

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/60/10

С.С. Жданов

НЕМЕЦКИЙ И ИТАЛЬЯНСКИЙ КОДЫ В НОВЕЛЛАХ В.Ф. ОДОЕВСКОГО О НЕМЕЦКИХ МУЗЫКАНТАХ

Рассматривается проблема взаимодействия немецкости и итальянскости в новеллах В.Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» и «Себастьян Бах». Установлено, что изображение немецкого начала, реализованного в образах, с одной стороны, филистеров, а с другой – музыкантов, людей духа, укладывается в концепцию романтического двоемирия. В то же время оба типа персонажей объединяет концепция умозрительности, заложенная в русскую литературную традицию изображения героев-немцев. Также выявлено, что итальянскость представлена у писателя в образах, характеризующихся хаотичностью и страстностью и противопоставленных немецкой рассудочности.

Ключевые слова: имагология, немецкость, итальянскость, герой-немец, филистер, образ музыканта, романтизм, русская литература XIX века.

Происходящие глобальные культурные изменения в мире актуализируют общественный интерес к вопросам национальной идентичности, национальных особенностей и т.п. Актуализация данной проблематики наблюдается и в современной гуманитаристике, в том числе литературоведении, которое также трансформируется в соответствии с запросами сегодняшнего момента. Как замечает Дж. Леерсен, «историческое литературоведение сблизилось с социальными и историческими науками, которые сами испытали “поворот к культуре” и выказывают растущий интерес к литературному (и иному культурному, например живописному) материалу» в плане исследования «национальных различий» и «образов или стереотипов национальной идентичности»¹ [1. Р. 24]. Соответственно, следует признать значительную актуальность имагологического анализа литературных произведений. Кроме того, отметим, что в отечественном литературоведении уже имеется целый ряд реализованных на стыке имагологии и семиотики исследований, в которых анализируются национально маркированные явления в русской литературе (например, [2–5]).

В рамках данной работы речь пойдет о немецком и итальянском кодах, наличествующих в новеллах В.Ф. Одоевского «Последний концерт Бетховена» и «Себастьян Бах». Оговоримся сразу, что итальянскость нас интересует здесь именно в ее связи с немецкостью, на которой делается основной акцент в этом исследовании. На наш взгляд, национальность героев играет значительную роль в художественной системе рассматриваемых произведений. Между тем данный аспект новелл В.Ф. Одоевского еще не-

¹ Пер. с англ. наш. – С.Ж.

достаточно освещен в литературоведении. Частично немецкие образы анализируются в работах М. Шнайдера [6], а также А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур, А.М. Пескова [7], однако именно на произведениях В.Ф. Одоевского авторы подробно не останавливаются. Кроме того, следует назвать исследования Н.Е. Гениной [8] и Ю.Е. Пушкаревой [9], касающиеся проблемы итальянскости.

В частности, А.В. Жуковская, Н.Н. Мазур, А.М. Песков замечают, что немецкость Бетховена из новеллы В.Ф. Одоевского «Последний концерт» скорее относится к традиции изображения человека искусства вообще, заложенной немецким романтизмом [7. S. 542]. Действительно, образ бедного художника, пересекающего грань между одержимостью искусством и безумием, нельзя назвать исключительно немецким. В то же время в этой отрешенности описываемого В.Ф. Одоевским Бетховена есть некое германское начало, о котором пишет Г.Д. Гачев, подчеркивая, что «поприще тяготений и усилий» условно-обобщенного немца как квинтэссенции немецкости сосредоточено в «Innere, внутри себя, в напряжениях души» [10. С. 121], «...а то, что вне, снаружи, остаётся голым, чистым, абстрактным, безжизненным» [Там же. С. 126].

В новелле В.Ф. Одоевского также наблюдается эта дихотомия внутреннего и внешнего. Пространство Бетховена-героя романтически раздвоено. Мир фантазии Бетховена полон гармонических звуков, прекрасен и величествен. Там он демиург, предающийся радости творения и пьющий рейнвейн. В материальной реальности Бетховен беден, болен и стар, страдает от глухоты, а рейнвейн на самом деле является простой водой. В.Ф. Одоевский подчеркивает материальную ограниченность гения пространственно, используя слово «мир»: «На конце города, в четвертом этаже старого каменного дома, есть маленькая душная комната, разделенная перегородкою. Постель с разодранным одеялом, несколько пучков нотной бумаги, остаток фортепьяно – вот все ее украшения. Это было жилище, это был мир бессмертного Бетховена» [11. С. 119]. В описании подчеркивается периферийность (на конце города), «в четвертом этаже»), ограниченность (маленькая комната, «разделенная перегородкою»), бедность (вода вместо вина, разодранное одеяло, «остаток фортепьяно» [Там же], «разбитый инструмент», «на котором не было ни одной целой струны...» [Там же. С. 120]) этого пространства, что составляет резкий контраст с богатыми домами обывателей. В качестве противоположности Бетховену можно назвать образ скрипичного мастера Клоца из новеллы «Себастьян Бах», приводимого как пример успешного человека, у которого «...скрипки нарасхват берут...» и который «...какой себе домик выстроил» [Там же. С. 162].

Действительно, в противовес образам художников типажные немцы-филистеры большое значение придают своему уютному домашнему пространству. Недаром Христофор Бах, старший брата Себастьяна, не найдя последнего дома, «рассердился» и «огорчился» [Там же. С. 157]. Но даже сердясь, старший Бах ведет себя как «герой места», «пространственной и этической неподвижности» [12. С. 417]. В ахронном родовом пространстве

этого персонажа наложен запрет на изменения, поэтому, несмотря на испытываемые эмоции, Христофор действует подобно всем типажным филлистерам: «...выкурил трубку и заснул в обыкновенное время» [11. С. 157]. По возвращении Себастьяна брат отчитывает его, опять-таки апеллируя к неизменности домашнего родового пространства: «...он с новым жаром начинал упрекать Себастьяна, напоминая ему, что ни отцу, ни деду его, ни прадеду никогда не случалось не ночевать дома...» [Там же. С. 160]. Сходным образом органный мастер Банделер, расхваливая перед Себастьяном свою дочь, т.е. возможную невесту, в первую очередь упоминает ее свойства, связанные с домом: «...часто заводил он речь об ее искусстве вести расход и заниматься другим домашним хозяйством» [Там же. С. 161]. Сама Энхен, типажная «добрая немка» [7. С. 538], по классификации А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур, А.М. Пескова, старается всячески подчеркнуть свою домовитость: «...стали замечать в доме, что она с большим рачением начала крахмалить и выглаживать свои манжеты и еще с большим прилежанием и гораздо больше времени, нежели прежде, проводить на кухне и за домашними счетами» [11. С. 161].

Герои немцы-художники, напротив, прежде всего связаны с пространством искусства. Музыка предстает в новеллах как особый мир, мир воображения гениального композитора: «...в моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий...» [Там же. С. 122]. Не случайно, говоря о двойственном бытии Бетховена, исследователь В. Фейерхерд обращается к пространственной метафоре: «Кажется, что мастер ничего вокруг себя не чувствует, что он проник в иной мир», а «физическое» тело музыканта называет «земным сосудом» [13. С. 69]. Он демиург этого мира, ассоциирующий себя с «гордым духом-созидателем», «творцом земным», чье «высокое усилие» вызывает «на спор силу природы» [11. С. 123]. В идеале музыка гения стремится заменить собой физический мир, стать платоновской идеей в чистом виде, что демонстрирует сцена предсмертного обретения Бетховеном слуха, когда он вновь становится способным слышать свою симфонию Эгмонта: «...вот дикие крики битвы; вот буря страстей; она разгорается, кипит; вот ее полное развитие – и все утихло, остается лишь лампада, которая гаснет потухает, – но не навеки... Снова раздались трубные звуки: целый мир ими наполняется, и никто заглушить их не может...» [Там же]. Мотив музыки, вбирающей в себя весь мир, встречаем и в новелле «Себастьян Бах», когда рассказчик сообщает, что учитель Баха, органный мастер Албрехт, занимался «усовершенствованием своего любимого инструмента», желая «соединить в нем представителей всех стихий мира – земли и воздуха, воды и огня» [Там же. С. 169]. Это соединение четырех стихий символизирует всю земную природу. Также отметим, что умирающий Бетховен, который в свое последнее мгновение ощущает в себе креационные «титанические силы»¹ [13. С. 70], подобен умирающему гетев-

¹ В не меньшей степени титанический / демиургический код выражен в новелле «Себастьян Бах», где титанизм приписывается человеку в целом, т.е. человечеству,

скому Фаусту, в последнем мгновении которого слились неразрывно поражение и величайший триумф духа.

Торжество музыкального бытия над «тривиальным» в финале новеллы (если не брать ее развязку) соотносится также с высказываниями Т. Манна о музыкальности немецкой души, ее «самоуглубленности», порождающей стремление немцев превзойти «глубиной» внешний мир [14. С. 309]. Мотив иномировой глубины музыканта встречается в тексте новеллы «Себастьян Бах» В.Ф. Одоевского, где подчеркивается, что герой воспринимает мир через музыку, вне контекста которой ничего для него не существует. При этом рассказчик защищает Баха от упреков в нечувствительности: «...он чувствовал, может быть, глубже других, но чувствовал по-своему; это были человеческие чувства, но в мире искусства» [11. С. 172].

Сама манера повествования В.Ф. Одоевского акцентирована на этом немецком *Innere* героев-музыкантов. В новеллах минимум внешних деталей. В «Последнем концерте Бетховена» сам герой в своем монологе, занимающем значительную часть произведения, раскрывает себя. Внешние детали описания идут контрапунктом этому страстному «выговариванию» поэтической души. В «Себастьяне Бахе» используется другой прием. В повествовании от третьего лица рассказчик несколько раз подчеркивает нежелание обращаться к внешним деталям биографии Баха, чтобы раскрыть его «внутреннюю жизнь»: «Я не буду вам рассказывать... подробностей о свадьбе Себастьяна, о его поездке в Веймар, о кончине Албрехта..., о разных должностях, которые Себастьян занимал в разных городах; о его знакомстве с разными знаменитыми людьми. Все эти подробности вы найдете в различных биографиях Баха, мне <...> любопытнее происшествия внутренней жизни Себастьяна» [Там же. С. 171–172]. Аналогичным образом рассказчик подчеркивает разницу между «внутренним» портретом «вечно юного» гения и «внешним» собранием черт, написанным рукой живописца, что вводит мимоходом мотив романтического (портретного) двойничества: «...вместо Баха вам показывают какого-то брюзгливого старика с насмешливою миною, с большим напудренным париком, – с величием директора департамента» [Там же. С. 149–150].

То, что Т. Манном определено как «абстрактное отношение немца к миру» [14. С. 309], а А.В. Жуковской, Н.Н. Мазур, А.М. Песковым в рамках отечественной литературной имагологии – как «умозрительность» [7. С. 546], соотносится с концепцией самого В.Ф. Одоевского о «полноте жизни», которая подразумевает «не только радость в искусстве и творчестве, но и радость простого человеческого бытия» [15. С. 274]. Ни Бетхо-

уподобленному в своей битве с природой Антею, который «...с каждым новым падением... приобретал новое могущество» [11. С. 168]. Далее противостояние титанов и богов изображается как разворачивающееся во внутреннем мире, в душе человека, где он выступал одновременно и богом, и его противником: «Грозные, неотступные враги... устремились на человека и, как титаны в битве с Зевесом, поражали его громадой страшных вопросов о жизни и смерти, о воле и необходимости, о движении и покое...» [Там же].

вен, ни Бах в новеллах русского писателя этой полноты не обретают, будучи поглощены искусством, ради которого персонаж – немецкий художник «...предает забвению земную жизнь и простых смертных...» [16. С. 45]. Как и «безумный» Бетховен, упрекаемый в «рационалистичности» [16. С. 52], Бах страдает от «трагедии односторонности» [Там же. С. 53]. В действительности же, если обратиться к самому тексту новеллы, встает вопрос, кто в большей степени «одержим» музыкой. Если безумец Бетховен произносит пространные диалоги, в которых сетует на невыразимость музыкального начала вербальными средствами, то Бах фактически вовсе отказывается от человеческих слов, общаясь почти исключительно на музыкальном языке: «...словесным языком говорил мало, – он говорил только звуками органа» [11. С. 172]. Мир музыки и есть для Баха единственный реальный мир, а все, что выходит за пределы этого мира, фактически не существует для гения: «Бах знал только одно в этом мире – свое искусство; все в природе и жизни... было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки; ими он мыслил, ими чувствовал, ими дышал... все остальное было для него не нужно, а мертво» [Там же]. Отстранение от реальности – следствие погружения героя в музыку, которая, по Т. Манну, «...самое далекое от реальности и, в то же время – самое страстное искусство, абстрактное и мистическое» [14. С. 309].

Характеризуя представленную в новелле В.Ф. Одоевского музыку Баха, исследователь М.А. Турьян, подобно В. Фейерхерду, пишущему о Бетховене, прибегает к пространственным образам двоemiрия. По ее мнению, Бах прорывается сквозь «безумие» своего учителя, органного мастера Албрехта, «...как сквозь мрачно-прекрасные, но исполненные тревоги грозовые тучи, и возносится над ними к горным высям, где, казалось бы, уже нет места земной и суетной юдоли» [17. С. 261]. Герой отстранен от мира филистеров благодаря погружению в мир музыки, «именно поэтому никогда не трогала Баха недобрая людская молва – как не трогало и заслуженное им всеобщее признание: ни то, ни другое не достигало возвышенного его мира» [Там же].

Но и сам текст новеллы «Себастьян Бах» свидетельствует о попытке представить абстракцию музыки через пространственность. Яркое выражение это находит, например, в сцене видения-сна юного Баха в ночной церкви после неудачной попытки сыграть на органе. В этом онирическом локусе сначала синкретично сливаются пространства органа и церкви: «...четвероугольные столбы поднимаются с мест своих, соединяются с готическими колоннами...» [11. С. 159]. Это слияние предуготовлено созерцанием органа наяву, когда герой подмечает сходство «огромных четвероугольных труб» с «остатками от древнего греческого здания», а также сходство труб, «остроконечных металлических колонн», с «рядами готических башен» [Там же]. Это пространство продолжает в видении расширяться, превращаясь в пространство музыки: «...бесконечное, дивное здание... Здесь таинство зодчества соединялось с таинствами гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созву-

чия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; от тысячи курильниц восходил благоухающий дым и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием...» [11. С. 159]. В итоге музыкальное пространство сливается с пространством сакрального, являя мир божественной гармонии: «...ангелы мелодии носились на легких облаках его и исчезали в таинственном лобзании; в стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; над святилищем восходили хоры человеческих голосов; разноцветные завесы противозвучий свивались и развивались пред ним, и хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу... Все здесь жило гармонической жизнью, звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук, – и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства...» [Там же].

Это, по Т. Манну, слияние «абстрактного» и «мистического», т.е. музыкального и сакрального, становится лейтмотивом новеллы. Албрехт, т.е. персонаж – проводник героя в иномировое пространство, признается, что давно старается «проникнуть в таинства гармонии» [Там же. С. 163]. Здесь важно подчеркнуть, что проникают из одного места в другое, в данном случае из профанного – в сакральное (само собой напрашивается в контексте новеллы и уподобление таинств гармонии таинствам церкви). Профанное отделено от сакрального некой границей, которая также визуализуется героем в образе «радужного покрывала», которое после видения-откровения-инициации отделяет Баха от себя прежнего: «Воспоминание об этом видении не оставляло Себастиана <...> жило и мешалось со всеми его мыслями и чувствами и накидывало на них как бы радужное покрывало» [Там же. С. 161]. Проникновение в это высшее пространство, под которым подразумевается область божественного, предполагает владение особым кодом-ключом¹, которым является язык музыки. Напомним, что рассказчиком подчеркивается неразговорчивость Баха в смысле отказа от человеческого языка в пользу божественно-музыкального. Это становится еще одним лейтмотивом новеллы. Албрехт объявляет своему ученику, что тот рожден не ремесленником, а истинным музыкантом. Ему «...дало в удел провидение говорить тем языком, на котором человеку понятно божество и на котором душа человека доходит до престола всевышнего» [Там же. С. 166]. Далее уже сам рассказчик истолковывает музыку как божественный язык, с помощью которого «высшая степень души человека», не разделенная «с природою» [Там же. С. 168], т.е. надприродная, устремляется «к подножию престола» «высшей силы» [Там же. С. 169], в иномировое сакральное пространство. Язык музыки, а значит, и само музыкальное простран-

¹ Мотив языка-ключа для входа в тайное сакральное пространство также актуализируется в новелле в связи с образом мистического познания: «...тем же языком говорит и вошедший в святилище тайных наук, желая дать тело предметам, для которых недостаточен язык человека» [11. С. 168]. Язык становится «телом», т.е. формой, которая объективирует содержание, частично передавая называемому демиургические функции.

ство неоднократно маркируется принадлежностью к небесно-саркальной сфере, создавая оппозицию «небесный, беспредельный язык» – «наш сжатый, смешанный с прахом жизни язык» [11. С. 172], которая имманентно содержит в себе пространственные характеристики. С одной стороны, есть небесное, беспредельное, чужое, бессмертное, а с другой – ограниченное, свое-человеческое (вводимое через маркер «наш»), земное и смертное (маркер – «прах жизни»). Бах Одоевского всем своим житнетворчеством порывает с профанным миром, миром «праха». «В ранних его сочинениях видны еще некоторые жертвы господствовавшему в его время вкусу; но впоследствии Бах отряс и этот прах, привязывавший его к ежедневной жизни...» [Там же]. Он огораживается в своем музыкально-сакральном пространстве («святыне искусства»), куда не прорываются «земная мысль, земная страсть» [Там же. С. 174].

Таким образом, в «метафизике» хронотопа новеллы высшая часть души, доступная лишь музыканту (но не подражающему природе ваятелю, например), соответствует «высшей сфере человеческого искусства» и связана с «высшей силой» [Там же. С. 169]. Проникновение в эту высшую сферу дарует неземной покой: «...в этой высшей сфере человеческого искусства человек забывает о бурях земного странствования...» [Там же]. Она же маркируется свойствами горнего мира («...в ней, как на высоте Альпов, блещет безоблачное солнце гармонии...») и возвращения в адамическое состояние («...лишь они (звуки музыки. – С.Ж.) могут совокупить воедино стихии грусти и радости, разрозненные падением человека, – лишь ими младенчеству сердце и переносит нас в первую невинную колыбель первого невинного человека...») [Там же]. Во всем этом художественном мироздании есть, как представляется, нечто неуловимо немецкое, напоминающее не только о бытии вакенродеровского Берлингера, но и о последующих пространствах манновских «Волшебной горы» (возможно, нечто навеянное отсылкой В.Ф. Одоевского к Альпам как локусу духовного убежища) и «Доктора Фаустуса». Есть в этом и что-то от гессевской Касталии, но также и от лютеровского «Ein' feste Burg ist unser Gott». При этом трактовка музыкального пространства как сакрального убежища для немецкой души задается в самом начале повествования замечанием о Фридрихе Великом, «поэтическая душа» которого «...в музыке искала убежища от антипоэтизма своего века и своих собственных мыслей...» и который «...преклонял колена пред гармоническим алтарем Себастьяна...» [Там же. С. 150].

В некотором смысле образ музыки в новелле подобен апейрону Анаксимандра, т.е. некоторому беспредельному и неопределенному первовеществу. Она даже характеризуется сходными эпитетами: «неопределенные, безграничные звуки» [Там же. С. 169], «беспредельный язык»¹ [Там же.

¹ Заметим, что, как и при словообразовании слова «*άπειρον*» с помощью приставки *ἄ-* со значение отрицания, В.Ф. Одоевский, характеризуя музыку, также прибегает к аналогичным русским приставкам *бес-* и *не-*. Это способ изображения пространства Чужого через противопоставление его Своему, привычному и знакомому.

С. 172]. Вспомним также желание Албрехта создать орган, который бы вобрал в себя все земные стихии, т.е. метафорически здесь кодируется возвращение к изначальному состоянию пространства. Албрехт здесь выступает в функции волшебного привратника, хранителя границы между мирами, который пропускает героя в иной мир: поселившись у органного мастера, юный Бах «...плавал в своей стихии: Албрехтово огромное хранилище книг и нот было ему открыто» [11. С. 167]. Бах, овладевающий стилистическим мистическим-музыкальным языком, до некоторой степени следует здесь путем гетевского Фауста с той оговоркой, что последнего интересуют скорее познание и натурфилософская власть над природой, тогда как молодой Себастьян смиренно довольствуется возможностью приобщения к области *sacra sacrorum*.

Целомудренное бытие Баха напоминает начальные сцены с Фаустом, однако первому чуждо чувство разочарования второго. Служащий музыке Бах напоминает служащего Богу монаха. В жизни молодого музыканта нет места эротизму, влечению к женщине. Его больше воспаляют речи наставника, чем прелести его юной дочери: «На неопытного юношу, воспламененного речами Албрехта, не действовала красота и невинность девушки; в чистой душе его не было места для земного чувства: в ней носились одни звуки, их чудные сочетания, их таинственные отношения к миру» [Там же].

Заметим, что мотив ретардирующего брака вообще характерен для сюжетов, связанных с героями-немцами в русской литературе [18. С. 139]. Сначала Себастьян мало интересуется достоинствами Энхен, игнорируя намеки ее отца Банделера, потом живет значительное время бок о бок с Магдалиной, также особо о ней не задумываясь, о чем свидетельствует ремарка рассказчика «годы протекали» [11. С. 167]. Фактически в период ученичества у Албрехта существование Себастьяна по своей внешней событийной форме мало чем отличается от идиллической, уютно-домашней, неторопливо-ахронной жизни «добрых немцев»-филистеров, укладываясь в рамки характеристики «тихого, гармонического бытия» [Там же. С. 171]. Только угроза нарушения привычного ритма, связанная с необходимостью покинуть дом Албрехта, открывает Себастьяну глаза на Магдалину. Но и в этом открытии больше идущего от разума, чем от сердца, что побуждает исследователей «упрекать» героя в «чересчур рационалистическом» выстраивании «своей судьбы и творчества» [16. С. 52], и это проявляется в том числе в истории его женитьбы и ««семейной» жизни», «свободной от семейных обязанностей», «очищенной от быта» [6. С. 58]. Действительно, в новелле при описании «любовного» прозрения Баха вводится столь знакомый нам по «филистерским» сюжетам мотив утилитарности¹, удобства и

¹ Попутно отметим, что эротического подтекста нет и в отношениях между безумным Бетховеном и его единственной оставшейся с учителем ученицей, «доброй Луизой» [11. С. 119]. Это «добрая самаритянка», персонаж-помощник, функцией которого является поддержание существования героя, могучего в сакральном, но беспомощного

рациональной упорядоченности домашней жизни: «Себастьян задумался; чем больше он думал, тем больше видел, что Магдалина мешалась со всеми происшествиями его музыкальной жизни <...> посмотрел вокруг себя; вот ноты, которые она для него переписывала; вот перо, которое она для него чинила; вот струна, которую она навязала в его отсутствие; вот листок, на котором она записала его импровизацию, без чего эта импровизация навсегда бы потерялась... Из всего этого Себастьян заключил, что Магдалина ему необходима...» [11. С. 170–171]. Бах действует не в порыве чувства, а строит умозаключения, что подчеркивается глаголами «задумался», «думал», «заключил». Все это придает двусмысленность мотиву необходимости в новелле: необходимость Магдалины Себастьяну напоминает, с одной стороны, о «математической необходимости», которую Бах призыв «видеть в каждой ноте» [Там же. С. 176], а с другой – о деньгах, «необходимой вещи на земле» [Там же. С. 170]. Таким образом, чувство Себастьяна к девушке рационалистично и на уровне отвлеченно-музыкальной абстракции, где Магдалина представляется музыканту «стройным, необходимым звуком в этой гармонии» [Там же. С. 171], и на бытовом уровне полезности в плане устройства быта. Здесь Бах-герой действует в соответствии с немецкой умозрительностью и со все тем же отмеченным Г.Д. Гачевым пристрастием движения к *Innere*: «...углубляясь больше в самого себя, он наконец нашел, что чувство, которое он ощущал к Магдалине, было то, что обыкновенно называют любовью» [Там же]. Как такового буберовского диалога между «Я» и «Ты» у Баха не происходит: Магдалина остается для героя, по сути, объектом внешнего мира, имеющим ряд утилитарных и эстетических характеристик, но не более того. В конце концов гетевский Фауст тоже не может остановиться на любви к женщине (ни к Маргарите, ни к Елене). Даже в признании Магдалине Себастьян прибегает не к любовной, а к родственной лексике, называя, чуть ли не по-монашьи, свою будущую невесту «сестрицей»: «Магдалина! сестрица! <...> Отец твой посылает меня в Веймар... мы не будем вместе... может быть, долго не увидимся: хочешь ли быть моею женою? тогда мы всегда будем вместе» [Там же].

Надчеловечность музыки, которой посвятил себя Бах, беспредельность ее пространства искажают видение героем земного мира. Говоря на небесном языке, Себастьян забывает человеческий, пусть и несовершенный, но также служащий ключом к существованию в антропном пространстве. Земной локус Баха, как и Бетховена, крайне сужен: его центром и вертикальной мировой осью выступает орган, служащий музыкальным посредником между земным и небесным миром. Все, что не связано с музыкой, с органом или иными его подобиями-инструментами, образует периферию, неинтересную музыканту: так, рассказывая о своем путешествии по зем-

в профанном мире: «...не оставляла его и под видом уроков содержала его трудами рук своих: она дополняла ими скудный доход, полученный Бетховеном от его сочинений...» [Там же. С. 120–121].

лям Германии, во время которого его «с благоговением» слушал даже Фридрих Великий, Себастьян упоминает только, «...какая счастливая мелодия ему попала в во время импровизации перед Рейнкенем, как сделан соборный орган в Дрездене и как он у короля Фридриха воспользовался расстроенною ногою фортепьяна для ангармонического перехода» [11. С. 173]. Более того, орган для героя и призван заменить собой весь мир. В связи с этим можно вспомнить еще раз желание Албрехта создать совмещающий в себе все стихии орган, а также обращенный к юному Себастьяну призыв старого учителя изучать орган как «величественное подобие божия мира» [Там же. С. 166]. В видении Баха орган сливается с готической церковью, а затем с беспредельным сакральным пространством града Божия. В то же время орган в тексте новеллы частично приобретает черты мира не только стихийного, но и человеческого. Когда юный Себастьян пробирается ночью в церковь, чтобы постичь таинство органа, тот издает «как будто стон гневного мужа» [Там же. С. 158].

В то же время орган, лишенный воздуха, как человек без дыхания, напоминает скелет, сравнение с которым навевает упоминание «глухого костяного стука от клавишей» [Там же]. «Бездыханный» орган лишается способности говорить божественным языком¹. Аналогично тому, как из хаоса звуков рождается музыкальная гармония², из хаоса механистических частей возникает квазиживой орган. Это чудо жизни завораживает Себастьяна, который, впервые увидев у Банделера «огромные деревянные и свинцовые трубы, клавиши, педали и другие принадлежности недоконченного органа» (аналог разъятого на части трупа), поражается «видом этого хаоса», не понимая, «каким образом столь низкие предметы порождают величественную гармонию» [Там же. С. 157]. Переход органа из мира механического в органический также маркирует сравнение его воздухопроводов с «жилами огромного организма» [Там же. С. 159]. Кроме того, проникновение юного Баха во «внутренность» [Там же. С. 158] церковного органа по узкой лестнице провоцирует онирическую инициацию-восхождение неопита в мир музыкально-сакрального. Итак, неживое (орган) частично уподобляется живому (человек, животное). С другой стороны, в тексте новеллы происходит и обратное движение: живое (музыкант) приобретает черты инструмента. Так, согласно рассказчику, Бах «...сделался церков-

¹ Сравните со сценой игры Бетховена на фортепьяно без струн, когда музыкант ударяет «по пустым клавишам», которые «однообразно» стучат «по сухому дереву разбитого инструмента» [11. С. 120]. В материальном мире мертвая природа торжествует, тогда как в Иппеге героя «...самые трудные фуги в пять и шесть голосов проходили чрез все таинства контрапункта...» [Там же].

² Вообще, искусство, по В.Ф. Одоевскому, имея дело с «иррациональным, непознанным в мире и человеке», «...соотносится скорее с хаосом, стихией, чем с разумом и гармонией», и, будучи «связано с гармонизирующей философией», «...противостоит ей» [9. С. 135]. Сравните с определением Т. Манном музыки: «Она – точнее расчисленный порядок – и хаос иррациональной первозданности в одно и то же время...» [14. С. 309].

ным органом, возведенным на степень человека» [11. С. 173]. В своей музыке он отказывается от «праха ежедневной жизни», но в том числе и от человеческих чувств, предпочитая «ровное, бесстрастное выражение» [Там же]. Это взаимное уподобление Баха и органа достигает кульминации в конце новеллы, когда сливаются линии умирающего музыканта, погруженного в мир музыкальных фантазий, и «мертвого», т.е. незвучащего, инструмента: «...воображение его, изнывая, искало звуков, единственного языка, на котором ему была понятна и жизнь души его и жизнь вселенной, – но тщетно: одряхлевшее, оно представляло ему лишь клавиши, трубы, клапаны органа! мертвые, безжизненные, они уж не возбуждали сочувствия: магический свет, проливавший на них радужное сияние, закатился навеки!..» [Там же. С. 182]. Отметим попутно исчезновение сакральной границы (радужного сияния), отделяющей мир музыкального от профанного¹. В известной степени это напоминает сцену с умирающим Бетховеном, бьющим по клавишам сломанного фортепьяно. Но между данными сценами в новеллах В.Ф. Одоевского при внешней аналогичности отношения скорее контрапунктические. Умиравший Бетховен не теряет связи со сферой музыкального и в конце на мгновение обретает слух, тогда как потерявший, подобно Фаусту, зрение Бах погружается в темноту одиночества: у него нет своей Гретхен, которая бы спасла его.

В связи с этой утратой человечности (или «неполнотой жизни», в толковании В.Ф. Одоевского) уместно привести замечание Г.Д. Гачева, акцентирующего «не вокальный», но «инструментальный», «ургийный» характер «германской музыки», которая есть «звучание самого Бытия», минующее «плоть человека и его натуру и ее меры, ограниченности природные» [10. С. 121]. Преодоление природного и антропного в немецкой музыке отмечает и Т. Манн, подчеркивая, что «немцы прежде всего музыканты в контрапунктическом, а не в вокалическом смысле; они в гораздо большей степени мастера гармонии <...> чем мелодии, больше инструменталисты, чем почитатели человеческого голоса; в музыке их привлекает скорее ученое и духовное, нежели напевное и несущее радость» [14. С. 309–310]. Сравните это с жалобами Бетховена на несовершенство внешнего тварного мира, который не в состоянии воплотить в себе звучащую в немецком Инпеге музыку: «Там пропала мелодия оттого, что низкий ремесленник не придумал поставить лишнего клапана; там несносный фаготист заставляет меня переделывать целую симфонию оттого, что его фагот не выделяет пары басовых нот; то скрипач убавляет необходимый звук в аккорде оттого, что ему трудно брать двойные ноты. – А голоса, а пение, а репетиции ораторий, опер?... О! этот ад до сих пор в моем слухе!» [11. С. 121]. Как видим, именно несовершенство вокалистов больше всех досаждало гению, мечтающему об исчезновении «различия между музыкаю писаною и слышимую» [Там же. С. 122]. Сходным образом, вполне в немецком духе,

¹ Сравните с сиянием золотых змеек, увиденных студентом Ансельмом, из сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок».

Албрехт предостерегает юного Баха от искуса пения¹: «...только, Себастиан, не слишком прилепайся к пению <...> голос исполнен страстей человеческих; незаметно – в минуту самого чистого вдохновения – в голос прорываются звуки из другого, нечистого мира; на человеческом голосе лежит еще печать первого грешного вопля!..» [Там же. С. 171]. Учитель наставляет Баха, словно монах послушника, в очистительной музыкальной аскезе и «умерщвлении» страстей, ведущих к уподоблению неживому инструменту: «Орган, тебе подвластный, не есть живое орудие; но зато и непричастен заблуждениям нашей воли: он вечно спокоен, бесстрастен, как бесстрастна природа; его ровные созвучия не покоряются прихотям земного наслаждения...» [Там же]. Таким образом, тот же Албрехт закладывает «трагедию односторонности» Баха-художника, который «...знает только один «язык» – музыку, но и в ней только один «род выражения» – музыку органную» [16. С. 53].

Здесь проявляется весьма, на наш взгляд, важный в контексте обеих новелл мотив переделывания человеческой души. В «Последнем концерте Бетховена» гениальный музыкант обвиняет обывателей в стремлении «обкроить» «душу музыканта, душу человека» «по выдумкам ремесленников, работающих инструменты, по правилам, которые на досуге изобретает засушенный мозг теоретика» [11. С. 122]. В новелле же «Себастиан Бах» автор наглядно демонстрирует, как происходит такое «обкраивание», превращающее человека в орган. В этом оказываются виновны не только педантичный Христофор Бах, заставлявший брата на протяжении нескольких лет разучивать одни и те же мелодии, не только приземленно расчетливый Банделер, который обтачивает органные трубы «...точно так же, как отцы и деды... обтачивали...» [Там же. С. 164], но и безумный новатор Албрехт, прививавший Себастиану свои взгляды на музыку. Что же тут удивительного, что Бах оказывается одержим музыкой, но на особый немецкий лад? Эта одержимость героя фугами, его отрешенность от мира, его умеренность страсти в отношениях с женой Магдалиной в известной мере изоморфны пародийной педантичности и умозрительности типажного филлистера жестянщика Шиллера, который размерил «... всю свою жизнь и никакого, ни в коем случае, не делал исключения. Он положил... быть точным во всем... Аккуратность его простиралась до того, что он положил целовать жену свою в сутки не более двух раз...» [19. С. 35–36]. Кстати, и мотив немецкого переделывания находит свое продолжение в русской литературе, например в рассказе Н.С. Лескова «Колыванский муж», где отец русского героя сетует, что немцы «...нашего брата русака любят переделывать» [20. С. 410].

Таким образом, немцы-музыканты в новеллах В.Ф. Одоевского представляются нам большими «немцами» (разумеется, в имагологическом смысле), чем это полагали А.В. Жуковская, Н.Н. Мазур, А.М. Песков. Это

¹ Также Бах «сердился» на Магдалину «...и выговаривал ей, когда ее несозревший голос перерывался на необходимой ноте аккорда» [11. С. 166].

позволяет говорить о взаимодействии немецкости и итальянскости в данных произведениях. Дело в том, что «немецкой переделке» подвергается не только сам Бах¹, но и его жена Магдалина. Мы уже упоминали, что муж рассматривал ее «стройным, необходимым звуком» в «гармонии» [11. С. 171] своей жизни. Но и другими персонажами (люнебургскими музыкантами) Магдалина сравнивается с «итальянской темой, обработанной в немецком вкусе» [Там же. С. 166]. Однако немецким пространством эта амбивалентность, зафиксированная изначально в портретном описании (итальянские «черные лоснистые локоны»-кудри и «северные голубые глаза» [Там же]), всячески подавляется: лишь во внешности «...заклучалось все, чем Магдалина отличалась от своих сверстниц» [Там же]. Рано лишившаяся девочки воспитывается «в простоте старинных немецких нравов», под которыми понимается патриархальность в духе «Kinder, Küche, Kirche», т.е. встроенность в немецкое домашнее пространство – «маленький мир»: «...она не знала ничего, кроме своего маленького мира: поутру посмотреть за кухней, потом полить цветы в огороде, после обеда уголок возле окошка и пальцы, в субботу принять белье, в воскресенье к пастору» [Там же]. Подавленная итальянскость Магдалины, которая не могла проявиться в браке с Себастианом, внезапно прорывается при появлении рокового итальянца Франческо. Верная «добрая немка» вдруг преображается, отдаваясь «во власть “инстинктуального чувства”», приходящего в противоречие с надчеловеческим музыкально-«математическим мышлением» мужа [17. С. 264], так что музыкант подозревает в безумии жену, просящую бросить немецкие фуги и писать итальянские канцонетты: «...подумал, что его Магдалина просто помешалась...» [11. С. 177].

Здесь следует остановиться на маркированных национальностью образах в эстетике В.Ф. Одоевского, что порождает череду оппозиций на основании противопоставления «итальянскости – немецкости». Итальянскость – это (внешняя) «красота и страсть» [9. С. 134], «яркая и прекрасная мечта» [8. С. 78], «пространство свободы» и в то же время «пространство, таящее в себе опасность» в силу чрезмерности страстей [Там же. С. 79]; тогда как немецкость – «этические и социальными нормы, долг» [9. С. 134], педантичность, уютное домашнее пространство, внешняя неэмоциональность (это может быть эмоциональная ограниченность – для филистеров – или внутренняя самоуглубленность без ярких внешних проявлений – для героев-немцев «духа»). Таким образом, конфликта в сугубо немецком пространстве Себастиана и Магдалины не могло быть, поскольку один существует практически целиком в пространстве музыки, а вторая – в рамках домашнего локуса. Пересечение этих пространств также происходит в области музыкального (т.е. в пространстве прежде всего Баха, а не Магдалины), поскольку Бах способен общаться только на языке

¹ Возможно, что и в случае Баха В.Ф. Одоевский видел пример немецкого переделывания, поскольку очень рьяно (даже в тексте самой новеллы) защищал версию славянских корней музыканта [21. С. 27].

музыки: «Магдалина не спрашивала больше, а Себастьян тотчас сел за рояль и играл или пел с нею свои новые сочинения; это был обыкновенный способ разговора между супругами: иначе они не говорили между собою» [11. С. 173]. Франческо же становится тем катализатором, который пробуждает Магдалину от диктата тотальной упорядоченной немецкости. Трагедия заключается в том, что в немецком пространстве итальянская мечта и свобода оборачиваются сюжетом гетевской Миньоны (итальянки в Германии), умирающей в тоске по недостижимой солнечной земле. Такой же сюжетный исход ожидает и Магдалину.

Вообще, именно гетевский текст¹ был тем источником-медиатором, сыгравшим значительную роль «в формировании образа Южной Италии» «в русском эстетическом сознании» [2. С. 82], который приводит к примечательным трансформациям немецко-итальянских связей. Типаж «доброй немки»-филистерши в русской литературе не встривается в любовно-авантюрный сюжет. Такая героиня слишком сильно связана с домашним идиллическим пространством, чтобы предпочесть его (из мотивировки любви к мужу или чувства долга и общественных приличий) авантюрному хронотопу любовной интриги. Она может быть искушением, но не сознательной искусительницей или жертвой искушения, как и жена жестянщика Шиллера из повести «Невский проспект» Гоголя. Противоположный случай представляет собой образ мечтательницы Манички Норк из повести Н.С. Лескова: «миньонность» в ее портретном описании («необыкновенно стройная, такая “миньонная” фигурка» [22. С. 17]) выделяет ее из ряда «добрых немок» и маркирует через этот итальянский (= страсть) элемент как потенциальную участницу (жертву) любовной интриги.

Чрезмерная страсть, которая так и не находит разрешения, сводит жену Баха в могилу: «Чувство, вспыхнувшее в Магдалине, только покрылось пеплом; оно не являлось наружу, но тем сильнее разрывалось в глубине души ее» [11. С. 180]. Конфликт Магдалины остается в *Innere*, не имея ярких внешних проявлений. «Огненная» итальянскость (отсюда образы вспыхивания и пепла) борется в ней с немецкими осознанием долга (любовь к мужу в ней угасает) и рациональностью (она осознает свой сорокалетний возраст как внешнюю непривлекательность для молодого потенциального любовника). Немецкий образ скорее связан с воздушно-небесной и водной стихиями (вспомним выражение, что в книгохранилище Бах «плавал в своей стихии» [Там же. С. 167]). В отношении героя, правда, упоминается ряд огненных образов, но это иной огонь, чем у Магдалины. «Итальянская» страсть последней уподобляется скорее природно-«органическому» миру: так вспыхивает и сгорает дерево или свеча. Этот

¹ В новелле «Последний концерт Бетховена» немецкий музыкант начинает напевать «свою музыку на известную песню Гётева Мефистофеля», но «против воли» сводит ее «на таинственную мелодию, которою Бетховен объяснил Миньону» [11. С. 121], т.е. гетевская семиосфера интертекстуально связана в русской литературе с итальянскостью.

огонь разрушителен: огонь-страсть сжигает Магдалину изнутри. В уничтожающий огонь она призывает мужа бросить «все фуги», «все каноны» [11. С. 177]. Тогда как «огонь» Себастьяна имеет химическую «ургийную» (германскую) натуру: «наслаждение» музыкой в нем «...не вспыхивало и не гасло, оно тлело тихо, ровным, но сильным огнем, как тлеет металл, очищаясь в плавильном горниле» [Там же. С. 155]; вдохновение «тихим огнем»¹ «горело в душе его» [Там же. С. 173]. «Святое пламя искусства» Баха, которое «горело в его сердце», «наполняло для него мир», имеет скорее природу света, чем жара. В то же время Бах, сродственный металлу (еще один знак расчеловечивания, преодоления органического, как и уподобление органу), нуждается, как оказалось, в обоих типах огня. Когда «живой» огонь (Магдалина) и огонь-свет («пламя искусства») покидают героя, тот погружается во тьму, воплощенную в слепоте².

При этом Бах так же, как и бытовые типажи, «добрые немцы», привязан к своему идиллическому домашнему пространству, «маленькому кругу своего семейства» [Там же. С. 178]. Но Баху, человеку духа и одиночке, отказывается в этом: «...Бах сделал страшное открытие: он узнал, что в своем семействе он был – лишь профессор между учениками» [Там же. С. 181], т.е. перед нами сюжет о разрушении внутреннего домашнего (идиллического и ахронного) локуса пространством внешним, которое в данном случае воплощает условная Италия в лице соблазителя Франческо³.

Итак, оппозиция «итальянскость – немецкость» в тексте новеллы порождает, в свою очередь, следующий дуализм противопоставленных элементов:

Итальянскость	Немецкость
страсть: «страстный голос» [11. С. 175], «страстные напевы» [Там же. С. 179], «полуденные страсти» [Там же. С. 177–178], «страсти», горящие «мрачным огнем» [Там же. С. 175]	бесстрастие: «бесстрастное выражение» [11. С. 173], «бесстрастные ноты» [Там же. С. 179], орган «спокоен, бесстрастен, как бесстрастна природа» [Там же. С. 171]

¹ Примечательно, как В.Г. Белинский в отзыве на новеллу В.Ф. Одоевского доводит до логического завершения национально маркированную "температурно"-пространственную метафору немецкости: «Жизнь Себастьяна Баха изложена князем Одоевским в духе немецкого воззрения на искусство...»; «...искусство в той заоблачной и по тому самому несколько холодной сфере, в которой эксцентрические немцы хотят видеть царство истинного искусства» [23].

² Когда Бах начинает слепнуть (погружение во тьму), Магдалина пытается возродить в себе любовь к нему (разжигание огня), но все напрасно: «...наконец и дневной свет исчез для него. Болезнь Себастьяна пробудила на время Магдалину; она нежно заботилась о бедном слепце <...> казалось, воспоминание о Франческо совсем изгладилось из ее памяти. Но это была неправда» [11. С. 180].

³ Аналогичным образом разрушает немецкое пространство островитянин Норков вторгающийся в него русский художник Истоминон, который также оказывается связан с итальянскостью (Италия и изобразительные искусства вообще тесно связаны в русской культуре). Соблазнив Маничку Норк, Истоминон уезжает-бежит в Италию.

Итальянскость	Немецкость
обольщение/соблазн: «обольстительный венецианец» [11. С. 180], «что-то соблазнительное» (в голосе) [Там же. С. 175] «соблазнительные полуденные глаза» [Там же. С. 178], «соблазнительный напев венецианца» [Там же. С. 181]	семейная жизнь/ обязанность: «семейное спокойствие» [11. С. 180], «маленький круг своего семейства» [Там же. С. 178], «семейные и общественные обязанности» [Там же. С. 156], «обязанности матери семейства» [Там же. С. 178]
тревога/страдание/болезнь/непокой: «тревожный характер» (пения) [11. С. 176]; «...голос... заливался, как вопль страдания...» [Там же. С. 175]; «болезненный голос» [Там же. С. 175]; «беспрестанно» меняющееся «выражение» лица, «какая-то беспокойная задумчивость или рассеянность», «...оно (музыкальное выражение. – С.Ж.) нарушало общую гармонию...» [Там же. С. 175]	тишина/покой: «безмятежная пристань», «жизнь тихая» [11. С. 151], «ежедневное спокойствие», «тихое, гармоническое бытие» [Там же. С. 171], «мелодическое спокойствие» [Там же. С. 176]; «спокойствие» «тихого жилища» [Там же. С. 178], «семейное спокойствие» [Там же. С. 180], «таинственное спокойствие» [Там же. С. 175], «полная тишина и согласие» (в браке) [Там же. С. 177]
полуденный (южный): «полуденные глаза» [11. С. 175], «полуденные страсти» [Там же. С. 177–178]	северный: «северные голубые глаза» ¹ [11. С. 166], «северные варвары» [Там же. С. 178]
изысканность/украшательство: «...в наряде Магдалины явилась какая-то изысканность...» ² [11. С. 177–178]; «украшения не для самой музыки, но чтоб дать певцу возможность блеснуть своим голосом», «игривость рулад и трелей» [Там же. С. 176], «фиглярство» ³ [Там же. С. 179]	простота/варварство/неигривость: «простосердечные дни», «жизнь простая» [11. С. 151], «простота сердца» [Там же. С. 161], «простота старинных немецких нравов» [Там же. С. 166], «мелодия простая, как просто первое чувство младенствующего сердца», «простые, но огромные, полные созвучия» [Там же. С. 174]; «северные варвары» [Там же. С. 178]; «не рассеивалось их (слушателей Баха. – С.Ж.) благоговение игривыми блестящими» [Там же. С. 174]
человеческий голос	орган
итальянские канцонетты	фуги/каноны

¹ У Франческо, наоборот, «черные, полуденные глаза» [11. С. 175]. Общей итальянской портретной чертой у него и Магдалины выступают черные кудри. Так, в новелле особо отмечается, что, «...против германского обыкновения, он не носил пудры; его черные кудри рассыпались по плечам...» [Там же].

² В немецком идиллическом домашнем пространстве, в котором находилась Магдалина, внешняя изысканность не была востребована. Здесь ценятся простота и уют. Только с появлением эротического (не немецкого) элемента актуализируется и потребность во внешней эстетике.

³ Следует отметить, что негативные коннотации немецкости и итальянскости в тексте новеллы передаются преимущественно как точка зрения героев. Так, Бах воспринимает музыку в новом итальянском стиле как фиглярство, а Франческо считает немцев северными варварами.

Вместе с тем необходимо учитывать, что Франческо в новелле выполняет функцию трикстера, своего рода пародии на Баха, «демиурга»¹ музыкального мира. Отсюда демонические черты в образе итальянца, противопоставленные по-монашески аскетичному образу Себастьяна. Противоположностями смирения, целомудренности и набожности последнего выступают мотивы гордыни («...голос гордо возносился над всем хором...» [11. С. 175]; «...лестно было его тщеславию возбуждать такое внимание женщины...» [Там же. С. 178]), осквернения («...голос... осквернял каждое созвучие», «...голос не благоговения, не молитвы», «...от этого выражения пламенное благоговение переставало быть целомудренным...» [Там же. С. 175]), нечистоты («нечистый, соблазнительный напев венецианца»² [Там же. С. 181]). Если Бах связан с небесно-сакральным миром, то Франческо – с земным-человеческим: в его пении слышны прежде всего «земные порывы» [Там же. С. 175], от которых предостерегал Себастьян Албрехт.

Умеренному огню-свету немецкого музыканта противопоставлен «мрачный огонь» страстей [Там же], горящий в глазах итальянского певца. Изображение последнего в новелле вообще богато на портретные описания. Образ Франческо овнешествлен, его внутреннее (чувства, мысли, эмоции) выставлено напоказ или прорывается наружу. Бах, напротив, погружен в свое *Innere*, отсюда единственное портретное описание героя, которое дается в начале текста, маркируется как ложное: рассказчик отказывается признавать в «каком-то брюзгливом старике с насмешливой миной, с большим напудренным париком, – с величием директора департамента» [Там же. С. 149–150] великого композитора. Отказ от описания внешнего сочетается с подробным изображением внутреннего мира художника. Правда, следует сказать, что немцы-филистеры также изображаются прежде всего внешне, но их портретное описание статично. Их внешнее – это застывшая форма, жесткий панцирь-пространственная граница, которая препятствует как проникновению, так и выражению *Innere*, что создает эффект отсутствия этого внутреннего.

У итальянца Франческо – другое. У него эта граница, кажется, вовсе не существует: страсти свободно выражаются как в голосе, так и на лице. Герой-итальянец постоянно в динамике. Там, где у Баха «беспрестанное размышление» об органе (вектор внутрь) [Там же. С. 173], у Франческо – беспрестанное движение: «...его глаза беспрестанно перебегали от предмета к предмету и ни на одном не останавливались...» [Там же. С. 175] (вектор

¹ При этом трикстер больше способен к искажению, пародированию, что выражено в характере пения Франческо, а не к настоящему творчеству. Вообще, по замечанию М. Шнайдера, героиня-итальянка в «Доме сумасшедших», куда В.Ф. Одоевский включил и новеллу «Себастьян Бах», это прежде всего исполнители, не способные к настоящему искусству, в отличие от героев-немецких композиторов [6. С. 474].

² Внутренняя нечистота содержания при этом сопровождается внешней чистотой формы («голос прекрасный, чистый» [11. С. 175]), что противопоставляет персонажа Баху как герою-музыканту *Innere*.

вовне). Если немцы-филистеры – это, в лотмановской классификации, герои места, Бах – герой пути (пусть и кончившегося частичным провалом), то итальянец – герой «степи» (внешнего пространства), ориентированный на переход «границ, непреодолимых для других, но не существующих в их пространстве» [12. С. 418].

Для Франческо важен мотив игры: как игры голосом (отсюда постоянные украшения пении – «игривость рулад и трелей» [11. С. 176], которые воспринимаются Себастьяном как «фиглярство» [Там же. С. 179]), так и игры любовной. Именно с помощью игры итальянец утверждает себя в немецком пространстве. Франческо же покидает это пространство (и обманутую этой игрой Магдалину), когда ему «наскучила эта комедия» [Там же. С. 176]. Это позиция трикстера: то, что для него комедия, для других оборачивается трагедией. Еще один, характерный для трикстера, мотив, связанный с итальянцем, – это насмешка: в его пении ощущается «какая-то горькая насмешка над общим таинственным спокойствием» [Там же. С. 175]; он характеризуется как «насмешливый венецианец» [Там же. С. 178]. При этом причиной его заигрывания с Магдалиной является в том числе месть за насмешки немцев над «музыкой его школы» [Там же]. Сам Бах сперва смеется «исподтишка» [Там же. С. 176] над итальянцем, тогда как Магдалина «комедию» итальянца-искусителя изначально воспринимает крайне серьезно: «Вот музыка, Себастьян! вот настоящая музыка!» [Там же. С. 177]. Трикстер-Франческо не только сам беспокоен, но и вносит беспокойство¹, хаос и разлад в упорядоченное немецкое пространство: «...Франческо не увез Магдалины, но увез спокойствие из тихого жилища смиренного органиста» [11. С. 178], «...Магдалина почти оставила свое хозяйство; порядок, к которому привык Бах в своем доме, нарушился» [Там же. С. 179].

В связи с оппозицией «итальянскость – немецкость» несколько слов также стоит сказать о музыке, которую представляет Франческо. Его «эмоциональная музыка» [8. С. 78] (и при этом вокальная, слишком человеческая, если воспользоваться образом Ф. Ницше) противопоставлена бесстрастной абстрактной музыке Баха; вместо простоты и глубины последней в пении итальянца на первый план выходят, как отмечалось выше, украшения, игривость, т.е. примат внешней формы над внутренним содержанием². Музыка Баха сдержанна – музыка Франческо чрезмерна в

¹ Мотив «итальянского» беспокойства задан с первой сцены появления персонажа, еще не названного, в виде незнакомого голоса: «Вдруг органист невольно вздрогнул <...> все заметили, что он был встревожен, что он беспрестанно оборачивался назад и с беспокойным любопытством поглядывал на толпу» [11. С. 175]; и далее – «...Бах был беспокоен...» [Там же. С. 178]. Магдалину же пение Франческо вводит в состояние одержимости. Она «невольно» входит в «судорожное, убийственное состояние», «как дельфийская жрица на треножнике» [Там же].

² В целом можно утверждать, что образ Франческо отражает восприятие В.Ф. Одовским современной ему итальянской оперы, которая его «отталкивала» «своей “звукособлестительной”, чисто внешней красотью» [24. С. 60]. Кстати, та же, что и у

своих проявлениях, что демонстрирует целый ряд метафор: контрастно-противоречивая (в ней смешиваются «воплъ страдания», звуки, вырывающиеся «из мрачной пустыни души» и «резко» раздающийся «буйный возглас веселой толпы» [11. С. 175]), яркая-бросающаяся («яркий, ослепительный цвет на полусветлой картине» [Там же]). Собственно говоря, рассказчик (а через него и В.Ф. Одоевский) на стороне музыки Баха, замечая, что итальянская свобода зашла слишком далеко: «Кариссими, Чести, Кавалли хотели сбросить несколько уже устаревшие формы своих предшественников, дать пению некоторую свободу; но последователи сих талантов пошли далее: уже пение претворялось в неистовый крик...» [Там же. С. 176]. Однако действие на Магдалину итальянских песен объясняется не только красотой, молодостью и (притворной) страстью Франческо, которую по-немецки простосердечная жена Баха принимает за чистую монету. Эти мелодии открывают в ней ее итальянскость («страсти, долго непонятные, долго сжатые в душе ее»), подавляемое немецким воспитанием материнское пространство: «Часто, как будто во сне, я вспоминала те мелодии, которые мать моя напевала, качая меня на руках своих <...> теперь я <...> вспомнила песни моей матери...»; «...итальянская кровь... обманутая воспитанием, образом жизни, привычкою, – вдруг пробудилась при родных звуках; новый, неразгаданный мир открылся Магдалине...» [Там же. С. 177]. Это пространство воспринимается Магдалиной как Свое («родные звуки»), тогда как немецкое становится Чужим, «вашим» (в том числе музыка мужа): «...тщетно я хотела их найти в твоей музыке, во всей той музыке, которую я слышу ежедневно <...> Лишь теперь я узнала, чего недостает вашей музыке...» [Там же]. Магдалина страдает не столько из-за утраты Франческо, сколько из-за нереализованности своей итальянскости в немецком локусе: «Тщетно Бах писал для нее и веселые менуеты, и задунывые сарабанды, и фуги *in stilo francese* – Магдалина <...> говорила: «Прекрасно! а все не то!» [Там же. С. 178]. В итоге напевы итальянца замещают собой пространство немецкой музыки, сначала у жены Баха («...вспоминала она о своих обязанностях или раскрывала баховы партии, – но ей являлись черные глаза Франческа, в ушах ее отдавались его страстные напевы, и Магдалина с отвращением бросала от себя бесстрастные ноты...» [Там же. С. 179]), а потом у него самого («...вспоминал свое младенческое сновидение <...> невольно начинал ожидать, искать голоса Магдалины; но тщетно: чрез его воображение пробежал лишь нечистый, соблазнительный напев венецианца, – голос Магдалины повторял его в углублении сводов...» [Там же. С. 181]).

В.Ф. Одоевского, дихотомия немецкости и итальянскости в музыке выражается в статье В.П. Боткина, причем выводится автором из «различия субстанции народов германского и итальянского» [25. С. 213]: итальянская музыка – это «проявление чувства, пребывающего в своей естественности» [Там же. С. 214], тогда как немецкая музыка, в частности музыка Бетховена как «полное и совершенное проявление» последней, есть выражение «абсолютного духа; она есть глагол того мира, в котором блаженство в духе стало достоверностью» [Там же. С. 220].

Итак, немецкость и итальянскость в новеллах В.Ф. Одоевского о немецких музыкантах находятся в отношениях и противоположенности и взаимодополняемости. Немецкость здесь реализуется прежде всего как внутреннее музыкальное пространство, имеющее черты сакральности. В нем музыкант выступает в качестве то демиурга (Бетховен и Бах), то служителя-посвященного (Бах). Внешний мир такого героя крайне ограничен, слабо опредмечен. Так, о квартире Бетховена мы узнаем, что это маленькое, ограниченное, бедное пространство. Домашний локус взрослого Баха описан еще более лаконично: из обобщенного описания ясно лишь, что оно имеет сходные черты с идиллическим родовым пространством типажных «добрых немцев». То же самое касается и портретного описания героев, поскольку внешнее для них малозначительно по сравнению с внутренним. Относительно детально изображаются, однако, музыкальные (прежде всего струнные) инструменты, которые метонимически сливаются до определенной степени с образами немецких музыкантов, в особенности орган в новелле о «Себастьяне Баха» приобретает характеристики живой природы. В свою очередь, Бах уподобляется органу. Немецкая музыка изображается как абстрактная, «метафизическая», т.е. выходящая за пределы земного мира. Итальянская, напротив, представляется вокальной, антропной: при этом внешняя бесстрастность баховских фуг противопоставлена аффектированной чувственности итальянских арий и канцонетт. В то же время немецкое упорядоченное пространство в новелле о Баха при всем восхищении и пиетете, который В.Ф. Одоевский питал к реальному немецкому композитору, не изображается идеальным. Полное игнорирование земного в пользу духовно-сакрального ведет к трагедии, утрате «полноты жизни», т.е. гармонии существования, в эстетике автора. И итальянскость и немецкость представляются условными экзистенциальными полюсами, между которыми требуется найти новый путь. Кроме того, В.Ф. Одоевский включает в повествование условный «миньонный» сюжет, трагедию итальянки (южный элемент) в немецком пространстве (северный элемент), который подразумевает неизбывную тоску по утраченной родине, чреватую гибелью героини.

Литература

1. *Leerssen J. Imagology: History and method // Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2007. P. 17–32.*

2. *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков. Салерно, 2014. 436 с.*

3. *Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск : НГУ, 1999. 392 с.*

4. *Оболенская С.В. Германия и немцы глазами русских (XIX в.). М. : ИВИ РАН, 2000. 210 с.*

5. *Lebedeva O.B., Januškevič A.S. Deutschland im Spiegel der russischen Schriftkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 2000. 276 S.*

6. *Schneider M.* Ein russischer Faust und ein russischer Hoffman – Vladimir Odoyevskij // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. München : Wilhelm Fink, 1998. Bd. 3. S. 463–485.
7. *Zhukovskaja A.V., Mazur N.N., Peskov A.M.* Deutsche Gestalten in der populären Belletristik // Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht. München : Wilhelm Fink, 1998. Bd. 3. S. 528–548.
8. *Генина Н.Е.* Итальянский текст в творчестве князя В.Ф. Одоевского // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Междунар. науч. конф. / под ред. П.В. Алексеева. Горно-Алтайск, 2014. С. 76–79.
9. *Пушкарева Ю.Е.* Итальянская живопись в творчестве В.Ф. Одоевского: образ Мадонны // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). 2017. № 7 (184). С. 134–139.
10. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. М. : Academia, 1998. 430 с.
11. *Одоевский В.Ф.* Сочинения : в 2 т. М. : Худ. лит., 1981. Т. 1. 365 с.
12. *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избр. ст. : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 413–447.
13. *Фейерхерд В.* Ранний русский рассказ о Бетховене // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей. М., 1987. С. 66–77.
14. *Манн Т.* Германия и немцы // Собр. соч. : в 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 303–326.
15. *Маймин Е.А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 247–276.
16. *Милюгина Е.Г.* В.Ф. Одоевский и Вакенродер // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995. С. 37–58.
17. *Турьян М.А.* Странная моя судьба: О жизни В.Ф. Одоевского. М. : Книга, 1991. 399 с.
18. *Жданов С.С.* Национальность героя как элемент художественной системы (немцы в русской литературе XIX века) : дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005. 199 с.
19. *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений : в 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии. М. : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. 688 с.
20. *Лесков Н.С.* Собрание сочинений : в 11 т. М. : Худож. лит., 1957. Т. 8. 686 с.
21. *Жданов С.С.* Русско-немецкий «музыкальный» диалог культур в творчестве В.Ф. Одоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (78). Ч. 2. С. 25–29.
22. *Лесков Н.С.* Собрание сочинений : в 11 т. М. : Худож. лит., 1957. Т. 3. 640 с.
23. *Белинский В.Г.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского // Собр соч. : в 9 т. М., 1981. Т. 7. URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3230.shtml
24. *Бернандт Г.Б.* В.Ф. Одоевский – музыкант // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 5–75.
25. *Боткин В.П.* Итальянская и германская музыка // Отечественные записки. 1839. Т. 7. С. 212–227.

German and Italian Codes in Vladimir Odoyevsky's Stories about German Musicians

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 60. 145–167. DOI: 10.17223/19986645/60/10

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, Italianness, German character, philistine, image of musician, romanticism, 19th-century Russian literature.

In terms of imagology and semiotics, the article describes the interaction between German and Italian elements in Vladimir Odoyevsky's stories *Beethoven's Last Concert* and *Sebastian Bach*. Germanness in these works is represented in two variants: in the images of philistines

and artists, men of genius, which corresponds to the spatial scheme of the bi-worldness based on the German romanticism. The genius character simultaneously exists in the both worlds but aspires to be in the spiritual space. The latter can be represented as an inner mental and as a heavenly sacral locus. The musical and sacral elements in Odoyevsky's stories merge into a single whole with the help of the motives of an esoteric closeness and devotion. The image of the German musician and composer is opposed to the images of musical 'exoterics' – audience members, common interpreters and music theorists who are not able to understand either the essence of music or the genius soul. However, the opposite images of philistines and geniuses are dialectically united in the characteristic of their one-sidedness. In the framework of Odoyevsky's philosophical views, it is expressed in the conception of the 'completeness of life'. Neither philistines nor geniuses live according to the completeness of human self-actualization. Ordinary people cannot move beyond the profane space; they are enchained by their earth-bound passions and interests. On the contrary, a lonely genius devotes the whole life to music and loses part of his/her humanity. Accordingly, self-centrality, focus on the inner space, 'das Innere', is a characteristic of presenting Germanness just like the philistine narrow-mindedness that is often ridiculed in Russian literature. Their common basis is the concept of 'speculativeness' of the German nation represented as rationalistic and eager for ordering. The antipode of this ordered German element in Odoyevsky's poetics is Italianness that is actualized in the story *Sebastian Bach* with the help of the oppositions such as "order – chaos/disorder", "heavenly/godlike – earth-bound/human", "peace – passion", "instrumental and abstract music – vocal/anthropic music", "German fugue – Italian canzonet", "North – South". Furthermore, the contradistinction between the German and Italian elements is represented as a hidden confrontation of the characters – the demiurge Bach and the trickster Francesco; the latter represents the infernal characteristics of a seducer, perverter and mocker. The image of Sebastian's wife Magdalena is ambivalent. The Italian and German elements antagonize each other in it. The German mentoring and the sense of duty of the mother and wife come into conflict with the awakening woman's sexuality and Italian passion. However, Italianness cannot be completely actualized in the German space, which leads to Magdalena's death. Further, it helps to reveal the Goethean intertext of Mignon in Odoyevsky's story (the story line of the tragic fate of an Italian in Germany).

References

1. Leerssen, J. (2007) *Imagology: History and method*. In: Beller, M. & Leerssen, J.T. (eds) *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam; New York: Rodopi. pp. 17–32.
2. Lebedeva, O.B. & Yanushkevich, A.S. (2014) *Obrazy Neapolya v russkoy slovesnosti XVIII – pervoy poloviny XIX vekov* [Images of Naples in Russian Literature of the 18th – First Half of the 19th Centuries]. Salerno: Vereja.
3. Mednis, N.E. (1999) *Venetsiya v russkoy literature* [Venice in Russian Literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State University.
4. Obolenskaya, S.V. (2000) *Germaniya i nemtsy glazami russkikh (XIX v.)* [Germany and the Germans through the Eyes of Russians (19th Century)]. Moscow: Institute of World History RAS.
5. Lebedeva, O.B. & Januškevič, A.S. (2000) *Deutschland im Spiegel der russischen Schriftkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag.
6. Schneider, M. (1998) Ein russischer Faust und ein russischer Hoffman – Vladimir Odoevskij. In: Kopelew, L. (ed.) *Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht*. Bd. 3. München: Wilhelm Fink. pp. 463–485.
7. Zhukovskaja, A.V., Mazur, N.N. & Peskov, A.M. (1998) Deutsche Gestalten in der populären Belletristik. In: Kopelew, L. (ed.) *Deutsche und Deutschland aus russischen Sicht*. Bd. 3. München: Wilhelm Fink. pp. 528–548.

8. Genina, N.E. (2014) [The Italian Text in the Work of Prince V.F. Odoevsky]. *Dialog kul'tur: poetika lokal'nogo teksta* [Dialogue of Cultures: Poetics of the Local Text]. Proceedings of IV International Conference. Gorno-Altaysk. 9–12 September 2014. Gorno-Altaysk: Gorno-Altaysk State University. pp. 76–79.
9. Pushkareva, Yu.E. (2017) Italian Painting in the Creativity of V. F. Odoevsky: the Image of Madonna. *Vestnik TGPU – TSPU Bulletin*. 7 (184). pp. 134–139. (In Russian). DOI: 10.23951/1609-624X-2017-7-134-139
10. Gachev, G.D. (1998) *Natsional'nye obrazy mira* [National Images of the World]. Moscow: Academia.
11. Odoevskiy, V.F. (1981) *Sochineniya* [Works]. Vol. 1. Moscow: Khud. lit.
12. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbramye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. pp. 413–447.
13. Kuleshov, V.I. & Feyerkherd, V. (eds) *Iz istorii russko-nemetskikh literaturnykh vzaimosvyazey* [From the History of Russian-German Literary Relations]. Moscow: Moscow State University. pp. 66–77.
14. Mann, T. (1961) *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]. Vol. 10. Translated from German. Moscow: Izd-vo “Khudozhestvennaya literatura”. pp. 303–326.
15. Maymin, E.A. (1975) Vladimir Odoevskiy i ego roman “Russkie nochi” [Vladimir Odoevsky and His Novel “Russian Nights”]. In: Odoevskiy, V.F. *Russkie nochi* [Russian Nights]. Leningrad: Nauka. pp. 247–276.
16. Milyugina, E.G. (1995) V.F. Odoevskiy i Vakenroder [V.F. Odoevskiy and Wackenroder]. *V-G. Vakenroder i russkaya literatura pervoy treti XIX veka* [W.-H. Wackenroder and Russian Literature of the First Third of the 19th Century]. Tver: Tver State University. pp. 37–58.
17. Tur'yan, M.A. (1991) *Strannaya moya sud'ba: O zhizni V.F. Odoevskogo* [My strange fate: On the Life of V.F. Odoevsky]. Moscow: Kniga.
18. Zhdanov, S.S. (2005) *Natsional'nost' geroya kak element khudozhestvennoy sistemy (nemtsy v russkoy literature XIX veka)* [The Character's Nationality as an Element of the Artistic System (Germans in Russian Literature of the 19th Century)]. Philology Cand. Diss. Novosibirsk.
19. Gogol', N.V. (2009) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Vols 3–4. Moscow: Izd-vo Mosk. Patriarkhii.
20. Leskov, N.S. (1957) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 8. Moscow: Khud. lit.
21. Zhdanov, S.S. (2017) The Russian-German “Musical” Dialogue of Cultures in the Creative Work of V. F. Odoevsky. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*. 12 (78). Part 2. pp. 25–29. (In Russian).
22. Leskov, N.S. (1957) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 3. Moscow: Khud. lit.
23. Belinskiy, V.G. (1981) *Sochineniya knyazya V.F. Odoevskogo* [Works of Prince V.F. Odoevsky]. In Belinskiy, V.G. *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 7. Moscow: Khud. lit. [Online] Available from: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_3230.shtml
24. Bernandt, G.B. (1956) V.F. Odoevskiy – muzykant [V.F. Odoevskiy, the Musician]. In: Odoevskiy, V.F. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo pp. 5–75.
25. Botkin, V.P. (1839) *Ital'yanskaya i germanskaya muzyka* [Italian and German Music]. *Otechestvennyye zapiski*. Vol. 7. pp. 212–227.