

ИЗГУБЕНИ И НАМЕРЕНИ РОДИНИ



снимка: Симеон Стефанов
оформление: Симеон Стефанов

ПРИРОДА МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДАРЕННОСТИ

В «АЛЬБЕРТЕ» ЛЬВА ТОЛСТОГО, «СКРИПКЕ РОТШИЛЬДА» АНТОНА ЧЕХОВА И «ТРАЛИ-ВАЛИ»

ЮРИЯ КАЗАКОВА

Светлана Гофман

Страсбургский университет (Франция)

THE NATURE OF MUSIC AND MUSICAL TALENT IN LEO TOLSTOY'S 'ALBERT',
ANTON CHEKHOV'S 'ROTHSCHILD'S VIOLIN' AND YURI KAZAKOV'S 'TRALI-
VALI'

Svetlana Gofman

University of Strasbourg (France)

svetlana.gofman@etu.unistra.fr

Abstract: The article offers a comparative analysis of the philosophical and artistic concept of music and musical talent in short stories by three Russian writers of the 19th and 20th centuries: Leo Tolstoy, Anton Chekhov and Yuri Kazakov. Through their attitude to music and musicians, the authors reveal their respective worldviews, their attitudes towards people as creative subjects, and their views of the profane and sacred.

Keywords: music, Russian literature, Tolstoy, Chekhov, Kazakov, short story

Резюме: В статье представлена попытка сравнительного анализа философско-художественной концепции музыки и музыкальной одаренности в рассказах трех русских писателей XIX и XX веков: Льва Толстого, Антона Чехова и Юрия Казакова. Мы рассмотрим, как через образы музыкантов и связанных с ними персонажей три автора раскрывают свое понимание природы творчества и отношение к человеку как творческому субъекту.

Ключевые слова: Толстой, Чехов, Казаков, музыка, талант, рассказ, музыкальный инструмент, скрипач, новелла, песня, маргинальность.

Отношения между музыкой и литературой составляют особую область в рамках современных сравнительных исследований. Столкнувшись с разнообразием и сложностью этих отношений, исследователи предлагают разные модели категоризации. Одна из самых известных - модель Стивена Пола Шера. Автор выделяет три основных типа взаимодействия звукового и словесного искусств: литература и музыка (вокальная музыка); литература в музыке (программная музыка) и музыка в литературе (Scher 1982: 229). Как указывает Мишель Грибенски, третий из этих типов отношений, а именно

присутствие музыки в литературе, «может проявляться тематически, отсылая к реальным или вымышленным музыкантам («Консуэло» Жорж Санд, «Волшебная гора» Томаса Манна) или к произведениям, также реальным или вымышленным, которые затем могут быть предметом художественной транспозиции («Гамбара» и «Массимиλλα Дони» Бальзака)» (Gribenski 2004 : 113).

В данной статье мы стремимся провести сравнительный анализ трех произведений русских авторов, в которых главными героями выступают вымышленные музыканты: «Альберт» Толстого, «Скрипка Ротшильда» Чехова и «Трали-вали» Казакова. Рассказ Толстого был впервые опубликован в 1858 году, Чехова - в 1894 году, Казакова - в 1959 году.

Тот факт, что у Альберта, героя одноименного рассказа Толстого, есть прототип - скрипач Густав-Георг Кизеветтер, не противоречит определению этого персонажа как вымышленного, поскольку писатель глубоко трансформировал свой реальный опыт, чтобы в образ персонажа «вшить» собственные идеи о музыке и фигуре музыканта. Как отмечает Г. А. Ахметова:

... интерес Толстого к музыке и желание высказать свой взгляд на ее природу совпали со случайной встречей с талантливым скрипачом Георгом Кизеветтером. Как герой ненаписанного еще рассказа «Альберт» Делесов, Толстой пригласил Кизеветтера к себе домой, нашел для него скрипку и увлеченно слушал его игру. В музыканте писателя поразило противоречие внешнего облика спившегося и опустившегося человека и яркой одаренности. В дневнике 7 января 1857 г. Толстой записывает: «История Кизеветтера подмывает меня» (Akhmetova 2014).

Исследовательница считает, что в рассказе «Альберт» Толстой раскрывает концепцию звукового искусства, все еще весьма близкую к романтической: провозглашение божественной природы музыки и возведение ее в ранг абсолютной модели всех других искусств.

Герой рассказа – безумный талантливый музыкант, напоминающий Крейсера из «Крейслерианы» Э.-Т.-А. Гофмана. В опустившемся человеке Толстой видит гениального скрипача. Ради его редкого таланта ему прощается многое, даже пренебрежение простыми нравственными нормами. Пафос рассказа заключается в поэтизации музыки, возвышении и моральном оправдании музыканта (Ibid.).

Наша интерпретация идей, явленных в рассказе «Альберт» через отношение автора к главному герою, отличается от выводов, сделанных Г.А. Ахметовой. В этой статье мы стремимся показать, что в раннем рассказе «Альберт» Толстой уже достаточно недвусмысленно формулирует свое недоверие к музыке как таковой и свою критическую позицию по отношению к культуре музыки в светском обществе. Позже эта позиция будет во всей полноте раскрыта в повести «Крейцера соната».

Что касается рассказа Чехова «Скрипка Ротшильда», то в нем музыкальная тема как будто бы даже не является центральным сюжетом, что, на наш взгляд, можно считать авторской уловкой, ведь важность музыки в этом рассказе очевидна уже из того факта, что Чехов выносит в название музыкальный инструмент. Однако, бесспорно и то, что музыкальная линия не отмечена в чеховском произведении таким драматическим развитием, как у Толстого. Нельзя не отметить также, что у Чехова отсутствует романтизация музыки и её воздействия на слушателей.

Ю. Казаков - автор третьего рассказа, который будет предметом нашего сравнительного анализа, написанного в советский период. Музыкант по образованию, Казаков оставил свою музыкальную карьеру в 1952 году, чтобы посвятить себя литературе, но связь с музыкой очевидна в творчестве писателя на тематическом, формальном и стилистическом уровнях. Его проза была холодно встречена советской критикой. Как отмечают Е. и М. Холмогоровы после выхода рассказа «Трали-вали» «Юрий Казаков на много лет был отлучен от толстых журналов» (Kholmogorovy 2020).

Очевидные сюжетные параллели в трех рассказах высвечивают разные эстетические концепции авторов, реализованные через отношение к музыке и к фигурам музыкантов. Во всех трех новеллах главные герои – люди незаурядного музыкального дарования. Альберт Толстого и Яков Чехова – скрипачи, Егор Казакова – певец-самородок. При этом все три персонажа - люди в той или иной степени социально маргинальные. Каждый из них, с точки зрения читателя XXI века, ведет жалкое существование, хоть эта «жалкость» героя оценивается каждым из авторов по-разному. И, безусловно, между музыкой и социальной маргинальностью героя каждый из них проводит смысловую связь. Какова семантика этой связи? В какие отношения вступает музыка с рутинной жизнью героев Толстого, Чехова и Казакова? Трансформирует ли она человека или же, напротив, сама является осью его существования?

Знакома нас с Альбертом, Толстой уделяет много внимания описанию его внешности:

Дверь распахнулась, и на пороге показалась странная мужская фигура. Увидав гостя, служанка перестала удерживать, а странная фигура, робко поклонившись, шатаясь на согнутых ногах, вошла в комнату. Это был среднего роста мужчина, с узкой согнутой спиной и длинными всклокоченными волосами. На нем были короткое пальто и прорванные узкие панталоны над шершавыми, нечищеными сапогами. Скрутившийся веревкой галстук повязывал длинную белую шею. Грязная рубаша высывалась из рукавов над худыми руками. Но, несмотря на чрезвычайную худобу тела, лицо его было нежно, бело, и даже свежий румянец играл на щеках, над черной редкой бородой и бакенбардами. Нечесанные волосы, закинутые кверху, открывали невысокий и чрезвычайно чистый лоб. Темные усталые глаза смотрели вперед мягко, искательно и вместе важно. Выражение их пленительно сливалось с выражением свежих, изогнутых в углах губ, видневшихся из-за редких усов. (Tolstoy 1979)

Перед нами человек с явными признаками неблагополучия в облике. Это описание по логике должно отталкивать, однако автор вводит в него черты, парадоксальным образом привлекательные. В этом сочетании неопрятности, грязи и признаков морального падения с очарованием, невинностью и жизненной свежестью мы сразу читаем послание Толстого, которое он более внятно сформулирует позже: посмотрите, порок остается привлекательным даже когда уже очевидны признаки распада души под его влиянием.

Если Альберт является перед нами как человек, имевший, возможно, все шансы на достойную жизнь, но сбитый с толку пороком, то герой рассказа Юрия Казакова «Трали-вали» Егор выглядит и сам ощущает себя неполноценным, «недоделанным» изначально:

Егор крепок, кадыкаст, немного вял и слегка косолап. Лицо у него крупное, рыхлое, неподвижно-сонное и горбоносое. На летнем солнце, на ветру загорел он почти до черноты, и серые глаза его кажутся синими от этого. "Недоделанный я какой-то! - жалуется он, выпив. - Черт меня делал на пьяной козе!" (Kazakov 1959)

Облик обоих персонажей далек от героического. И Толстой, и Казаков смотрят на своих героев сверху вниз, однако эта снисходительность имеет разную окраску. И Толстой, и Казаков используют похожий прием, чтобы поразить читателя подобно тому, как их персонажи поражают своих слушателей. Жалкая внешность Альберта и Егора является лишь ширмой, скрывающей их «сверхспособности». Музыка преобразует их

обоих. В момент музыкального экстаза они оба из комических фигур превращаются в возвышенные:

Альберт с каждой нотой вырастал выше и выше. Он далеко не был уродлив или странен... Иногда он быстро выпрямлялся, выставлял ногу; и чистый лоб, и блестящий взгляд, которым он окидывал комнату, сияли гордостью, величием, сознанием власти. (Tolstoy 1979)

Стонет и плачет Егор, с глубокой мукой отдается пению, приклонив ухо, приотвернувшись от Аленки. И дрожит его кадык, и скорбны губы. (Kazakov 1959)

Не исключено, что Казаков рисует образ Егора с оглядкой на Альберта Толстого.

Что касается Чехова, то он вообще избегает характеризовать своего героя, Якова, через описание внешности. Вернее, читатель не видит Якова, потому что смотрит на мир его глазами. Из скудных примет, данных Чеховым, мы можем сделать вывод разве что о том, что гробовщик был среднего, или даже усредненного роста, поскольку в замерах для гробов, сделанных с себя самого, ни разу не ошибался. Музыка возникает перед нами в жизнеописании Якова не столь эффектно, как в двух рассказах, о которых мы говорили выше. Она здесь всего лишь ремесло, «халтура», источник дополнительного заработка.

Все три героя так или иначе изгои. У них есть социальные связи, но особого рода. Альберт, пусть он и провоит вечера на шумных балах, аристократами воспринимается скорее как шут, юродивый. Да, они восхищаются его талантом и мастерством, но не относятся к нему как к равному. Путь в настоящее светское общество для него заказан, и положение его очень зыбко: сегодня перед ним открыли двери, а завтра оставили замерзать на улице. Его музыка для публики – это, пусть изысканный и рафинированный, но товар. В этом он схож с музыкантом-ремесленником Яковым. Оба они продают свой незаурядный товар по бросовой цене. В этом от них отличается Егор из рассказа Казакова, который не испытывает материальных трудностей и не рассматривает музыку как источник дохода, а поет исключительно «для души» или для гостей, чтобы потешить свое самолюбие.

Жизнь всех трех персонажей отмечена пьянством. Однако по-настоящему маргинализировано оно только в случае Альберта. У Толстого алкогольная эйфория Альберта практически отождествляется с его вдохновением и, если можно так сказать,

музыкальным пароксизмом. Когда алкоголик-Альберт трезв, муза покидает его, и он лишается своей «сверхспособности». Иначе – у Чехова. Яков пьет не для вдохновения, а исключительно «по долгу службы»: он возвращается пьяным со свадеб, на которых играл, просто потому, что на свадьбе невозможно не выпить, особенно если ты музыкант. Егор у Казакова пьет, когда поет, и поет когда пьет, однако между этими двумя «стихиями» нет такой прочной созависимости, как у Толстого. Хотя бы потому, что пьет Егор всегда, а поет только в эксклюзивных случаях. Таким образом, прямое указание на дионисийскую природу музыки (и, соответственно, осуждение ее) мы видим только у Толстого, мелофобия которого оформится еще более ответливо в его поздних произведениях. Для Казакова отношения между музыкой, маргинальностью и хаосом более сложные и противоречивые. Что касается Чехова, то для него, напротив, музыка является единственным гармонизирующим началом в жизни персонажа, однако эта гармонизация не очень эффективна.

Ключ к пониманию отношения трех писателей к музыке и ее роли в жизни человека заключен в описаниях самих музыкальных сцен. У Толстого этим подробным и красочным описаниям отводится в тексте важное место.

Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым, каким-то неожиданно-ясным и успокоительным светом вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя. (Tolstoy 1979)

Он играет на контрасте, чередуя описание музыки Альберта с описанием его никчемного образа. Игра Альберта производит на слушателей магическое действие, их души переносятся в какую-то параллельную, более прекрасную реальность:

В его возвратившемся назад воображении блистала она в тумане неопределенных надежд, непонятных желаний и несомненной веры в возможность невозможного счастья. Все нецененные минуты того времени одна за другою восставали перед ним, но не как незначущие мгновения бегущего настоящего, а как остановившиеся, разрастающиеся и укоряющие образы прошедшего. (Ibid.)

Однако, как только музыка утихает, чары мгновенно рассеиваются, и гениальный музыкант превращается в дурно пахнущего и бестолкового оборванца.

Когда Делесов сел с своим новым знакомцем в карету и почувствовал тот неприятный запах пьяницы и нечистоты, которым был пропитан музыкант, он стал раскаиваться в своем поступке и обвинять себя в ребяческой мягкости сердца и нерассудительности. Притом все, что говорил Альберт, было так глупо и пошло, и он так вдруг грязно опьянел на воздухе, что Делесову сделалось гадко. «Что я с ним буду делать?» - подумал он. (Ibid.)

Музыкальный дар гробовщика Якова тоже производит довольно сильный эффект на публику. Но поскольку это публика не столь искушенная, и поскольку мы продолжаем смотреть на происходящее глазами самого Якова и не способны заглянуть в голову его слушателей, эффект от музыки в основном эксплицируется тем фактом, что слушатели готовы платить Якову за игру и снова приглашать его. При этом характеризуются музыкальные способности Якова так же скупой и сдержанно: нам известно только, что играл он «хорошо», «жалобно» и «трогательно». Только перед смертью игра Якова достигает такого накала трагизма, что остается жить даже после его смерти, в его «наследнике» еврее Ротшильде.

Кульминационная сцена горячего видения Альберта и его игры на огромной стеклянной скрипке также достигает патетических вершин, однако Толстой низвергает своего персонажа с этой высоты, лишая его даже возможности трагически умереть¹: нет, этот жалкий пьяница, возомнивший себя гением, продолжит скитаться по салонам и тешить праздных богачей своей музыкой за бокал вина.

Отнюдь не жалок в своем артистическом экстазе Егор. Казаков устраивает для читателя экскурсию по жизни бакенщика, позволяя проникнуться к нему одновременно симпатией и жалостью, а самый главный его секрет приберегает до финала. Изумленные постояльцы сторожки, слушая пение Егора, сулят ему карьеру в Большом театре, однако в полной мере бакенщик реализует свое искусство не на публику. В долгой и упоительной финальной сцене его единственным слушателем становится сам бог, и на

¹ Французский литературовед Клод Жамен предлагает другую, близкую к романтической, интерпретацию видения Альберта. «Чем ближе Альберт подходит к смерти, тем больше он открывает другие миры своей музыкой, пока чудесная музыка, которая звучит в нем, не утихнет после того, как прозвучала прекраснее, чем когда-либо, на его стеклянной скрипке. В своего рода долгом музыкальном сне, в котором всплывают несколько обрывков реального мира, Альберт умирает. Это великий урок Толстого: доступ к ясности и всеобщему состраданию, часто воплощенному в музыке, возможен только ценой потерь - человек должен умереть для общества и для самого себя.» (Jamain 2004: 115).

этой возвышенной ноте автор оставляет своего героя. Однако у Казакова этот эмоциональный пик проникнут не трагизмом, как у Чехова, а счастьем.

В жизни каждого из трех персонажей есть дама сердца. Для Альберта его возлюбленная, изначально реальная, но недоступная в силу социального неравенства женщина и любовь к ней стали составляющей его музыкально-алкогольного наваждения. В рассказе «Скрипка Ротшильда» душа гробовщика Якова в конце его жизни, благодаря музыке, немного оттаивает, он вдруг вспоминает, что когда-то был молод и даже, возможно, счастлив и влюблен, сидел с женой на берегу реки и пел песни – совсем как Егор со своей возлюбленной Аленой в рассказе Казакова. И, несомненно, мы не можем исключать, что Яков – это Егор в будущем. Вполне вероятно, что живая душа этого молодого парня с годами очерствеет и одеревенеет так же, как душа гробовщика. А может быть, он и не успеет дожить до этого момента и погибнет молодым так же нелепо и бессмысленно, как его первая жена, провалившаяся под лед в пьяной музыкальной эйфории (это очень перекликается с рассказом «Альберт», где герой чуть не замерз насмерть). Однако Казаков, на протяжении всего рассказа намекая, что Егор – по сути конченный человек, в финале позволяет себе и читателю оставить печальные размышления о судьбе главного героя и поддаться светлому оптимистическому порыву, наблюдая за тем, как Егор и Алена сливаются с божественным началом природы и музыки, а их пение дуэтом походит на акт любви:

И они поют, чувствуя одно только - что сейчас разорвется сердце, сейчас упадут они на траву мертвыми, и не надо уж им живой воды, не воскреснуть им после такого счастья и такой муки. А когда кончают, измученные, опустошенные, счастливые, когда Егор молча ложится головой ей на колени и тяжело дышит, она целует его бледное холодное лицо и шепчет, задыхаясь:

- Егорушка, милый... Люблю тебя, дивный ты мой, золотой ты мой... (Kazakov 1959)

Читатель получает наконец ответ на вопрос, почему же Алена, недовольная образом жизни Егора и стыдящаяся его, не просто не покидает этого бездельника и пьяницу, но и безмерно любит его.

Но оказывает ли музыка целительное действие на души персонажей? Ответ «да» - в случае с гробовщиком и с бакенщиком. Оба лечат себя музыкой от приступов тоски и тревоги, и у обоих этот процесс врачевания происходит, минуя разум, напрямую

воздействуя, как бы мы сейчас сказали, на вегетативную нервную систему, приносит покой, смягчает:

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. (Chekhov 1986)

По-другому – у профессионального музыканта Альберта. О музыке и ее воздействии на душу он много размышляет, в отличие от Якова и Егора, и в своих размышлениях неизменно приходит к выводу, что музыкальный дар возвышает его над окружающими. Однако в реальности все наоборот – его музыкальный дар работает только на алкоголе, как на топливе, и сам по себе никакого облагораживающего эффекта на душу не производит.

Такие же сложные отношения у музыкальности Альберта со счастьем. Его счастье – это счастье наркомана после дозы наркотика, оно не существует без стимуляции. Эта чувственная стимуляция музыкой и вином каждый раз истощает душевные силы Альберта, который во время «ломки» погружается в глубокую депрессию и физически бессилен: он не способен играть и исцелять себя музыкой. Счастье Егора из рассказа «Трали-вали» в гораздо большей степени завязано на музыку, чем на алкоголь. Для него музыка – и утешение в минуты уныния, и источник наслаждения, и оправдание любви, и способ гармонизироваться с собственной никчемной жизнью. В жизни гробовщика Якова счастье и удовольствие отсутствуют в принципе, и музыка существует сама по себе - она никак не связана со способностью радоваться. Его душа давно перестала быть восприимчива к радости, смутные воспоминания о которой приходят лишь в предсмертном озарении. Но и тогда музыка выражает не радость, а беспредельную печаль, которая, впрочем, может быть аналогом «сладкой муки» Егора и несмотря на то, что заставляет слушателя плакать, имеет большой успех у публики. Сам же Яков наслаждаться этой «сладкой мукой», которую дает музыка, не способен. Напротив, она пробуждает в нем агрессию:

...плакала флейта, на которой играл тощий жид с целой сетью красных и синих прожилок 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 Ротшильд. (Ibid.)

С концепцией счастья, радости жизни у всех трех авторов неразрывно связана идея сакральной и/или демонической природы музыки. В жизни гробовщика Якова божественное, казалось бы, присутствует неотступно, и как все прочие аспекты его быта, легко конвертируется в рубли и копейки: в целях экономии он даже сам читает святое писание на похоронах своей жены, чтобы не платить священнослужителю. Но подлинная ли это сакральность? Навряд ли. Чехов намекает, что подлинный божественный свет льется на людей через музыку, однако их души не восприимчивы к нему, и, слыша прекрасную музыку, они способны лишь немного погрузиться и заплатить музыканту. Божественный свет музыки, как и божественная литургия, в мире людей разжижился и стал ремеслом, вроде птицеводства или гробового дела.

Текст Юрия Казакова проникнут переживанием сакрального через описания природы, и музыка, а также музыкальность персонажей, по мысли автора, проистекает из самой природы, то есть непосредственно от бога (хоть слово «бог» и не могло фигурировать в рассказе советского писателя). Божественное разлито повсюду: оно в тумане, в реке, в закатных лучах. И герои, всегда немного пьяные не столько от водки, сколько от концентрации красоты в окружающем мире, очень восприимчивы к этой энергии и сами становятся ее проводниками, переплавляя ее в невероятно красивую музыку, не будучи при этом профессиональными музыкантами. Рассказ, безусловно, писался с оглядкой не только на «Альберта» Тостого, но и на новеллу «Во глубине России» Константина Паустовского. При этом у Паустовского простонародный певец-самородок в вагоне поезда оказывается на поверку солистом Большого театра, который решил разыграть своих попутчиков. Для Казакова же важно создать образ подлинно талантливого человека, одаренность которого происходит от самой земли, на которой он вырос. Профанный и сакральный мир у Казакова слиты в единое целое. Музыка и красота природы позволяют самому никудышному человеку прикоснуться к догреховному состоянию, к раю.

Казалось бы, ровно то же самое мы видим у Толстого: через музыкальное озарение герой выходит к трансцендентному и играет в храме на божественной стеклянной скрипке. Однако в действительности для Толстого это озарение имеет не божественную, а дионисийскую, порочную природу, которая обманывает и ослепляет человека, дает ему иллюзию возвышения и кормит пустыми надеждами.

Выводы

На примере рассказа «Альберт» мы можем наблюдать, как формируются антихудожественные и антиэлитаристские взгляды Толстого. Его герой, который носит усредненно немецкое имя Альберт, является собирательным образом представителя европейского аристократического искусства, и, главным образом, немецкой музыкальной школы, на которую Толстой позднее обрушится с критикой в «Крейцеровой сонате» и своих теоретических трактатах. По мнению Толстого, неуправляемая музыкальная стихия не только не облагораживает душу человека, но и развращает ее. Он испытывает жалость к своему герою, но сильнее жалости его глубокое презрение. Толстой пытается донести до читателя, что элитарное искусство в своем безоглядном эстетическом гедонизме и в своей гордыне несется в ад, а не в рай. И в этом, безусловно, он следует за Платоном, осуждавшем дионисийскую музыку, исполняемую во время пьяных оргий. В отличие от романтиков, которые признавали двойственную природу музыки, но ценили ее тайну и противоречивость, Толстой делает выбор в пользу прямолинейного морализаторства: для человека очень опасно поддаваться двуличным демонам искусства, путь к спасению души лежит совсем не там, куда эти демоны могут привести.

По-другому идеи Платона и романтиков преломлены в рассказе Юрия Казакова, который работает на стыке неоромантизма и социалистического реализма. Да, его герой пропащий. Да, он часто тоскует, недоволен собой и не исключено, что он плохо кончит. Но это все гораздо менее важно, чем его умение, как мы говорим сегодня, быть в моменте, откликаться музыкой на божественную радость земного мира. Не случайно для повествования писатель выбирает грамматическую форму настоящего времени. Его персонаж живет прямо сейчас – и в вечности.

И совсем другие ответы на наши вопросы дает Чехов, предтеча модернизма в литературе. Для него - по миру прошла трещина. Дисгармония непреодолима, слиться с абсолютном невозможно, даже если «продукция» этого абсолюта дана человеку в виде музыки. Он не знает, что делать с этим диковинным даром, подобно тому, как персонажи «Пикника на обочине» братьев Стругацких не знали, что делать с потусторонними дарами таинственной «зоны». Чеховский гробовщик Яков, талантливый музыкант, не случайно носит имя святого странника Иакова. Единственным итогом его жизни стали горькие сожаления об упущенных возможностях. И неизъяснимо печальная мелодия скрипки после смерти Якова остается звучать как реквием миру людей, где можно купить и продать все, кроме счастья.

Библиография

- Akhmetova 2014*: Akhmetova, G. A. Interpretatsiya muzyki v proze L. N. Tolstogo i traditsii romantizma. <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-muzyki-v-proze-l-n-tolstogo-i-traditsii-romantizma-1> [Ахметова 2014: Ахметова, Г. А. Интерпретация музыки в прозе Л. Н. Толстого и традиции романтизма. <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-muzyki-v-proze-l-n-tolstogo-i-traditsii-romantizma-1>] [date of entering 29.08.2021].
- Chekhov 1986*: Chekhov, A. «Skripka Rotshil'da». – In: Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 30-ti tomah. Sochinenia. Tom 8. M.: Nauka, 1986. <<https://ilibrary.ru/text/978/p.1/index.html>> [Чехов 1986: Чехов. А. «Скрипка Ротшильда». – В: Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 8. М., "Наука", 1986. <<https://ilibrary.ru/text/978/p.1/index.html>>] [date of entering 29.08.2021].
- Gribenski 2004*: Gribenski, M. Littérature et musique. – In: Labyrinthe, 19 | 2004.
- Jamain 2004*: Jamain, Cl. Le musicien raté. – In : Métiers et marginalité dans la littérature, 2004.
- Kazakov 1959*: Kazakov Yu. «Trali-vali» <https://www.rulit.me/books/trali-vali-read-118279-4.html> [Казаков, Ю. «Трали-вали» <https://www.rulit.me/books/trali-vali-read-118279-4.html>] [date of entering 29.08.2021].
- Kholmogorovy 2020*: Kholmogorovy Elena i Mikhail. Rama dlya molchaniya. LitRes, 2020. <https://books.google.fr/books?id=cfu7AAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=bg#v=onepage&q&f=false> [Холмогоровы 2020: Холмогоровы Елена и Михаил. Рама для молчания. LitRes, 2020. <https://books.google.fr/books?id=cfu7AAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=bg#v=onepage&q&f=false>] [date of entering 29.08.2021].
- Scher 1982*: Scher, S.-P. Literature and Music. – In: Interrelations of Literature, ed. Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi, New York: Modern Language Association of America, 1982.
- Tolstoy 1979*: Tolstoy, L.N. «Al'bert». – In: Sobranie sochinenii v 22 tt. M. Hudojstvennaja literature, 1979. T. 3, s. 32-58. <https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_3/01text/0020.htm>. [Толстой 1979: Толстой, Л.Н. «Альберт». – In: Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1979. Т. 3. С. 32—58. <https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_3/01text/0020.htm>.] [date of entering 29.08.2021].