УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/55/12

С.С. Жданов

ОБРАЗ НЕМЕЦКОГО МУЗЫКАНТА В НОВЕЛЛАХ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Исследуется проблема маркированных инонациональностью образов немцев-музыкантов в новеллах В.Ф. Одоевского «Последний концерт Бетховена» и «Себастиян Бах». Их рассмотрение с имагологических позиций расширяет возможности литературоведческого анализа и позволяет связать данные образы с традицией изображения героев-немцев в русской литературе, в основе которой лежит представление об «умозрительности» немецкой нации, что дополняет и осложняет романтическую оппозицию «гении — филистеры».

Ключевые слова: *имагология, немецкость, герой-немец, филистер, образ музыканта, романтизм.*

Образы немецких музыкантов (Баха и Бетховена), представленные в новеллах В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах» и «Последний квартет Бетховена», не раз становились предметом литературоведческого анализа. Зачастую исследователи рассматривали эти образы с точки зрения репрезентации взглядов автора на проблемы искусства и взаимоотношений гения с его окружением. Так, Е.А. Маймин определяет новеллы В.Ф. Одоевского как «героические и одновременно трагедийные повествования» [1. С. 275], а самих Бетховена и Баха – как авторское представление об «истинных художниках» и «великих людях», которые «в наибольшей степени» отвечают «идеалу В. Одоевского» [Там же. С. 274]. Сходная мысль о «живом образе» «идеального художника-музыканта» встречается у Б. Грановского [2. С. 47]. Ю.Е. Пушкарева выделяет в рассматриваемых произведениях В.Ф. Одоевского целый ряд мотивов, связанных с представлениями о художнике и искусстве: «болезненную невозможность воплотить замысел до конца», «одиночество художника», «конфликт красоты и страсти с этическими и социальными нормами, долгом», а также «проблему гения и безумия» [3. С. 134]. Значительное место теме романтического безумия в своем анализе произведений В.Ф. Одоевского уделяет и М.А. Турьян [4. С. 260-265], о чем подробнее будет сказано ниже.

Однако исследований, в которых бы рассматривался «немецкий» элемент в образах Бетховена и Баха, гораздо меньше. Между тем анализ «национального» кода является весьма продуктивным, поскольку позволяет внести новые нюансы в трактовку данных образов. Об этом свидетельствует, например, исследование М. Шнайдера, указывающего, что «и Бетховен и Бах воплощают типично немецкие, в представлении Одоевского, качества: творческую одаренность, безусловное прилежание, страстное

увлечение трудом и граничащую с безумием восприимчивость и смелость мыслей» [5. S. 473]. Более того, по мнению исследователя, В.Ф. Одоевский намеренно меняет «национальность» другого своего персонажа – импровизатора Киприано, прототипом которого стал немец Лангеншварц, выступавший с большим успехом в Петербурге в 1832 г., так как «в отличие от немецких композиторов итальянские «соотечественники» в доме сумасшедших неспособны создавать настоящее искусство» [Ibid. C. 474].

Кроме того, следует упомянуть статью А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур и А.М. Пескова о немецких типажах русской беллетристики конца 1820-х – начала 1840-х гг. Так, с точки зрения авторов, «типаж возвышенного поэта (художника, музыканта), одинокого, живущего своим искусством и ради искусства, чуждого прозе быта, отвергнутого миром филистеров и т.п.» «почти полностью» заимствован «из немецкой романтической прозы» и лишь в силу этого является «немецким типажом», так что немецкое происхождение Бетховена (образ Баха исследователи не рассматривают) есть «...в той же мере признак немецкой возвышенной ментальности, в какой – отсылка к немецкой прозе»— произведениям Вакенродера, Новалиса, Гофмана [6. С. 48]. Авторы предпочитают акцентировать немецкость такого персонажа прежде всего как литературное заимствование, т.е. перед нами предстают не немцы-художники глазами русского писателя, но художники глазами русского писателя, перенявшего данные образы у немецких писателей.

С этим утверждением отчасти можно согласиться. В самом деле, создавая образы Бетховена и Баха, В.Ф. Одоевский обращается к гофмановской и вакенродеровской традиции, о чем свидетельствуют и особенности трактовки персонажей, и отдельные сюжетные повороты, и прямая отсылка к Гофману в эпиграфе «Последнего квартета Бетховена», взятом из «Серапионовых братьев». Согласно М. Шнайдеру в «Себастияне Бахе» В.Ф. Одоевского находит отражение целый ряд центральных вакенродеровских идей, в частности «противопоставление гениального и ремесленнического в искусстве» [5. S. 474]. Кроме того, сцена ночного переживания юного Баха в церкви имеет прямые параллели в рассказе Вакенродера «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» [Ibidem]. Проблему литературного диалога Вакенродера и Одоевского рассматривает и Е.Г. Милюгина, указывая, что «..."язык" диалога во многом задан "отвечающему" "вопрошающим"» [7. С. 39]. Следованием вакенродеровской традиции «Фантазий об искусстве» автор объясняет ту «решительность», «...с которой Одоевский отбрасывает биографические... реалии...» [Там же. С. 44]. Русский писатель трансформирует биографию немецких композиторов, наделяя, например, Бетховена бесконечно преданной ученицей Луизой. Еще больше изменена история жены Баха Магдалины, которой приписывается полуитальянское происхождение, тогда как в реальности вторая жена Баха Анна-Магдалина была «чистейшей немкой»,

¹ Здесь и далее перевод с нем. автора статьи.

² Имеется в виду до конца не осуществленный цикл В.Ф. Одоевского.

дочерью придворного музыканта Вюлькена, и «пережила мужа на 10 лет» [8. С. 58]. Кроме того, Бах Одоевского, согласно Е.Г. Милюгиной, «синтезирует в себе лучшие черты величайших художников» [7. С. 52], восхищавших Вакенродера: Рафаэля, А. Дюрера, Л. да Винчи, Микеланджело. Таким образом, «жизнь» героя, «осененного "религиозным вдохновением", чуждого мятежных страстей, строится по Вакенродеру, по канонам истинных художников…» [Там же]. Однако немецкий музыкант в полемической по отношению к Вакенродеру трактовке Одоевского не обретает гармонии, хотя, казалось бы, следует вакенродеровским «верным путем к блаженству», ведя «...тихую, богобоязненную жизнь... не забывая, что ты всего лишь работник на ниве господней...» [9. С. 121]. Дело в том, что Бах Одоевского, как, впрочем, и его Бетховен, не достигает «всей полноты жизни», которая для русского писателя включает в себя «не только радость в искусстве и творчестве, но и радость простого человеческого бытия» [1. С. 274].

Почему так происходит в новеллах Одоевского? На наш взгляд, дело тут не только в сюжетной схеме, связанной с описанием всякого истинного гения, вынужденного жертвовать частью своей жизни ради служения искусству. Как нам кажется, одно из объяснений, почему Бах Одоевского не достигает «полноты жизни», лежит в особенностях изображения героевнемцев в русской литературе. Подсказку, в частности, содержит упоминаемая выше статья о немецких типажах в русской беллетристике, в выводах которой авторы указывают на умозрительность как главную характеристику персонажей-немцев. Под умозрением здесь понимается «общее расположение духа, мировоззренческая субстанция, врожденное свойство характера», в результате чего «умозрительными» изображаются как филистер, «разметивший свой быт раз навсегда и живущий по ненарушимому плану», так и «возвышенный поэт, отрешенный от "прозаического быта"» [6. С. 51]. Происходит разделение немецкого пространства в русской литературе на два мира. Один – это филистерский локус, «однообразное, неяркое и пошлое, с русской точки зрения, существование добрых немцев и немок» [Там же]. Второй – мир гениев, находящихся в полном разладе с бытом, с жизнью обычных людей. Из-за этого фиксируемого русской литературой «экзистенциального разрыва в немецкой жизни» противоположные образы характеризуются общей односторонностью: «...бюргер погружен в свое хозяйство; поэт живет только поэзией» [Там же. С. 52].

С этих имагологических позиций и будут в рамках данной работы рассматриваться образы немцев-музыкантов в новеллах В.Ф. Одоевского. При этом речь пойдет не о каком-то объективно присущем народу «национальном» характере, а именно об образах Другого, в нашем случае — немцев, в русской литературе. Кроме того, заметим, что представления об «умозрительности» немецкой нации складываются, на наш взгляд, гораздо ранее 20-х гт. XIX столетия. Еще в русских травелогах рубежа XVIII—XIX вв. фиксируются ироничные наблюдения за немецкими филистерами и оторванными от земной реальности немцами «духа». Так, в зарубежных письмах Д.И. Фонвизин пишет об умозрительных лейпцигских ученых, кото-

рые, «...вознесясь мысленно на небеса, не смыслят ничего, что делается на земле...» [10. C. 454].

На первый взгляд образы Баха и Бетховена у В.Ф. Одоевского резко отличаются, антитетичны друг другу: «...Бах – торжество мысли, Бетховен – торжество чувства...» [7. С. 58]; в Бахе «нет бетховенской мятежности», в нем «...все – высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность» [4. С. 261]. Но их роднит устремленность в «самые высокие сферы духовной жизни» [Там же] и тот самый «экзистенциальный разрыв» [6. С. 52], о котором уже в XX в. напишет Т. Манн, заметив, что «музыкальность немецкой души» означает ее «самоуглублённость», ведущую к «раздвоению человеческой энергии» на абстрактное и практическое [11. С. 309].

И Бах, и Бетховен отчуждены от обычных людей. Обычные музыканты не понимают новаторства Бетховена, которое кажется им либо «насмешкой над творениями бессмертного» [12. С. 118], либо следствием поразившей гения глухоты, либо проявлением сумасшествия, что осознается самим композитором: «...все эти господа, которые разыгрывают мою музыку, понимают меня? — ничего не бывало! <...> они меня никогда не понимали...» [Там же. С. 119]. Сравните с мотивом восторга в новелле о Бахе — восторга, непонятного филистерам и невыразимого для самого гения: «Кто опишет восторг его?» [Там же. С. 154]; «Напрасно говорил... Себастиян о непостижимом чувстве, которое увлекло его, о своем нетерпении, о своем восторге» [Там же. С. 159]; «Учители отвечали ему условными искусственными правилами, но эти правила не удовлетворяли ума его; то чувство о музыке, которое осталось в его душе после таинственного его видения, было ему понятнее, но словами он сам не мог себе дать в нем отчета» [Там же. С. 160].

Бетховен противопоставляет себя, свой талант иным музыкантам: «низкому ремесленнику», изготавливающему несовершенные инструменты; «несносному фаготисту», заставляющему «переделывать целую симфонию оттого, что его фагот не выделывает пары басовых нот»; «бессмысленным исполнителям» [Там же. С. 121]. Пение живых, несовершенных голосов превращает мир Бетховена в «ад» [Там же]. Сходным образом сердится молодой Бах на Магдалину, «...когда ее несозревший голос перерывался на необходимой ноте аккорда...» [Там же. С. 166]. Даже капельмейстеры, по мнению Бетховена, не понимают музыки, лишь требуя соблюдения «меры» [Там же. С. 119]. Эта умеренность и приверженность к порядку являются признаками типажного немца. То же самое можно сказать о стремлении творить по шаблону и превращать живую музыку в предмет теоретических рассуждений, т.е. об обреченной на провал попытке трансформировать музыкальный код в вербальный. Бетховен противопоставляет себя не только исполнителям, но и музыкальному теоретику Веберу, которого он называет «этот педант Вебер» [Там же. С. 120], «этот бессмысленный Готфрид», вводящий гения в «пустые музыкальные тяжбы», в объяснение необъяснимого: «...почему я в том или другом месте употребил такое и такое соединение мелодий, такое и такое сочетание инструментов... я самому себе этого объяснить не могу» [12. С. 122]. Как видим, и исполнителей, и теоретиков от музыки маркирует один и тот же эпитет «бессмысленный». Сами действия «господ профессоров» с музыкой уподобляются в сниженной метафоре операциям ремесленника с материалом (глаголы «обделать», «обточить»): «...они... выберут тему, обделают ее, продолжат и не преминут потом повторить ее в другом тоне; здесь по заказу прибавят духовые инструменты или странный аккорд, над которым думают, думают, и все это так благоразумно обточат, оближут...» [Там же]. Таким образом, гениальное безумие Бетховена образует антитезу филистерскому теоретизированному бессмыслию, а «душа музыканта» — «выдумкам ремесленников», желающих «обкроить» ее, и «засушенному мозгу теоретика», изобретающему «на досуге» «правила» [Там же]. Еще резче мотив переделывания выражен в новелле «Себастиян Бах», где «переделке» подвергается не только Бах («...он сделался церковным органом, возведенным на степень человека» [Там же. С. 173]), но его жена Магдалина («...она похожа на итальянскую тему, обработанную в немецком вкусе» [Там же. С. 166]).

Противопоставление музыкальных ремесленников и теоретиков, с одной стороны, и одаренных безумцев - с другой, также обнаруживается в повествовании о Бахе. Старший брат Себастияна, взявшийся за его воспитание после смерти родителей, Иоганн Христофор Бах, воплощает в себе теоретического музыканта. В его описании акцентируются черты, связанные с упорядочиванием, следованием правилам. Христофор Бах – приверженец старины, традиций и даже свое искусство уважает, как «почтенную старую женщину», с которой он «вежлив, осторожен и почтителен до чрезвычайности» [Там же. С. 152]. Всякое нововведение как нарушение канона считается старшим Бахом «неуважением к искусству» [Там же]. Его бытие механистично и состоит из повторяющихся действий: «...никогда ни септима, ни нона без приготовления не вырывались из-под его пальцев... Из музыкальных теоретиков он знал лишь Гаффория «Opus musicae disciplinae» и держался этой дисциплины, как воинской; 40 лет он прожил органистом одной и той же церкви; 40 лет каждое воскресенье играл почти один и тот же хорал, 40 лет одну и ту же к нему прелюдию – и только по большим праздникам присоединял к ней в некоторых местах один форшлаг и два триллера, и тогда слушатели говорили между собою: «о! сегодня наш Бах разгорячился!»» [Там же]. Это типажный «умозрительный» немец-теоретик, кругозор которого ограничен: «Неподвижный даже в выборе разговора, он в веселый час обыкновенно говорил только о двух предметах: 1-е, о заданном им каноне с эпиграфом: Sit trium series una <...> и 2-е, о черной обедне (Messa nigra)...» [Там же]. По сути, перед нами возведенный в абсолют типажный герой места, по классификации Ю.М. Лотмана, т.е. герой «пространственной и этической неподвижности», неспособный к изменениям [13. С. 417]. Как всякий герой места, Христофор Бах большое значение придает социальному статусу, иерархии и соблюдению приличий: «Иоганн Христофор Бах был человек важный в своем околодке. Он никогда не забывал, что отец его, Амвросий Бах, был гоф-унд-ратсмузикус в Эйзенахе, а дядя его, также Иоганн Христофор

Бах, – гоф-унд-штатс-музикус в Арнштадте и что он сам имеет честь быть органистом ордруфской соборной церкви» [12. С. 152]. Это наследование-повторение характеристик — черта, свойственная немецким героямфилистерам. Сравните, например, со словами немца-кроко-дильщика из рассказа Ф.М. Достоевского «Крокодил»: «Мейн фатер показаль крокодиль, мейн гросфатер показаль крокодиль, мейн зон будет показать крокодиль, и я будет показать крокодиль!» [14. С. 184]. С образами типажных недалеких филистеров образ Христофора роднит также мотив курения трубки, который акцентируется нарочитым ироническим повторением: «выкурил десятую трубку» [12. С. 157]. Отметим также, что в ахронном пространстве важна не новизна повествования, а социальный ритуал рассказывания как поддержания общности, в результате чего герои могут по десять раз искренне смеяться над одной и той же историей: «...в десятый раз рассказывал анекдот про свой канон... в десятый раз все присутствующие принимались смеяться от чистого сердца...» [Там же].

Напыщенность, следующая из сознания выполнения своего долга, также характерная черта типажного немца, занимающегося своей работой «во всем параде»: «...Христофор садился за клавикорд или за органы не иначе, как в чулках и башмаках и в пуклях с кошельком, величественно возлегавшим по плисовому оранжевому кафтану...» [Там же. С. 153]. Развлечения, которые себе позволяет Христофор Бах, также носят отвлеченный характер умственной игры: «...он был известен за чрезвычайного искусника составлять... музыкальные загадки... никто труднее Христофора не выдумывал хода канону; никто не приискивал ему замысловатее эпиграфа» [Там же].

Логика ахронного действия в сочетании с умозрительностью как типажной немецкой характеристикой порождают запланированность жизни следующего поколения в форме повторения жизни предыдущего. Христофор, любящий младшего брата, как сына, стремится сделать из последнего идеального музыканта по собственным представлениям, возведенным в педантичную систему, хвалясь, «...что, следуя своей системе, он через 30 лет сделает своего меньшего брата первым органистом в Германии» [Там же. С. 153–154]. Система эта заключается в доведенном до абсурда музыкальном повторении: «Он написал на нотном листочке прелюдию и заставил Себастияна играть ее по нескольку часов в день... а по истечении двух лет перевернул нотный листок вверх ногами и заставил Себастияна в этом новом виде разыгрывать ту же прелюдию, и также в продолжение двух лет...» [Там же. С. 153]. Всякая фантазия и импровизация рассматриваются старшим Бахом как отклонение от порядка и сурово пресекаются: «...чтоб Себастиян не вздумал портить своего вкуса какой-нибудь фантазией, он никогда не забывал запирать своего клавихорда... По той же причине тщательно скрывал он от Себастияна все произведения новейших музыкантов...» [Там же]. Музыка, состоящая из «диссонансов», подается этим умозрительным немцем в качестве ужасного «беззакония» [12. С. 153]. Одним словом, Христофор Бах напоминает множество типажных немцев, которых мы встречаем в русской литературе и которые отражают

представление русских о немецкости. Сравните, например, с представлениями об умозрительных немцах русской матери Андрея Штольца из более позднего романа И.А. Гончарова «Обломов»: «...так и ломят эти невежи, так и напирают на то, что у них положено, что заберут себе в голову, готовы хоть стену пробить лбом, лишь бы поступить по правилам» [15. С. 161]. Аналогично старшему Баху Штольц-отец, хотя с куда меньшей педантичностью, стремится, чтобы Андрей вышел повторением его самого: он «...взял колею от своего деда и продолжил её, как по линейке, до будущего своего внука...» [Там же. С. 164].

При этом Бах-старший, поддаваясь хаосу музыки, втайне отходит от декларируемой им строгости: «...сам уже не совсем следовал правилам Гаффория; но дабы наиболее утвердить Себастияна в началах чистой гармонии, не давал ему читать никакой другой книги...» [12. С. 153]. Когда его воспитанник начинает нарушать эти правила, миропорядок Христофора Баха разрушается. «Строгий» [Там же. С. 154], «жестокосердный» [Там же. С. 1551 брат сжигает тетрадь Себастияна с запретными нотами, руководствуясь своими представлениями о должном и превратно понимаемой любовью: «Христофор нежно любил своего брата, понимал, как тяжко огорчит он его гениальную душу, отняв у него плод долгой и тяжкой работы, видел его слезы, слышал его стоны, – и все это весело принес в жертву своей системе, своим правилам, своему образу мыслей» [Там же]. Ведь типажный немец в русской литературе – это человек «умозрительной» системы, который ради этой системы жертвует своей и чужой человечностью. Сравните с впечатлениями матери Штольца: «Она в немецком характере не замечала никакой мягкости, деликатности, снисхождения, ничего того... с чем можно обойти какое-нибудь правило, нарушить общий обычай, не подчиниться уставу» [15. С. 161].

Себастиян же нарушает все правила, по которым выстроил его и свою жизнь старший брат. Он нарушает порядок в речах («хуже всех и как будто с досадою» отвечает пастору), одежде (замаранный о стену кафтан, незастегнутая на башмаке пряжка), поведении («...был рассеян, невежлив, толкал своих соседей, не уступал места старикам и не умел никому выговорить...» уважительных «длинных кудрявых фраз» [12. С. 156]) и, наконец, в музыке («попадал беспрестанно в фальшивые квинты» [Там же. С. 157]). Все это для Христофора – знаки беспорядка, разрушающего упорядоченное бытие умозрительного немца: «В понятиях Христофора музыка соединялась со всеми семейными и общественными обязанностями: фальшивая квинта и невежливое слово были для него совершенно одно и то же, и он был твердо уверен, что человек, не наблюдающий всеми принятых обыкновений, невежливый, неопрятно одетый, никогда не может быть хорошим музыкантом...» [12. С. 156–157]. В результате «...в добром Христофоре зародилось грустное сомнение: неужели он ошибся в своей системе – или, лучше сказать, в своем брате - и из Себастияна не выйдет ничего путного?» [Там же. С. 157]. Как видим, здесь действует тот же принцип: не система для человека, а человек для системы. «Умозрительный» немец не

может отказаться от своей системы ни ради здравого смысла, ни ради любви к близкому человеку.

Хаотическое начало, которое Христофор приписал брату, разрушает и его собственную жизнь: побег из гостей убеждает воспитателя в огорчительной мысли, «...что Себастиян – человек погибший...», которая в итоге вызывает у старшего брата болезнь, от которой он «вскорости» умирает [Там же. С. 160]. Сходным образом терпит поражение в своем противостоянии с хаосом другой типажный немец – инженер Пекторалис из рассказа Н.С. Лескова «Железная воля». Для Христофора обернувшийся фиаско день конфирмации Себастияна должен был стать днем триумфа немецкого порядка, подразумевающего замыкание очередного символического ахронного цикла поколений: «Христофор Бах пожелал, чтоб это важное происшествие в жизни протестанта случилось при могиле общего отца их, дабы она была, так сказать, свидетелем, что старший брат вполне исполнил родительскую обязанность...» [Там же. С. 156], т.е. по логике данного пространства роль умершего отца принимает на себя старший брат (второй цикл), который, в свою очередь, умирает и его место занимает младший брат (третий цикл), являющийся повторением своего отца и брата. Себастиян своим поступком разрушает эту схему патриархальной идиллии.

Точно так же Гуго Пекторалис терпеливо предвкущает триумф своей железной воли. Для этого он, будучи женат, откладывает первую брачную ночь, пока не соберет нужную сумму денег: «...если бы я не устроился как нужно, я бы и тридцать три года так прожил» [16. С. 39]. Сравните с самоуверенным заявлением Христофора, что он за тридцать лет сделает Себастияна «первым органистом в Германии» [12. С. 154]. В итоге триумф «настоящей» женитьбы Пекторалиса, которая также призвана замкнуть идиллический цикл, оборачивается глубоким разочарованием немецкого героя, поскольку воля жены оказывается не столь железной, как у супруга, после чего карьера последнего идет на спад, и он в конце концов погибает, не в силах отступить от собственной умозрительной системы «железной воли». И хотя «инициация» Себастияна проходит не по тому сценарию, который представлял себе брат, тот умирает, следуя строгой циклической логике как выполнивший свою функцию: недаром повествование о дне «причащения» Баха-младшего к музыке вводит ремарка «незадолго перед кончиною Христофора» [Там же. С. 156], которая будто бы выстраивает исподволь ироническую «причинно-следственную» связь между этими событиями (своего рода post hoc).

Еще одним элементом, объединяющим образы музыкантов-теоретиков из новеллы «Последний концерт Бетховена» и Христофора Баха, является мотив двух восторгов. В первом случае, напомним, Бетховен обвиняет своих противников в рационалистическом «холодном восторге» [Там же. С. 122]. Бах-старший сходным образом уверяет воспитанника, что восторг должен быть умеренным и подчиняться правилам, причем опирается, как и «умозрительные» немцы-ученые, на книжный авторитет: «...восторг должен существовать в музыканте, как о том пишет и Гаффорий, но... для восторга должно выбирать пристойное время <...> всякий восторг, всякая страсть

должна основываться на правилах благоразумия и пристойного поведения <...> увлекаться каким бы то ни было чувством есть дело человека безнравственного и неблаговоспитанного...» [12. С. 160]. Напротив, Бетховен и Бах познают истинный восторг творчества, не подчиняющийся никаким правилам и идущий не от ratio, а от emotio. Антитеза двух восторгов является основополагающей для «Последнего концерта Бетховена»: сначала герой вспоминает о минутах восторга, когда он верит, «...что... превратное состояние искусства продлиться не может; что новыми, свежими формами заменятся обветшалые <...> что исчезнет наконец нелепое различие между музыкою писаною и слышимою», а затем противопоставляет «холодный восторг» собственному чувству, которое обозначает как «художнический восторг» [Там же. С. 122]. Он описывается в пантеистических ощущениях слияния демиурга со своим миром в акте творения: «...целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся...» [Там же. С. 123].

Этот восторг испытывает и Себастиян Бах, когда обнаруживает запретную книгу с нотами и начинает ее переписывать по ночам («Кто опишет восторг его <...> Целую ночь провел он в этом занятии <...> беспрестанно увлекаясь юным, пламенным порывом...» [Там же. С. 154]; «...восторг Себастияна длился шесть месяцев <...> каждую ночь, как пламенная дева, приходило к нему знакомое наслаждение; оно не вспыхивало и не гасло, оно тлело тихо, ровным, но сильным огнем, как тлеет металл, очищаясь в плавильном горниле» [Там же. С. 155]), а также во время ночного побега в церковь к органу, когда ему открывается видение гармонического мира, где «все... жило гармоническою жизнию <...> и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства...» [Там же. С. 159].

Как и в «Последнем концерте Бетховена», в новелле «Себастиян Бах» встречаются образы филистеров-ремесленников, например Банделера, изготовителя органов. Тот ориентирован на практические цели своего ремесла, советуя обучающемуся у него Себастияну «не думать о грезах, а употреблять свое время на изучение органного мастерства», поскольку «...оно может доставить ему безбедное на всю жизнь пропитание» [Там же. С. 161]. Банделер, как и Христофор Бах, нацелен на бездумное копирование старого, следование канону, авторитет предыдущих поколений («отцов») и не принимает новаций: «Новизна и мудрованье в нашем деле, как и во всяком другом, никуда не годятся. Наши отцы... не глупые были люди; они все хорошее придумали, а нам уж ничего выдумывать не оставили...» [Там же. С. 162]. В качестве примера органный мастер приводит изготовителя Клоца, который одновременно и следует канону, и получает прибыль, т.е. воплощает высший житейский смысл существования филистера: «...возьмет скрипку старого мастера Штейнера, снимет с нее мерку, вырежет доску точь-в-точь по ней <...> оттого у него скрипки нарасхват берут <...> – и вот посмотрите, наш сосед какой себе домик выстроил» [12. С. 162]. Сравните с мерилом успеха типажного немца, Штольца-старшего,

также оценивающего достижения своего друга Рейнгольда через «одомашненное» пространство: «Мы вместе из Саксонии пришли. У него четырёхэтажный дом» [15. С. 165]. Типажна и дочка Банделера, «кроткая и прекрасная Энхен» [12. С. 157]. Банделер планирует ее брак с Себастияном так же, как распланировал свою жизнь и работу, подчеркивая преимущества дочери в ведении домашних дел. создании уютной семейной идиллии. характерной для типажных добрых немцев. В ранжировании достоинств Энхен скрывается ирония В.Ф. Одоевского: на первом месте – «искусство вести расход и заниматься другим домашним хозяйством», на втором – «набожность», а внешность («миловидность») – на третьем, как наименее важная характеристика для типажной немки, будущей жены [Там же. С. 161]. В целом такая функциональная роль поддержания идиллического немецкого пространства уготована и супруге Баха Магдалене, воспитанной «в простоте старинных немецких нравов» (как и сам Себастиян, до поры до времени полностью подчинявшийся влиянию брата) и не знавшей «...ничего, кроме своего маленького мира: поутру посмотреть за кухней, потом полить цветы в огороде. после обеда уголок возле окошка и пяльцы, в субботу принять белье, в воскресенье к пастору» [Там же. С. 166]. Лишь встреча с роковым итальянцем разрушает «безмятежную эту идиллию» [4. С. 262].

Еще один мотив, который необходимо обсудить в связи с немецкостью образов музыкантов в произведениях В.Ф. Одоевского, - мотив безумия. На первый взгляд этот мотив только поддерживает романтическую дихотомию, когда есть не-безумцы, или филистеры, как представители бытовой рациональности и карикатурного порядка, и есть противостоящие им безумцы - гении-чудаки. Таким безумцем изображается «странный» учитель Баха, органный мастер Альбрехт, от подражания которому добрый немец Банделер предостерегает своих учеников: «...за все хватается: мало ему органов, нет! он хочет делать и органы, и клавихорды, и скрипки, и теорбы; и над всем этим уж мудрит, мудрит <...> время идет, а торговля его никак не подвигается...» [12. С. 161–162]. Правда, эта схема также лишена однозначности и вводит нас в широкий контекст темы безумия в русской литературе XIX в. Как пишет М.А. Турьян, инспирированная в том числе немецкой литературой «волна романтической эпидемии "безумия"» докатывается к 30-м гг. позапрошлого столетия до России, вызывая на этой почве творческое сближение «на максимально короткое расстояние» Одоевского, Пушкина и Гоголя [4. С. 208]. Она усложняется и приводит к сюжетным перекличкам. Так, расчетливый немец Германн превращается в итоге в безумца, доверяясь «не расчёту, а чуду» [17. С. 119]. Да и созданный позднее персонаж, еще один инженер Гуго Пекторалис, совершает в желании утвердить свою «железную волю» немало чудачеств и также доходит до безумия. Безумием маркируется и Магдалина из новеллы В.Ф. Одоевского, которая из идиллической доброй немки вдруг превращается в трагическую героиню и «...близка к безумию оттого, что полностью отдается во власть "инстинктуального чувства"» [4. С. 264]. «"Инстинктуальное" прозрение» Магдалины приходит в противоречие с мироощущением Баха «с его "математическим мышлением"» [4. С. 264], так что музыкант подозревает в безумии свою жену, просящую бросить немецкие фуги и писать итальянские канцонетты. Эту мысль В.Ф. Одоевский теоретически изложит в заметке «Наука инстинкта»: «...человек может дойти до сумасшествия, предаваясь одному инстинктуальному бессознательному чувству...» [18. С. 201]. Безумен также Бетховен, отдавшийся целиком музыке и «источенный, как и И. Берглингер, собственной высокой фантазией» [7. С. 45]. Портретное описание героя — полная противоположность «опрятности» и «приличности» филистеров: «...человек в черном сюртуке, без галстука, с растрепанными волосами», с горящими глазами [12. С. 118]. Он проявляет «буйную радость», хлопает в ладоши, топает ногами [Там же. С. 119]. Бетховен — воплощенное emotio, в его душе «...нет гармонии, ибо он отдался чувствам, страстям» [19. С. 16].

Однако остается вопрос, безумен ли Бах Одоевского? Ряд исследователей отрицают это. Так, согласно М.А. Турьян, «...великий Бах никогда не был в глазах Одоевского... романтическим "безумцем"» [4. С. 260], хотя на него «ложится отсвет» албрехтовского «творческого "безумия"» [Там же. С. 261]. Герою ставится в вину, что он «...чересчур рационалистически выстраивает свою судьбу и творчество...» [7. С. 52], предает свою детскую одержимость музыкой [4. С. 260]. Причем в своей умозрительности Бах парадоксально соотносится с расчетливыми филистерами: «Не имея на первый взгляд ничего общего с меркантильностью и расчетом», рационализм «определяет «жизненный и творческий путь» [7. С. 58] героя, который привык «к мелодическому спокойствию», видит «в каждой ноте» «математическую необходимость» [12. С. 176] и даже итальянскую канцонетту обращает в фугу.

Действительно, образ Баха включает черты, которые отсылают к музыкантам-теоретикам, противопоставленным в художественной системе В.Ф. Одоевского истинным гениям: в семье Бах оказывается «лишь профессор между учениками» [Там же. С. 181], его «однообразные, минорные напевы» вызывают «холод» в современных слушателях [Там же. С. 149] (вспомним «холодный восторг» из новеллы «Последний концерт Бетховена»; в биографиях Бах предстает как «какой-то брюзгливый старик с насмешливою миною, с большим напудренным париком, - с величием директора департамента» [Там же. С. 149–150], что напоминает его старшего брата Христофора. Однако, по В.Ф. Одоевскому, это является не истиной, а лишь искажением восприятия личности «вечно юного» композитора, понять которого способен лишь другой художник «с пламенным сердцем, с возвышенным умом» [Там же. С. 149]. Воплощающему emotio Бетховену его противниками также приписывается черта музыкантов-педантов -«кропотливый педантизм бездарного контрапунктиста» [Там же. С. 118]. Трагедию рационального Баха исследователи видят в «односторонности» [7. С. 53; 8. С. 58], но односторонен и эмоциональный Бетховен, который «...во имя торжества искусства предает забвению земную жизнь и простых смертных» [7. С. 46]. Как нам кажется, сам В.Ф. Одоевский далек от одно-

значных трактовок образа Баха, недаром отмечая сходство состояний «сумасшедшего» и «поэта, всякого гения-изобретателя» [20. С. 264]. Бах остается одержим музыкой на протяжении всей жизни, сочиняя фуги день за днем, подобно тому, как безумный Германн повторяет названия трех роковых карт. Бах безумец, но на особый «немецкий» умозрительный манер: рациональный в средствах, но иррациональный в преследуемой цели.

Итак, анализ «немецкого» кода новелл В.Ф. Одоевского о музыкантах позволяет расширить сферу интерпретации текста и выявить «генетическую» связь образов немецких музыкантов и иных маркированных немецкостью образов с традицией изображения немцев в русской литературе XIX в., в частности представление об «умозрительности» немецкой нации. Это дополняет уже имеющиеся исследования по теме образов художников в творчестве В.Ф. Одоевского, раскрывая систему оппозиций «гении – филистеры», «безумие – рациональность», «разум – чувство».

Литература

- 1. *Маймин Е.А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 247–276.
 - 2. Грановский Б. Записки о Вл. Одоевском // Сов. музыка. 1952. № 9. С. 44–50.
- 3. *Пушкарева Ю.Е.* Итальянская живопись в творчестве В. Ф. Одоевского: образ Мадонны // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2017. Вып. 7 (184). С. 134–139.
- Турьян М.А. Странная моя судьба: О жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991.
 399 с.
- 5. Schneider M. Ein russischer Faust und ein russischer Hoffman Vladimir Odoevskij // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. Bd. 3: 19. Jahrhundert: Von der Jahrhundertwende bis zu den Reformen Alexanders II. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998. S. 463–485.
- 6. Жуковская А.В., Мазур Н.Н., Песков А.М. Немецкие типажи русской беллетристики (конец 1820-х начало 1840-х гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 34. С. 37–54.
- 7. *Милюгина Е.Г.* В.Ф. Одоевский и Вакенродер // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995. С. 37-58.
 - 8. Ступель А.М. В.Ф. Одоевский. 1804–1869. Л.: Музыка, 1985. 94 с.
 - 9. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 263 с.
 - 10. Фонвизин Д.И. Собрание сочинений: в 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1959. Т. 2. 742 с.
 - 11. Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1961. Т. 10. 696 с.
 - 12. Одоевский В. Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 1. 365 с.
- 13. *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 413–447.
 - 14. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л. : Наука, 1973. Т. 5. 406 с.
 - 15. Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда, 1972. Т. 4. 526 с.
 - 16. Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 6. 686 с.
- 17. Шмид В. «Пиковая дама» как метатекстуальная новелла // Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 103–144.
 - 18. Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.
- 19. Пашаева Т.Н. Художник и искусство в книге В.Ф. Одоевского «Русские ночи» // Вестник Дагестанского государственного университета. Сер. 2: Гуманит. науки. 2005. № 6. С. 14-20.

 $20.\ Одоевский\ B.\Phi.$ Кто сумасшедшие? // Семиотика безумия : сб. статей / сост. Н. Букс. Париж ; Москва, $2005.\ C.\ 257–266.$

THE IMAGE OF A GERMAN MUSICIAN IN STORIES BY VLADIMIR ODOYEV-SKY

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 55. 177–190. DOI: 10.17223/19986645/55/12

Sergey S. Zhdanov, Siberian State University of Geosystems and Technologies (Novosibirsk, Russian Federation), Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: fstud2008@yandex.ru

Keywords: imagology, Germanness, German character, philistine, image of musician, Romanticism.

The paper describes images of German musicians created by the famous Russian writer Vladimir Odoyevsky in his stories "Beethoven's Last Concert" and "Sebastian Bach" from the viewpoint of literary imagology. These images are associated with the conceptualization of Germanness in Russian culture in two ways. On the one hand, the image of an artist in Russian literature is notably inspired by knowing the German tradition. The author emphasizes the influence of images created by W.H. Wackenroder, Novalis and E.Th.A. Hoffmann on the images of musicians in Odoyevsky's stories. The special focus of the paper is on the literary 'dialogue' between Wackenroder and the Russian writer on the basis of representing artists in their works. On the other hand, it is worth noting that the generalized Russian conceptualization of the German nation had influence on Odoyevsky's images. What is meant here is the conception of 'speculativeness' of Germans living strictly according to a plan or an idée fixe. In the frame of literary works, it means dividing the space of German characters into the world of philistines destined for a recurrence of the same actions, emotions and words, and the world of geniuses who only think about their art. It also corresponds to the conception of the Romantic bi-worldness.

There is a similar dichotomy in the stories by Odoyevsky. The world of musical philistines is represented both by generalized personages (musical instruments manufacturers, instrumentalists, vocalists, music scholars-theorists) and by characters that are described relatively in detail, for example, Sebastian Bach's elder brother Christoph Bach, the organ builder Bandeler with his daughter Annchen. Some of these characters (Christoph Bach, music theorist and composer Gottfried Weber) have their prototypes in reality, but in general 'real' images undergo an essential transformation in the space of the stories. The typical features of 'musical' philistines are traditionalism, pedantry, rationality and pragmatism as well as rigorism verging on cruelty. Their world is hierarchically structured and achronic.

The world of musical geniuses is a world of music, and their lives are dedicated to serving it. Thus, Odoyevsky associates the image of music with the motif of obsession. Sebastian Bach is obsessed with his fugues. In the image of Beethoven, the borderland between genius and insanity is blurred. The motif of 'musical' obsession is also typical for the images of Bach's wife Magdalina and her father, organ builder Albrecht. These characters show passion for novelty, changes. Conversely, the image of Bach is ambivalent. The motives of recurrence and rationalism unite it with the philistine world, which is expressed by the motif of human soul 'remaking' in the text. The world of philistine Germans is described as antagonistic to geniuses, and it tries to make the latter follow the crowd.

References

1. Maymin, E.A. (1975) Vladimir Odoyevskiy i yego roman "Russkiye nochi" [Vladimir Odoyevsky and his novel "Russian Nights"]. In: Odoyevsky, V.F. *Russkiye nochi* [Russian Nights]. Leningrad: Nauka.

- 2. Granovskiy, B. (1952) Zapiski o Vl. Odoyevskom [Notes on V. Odoyevsky]. *Sov. muzyka*. 9. pp. 44–50.
- 3. Pushkareva, Yu.E. (2017) Italian painting in the creativity of V.F. Odoevsky: The image of Madonna. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta Tomsk State Pedagogical University Bulletin.* 7 (184). pp. 134–139. (In Russian). DOI: 10.23951/1609-624X-2017-7-134-139
- 4. Tur'yan, M.A. (1991) *Strannaya moya sud'ba: O zhizni V.F. Odoyevskogo* [My strange fate: On the life of V.F. Odoyevsky]. Moscow: Kniga.
- 5. Schneider, M. (1998) Ein russischer Faust und ein russischer Hoffman Vladimir Odoevskij [A Russian Faust and a Russian Hoffman Vladimir Odoyevsky]. In: *Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht* [Germans and Germany from a Russian point of view]. Vol. 3. Munich: Wilhelm Fink Verlag.
- 6. Zhukovskaya, A.V., Mazur, N.N. & Peskov, A.M. (1998) Nemetskiye tipazhi russkoy belletristiki (konets 1820-kh nachalo 1840-kh gg.) [German characters of Russian fiction (late 1820s early 1840s)]. *Novoye literaturnoye obozreniye New Literary Observer.* 34. pp. 37–54.
- 7. Milyugina, E.G. (1995) V.F. Odoyevskiy i Vakenroder [V.F. Odoevsky and Wackenroder]. In: Kartashova, I.V. (ed.) *V.-G. Vakenroder i russkaya literatura pervoy treti XIX veka* [W.-H. Wackenroder and Russian literature of the first third of the nineteenth century]. Tver: Tver State University.
 - 8. Stupel, A.M. (1985) V.F. Odoyevsky. 1804–1869. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
- 9. Wackenroder, W.H. (1977) Fantazii ob iskusstve [Fantasies about art]. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.
- 10. Fonvizin, D.I. (1959) *Sobraniye sochineniy: v 2 t.* [Collected Works: in 2 vols]. Vol. 2. Moscow; Leningrad: Khudozh, lit.
- 11. Mann, T. (1961) *Sobraniye sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols]. Translated from German. Vol. 10. Moscow: Khudozh. lit.
- 12. Odoyevsky, V.F. (1981) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozh. lit.
- 13. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbr. st.: v 3 t.* [Selected articles: in 3 vols]. Vol. 1. Tallin: Aleksandra. pp. 413–447.
- 14. Dostoyevskiy, F.M. (1973) *Polnoye sobraniye sochineniy: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols]. Vol. 5. Leningrad: Nauka.
- 15. Goncharov, I.A. (1972) Sobraniye sochineniy: v 6 t. [Collected Works]. Vol. 4. Moscow: Pravda.
- 16. Leskov, N.S. (1957) *Sobraniye sochineniy: v 11 t.* [Collected Works: in 11 vols]. Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
- 17. Shmid, V. (1998) *Proza kak poeziya: Pushkin. Dostoyevskiy. Chekhov. Avangard* [Prose as poetry: Pushkin. Dostoevsky. Chekhov. Avant-garde]. St. Petersburg: INAPRESS. pp. 103–144.
 - 18. Odoyevsky, V.F. (1975) Russkiye nochi [Russian Nights]. Leningrad: Nauka.
- 19. Pashayeva, T.N. (2005) Khudozhnik i iskusstvo v knige V.F. Odoyevskogo "Russkiye nochi" [The artist and art in V.F. Odoyevsky's "Russian Nights"]. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2: Gumanit. nauki.* 6. pp. 14–20.
- 20. Odoyevsky, V.F. (2005) Kto sumasshedshiye? [Who is crazy?]. In: Buks, N. (ed.) *Semiotika bezumiya* [Semiotics of madness]. Paris; Moscow: Evropa.