено многоголосное хоровое исполнение композиции.
7. Хорошо известно воспоминание М. П. Чехова о том, что Чехов посещал Всероссийскую выставку (1882), где слышал игру знаменитого дирижёра и основателя филармонических курсов и концертов в Москве П. А. Шостаковского, исполнившего «в этом музыкальном отделе на рояле чьей-то фирмы известную рапсодию «Листа».



- Она так увлекла моих братьев Николая и Антона, что с тех пор эту рапсодию можно было слышать по нескольку раз в день у нас дома в исполнении Николая. Оба познакомились потом с Шостаковским и стали у него бывать запросто» [Чехов М. П. 1960: 127]. Чеховский рассказ был напечатан в журнале «Москва» в феврале 1882 года (цензурное разрешение от 25 февраля) (С. I, 565). Всероссийская выставка проходила с мая по сентябрь, следовательно, комментарий в академическом тридцатитомнике к рассказу «Забыл!» (С. I, 565) со ссылкой на мемуары брата писателя не совсем корректен. Увлечение Чехова этим произведением началось раньше, о чём свидетельствует дата написания рассказа.
8. Шостаковский П. А. – (1851-1917), его имя встречается в «Комических рекламках и объявлениях» (1882), «Осколках московской жизни» (1883-19885). Николай Чехов неоднократно изображал Шостаковского на своих рисунках.
  9. Диез – знак альтерации, обозначающий повышение стоящей справа от него ноты на один полутоном.
  10. Петербургская консерватория была открыта в 1862 году, Московская – в 1866 году, состав обучающейся молодёжи постоянно демократизировался (интеллигенция, чиновничество). Если раньше музыкальное образование было привилегией дворянства, то теперь музыке учили подрастающее поколение купцы, чиновники, мещане.
  11. Не случайно Чехов, как вспоминал уже гораздо позже А. И. Куприн, молодым писателям советовал «набираться слов и оборотов», сам «неустанно работал над собой, обогащая свой прелестный, разнообразный язык отовсюду: из разговоров, из словарей, из каталогов, из ученых сочинений, из священных книг. Запас слов у этого молчаливого человека был необычайно громаден» [Куприн 1960:562-563].
  12. Контральто (ит. *contralto*) – самый низкий женский голос.
  13. Crescendo (крещендо) – обозначение динамики: постепенное усиление громкости.
  14. Piano (пиано) – тихо.
  15. Fortissimo (фортиссимо) – очень громко.
  16. Мотив – часть мелодии, имеющая самостоятельное выразительное значение; группа звуков, мелодия, объединённая вокруг одного акцента – ударения. В общераспространённом значении – напев, мелодия.
  17. Аккомпанемент – (фр. *accompagnement* – сопровождение) – музыкальный фон к основной мелодии, имеющий в произведении второстепенное значение.
  18. Интродукция (лат. *Introductio* – введение) – 1. Небольших размеров оперная увертюра, непосредственно вводящая в действие. 2. Начальный раздел какой-либо пьесы, обладающий своим темпом и характером музыки.
  19. Либретто (ит. *libretto* – тетрадка, книжечка) – полный литературный текст оперы, оперетты; словесное изложение содержания балета.
  20. В письме к Н. М. Ежову 28 января 1890 г. из Петербурга замечает: «Читайте побольше; Вам нужно поработать над своим языком, который грешит у Вас грубоватостью и вычурностью – другими словами, Вам надо воспитать в себе вкус к хорошему языку, как воспитывают в себе вкус к гравюрам, хорошей музыке и т. п. Читайте побольше серьезных книг, где язык строже и дисциплинированнее, чем в беллетристике. Кстати же запаситесь и знаниями, которые не лишни для писателя» (П IV, 11-12). Знания из области музыки для Чехов оказались совсем не лишни.

### Литература

- Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 562 – 563.
- Миньона: Музыка в русской прозе: вторая половина XIX века.: Сборник / Авт. послесл. и коммент. М. П. Рахманова. М., 1991. 317.
- Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973–1982.
- Россолимо Г. И. Воспоминания о Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 661 – 673.
- Семёнов С. Т. О встречах с А. П. Чеховым // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 364 – 371.

- С-ой А. А. П. Чехов – певчий. – Материал для его биографа // Вестник Европы. Книга 10-я. Октябрь. 1907. С. 825 – 834.
- Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. Вступ. ст. Е. З. Балабановича. М.: Московский рабочий, 1960. – 351.

**Иванова Наталья Фёдоровна** – кандидат филологических наук, доцент, руководитель научно-образовательного Центра литературоведения, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии РАН;

**Natalia F. Ivanova** – PhD in Philology, Head of Scientific and Educational Center for Literary Studies of Novgorod State University named after Yaroslav the Wise, member of the Chekhov Commission of the Russian Academy of Sciences;

Contact details / Dane kontaktowe:

*Иванова Наталья Федоровна – 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41*