

Tamara Moreva

Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa

ТЕМА МУЗЫКИ И ОБРАЗ МУЗЫКАНТА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО

Появление в середине тридцатых годов XIX века целого ряда русских «повестей о художниках» свидетельствовало о приобщении писателей к решению вопросов, особенно близких литературной теории и практике немецкого романтизма. Исходя из своего представления об искусстве, немецкие писатели-романтики (Ваккенродер, Новалис и др.) утверждали мысль о надмирности художественного творчества, исключительности и избранности художника-творца, дар которого ниспослан свыше, благодаря чему его творчество имеет внеличный характер.

В связи с этим в художественных произведениях романтиков возникают образы художников как людей необыкновенных, исключительных, в силу своей избранности возвышающихся над толпой. Зачастую в повестях романтиков художники изображаются гениальными безумцами, людьми одержимыми. Общество в силу своей ограниченности сферой обыденного не признает их, смеется над ними, презирает и отвергает их. Художник, таким образом, – лицо трагическое, и трагичность его связана с духовной противопоставленностью обществу.

Тема искусства была весьма важной для В. Ф. Одоевского. Главным образом она получила глубокое обоснование и развитие в цикле «Русские ночи», ранее именовавшемся «Домом сумасшедших». Постепенно эта тема становится одной из ключевых. При этом художник не только поднимает вопросы, но и предлагает различные варианты ответов на них. Преимущественно они связаны с проблемой путей человечества к истине и счастью.

С точки зрения романтиков, в высшей степени к духовной сфере бытия обращен такой вид искусства, как музыка. И В.Ф. Одоевский считал, что в музыке заключено самое высокое и самое полное знание. Она имеет дело не с внешним (материальным и временным), а с внутренним (духовным и бессмертным). Закономерным представляется то, что в романтическом цикле «Русские ночи», посвященном проблемам и

путям человеческого знания, последние новеллы – «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах» – повествуют о музыке и музыкантах.

Бетховен стал первым героем задуманного писателем монументального памятника «гениальным безумцем». С молодых лет В.Ф. Одоевский преклонялся перед Бетховеном.

«Последний квартет Бетховена» несет на себе печать свободной романтической фантазии, почти без опоры на факты. Да Одоевскому и не на что было опереться, ибо в ту пору не было еще ни одного значительного биографического труда о Бетховене, если не считать довольно популярных полуанекдотических и полупоэтических рассказов о нем. Тем большее значение приобретает новелла русского писателя – первая в мировой «бетховениане» попытка истолкования творческой личности гениального композитора.

Романтическое неистовство гениального «безумца», духовное одиночество никем не понимаемого художника, дерзновенные порывы стихийной необузданной фантазии, – все эти намеренно выпячиваемые Одоевским черты служили лишь внешней формой, за которой скрывалось иное понимание Бетховена. Если отделить от романтической фразеологии подлинную идею произведения, перед нами предстанет образ могучего и страстного художника-новатора, помышляющего о великих переворотах в своем искусстве.

В мечтаниях безумного музыканта, пораженного тяжким недугом, Одоевский стремится показать величие духа и человечность его непокоренной натуры, высокие мгновения художественного восторга, «страстную деятельность души». Эти черты бетховенской личности особенно близки Одоевскому. Вместе с Бетховеном он с презрением отвергает музыку, «выкроенную по выдумкам ремесленников». Жизнь в ее страданиях и радостях, борьбе и победах – вот, что, прежде всего, слышал Одоевский и что более всего покоряло его в творениях Бетховена. Действенность бетховенского симфонизма выражена Одоевским в образной формуле – «симфонии Бетховена – второе колено симфоний Моцарта». И не случайно в новелле Бетховен в минуту просветления слышит одно из вдохновеннейших своих созданий – «победную симфонию» из «Эгмонта».

В повести «Последний квартет Бетховена» композитор изображен в конце своего жизненного пути. Болезнь до предела обострила его творческое беспокойство, а его разлад с обществом достиг апогея: не только публика, но и люди музыкального мира не поняли его последних произведений. Смысловый центр повести – монолог Бетховена. В нем раскрываются внутренний мир художника, свойственное ему острое сознание своего творческого предназначения, трагедия его земной жизни.

Когда на меня приходит минута восторга, – говорит композитор, – ...я предупреждаю время и чувствую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдными и мне самому в другую минуту непонятным... целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями¹.

В этом одновременно источник счастья и гордости художника, но и его мук: «бездна» отделяет его мысль от «выражения», творца – от внимающих ему и судящих его людей. Поэтому каждое творческое свершение для композитора является звеном в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Бетховен у Одоевского – не просто гений, но гений романтический, страдающий, далекий от света и покоя, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром, гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на языке музыки. Это своего рода трагический символ романтизма, его исканий и порывов к высокому.

«Гениальный безумец», Бетховен, – герой не только смятенный, но и не понятый. Его высшее, предсмертное творческое прозрение равносильно творческому «бунту» – оно и обеспечило ему славу «сумасшедшего», предопределив его трагический конец.

Более чем оправдан финальный эпизод новеллы: бал у одного из министров меттерниховской Вены. Весть о кончине умершего в нужде композитора «потерялась в толпе» равнодушного аристократического общества. Этот эпизод полон глубокого смысла.

Возвращения к Бетховену, к размышлениям о приговоре, вынесенном великому композитору близорукой „толпой”, станут отныне для Одоевского лейтмотивными. Они будут постоянно углубляться и расширяться, рождая новые мысли, вовлекая в свой круг все новые явления. Спустя шесть лет он напишет специальную статью „Кто сумасшедшие?”, в которой будет утверждать, что не было, в сущности, ни одного великого человека, ни одного „избранника духа”, который в час зарождения в нем нового открытия не казался бы окружающим сумасшедшим. Как отмечает М. Турьян:

... он вновь повторял свои излюбленные идеи – о мысли, тускнеющей, когда проходит она „сквозь выражение”, о невозможности „провести верной определенной черты между здоровою и безумною мыслию”. Белинский позже вспоминал, как Одоевский еще в 1847 году не шутя уверял его, „что нет черты, отделяющей сумасшествие от нормального состояния ума, и что ни в одном человеке нельзя быть уверенным, что он не сумасшедший”².

¹ В.Ф. Одоевский, *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, Т. 1, с. 122-123.

² М. Турьян, *Странная моя судьба*, М 1991, с. 209.

Позднее Одоевский еще более настойчиво развивает взгляд на новаторское значение бетховенского творчества, «проложившего дорогу для музыки, которую никто и не предполагал». Эти слова сказаны по поводу Девятой симфонии, с которой Одоевский связывал переворот, совершившийся в музыкальном искусстве.

С 9-й симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор еще не совершенно ясный; не ищите в этой симфонии обыкновенного пения, обыкновенных блистательных фраз, обыкновенных аккордов; здесь все ново... Действие, производимое этою симфониюю, невыразимо: сначала – она поражает, давит вас своею огромностию, как своды исполинского готического здания; еще минута – и этот ужас превращается в тихое, благоговейное чувство; вы всматриваетесь – и с удивлением замечаете, что стены храма сверху донизу покрыты филиграновою работою, – что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации³.

Одоевский понял, что в Девятой симфонии Бетховен смело открывает новые пути искусству, бросает вызов тем, кто «в изящных искусствах часто руководствуется привычкою к чему-нибудь, и отвергают все то, что не подходит под их маленькую мерку». Одоевский, возможно, понимал, что ожесточившееся против Бетховена «презрение мелочной посредственности»⁴ означало не столько различие вкусов, сколько столкновение идеологий. Параллель: Бетховен – Чацкий, которую Одоевский проводит в одной из статей о Девятой симфонии, вполне подтверждает это. Недаром Одоевский гневно обличает «Фамусовых музыкального мира», которые, отвергая творчество Бетховена, «почли его за сумасшедшего».

Мастерство Одоевского-повествователя изменялось в его романтических повестях о художниках. О постепенном усложнении творческих задач, которые он перед собой ставил, и метода их разрешения свидетельствует в особенности последняя из повестей, вошедших в «Русские ночи», – «Себастьян Бах».

Одоевский поставил перед собой трудную задачу – раскрыть внутренний мир великого музыканта, до одержимости преданного делу, «которого важность немногие понимают»⁵. Все свои помыслы Бах безраздельно отдал творчеству и совершенствованию мастерства. Вдохновение Баха, по образному выражению Одоевского, «во все время земного бытия его, было вдохновение, возведенное в степень терпения»⁶. Таким, по убеждению Одоевского, и должен быть подлинный художник, прикладывающий новые пути в искусстве.

³ В.Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие*, М. 1956, с.115.

⁴ Там же, с. 114.

⁵ Там же, с. 115.

⁶ Там же, с. 116.

В живых созданиях баховского творчества В.Ф. Одоевского волнует могучее дыхание жизни, глубина и сила чувств. Эти черты в творчестве композитора не могли быть поняты лишь теми, кто желал видеть в музыке «забаву праздности, приманку тщеславия». Для них «музыка Баха кажется холодной, безжизненной».

Созданный Одоевским образ Баха во многом далек от действительного портрета композитора, и автор не скрывает этого от читателя. Трагедия великого композитора, принесшего в жертву своему искусству самую жизнь, со всеми ее радостями и печалью, сосредоточившего все эмоции своего сердца на постижении «великих тайн» музыки, раскрыта Одоевским с большой художественной силой и убедительностью, хотя и представляет плод вольного вымысла автора.

В новелле раскрывается взгляд Одоевского на место художника в жизни. Как бы ни был велик художник, сколь широко ни простиралась бы его преданность искусству, – жизнь неминуемо мстит ему, если он проходит мимо нее. Этот тезис автор формулирует словами, во многом оправдывающими романтическую направленность новеллы: «Я здесь рассказываю вам не мертвый вымысел, а живую действительность, которая выше вымысла».

Одоевский утверждает «священное» право художника на свободу творчества, на его независимость.

В Бахе нет бетховенской мятежности. В нем, в отличие от всех остальных героев произведений Одоевского о художниках, все – высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность. Ему, как и Бетховену, открыты и подвластны самые высокие сферы духовной жизни, но он царит там величественно и спокойно, равнодушный к признанию, к мнению «толпы».

Прошлое и будущее искусства, которому служил Бах, в повести символически представляют разные типы людей искусства. Первый из них воплощен в старшем брате Баха – органисте Христофоре. Это благочестивый носитель старых традиций своего ремесла, которое он оберегает от вторжения любых новшеств. Противоположностью ему является органнй мастер – «странный человек» Иоганн Альбрехт. В этом произведении именно ему принадлежит высокое имя «безумца». Именно он, а не Бах, мучим важными для всех персонажей «Дома сумасшедших» трагическими вопросами бытия. Встреча с Альбрехтом – решающее событие для самоопределения Баха. Бескорыстный художник, он видит в музыке стихию, приближающую человека к божеству, а во всяком «усовершенствовании орудий сего дивного искусства»⁷ – новую победу человеческого духа. Благодаря своему «безумию», острому творческому

⁷ В.Ф. Одоевский, *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, Т. 1, с. 182.

чутью, Альбрехт прозревает в своем исправном ученике великого музыканта. Он открывает Баху глаза на его истинное призвание.

На Баха как бы ложится отсвет... творческого «безумия», уловленного и воспринятого им, но гениальный ученик идет дальше своего талантливого учителя... Он осенен «религиозным вдохновением», чуждым мятежных страстей вдохновением, горевшим в нем ясным незатухающим пламенем⁸.

Себастьян становится великим музыкантом, но его гениальная музыка имеет и свой предел. И жизнь, и искусство Баха – «величественная мелодия», «тихая и безмолвная молитва», где нет места мятежным и грешным земным страстям. Новый тип искусства идет на смену музыке Баха. Обращенное не к Богу и вселенной, а к человеку и миру страстей, его представляет певец-итальянец, появление которого разрушает строгую гармонию жизни творца.

В повести Одоевского о Бахе композитор страдает именно потому, что всю свою жизнь посвятил музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Эта односторонность Баха является формой безумия. Писатель, всю жизнь чтивший великого композитора, осмелился, тем не менее, сказать, что в его гениальной музыке нет человека, и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. И в обеих повестях Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своих персонажей. Одиноким, ослепшим, Бах смутно прозревает перед смертью истинный смысл человеческой жизни. Конец его воистину трагичен: «окруженный вечною тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову – без любви, без воспоминаний...»⁹.

«Судилище», завершающее «Русские ночи», является тем общефилософским аспектом, в свете которого великий Бетховен может быть поставлен рядом с шутком во фризовой шинели. Опыт жизни каждого из героев Судилища воспринимается как доказательство от противного. М. А. Бенькович отмечает:

Его приговоры опровергают «тезис жизни» каждого из подсудимых, вскрывая в то же время относительность всякого одностороннего решения. Бетховену, «изнемогшему недоговоренным чувством», оно объясняет, что жизнь принадлежит ему, человеку, а не чувству. А Баху, отдавшему искусству всю свою жизнь, все семейные радости, заявляет: «Жизнь твоя принадлежала искусству, а не тебе!»¹⁰.

⁸ М. Турьян, *Странная моя судьба*, М, 1991, с. 261.

⁹ В.Ф. Одоевский, *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, Т. 1, с. 181.

¹⁰ М.А. Бенькович, *Автор и Фауст в «Русских ночах» В.Ф. Одоевский*, [в:] М.А. Бенькович, *Из истории русского философского романа*, Кишинев 1991, с. 41.

Музыкальная тема, нашедшая свое развитие в «Последнем квартете Бетховена» и «Себастьяне Бахе» – двух замечательных новеллах В.Ф. Одоевского, была актуальна для того времени, о чем свидетельствует появление в те же годы хорошо известных «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина. В трагедии «Моцарт и Сальери» затрагиваются вопросы гармонии и нравственного мира человека, которые были поставлены В.Ф. Одоевским в новеллах, посвященных судьбам композиторов Бетховена и Баха. Рационалистическая конструкция гармонии, подлежащей математическому расчету, у пушкинского Сальери созвучна математической выверенности и холодной отстраненности музыки Баха. Герой Одоевского не злодей, он далек от системы ценностей Сальери, который на всю жизнь оставляет за собой право весь мир «разять как труп», но Бах сам становится в душе наполовину трупом – и все это является следствием одной и той же причины – и Бах, и Сальери увлечены поиском мнимой гармонии.

Сальери противопоставлен Моцарт, который воплощает в своей музыке окружающую его жизнь. Он выявляет красоту и стройность, присущую миру, а не изобретает ее при помощи ремесла и наук. Моцарту в некоторой степени близок Бетховен в своей неумной жажде выразить в музыке жизнь. Искусство Бетховена так же не ищет выверенных формул, ему чуждо обожествление, привносимое в искусство путем изъятия из него всех черт реального мира. В Бетховене, как и в Моцарте, заложено гармонизирующее начало, свидетельством тому служит его симфония к «Эгмонту», являющаяся символом своеобразного возрождения человека и мира.

Внутренний мир человека, интересующий и В.Ф. Одоевского в произведениях о художниках, становится значимой частью общей концепции философско-эстетической системы гармонии, которая призвана соединить искусство с жизнью и доказать существование эстетического начала в человеке.

Библиография

- Бенькович М.А., *Автор и Фауст в «Русских ночах» В.Ф. Одоевский*, [в:] М.А. Бенькович, *Из истории русского философского романа*, Кишинев, 1991, с. 34-49.
- Одоевский В.Ф., *Музыкально-литературное наследие*, М, 1956, 724с.
- Одоевский В.Ф., *Собрание сочинений*: В 2 т., М, 1982, - Т. 1, 363с.
- Турьян М., *Странная моя судьба...*, М, 1998, 340с.

Tamara Moreva

Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine

**SUBJECT OF MUSIC AND IMAGE OF A MUSICIAN
IN THE WORKS BY V. F. ODOEVSKY**

Summary

The subject of art has always been essential for V.F. Odoevsky. Mostly, it has been substantiated and developed in detail in his cycle "Russian Nights" formerly entitled "Madhouse". This theme becomes gradually one of the key subjects. The author does not only raise some questions, but also suggests different variants of answers to them. Mainly, they are related to the problem of ways the mankind seeks for truth and happiness.

From the standpoint of the Romanticists, music is the kind of human arts that reaches the realm of spiritual life immediately and most deeply. V.F. Odoevsky thought as well that music embodied the most sublime and the fullest knowledge. It dealt not with the external (as the material and transient), but with the internal (the spiritual and immortal). Thus, it seems logical that in "Russian Nights" dedicated to the problems and ways of seeking for human knowledge the last novelettes, "The Last Quartet of Beethoven" and "Sebastian Bach", narrate about music and musicians.

Odoevsky represents Beethoven as not just a genius, but a genius who is romantic, who suffers, who is far cry from light and serenity, who breaks down in his struggle with his great talent, and who perishes from impossibility of expressing his colossal ideas in terms of music. His figure is a tragic symbol of Romanticism, its searching and strivings for the sublime.

Beethoven, with his ingenious insanity, is a figure that is not only distraught, but also misunderstood. His utmost, deathbed insight is equal to a creative revolt, and that's what secured his fame of "an insane man" sealing his tragic fate.

The mastery of Odoevsky as a narrator was changing at length in his Romantic short stories about artists. Especially, "Sebastian Bach", the last one of his short stories included in "Russian Nights", "Sebastian Bach", evidences a gradual complication of the tasks of creation that he set himself, and of a method chosen by him for solving the same.

The novelette reveals Odoevsky's view of the role of an artist in life. Howsoever great an artist may be, howsoever wide may be his dedication to art, life will take revenge on him imminently if he ignores it. The author puts this assertion in words justifying to a large extent the Romanticist tendency of the novelette: "What I am telling you here is no dead concoction, but the alive, throbbing reality that is more sublime than any concoction."

In the short story about Bach by Odoevsky, the reason why the composer suffers is he has dedicated all his life to music having turned into a church pipe organ and having forgotten about human feelings and humaneness. This one-wayness in Bach becomes a kind of insanity. The writer, who had venerated the great composer all his life, dared to say, however, that his music of a genius had no stroke of human, and that it reminded of a Biblical legend about a magnificent flight of the spirit of creation above the still waters. In both stories, Odoevsky lays emphasis on the fatal incompleteness of life of his protagonists. Solitary and blind, before his death Bach starts to see dimly the genuine sense of human life. His end is tragic: "Environed by the eternal darkness, he was sitting, folding his arms, with his head low, - without love, without memories..."

The inward man, who is of keen interest for V.F. Odoevsky in his works dedicated to artists, becomes an essential part of his entire conception of the philosophic and aesthetic system of harmony that is meant to unite art and life and to prove the existence of an aesthetic feeling in man.

Key words: Romanticist short novel, inspiration, insanity, harmony, conception of man and art, crowd and artist.

МОРЕВА ТАМАРА ЮРЬЕВНА – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы филологического факультета Одесского национального университета имени И.И. Мечникова.

Научные интересы: проблемы литературного процесса I половины XIX в. (предромантизм и романтизм в русской и других славянских и европейских литературах), проблемы неоромантизма в русской и европейских литературах.

Кандидатская диссертация «Творческая эволюция В.Ф. Одоевского (проблема метода)».

Научные работы. Автор более 100 опубликованных работ, в том числе:

В.Ф. Одоевский и Эдгар По. (К проблеме фантастического) /Т.Ю. Морева // Pod redakcją Kazimierza Prusa. – Rzeszow: Wydawnictwo uniwersytetu rzeszowskiego. – 2009. – Вып. 5. – С.15-21.

Типология фантастического в творчестве Э.Т.А. Гофмана и В.Ф.Одоевского / Т.Ю. Морева// Русистика и современное литературоведение. Сб. научных статей. – Одесса: Астропринт, 2014. С.113-124.

Образ Агасфера в русской и польской литературе первой половины XIX века/Т.Ю. Морева// Слов'янський збірник. – Чернівці: Букрек, 2014. – Вип.18. – С.276-285.

Мусий В.Б., Морева Т.Ю., Добробабина О.Ю. Русская литература второй половины XIX в. Часть 2: 1870-1890-е гг. Учебное пособие. – Одесса, 2016. – 190с.

Сюжетный мотив игры в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» и рассказе А.С. Грина «Серый автомобиль»/ Т.Ю. Морева// Вісник Одеського національного університету. – 2016. – Т. 21. Випуск 1(13). Філологія. – С.41- 47.

Множественность точек зрения на преступление как стратегия автора в его игре с читателем/ Тамара Морева/ Читач. Рецепція. Інтерпретація: Матеріали наукового круглого столу/ За ред. доктора філологічних наук, професора А.М. Шляхової. – Одесса: Астропринт, 2017. – С.99-103.

Восковые персоны в русской литературе первых десятилетий XX века// Т.Ю. Морева// Міф у художній свідомості та культурі XX ст. (II Мішуківські читання). 13-14 жовтня 2017. – Херсон: Видавничий дім «Гельветика» 2017. – С. 41-46.