

УНИВЕРСИТЕТ МАРИИ КЮРИ-СКЛОДОВСКОЙ

Гуманитарный факультет

Институт славянской филологии

Светлана Шашкова

Музыка в романе В. Ф. Одоевского *Русские ночи*

Люблин 2012

Выражаю признательности всем тем, кто помог или проявил терпение в период работы над этой книгой, за понимание, и поддержку: родным и близким, коллегам. Особое чувство благодарности за неоценимую помощь во время проведения исследования приношу профессору, доктору филологических наук Витольду Ковальчику.

Автор

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....

.

Глава I. Музыка и литература

А. „Музыка” слова и „музыкальность” литературы (история идей).....

Б. „Музыка” в литературе.....

Глава II. Музыкально-эстетические взгляды В. Ф. Одоевского

А. История развития философии музыки в России.....

Б. Музыкально-эстетическое наследие В. Ф. Одоевского.....

Глава III. Музыкальные инструменты и их перевоплощения в романе

Русские ночи.....

Глава IV. Мотивы музыкальных произведений, музыкальные термины и категории и их роль в художественной структуре *Русских*

ночей.....

Глава V. Литературные портреты музыкантов в *Русских* ночах....

Заключение

The summary.....

Предисловие

Многогранное творчество русского князя Владимира Федоровича Одоевского (1803/4–1869)¹ – писателя, композитора, музыкального теоретика и критика – неразрывно связано с развитием европейской культуры (на что уже неоднократно указывалось многочисленными исследователями)², особенно с немецкой классической философией (Шеллингом, Кантом, Фихте), литературой (Гофманом, Тиком, Новалисом) и музыкой (Бахом, Бетховеном, Моцартом). Несомненным фактом является влияние европейских мыслителей и художников на образы, темы, сюжеты и композиции многочисленных произведений любомудра. Философия и музыка Старого континента послужили импульсом для создания ярких и запоминающихся художественных образов этого талантливого русского писателя. Воплощая в своем

¹В исследованиях встречаются оба варианта даты рождения, хотя сам Одоевский определил ее как 30 июля 1804 г.: „Одоевский (князь Владимир Федорович) родился в Москве, июля 30-го дня, 1804 года”. По: *Одоевский в жизни. Автобиография. Отзывы и воспоминания современников*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Последний квартет Бетховена. Повести, рассказы, очерки. Одоевский в жизни*, состав., вступит. статья, примеч. Вл. Муравьева, Москва, 1987, с. 320.

²См.: Г. Б е р н а д т, *В. Ф. Одоевский и Бетховен*, Москва, 1971; И. Б э л з а, *Литература романтизма и музыка*, [в:] *Европейский романтизм*, ред. И. Неупокоева, И. Шетер, Москва, 1973, с. 452–495; Р. Ю. Д а н и л е в с к и й, *Людвиг Тик и русский романтизм*, [в:] *Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы*, под ред. М. П. Алексеева, Ленинград, 1975; Ю. М а н н, *Поэтика русского романтизма*, Москва, 1976; Е г о ж е, *Русская философская эстетика*, Москва, 1998; В. И. С а х а р о в, *Эволюция творческого облика В. Ф. Одоевского*, Москва, 1981; А. Б. Б о т н и к о в, *Э. Т. А. Гофман в России*, [в:] Э. Т. А. Г о ф м а н, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 6, Москва, 2000, с. 297–322; О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, Łódź 1997; К. L i s, *Rosja – Europa w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1989–1990, z. 7, с. 39–50; Е е ж е, *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998.

творчестве основные положения поэтики, эстетики, новаторства в области формы, в принципах создания образа главного героя, Одоевский оказал значительное влияние на развитие эстетической мысли об искусстве не только в XIX века, но и в XX. Современная исследовательница творчества князя Ирина Борисова утверждает, что „Одоевский предвосхитил развитие музыкальной культуры XX века концептуально, а уже из этого вывел музыкальные средства, репрезентирующие этот культурный феномен”³. При этом стоит отметить факт, что долгое время литературные критики причисляли Любоумра к так называемым „второстепенным” писателям⁴.

Многими учеными отмечался странный факт широкой известности в истории русской литературы скорее имени самого В. Одоевского и его общественно-просветительской деятельности, чем его литературного таланта. Вспомним всем знакомые слова В. Г. Белинского, одного из первых критиков творчества В. Одоевского: „[...] имя его гораздо известнее, нежели его сочинения”⁵. Причину этого явления многие исследователи усматривали в большой оригинальности и независимости мысли князя, в большой философской глубине, отличавшей его сочинения⁶. В начале XX века А. Скабичевский отметил, что Одоевский опередил свое время и потому был непонят современниками, в том числе Белинским. И, хотя критик в духе своего времени упрекал писателя в том, что он не сделался положительным мыслителем, общая оценка творчества и личности Одоевского в статье Скабичевского была высокой. Как выразился В. Сахаров, этот критик „реабилитировал” Одоевского в глазах демократической читающей публики⁷.

³И. Б о р и с о в а, *Музыкальная лестница Бетховена (К проблеме интермедийности в новелле кн. В. Одоевского „Последний квартет Бетховена”)*, [в:] *Интеллект, воображение, интуиция. Международные чтения по теории, истории и философии культуры*, 2001, №11, с. 369.

⁴См., например: А. И. Б е л е ц к и й, *Очередные вопросы изучения русского романтизма*, [в:] *Русский романтизм*, сб. статей под ред. А. И. Белецкого, Ленинград, 1927 (Leipzig 1973), с. 7; В. И. С а х а р о в, *Труды и дни Владимира Одоевского*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Повести*, Москва, 1977, с. 5.

⁵В. Г. Б е л и н с к и й, *Сочинения князя В. Ф. Одоевского (1844)*, [в:] Е г о ж е, *Полное собрание сочинений*, в 12 томах, т. VIII, Москва, 1955, с. 297.

⁶О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 5.

⁷А. М. С к а б и ч е в с к и й, *Сочинения*, СПб., 1903, т. I, стлб. 239. По: В. И. С а х а р о в, *Эволюция творческого облика В. Ф. Одоевского...*, с. 45.

Та же часть его творчества, которая была связана с музыкой, по мнению исследователя Г. Бернадта, вообще „затрагивалась вскользь или вовсе обходилась”, хотя музыкой – любимейшим видом искусства Одоевского – „пронизано почти все его литературно-художественное творчество. Ярким примером этого могут служить *Русские ночи* – наиболее значительное его художественное произведение”⁸. Подобный факт „боязни” музыкальной тематики в польском литературоведении отмечал Ежи Скарбовски, утверждая, что на протяжении многих десятилетий критики избегали исследований взаимосвязей двух видов искусства, оставляя это „niezmiernie interesujące, bogate w liczne niuansy, głębokie i nieomal odwieczne zagadnienie relacji poezji i muzyki całkowitym odłogiem”⁹. Тем более это трудно объяснить, если это касалось художественных произведений эпохи романтизма, так как, по мнению Б. Мухи, „Symbioza estetyczna literatury i muzyki w dobie romantyzmu jest faktem bezdyskusyjnym”¹⁰.

Главным предметом исследования в настоящей монографии является „nowatorski, choć nie doceniony dotąd”¹¹ философский роман-драма¹² Владимира Федоровича Одоевского *Русские ночи*¹³, изданный в 1844

⁸Г. Б. Б е р н а д т, Вступ. статья, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие*, Москва, 1956, с. 5.

⁹J. S k a r b o w s k i, *Literatura – muzyka, zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, с. 5.

¹⁰В. М у с х а, *Literatura rosyjska epoki romantyzmu wobec innych dziedzin sztuki (teatr i muzyka)*, „Slavia Orientalis”, том XLI, 1992, № 1, с. 35.

¹¹К. L i s , , Kielce 1998, с. 28.

¹²В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи*, Ленинград, 1975, с. 8.

¹³В литературоведении история создания *Русских ночей* представлена очень подробно. Нам хотелось бы еще раз отметить, что сам цикл создавался около 15 лет и по первоначальному замыслу должен был называться *Дом сумасшедших*. Большая часть новелл из цикла печаталась на протяжении 30-х гг. в различных печатных изданиях, при этом автор не связывал их с *Русскими ночами*. Первой была опубликована новелла *Последний квартет Бетховена* („Северные цветы”, 1831). Впервые актуальное название будущей книги появилось в 1836 г. при издании *Ночи первой* („Московский наблюдатель”, 1836, ч. VI, март, кн. 1, с. 5–15); все последующие *Ночи* в полном объеме появились только в 1844 г. Рассказы впервые печатались: *Бригадир* в альманахе „Новоселье” (1833), *Мститель* как отрывок входил в неоконченную повесть *Янтина* (1836), но напечатан был только в 1844 г.; *Насмешка мертвеца* была напечатана в альманахе „Денница на 1834” (1834); рассказ *Последнее самоубийство* до выхода в свет *Русских ночей* нигде не печатался; *Цецилия* впервые была напечатана в 1844 г.; *Город без имени* был опубликован в альманахе „Современник” (1839); *Импровизатор* появился в альманахе „Альциона на 1833-й год...” (1833); *Себастьян Бах* – в „Московском наблюдателе” (1835). Роман *Русские ночи* включает в себя *Введение* и *Эпилог*; *Предисловие* и *Примечание к „Русским ночам”* были написаны Одоевским в начале 60-х гг. для предполагаемого повторного издания сочинений и впервые напечатаны С. Цветковым в 1913 году. Вслед за: *Примечания*, состав. Е. А. Маймин, М. И. Медовой, при участии Б. Ф.

г. как первый том собрания сочинений Владимира Одоевского¹⁴. Это был первый философский роман в русской литературе, отличающийся по форме от подобных произведений в европейской литературной традиции. Новизна формы и идей, „нарочитое преобладание интеллектуального начала над сюжетом затруднили его путь к читателю” (В. Муравьев)¹⁵.

В период 1860–1862 гг. автор *Русских ночей* усердно работал над правкой текста романа, но, увы, так и не дождался его прижизненного переиздания. С неполным учетом поправок создателя главная книга его жизни была напечатана только в 1913 г. отдельным изданием¹⁶. В этом же году выходит в свет монография Павла Сакулина *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский*, в которой исследователь впервые публикует многочисленные архивные документы, в том числе ранее не печатанные произведения князя периода его активной литературной деятельности (20–40-е гг.)¹⁷. Это фундаментальное исследование представляет мировоззренческую систему и творческое наследие Владимира Федоровича Одоевского в контексте философских и литературных тенденций первой половины XIX века. Позднее, в 1969 году, Ю. Манн назовет его самой ценной работой об Одоевском, ставшей энциклопедией русской общественной и литературной жизни двух десятилетий¹⁸. До появления в свет монографии П. Сакулина можно отметить еще несколько историко-литературоведческих работ об Одоевском: *В память о князе В. Ф. Одоевском* (Москва, 1869), А. П. Пятковского *Князь В. Ф. Одоевский* (СПб., 1870), Н. Ф. Сумцова *Князь В. Ф. Одоевский* (Харьков, 1884) и некоторые др.

Егорова, [в:] В. Одоевский, *Русские ночи...*, с. 277–312.

¹⁴Сочинения князя В. Ф. Одоевского, ч. 1-3, изд. книгопродавца Иванова, СПб., 1844.

¹⁵В. Муравьев, *Русский Фауст* (вступительная статья), [в:] В. Ф. Одоевский, *Последний квартет Бетховена*, Москва, 1987, с. 18.

¹⁶В. Ф. Одоевский, *Русские ночи*, ред. С. Цветков, Москва, 1913.

¹⁷П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский*, том 1.1, 1.2, <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=773> (29. 01. 2007); <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=774> (29. 01. 2007).

¹⁸Ю. Манн, *Русская философская эстетика...*, с. 152.

В начале XX столетия литературному творчеству Безгласного¹⁹ свои работы посвятили такие ученые, как: И. Замотин²⁰, Н. Котляровский²¹, В. Гиппиус²², Ю. Айхенвальд²³ и некоторые др. Были опубликованы воспоминания об Одоевском (например, А. Кони²⁴, Н. Кашкина²⁵, Д. Языкова²⁶ и др.), однако после выхода в свет фундаментальной работы П. Сакулина, вплоть до конца 60-х гг. литературоведы как бы забыли, по словам Е. Маймина, об Одоевском, публикуя „преимущественно от случая к случаю, не специально”²⁷ небольшие отдельные статьи. Примером могут быть работы Н. Измайлова²⁸, О. Цехновицера²⁹, Н. Степанова³⁰, Е. Хин³¹ и несколько др.

Стоит только отметить издание в 1951 году *Избранных музыкально-критических статей* (автором вступительной статьи В. Ф. Одоевский как музыкальный критик был В. Протопопов)³², а в 1956 году тома, включающего в себя практически все музыкально-критические статьи

¹⁹Кроме псевдонима „Безгласный” Одоевский пользовался и другими: „Фалалей Повинухин”, „Н.”, „И. К.”, „О.”, „Од”, „Одвск”, „Одвский”, „-двски.-”, „ь, ъ, й” и др. Вслед за: О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 204.

²⁰И. И. З а м о т и н, *Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе*, т. II, Пб., 1907, с. 369–392, 397–406; изд. 2-е, просм. и доп., М. О. Вольф, Пб.–М., 1913, с. 380–402, 407–440.

²¹Н. А. К о т л я р о в с к и й, *Князь В. Ф. Одоевский, автор „Русских ночей”*, [в:] „Изв. Отд. рус. яз. и словесн...”, 1904, т. IX, № 2, с.162–176; *Старинные портреты*, Пб., 1907, с. 135–153.

²²В. Г и п п и у с, *Узкий путь.(В. Ф. Одоевский и романтизм)*, „Русская мысль” 1914, № 12, с. 1–26.

²³Ю. А й х е н в а л ь д, *В. Ф. Одоевский („Русские ночи”)*, [в:] *Слово о словах. Критические статьи*, под. ред М. В. Попова, Пг., 1916, с. 71–76.

²⁴А. Ф. К о н и, *Князь В. Ф. Одоевский*, [в:] *Энциклопедический словарь*, под ред. Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, т. XXI-а, Пб., 1897, с. 748–752; Е г о ж е, *Князь В. Ф. Одоевский*, [в:] *Очерки и воспоминания*, Пб., 1906, с. 47–72.

²⁵Н. Д. К а ш к и н, *Еще о князе В. Ф. Одоевском*, „Московские ведомости” 1903, № 211, 3 августа, с. 4.

²⁶Д. Я з ы к о в, *Князь Владимир Федорович Одоевский. Его жизнь и деятельность. Историко-литературный очерк*, Москва, 1903.

²⁷Е. М а й м и н, *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”*, [в:] В. О д о е в с к и й, *Русские ночи...*, с. 247.

²⁸Н. И з м а й л о в, *Пушкин и князь В. Ф. Одоевский*, [в:] *Пушкин в мировой литературе*, Ленинград, 1926, с. 289–308, 394–399.

²⁹О. Ц е х н о в и ц е р, *Силуэт (В. Ф. Одоевский)*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Романтические повести*, Ленинград, 1929, с. 21–99.

³⁰Н. Л. С т е п а н о в а, *Проза двадцатых-тридцатых годов*, [в:] *История русской литературы*, т. VI, Москва–Ленинград, Ан СССР, 1953, с. 533–542.

³¹Е. Х и н, *В. Ф. Одоевский*, [в:] В. О д о е в с к и й, *Повести и рассказы*, Москва, 1959, с. 3–38.

³²В. Ф. О д о е в с к и й, *Избранные музыкально-критические статьи*, вступительная статья В. Протопопова, Москва–Ленинград, 1951.

любомудра, – В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, сопровождаемые компетентной статьей Г. Бернадта В. Ф. Одоевский – музыкант. В 60-е гг. в России было написано несколько диссертаций, посвященных творческому наследию Одоевского; среди них одна была исследованием философского цикла *Русские ночи*³³.

1969 год ознаменован выходом в свет книги Ю. Манна, в которой отдельную основательную статью автор посвятил творчеству любомудра (В. Ф. Одоевский и его роман „Русские ночи”), выделив в структуре романа „три слоя”: первый – необыкновенные истории, чаще всего о „сумасшедших”, одержимых своей *idee fixe*; второй – философские искания двух друзей, и третий – беседы и размышления четверых приятелей (Виктора – поклонника опытных знаний, Вячеслава – жизнелюба, олицетворяющего обывательский уровень, Ростислава – шеллингианца и Фауста – мистика, которого многие критики определяли как авторское „я”)³⁴. В отличие от И. Замотина, понимавшего *Русские ночи* как выражение идей шеллингианства³⁵, или П. Сакулина, видевшего в них выражение „философско-мистического идеализма”, Ю. Манн видел своеобразие этого романа в попытке переключить самые наболевшие вопросы в художественную плоскость, где они получили более объемное выражение: *Русские ночи* – это „открытая книга Одоевского – представляет одну из ветвей эстетической и художественной мысли, выросших из кризиса философской эстетики”³⁶.

Вторая половина XX столетия отмечена все большей заинтересованностью личностью и трудами любомудра; начинают исследоваться находящиеся в архивах новые неизвестные материалы. В 1974 году во втором томе антологии *Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.* публикуется восемь статей Одоевского, и прежде всего, очень важная для понимания романтической эстетики статья *Опыт теории изящных искусств с особенным*

³³Вслед за: О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 9.

³⁴Ю. М а н н, *Русская философская эстетика...*, с. 73–179.

³⁵М. П. З а м о т и н, *Русский романтизм в работах И. И. Замотина*, [в:] *Философия XX века: школы и концепции*. Научная конференция к 60-летию философского факультета СпбГУ, 21 ноября 2000 г. Материалы работы секции молодых ученых „Философия и жизнь”, Санкт-Петербургское философское общество, Спб., 2001, с. 89–93, http://anthropology.ru/ru/text/zamotin_mp/phillife2000_033.html (29. 01. 2007).

³⁶Ю. М а н н, *Русская философская эстетика...*, с. 154.

применением одной к музыке³⁷. В 1971 г. печатает свою музыковедческую монографию Г. Бернадт (*В. Ф. Одоевский и Бетховен*).

Значительной вехой в изучении творчества Одоевского оказалось академическое издание *Русских ночей* в серии „Литературные памятники” (1975), которое было подготовлено В. Егоровым, Е. Майминым и М. Медовым. Отличительной чертой этого коллективного труда были старательно разработанные обширные комментарии как к самому тексту романа, так и к впервые опубликованным *Дополнениям*. В этом же издании была помещена важная статья авторства Евгения Маймина³⁸, в которой ученым впервые был выдвинут (удивительный для своего времени) тезис о „музыкальной” композиции *Русских ночей*: „«Обрывочность» романа Владимира Одоевского не мешает ему быть цельным по внутренней своей структуре. Видимая фрагментарность произведения сочетается с глубоким м у з ы к а л ь н ы м единством всех его частей. Музыкальным можно назвать сам принцип композиции романа. Разумеется, это не точное, не терминологическое определение, а метафора. Но метафора, которая способна прояснить суть дела”³⁹ (выделено – Е. Майминым).

Огромный вклад в изучение творческого наследия Одоевского внес Всеволод Сахаров, автор многочисленных статей и комментариев к различным литературоведческим изданиям (*Движущая эстетика В. Ф. Одоевского, Труды и дни Владимира Одоевского* и мн. др.)⁴⁰.

По словам Сахарова, „Глубина философской мысли Одоевского отнюдь не превращает *Русские ночи* в скучную ученую книгу. Это именно л и т е р а т у р н ы й памятник эпохи. Пластичной, четкой, скупой на словесные украшения и фигуры прозой написаны повести, составившие основу книги и воплотившие в «историко-символических

³⁷*Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.*, т. 1–2, составление, вступительная статья и примечания З. Каменского, Москва, 1974.

³⁸Е. М а й м и н, *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”*, [в:] В. О д о е в - с к и й, *Русские ночи...*, с. 247–276.

³⁹Там же, с. 263.

⁴⁰См. В. И. С а х а р о в, *В. Ф. Одоевский и ранний русский романтизм*, „Известия Академии наук СССР” 1973. Серия литературы и языка, № 5, с. 405–418; Е г о ж е, *Труды и дни Владимира Одоевского*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Повести*, Москва, 1977, с. 5–25; Е г о ж е, *Движущая эстетика В. Ф. Одоевского*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *О литературе и искусстве*, Москва, 1982, с. 5–29; Е г о ж е, *Страницы русского романтизма*. Книга статей, Москва, 1988.

лицах» своих персонажей мысли автора о судьбах людей и цивилизации”⁴¹ (выделено – В. Сахаровым).

В 80-е гг. публикуются работы З. Каменского (*Московский кружок любомудров*), А. Ступеля (*Владимир Федорович Одоевский (1804–1869). Популярная монография*), В. Мурвьева⁴² (*Русский Фауст*); 80–90-е гг. отмечены выходом в свет книги М. Турьян *Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского*⁴³, печатаются статьи: Л. Гинзбург⁴⁴, С. Касумовой⁴⁵, Л. Левиной⁴⁶ и некоторых др. Конец XX века принес интересные работы ученых так называемого ближнего зарубежья: Т. Пашаевой⁴⁷, Н. Эмирсуиновой⁴⁸, Т. Автухович⁴⁹.

Стоит остановиться на работе А. Коренькова *Пунктуация и слово-музыка в философском мифе В. Ф. Одоевского*, где критик вслед за Евгением Майминым высказывает мнение, что „по аналогии с музыкой, где, используя противозвучия и контрапункт, композитор создает гармоничное произведение. В истории человеческой мысли, по мнению любомудра, истинное знание приходит к нам свыше через столкновение старых предрассудков и новых заблуждений и трагическую для людских судеб борьбу противоположных начал мироздания. Та же «логика

⁴¹В. И. Сахаров, *Труды и дни Владимира Одоевского...*, с. 21.

⁴²В. Мурвьева, *Русский Фауст*, [в:] В. Ф. Одоевский, *Последний квартет Бетховена*, Москва, 1987.

⁴³М. Турьян, *Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского*, Москва, 1991; Е. Же, *Эволюция романтических мотивов в повести В. Ф. Одоевского „Саламандра“*, [в:] *Русский романтизм*, Ленинград, 1978, с. 187–206; Е. Же, *К проблеме творческих взаимодействий В. Ф. Одоевского и И. С. Тургенева („Фауст“)*, [в:] *И. Тургенев. Вопросы биографии и творчества*, Ленинград, 1982, с. 44–55 и др.

⁴⁴Л. Гинзбург, *Нравственный универсализм романтического автора „Русских ночей“ В. Ф. Одоевского*, [в:] *Эстетические принципы русской литературы и их художественное воплощение*, Пермь, 1989, с. 22–27.

⁴⁵С. Касумова, *Тема „великих безумцев“ в философском романе В. Ф. Одоевского „Русские ночи“*, „Известия Академии наук АзССР” 1988. Серия литературы, языка и искусства, № 3, с. 42–46.

⁴⁶Л. Левина, *Авторский замысел и художественная реальность (Философский роман В. Ф. Одоевского „Русские ночи“)*, „Известия Академии наук СССР” 1990. Серия литературы и языка, № 1, с. 31–40.

⁴⁷Т. Н. Пашаева, *Жанровая природа книги „Русские ночи” и эстетика В. Ф. Одоевского*, „Вестник Дагестанского государственного университета”. Гуманитарные науки, вып. 6, 2003, с. 6–14.

⁴⁸Н. Эмирсуинова, *Античность на страницах романа В. Ф. Одоевского „Русские ночи“*, „Вестник Запорожского государственного университета” 2001, № 1, с. 2.

⁴⁹Т. Е. Автухович, *„Русские ночи” В. Ф. Одоевского: позитивизм в зеркале романтизма*, [в:] *Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики*, изд. РИВШ, Минск, 2005, с. 148–157.

музыки» легла в основу поэтической системы и первого в отечественной литературе философского романа *Русские ночи*⁵⁰.

Особенно нам бы хотелось отметить представляющие большой интерес для развития интердисциплинарных исследований в области литературы и музыки в России на рубеже веков (XX–XXI) работы петербургской ученой Ирины Борисовой по Одоевскому, Пушкину, Гоголю⁵¹, утверждавшей, что литературное творчество Одоевского „во многом еще остается за горизонтом сознания читателей и исследователей”⁵².

Любопытная деталь – многие исследователи творчества Владимира Одоевского даже в конце XX века высказывали мнение о белых пятнах литературоведения в этом вопросе: „[...] нет еще у нас обстоятельного исследования жизни и творчества В. Ф. Одоевского, нет книги, где было бы во всех подробностях запечатлено движение этого непростого творческого сознания”⁵³. И даже спустя двадцать лет в фундаментальной монографии польской ученой Ольги Глывко *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego* (1997) мы можем найти искреннее признание автора, что „Na dogłębne, pełne odczytanie oczekiwało jeszcze wiele tekstów. Ósmielamy się twierdzić, że do dnia dzisiejszego nie straciły swojej prowokującej dla badaczy wymowy słowa samego Odojewskiego wypowiedziane pod koniec życia: „Моя история еще не написана”⁵⁴.

Одним из главных достоинств монографического труда О. Глывко является прежде всего то, что при интерпретации *Русских ночей*

⁵⁰А. В. К о р е н ь к о в, *Пунктуация и слово-музыка в философском мифе В. Ф. Одоевского*, „Hermeneutics in Russia” 1998, № 2, с. 3.

⁵¹И. Б о р и с о в а, *Музыкальная лестница Бетховена (К проблеме интермедиальности в новелле кн. В.Одоевского „Последний квартет Бетховена”)...*, с. 35–373; Е е ж е, *Музыкальные мифы русской романтической мистики: опыт интермедиального анализа новеллы кн. В. Ф. Одоевского „Себастьян Бах”, „Slavika almanach”* 2001, № 10, University of sout Afryka, с. 91–115; Е е ж е, *Музыка и утопический/апокалиптический дискурс: Музыкальные мифы кн. В. Ф. Одоевского*, [в:] *Символы, образы, стереотипы: художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры*, 2000, № 9, с. 179–191; Е е ж е, „*Моцарт и Сальери*”(интермедиальные ключи к пушкинскому тексту), *Объединенное гуманитарное издание „Ruthenia”, Тарту, 2005, <http://www.ruthenia.ru/document/527754.html>* (03. 04. 2007).

⁵²И. Б о р и с о в а, *Музыкальная лестница Бетховена...*, с. 355.

⁵³В. И. С а х а р о в, *Труды и дни Владимира Одоевского...*, с. 5.

⁵⁴О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 7.

исследовательница учла композиционную цельность романа как „zasadę organicznej jedności”⁵⁵. В вышеназванной работе ученой были проанализированы многочисленные философские темы, сюжеты и мотивы романа, а также поэтика новаторского стиля (органично вбирающая в себя традиционные романтические и архаичные формы), последовательного шеллингианца Одоевского. В символизме образов (природа – человек – общество), мотивов (путешествия), в системе эпиграфов и универсальности идей ученой видит глубинные связи *Русских ночей* с европейским романтизмом. Вышесказанное позволяет причислить книгу О. Глукко к лучшим трудам, посвященным творчеству кн. В. Ф. Одоевского. Кроме вышеуказанной книги О. Глукко посвятила творчеству князя Одоевского еще ряд статей⁵⁶.

Литературный талант В. Одоевского, безусловно, притягивал и других польских ученых, прежде всего К. Лис⁵⁷ (кандидатская диссертация – *Проза Владимира Одоевского*, Краков, 1982; ряд статей), а так же: С. Гольдгарт⁵⁸, Е. Жука⁵⁹, А. Безвиньского⁶⁰, Б. Муху⁶¹.

⁵⁵Там же, с. 19.

⁵⁶ O. G ł ó w k o, *Miasto w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego (Town in Włodzimierz Odojewski’s „Russian Nights”)*, [в:] *Wielkie miasto. Czynniki integrujące i dezintegrujące (Big City. Integrating and Desintegrating Faktors)*, t. 1, Łódź 1995, с. 142–147; Е е ж е, *Мысли В. Одоевского о вере и религии (Русские ночи)*, [в:] „Opuscula Polonica et Russica” 1995, t. 1, с. 15–36; Е е ж е, *Przyroda – człowiek – społeczeństwo („Noce rosyjskie” Włodzimierza F. Odojewskiego)*, „Acta Universitatis Lodziensis” 1995, Folia litteraria, z. 37, с. 27–55; Е е ж е, *Слово Александра Пушкина и Владимира Одоевского в диалоге о сущности добра и зла („Мой Демон” – „Новый Демон”)*, [в:] *Материалы международной конференции 1–4 октября 1996*, Псков, 1996, с. 194–199.

⁵⁷K. L i s, *Proza W. Odojewskiego lat 20-tych XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe WSP Bydgoszcz” 1980. *Studia Filologiczne*, z. 7, 13–27; Е е ж е, *Proza Włodzimierza Odojewskiego. Rozprawa doktorska*, WSP w Krakowie, Kraków 1982; Е е ж е, *Rosja – Europa w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1989–1990, z. 7, с. 39–50; Е е ж е, *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998.

⁵⁸S. G o l d g a r t, *Rosyjska utopia romantyczna (Weltman i Odojewski)*, [в:] *Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu. Prace krakowskiego ośrodka sławistycznego poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Warszawie w r. 1973*, red. R. Łuźny, Ossolineum, Wrocław 1973, с. 45–52.

⁵⁹J. Ż u k, *Element fantastyki w romantycznych nowelach Włodzimierza Odojewskiego lat trzydziestych XIX wieku*, „Rusycystyczne studia literaturoznawcze”, Katowice 1977, z. 1, с. 33–51.

⁶⁰A. B e z w i ń s k i, *Idealiści moskiewscy (Z dziejów romantycznej myśli i literatury rosyjskiej)*, Bydgoszcz 1983; Е г о ж е, *Dziesięć nowel z „Nocy rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 1988, Folia litteraria, z. 22, с. 79–83.

⁶¹B. M u c h a, *Rosyjska poezja i muzyka epoki romantyzmu*, [в:] *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty*, PAN, № 38, Ossolineum 1990, с. 39–48; Е г о ж е, *Literatura rosyjska epoki romantyzmu wobec innych dziedzin sztuki (teatr i muzyka)* „Slavia Orientalis”, том XLI, 1992, № 1, с. 27–40.

Как творческая личность, Владимир Одоевский большой интерес вызывал и на Западе⁶². Согласно Ольге Глывко, когда в 30–50-е годы в России доминировало отрицательное отношение к романтизму, и соответственно, к творчеству романтиков, западными учеными отмечались заслуги автора *Русских ночей* для русского литературного процесса эпохи романтизма⁶³. Примером могут быть исследования Л. Лейтона *Russian Romanticism* (The Hague – Paris 1975); Д. Чижевского *On Romanticism in Slavic Literatures* ('S-Gravenhage 1957); четырехтомный труд Вильяма Бровна *A History of Russian Literature of the Romantic Period* (Ardis, Ann Arbor 1986), в котором был выдвинут тезис о том, что *Русские ночи* – это последнее произведение эпохи русского романтизма; монография Н. Корнвелля *The Lif, Times and Milieu of V. F. Odoyevsky 1804–1869* (1986) и др.⁶⁴.

Как видим, с позиции ученых начала XXI века, творческое наследие князя В. Одоевского было подвергнуто основательному анализу, однако можно отметить, что важнейший аспект его творчества – музыка и ее статус в главном его произведении – *Русских ночах* – не был основательно изучен. Мы надеемся, что в настоящем исследовании нам удастся добавить к этой общей „картине” несколько собственных штрихов.

В данном исследовании проводится анализ и интерпретация романа Владимира Одоевского *Русские ночи* в контексте эстетических воззрений автора с перспективы сложных и многочисленных нюансов взаимосвязей европейской музыки и эстетики, до сих пор не до конца изученных и нуждающихся в более тщательном подходе в их изучении и систематизации.

Творчество Владимира Одоевского, реализовавшего программные тезисы романтической эстетики, является своеобразным примером сознательного соединения различных форм художественного мышления.

⁶²Одним из первых западных переводчиков и критиков Одоевского был немец Генрих Кенинг, автор *Литературных картин России* (Штутгарт, 1837). Русское издание этого автора: Г. К е н и н г, *Очерки русской литературы*, СПб., 1862. По: В. И. С а х а р о в, *Эволюция творческого облика В. Ф. Одоевского*, [в:] *Время и судьбы русских писателей*, Москва, 1981, с. 32–33.

⁶³О. Г ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 14–15.

⁶⁴Там же, с. 15–16.

Синтез искусств, наличие которого многократно отмечалось как литературоведами, так и музыковедами при изучении творческого наследия Любомира, является для автора *Русских ночей* одним из наиболее существенных составляющих писательского самосознания⁶⁵. В ярко-окрашенной стилистически прозе Одоевского, отражающей глубокие философские проблемы в традиции романтизма и стирающей границы между реальностью и миром поэтического воображения, особое место принадлежит искусству, особенно музыке – как „одному из магистральных вопросов для Одоевского”⁶⁶. Музыкальное, звучащее, как известно, маркирует в романтизме мистическую связь человека и Бога („[...] если чем-либо должно выразиться несоизмеримое, бесконечное, то лишь одной музыкою [...]”⁶⁷). Вся система отбора, соотнесенности, обобщения, художественно-образной интерпретации материала, вся сюжетно-композиционная организация направлены у Одоевского на то, чтобы выявить наиболее выпукло и многопланово эти поиски поэтической истины, представленные в первом русском философском романе *Русские ночи*, который Г. Бернадт поэтически определил как „изящнейший венок философских новелл”⁶⁸.

Поэтому одним из важнейших элементов данного исследования является идейно-композиционный анализ структуры *Русских ночей*, благодаря которому будет показан примененный Одоевским огромный арсенал художественных приемов и средств, призванных привести в прозаическое произведение „музыкальность”, и представить разнообразие функций, выполняемых музыкой в вербальном тексте данного синкретичного – и до сих пор еще не до конца изученного – цикла талантливейшего русского писателя, философа и музыканта.

Музыка в романе *Русские ночи* составляет ядро мироощущения писателя, является не просто одним из поэтических мотивов, а именно структурным первоэлементом поэтики Владимира Одоевского. Это не

⁶⁵См. шире: И. Б э л з а, *Литература романтизма и музыка...*, с. 452– 495; И. Б о р и с о в а, *Музыкальные мифы русской романтической мистики...*, с. 91–115.

⁶⁶И. Б о р и с о в а, *Соната, что ты хочешь от меня?* Toronto Slavic Quarterly, с. 1, <http://www.utoronto.ca/tsq/05/borisova05.shtml> (18. 03. 2008).

⁶⁷В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкальные беседы*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 468.

⁶⁸Г. Б. Б е р н а д т, Вступит. статья, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 14.

только объект описания, но и своеобразный ключ-символ, с помощью которого мы можем глубоко войти в психологию и характер главных героев. В романе *Русские ночи* музыка имманентна человеку, так как проходит „сквозь” него, устраняя разрыв между субъектом и объектом, и в тоже время трансцендентна ему, поскольку свидетельствует о сверхчеловеческом, божественном бытии. Слух представляется как самый совершенный канал обретения знания, который превосходит все прочее – зрение, вкус, осязание и обоняние. Слуховое восприятие служит ключом к познанию Бога. Таким образом, цель слухового, т. е. музыкального восприятия – достижение истинного знания и восхождение к Богу. Поверхностное, т. е. вербальное восприятие ложно, а язык только это усугубляет, претендуя на отображение действительности. И только у музыкального искусства есть шансы восстановить „прямую связь”. Последней надеждой для романтика Одоевского остается музыка.

Предисловие нам хотелось бы закончить словами В. Г. Белинского: „Можно не всё находить хорошим в таланте, но нельзя не признать таланта; можно не во всём соглашаться с мыслящим человеком, но нельзя без уважения к нему даже не соглашаться с ним”⁶⁹.

Глава I

Музыка и литература

А. „Музыка” слова и „музыкальность” литературы (история идей)

⁶⁹В. Г. Белинский, *Сочинения князя В. Ф. Одоевского* (1844)..., т. VIII, с. 323.

Анализируя литературное произведение, литературоведы очень часто рассуждают о полифонии, мелодике, лейтмотиве, оркестровке, контрапункте, сонатной форме или словесной фуге, о симфонической форме, музыкальности прозы или поэзии, не оговаривая, что все эти слова – чаще всего для них лишь метафоры. Приведем один из примеров такого характерного заимствования литературоведами музыкальной терминологии: „Желание быть правдивым и точным, описывая состояния героев, побуждает искать слова для фиксации *тона* (курсив – Н. М.) разговора, интонаций, тембровых обертонов. Симптоматично, что понадобился именно музыкальный термин, чтобы сказать о специфике романов Достоевского” (Н. Мышьякова)⁷⁰.

Нередко можно услышать мнения ученых, предостерегающих от излишних злоупотреблений музыкальной терминологией. Например, вспомним слова Б. Г. Реизова, утверждавшего, что „можно сравнивать литературу и музыку для того, чтобы ввести в науку гетерогенные термины, – говорить о сонатной форме трехчастного романа, симфонизме литературного произведения, о его полифонии, голосоведении, ритме повествования, или, идя в обратном направлении, говорить о повествовательной музыке, о ее философском характере”, но и в таком, „как будто невинном сравнении есть своя опасность. Аналогия между музыкальной и литературной формой выражения, которая должна была бы обеспечить понимание материала, может уничтожить драгоценную специфику данного искусства, перевести эмоцию, мысль или образ в другой план и тем исказить их. Углубляя познание, аналогия может и помешать ему, уничтожив то неповторимое, что заключено в каждом искусстве”⁷¹. Часто высказывания литераторов о вопросах музыкальной теории, в стихах или прозе, смело использующих музыкальную терминологию, вызывают улыбку у профессиональных музыкантов. Именно необдуманное заимствование терминов из другой дисциплины, когда, например, музыкальному понятию присваивается литературное содержание (гармония или контрапункт в литературе часто

⁷⁰Н. Мышьякова, *Музыка как образ в русской культуре XIX века*, „Вопросы литературы” 2003, № 4, с. 294.

⁷¹Б. Г. Реизов, *Литература и музыка. Контакты и взаимодействия*. (Вместо предисловия), [в:] *Литература и музыка*, Ленинград, 1975, с. 4.

могут означать нечто совсем иное, нежели в музыке), является большой проблемой для современных исследователей, так как одновременное звучание нескольких голосов или тонов в музыке переосмысливается в литературном произведении как последовательное. Однако не стоит отказываться от понятия литературного контрапункта тогда, когда, например, писатель освещает различные перспективы одной и той же темы⁷², отсюда „starania badaczy zajmujących się muzycznością literatury, by wytworzyć odpowiednie narzędzia badawcze oraz język naukowy, które pozwoliłyby uniknąć nieporozumień terminologicznych i nadmiernej metaforyzacji”⁷³.

С целью избежать многочисленных терминологических ошибок, вызванных серьезным непониманием в определенных контекстах, немецкий ученый Альберт Гир предлагает каждый музыкальный термин, допускаемый в литературоведческий труд, определять заново. Критическая проверка обиходной терминологии представляется совершенно необходимой и безотлагательной, однако она до сих пор производилась лишь для немногих центральных терминов, начиная с прилагательного „музыкальный”. Хотелось бы отметить важность составления сравнительного словаря „музыкапоэтических” терминов⁷⁴. Так же остаются определенные трудности при использовании, например, обозначений тех или иных исторических эпох: барокко или романтизм означают в литературе **не то же самое**, что в музыке, не говоря уже о том, что часто не совпадают во временном пространстве⁷⁵.

⁷²По мнению Альберта Гиры, большинство литературоведческих работ говорит о контрапункте уже тогда, когда основное действие противопоставляется побочному, т. е. „контрапункт” оказывается простым синонимом термина „контраст”. Этот ученый делает предположение, что проблема не в профессиональном языке музыковедов, а во всеобщем обиходно-разговорном, который захватывает некоторые известные музыкальные понятия, приобретающие после этого несвойственные им обобщенность и банальность. См. шире: А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии*, перевод с немецкого И. Борисова, „Вестник молодых ученых”. Гуманитарные науки, 1999, № 1, с. 90, http://actions/getAttachment.html?fid=1&mid=63_2Ypjh7&mpid=2... (15. 12. 2008).

⁷³P. K i e r z e k, *Muzyka w twórczości Wacława Berenta*, „Pamiętnik Literacki”, XCVII, 2006, z. 1, с. 8.

⁷⁴См. шире: Piette, *Littérature et musique*, с. 92–101; о проблеме терминологии см. U. Weisstein, *Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metaphoric Comparatist*, [в:] „Yearbook of Comparative and General Literature” 1978, № 27, с. 7–18. По: А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 90, 97.

⁷⁵В музыковедении чаще всего встречаются два варианта периодизация истории музыки. Первый вариант был предложен американским музыковедом О. Дери (O. D e r i, *Exploring Twentieth-Century Music*, N.Y., 1968): романский стиль от 880 до 1100

Подобные сомнения многих исследователей были причиной сознательного отказа от глубоких исследований в области „музыки” слова и „музыкальности” литературы на протяжении всего XX века. Польский теоретик литературы Анджей Хеймей в своей монографии точно указал причины таких пробелов в литературоведении: „Powodu takiego stanu upatrywać trzeba by głównie w obawach metodologicznych, warunkowanych kompetencjami i wyborem wąskiej specjalizacji, oraz w likwidującym problem badawczym sceptyzmie co do adekwatnych sposobów literackiego prezentowania muzyki, ściślej mówiąc: literackiego przejmowania muzycznych konwencji, technik, schematów konstrukcyjnych”⁷⁶. И далее: „Świadomość braku uniwersalnych narzędzi badawczych i wielu związanych z tym niebezpieczeństw, między innymi niemożności bezpośredniego przenoszenia pojęć czy tylko minimalnego zakresu aplikowania jednocześnie identycznej terminologii w badaniach literatury i w badaniach muzyki, z pewnością paraliżuje interdyscyplinarne poczynania”⁷⁷.

Можно лишь предположить, что эту „моду” на музыкальную терминологию ввели сами поэты и писатели, чтобы подчеркнуть связь своего творчества с „высшим из искусств” (музыка сама по себе бессодержательна, однако „она ближе к «чистой» эстетике, чем поэтическое искусство”⁷⁸). Определяя музыкальными терминами и категориями как свои произведения, так и их свойства, они создавали непривычные контексты и коннотации. В. Хлебников с восторгом

гг. (300 лет); готика от 1100 до 1400 гг. (200 лет); Ренессанс: от 1400 до 1600 гг. (200 лет); барокко от 1600 до 1750 гг. (150 лет); классицизм от 1750 до 1810 гг. (60 лет); романтизм от 1810 до 1990 гг. (90 лет). Как видим, произвольность приведенных „округленных” временных членений очевидна.

Их более осторожную дифференциацию предлагает Ф. Блуме в сводном труде *Эпохи музыкальной истории* (F. Blume, *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel 1974): *ars antiqua* (ок. 1230 – 1320); *ars nova* (XIV век до середины XV века); гуманизм (с середины XV века до середины XVI века); Ренессанс (в центре – XVI век); барокко (с конца XVI века до середины XVIII века); классицизм (примерно с середины XVIII века до первых десятилетий XX века); романтизм (хронологические границы подвижны, ибо музыкальные эпохи классицизма и романтизма по сути едины, как „два аспекта того же периода”, конечная грань – начало XX века); новая музыка (начальный этап – примерно перед Первой мировой войной). По: М. Д р у с к и н, *Зарубежная музыкальная историография*, Москва, 1994, с. 26–27.

⁷⁶А. Н е j м e j, *Muzyczność dzieła literackiego...*, с. 5.

⁷⁷Там же, с. 6.

⁷⁸А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 88.

называл свои словотворческие находки симфонией и оркестром⁷⁹, так как и А. Белый, назвавший свое прозаическое произведение симфонией и рассуждавший об экспозиции тем и их контрапункте⁸⁰.

Эта удивительная свобода обращения с терминологией другого вида искусства обуславливается, согласно А. Гиру, двумя историческими фазами взаимоотношений музыки и литературы⁸¹: эпохой музыки как языка, царившей от Античности до XVIII века, и эпохой (литературного) языка как музыки – со второй половины XVIII века до наших дней. Нам кажется, что кроме двух вышеуказанных периодов, согласно современным достижениям герменевтики, отдельной фазой следует выделить еще один – доисторический – период взаимоотношений музыки и слова, так как идеи о музыке не только исторически изменчивы, но часто не связаны с историей собственно музыки как искусства, но с архаическим сознанием, и как следствие – с мифом и ритуалом. Сама структура мира, по мнению И. Заруцкой, может быть „зашифрована” в музыкальных структурах⁸². Звук, звучание (также музыкальное) в мифологической практике представляет собой одну из частей мирового единства, одно из основных качеств мироздания. Согласно принципу аналогии, присущему архаическому мышлению, часть мира уподобляется единому целому; поэтому можно сказать, что музыка подобна всему мирозданию в целом. Со времен древнейших цивилизаций философы искали закономерность, которая позволит воспринимать музыку как некий космический порядок.

Древнекитайское предание рассказывает о сотворении музыки по законам Вселенной, когда мифологический герой Куй исправляет систему шести льюй-ладов и приводит в гармоническое равновесие пять шен-нот, после чего Поднебесная полностью покоряется⁸³. В карело-финской мифологии знаком рождения мира, его организованного

⁷⁹ГЛМ, Рук. Отдел, № 35501, р. 7686. Сообщено Р. В. Д у г а н о в ы м. Вслед за: Л. Л. Г е р в е р, *Введение*, [в:] *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)*, Москва, 2001, с. 8.

⁸⁰А. Б е л ы й, *Предисловие*, [в:] *Симфония*, Ленинград, 1991.

⁸¹А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 90.

⁸²И. В. З а р у ц к а я, *Музыка и музыкальные инструменты в мифологическом мышлении*, с. 1, http://bank.orenipk.ru/Text/t30_23.htm (15. 08. 2006).

⁸³Г. А. Т к а ч е н к о, *Космос, музыка, ритуал*, [в:] *Миф и эстетика в „Льюйшунью”*, Москва, 1990, с. 47.

состояния является мировая ель, которая чудесным образом подымается до самого неба под пение божеств неба⁸⁴.

Древнегреческая пифагорейская школа представляла весь мир (например, человека, музыку, Вселенную) как отражение основных количественных пропорций (1:2, 2:3, 3:4 и т. п.), носителей всеобщей гармонии. Музыкальные закономерности, выраженные в числах, приобретали глобальный космогонический смысл. Весь космос представлял собой как бы большую „симфонию”⁸⁵.

Глубокое убеждение, что существует особая „музыка слова”, отличающаяся от музыки как вида искусства, появилось в тот период, когда вместо античного синкретического понятия музыки („musik”) с ее единством мелоса, ритма и слова, началось внедряться осознание принципиального различия и разделения музыки и слова. Вместо утраченного единства появились многочисленные аналогии, служившие для того, чтобы в те или иные моменты ее истории помочь музыке стать словом, а слову превратиться в музыку.

Уже в I в. до н. э. греческий учитель риторики Дионисий Галикарнасский, говоря о „мелодии” как об одном из элементов „приятной и красивой речи”, различает эту словесную мелодию от мелодии собственно музыкальной: „мелодию голоса” – не в пении, но „в голой прозе” – следует назвать мелодичной, но не мелодией (*О расположении слов*, XI, перевод М. Л. Гаспарова⁸⁶). В этом случае четко наблюдается обособление „мелодичности” как собственного,

⁸⁴Там же, с. 2.

⁸⁵Пифагорейцы считали, что, двигаясь сквозь эфир, планеты производят трение, которое становится причиной их звучания. Параметры его зависят от размеров планеты и скорости, с которой она движется в эфире, а также от расстояния между планетами. Эти расстояния, по которым двигались „звучащие” светила, соответствуют основным числовым закономерностям, поэтому звуки, вызванные вращением, размеренны и гармоничны. Их соотношение по высоте рождает гамму. Отсюда происходит известное античное утверждение, то гамма божественна, так как является элементом и символом небесного мироустройства и всего космоса в целом. Ученые не исключают, что выражение „эолийский строй” следует понимать как строй эоловой арфы, а не эолийский лад. См. шире: П. П. Т р о х и м ч у к, *Гармония от Пифагора до наших дней*, [в:] *Образ – смысл в античной культуре (этнографическое обозрение)*, Москва, 1990, с. 268–285. Вслед за: И. В. З а р у ц к а я, *Музыка и музыкальные инструменты в мифологическом мышлении...*, с. 2–3.

⁸⁶Цит. по: *Античные риторики*, Москва, 1978, с. 183. Вслед за: А. М а х о в, „Музыка” слова: из истории одной фикции, „Вопросы литературы” 2005, № 5, сентябрь–октябрь, с. 102.

особенного качества слова, позволяющее выделить в вербальном произведении определенное качество, аналогичное к музыке – „музыкальность”. Понимание музыки как структурного отражается в понимании композиции вербального произведения как некой космической гармонии слов, сошедшей в нее извне⁸⁷.

Само понятие „музыкальности слова” на протяжении веков понималось по-разному, часто парадоксально противоположно. Например, во многих средневековых трактатах этому понятию приписывались пропорциональность, точность, свойственные музыке как науке о числах. Можно вспомнить музыку христианской души в эпоху средневековья; „музыку природы” сентиментализма, понимающего ее как подражание природе или чувству, возникшему вследствие наблюдения за природой (эта „музыка” представляет собой всего лишь словесную фикцию, не имеющую ничего общего с современной ей музыкой). Для Ренессанса же музыка слова была отражением архитектоники космоса. В эту эпоху Дж. Патнем и многие другие теоретики литературы считали музыкальным вербальное произведение, обладающее неким сочетанием звуков и улаждающее слух.

Фридрих Ницше, обратившись к характеристике барокко в эссе *Человеческое, слишком человеческое* (1876; опубликовано в 1878), утверждал, что барокко знаменует перевес музыки над пластическими видами искусства, победу искусства „настроения” над „символизмом линий и фигур”, отвыкание от „звуковых воздействий риторики”. Рядом с осторожным упоминанием о стиле барокко возникает также рассуждение о глубоком внутреннем движении, о потребности выразить в звуках интимнейшие движения души. Музыка является своего рода переводом

⁸⁷Эта мысль свое продолжение получила затем в поэтике Ренессанса. В предромантизме и романтизме эта точка зрения будет вытеснена иными идеями, но затем обретет новую жизнь в поэтологической концепции Стефана Малларме, интерпретирующего музыку как интеллектуальный, свободный от звуковой чувственности „ритм соотношений”, которым должна быть пронизана поэзия. С. Малларме. *Письмо к Э. Госсю*, [в:] S. V e r n a d t, *S. Mallarmé et la musique*, P., 1959, с. 75. Вслед за: А. М а х о в, „Музыка” слова..., с. 108.

на язык иного искусства того, что было характерно для пластических искусств, не принадлежащих к Античности и Ренессансу⁸⁸.

Ближе к концу XVIII века музыкальную подражательную эстетику сменила другая, радикальная концепция: если прежде вокальная музыка пользовалась высочайшим уважением, то теперь исключительно инструментальная музыка считается „подлинной музыкой”, именно потому, что она отсылает ни к чему иному, как к самой себе. В эту эпоху немецкая инструментальная музыка становится образцом для других европейских традиций и занимает первое место в иерархии искусств. Немецкие романтики, считавшие всю внутреннюю жизнь человека ничем иным, как внутренней музыкой, развивают мысль о примате музыки, которой теперь должна уподобляться литература.

В поэтических и философских текстах, дневниках и письмах данной эпохи широчайшее распространение получила метафора музыки как неструктурированного, неуловимого и изменчивого потока (что в своей статье показала современная исследовательница Н. Мышьякова)⁸⁹, в то время как реальная музыка этой эпохи тяготела к обратному: строгой логике гармонического синтаксиса, ясной и симметричной формальной структуре (любопытная деталь: романтическая метафизика музыки нередко встречала весьма недоброжелательные отзывы у музыкально образованных современников романтизма, особенно на рубеже XVIII–XIX веков, когда проявилось выразительное расхождение между музыкой и идеями о музыке). Отождествляя поэтику музыкального с вербальным, почти во все времена в словесности использовали музыкальные термины: о „мелодии” в поэзии говорили как в Античности, так и средние века, в эпоху Ренессанса, – но именно романтики сделали шаг дальше и обнаружили в словесном произведении и „контрапункт”, и целый набор музыкальных форм, рождая моду на сочинение словесных симфоний, фуг, вариаций, сонат и т. д., получивших фундаментальное развитие в поэтике модернизма (достаточно вспомнить симфонии Андрея Белого).

⁸⁸См. шире: М. Н а д ь я р н ы х, *Изобретение традиции, или метаморфозы барокко и классицизма*, „Вопросы литературы” 1999, июль–август, с. 77–109.

⁸⁹Н. М ы ш ь я к о в а, *Музыка как образ в русской культуре XIX века...*, с. 287–301.

Следует упомянуть, что в эпоху романтизма появилась по аналогии к параллели „музыка – архитектура”, оппозиция „музыка – орнамент” в контексте общего поклонения романтиков музыке, растворенной во всем сущем (эти взгляды декларировали братья Шлегели, Шеллинг, Гегель, Гофман и Гете)⁹⁰. Некоторые писатели-романтики в своих произведениях предпринимали попытки реализации метафоры „музыка – застывшая архитектура”, как, например, В. Ф. Одоевский. Его новелла *Себастьян Бах* является изумительной иллюстрацией этой метафоры. Б. М. Галеев придерживается мнения, что параллели „музыка – архитектура” или „музыка – орнамент” можно считать „универсальной, глобальной синтетической метафорой, фиксирующей структурно-архитектоническую близость сопоставляемых здесь разномодальных явлений. Для каких целей акцентируется такая близость – это уже диктуется концептуальным контекстом (принадлежность к чистой, незамутненной „идеям” красоте – у Канта, торжество панмузыкальности – у романтика Новалиса, выявление „специфически-музыкального”, музыкальной формы как процесса – у Ганслика)⁹¹.

Философ-музыковед Артур Шопенгауэр, относя музыкальное искусство к высшим – интуитивно-созерцательным – компонентам, считал, что в музыке непосредственно выражена сущность вещей, „мировая воля”, являющаяся прямым выражением Абсолюта⁹². Шопенгауэр видел в композиторе ясновидящего, раскрывающего сокровеннейшее существо мира и высказывавшего глубочайшую мудрость на языке, разум которого не понимает.

Огромное значение для европейской культуры конца XIX века имел трактат Фридриха Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*

⁹⁰См. шире: A. K o w a l c z y k o w a, *O wzajemnym oświeceniach się sztuk w romantyzmie*, [в:] *Pogranicza i korespondencja sztuk*, Studia pod red. T. Cieślakowskiej i J. Słowińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.

⁹¹Б. М. Г а л е е в, Аналогия „музыка - орнамент”: от Канта до Ганслика, и далее – без остановок..., http://synesthesia.prometheus.kai.ru/analog_r.htm (05. 09. 2007).

⁹²Абсолют (лат. *absolutus*, неограниченный, безусловный) – в идеалистической философии – вечная, бесконечная духовная первооснова бытия (абсолютный дух, абсолютная идея, Бог, абсолютное Я). По: *Краткий словарь иностранных слов*, автор-составитель Е. А. Гришина, Москва, 2005, с. 10.

(1872)⁹³, в котором автор заново осмыслил традиционный источник понятий, образов и сюжетов – Античность, и главная идея которого заключалась в оппозиции аполлонического и дионисийского начал, осуществленная в „духе музыки”. Под непосредственным влиянием Ф. Ницше формировались и идеи Вяч. Иванова, внесшего огромный вклад в историю русской философской мысли (в том числе и музыкальной)⁹⁴. Польская исследовательница М. Цымборска-Лебода, анализируя творческое наследие Вяч. Иванова в контексте мифа, утверждает, что „To właśnie mit Dionizosa odsłonił w rosyjskim symbolizmie swój «istotowo-syntetyczny» i wzorcowy charakter. Stał się archetypem: dawcą sensu i «formy» ożywiającej kulturę. Jako «kwintesencja symboli» wyrażał uniwersalne znaczenie antropologiczne oraz widzianą poprzez ów uniwersalizm współczesną sytuację człowieka, z którą identyfikuje się zbiorowe «my» symbolistów, szukając w micie swojego ocalenia i projektując poprzez mit inną rzeczywistość”⁹⁵.

В конце XIX века немецкий композитор, поэт и теоретик искусства Рихард Вагнер приветствовал концепцию единства произведений искусства (*Gesamtkunstwerk*)⁹⁶, позднее вдохновив „rosyjskich symbolistów muzyczno-poetyckim charakterem swoich dzieł, a dzięki stworzonej przez niego koncepcji dramatu muzycznego, stanowiącego syntezę muzyki, poezji, obrazu i akcji scenicznej (tetralogia *Pierścień Nibelunga*, dramat *Tristan i Izolda* czy misterium *Parsifal*) został przez nich uznany za ojca reformy współczesnej sztuki”⁹⁷. В Европе символистами была провозглашена новая поэтическая школа известной *Art poétique*. Сам топос „музыка слова”, „музыкальность слова” для поэзии становится все более оценочным критерием, отражающим определенную гармонию вербального

⁹³См. шире: Ф. Ницше, *Сочинения в 2-х томах. Литературные памятники*. Сост., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна, Москва, 1990.

⁹⁴См. шире: Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в 3 томах*, Брюссель, 1971–1979.

⁹⁵М. Сымборска-Лебода, *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997, с. 16. См. также: Е. Же, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992; Е. Же, *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, Lublin 2002.

⁹⁶См. шире: Л. Брогowski, *Sztuka i człowiek*, Warszawa 1990.

⁹⁷М. Михальска-Суханек, *Literatura a muzyka. Wczekiwaniu na modernistyczną syntezę*, „Rusycystyczne studia literaturoznawcze”, Katowice 1998, № 19, с. 11.

искусства, которой музыка обладает по своей природе, и что является принципом ее организации. Создание поэтического произведения по канонам музыки является идеалом поэзии символистов. Были тоже мнения, что музыка слова – это уход в область чистой игры форм и т. д.

Строение, структура музыки часто осмысляется как подобное строением, структурой вербального произведения, поэтому на протяжении веков целый комплекс понятий заимствуется из области вербального в область музыкального. В средневековье музыкальная наука заимствует категории из филологических наук (например, параллели между музыкальным тоном и буквой, интервалом и слогом речи и т. д.). Особенно важно отметить, что такие аналогии искались между музыкой и риторикой. „Музыка, как риторика, имеет свои украшения” (*Ornatus etiam habet musika proprios sicut rhetorica*)” – эти слова Генриха Эгера из Калькара (1380) стали девизом развития истории музыки последующих четырех столетий⁹⁸. Влияние риторики достигает своей кульминации в эпоху барокко, проделавшего грандиозную работу по переводу всей системы музыкальных техник на язык риторики. В риторических категориях осмыслились не только отдельные музыкальные фигуры, но и целостная композиция музыкального произведения, осознавая музыку как воссоздание самой структуры ораторской речи (Галлус Дресслер в 1563 году в трактате *Правила музыкальной поэтики* применяет к музыкальной композиции деление речи на *exordium, medium u finis*, а сам процесс сочинения музыки уподобляет составлению речи)⁹⁹.

Последним важным термином, перетекшим от слова к музыке уже в XX веке, стало понятие „прозы”¹⁰⁰, ставшее благодаря Арнольду Шенбергу одним из лозунгов новой музыки: если музыка „до Брамса” с ее симметричными структурами, членением на отрезки одинаковой длины и т. п. была подобием поэтической речи, то новый музыкальный язык, отличающийся „асимметрией, комбинациями фраз различной

⁹⁸*Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar*, Köln, 1952, с. 57. Вслед за: А. Махов, „Музыка” слова..., с. 107.

⁹⁹А. Махов, „Музыка” слова..., с. 107–108.

¹⁰⁰Там же, с. 108.

длины [...] и другими проявлениями нерегулярности”, моделируют себя как проза. И в этом случае мы наблюдаем, как банальное для поэтики вербального искусства различие прозы и поэзии в применении к поэтике музыкального становится авангардной, новаторской идеей, открывающей, по мысли Шенберга, путь к „ничем не ограниченному музыкальному языку”¹⁰¹.

В истории отношений музыки и слова часто возникала метафора „брака”, союза мужского и женского: Эсташ Денаш в трактате *Искусство сочинять и делать песни...* (1392) определил отношения между поэзией и музыкой „как брак” (*comme mariage*)¹⁰²; а пять веков спустя Анри Лихтенбергер, французский вагнерианец, скажет, что в осуществленном Вагнером союзе двух искусств „поэзия представляет мужское начало, оплодотворяющее семя, которое содержит в зародыше всю драму”¹⁰³. Эта метафора показывает, что музыку и слово объединяет не какое-то статичное „сходство”, но исторически сложившееся между ними силовое поле взаимных притяжений-отталкиваний, как между мужским и женским началом.

Впервые немецкий музыковед Вальтер Виоры пространство, в котором совершаются опыты взаимопревращений (слова в музыку и музыку в слово) – называет „трансмюзикальным”¹⁰⁴. На сегодняшний день можно выделить несколько идей, связанных с областью трансмюзикального. Это „музыка сфер” (*musica mundana*), „музыка души” (*musica humana*) и музыка, как высшее из искусств или как присущий всем им универсальный принцип (*musica instrumentalis*), в терминологии знаменитого трактата Боэция *О музыкальном установлении*¹⁰⁵, где музыка в своей космической ипостаси архитектурна, она обуславливает устроенность космоса – внешнего

¹⁰¹A. S c h ö n b e r g, *Brahms, der Fortschrittliche* (1933), [в:] Е г о ж е, *Stil und Gedanke*, Lpz., 1959, с. 113, 19, 145. Вслед за: А. М а х о в, „Музыка” слова..., с. 108.

¹⁰²E. D e s c h a m p s, *La Part de dictier et de fere chansons...// Deschamps E. Oeuvres completes / Ed. G. Raynaud. Vol. 7. P., 1878, с. 271.* Вслед за: А. М а х о в, „Музыка” слова..., с. 105.

¹⁰³H. L i c h t e n b e r g e r, *Richard Wagner poete et penseur*, P., 1898, с. 2. Цит. по: А. М а х о в, „Музыка слова”..., с. 105.

¹⁰⁴А. М а х о в, „Музыка” слова..., с. 105.

¹⁰⁵A. B o e t i i, *De Institutione Arithmetica: Libri Duo, De Institutione Musica: Libri Quingue*, Lipsiae, 1867, с. 187–189. Вслед за: Л. Л. Г е р в е р, *Музыка и музыкальная мифология...*

мира, и устройство вербального произведения – всего лишь отражение этой гармонии. В отличие от „музыки сфер” „музыка души” является отражением уже не внешнего (космоса), но внутренней, цельной и неделимой сути человека. У Боэция музыка не только соединяет разнородные элементы человеческой сущности, но и неразрывно связана с внутренней природой человека – „нравом”, который по своей сути нельзя назвать архитектурным, а скорее иррациональным; поэтому музыка, по Боэцию, относится к области нравов (*moralitati conjuncta*). Это повторение идей, известных уже со времен Античности, когда устройство души сравнивалось с музыкальным произведением, а затем в средневековье благие помыслы и свершения были подобны музыкальной гармонии.

Следует упомянуть еще одну идею из области трансмузыкального, когда музыка понималась как высшее из искусств или как присущий всем им универсальный принцип: музыка воспринималась как идеальное единство материала и формы, к которому все остальные искусства могут стремиться или которому могут хотя бы подражать. Так, например, литературные произведения в начале XX века „рождались” не только из „духа”, но из „буквы” музыки (Л. Гервер)¹⁰⁶. Именно в этот период музыкальность поэзии часто была результатом сознательного перевода с одного художественного языка на другой. Старательно изучались и примеривались к слову самые различные атрибуты музыки (такты, ритмы, формы и т. п.). Вместе взятые, они соответствуют, по мнению Л. Гервера, содержанию учебника, в котором описаны языковые средства музыки, дано представление о контрапункте и форме и о высшем из инструментальных жанров – симфонии¹⁰⁷. И опять поражает та настойчивость, с которой поэты обращаются к музыке.

Заимствования в обратном понятийном движении от музыки к слову соответствуют вышеназванным идеям трансмузыкального. В Античности возникает и другой способ переноса музыкальных понятий: ими начинают обозначать события внутренней жизни, состояния души (например, встречается сравнение человеческой души с музыкальной

¹⁰⁶Л. Л. Г е р в е р, *Введение*, [в:] *Музыка и музыкальная мифология...*, с. 7.

¹⁰⁷Там же, с. 7.

гармонией уже у Платона в *Государстве*). В средние века находим превращение музыкальных терминов в антропологические аллегории (тело – кифара; Христос и христианин – музыканты; благое дело и добродетельный помысел – чудесная мелодия, гармония, „симфония” и т. д.). Однако, если для поэтики средневековья музыкальность души – это все-таки не более чем аллегория, то в поэтике романтизма этот образ воспринимается дословно; музыкальное – это уже не вербальное облачение душевного переживания, оно и есть сам душевный опыт, воссозданный в слове: музыка вливается в вербальное произведение из души.

Все эти идеи трансмузыкального постоянно находились в интенсивном взаимодействии и соперничестве: одна из этих идей выходила на первый план, но благодаря им музыка находилась не только внутри узкого музыкального континуума, но и оказывалась причастной к трем огромным сферам бытия – к устройству мира, к внутренней сущности человека, к фундаментальным основам искусства: „Трансмузыкальное – сфера нейтральная, но отнюдь не безжизненная и статичная: относительно неподвижна лишь несущая конструкция этой области, образуемая фундаментальными идеями; все прочие ее фигуранты – понятия, термины, модели, образы – пребывают здесь в постоянном перемещении, от слова к музыке или от музыки к слову. Музыка и слово, обращенные друг к другу, образуют поле взаимного притяжения, порождающего два мощных течения понятий и образов: от слова к музыке и от музыки к слову” (А. Махов)¹⁰⁸.

Употребление в настоящее время в самом широком понимании термина „музыкальность” в контексте исследований литературы трудно назвать верным, так как появляются слишком сомнительные теоретические обобщения, или же сам термин становится источником определенного скептицизма в оценках. Может также быть причиной слишком поверхностного анализа существования музыки в литературном произведении. Отсюда появляется необходимость в

¹⁰⁸А. Махов, „Музыка” слова..., с. 107.

четком определении типов „музыкальности” с сохранением открытой типологии (А. Хеймей)¹⁰⁹.

Проблема „музыкальности” литературы, при рассмотрении ее с точки зрения литературоведения, является достаточно сложной и неоднозначной. Польский ученый, теоретик литературы А. Хеймей предлагает следующую типологию этого понятия: „M u z y c z n o ś ć I (выделено – А. Х.) definiuje w tym świetle ogólnie, chociaż nieporównywalnie bardziej precyzyjnie od terminu w elementarnej postaci, wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury. M u z y c z n o ś ć II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury. M u z y c z n o ś ć III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocno specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej i wiąże się *ex definitione* wyłącznie z muzyką kultury”¹¹⁰.

Как видим, представление как о музыкальном в слове, так и музыкальном в музыке, претерпело в своем историческом развитии ряд различных изменений. XX век в литературоведении несет в себе память обо всех этих метаморфозах смысла – о колебаниях понятия музыкального и о сложном взаимодействии идей трансмузыкального. И это, в свою очередь, является одной из причин немногочисленных исследований взаимосвязей музыки и литературы, а особенно существование музыки, как формы интерсемиотической, в вербальном произведении. Анджей Хеймей в своей монографии утверждает: „Problem to niezwykle skomplikowany i dość nietypowy pośród historycznie usankcjonowanych przypadków relacji muzyczno-literackich, przy tym jeden z najbardziej marginalnych w literaturze i niewątpliwie z najmniej dotąd opracowanych”¹¹¹.

¹⁰⁹А. Хеймей, *Muzyczność dzieła literackiego...*, с. 48.

¹¹⁰Там же, с. 52.

¹¹¹А. Хеймей, *Muzyczność dzieła literackiego...*, с. 5.

В. Музыка в литературе

Принимая во внимание современную ситуацию исследований на тему взаимоотношений музыки и литературы, практически невозможно подвести черту и найти единственную перспективу разных точек зрения, существующих в многочисленных направлениях литературоведения, философии, социологии, музыковедения, эстетики и т. п. До сих пор ни в одной научной работе еще не было найдено желаемое *optimum* (А. Хеймей)¹¹² в области категорий, методологии и т. д., хотя уже с древности этим вопросам были посвящены как объемные трактаты, так и небольшие работы. Поэтому исключительно ценной нам кажется сегодня схема музыкально-литературных исследований, предложенная Стивенем Полом Шером, в которой на основе критериев предметности выделены три области проблематики: „литература в музыке”, „музыка и литература” (вокальная музыка) и „музыка в литературе”¹¹³. Из них в сфере литературоведения находится только последняя проблема „музыка

¹¹²А. Н е j м е j, *Wstęp*, [в:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, pod red. А. Н е j м е j а, Kraków 2002, с. XXIV.

¹¹³Там же, *Wstęp*, с. XXIV.

в литературе”¹¹⁴, основные аспекты которой мы попытаемся рассмотреть ниже.

Тема музыки в произведениях художественной литературы была предметом многочисленных научных работ и дискуссий на протяжении всего XX столетия, хотя особой активностью отмечена эта область исследований на рубеже XX–XXI веков. Несмотря на постоянные предостережения, указывающие на различные „опасности”, ожидающие исследователей, как: отсутствие исследовательского инструментария, неопределенность методов, слабая позиция литературоведа по отношению к музыковеду, неоднозначные мнения последних и т. д., – растет количество работ, посвященных теме связей литературы и музыки. Хотя А. Хеймей предостерегает, что „dzieło muzyczne w pewnych aspektach okazuje się niezwykle trudnym (niemożliwym ?) (А. Х.) przedmiotem literackiego opisu, że wymyka się poza granice ujęcia właściwego literaturze i dlatego częściej funkcjonuje w dziele literackim w sferze aluzji, przemilczeń, niedopowiedzeń, symboli etc.”¹¹⁵.

Общеизвестна проблема полного уподобления литературного текста музыкальному, заключающаяся в следующих не совпадающих, не „соприкасаемых” точках: язык не знает звуковысотности; полифония, в музыкальном понимании этого термина, практически невозможна в реализации вербального произведения; повторы и вариативности имеют в литературном тексте немного иной статус – терпимость слушателя к повторам в музыкальном произведении является моментом часто важным, а даже необходимым, в отличие от читателя; и конечно же, вопрос семантики двух видов искусства. Пока музыкально-литературная теория не создала свою типологию степеней родства этих видов искусства¹¹⁶.

¹¹⁴А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 89.

¹¹⁵ А. Н е j m e j, *Muzyczność dzieła literackiego...*, с. 76.

¹¹⁶По мнению А. Гира, если повтор является одной из существенных черт композиции таких крупных музыкальных форм, как соната, то литература знает только регулярное возвращение рефрена в определенных поэтических формах. В драме или романе могут повторяться незначительные фразы или связанные с некоторыми персонажами фразеологические обороты, хотя в то же время многочисленные повторения центрального высказывания в далеко друг от друга отстоящих пассажах (ср. систему лейтмотивов) представляются вполне возможными. (Примером, иллюстрирующим мысль А. Гира, может послужить постоянно повторяющаяся мысль в *Русских ночах* В. Одоевского о примате музыки над другими видами искусства, о музыкальном

Все эти трудности, однако, не стали преградой в современных литературоведческих исследованиях топоса музыки, как и предвидел это еще в середине XX в. польский литературовед Тадеуш Маковецки, который сказал, что „Żadne straszaki teoretyczne nie mogą powstrzymać praktyki badań. Tylko – jeśli zbudowano je rzetelnie – nie wolno ich po prostu omijać jak straszaków na wróble, ale trzeba brać w rachubę jak tablice ostrzegawcze mówiące, że teren jest podminowany”¹¹⁷. Современный ученый Хеймей также утверждает, что сегодня уже совершенно очевидно, что различные проявления существования музыки в литературе должны войти в круг интересов современного исследователя литературы¹¹⁸. Не считая работ, посвященных терминологической проблематике и вопросу о пределах интермедиальности в целом, и существующих исследований о музыке в сочинениях конкретных писателей, определенных эпох в истории национальной литературы, в то же время отсутствует систематическое изучение типологии музыкальных структур в литературе, помимо необозримого изобилия материала на различных языках. Огромный вклад в область исследований соотношений литература – музыка внесла интердисциплинарная компаративистика, как одно из направлений общей компаративистики. Большая заслуга в этом американских исследователей, особенно С. Бровна, позже С. Шера, Дж. Уинна, а в последние годы французских ученых: Ж. Пьетта, Ф. Эскаля, П. Брунеля¹¹⁹.

принципе строения Вселенной). По: А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 92.

¹¹⁷Т. Маковецки, *Poezja a muzyka*, [в:] *Muzyka w literaturze...*, с. 7.

¹¹⁸А. Хеймей, *Wstęp*, [в:] *Muzyka w literaturze...*, с. VII–IX.

¹¹⁹Там же, *Wstęp*, с. X. Пионером интердисциплинарных исследований в области литературы и музыки считается Стивен Бровн, автор многочисленных статей и до сих пор актуальных научных исследований (*Music and Literature*, 1948; *Tones into Words*, 1953), инициатор издания специального номера „Comparative Literature” в 1970 году. К изначально самостоятельным стараниям Бровна в 60-е годы присоединяется Стивен П. Шер (на сегодняшний день один из самых ярких ученых, занимающихся этой проблематикой), публикуя книгу на тему музыки в литературе *Verbal Music in German Literature* (1968). Во многом новый подход в компаративистике был отмечен на VIII Конгрессе AILC (Association Internationale de Littérature Comparée) в Будапеште в 1976 году, но значительное повышение интереса к интермедиальным исследованиям среди компаративистов было отмечено только на IX Конгрессе AILC на тему *Литература и другие искусства* (Инсбрук, 1979). Затем в 1987 г. – выходит периодическое издание „Revue de Littérature Comparée” (№ 3, *Littérature et musique*), „Revue des Sciences Humaines” (№ 503, *Les écrivains et la musique, Les musiciens et la littérature*), „Romantisme” (№ 57, *Le Musicien*). Все большее значение приобретают проводимые тематические конференции, конгрессы, на одном из которых был

Глобальный вопрос взаимодействия и синтеза искусств – это, на сегодняшний день, естественное состояние любой национальной культуры, так как взаимодействуя, искусства выполняют космогоническую функцию, порождая метапространство культуры. О противоречивой истории развития музыкальных идей в русском литературоведении можно узнать из таких обобщающих исследований, как: *Русская художественная культура конца XIX – начала XX века*¹²⁰ и монографии И. А. Азизян *Диалог искусств Серебряного века*¹²¹. Существует целый ряд работ, посвященных музыкальной теме в творчестве русских поэтов и прозаиков (А. Пушкина, Н. Гоголя, В. Одоевского, И. Тургенева, Л. Толстого, А. Чехова, А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Маяковского, В. Хлебникова, В. Брюсова, Б. Пастернака и мн. др.). Упомянем авторов наиболее примечательных из них: И. Глебова¹²², Д. Магомедова¹²³, Р. Дуганова¹²⁴,

основан „International Association for Word and Music” (Грас, 1997). 2000 г. – конференция *Musique et littérature dans la France du XXe siècle* (Сорбона) и *Interdisciplinary Studies: In the Middle, Across, or in Between* (ACLA). Вслед за: А. Н е j m e j, *Wstep*, [в:] *Muzyka w literaturze...*, с. XXV–XIV.

¹²⁰*Русская художественная культура конца XIX – начала XX века*, вып. 1–3, Москва, 1968;1969; 1977.

¹²¹И. А. А з и з я н, *Диалог искусств Серебряного века*, Москва, 2001.

¹²²И. Г л е б о в, *Видение мира в духе музыки (Поэзия Блока)*, [в:] *Блок и музыка*, Москва–Ленинград, 1972, с. 8–57.

¹²³Д. М. М а г о м е д о в а, „Концепция музыки” в раннем творчестве А. Блока, „Филологические науки” 1975, № 4.

¹²⁴Р. В. Д у г а н о в, *Велимир Хлебников. Природа творчества*, Москва,1990; Е г о ж е, *Самовитое слово*, [в:] *Искусство авангарда: язык мирового общения*, Уфа, 1993, с. 41–54.

Б. Каца¹²⁵, Т. Левую¹²⁶, Г. Бернадта¹²⁷, Н. Калинину¹²⁸, А. Махова¹²⁹, Б. Каратыгина¹³⁰, Н. Брюсову¹³¹, А. Н. Сохара¹³².

Топос музыки в зарубежной литературе также привлекал внимание российских исследователей, итогом чего стала книга под редакцией профессора Б. Г. Реизова *Литература и музыка*, опубликованная в 1975 году. В нее вошли такие статьи, как: В. Комарова, *Музыка в творчестве Джона Мильтона*; М. Разумовской, *У истоков нового жанра: комедии-балеты Мольера на музыку Люлли*; М. Л. Тронской, *Сатирический роман Иоганна Кунау о музыке*; Л. В. Славогородской, *Стилевое оформление темы музыки в романе Гофмана „Житейские воззрения кота Мурра“*; Б. Г. Реизова, *Музыка в эстетике и творчестве Стендаля*; Н. Я. Дьяконовой, *Музыка в романе Олдоса Хаксли*; А. Г. Березиной, *Философия музыки в творчестве Г. Гессе*; М. П. Малькова, *Музыкальные аспекты творчества Ярослава Ивашкевича и многие другие*¹³³.

В российском литературоведении рубежа XX – XXI веков, среди современных последователей интердисциплинарных исследований музыки и литературы, следует назвать работы Т. В. Цивьян (*Ахматова и музыка, Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции*¹³⁴ и др.); В. В. Фещенко, посвященные

¹²⁵Б. К а ц, *Анна Ахматова и музыка*, Ленинград, 1989; Е г о ж е, *Защитник и подзащитник музыки*, [в:] *Осип Мандельштам, „Полон музыки, музы и муки...“*. Стихи и проза, Ленинград, 1991; Е г о ж е, *Отзвуки Вагнера в русской поэзии*, „Музыкальная академия“ 1994, № 3, с. 134–140; Е г о ж е, *О контрапунктической технике в „Первом свидании“*, „Литературное обозрение“ 1995, № 4–5, с. 189–191; Е г о ж е, *Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина*, „Музыкальная академия“ 1995, № 1, с. 151–158.

¹²⁶Т. Л е в а я, *Русская музыка начала XX века в художественном контексте*, Москва, 1991.

¹²⁷Г. Б е р н а д т, *В. Ф. Одоевский и Бетховен....*, 1971.

¹²⁸Н. В. К а л и н и н а, *Музыка в жизни и творчестве И. А. Гончарова*, „Русская литература“ 2004, № 1, с. 3–32.

¹²⁹А. Е. М а х о в, *Ранний романтизм в поисках музыки*, Москва, 1993.

¹³⁰Б. К а р а т ы г и н, *Блок и музыка*, „Жизнь искусства“ 1922, № 31, с. 2.

¹³¹Н. Б р ю с о в а, *Музыка в творчестве Валерия Брюсова*, „Искусство“ 1924, № 34, с. 123–128.

¹³²А. Н. С о х а р, *Маяковский и музыка*, Москва, 1965; Е г о ж е, *Блок и музыка*, Москва–Ленинград, 1972.

¹³³*Литература и музыка*, под ред. Б. Г. Реизова, Ленинград, 1975.

¹³⁴Т. В. Ц и в ь я н, *Ахматова и музыка*, „Russian Literature“, Амстердам 1975, № 10/11, с. 173–212; Е е ж е, *Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции*, [в:] *Образ – смысл в античной литературе*, Москва, 1990, с. 182–195; Е е ж е, *Звуковой пейзаж и его словесное изображение*, [в:] *Музыка и незвучащее*, Москва, 2000, с. 74–90.

теме музыки в творчестве малоизученного тайного сообщества „чинарей”(1920–1940)¹³⁵. Стоит упомянуть также фундаментальные работы Л. Л. Гервера¹³⁶, посвященные поэзии Серебряного века (А. Белый, А. Блок, Е. Гуро, В. Хлебников и др.). Заслуживают внимания новаторские исследования в музыкальном ключе творчества таких писателей, как: А. Пушкин, Н. Гоголь, В. Одоевский, – современных исследовательниц: Т. Хопровой¹³⁷, И. Борисовой¹³⁸.

Нужно сказать, что в истории литературоведения были периоды, когда исследователи всячески старались доказать отсутствие каких-либо связей между искусством слова и звука. Например, в польском литературоведении уже в 1935 году Тадеуш Пейпер предпринял попытку развеять миф об узах, связывающих музыку и поэзию, отмечая, что определенным ритмическим элементам поэзии с большой легкостью приписывается их музыкальное происхождение¹³⁹. Исследователи отмечают „антимзыкальность” поэтических программ 20–30-х годов XX века¹⁴⁰. Как подтверждение тому, можно обратиться к работе Тадеуша Шульца (1937), в которой были проанализированы возможности существования музыки в литературном произведении. Отметим, что автор этой работы подверг острой критике практикующийся в литературоведении того времени свободный подход к интерпретации музыкальных явлений в литературном произведении, излишнюю эмоциональность и неточность в употреблении музыкальных категорий, приписывание им ничем не доказанных коннотаций. Шульц

¹³⁵В. В. Феенко, „Чинари”и музыка, „Русская литература”, Санкт-Петербург, 2005, № 4, с. 83–102.

¹³⁶Л. Л. Гервер, Андрей Белый – „композитор языка”, „Музыкальная академия” 1994, № 3, с.102–112; Е го же, К проблеме „миф и музыка”, [в:] Музыка и миф. Сб. статей, Москва, 1992, с. 7–21; Е го же, Музыкальная культура начала XX века в текстах Велимира Хлебникова, [в:] Музыка в контексте духовной культуры, Москва, 1992, с. 140–158; Е го же, Хлебниковская мифология музыкальных инструментов, [в:] Примитив в искусстве. Грани проблемы, Москва, 1992; Е го же, Музыка и миф, Москва, 1992; Е го же, Музыка и музыкальная мифология....

¹³⁷Т. Хопрова, Музыка в жизни и творчестве А. Блока, Ленинград, 1974.

¹³⁸И. Борисова, Музыкальные мифы русской романтической мистики...; Е е же, Музыкальная лестница Бетховена...; Е е же, Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера, [в:] Проблема музыкального романтизма, Ленинград, 1983, с. 59–75.

¹³⁹Т. Рејпер, *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, № 21.

¹⁴⁰J. O r a l s k i, *O sposobach istnienia utworu muzycznego*, [в:] *Muzyka w literaturze...*, с. 175.

подчеркивал, что материал двух искусств крайне отличается друг от друга, и призывал очистить литературоведение от псевдомузыковедческих, псевдолитературоведческих банальностей (исключением считал произведения Т. Манна)¹⁴¹.

Стоит упомянуть работы Тадеуша Маковецкого (*Poezja a muzyka*), Конрада Гурского (*Muzyka w opisie literackim*), Михаила Гловиньского (*Literackość muzyki – muzyczność literatury*), Евы Бараньчак (*Poetycka „muzykologia”*), Марии Подразы-Квятковской (*O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*), Иосифа Опальского (*O sposobach istnienia utworu muzycznego*) и других польских литературоведов, вошедшие в изданную под редакцией Анджея Хеймея антологию польских послевоенных исследований связей музыки и литературы¹⁴². Автором монографии *Muzyczność dzieła literackiego* также является А. Хеймей¹⁴³.

Заслуживает внимания работа Стефана Яроциньского „*Musica libera*” i „*musika adhaerens*”¹⁴⁴, в которой автор проследил историю восприятия и интерпретации музыки, предостерегая тех, кто хотел бы музыку „na gwałt usemantycznić”¹⁴⁵. Речь идет, конечно, о так называемой „чистой” музыке, в которой отсутствует связь со словом, поэзией, музыке, которую XIX век назвал „абсолютной” музыкой. С. Яроциньски утверждал, что каждое музыкальное произведение создается в определенном культурологическом социуме, в определенную эпоху, в определенном народе, в определенной среде и адресуется, прежде всего, именно слушателю из этой среды, народа и эпохи. И этот культурологический контекст влияет на то, чтобы произведение искусства интерпретировалось по замыслу композитора. Если он делает шаг вперед и выходит за „общепринятые” границы этого культурологического контекста (часто такое можно наблюдать при

¹⁴¹См. шире: T. S z u l c, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937. Под таким названием статья была издана еще в 1935 г. в журнале „Pionie”, № 28.

¹⁴²*Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, pod red. A. Hejmeja, Kraków 2002.

¹⁴³A. H e j m e j, *Muzyczność dzieła literackiego...*, с. 76.

¹⁴⁴S. J a r o c i ń s k i, „*Musica libera*” i „*musika adhaerens*”..., с. 122–139.

¹⁴⁵Там же, с. 122.

появлении новаторских и оригинальных произведений), то это может вызвать конфликт со слушателем.

Эстетическому симбиозу литературы, музыки и театра в эпоху романтизма посвящена статья Богуслава Мухи¹⁴⁶, а синтез двух искусств в эпоху модернизма проследила Мирослава Михальска-Суханек¹⁴⁷. Современный ученый Ежи Скарбовски исследует различные связи музыки и литературы в творчестве известных польских писателей (Ярослава Ивашкевича, Стефана Жеромского, Станислава Пшибышевского и др.)¹⁴⁸.

Взаимосвязи вербального и музыкального посвятила свои статьи Малгожата Матецка, современная польская исследовательница, изучающая не только влияние, какое оказывает музыкальное искусство на литературный процесс (например, музыкальные импресии в творчестве Ивана Бунина и Бориса Зайцева, музыкальное в творчестве Леонида Андреева¹⁴⁹, музыка в творчестве русских символистов), но прослеживающая в своих работах диалог искусств в творчестве русских композиторов (С. Рахманинова¹⁵⁰, П. Чайковского¹⁵¹, М. Мусоргского¹⁵²,

¹⁴⁶В. М u c h a, *Literatura rosyjska epoki romantyzmu...*, с. 27– 40.

¹⁴⁷М. М i c h a l s k a - S u c h a n e k, *Literatura a muzuka. W oczekiwaniu na modernistyczną syntezę...*, с. 7–23.

¹⁴⁸J. S k a r b o w s k i, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.

¹⁴⁹М. М a t e c k a, *Impresjonizm we wczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*, Lublin, 1996; Е е ж е, *Malarskie i muzyczne pierwiastki w prozie Leonida Andrejewa. Zarys problemu*, [в:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza, Gdańsk 1999, с. 134–143; Е е ж е, *Między milczeniem słów a wybrzmiewaniem dźwięków. Funkcje ciszy w twórczości Iwana Bunina i Claude' a Debussy' ego*, [в:] *Иван Бунин и его время*, pod red. X. Waszkilewicz, Kraków 2001, с. 55–65; Е е ж е, *Pisarstwo Iwana Bunina a muzyka impresjonistyczna*, [в:] „Kwartalnik Polskiej Sekcji International Socjety for Musik Edukacion” (Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie), Warszawa 2003, № 1–3, с. 110.

¹⁵⁰М. М a t e c k a, *W poszukiwaniu piękna i harmonii. Dialog sztuk w twórczości Siergieja Rachmaninowa*, [в:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2002, с. 29–40; Е е ж е, *Литературные мотивы в раннем творчестве Сергея Рахманинова*, [в:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, F. Apanowicza, Gdańsk 2002, с. 114–122.

¹⁵¹М. М a t e c k a, *Piotr Czajkowski a literatura rosyjska*, „Slavia Orientalis” 2002, № 4 (изданный в 2003), с. 527–544; Е е ж е, *Muzyczne portrety bohaterów w twórczości Piotra Czajkowskiego*, [в:] *W kręgu literatury rosyjskiej*, III, pod red. E. Biernat, Gdańsk 2003, с. 79– 94; Е е ж е, *Wielkie dzieła literatury europejskiej w twórczości Piotra Czajkowskiego*, [в:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, „Slavika Wratislaviensia”, CXII, Wrocław 2003, AUW, № 2005, с. 95–100.

¹⁵²М. М a t e c k a, *Motywy walki dobra i zła w muzyce rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku – Modest Musorgski i Piotr Czajkowski*, [в:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XIX wieku*, pod red. W. Kowalczyka i A. Orłowskiej, Lublin 2004, с. 193–201.

А. Скрябина¹⁵³, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина), в их операх, песнях, симфонических и фортепианных композициях. Например, М. Матецка рассматривает связь музыки Петра Чайковского с литературными произведениями А. Островского, А. Пушкина, Н. Гоголя. В симфонических и сценических композициях Чайковского, таких как: *Снегурочка, Гроза, Евгений Онегин, Мазепа, Пиковая дама, Кузнец Вакула, Воевода, Черевички*, – исследовательница находит оригинальное художественное отражение основных мотивов и тем известных литературных сочинений русских писателей. М. Матецка показывает, как с помощью богатых средств музыкального выражения (эмоциональных мелодических линий, разнообразных оттенков инструментальных созвучий, резких динамических контрастов, характерных лейтмотивов, раскрывающих символику действия), Петр Чайковский достигает синтеза музыкального и литературного.

Не ослабевая, а даже усиливаясь, этот интерес совпадает с западноевропейскими тенденциями интердисциплинарных исследований последних десятилетий, открывая новые перспективы перед учеными и вооружая их новыми методами. Об этом свидетельствуют многие факты, например, большое количество исследований на эту тему на IV Музыкальных Встречах в Баранове („Музыка и литература”, 1979); статьи, посвященные связям музыки и литературы, („Poezja”, „Pamiętnik Literacki”, „Teksty”); материалы конференции „Музыка – Литература” (Катовице 2000); материалы конференции „Диалог искусств” (Краков 2005)¹⁵⁴.

В литературоведении существуют два полюса восприятия музыкальности в художественном тексте. В первом случае музыкальность отыскивается в структуре текста, предпринимаются попытки распознать очертания той или иной музыкальной формы (сонаты, фуги, вариации и т. д.)¹⁵⁵ в самом литературном произведении,

¹⁵³М. М а т е ц к а, *O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresjonistycznej twórczości Aleksandra Skriabina*, „Slavia Orientalis”1997, № 3, с. 421–433; Е е ж е, *Estetyczno-programowe tradycje romantycznej muzyki europejskiej we wczesnej twórczości Aleksandra Skriabina*, [в:] „Roczniki Humanistyczne TN KUL. Słowianoznawstwo”, 1999, с. 59–68.

¹⁵⁴*Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, tom 2, Kraków 2008.

¹⁵⁵См. шире: О. С о к о л о в, *О „музыкальных формах” в литературе (к проблеме соотношения видов искусства)*, [в:] *Эстетические очерки*, Москва, 1979, выпуск 5, с.

хотя литература может подражать музыкальным структурам лишь в переносном смысле, иносказательно. Примером может послужить роман Жорж Санд *Контрабандист* (1837), в котором автор удивительно верно подражает музыкальным структурам *Фантастического рондо на испанскую тему – Контрабандист* (1836) Ференца Листа¹⁵⁶. Подражание литературного текста музыкальным структурам в XX веке ярко представлено в творчестве Томаса Манна. Часто признаком такого явления является само название литературного произведения, указывающее на музыкальный жанр, хотя такой текст отнюдь не обязательно обнаруживает музыкальные структуры; музыка может присутствовать как преимущественный или единый тематический элемент. И напротив, в тексте, в основу которого положена музыкальная структура, обозначенная в заглавии, о музыке может не быть и речи.

Иная точка зрения на представление музыкальности в литературе связана с убеждением в отсутствии какой-либо структуры в тексте; она отменяет формально-логические связи (например, абстрагирующая поэтика символизма), не видя парадокса в том, что сама музыка – сплошь структура, форма. Музыка может существовать в литературном произведении как тема высказывания и быть словом-ключом в текстах отдельных писателей. Например, французская литература богата текстами, тематизирующими инструментальную музыку (Бальзак, Гюго, Санд).

На протяжении всего XX в. на всех уровнях словесного произведения литературоведы отыскивали сходства с музыкальными формами. Например, заслуживает внимания вступительная статья Тадеуша Маковецкого *Poezja a muzyka* к книге *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* (Тогуń 1955), в которой автор выделил пять групп факторов, влияющих на взаимоотношение и влияние произведений литературы и музыки. К первой группе Т. Маковецки причислил факторы акустические, такие как: ритм, интонация, рифма, аллитерация, диссонансы, рефрены и т. д.); вторая группа элементов тесно связана с содержанием конкретного музыкального произведения; третья связывается с типом толкования,

208–233.

¹⁵⁶См. шире: А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 91–92.

интерпретации музыкального сюжета; четвертую группу составляют композиционные элементы (мотивы, их сочетание, лейтмотив и т. д.). Последняя группа тесно связана с тематикой произведений музыки и литературы¹⁵⁷.

Сам топос музыки в художественной литературе является очень многогранным, выполняя многочисленные функции. Например, музыка в литературном произведении может быть как главной темой, так и второстепенной, может проходить через весь сюжет лейтмотивом, являться лишь „орнаментом” в творческой лаборатории писателя или оказывать глубинное влияние на психику и судьбу литературных героев, выражать их чувства и проникать своими элементами в материю произведения. Музыка в тексте появляется также как метафора, стилистический прием, символ и т. д. Название музыкального произведения может стать эпиграфом литературного произведения, как, например, соната *D - dur № 2, op. 2* Людвиг ван Бетховена в *Гранатовом браслете* А. Куприна¹⁵⁸, которая наиболее достоверно передает чувства Желткова к Вере.

Часто у писателей музыка становится своеобразным критерием моральной оценки (вспомним *Крейцерову сонату* Л. Толстого). Описание музыкального произведения в литературе может служить способом описания характера литературного персонажа или же его среды. По мнению Мышьяковой, музыка стоит в ряду общей характерологической системы русского реализма, создающей определенный тип человека. В психологическом романе музыка бесхитростно литературна, вербальна. Философская нагрузка музыки, например, в произведениях Л. Толстого воспринимается не как художественная литературная задача, а в аспекте индивидуальной манеры писателя. Музыка у Льва Толстого полифункциональна, это звуковой колорит времени, как французский язык – колорит языковой. В

¹⁵⁷Т. Макоуиески, *Poezja a muzyka*, [в:] *Muzyka w literaturze...*, с. 35. Т. Маковецки в своей статье также призвал „usunąć lekkomyślną metafizykę pseudomuzykologiczną – o tyle pełne prawo mają ostrożne i ściśle analizy bardzo różnorodnych analogii i pokrewieństw między obu sztukami, analizy zagadnień nieraz sięgających do trudno uchwytnych a istotnych elementów przemian kulturowych”. Там же, с. 36.

¹⁵⁸*L. van Beethoven. 2. Son. (op. 2. № 2). Largo Appassionato*. См. А. Куприн, *Гранатовый браслет*, [в:] Егуже, *Повести. Рассказы. Роман „Колесо времени”*, Минск, 1974, с. 373.

этой функции музыка предстает как вид искусства и как предмет светских дискуссий, в которых высказывается прежде всего автор. Музыка как „музыкальное”, определяющая „сокровенного человека” русской культуры, связана у Толстого также с народной пляской, песней, голосом.

Автор может преследовать цель передать свои собственные, автобиографические музыкальные переживания, и в этом случае литературный герой является всего лишь посредником, медиум между автором и читателем. Могут быть всевозможные комбинации первых двух способов описания музыкальной композиции. В литературоведении различают описание музыкального произведения, являющегося литературной фикцией, и описание реально существующей музыкальной композиции, привнесенной в литературную ткань как элемент бытовых реалий. Яркие тому примеры мы найдем в романе *Русские ночи* В. Одоевского (прежде всего это реально существующие и созданные воображением автора музыкальные произведения Бетховена и Баха, Моцарта и Гайдна и др.) во всем разнообразии форм: инструментальные, вокально-инструментальные, сценические (опера, балет), камерные, а также танцевальная музыка¹⁵⁹.

Вслед за польским литературоведом Опальским можно выделить также такой тип существования музыкального произведения в литературе, как „калька”, когда произведение музыкального искусства становится своеобразным образцом, эталоном при построении композиции литературного произведения (например, *Небо Ярослава Ивашкевича*, созданное по образцу сонаты, или *Мертвая псека*, написанная под влиянием *Сонаты для фортепиано* И. Стравинского)¹⁶⁰. И. Опальски определил и такую функцию музыкального произведения, когда последнее становится источником вдохновения для писателя (например, *Скрипичный концерт* А. Слонимского, написанный после прослушивания *II Скрипичного концерта* К. Шимановского)¹⁶¹.

¹⁵⁹Подробнее см. в главе IV настоящей книги *Мотивы музыкальных произведений, музыкальные термины и категории и их роль в художественной структуре „Русских ночей”*.

¹⁶⁰J. O p a l s k i, *O sposobach istnienia utworu muzycznego...*, с. 186.

¹⁶¹Там же, с. 183–189.

Польский исследователь К. Гурски, исследуя возможности и формы существования музыкальной темы в литературе еще в половине прошлого столетия (статья *Muzyka w opisie literackim*, 1952), само описание музыкального произведения в вербальном тексте определил как объективное или же субъективное, указывая, что объективное описание музыкального произведения в литературе мы можем встретить крайне редко, это скорее прерогатива музыковедов. Также описание реакций слушателя музыкального произведения можно разделить на две группы: психофизические реакции и реакции духовные. Первая группа включает в себя внешнюю позу, естественные впечатления и т. п., а духовные реакции делятся на эмоциональные и моральные состояния (эти реакции вслед за Аристотелем К. Гурски предложил назвать *katharsis*)¹⁶².

Говоря о топосе музыки, нельзя обойти вниманием одну из важнейших его составляющих. Речь идет, конечно же, о звуке. Само по себе литературное произведение не маркирует себя в звуковом отношении, поэтому звуки вводятся в него при помощи вербального упоминания. В самых общих чертах мир произведения может распадаться на два противостоящих полюса: на наполненный звуками и на беззвучный, сопровождаемый разными истолкованиями и оценками. Чаще всего беззвучный мир воспринимается как замкнутый, загадочно-зловещий, некоммуникативный, а звучащий – как открытый, безопасный, коммуникативный. С древнейших времен звуковой код маркирует „живое”, тембром рассказывая о материале звучащего „тела”, длительностью – движение, „историю”, динамикой и темпом – внутреннее состояние, экспрессию. Как правило, звуковой пейзаж представляется более одушевленным и одухотворенным, обжитым. Природа, лишённая звуков, кажется мертвой. Однако тишина, молчание могут быть проявлением высшей формы бытия, мудрости, а

¹⁶²К. G ó r s k i, *Muzyka w opisie literackim*, [в:] *Muzyka w literaturze...*, с. 259–284. „Opisy długie, starające się o wyczerpanie wszystkich szczegółów dotyczących samego dzieła muzycznego i jego recepcji przez słuchaczy, nużą i powodują załamanie uwagi czytelnika, ponieważ wymagają zbyt wiele wysiłku od wyobraźni. Jeśli jednak pisarz umie osiągnąć tu pewne *optimum* (курсив – автопа), słowo potrafi przekazać bardzo wiele i ta jego zdolność zaświadcza jeszcze raz, że literatura jest najwszechstronniejszym środkiem wyrazu treści duchowej człowieka” (К. Гурски). Там же, с. 283.

насыщенность различными звуками, – восприниматься как бессмысленный шум, какофония, ложная форма музыкального (например, новелла *Бал В. Одоевского*).

В литературном произведении можно встретить градуальное построение звукового мира с устремлением к полюсу тишины, с убыванием звуков, или же к звуковому полюсу, с постепенным нарастанием мощности и разнообразия звуков. Звук – это то, что, по мнению многих философов, генетически связывает словесный и музыкальный миры и вместе с тем разъединяет их. В русской культуре звук почти всегда „пространствен”, „глаголен”, „богат психологическими обертонами, символичен”, а звуки, музыка в произведениях, в которых они не „сверхзадача”, – то те самые „описки”, „оговорки”, „неструктурности”, которые обнажают „сущности”, это влияния *первичные* (Мышьякова Н.)¹⁶³; они не проблема, они – впечатление. Многовековая работа по маркировке звуков, семантика тембра и регистра, аксиология и этика звука – это все оказалось востребованным и органично переработанным в русской литературе. Акустические „добавки” сопровождают описания говорящего и слушающего в литературном произведении. Желание быть правдивым и точным, описывая состояния героев, побуждает прозаиков и поэтов искать слова для фиксации *тона* разговора, интонаций, тембровых обертонов.

Соносферу (звуковой мир) польский ученый Ю. Фарыно дифференцировал на звуки дискретные и недискретные, естественные (природные) и искусственные (например, механические, музыкальные и т. п.), человеческие и нечеловеческие, которые в свою очередь поделил на артикулируемые членораздельные, и неартикулируемые, нечленораздельные, речевые и физиологические, контролируемые и

¹⁶³Н. Мышьякова, *Музыка как образ в русской литературе XIX века...*, с. 291–292. Вторичным влиянием музыки на литературу Н. Мышьякова видит влияние музыки как вида искусства, проникновение в литературные произведения реалий музыкальной жизни. Такого рода влияния объясняются значением музыкальной культуры в быту русских дворян. Распространенное домашнее музицирование в российских усадьбах на клавинообразных инструментах и голосами провинциальных „доморощенных” певцов и певиц, все более распространявшаяся концертная практика, сложившаяся национальная музыкальная школа, развивающаяся музыкальная критика – все это способствовало повышению общей музыкальной культуры в среде дворян.

неконтролируемые, добровольные и вынужденные, звуки-симптомы, звуки-сигналы, звуки-знаки и т. д.¹⁶⁴. Например, у Фета беззвучный „звук-дуновенье-душа” является формой бытия; „песня”, „песнопение” носят невербальный характер и выражают трепет души. В стихотворении Анны Ахматовой *Творчество* изначально сосуществуют две отчетливые соносферы: внешние, резкие звуки и „внутренние”, дремотные звуки, которые в финале текста образуют единое целое, но уже смысловое. Мы наблюдаем эволюцию звука от одной формы к другой, изменение его качества. Часто провоцирующий характер носит соносфера раннего А. Маяковского (например, *Флейта-позвоночник*)¹⁶⁵. Для характеристики музыкального произведения в вербальном писатели используют большое количество музыкальных терминов и категорий, касающихся соединения тонов (например, аккорды, октавы, пассажи), их насыщенности (*pianissimo* и *fortissimo*), качество (например, *dur*), темп (*аллегро*, *анданте*, *модерато* и т. д.). Музыкальные термины часто сопровождаются различными „эпитетами-аксессуарами”, несущими в себе информацию об эмоционально качестве конкретного музыкального произведения.

Музыкальные категории и термины, кроме вышеназванных функций, в зависимости от их собственно семантической наполненности, вносят в литературную ткань произведения дополнительные смысловые краски, влияют на композицию произведения и помогают писателю при описании литературных героев, их поступков, явлений действительности, становятся неотъемлемым инструментом при описании природы. Вспомним запоминающуюся пушкинскую метафору любви-мелодии или Магдалину из *Себастиана Баха*, которую заглавный герой сравнивал с итальянской канцонеттой. Польская исследовательница М. Вознякевич-Дзядош утверждает, что „*oregowanie*

¹⁶⁴J. F a r y n o, *Введение в литературоведение*, Warszawa 1991, с. 309–310.

¹⁶⁵Можно отметить, что хотя поэтические системы поэтов XX века (Пастернака, Цветаевой, Блока, Ахматовой, Мандельштама, Маяковского и др.) индивидуальны, их объединяет одно общее свойство: звук соотносится с внутренним голосом земного мира и с голосом-сущностью поэта, который передает чужие голоса. С другой стороны, этот голос земного мира носит хтонический характер. Поэтому поэзия XX века воскрешает древние мифологические и народные представления о голосе (и звуке) как о мировой лестнице, соединяющей подземное царство и небесное (вспомним лестницу из *Себастьяна Баха*, по которой поднимается герой, чтобы узнать устройство органа).

kategoriami muzycznymi staje się oryginalnym wariantem mniej lub bardziej bezpośrednio wprowadzonej refleksji autotematycznej”¹⁶⁶.

Огромное разнообразие семантических интерпретаций дает писателю введение мотива музыкального инструмента и его литературных перевоплощений. Музыкальный инструмент может стать своеобразным ключом, смысловым кодом, без которого трудно понять психологическую характеристику героев. В самом литературном произведении может звучать огромный „оркестр”: струнные (скрипка, альт, виолончель, контрабас), духовые (флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, валторна, тромбон, туба), ударные (литавры, тарелки, барабаны) и клавишные (фортепиано, челеста, орган, клависин и т. д.). Очень часто струна и скользящий по ней смычок являются обобщенным названием струнных инструментов. На страницах литературного произведения мы можем „услышать” различные звуки не только реально существующих музыкальных инструментов и их „предков” (устаревших инструментов), но и мифические или изобретенные творческим воображением автора. При этом звуковая палитра литературного произведения может быть разнообразна, выражая всевозможные оттенки человеческих чувств и эмоций; независимо „звучит” в тексте реальная музыка или же „литературная фикция”. В вербальном мире из неодушевленных предметов музыкальные инструменты превращаются в одушевленные („очеловечиваются”), имитируют человеческие голоса, становятся источником метафор, олицетворений, метонимии. Для примера можно взять орган, который является не только инструментом-двойником Себастиана Баха из одноименной новеллы В. Одоевского, но и „величественным подобием Божия мира”¹⁶⁷.

Традиционно в литературном произведении ключевое место занимает литературный герой. Мы имеем в виду, конечно же, образы музыкантов, великих композиторов и исполнителей, появляющиеся во многих литературных произведениях. Интерес к любой крупной личности закономерен, так как привлекает не только свершенное, но и то, как и

¹⁶⁶М. Woźniakiewicz - Dziadosz, *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego*, [в:] *Muzyka w literaturze....*, с. 329.

¹⁶⁷В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи*, Ленинград, 1975, с. 119. Все остальные цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

почему данной личности удалось это совершить. К тому же, когда речь идет о художнике (композиторе, писателе, поэте, артисте и т. д.), особо привлекательным становится приобщение к тайне творчества и все то, что ей сопутствовало. По словам А. Хеймея, в центре внимания многих писателей остается творчество таких гигантов музыки, как: Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт и т. д.¹⁶⁸.

На страницах многих литературных произведений мы можем встретить образы музыкантов. Это могут быть как исторические личности (великие композиторы, исполнители), так и литературные герои, созданные поэтическим воображением автора. Мы видим это, например, в произведениях Т. Манна, Р. Роллана, Э. Гофмана, Э. Мерики, Д. Джойса, А. Пушкина, В. Одоевского, Я. Ивашкевича, Е. Брошкевича, Э. Чекальского и мн. др. Для их героев мир делится на тех, кто любит, понимает и играет (сочиняет) музыку, и тех, кто ее не знает, не понимает. Музыка для них часто становится мерилем человеческих ценностей, она формирует их мировоззрение и движет их поступками, хотя несет в себе огромный риск нереального восприятия действительности и ее искажения, становясь источником болезненных разочарований и неприспособленности к жизни.

В эпоху романтизма, когда возникла концепция „непризнанного гения“, отмечается резко возросший интерес к биографиям композиторов, так как вымысел беллетризован и поэтому не требует доказательств – „он призван произвести впечатление правдоподобия”¹⁶⁹. Такова привилегия романной биографии, если, конечно, исторические знания и художественный вкус не изменят писателю. Многочисленные романы Романа Роллана о Бетховене не назовем монографиями – в них более акцентируется событийная сторона, главенствует не собственно музыкальный, а психологический аспект, нередко беллетризуемый – и писатель-романист берет верх над научным исследователем. „Грань художественности в изложении и в домысле при гипотетическом объяснении фактов отчасти сближает научную биографию с романной. Одновременно их резко отграничивает водораздел: вымысел

¹⁶⁸А. Хеймеј, *Muzyczność dzieła literackiego...*, с. 74.

¹⁶⁹М. Друскин, *Зарубежная музыкальная историография...*, с. 30.

как неизбежная прерогатива беллетристического творчества противопоказана научному мышлению – допустимо лишь интуитивное предощущение истины; тогда, повторим, правдоподобию будет противопоставлена достоверность”¹⁷⁰. Поэтому можно сказать, что музыка (употребляя выражение Фрейда) – „королевская дорога” в глубины психики. Чем более роман психологичен, тем разнообразнее и противоречивее проявляют себя музыкальные экспликации (Н. Мышьякова)¹⁷¹.

Суммируя вышесказанное, мы можем утверждать, что музыка может выступать как обязательный структурный компонент определенного литературного произведения, формировать в значительной степени его внутреннюю архитектонику, расширять „арсенал” писателя, создавать его особый, неповторимый стиль. Писатели, стремясь в своем творчестве создать миф музыки, прибегают к помощи самой музыки, поэтому для более полного и глубокого понимания и изучения их литературного творчества, как и любого другого искусства, нужно постоянно обогащать методологию, искать новые приемы и материалы исследования, расширять сферу наблюдения и не ограничиваться одной лишь специальностью, но при этом помнить, что „фундаментальной остается методологическая, дифференцирующая мысль исследователя” (Б. Реизов)¹⁷².

¹⁷⁰Там же, с. 29.

¹⁷¹Н. Мышьякова, *Музыка как образ в русской культуре XIX века...*, с. 296.

¹⁷²Б. Г. Реизов, *Литература и музыка. Контакты и взаимодействия.*(Вместо предисловия), [в:] *Литература и музыка...*, с. 6.

Глава II

Музыкально-эстетические взгляды В. Ф. Одоевского

А. История развития философии музыки в России

История развития философии, в том числе и философии музыки, неразрывно связана с историей самой страны и развитием ее культуры. Вопросы, относящиеся к философии музыки либо соприкасающиеся с ними, ставились в различные исторические эпохи. Современный ученый Ю. Н. Холопов выдвигает тезис, заключающийся в том, что периодизация развития русской философии музыки примерно совпадает с этапами развития истории русского музыкознания в целом¹⁷³:

- 1) до XVII века: православная ортодоксия;
- 2) XVII век: время брожения; проникновение западных эстетических идей;
- 3) XVIII – середина XIX века: широкий контакт с Западом, усвоение богатств европейской науки о музыке;

¹⁷³Ю. Н. Х о л о п о в, *Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева*, с. 2–9, <http://www.kholopov.ru/rfm.html> (13. 02. 2009).

- 4) 60-е годы XIX века – 1917 (1922): развитие оригинальных идей русского музыкознания;
- 5) 1917–1991: господство марксизма-ленинизма;
- 6) 1991 – ...

В период до XVII века, когда Русь была относительно замкнутым государством, место отсутствующей философии музыки, в современном для нас понимании, занимала та часть православного богословия, которая была тесно связана с музыкальным искусством¹⁷⁴. До XVII века ученым-музыковедам неизвестны значимые музыкально-научные работы, хотя небольшой материал на эту тему можно найти в сочинениях некоторых церковных писателей, летописях и других исторических работах, в певческих азбуках (конца XV–XVII вв.), азбуковниках (род толковых словарей)¹⁷⁵. Среди проблем, относящихся к русской философии музыки, мы можем назвать: церковное пение, осмогласие (система мелодических формул), отношение к светской (народной) музыке, к католической церковной музыке и к языческой Античности.

Божественное, небесное и земное, как три области сущего, составляли сферы художественного интереса мастеров древнерусской музыки. Сама музыка, то есть церковное пение, считалась сошедшей с небес. Первая христианская песнь была спета ангелами Божьими в ночь Рождества Христова. Обычай петь на богослужении, обедне был установлен самим Иисусом Христом на Тайной вечере. Согласно Иоанну Златоусту (ок. 350–407), музыка есть согласие (т. е. гармония), нематериальное небесное явление, веселящее ангелов и Бога¹⁷⁶. Совсем иную природу имеет музыка земная, светская, народная, языческая, инструментальная (в православном богослужении инструменты не допускаются к употреблению, ибо дерево либо металл, из которого они состоят, – не живой материал, который не может восславить Бога, в отличие от человеческого голоса). Господствующее веками

¹⁷⁴U. W ó j c i c k a, *Kilka uwag o motywach muzycznych w literaturze staroruskiej XI–XV wieku*, [в:] „Zeszyty naukowe WSP w Bydgoszczy”. *Studia Filologiczne*, 1988, z. 25, с. 5–17.

¹⁷⁵Ю. Н. Х о л о п о в, *Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева...*, с. 2.

¹⁷⁶Там же, с. 2.

мировоззрение было склонно держать светское искусство¹⁷⁷, особенно западное, под подозрением. В своей работе Ю. Холопов подчеркивает глубокое философско-теологическое обоснование музыкального православия в его специфически основах:

- а) одноголосие (а не западная полифония);
- б) вокальность (а не западное пение под орган);
- в) осмогласие, составление мелодий церковных песен лишь из установленного комплекта мелодических формул в каждом из 8 гласов¹⁷⁸.

XVII столетие в работе теоретика музыки Николая Дилецкого *Музыкальная грамматика* знаменуется тем, что одна из основ, догм музыкального православия была поставлена под сомнение в своей абсолютности, т. е. истинности – одноголосность музыки. Ко второй половине XVII века победа многоголосия, согласно В. Протопопову, становится фактом¹⁷⁹.

Особый характер русской церковной музыки отметил в своей работе Артур Шопенгауэр: „I tak jak istnieją dwa podstawowe nastroje, radość lub przynajmniej rzeźkość i strapienie lub choć przygnębienie, tak muzyka ma dwie zasadnicze tonacje, dur i moll, które odpowiadają tamtym, i stale musi tkwić w jednej z nich.[...] U ludów północnych, których życie toczy się w ciężkich warunkach, mianowicie u Rosjan, *moll* dominuje nawet w muzyce kościelnej”¹⁸⁰.

Основанный в XVIII веке Московский университет способствовал повышению интеллектуального уровня российского государства, переводу его на более высокий, европейский уровень¹⁸¹, что, в частности, открыло путь к философии и философствованию, также впоследствии и о музыке в XIX–XX веках. Мы можем назвать некоторые имена, стоящие у истоков русской классической философской мысли XVIII

¹⁷⁷См. шпире: E. M a ł e k, *Rola muzyki świeckiej w beletrystyce rosyjskiej końca XVII – pierwszej połowy XVIII wieku*, [в:] *Musica Antiqua Europae Orientalis*; 7, Supplement. (Sekcja bizantyjsko-słowianoznawcza), Wyd. Filharmonii Pomorskiej im. J. Paderwskiego, Bydgoszcz 1985, s. 16.

¹⁷⁸Ю. Н. Х о л о п о в, *Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева...*, с. 3.

¹⁷⁹В. П р о т о п о п о в, *Русская мысль о музыке в XVII веке*, Москва, 1979, с. 92.

¹⁸⁰A. S c h o p e n h a u e r, *Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył i komentarzem opatrzył Jan Garewicz, t. 2, Warszawa 1995, s. 654.

¹⁸¹См. шпире: A. W a ł e k i, *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Wyd. UJ, Kraków 2005.

века и подготовившие почву для ее развития в XIX–XX вв. (при этом стоит отметить, что большинство из этих известных исторических лиц было масонами), например: публицист Н. Новиков¹⁸², профессор Московского университета И. Шварц¹⁸³, государственный деятель М. Сперанский¹⁸⁴, примкнувший к масонам в период запрета масонства (1810–1822 гг.), А. Радищев (последний не соглашался с теоретическими постулатами мистицизма и поэтому не был связан с масонским движением). Автор *Истории русской философии* Н. Лосский, вспоминая тонкую мысль Гегеля о том, что сова Минервы¹⁸⁵ не вылетает перед наступлением темноты, считал, что это относится также и к развитию русской мысли: русская философия начала развиваться только в XIX веке, когда российское государство имело уже тысячелетнюю историю¹⁸⁶.

Подобный путь прошла в своем развитии также история русской музыки, и что неотъемлемо, история музыкальной философской мысли. Расцвет музыкальной культуры XIX–XX веков был подготовлен всем ходом ее развития в России. Русская народно-песенная стихия явилась той основой, почвой, на которой произроста вся русская профессиональная музыка. Искусство Даргомыжского, Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова и мн. др. неминуемо должно было вызвать развитие не только русской музыкальной критической школы, но и философствование о сущности данного искусства. С перспективы XXI в.

¹⁸²Н. И. Н о в и к о в (1744–1818), писатель, редактор масонских изданий, организатор публичных библиотек.

¹⁸³И. Г. Ш в а р ц (1751–1784), немец по происхождению, масон, преподаватель философии. Проповедовал взгляды мистиков, в частности Сен-Мартена.

¹⁸⁴М. С п е р а н с к и й (1772–1839), граф, член Государственного совета, действительный статский советник, полный кавалер российских орденов. Хорошо знал труды западноевропейских мистиков: Таулера, Беме, Фенелона и др. Перевел на русский язык труд Фенелона *О подражании Христу*. За первоначальную истину считал духа, бесконечного и владеющего неограниченной волей. Бог в ипостаси Святой Троицы является для него хаосом, „вечным молчанием”, а женская Софья или Мудрость – это сущность Божеского познания. По: М. Ł o s s k i, *Historia filozofii rosyjskiej...*, с. 9.

¹⁸⁵Любопытен факт, что автор известной биографии Одоевского А. Ступель в своей книге написал, что *Русские ночи* – это „сова Минервы», провожавшая угасающее литературное течение, явились заключительной страницей не только в летописях русского романтизма, но и в писательской биографии самого Одоевского”. См. А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 18.

¹⁸⁶М. Ł o s s k i, *Historia filozofii rosyjskiej...*, с. 5.

особенно четко проявляется значимость таких философских трудов о музыке, как: В. Одоевского, Вяч. Иванова, А. Лосева, А. Михайлова, Г. Орлова и мн. др. Однако история философствования о музыке неразрывно связана не только с этими именами, но и с определенными этапами музыкальной жизни российского государства.

Петровское и послепетровское время способствовало развитию светской музыкальной жизни, возникновению русского оперного театра. Хотя в конце XVIII века появились оперы русских авторов (Е. И. Фомин, В. А. Пашкевич, М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский, И. А. Козловский, С. И. Давыдов, скрипач-композитор И. Е. Хандошкин), однако культурная жизнь двух русских столиц уже в XVIII веке была насыщена итальянской музыкой. Попытки введения русских и украинских мелодий и инструментов во времена Елизаветы Петровны оказались безрезультатны, так как и попытки вкрапления в итальянские оперы отдельных русских тем и мотивов в эпоху Екатерины II. Господство итальянской музыки повлияло на „итализацию” церковной музыки: как на *форму* ее композиции, так и на *способ* исполнения. В православных церквях проводились своего рода концерты, содержание и мелодии которых хотя и были связаны с религиозной традицией, однако имели налет светскости. Синод неоднократно издавал декреты, запрещающие такие концерты, но это не приносило ожидаемого результата¹⁸⁷. Даже самый крупный русский композитор XVIII–XIX вв. Дмитрий Бортнянский, который все свои силы посвятил развитию русской церковной музыки, не избежал влияния итальянской музыки, так как был учеником известного итальянского композитора Бальтазара Галлупи. В начале XIX века итальянская музыка особенно процветала в опере: это был период триумфа Россини и его *Севильского цирюльника* (1816). В Петербург и Москву приезжали на гастроли целые оперные оркестры, была своя отечественная опера с итальянскими музыкантами в Одессе (именно там Пушкин был очарован *Севильским цирюльником*, что нашло свое отражение в *Евгении Онегине*).

¹⁸⁷В. Ј е g o r o w, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, tłum: Dorota i Bogusław Żyłkowie, Gdańsk 2002, с. 261.

Ведущей музыкально-философской проблемой, волновавшей русскую мысль в конце XVIII века, был вопрос оперного искусства. К этой теме обращались выдающиеся деятели русской литературы, в том числе крупнейший представитель поэзии классицизма Г. Р. Державин. По его мнению, опера трагедийного содержания представляет собой „важное зрелище”, посвященное подвигам богов, царей и героев, „венец искусства”, средство нравственного воспитания и в то же время волшебный сон, позволяющий „несколько часов провести с приятностью”¹⁸⁸. В жанре комической оперы поэт требовал иного – простоты, естественности, правдивого изображения простонародной жизни. Это различие соответствовало философским тенденциям европейской оперной мысли середины XVIII века с ее основными жанрами *opera seria* и *opera buffa*. Отдельную статью посвятил этому вопросу В. Одоевский (*Русская или итальянская опера?*).

Конец XVIII в. был ознаменован выходом в свет выдающегося литературного памятника – *Писем русского путешественника* Н. М. Карамзина. Это произведение затрагивало широчайший круг вопросов, начиная с философии и заканчивая подробностями повседневного быта. Много внимания Карамзин посвятил различным видам искусства, в том числе и музыке. Благодаря ему русские читатели могли ближе познакомиться с музыкальной жизнью Западной Европы. В *Письмах* Карамзин описывает пышные спектакли парижской „Гранд-Оперы”, исполнение *Мессии* Генделя в Лондоне, с умилением вспоминает скромное искусство уличных певцов, которых встречал в различных странах и городах. В 1802 г. в Петербурге создается Филармоническое общество, просуществовавшее весь XIX век и содействовавшее популяризации прежде всего немецкой симфонической и камерной музыки (Гайдн, Моцарт, Бах, Бетховен, Гендель), ставшей впоследствии предметом многочисленных музыкально-критических и музыкально-философских дискуссий. Можно отметить значительно меньшее влияние в первой половине XIX века на русскую музыкальную культуру и мысль французской музыки, например, Берлиоза¹⁸⁹. Бетховен в начале XIX века

¹⁸⁸ Вслед за: А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 5–6.

был мало известен в России, первая статья, посвященная его творчеству, появилась в России в 1827 г., за год перед его смертью. Концертные исполнения его произведений также были крайне редки, а популярность в России этот великий композитор получил только в 30-е годы. Первой ласточкой стала новелла Одоевского *Последний квартет Бетховена*, напечатанная в альманахе Дельвига „Северные цветы”. Затем появились статьи Одоевского, Полевого, позволившие русским меломанам познакомиться с творческим наследием немецкого композитора. В конце 30-х гг. постепенно становится популярным в России Шопен, затем Лист.

В первой половине XIX столетия творили такие замечательные мастера русского романса, как: А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, один из авторов ранних русских симфоний М. Ю. Виельгорский, оказывая своим творчеством заметное влияние на формирование вкуса как самой русской публики, так и первых критиков, увы, не всегда компетентных. Музыкальная жизнь страны становилась все более оживленной и разнообразной. Москва и Петербург располагали в то время отличными оперными театрами и концертными залами. Оперные и балетные коллективы могли похвастаться прекрасными исполнителями. В богатых поместьях и особняках меценатов постоянно исполнялись новинки сезона. В театральной жизни обеих столиц, однако, пальму первенства держала итальянская оперная музыка, хотя развитие музыкальной культуры повлияло на то, что в 20-е годы XIX века стали чаще обращаться к немецкой музыке. Театры включали в свой репертуар, например, оперы Моцарта (*Дон Жуан*). Это стало толчком к началу философских дискуссий о предназначении музыкального искусства: разгорелись споры между любителями Россини и любителями Моцарта. Князь В. Ф. Одоевский, высоко ценивший творчество итальянского мастера оперы, отдавал предпочтение великому немцу. В наброске о московском музыкальном мире („Московский телеграф”, 1825, часть II), сравнивая музыку этих композиторов, он тонко

¹⁸⁹ Берлиоз стал известен в России только в начале 40-х гг.; его произведения начали исполняться русскими оркестрами, а в 1847 и 1868 гг. композитор посетил Россию и сам дирижировал оркестром. С первой же встречи Берлиоза и Одоевского между ними сложились теплые и дружеские отношения.

подмечает, что Россини пишет для удовольствия уха, а Моцарт кроме этого удовольствия дарит удовольствие сердцу¹⁹⁰.

Музыкальный критик 30-х годов Василий Боткин в статье *Итальянская и германская музыка* („Отечественные записки”, 1839, № 12), в которой речь идет не только об оперной, но и о народной специфике музыки, отметит, что итальянская музыка – это проявление земных чувств, в немецкой же отражается стремление к бесконечности, к Богу. И хотя к таким выводам Боткин мог прийти самостоятельно, однако подобные мысли высказал уже в 1836 году в своей статье *Filozofia della musika* Джузеппе Мадзини, философ, музыкальный критик начала XIX века. Определяя философские основы музыки, Мадзини выделил в развитии европейской музыкальной культуры две ведущие школы – южную (итальянскую) и северную (немецкую), – в зависимости от содержания и выразительных средств. Эта точка зрения получила широкое распространение в Европе¹⁹¹. Итальянская музыка, по мнению Мадзини, базируется на мелодии. Человек, его чувства и эмоции, любовь являются главной темой этой музыки. Итальянская музыка быстро переходит от радости к страданию, от гнева к любви и от блаженства к адским мукам, эта музыка человеческих страстей. Немецкая музыка, по мнению Мадзини, развивается иначе. Гармоничная по своей природе, она отражает мысль, высокую идею, но без человеческой индивидуальности¹⁹².

Само понятие „грань веков” имеет в истории России удивительное свойство: именно границы столетий порой совпадают с глобальными изменениями в развитии как самого искусства, так и философской мысли о нем. Культура грани веков как бы аккумулирует традиционное

¹⁹⁰Г. Б. Б е р н а д т, Вступ. статья, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*

¹⁹¹Подобный взгляд на итальянскую и немецкую музыку представлен Владимиром Одоевским в *Русских ночах*, встречаемый практически во всех его „музыкальных” новеллах данного цикла. Особенно ярко и образно эта точка зрения на суть музыкального искусства итальянской и немецкой школы выражена через образ Баха, истинного музыкального творца, приблизившегося в своем творчестве к Богу, и противопоставленные ему образы его жены Магдалины и ее возлюбленного Франческо, олицетворявших в романе Одоевского земное, чувственное в итальянской музыке.

¹⁹²См. шире: И. П. В о л о д и н а, „Музыкальные переложения” А. Фогаццаро, [в:] *Литература и музыка...*, с. 126, 132–133.

и новаторское, переплавляя в особом сплаве элементы прошлого и будущего. Рубеж XVIII–XIX столетий также отмечен ощутимой сменой веков: начало XIX века – эпоха расцвета романтизма в России с его новой метафизической концепцией интегрального искусства. Это слияние, согласно романтикам, достигается через наложение или перенос как в момент создания, так и в момент восприятия художественного произведения слуховых, зрительных, осязательных впечатлений. По мнению польской исследовательницы Гражины Бобилевич, „W świadomości romantyków z teorią jedności sztuk wiązały się wyobrażenia o możliwości ich wzajemnej eksplikacji, jakby zakładano, że konkretyzacje dzieł artystycznych realizowane przez różnych odbiorców są między sobą tożsame”¹⁹³. Подобную точку зрения высказывает современная петербургская ученая Ирина Борисова, утверждая, что „природа творчества интермедиальна”¹⁹⁴.

Музыка, возведенная романтиками на наивысший пьедестал и наделенная признаками медиальности¹⁹⁵, организует Вселенную и является первой ступенью морально-эстетического познания, помогая в глубоком и бесконечном переживании соединить в единое целое звуки, свет, запахи и визуальные формы. Этот симбиоз художественного восприятия в романтической концепции служит отражению духовных переживаний как самого общества, так и отдельно взятого человека данной эпохи.

Одна из главных идей эстетики романтизма о синтезе и единстве искусств реализовалась в то время в образе жизни передового русского дворянства. Многие поэты и прозаики, художники и музыканты стремились как можно ближе познакомиться и установить творческие взаимообогащающие контакты. Именно в этот период начинается свое непосредственное развитие русская философская мысль, когда русские

¹⁹³G. B o b i l e w i c z, *Wyobrażenia poetycka – Władysław Iwanow w kręgu sztuk*, Warszawa 1995, с. 13.

¹⁹⁴И. Б о р и с о в а, *К вопросу о поэтике творчества:(ката)строфы поэмы...*, с. 7.

¹⁹⁵Ф. М. Достоевский в известном письме И. С. Тургеневу с 1863 года по поводу его *Призраков* также обратил внимание на особое качество музыки в пространстве художественного произведения: „Призраки похожи на музыку. [...] По-моему, это тот же язык, но высказывающий то, что сознание *еще* не одолело (не рассудочность, а все сознание) [...]” (курсив – Ф. Достоевский). См. шире: Ф. М. Достоевский *об искусстве*, состав., вступит. статья и примеч. В. А. Богданова, Москва, 1973, с. 397.

интеллектуальные круги пережили период всеобщего увлечения немецким идеализмом Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля¹⁹⁶.

Впервые сведения о философии Ф. Шеллинга¹⁹⁷, русское общество получило еще в начале XIX века. Первым русским шеллингианцем был Д. М. Велланский-Кавунник, проучившийся за границей пять лет (1801–1806). Он увлекался натурфилософией Шеллинга и позднее выступал с работами, которые обнаруживали явное воздействие немецкого философа. В 1813 г. к шеллингианству обращается А. И. Галич. Под влиянием Велланского за чтение Шеллинга принимается А. А. Елагин – отчим братьев Киреевских. Философией Шеллинга увлекается И. И. Давыдов, отдают ей дань и в кружке С. Е. Раича¹⁹⁸. Однако, согласно М. Лосскому, начало самостоятельной философской мысли в России XIX в. непосредственно связано с именами Петра Чаадаева (1794–1856), Александра Герцена (1812–1870), славянофилов Ивана Киреевского (1806–1856) и Алексея Хомякова (1804–1860)¹⁹⁹. Стоит отметить, что главные „идеологи” славянофильства выросли в кругу любомудров²⁰⁰.

В XIX в. почву для русской философии музыки создавали многочисленные кружки-салоны, появившиеся после Отечественной войны 1812 года и ставшие источниками новой русской мысли, среди которых стоит перечислить кружок С. Е. Раича, так называемых „архивных юношей”, „Общества любомудрия” В. Ф. Одоевского, салон В. Ф. Одоевского, основанные на науке Платона и философских концепциях Ф. Шеллинга²⁰¹, прежде всего его философии искусства: „[...]

¹⁹⁶Польская исследовательница Казимера Лис в русской литературе и критике первой половине 20-х гг. XIX века выделяет три эстетические опции, имеющие генетическую связь или с немецкой, или английской, или французской философией и культурой. См. шире: K. L i s, *Romantycy...*, с. 21–53.

¹⁹⁷И. Колубовский в *Приложениях* к переводу работы Ф. Шеллинга *Система трансцендентного идеализма* показал, сколь значителен был круг русских мыслителей, попавших в сферу воздействия идей Шеллинга. См. шире: Ф. И. В. Ш е л л и н г, *Система трансцендентного идеализма*, Ленинград, 1936, с. 423–441.

¹⁹⁸См.: И. Е. У с о к, *Философская поэзия любомудров*, [в:] *К истории русского романтизма*, под ред. Ю. В. Манна и И. Г. Неупокоева, Москва, 1973, с.107–172.

¹⁹⁹М. Ł o s s k i, *Historia filozofii rosyjskiej...*, с. 10.

²⁰⁰См. А. В e z w i ń s k i, *Idealiści moskiewscy...*, с. 35.

²⁰¹В шеллингианстве любомудровпривлекала прежде всего мирообъемность учения, переключение интереса с частного на всеобщее, стремление установить всеобщую связь предметов и явлений, желание увидеть мир в „системе”. Ими предпринимается попытка заглянуть в будущее, когда, по мысли Шеллинга, наступит последняя стадия в развитии мира – человек постигнет идею мироздания сполна (идея в их творчестве – всегда ведущее начало) – и история на этом этапе завершится. Их взгляды

program schellingianistów rosyjskich łączył w jedną organiczną całość dwie dotychczas rozdzielone dziedziny: sztukę i filozofię. Dzięki idealistom moskiewskim w romantyzmie rosyjskim lat dwudziestych XIX wieku zaczyna się kształtować filozofia sztuki”²⁰². Позднее появляется кружок Н. В. Станкевича и В. Г. Белинского.

Польский исследователь Богуслав Муха пишет о массовости этого явления, отмечая вслед за Скарбовским, что в первые три десятилетия XIX века в Петербурге и Москве существовало более ста салонов, кружков и творческих сообществ²⁰³. Б. Муха делит их условно на организации формального и неформального характера. К первым причисляет организации и общества, имеющие постоянное число членов, статус и программу (например, Свободное общество любителей литературы, науки и изобразительных искусств, 1800–1825).

Вторая группа была тесно связана с аристократическими салонами русской знати. Как и в первом случае, так и во втором – это были места встреч, где проводились дискуссии о новых художественных произведениях и направлениях, представлялись публике свои собственные произведения, велись страстные споры об искусстве. Многие из этих салонов назывались литературными формально, так как там собирались представители различных форм искусства: художники, скульпторы, композиторы или литераторы. Это подтверждают дошедшие до наших дней альбомы гостеприимных хозяек этих салонов: рядом со стихами, записанными собственной рукой поэта, можно встретить нотные записи, чаще всего несколько тактов фрагмента музыкальной композиции. Поэтому Б. Муха считает, что салоны и творческие сообщества реализовали на практике тезис романтизма **о синтезе и единстве различных видов искусств**, сформулированный в различных трактатах и статьях (например, в известной статье Н. Гоголя *Скульптура, живопись и музыка*, 1831)²⁰⁴.

проникнуты верой в светлое будущее России, третьего Рима. См. шире: И. Е. У с о к, *Философская поэзия Любомудров...*, с. 111, 118.

²⁰²А. В е з в і ń с к и, *Dymitra Wieniewitinowa poszukiwania harmonii*, [в:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2008, с. 30.

²⁰³В. М у с а, *Rosyjska poezja i muzyka epoki romantyzmu...*, с. 40.

²⁰⁴Там же, с. 40–41.

Одной из самых заметных фигур среди русских мыслителей XIX столетия о музыке был князь Владимир Федорович Одоевский, автор ряда эстетических трактатов, „один из самых энциклопедических умов прошлого”, „первый выдающийся деятель русской музыкальной критики”²⁰⁵, музыкально-критическое и литературное наследие которого, увы, на долгие годы было незаслуженно предано забвению, хотя деятельность самого кн. В. Ф. Одоевского способствовала утверждению мирового значения русского музыкального искусства, а его многочисленные художественные произведения отличаются особой философской глубиной и соответствуют высоким художественно-эстетическими стандартам.

Стоит отметить, что мировоззренческая система молодого князя Владимира Одоевского формировалась под непосредственным влиянием немецкой идеалистической философии. Молодой аристократ увлекался в тот период абстрактным теоретизированием, очень высоко ценил Бенедикта Спинозу (1632–1677)²⁰⁶, пропагандиста идеи вездесущего Божеского начала („Мы особенно высоко ценили Спинозу, и его творения мы считали много выше Евангелия и других священных писаний”²⁰⁷), и своим духовным учителем считал немецкого философа Фридриха Шеллинга (1775–1854)²⁰⁸, вслед за ним увлекаясь романтико-идеалистическими поисками „Абсолюта”, т. е. мирового разума, к постижению которого должны быть направлены все усилия ума и чувств личности, и вознося на наивысший философский пьедестал искусство²⁰⁹.

²⁰⁵А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 93.

²⁰⁶Бенедикт Спиноза, нидерландский мыслитель, создатель метафизической системы. Тема Бога является главной философской темой всего учения Спинозы. Согласно его убеждению, Бог есть абсолютная и при этом реальная необходимость. Бог — это фундамент всего мироздания, основа всех его проявлений. Именно к Нему, как высшему, ни от чего не зависящему Благу, и должен стремиться человеческий разум.

²⁰⁷А. И. К о ш е л е в, *Записки*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Последний квартет Бетховена...*, с. 326.

²⁰⁸Фридрих Вильгельм Йозеф фон Шеллинг, немецкий философ; был близок иенским романтикам, выдающийся представитель идеализма в новой философии. Опираясь на достижения Фихте и Канта, создал мирообъемлющую философскую систему, базирующуюся на основе объективного идеализма. Строя свою натурфилософию, Шеллинг изобразил природу как бессознательный разум, как ступень в развитии духа. Философ развивает выдвинутое им положение о единстве законов бытия и мышления. Основополагающее в его учении связывается с познанием идеи. Для нашей темы важны следующие его труды: *Система философии природы* (1799), *Система трансцендентального идеализма* (1800), *Философия искусства* (1802–1803).

²⁰⁹См. шире: А. В e z w i ń s k i, *Idealiści moskiewscy...*, с. 15–29.

Однако стоит согласиться с Г. Бернадтом, отмечавшим противоречивость идейного облика молодого Одоевского²¹⁰.

Деятельность молодых Любомудров представляет собой довольно сложную стадию „философского самовоспитания” дворянской молодежи начала XIX века, хотя в ней четко просматриваются ростки передовой творческой мысли, стремящейся ответить на запросы формировавшейся русской национальной культуры. Углубление в 30–40-х гг. философских исканий привело Владимира Одоевского, вслед за его учителем Шеллингом, к мистицизму, хотя П. Сакулин предполагал, что датировка сказки *Новая мифология* (1826) показывает, что Одоевский уже во второй половине 20-х годов „стал проникаться мистическими настроениями. Но они не нашли себе поддержки среди товарищей-любомудров, и, хотя вследствие этого не заглохли в нем, но настоящим образом окрепли лишь с тридцатых годов”²¹¹.

Князь Одоевский стремился к созданию универсальной науки, которая соединила бы в себе все научные специальности; отсюда его интерес к универсализму средневековой науки, углубление в „тайные науки” (магию и алхимию). В своих романтических новеллах он находился под сильным влиянием творчества Гофмана. Ратуя за просвещение, развитие техники и т. д., Одоевский восставал против „банкирского феодализма” Запада, разрушающего цивилизацию Европы. Все его духовные поиски нашли отражение в главной книге его жизни –

²¹⁰Г. Б. Б е р н а д т, Вступит. статья, [в:] В. Ф. О д о в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 6.

²¹¹Первые „вкрапления” мистицизма у Одоевского можно отметить уже в период Любомудрия. Например, в незаконченном романе *Джордано Бруно*, а затем в сказках *Новая мифология* и *Музыкальный инструмент* появляются духи: „Кардиады” (их жилище – сердце человеческое) и „Ефириды” (живущие в мечтаниях человека). По мнению П. Сакулина, идеалистический оптимизм сочетался здесь с психологическими размышлениями, „облеченными в мистическую форму”. В человеке мистики различали душу и дух. Душа обитает в сердце, это – кардиада, дух – это эфирид. Дух выше души, и эфирид выше кардиады. „Верный самому себе, Одоевский проповедует синтез (курсив – П. Сакулин): только любовный союз эфиридов с кариадами создает высший момент творческой жизни; только в сочетании „я” с „не-я”, эгоизма и альтруизма, личного и общего – раскрывается вся полнота человеческой жизни”. По: П. Н. С а к у л и н, *Из истории русского идеализма*. Кн. В. Ф. Одоевский..., т. 1, ч. 2, с. 20–22. См. так же: И. Б о р и с о в а, *Утопия и оркестр романтизма: музыкальные инструменты у В. Ф. Одоевского*, с. 67, http://www.plexus.org.il/texts/borisova_instrumenty.htm (26. 07. 2008).

Русских ночах. По мнению И. Троицкого, „В итоге ему пришлось обосновать нечто вроде славянофильского национализма с признанием мессианского предназначения России”²¹². Согласно Т. Е. Автухович, есть все основания рассматривать *Русские ночи* как „своеобразный срез интеллектуальной жизни Европы первых десятилетий XIX века, как произведение, в котором встретились и взаимоотразились два духовных потока – уходящий в прошлое романтизм и набирающий силы позитивизм, более того, не только взаимоотразились, но и обнаружили вою внутреннюю генетическую преемственность”²¹³. А результатом этого столкновения идей явился мировоззренческий сдвиг в сознании Одоевского, приведший князя к апологии практической деятельности в поздний период жизни. После выхода в свет *Русских ночей* и сближения с Белинским, Одоевский перешел от мистицизма к позитивизму.

Как нельзя лучше, эти философские искания любомудра смогла передать польская ученая К. Лис, утверждая, что „autor *Nocy rosyjskich*, twórca nowatorskich form literackich i oryginalny myśliciel, świetny znawca kultury europejskiej, pasjonujący się nauką i sztuką, sprawiał wiele kłopotów współczesnym, a także różniejszym badaczom przy próbach określenia jego postawy światopoglądowej. Idealista, mistyk, rosyjski Hoffmann, przedstawiciel Oświecenia, arystokrata-demokrata, przez jednych uważany za bezpośredniego poprzednika słowianofilstwa, przez samych zaś słowianofilów oskarżany o okcydentalizm, nie daje się jednoznacznie zaszufladkować do żadnej z istniejących wówczas orientacji ideologicznych”²¹⁴.

Самые важные труды Одоевского для философии музыки – это *Опыт теории изящных искусств с особым применением оной к музыке, Сущее, или Сущестующее* и *Гномы XIX века*, написанные В. Одоевским в середине 20-х годов. Ему принадлежит также ряд музыкально-критических и музыкально-исторических статей, заметок и брошюр, а также несколько музыкальных произведений (романсов, фортепианных

²¹²И. Т р о и ц к и й, В. Ф. Одоевский, [в:] *Литературная энциклопедия*. В 11-ти томах, Москва, 1929–1939, т. 8, 1934, стб. 250–253, <http://www.feweb.ru/feb/litenc/encyclopl/le8/le8-2501.htm> (29. 07. 2008).

²¹³Т. Е. А в т у х о в и ч, „*Русские ночи*” В. Ф. Одоевского: *позитивизм в зеркале романтизма...*, с. 157.

²¹⁴К. L i s, *Rosja – Europa w twórczości Włodzimierza Odojewskiego...*, с. 44.

и органических пьес и т. д.). Князь Одоевский изучал древнюю старинную музыку, ряд статей посвятил русскому народному пению. В 1868 году он издал *Музыкальную грамоту, или Основания музыки для не музыкантов*, открыл также Московскую консерваторию²¹⁵ речью *Об изучении русской музыки не только как искусства, но и как науки*²¹⁶.

Взгляды В. Одоевского и его метод, как уже было сказано выше, находились под сильнейшим влиянием немецкой философии его времени, особенно Шеллинга, но главное научное достижение самого Одоевского состоит в опыте применения к теории музыки **философского метода**²¹⁷ и является самым ярким явлением в этой области русской мысли о музыке не только в XIX веке, но вообще до А. Ф. Лосева, мэтра русской музыкальной философской мысли.

XIX век в российском музыковедении отмечен довольно любопытной деталью: самые выдающиеся музыкальные критики того времени, по словам М. Друскина – это „музыкальные писатели”²¹⁸. Их суждения о зарубежной литературе частично устарели, а частично сохранили актуальность (например, В. Ф. Одоевского о Бахе, А. Н. Серова о Бетховене, Г. А. Лароша о старинных полифонистах, А. Д. Улыбышева о Моцарте, чей трехтомный труд вышел в 1843 году на французском языке, а в 1890–1892 гг. в русском переводе, работы С. И. Танеева о Баху и т. д.). Однако крупные деятели отечественной музыкальной культуры XIX века не дали сводных исторических трудов. Были опубликованы популярные, но непрофессиональные, даже дилетантские очерки А. С. Размадзе (1888). Первое написанное на русском языке

²¹⁵Вторая половина XIX в. – время могучего расцвета русской музыки. Симфоническая музыка вышла за пределы аристократических салонов, где она ранее звучала, и стала достоянием более широкого круга слушателей. Большое значение в этом сыграло создание в 1859 г. в Петербурге и год спустя в Москве Русского музыкального общества (РМО). В 1862 г. в Петербурге была открыта первая русская консерватория, а в 1866 г. состоялось открытие Московской консерватории.

²¹⁶Другие труды Одоевского о музыке: *Русская или так называемая общая музыка, Об исконной великорусской песне, Музыка с точки зрения акустики, Опыт о музыкальном языке, Об истинной русской музыке, О пении в приходских церквах, К вопросу о древнерусском пении*. Перечисляя музыкально-критические труды Любомудра, стоит еще раз отметить, что главный объект нашего исследования – *Русские ночи* – это первый философский роман-драма в русской литературе, одной из ведущих тем которого является философствование о музыкальном искусстве.

²¹⁷См. подробнее на эту тему во второй части данной главы: (Б.) *Музыкально-эстетическое наследие В. Ф. Одоевского*.

²¹⁸М. Друскин, *Зарубежная музыкальная историография...*, с. 16–17.

краткое учебное пособие *Очерк всеобщей истории музыки* принадлежит профессору Петербургской консерватории Л. А. Саккети и не представляет особого интереса. В начале XX века этот ученый задумал большой труд *История музыки всех времен и народов*, но успел выпустить в свет только третий том (1913)²¹⁹.

В начале XX века опять лучшие умы начинают волновать философское восприятие музыкального. Модернисты, особенно символисты (французские, немецкие, российские), переняв от романтиков тезис о единстве и синтезе искусств, его „модернизировали”, изменив порядок романтического взгляда на творческий процесс. Вместо того чтобы исходить из идеи и темы – и через визуальный образ – стремиться к музыкальности произведения, они поступили иначе. В их концепции музыку было принято считать первоисточником эмоционального начала, „праобразом”, „праструктурой”, „внутренней формой” (Малларме, Белый, Блок)²²⁰. Например, А. Белый при создании своих „симфоний” использовал архитеконику музыкальных произведений (в частности, музыкальных композиций Э. Грига). Музыкальный элемент, переносимый на вербальное искусство, становится в литературном произведении эмоционально-звуковой канвой, позволяющей отразить суть духовных исканий героя начала XX века. Скрытая музыка звучала мощным хором в разных искусствах, так как музыкальность, как образец совершенства и гармонии, проникла в живопись, поэзию, театр, повлияла на философские и эстетические учения²²¹. Что интересно, в творчестве композиторов (Дебюсси, Скрябина²²²) в этот период появляются музыкальные эксперименты с применением цветовой гаммы, а в

²¹⁹ Там же, с.17.

²²⁰ G. B o b i l e w i c z, *Wyobraźnia poetycka – Wiczesław Iwanow w kręgu sztuk...*, с. 15.

²²¹ *Феномен мистериального в контексте культуры Серебряного века*, <http://planetadisser.com/> → see/dis_123981.html (29. 03. 2009).

²²² Любой процесс имеет свое начало и свой конец. По мнению Л. П. Рапацкой, „Апофеозом развития музыкальности в искусстве стало творчество А. Н. Скрябина, завершившего в своих сочинениях „логический круг” движения символистских идей от слов, красок, жестов – к музыкальным звукам”. См. шире: Л. П. Р а п а ц к а я, *Искусство „серебряного века”*, Москва, 1996, с. 46. Отдельную статью творчеству А. Скрябина в контексте эстетики символистов посвятила Гражина Бобилевич-Брысь. См. G. B o b i l e w i c z - B r y ś, *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, [в:] „Slavia Orientalis” 1993, № 1, с. 29–42.

камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыке находит свое отражение эстетика Серебряного века. В сознании символистов (как и романтиков) музыка полностью абсолютизируется и (как „прапричина” всего) становится главным элементом онтологии и антропологии.

Музыкальная тема прошла красной нитью через труды таких великих русских философов, как: Вл. Соловьева, П. Флоренского, Вяч. Иванова. Неотделима тема музыки и от творчества таких художников Серебряного века, как: А. Белый, А. Блок, В. Хлебников, Е. Гуро, И. Мандельштам, К. Бальмонт и мн. др.²²³. Однако, хотелось бы отметить некоторые важные моменты их философских концепций, без которых картина развития истории философии музыки в России была бы неполной.

Одним из первых русскую философскую мысль на европейский уровень вывел Владимир Соловьев (1853–1900), которого принято считать духовным отцом, предтечей русского символизма. Основной идеей его религиозной философии была идея Софии – Души Мира, мистического, космического существа, объединяющего Бога с земным миром. София представляет собой вечную женственность в Боге и сам замысел Бога о мире. Воплощение Софии, по Соловьеву, возможно трояким способом: в теософии (дословно – Божественная мудрость) формируется представление о ней, в теургии (дословно – богоборчество) она обретается, а в теократии (дословно – власть Бога) она воплощается.

В работе *Общий смысл искусства* Вл. Соловьев совершенно определенно декларировал главную цель искусства как преобразование мира: искусство уподоблялось Соловьевым демиургу, превращающему разрозненное в гармоническое целостное и хаотическое – в прекрасное²²⁴. Во многом на Вл. Соловьева ориентировались А. Блок, А. Белый и Вяч. Иванов, обращаясь к его эстетическим идеям и используя „związczka «teurgiczna» koncepcję sztuki jako siły zmieniającej świat oraz myśl o pokrewieństwie kontemplacji estetycznej z doświadczeniem mistycznym”²²⁵.

²²³См. шире: Л. Л. Г е р в е р, *Музыка и музыкальная мифология...*; А. П а й м а н, *История русского символизма*, Москва, 2002; М. R z e c z y s k a, *Fenomen Sofii – wiecznej kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich*, Gdańsk 2002.

²²⁴С. Н. Н о с о в, *Луки творчества Владимира Соловьева*, С.-Петербург, 2008, с. 118.

²²⁵S. M. S o ł o w j o w, *Życie i ewolucja twórczości Włodzimierza Sołowjowa*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Poznań 1986, с. 16.

Как отмечалось в главе I нашей монографии, заново осмысленная в конце XIX века немцем Ф. Ницше античная культура, как источник образов, понятий и сюжетов, в трактате *Рождение трагедии из духа музыки*, введя в центр философской концепции оппозицию аполлонического и дионисийского начал, осуществленную в „духе музыки”, оказала огромное влияние на умы творческих людей. Под непосредственным влиянием немецкого философа Ф. Ницше формировались и идеи Вяч. Иванова. В философских сочинениях русского автора наблюдается более точное следование античным представлениям, чем у немецкого философа. Самым важным моментом для Иванова в новом музыкальном мифотворчестве было менно возвращение оппозиции Аполлона и Диониса в музыкальное русло. И если у Ф. Ницше отмечается пропасть между аполлоническим пластическим и дионисийским музыкальным искусствами, то у Иванова наблюдается между ними борьба. Любопытен факт, что эта противоположность у Вяч. Иванова снимется в Орфее (вспомним Орфея Альбрехта из *Русских ночей* В. Одоевского). В многочисленных построениях Вяч. Иванова миф и музыка в мистерии понимаются как акт волевого мистического самоутверждения и как обозначение некой единой трансцендентной сущности²²⁶. Ставя актуальный вопрос начала XX века о тройственном отношении слова, музыки и мифа (Хор, Миф и Действо), Вяч. Иванов утверждал, что это триединство является для него главным условием осуществления мистерии (с этими взглядами соглашались восприемники Иванова А. Блок, А. Белый).

Существенное влияние на понимание идеи синтеза искусств на художников рубежа XIX–XX веков оказала мысль Павла Флоренского, высказанная и в его работе *Храмовое действо как синтез искусств*. В его восприятии храм является воплощением идеи синтеза искусств, так как в нем архитектура, живопись, музыка в сопровождении искусства огня, запахов, дыма и искусства костюма сливаются в единую гармонию (эту идею воспринял и А. Белый). Неоднократно особую роль храма в синтезе искусств подчеркивал Вяч. Иванов, но в духе своих

²²⁶Л. Л. Гервер, *Музыка и музыкальная мифология...*, с. 9.

философско-религиозных взглядов эту интеграцию он видел только в сфере литургии²²⁷.

Свою высшую ступень русская философская мысль о музыке достигла в XX веке в трудах А. Ф. Лосева (1892–1988). Его сочинения *Античный космос и современная наука* (1927), *Философия имени* (1927), *Диалектика чудодейственной формы* (1927), *Музыка как предмет логики* (1927) по философии являются подлинным вкладом в русскую научную мысль, отличаются оригинальностью и новизной концепции, а сам автор считается основоположником философии музыки в России. Современный ученый Ю. Н. Холопов концепцию Лосева определил как „последнее эхо эпохи Серебряного века русской философской культуры, времен бурной и страстной философской мысли в религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева, Философском кружке имени Л. М. Лопатина, бердяевской Вольной Академии духовной культуры”²²⁸.

В своих работах А. Ф. Лосев опирается на диалектический метод, выделяя два потока исследований, которые противопоставляются как **психология** творчества и **диалектика** творчества. Психология творчества, по Лосеву, изучает сам процесс создания текста, его „договаривание”, а диалектика творчества „изучает продукт творчества – готовый текст художественного произведения, но изучает его как «призму», через которую рассматривается процесс создания-договаривания данного произведения”²²⁹.

Для нас особенно интересным является факт иллюстрирования исследователем своих размышлений о сущности бытия музыки новеллой Бал В. Ф. Одоевского: „[...] что «содержание» музыки мы часто пытаемся передать образами, – однако не просто образами (ибо музыка не терпит никакого пространства), а образами *символическими* (курсив – А. Лосева), указующими на какую-то несказанную тайну, которая под этими образами кроется. Эта тайна и есть предмет музыки.

²²⁷См. шире: G. B o b i l e w i c z, *Wyobrażenia poetycka – Władysław Iwanow w kręgu sztuk...*, с. 115–119.

²²⁸Ю. Н. Х о л о п о в, *Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева...*, с. 1.

²²⁹А. С. С о к о л о в, *Введение в музыкальную композицию XX века*, Москва, 2004, с. 11.

Она – нерасчленима и невыявляема, она мучительно-сладко чувствует сердцем и кипит в душе. Она – вечный хаос всех вещей, их исконная, отвечающая сущность. И, насыщая нашу образность, нагнетая в ней тайну и делая образность символической и мистической, музыка заставляет эти образы, при внешней их (пространственно-зрительной) разобщенности, все же хранить в себе тайну некоей мистической слитости и взаимопроникновения. Такова и есть сущность мистической образности, или мифа. [...] У кн. В. Одоевского, в его *Русских ночах*, есть удивительное описание одного бала и музыки, превращающее этот бал в ту символическую картину сущности жизни, которая невыявленно кроется в музыке, и лишь символическое слово способно вскрыть эту страшную сущность и ее тайны”²³⁰.

Для понимания философских взглядов А. Ф. Лосева немаловажное значение имеет описываемый им образ философа, сам феномен философской деятельности. Среди вполне конкретных портретов, как Платона, В. С. Соловьева, присутствует обобщенный портрет мыслителя („идеальный мыслитель”), который неожиданно оказывается женщиной-музыкантом²³¹. В книгах А. Лосева, посвященных исследованию „духа музыки”, неоднократно подчеркивается близость музыкального и религиозного мироощущений; мистическая возлюбленная из *Женщины-мыслителя* (курсив – А. Лосев) заключает с героем (правда, во сне) „союз философии, музыки, любви и – монастыря”. Музыка же присваивается такое качество религии как *соборность*; музыка снимает противоречие страдания и удовольствия: подобно ницшевскому Заратустре, музыкант Лосева готов хохотать над свежими могилами, плясать с обнаженными скелетами и т. д. Снимая пространственно-временной план сознания, музыка вскрывает новые планы бытия, создает новое время – живую творческую Вечность, вечное нескончаемое „сейчас”, и, наконец, музыка снимает последнее разделение мира и Бога, возвращая бытие к утраченному им единству и, тем самым, возвращая человека себе самому. Музыка, особенно чистая, лишенная программы, снимает, по

²³⁰ А. Ф. Лосев, *Форма – Стиль – Выражение*, Москва, 1995, с. 446.

²³¹ А. Ф. Лосев, *Женщина-мыслитель*, „Москва” 1993, № 4–7.

Лосеву, узы пространства и времени, а в образе и понятии ученый видит то, что мешает целостному восприятию: „видящий образами видит наполовину в них себя; мыслящий понятиями, о чем бы ни мыслил он, мыслит окаменелый и проклятый мир”²³².

Музыка – это не звуки, аккорды, мелодия, гармония, ритм и т. д., а сочетание всего этого в одном лике и одном идеальном „единстве” (курсив – А. Лосев). В музыкальном произведении нельзя „произвольно представлять отдельные его моменты, нельзя его играть с конца, хотя с пространственно-временной и физической точки зрения совершенно было бы безразлично, откуда играть, с начала или с конца, ибо последовательность и сумма здесь – та же. Слитность и взаимопроникновение тонов и аккордов в музыке таковы, что нет ни одного в ней совершенно изолированного тона и совершенно отдельно от других воспринимаемых аккордов”. И далее: „Тут не закон основания, а закон рождения” (курсив – А. Лосев)²³³. Музыка „открывает глубочайшую и захватывающую сущность там, где раньше, казалось, царила все та прискучившая всем и монотонная обыденность”²³⁴. И только в музыке осознается нами глубинная связь с мировой Душой, бьющейся в каждом из нас. Музыка существует только благодаря индивиду, так как все объективное – безлично и механично, а все субъективное – глубоко и неисчерпаемо.

Согласно Лосеву, существуют всего два типа мирозерцания: музыкальное и образное. Образное всегда ставит между человеком и миром посредника – образ; музыкальное же непосредственно погружает нас в величайший хаос, поселяя в ясной дневной душе начало этого хаоса. Как следствие, возникает трагическое мироощущение, так как видение хаоса дается слабой человеческой душе: „Трагическая личность та, которая переживает прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности, которая сама являет собою раздвоение и сама становится воплощенным противоречием”²³⁵. Лосев отмечает, что некоторые склонны винить

²³² А. Ф. Лосев, *Форма – Стиль – Выражение...*, с. 471.

²³³ Там же, с. 442.

²³⁴ Там же, с. 318.

²³⁵ Там же, с. 316.

музыку за создание ею трагического, давящего мироощущения, как если бы без музыки человек по своей природе не был одинок, не был странником, „как будто можно не иметь в глубине души постоянной скорби о том, что такое мир с его постоянной астрономической пустотой, с этой нелепой, комичной и трагичной до последнего атома судьбой человека”²³⁶. Однако, Лосев утверждает, что „всегда надо помнить, что музыка изображает не предметы, а их некую сущность, в которой они воссоединены, слиты; где нет ничего одного вне другого, где нет ни зла, ни добра, преобразующего это зло, где нет ни горести, ни счастья, так как добро в музыке соединено со злом, горечь – с причиной горести, а счастье – с причиной счастья. И они неразделимы и нерасчленимы в музыке, они „взаимопроникнуты” (А. Лосев), так как это и есть суть музыки”²³⁷.

Из других авторов следует упомянуть некоторых философов и музыковедов, касавшихся лишь отдельных философских сторон музыки, например, Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева. Последний, к примеру, утверждал, что высказывание о невозможности полной гармонии между поэзией и музыкой – „это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», «единоборство»”²³⁸. Стоит также отметить статью Г. Э. Конюса *Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод*²³⁹.

Музыковедческим исследованиям, в основу которых положен философский критерий, посвящены многочисленные работы крупнейшего российского ученого А. В. Михайлова²⁴⁰. В 2003 году был опубликован сборник статей К. Жабинского и К. Зенкина, в котором развиваются основные идеи А. Михайлова, а также

²³⁶И. П. Я р о с л а в ц е в а, *Музыкальное выражение как аспект философии языка А. Ф. Лосева*, [http://www/meotida.org.ru/rus/doc/article03.htm](http://www.meotida.org.ru/rus/doc/article03.htm) (18. 03. 2005). Опубликовано в сборнике: *Философия языка и имени в России*. Материалы круглого стола 25 июня 1997 г., Москва, с. 29–33.

²³⁷А. Ф. Л о с е в, *Форма – Стиль .Выражение...*, с. 444 –

²³⁸Б. В. А с а ф ь е в, *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, 1963, с. 233.

²³⁹Г.Э. К о н ю с, *Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод*, Москва, 1993.

²⁴⁰А. В. М и х а й л о в, „Архитектура как застывшая музыка”, [в:] *Античная культура и современная наука*, ред. кол.: Б. Б. Пиотровский, А. А. Тахо-Годи, В. В. Бычков, Москва, 1985, с. 233–239; *Музыка в истории культуры*. Избранные статьи, Москва, 1998; *Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова*, [в:] *Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова*, Москва, 2002.

освещаются отдельные направления его исследований. В центре внимания авторов находятся философские труды Аристотеля и Г. Лейбница, Вяч. Иванова и А. Лосева, художественное мировоззрение И. Гете и У. Эко, Б. Григорьева и И. Бродского, композиторское наследие А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, Г. Малера, Г. Берлиоза и др.²⁴¹. На эту тему писал Ю. Г. Кон²⁴². Очень редко можно встретить работы, специально посвященные собственно философии музыки, как, например, статья Г. Ланца *Философия музыки* или книга Л. О. Акопяна *Анализ глубинной структуры музыкального текста* (1995).

В работе *Музыка в мире искусства* М. Коган утверждал, указывая на речевой генезис слова и музыки и коммуникативную значимость речи, что связь человека с человеком не может ограничиться их интеллектуальным контактом, но должна включать в себя и эмоциональное их единение. Вырастающие из одного „корня”, словесный и музыкальный языки по мере увеличения самостоятельности интеллектуальной и эмоциональной жизни человека, расходятся по своим специфическим дорогам: „звуко-интонационные знаки музыки” передают „преимущественно эмоциональную информацию”, а „знаки словесные” – преимущественно интеллектуальную²⁴³.

Конец XX века принес фундаментальную работу Г. Орлова о восприятии музыкального *Древо музыки* (1992), в которой утверждается, что в западной эстетике и музыкознании глубоко укоренилось понимание музыки как сообщения, композиторского послания, „переносчика” идей, образов, чувств. В таком представлении музыка вписывается в общую концепцию искусства как набора специфических „каналов коммуникации”, представляемых как языкоподобные системы, опирающиеся на фундамент естественного языка²⁴⁴. В 60-е годы XX века этот подход нашел могущественного покровителя в лице семиотики, которая ее сторонникам представлялась универсальным ключом ко всем

²⁴¹К. Ж а б и н с к и й, К. З е н к и н, *Музыка в пространстве культуры*. Избранные статьи, Ростов-на-Дону, 2003.

²⁴²Ю. Г. К о н, *Избранные статьи о музыкальном языке*, Спб., 1994.

²⁴³М. С. К о г а н, *Музыка в мире искусства*, Спб., 1996, с. 216.

²⁴⁴Г. Орлов, *Древо музыки*, 2-е изд., испр., Спб., 2005, с. 357, <http://opentextnn.ru/musik/?id=1151&txt=1> (15. 08. 2007).

видам и типам коммуникации. У создателей семиотики, по мнению Г. Орлова, было достаточно оснований считать язык началом и базой любых форм общения, коммуникации, так как в культуре, выросшей из Библии, это естественно: Слово, ставшее плотью, о котором говорится в Евангелии от Иоанна, почти двумя тысячелетиями ранее утвердило „изначальность языка”²⁴⁵.

Долгая и богатая история сближений и параллелей с языком сделала музыку, по мнению Орлова, особенно удобным и привлекательным объектом семиотического метода – особенно в силу несравнимой с другими видами искусства отчетливости ее синтаксиса. Однако семиотический подход к не собственно языковым, в частности, художественным явлениям был неспособен не только объяснить, но даже принять во внимание специфические и принципиально важные для них свойства. Поэтому семиотические анализы произведений искусства очень редко идут далее „перевода на язык эзотерических понятий”²⁴⁶.

Язык предполагает аналитическую рациональность, логику статичных понятий и вневременных описаний феноменов в какие-то определенные моменты их существования. Музыка же „опирается на синкретическую всеобъемлющую чувственность, концентрирует восприятие на качественной полноте звукового феномена в его диахроническом, временном развертывании. В обоих случаях понятие «язык» указывает на абстрактные организационные структуры и функции, тогда как понятием «музыка» покрывается конкретное переживание уникальной ощущаемой реальности звукового процесса той или иной природы”²⁴⁷. И далее: „Элементы музыкального высказывания – иной, сингулярной природы”²⁴⁸. Г. Орлов приходит к убеждению, что развиваясь как инструмент интеллектуального постижения действительности, „естественный” язык выработал набор абстрактных знаков (словарь) и абстрактных структур (грамматика), позволяющих обозначить, подменяя словами и грамматическими структурами все объекты и

²⁴⁵Там же, с. 357.

²⁴⁶Там же, с. 360.

²⁴⁷Там же, с. 362.

²⁴⁸Там же, с. 362.

отношения между ними, существующие в данной культуре. В силу этого язык, подобно фильтру, пропускает в сознание только те явления и свойства реального мира, которые он способен маркировать. Оперирование понятиями (знаками классов объектов) и грамматическими структурами (знаками типов отношений) делает язык необыкновенно мощным инструментом абстрактного логического описания действительности, но, по мнению Орлова, отнимает у него возможность представлять уникальное. Слепому или дальтонику слова не помогут понять различие между цветовой гаммой, так как самые красноречивые слова не сравнятся с тем, что музыка несет слушателю. „Между абстрактной дискретной линейной моделирующей системой языка и иными моделирующими системами – непрерывными, многомерными, апеллирующими к чувственности – нет ни подобия, ни перехода”²⁴⁹. Поэтому Орлов делает вывод, что музыка не является ни надстройкой над естественным языком, ни знаковой системой; она „не обозначает смысл, но сама является им”²⁵⁰.

Нам хотелось бы отметить, что эта мысль Орлова, высказанная в философском труде о сущности музыкального искусства в конце XX века, как нельзя лучше была поэтически реализована в художественном произведении Одоевского *Русские ночи* еще в XIX веке.

²⁴⁹Там же, с. 361, 362.

²⁵⁰Там же, с. 363–364.

Б. Музыкально-эстетическое наследие кн. В. Ф. Одоевского

XIX век в развитии русской культуры явился самым значительным из всех предыдущих веков, хотя в начале самого века трудно было это предположить, так как на русских сценах в XVIII и первой четверти XIX века господствовали заграничные певцы и музыканты. Б. Егоров объясняет это общественно-политическими причинами²⁵¹. Россия испокон веков славилась даровитыми музыкальными талантами, но печальная судьба ожидала многих из них: те, кому досталась участь родиться крепостными, всю жизнь были обречены подчинять свой талант прихотям барина, а тем немногим, кому удалось выбиться в люди, всегда приходилось соперничать с иностранными музыкантами, которым оказывали особое покровительство аристократические круги общества. В истории раннего периода русской музыки осталось немало имен талантливых людей, загубленных тяжелыми условиями повседневной жизни.

Иные препятствия стояли на пути музыкантов из высших сословий. В дворянской аристократической среде музыка считалась обязательным элементом хорошего воспитания отпрысков дворянского рода.

²⁵¹В. Ј е g о r о w, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku...*, с. 263.

Посещение театров и концертов было таким же неперенным светским ритуалом, как посещение балов, маскарадов и званых обедов. Образованные любители музыки – „дилетанты”, как тогда их называли, – пользовались вниманием и симпатией окружающих. Однако сделать музыкальное искусство основным своим занятием – вместо военной или дипломатической карьеры, вместо управления своим родовым поместьем – являлось непростительным нарушением установленных норм. Согласно с неписанным законом дворянин не мог быть актером, учителем, даже профессором, так как статус этих людей приравнивался к статусу слуги. Поэтому и музыкальное образование дворян XVIII века было на очень низком уровне. Только духовенство могло получать хорошее музыкальное образование, поэтому из этого сословия вышло много хороших специалистов – почти все выдающиеся русские композиторы XVIII века – духовные. В начале XIX века ситуация начинает изменяться. Даже в глубокой провинции дети начинают учиться основам музыки, игре на инструментах (клавикорды²⁵², фортепиано, гитара, скрипка). Многие великие русские композиторы XIX века не получили систематического консерваторского образования, были самоучками: Даргомыжский, Серов или Чайковский²⁵³ были служащими, Мусоргский и Римский-Корсаков – военными, Бородин – химиком. И в это же время делает свои первые шаги кн. В. Ф. Одоевский, открывший „новую страницу в истории русской мысли о музыке”²⁵⁴.

Владимир Федорович Одоевский родился 1 (13) августа 1803 (1804 – Ступель, Бернадт)²⁵⁵ года в Москве, умер 27 февраля (11 марта) 1869

²⁵²Устаревшее название клавишного инструмента. Клавесин и клавикорды – старинное фортепиано, переделанное и переименованное впоследствии во „флигель”, затем в рояль („империал”). По: В. И. Д а л ь, *Толковый словарь живого великорусского языка*, в четырех томах, т. 2 (и – о), Москва, 2003, с. 113.

²⁵³Например, Петр Чайковский, окончив в 1859 г. Училище правоведения, получил звание титулярного советника и место в Министерстве юстиции. Однако служба не привлекала его. В 1862 году Чайковский поступает в Петербургскую консерваторию. В 1865 г. он оканчивает учебу в консерватории с серебряной медалью и принимается за педагогическую работу в только что открытой Московской консерватории. По: Э. С м и р н о в а, *Русская музыкальная литература*, Москва, 1983, с. 49, 107.

²⁵⁴А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 6.

²⁵⁵Там же, с. 8. Эта дата неоднократно указывалась самим Одоевским (о чем мы уже писали во Введении). Дата 1804 значится на надгробии Одоевского (кладбище Донского монастыря в Москве). Вслед за: Г. Б. Б е р н а д т, Вступит. статья, [в:] В.

года. Князь – русский писатель, философ, педагог, музыковед и теоретик музыки. Он был последним представителем одной из старейших ветвей рода Рюриковичей. Его отец, принадлежавший к этому старинному княжескому роду, бравшему начало от черниговского князя Михаила Всеволодовича, замученного в 1246 году в Орде и причисленного к лику святых, занимал пост директора банка. Мать была из крепостных крестьян. Отец рано умер, и пятилетний ребенок остался на попечении дяди, брата отца, и матери. Они обеспечили юному Одоевскому прекрасное образование, отдав учиться в 1816 году в Московский университетский благородный пансион, который он блестяще закончил в 1822 году. Шесть лет, проведенные в пансионе, оказали влияние на весь жизненный путь Владимира Одоевского. Это привилегированное учебное заведение, доступное лишь для детей дворян, было одним из лучших передовых просветительских учреждений России начала XIX века. Подобно Царскосельскому лицейу, Московский пансион давал своим воспитанникам прекрасное гуманитарное образование. Много внимания уделялось изучению русского языка и литературы, отводилось время на занятие искусствами, в том числе музыкой. Именно там В. Одоевский получил профессиональные основы музыкального искусства.

Воспитанники пансиона находились под влиянием некоторых педагогов, особенно известного в то время философа И. И. Давыдова. Первоначально последователь эмпиризма Ф. Бэкона, И. Давыдов постепенно эволюционировал в сторону немецких идеалистических учений. Особенно привлекало его набравшее силу шеллингианство. Созданная Ф. Шеллингом философия тождества легла в основу теоретических выражений немецкого романтизма, вследствие чего шеллингианство сыграло заметную роль в судьбах русских романтиков (о чем мы уже говорили выше), в частности, юных учеников Давыдова (сам Давыдов позже, в 30-е годы отошел от Шеллинга). В маленькой квартире в Газетном переулке собирался кружок „Общество любомудров” (1823)²⁵⁶, созданный под влиянием преподававших в пансионе профессоров Московского Университета М. Г. Павлова и Д. М.

Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 6.

Велланского²⁵⁷, в котором в течение двух лет (общество просуществовало до 14 декабря 1825 года) велись бурные философские дискуссии. В состав общества входили: поэт Д. Веневитинов, А. Кошелев, И. Киреевский, Н. Рожалин. Свою общность с кружком декларировали В. Титов, Н. Мельгунов, С. Шевырев, М. Погодин. Там В. Одоевский представлял свои философские взгляды, основанные на идеалистической системе Шеллинга. Философская система последнего надолго осталась путеводной звездой Одоевского, а самого немецкого мыслителя автор *Русских ночей* называл Христофором Колумбом XIX века, открывшим человеку неизвестную часть его мира – душу²⁵⁸. Философские искания 30–40-х годов привели Одоевского, „когда Шеллингова философия перестала удовлетворять искателей истины и они разбрелись в разные стороны”²⁵⁹, к мистицизму (прежде всего Сен-Мартена, а также Арндта, Потриджа, Баадера и др.). Князь также начал увлекаться средневековой натурфилософией и алхимией.

Стоит упомянуть, что значительное место в жизни пансиона занимал известный поэт и критик А. Ф. Мерзляков, воспитанный на античной и классической литературе. Превыше всего он ценил заветы классицизма, а перед искусством ставил цели поучения и нравственного совершенствования. Оставил свой след и профессор права Л. А. Цветаев,

²⁵⁶Сам термин „любомудрие” употреблялся уже в XVIII в., охотно также употребляли его масоны и мистики. Название общества свидетельствует о связи с масонскими ложами. Польский ученый Адам Безвиньски утверждает, что в первой четверти XIX столетия одним из возможных путей выхода из сложной ситуации внешнего нажима общества был уход в себя, внутреннее самосовершенствование, т. е. масонская ложа, общество, кружок и т. д. Стоит также отметить непосредственное влияние членов масонских лож („братьев”) на некоторых членов „Общества любомудрия”: например, отец братьев Киреевских, Василий, был не только высокообразованным человеком своего времени, но и масоном. После его смерти отчим Ивана и Петра, также масон, первый в России переводчик трудов Шеллинга, имел огромное влияние на молодых Киреевских. См. шире: A. B e z w i ń s k i, *Idealisci moskiewscy...*, с. 33–64.

²⁵⁷Расцвет деятельности кружка пришелся на 1823–1825 гг. и завершился его ликвидацией после восстания декабристов.

²⁵⁸„В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христофор Колумб в XV: он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, – его душу! Как Христофор Колумб, он нашел не то, чего искал; как Христофор Колумб, он возбудил надежды неисполнимые. Но, как Христофор Колумб, он дал новое направление деятельности человека! Все бросились в эту чудную, роскошную страну, кто возбужденный примером отважного мореплавателя, кто ради науки, кто из любопытства, кто для поживы. Одни вынесли оттуда много сокровищ, другие лишь обезьян да попугаев, но многое и потонуло” (кусив – В. Одоевский). По: В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи...*, с. 15–16.

²⁵⁹Там же, с. 15.

внушавший идеалы высокой общественной морали, но оправдывавший в духе своей эпохи крепостничество.

Одоевский был прилежным учеником, особенно интересовался философией и литературой. Педагоги отмечали его выдающиеся способности и знания. Не ограничиваясь курсом преподаваемых наук, Одоевский усердно занимался музыкой. Первоначальные навыки и знания он получил дома, еще до поступления в пансион. „С тех пор как я себя помню, я уже читал ноты”, – вспоминает слова Одоевского А. Фет²⁶⁰. Однако только в пансионе Одоевский приступил к серьезным систематическим знаниям и получил вполне профессиональное образование. Профессор музыки Д. И. Шпревич, образованный музыкант того времени, познакомил своего ученика с произведениями И. С. Баха, ставшего впоследствии его любимым композитором. Уже в годы учебы в пансионе многими признавались музыкальные способности Одоевского. Есть сведения, что в возрасте 15 лет он написал сочинение со сложной фактурой – фортепианный квинтет, а несколько позже – пьесу *Анданте-фантазия* для скрипки и фортепиано²⁶¹. На протяжении всей жизни Одоевский совершенствовал пианистическую технику. Известный музыкант Ю. К. Арнольд называл Одоевского хорошим пианистом наряду с Глинкой и Даргомыжским²⁶².

В одном из своих ученических сочинений воспитанник пансиона так выразил свою любовь к музыке: „Вот божественное искусство, с которым ничто кроме поэзии не может сравниться [...]. Музыка оставляет в душе глубокие и вместе радостные впечатления, которых шумные общества произвести не в состоянии. По крайней мере, музыке обязан я приятнейшими минутами моей жизни”²⁶³.

Вместе с В. Кюхельбекером в 1823 году Одоевский приступает к изданию журнала-альманаха „Мнемозина”; первые два тома выходят в свет в 1824 г., однако это издание пользовалось относительно небольшой

²⁶⁰ А. А. Фет, *Мои воспоминания*, ч. 1, Москва, 1890, с. 428. Цит. по: А. Ступель, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 10.

²⁶¹ А. Ступель, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 10.

²⁶² Ю. Арнольд, *Воспоминания*, Москва, 1893, вып. 3, с. 61. Вслед за: А. Ступель, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 11.

²⁶³ П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, т. 1, ч. 1, с. 47.

популярностью (чем, например, „Полярная Звезда” декабристов). Основные идейно-теоретические установки издателей (требование самобытности и народности русской литературы, насыщенность высокими гражданскими мотивами и др.) во многом определили основную направленность его музыкально-эстетических воззрений первого русского музыкального критика.

Получив первоклассное образование в благородном пансионе при Московском университете, кн. В. Ф. Одоевский служил сначала по ведомству иностранных исповеданий²⁶⁴, редактировал одно время вместе с А. Заболоцким-Десятовским „Журнал Министерства внутренних дел” и официально-просветительское „Сельское чтение”. В 1846 г. Одоевский был назначен помощником директора Императорской публичной библиотеки в Петербурге и Румянцевского музея, в 1861 году – стал сенатором московских департаментов сената. Однако в рамках „заурядной аристократически-бюрократической биографии”²⁶⁵ князя была жизнь, насыщенная богатейшей интеллектуальной работой. Пытаясь соединить теорию с практикой, Одоевский стремился воплотить в жизнь идеальный тип универсальной творческой личности, поэтому помимо литературы и музыки занимался еще и химией, и алхимией, и технологией, и магией, и медициной, и кулинарией, и педагогикой (писал детские сказки), и библиологией и многими другими вопросами. Недаром его называли, как и главного героя *Русских ночей*, „русским Фаустом”²⁶⁶.

²⁶⁴Вслед за: И. Т р о и ц к и й, В. Ф. Одоевский, [в:] *Литературная энциклопедия*. В 11-ти томах, Москва, 1929–1939, т. 8, 1934, стб. 250–253, <http://www.feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le8/le8-2501.htm> (29. 07. 2008).

²⁶⁵Там же, с. 250–253.

²⁶⁶Вот как вспоминал образ жизни Одоевского его современник В. А. Соллогуб: „[...] Все, кажется, было так хорошо устроено: комнаты были такие уютные; на полках громоздились такие знакомые книги; в таком-то углу стояло фортепьяно; вокруг письменных столов, заваленных бумагами, ожидали друзей дома такие покойные седалища. Чего не слышали эти спутники домашней жизни! кого не видали они! На этом диване Пушкин слушал благоговейно Жуковского; гр. Ростопчина читала Лермонтову свое последнее стихотворение; Гоголь подслушивал светские речи; Глинка расспрашивал гр. Виельгорского про разрешение контрапунктных задач; Даргомыжский замышлял новую оперу и мечтал о либреттисте. Тут побывали все начинающие и подвигающиеся в области науки и искусства – посреди их хозяин дома [...]”. В. А. С о л л о г у б, *Воспоминания о князе В. Ф. Одоевском*, [в:] В. Ф. О д о е в - с к и й, *Последний квартет Бетховена...*, с. 342–343.

В столь многообразной деятельности русского аристократа-поэта сквозной темой прошла музыка, в которой Одоевского можно назвать настоящим энциклопедистом²⁶⁷. Он был композитором, пианистом, органистом, занимался изысканиями по теории и истории музыки, периодически выступал с критическими статьями и рецензиями. Огромный интерес представляют опыты Одоевского по популяризации музыкальных знаний, его личный архив.

Одоевский охотно занимался композицией, но его музыкальное сочинительское наследие невелико и в основном состоит из отрывков и набросков. Многие исследователи самого творчества князя делают предположение, что причиной этого является остро развитое критическое чутье и безукоризненный музыкальный вкус. Среди его сочинений преобладают небольшие фортепианные, органные и вокальные пьесы. Часть из них была давно опубликована и хорошо известна историкам музыки. Однако только в конце XX века некоторые из них привлекли особое внимание и заслужили на высокие оценки благодаря своей оригинальности и своеобразию, дождавшись своего слушателя и ценителя.

На многих музыкальных произведениях Одоевского лежит печать размышления, музыка течет, не подвергаясь стихийным переживаниям. Очень характерно в этом отношении раннее сочинение двадцатилетнего автора – романс *Татарская песня*, написанный на слова Пушкина. Молодой композитор передал гимн блаженству любви через мерно льющуюся, прекрасную, но не яркую мелодию, оживляемую аккомпанементом. Интересна в этом смысле и необычная для своей эпохи фортепианная *Колыбельная* (1849), хотя и носит едва уловимые следы влияния Глинки. Любопытно, что короткое вступление и заключение пьесы звучат в *си миноре*, в то время как основная часть – в *ре мажоре*, т. е. мажорная пьеса как бы вставлена в минорную рамку. В фортепианном вальсе *соль минор* (1839) привлекает окончание пьесы, отражая склонность Одоевского к полифонии. Во многих произведениях князя бас и средние голоса изящно переплетаются и сочетаются с верхним голосом. Широко

²⁶⁷А. С т у п е л ь, Владимир Федорович Одоевский..., с. 19.

известен написанный Одоевским шуточный канон в честь М. Глинки по случаю премьеры оперы *Иван Сусанин*.

Пьесы Владимира Одоевского в своем большинстве представляют несомненный интерес для специалистов, хотя не могут рассчитывать на успех у неподготовленной публики. В свое время поднимался вопрос о посмертном издании пьес кн. В. Одоевского, в связи с чем они были предложены для критической рецензии П. И. Чайковскому. Последний из 26 композиций признал годными к печати всего лишь две: романс *Прости* на слова Н. Некрасова и *Прелюдию* в стиле Баха. Другие произведения (такие как серия *Гармонические опыты*) Чайковский определил как „любопытные музыкальные комбинации, интересные для немногих специалистов”; *Перезвон* – фантазия для фортепиано в 4 руки и органа – „весьма интересное сочинение. К сожалению, исключительность его формы, необходимость органа для его исполнения и, наконец, гармонические особенности, которыми оно изобилует, не служат ручательством его успеха у публике. Для музыканта эта фантазия полна интереса”²⁶⁸. Подобной рецензии подверглись многочисленные пьесы в стиле Баха. Несколько сочинений кн. Одоевского мэтром русской классики были сочтены недостаточно значительными для отдельной публикации, например, о *Вальсе ля минор* Петр Ильич сказал: „Взятый отдельно, он не представляет таких достоинств, которые могли бы послужить к возвеличиванию музыкальной славы незабвенного его автора”²⁶⁹.

Любознательный ум Одоевского проявился в сфере музыкального изобретательства, где он смог дать применение как своим художественным, так и техническим способностям и талантам. По его техническим расчетам и точным указаниям был устроен орган „Себастьянон” (в честь И. С. Баха, в домашнем обиходе „Савоська”), характеризующийся тончайшей нюансировкой (путем более сильного или более слабого нажима на клавиатуру достигалось постепенное усиление или ослабление звука инструмента (впоследствии этот

²⁶⁸См. шире: А. Ступель, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 20–21.

²⁶⁹В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 64–65. Введ. за: А. Ступель, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 20–21.

инструмент был пожертвован самим Одоевским Санкт-Петербургской консерватории, где хранится до сих пор). Следующим изобретением князя был энгармонический клавесин с делением полутонов, используемым автором для многочисленных акустических опытов²⁷⁰.

В 1833 г. в Петербурге в типографии III Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии на плохой бумаге вышло сочинение с пространным названием: *«Опыт о Музыкальном языке, или Телеграфе, могущем посредством музыкальных звуков выразить все то, что выражается словами, и служить пособием для различных сигналов, употребляемых на море и на сухом пути (с приложением гравированной таблицы Алфавиты музыкального телеграфа)*. Вместо подписи – известный псевдоним К. В. О. Это сочинение было непонято и забыто едва ли не в момент создания проекта, канув в реку забвения. Искусство связи как передачи информации на расстояние было востребовано XIX веком, однако музыкальный телеграф Одоевского, предлагавший систему соотношений на уровне знаков (каждая буква алфавита обозначается маленькой фразой), не нашел применения²⁷¹.

Основу музыкального наследия В. Одоевского составляют его профессиональные музыкальные рецензии и критические статьи о музыке (как о русской, так и общеевропейской), работы по теории музыкознания. Кроме естественного влечения к музыке, одним из основных стимулов его музыкальных изысканий была философия романтизма (добавим – особенно немецкого) и главный ее тезис о синтезе и единстве всех искусств. О „божественном искусстве” музыки он рассуждал с друзьями уже в ранней юности. В период деятельности кружка „Общества любомудров” он пытался выяснить значение музыки с точки зрения философии. В работе (по сути, в черновых заметках) *Опыт теории изящных искусств с особым применением оной к музыке* Одоевский впервые высказал мысли, к которым затем возвращался неоднократно, а именно: „Музыка

²⁷⁰См. шире на эту тему в главе III настоящей работы *Музыкальные инструменты и их перевоплощения в романе „Русские ночи”*.

²⁷¹См. шире: И. Б о р и с о в а, „Музыкальный телеграф”: контексты, риторика, интерпретации, [в:] *Semiotyka śródków łączności/ семиотика средств связи*, Warszawa 2001, с. 3 1–34.

производит более действия на людей, живущих, так сказать, во внутренности их идеальной сферы”. И далее: „Живопись имеет влияние поверхностное, производит действие разительное, скорое, иначе вещественное, напротив, музыка медленно, как бы углубляясь мало-помалу, проникает в нашу внутренность, покоряет душу”²⁷². В статье под рабочим названием *Какая польза от музыки*²⁷³ утверждал, что музыка позволяет нам „договорить нашу речь” (курсив – В. Одоевский)²⁷⁴.

В черновиках остался труд под странным названием *Гномы XIX столетия*, где используя терминологию любимого Шеллинга, Одоевским строится система, состоящая из трех частей: музыка музыки, живопись музыки и поэзия музыки. Первую – *Музыку Музыки* составляет, по Одоевскому, „*Камеральная музыка*” – „а. Канон, в. Фуга, с. Соната или Симфония”. Вторая часть – *Живопись Музыки* состоит из „*Песни, Кантаты*” – „а. Песнь Лирическая – Гимн, в. Песнь Эпическая – Баллада, с. Народная Песнь”. Третья часть – это „*Поэзия Музыки* или Сценическая музыка – это Музыка по преимуществу, или *Опера*”. В ней Одоевский выделяет „(Живоп. Оп.) а. Балет (Поэзия Оперы); (Музыка Оп.) в. Оператория; с. (Поэзия Оперы). Опера собственно, или Лирическая трагедия”²⁷⁵. Хотя, конечно же, эта схема надумана, что вскоре понял и сам Одоевский, она во многом помогает понять суть создаваемой мировоззренческой системы князя.

В черновых рукописях 30-х годов В. Одоевский отмечает следующие мысли о примате музыкального искусства над другими видами творчества, утверждая, что поэт, скованный узами вербального, „ищет образов для своего невыразимого состояния. [...] Неопределенность,

²⁷²Русские эстетические трактаты первой трети XIX века..., с. 159.

²⁷³Или *Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки*, 1863. Русск. перевод М. Петухова, Спб., 1875. Вслед за: В. Ф. О д о в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 459.

²⁷⁴Там же, с. 462. Это высказывание Одоевского, как и мн. др., позволяют нам не согласиться с утверждением профессора А. Безвиньского, что в иерархии важности искусств для любомудра важнее всего была поэзия. А. В e z w i ń s k i, *Idealiści moskiewscy...*, с. 315.

²⁷⁵„Глава VII и последняя. Основные правила Гармонии, или Генерал-Баса” (заглавие Одоевским зачеркнуто). РО ГПБ, арх. 0, оп. 1, пер. № 9, л. 67–68. Вслед за: Г. Б. Б е р н а д т, Вступит. статья, [в:] В. Ф. О д о в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 64–65. Также частично опубликовано в монографии П. Н. С а к у л и н а, *Из истории русского идеализма...*, том 1, ч. 1, с. 168.

возвышенность, обширность (языка искусств) [...] мы замечаем в Стихотворстве, еще более в Живописи, еще более в Архитектуре, еще более в музыке”, которая ближе всех находится „к сему внутреннему языку [...]. Музыка есть истинное выражение внутреннего чувства нашего и ближайшее к нему, нежели очертание и слово [...]. Музыка [...] прямой язык души, язык исключительно принадлежащий лучшей части человека, и оттого непереводимый на слова”²⁷⁶.

По Одоевскому, музыка отражает все, даже то, что недоступно поэтическому слову, поэтому только с музыкальных вершин гениальных творцов мы можем постичь внутренний мир как свой, так и другого человека, музыка „выразимое сопрягает с невыразимым, ограниченное с беспредельным” (статья *Беседы о музыке*)²⁷⁷. Вслед за своими духовными учителями Одоевский водружает музыку на высочайший постамент и возлагает на нее миссию медиальности. Это романтическое понимание роли музыки князь сохранил до конца дней. И хотя на протяжении почти полувековой критической деятельности воззрения В. Одоевского менялись, рассеивались юношеские мечты, менялись с течением времени тематика и жанры его сочинений, но и в конце своего жизненного пути он гласил подобные взгляды: „Из всех искусств наиболее музыка служит проявлениям этого невыражаемого, недосягаемого начала, – этой загадки, которою сплочены все организмы. Музыка вводит этот загадочный элемент в речь человеческую [...]. Оттого самые незначительные слова в музыке получают смысл, в них материально не находящийся”²⁷⁸.

Руководствуясь поиском смысла, заключенного в музыкальном, Одоевский ведет активную музыкально-критическую деятельность. Уже в возрасте восемнадцати-двадцати лет он начал выступать в печати как блистательный музыкальный критик-журналист, профессионально освещая музыкальную жизнь вначале московской, а позже северной столиц. В этот период шло бурное становление национальной композиторской и исполнительской школы. Свои статьи он посвятил

²⁷⁶ П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, том 1, ч. 1, с. 47.

²⁷⁷ В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 464.

²⁷⁸ Там же, с. 526.

творчеству А. Н. Серова (где развивал мысль о народности музыки опер *Юдифь*, *Рогнеды*)²⁷⁹, А. С. Даргомыжского, А. А. Алябьева.

Одна из первых юношеских статей князя была посвящена произведениям начинающего композитора А. Н. Верстовского, в которой Одоевский дает высокую оценку таким „драматическим кантатам” композитора, как *Черная шаль*, *Три песни*, *Бедный певец*, потому что „сочинитель их – не есть подражатель тем современным талантам, коих сочинения в мелисманском²⁸⁰ вкусе наводняют теперь область искусств”²⁸¹.

Незаслуженно весьма критически В. Одоевский относился к таким видным мастерам вокальной лирики, как Варламов и Гурилев. Варламова он называл „невежественным музыкантом”, гурилевские и варламовские обработки песен называл „невыносимой пошлостью, не оправдываемой ни художественностью, ни историческим происхождением”²⁸².

Характерной чертой стиля князя Владимира Одоевского считается высочайшая эрудиция, меткость, острое слово и настоящий профессионализм, что в те годы в России было крайне редким явлением. Молодой образованный юноша смело громил в своих рецензиях и заметках дилетантизм, невежество как самих музыкантов, так и непрофессиональных, малообразованных авторов музыкальных статей и отзывов. Энциклопедически образованный Одоевский выступал

²⁷⁹Высоко ценя музыкальное творчество и критические труды А. Серова, Одоевский диаметрально расходился с ним в вопросе о значении деятельности Русского музыкального общества (РМО) и его основателя А. Г. Рубинштейна. В отличие от Серова, осуждавшего культивирование немецкой классики Рубинштейном, Одоевский деятельно поддерживал последнего, был почетным членом РМО, выполняя различные обязанности (например, возглавлял конкурсную комиссию, отбиравшую произведения для концертов и т. д.). Следует добавить, что Одоевский одним из первых высоко оценил пианистическое дарование братьев Антона и Николая Рубинштейнов.

²⁸⁰Возможно, прилагательное „мелисманский” образовано от существительного „мелиса”, т. е. растение, „медовка”, „маточник”, „пчельник”. По: В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка...*, т. 2 (и–о), с. 316. Это прилагательное соответствует современному „приторно-сладкий”, „слащавый”. У Одоевского встречается также существительное „мелисмантизм”.

²⁸¹В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 85.

²⁸²Там же, с. 372–373. Песенная лирика этих композиторов, по своей сущности близкая бытовым интонациям городского романса, была чужда строгому классическому вкусу Одоевского. Подобное отношение к городской песенности долго еще было устойчивой традицией в русской музыкальной критике. И только в XX веке лирика этих мастеров была принята с теплотой публикой и признана критиками.

против пустой болтовни людей, не имеющих элементарных познаний в музыке.

Не вызывала особого энтузиазма у Одоевского и пустая виртуозность. Так, например, французского скрипача А. Буше известный в свое время поэт, князь П. И. Шаликов называл „гением”, чей „смычок Орфей с деспотической властью царствует над скрипкой”. Одоевский же обрушивается на выступление господина А. Буше, называя его игру „бредом музыкальным”, пренебрегшим „высокой целью музыки” – „потрясать душу и возвышать ее”. И далее: „Скачки, прыжки, музыкальные сальтоморталы – занимают место сей цели. Беспрестанно, быстро пробегаемые хроматические ряды тонов, излишество украшений являют в г. Буше отсутствие вкуса [...]; трудности, независимо от красоты, принадлежат не к музыке, а к фиглярству”²⁸³. Однако, ошибочным будет считать, что для критика Одоевского важна только глубина выражаемых чувств в игре: в отзыве об австрийском пианисте Ф. Шоберлехнере „русский Фауст” обратил внимание не только на содержательность, но и на чисто технические стороны. „Г. Шоберлехнер играет столь верно, столь чисто, столь выразительно, что ни одного звука его нельзя прослушать. [...] В его очаровательном адажио я даже не мог аплодировать. У меня не подымались руки, как в трагедии, когда я тронут до слез; – я был как бы затоплен упоением”²⁸⁴. Для Одоевского, исполнительское мастерство имеет колоссальное значение, так как любое художественное произведение без художественного исполнения – „картина, на которую мы смотрим в сумерки”, но виртуозное „художническое исполнение не художественного произведения”, написанного бездарным музыкантом – это „масса света, направленная на лубочную картину”; и еще одно важное условие: „исполнение – без восприимчивой публики – картина перед слепым”²⁸⁵.

Призывая к серьезному восприятию музыки, к критической оценке художественного творчества, исполнительского мастерства самих

²⁸³В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 82–83.

²⁸⁴Там же, с. 110.

²⁸⁵Там же, с. 248.

музыкантов, кн. В. Ф. Одоевский способствовал культивированию истинного музыкального искусства, повышению уровня как самих композиторов и исполнителей, так и музыкальной критики. Можно смело утверждать, что Одоевский был одним из основоположников профессиональной русской критики в России, открывая путь передовой квалифицированной школе. Вслед за Одоевским в конце 1820-х годов в печати начали выступать с музыкально-критическими статьями Н. А. Мельгунов, литератор Н. А. Полевой, Я. М. Неверов, О. И. Сенковский, А. П. Серебрянский и др. В этих критических статьях явственно начинали проявляться реалистические тенденции, зарождавшиеся и развивавшиеся в мировом искусстве в лоне романтических стремлений и настроений и ставшие впоследствии „главным направлением русской музыкально-эстетической мысли”²⁸⁶.

После переезда в Петербург в связи с большой занятостью на службе наступает перерыв в музыкально-критической деятельности князя. В 30–40-е года Владимир Одоевский снова продолжает активную профессиональную критику: появляются его многочисленные статьи, рецензии, обзоры, отзывы, исследования и, конечно же, литературные произведения (*Последний квартет Бетховена, Себастьян Бах* и др.). Одним из ярчайших образцов музыкальной критической мысли XIX века считаются его статьи-отклики на постановки опер Михаила Глинки. И хотя в деятельности любого музыкального критика можно показать огромную палитру разнородных тем и направлений, однако, всегда можно выделить одну или несколько тем, проходящих красной нитью сквозь критическое наследие. Именно знакомство Одоевского с творчеством этого композитора положило начало новому, более высокому периоду в музыкально-критической деятельности князя и шире – в развитии русской мысли о музыке²⁸⁷.

Оперы, подобно всемирно известным произведениям Моцарта, Вебера, Керубини, Россини, Беллини, в России в начале XIX века еще не существовало. Русская опера, первые образцы которой появились в XVIII веке, занимала очень скромное место на оперной сцене даже в самой

²⁸⁶ А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 30.

²⁸⁷ Там же, с. 31.

России, не говоря уже о других странах. В ней преобладали сюжеты либо комические, высмеивающие скупость, взяточничество и другие пороки современного общества, либо сентиментальные, рассказывавшие о препятствиях, мешающих соединиться любящим сердцам. Для этих музыкальных форм был традиционным финал с наказанием порока и торжеством добродетели²⁸⁸.

Имея тонкий вкус, разносторонность интересов, Одоевский высоко ценил вокальное искусство артистов итальянской оперной школы, выступающих в то время на подмостках в Москве, но критиковал бедность репертуара, ограниченного до творчества одного Россини: „Поверят ли нам наши потомки, когда мы скажем, что в продолжение четырехлетнего пребывания здесь труппы ни одна Моцартовская опера не была играна на Итальянском театре!“²⁸⁹(грамматика – В. О.). Поэтому на премьеру *Дон-Жуана* Моцарта, поставленную в 1825 году итальянцами, откликнулся с большим энтузиазмом. Известны критические отзывы Одоевского о творчестве Беллини.

Появление Михаила Глинки на русской музыкальной сцене можно смело назвать эпохальным. Он создал гораздо более значительное произведение – оперу *Иван Сусанин*. Это была не сентиментальная история влюбленных, сначала страдающих в разлуке, а потом соединяющихся ко всеобщему удовольствию, не нравоучительная, назойливо-дидактическая комедия, а историческая трагедия, главным действующим лицом которой был весь русский народ²⁹⁰.

²⁸⁸Музыка в этих незатейливых спектаклях вполне соответствовала сюжетам. Прежде всего, она не заполняла спектакль целиком: арии, ансамбли, хоры были лишь вставными номерами, чередовавшимися с разговорными диалогами. И поэтому принципиального различия между оперой и обычным спектаклем с музыкальными номерами, например, модным в то время водевилем, не существовало. По: В. А. В а с и н а - Г р о с с м а н, *Михаил Иванович Глинка*, Москва, 1979, с. 43.

²⁸⁹В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 94.

²⁹⁰Вскоре после первого представления оперы друзья Глинки решили ознаменовать это событие праздничным обедом, собравшись в доме Александра Всевожского. Здесь Глинка почувствовал в полной мере, какое живое восхищение вызывала его музыка у самых чутких представителей русского искусства. К концу обеда был приготовлен сюрприз: В. Ф. Одоевский подошел к фортепиано, друзья Глинки встали вокруг него и торжественно запели специально для этого случая сочиненную песню, в которой имя Глинки появлялось в самых неожиданных сочетаниях слов:

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка.
Веселися, Русь! Наш Глинка –

И именно В. Ф. Одоевский одним из первых в России высоко оценил гениальное произведение Глинки, хотя зависть и злоба, попытки затоптать в грязь новую оперу еще долго преследовали композитора. Кто-то из аристократов, слушавших премьеру, пустил в ход ядовитое словечко: „Это кучерская музыка”²⁹¹.

Эта разноречивость общественного мнения отразилась и в печати. Одоевский откликнулся на первую оперу Глинки восторженной статьей: „Этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование *русской* оперы, *русской* музыки, наконец, существование вообще народной музыки. Для вас, образованного любителя, этот вопрос был почти решенным; вы верили, что точно так же, как для живописца существуют особенные черты, которые определяют характер физиономии того или другого народа, и можно нарисовать, напр[имер], русское или итальянское лицо, не делая ни с кого портрета, что точно и для музыканта существуют особые формы мелодии и гармонии, которые определяют характер музыки того или другого народа и по которым мы отличаем немецкую музыку от итальянской, и даже итальянскую от французской” (курсив – В. О.).

И далее: „Еще прежде оперы Глинки у нас были счастливые опыты отыскать эти общие формы русской мелодии и гармонии: в прекрасных сочинениях Алябьева, граф Виельгорского, Геништы мы находим русские мелодии, которые, однако ж, не суть подражания ни одной известной народной песне. Но никогда еще употребление этих форм не было сделано в таком огромном размере, как в опере Глинки *Посвященный* во все таинства итальянского пения и германской гармонии, композитор глубоко проник в характер русской мелодии; богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно, то заунывная, то веселая, то удалая – может быть возвышена до трагического стиля”. В конце статьи Одоевский, суммируя свои умозаключения на тему оперы *Иван Сусанин*, написал пророческие слова: „С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в

Уж не глинка, а фарфор!

См. шире: В. А. В а с и н а - Г р о с с м а н, *Михаил Иванович Глинка...*, с. 42–55.

²⁹¹ Там же, с. 53.

Европе, – *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период – *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но и гения!”²⁹² (курсив – В. О.).

Одно из величайших завоеваний Гинки Одоевский видел в возвеличивании народного напева. Композитор почерпнул в нем не только законы образования русской мелодии, но и передал в музыке русский национальный характер, создав подлинную национальную оперу. Именно Одоевский первым оценил создание автором *Ивана Сусанина* истинно русского симфонизма. Как опытный критик, Одоевский утверждал, что народность определяется не только фактом заимствования сочинителем национальных мелодий или интонаций, а яркими мелодическими образами, вобравшими в себя народное песенное творчество (мысль сама по себе не нова, но никто до Одоевского не обосновал ее как неперемное условие развития национальной музыкальной школы). Впоследствии академик Б. В. Асафьев назовет Одоевского „точнейшим и скромнейшим русским музыковедом, как никто познавшим, осознавшим и оценившим Глинку”²⁹³.

Огромное значение для Одоевского имел характер музыки – „высшая ее степень всегда соответствует высшему образованию человека; это из общественных термометров”²⁹⁴. Как образованнейшего передового человека, его радует наблюдаемая им в течение десятилетий тенденция к повышению общего музыкального вкуса и увеличение числа людей, занимающихся музыкой. Его субъективная точка зрения, что в Европе происходит наоборот („кажется, уменьшается” В. Одоевский) заключается в том, что „так и должно быть; старые народы, как старые люди, теперь пристрастились к деньгам; эта страсть убивает все другие благороднейшие страсти; все люди деловые, занятые, биржевые; их головы – бухгалтерская книга; мысли – сцепление цифр; их тело – в концерте, душа на бирже; подите, растолкуйте этим

²⁹²В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 118–119.

²⁹³Б. Асафьев, *Глинка*, Музгиз, 1947, с. 60. Вслед за: Г. Б. Бернадт, Вступит. статья, [в:] В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 36.

²⁹⁴Там же, с. 178.

людям, что такое сама музыка”²⁹⁵. И многие западные композиторы того времени, по Одоевскому, пытаются угодить вкусу „западных вандалов”, но Любомудр считает, что эта музыка не для русской публики, „это насмешка над искусством, она годится лишь для народов старых, пресыщенных жизнью, охладелых; нам, народу молодому, свежему, нужны живые гармонические струи Бетховена, Мендельсона-Бартольди [...]”²⁹⁶.

Поэтому истинной страстью князя Одоевского была музыка гениального И. С. Баха, творчество которого стало для него путеводной звездой еще во время учебы в благородном пансионе. И хотя для многих в то время музыкальное наследие было „как лук одиссеев”²⁹⁷, для самого князя „Бах был почти первою учебною музыкальною книгою, которой большую часть я знал наизусть. Ничто тогда меня так не сердило, как наивные отзывы любителей о том, что они не слыхивали о Бахе”²⁹⁸. В своих критических трудах Одоевский постоянно ставил в пример сочинения великого полифониста („Точно ходишь в галерее, наполненной Гольбейном и А. Дюрером”)²⁹⁹, писал прелюдии и фуги на темы Баха и в стиле Баха, о чем мы уже говорили выше. Подлинный памятник великому композитору В. Одоевский воздвиг своей новеллой *Себастьян Бах*³⁰⁰, вошедшей впоследствии в цикл *Русские ночи*. Хотя это не музыкально-историческое исследование, а романтическая новелла, где подлинные факты из биографии заглавного героя перемешаны с литературной фикцией, однако многие музыковеды считают это литературное произведение началом большого раздела русской мысли о музыке, а именно – русской „Бахианы”³⁰¹: чтение *Себастьяна Баха* можно отнести к разряду

²⁹⁵ Там же, с. 178. Эти идеи Одоевский поэтически развил в своем философском романе-драме *Русские ночи*, в частности, в новеллах *Последнее самоубийство* и *Город без имени*, о чем мы будем говорить ниже.

²⁹⁶ Там же, с. 178.

²⁹⁷ В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи...*, с. 104.

²⁹⁸ Там же, с. 104.

²⁹⁹ Эту запись Одоевский сделал в дневнике 12 декабря 1864 года. *Литературное наследство*, том 22-24, Москва, 1935, с.188. Вслед за: *Примечания...*, с. 291.

³⁰⁰ Впервые эта новелла была напечатана в „Московском наблюдателе” (1835, ч. II, май, кн.1, с. 55–112, с примечанием: из неизданной книги *Дом сумасшедших*, с датой „Ревель, 1834”, за подписью „Безгласный”, с посвящениями графу М. Виельгорскому и кн. Г. П. Волконскому). Вслед за: *Примечания...*, с. 291.

³⁰¹ А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 59.

талантливейших критических музыковедческих сочинений. Сам Одоевский утверждал, что жизнь великих людей следует изучать по их творениям – „одни произведения говорят о художнике”, „все явления бытия освещены для него незаходимым солнцем души его, и он как Мемнова статуя, непрерывно издает гармонические звуки”³⁰².

Наряду с Бахом особое место занимал в творческой и человеческой судьбе Одоевского гениальный Бетховен, до конца жизни остававшийся в центре интересов и философских раздумий любомудра благодаря величию и трагизму замыслов. После одного из прослушиваний его увертюры *Кариолан* Одоевский написал: „Он [...] стоит перед мною, как колоссальный призрак души, посетившей наш мир для того, чтоб оставить ему в наследство свою тень, независимую и вечную, как вселенная”. И далее: „Бетховен *выстрадал сей венец*”³⁰³ (курсив – В. О.). Одоевский старался откликнуться статьей на каждое исполнение произведений великого композитора, всячески пропагандировал его творчество, призывал изучать его музыку, так как „великому произведению всегда надобно учиться, как науке”³⁰⁴. Высоко ценя все творчество Бетховена, особое место он отводил *Девятой симфонии*, с которой, по мнению Одоевского, „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: новые соединения инструментов, новые сопряжения мелодий; здесь оркестр не сбор инструментов, где каждый играет свое соло, а потом все вместе; здесь один инструмент – *сам оркестр*”³⁰⁵ (курсив – В. О.). Провидческая мысль Одоевского о том, что *Девятая симфония*, как и все творчество Бетховена, опередили свой век, мы найдем также и в другой музыкальной новелле *Последний квартет Бетховена*³⁰⁶, в

³⁰²В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, с. 106.

³⁰³В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 105.

³⁰⁴Там же, с. 115.

³⁰⁵Там же, с. 115.

³⁰⁶Новелла впервые была напечатана в альманахе Дельвига „Северные цветы” в 1831 г., с. 101–119. В текст *Русских ночей* вошел с небольшими изменениями. Мысль о новелле, посвященной Бетховену, зародилась у Одоевского, видимо, сразу же после смерти композитора. Новелла произвела сильное впечатление на современников, включая А. Пушкина. А. Кошелев в письме к Одоевскому напишет: „Пушкин весьма доволен твоим Квартетом Бетговена. Он говорит [...], что едва ли когда-либо

которой писатель показал внутренний конфликт композитора-новатора. Можно смело утверждать, что только в XX веке эта симфония была оценена публикой и критикой по достоинству.

После первого исполнения *Девятой симфонии* в 1836 г. впервые появляется в статье Одоевского сравнение действия, производимого этой музыкой с монументальной архитектурой: „сначала она (музыка – С. Ш.) поражает, давит вас своею огромностью, 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 филигранною работою, – что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации”³⁰⁷. Кн. В.Ф. Одоевский постоянно обращался к мастерам XVIII века: Генделю, Глюку, Гайдну, Моцарту. В творчестве последнего Одоевский видел замечательное качество – сочетание непосредственности чувства с замечательным мастерством.

Парадоксально то, что по своим идейным убеждениям Одоевского принято считать „последним романтиком”, по крайней мере в литературе, он с молодости увлекался немецкой романтической философией, но вот его музыкальные вкусы не совпадали с образцами немецкой романтической музыки. Если Бетховен (наряду с Бахом) всегда был в центре интересов Одоевского, то нельзя этого сказать о Шуберте, Шумане, Вебере, Мендельсоне, так как редко обращался к оценке их творчества. Интересовался критик музыкой Шопена,

читал на русском языке статью столь замечательную и по мысли, и по слогу” (орфография – А. Кошелева). По: П. Н. С а к у л и н, *Из истории русского идеализма...*, том 2, с. 322.

³⁰⁷В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 115.

Используя метафорическую цепь, ассоциирующуюся с архитектурой храма, для реализации главного тезиса романтизма о синтезе всех видов искусств, В. Одоевский в новелле *Себастьян Бах* создал великолепный литературный образец передачи музыки. Огромный и устрашающий „алтарь” музыки – орган – превратится в романе в чудесное видение: „[...] взорам Себастьяна явилось бесконечное, дивное здание, которого наяву описать не может бедный язык человеческий. Здесь таинство зодчего соединилось с таинством гармонии; [...] Ангелы мелодии носились на легких облаках его и исчезали в таинственном лобзании; в стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; [...] разноцветные завесы противозвучий свивались и развивались пред ним, и хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу... Все здесь жило гармоническою жизнью, звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук, – и невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства”. По: В. Ф. О д о е в - с к и й, *Русские ночи...*, с. 113.

хотя в те времена великий польский композитор пользовался далеко не единодушным признанием в музыкальной среде русских музыкантов. Несколько раз вскользь упоминается в статьях Одоевского имя поляка, и только в конце жизни критик, послушав произведения Шопена в исполнении К. Клиндворта, оставил запись в своем дневнике: „В его игре есть та фальшь и манерность, которые присущи музыке Шопена; к лепету композитора он с весьма своеобразным изяществом добавляет свой”³⁰⁸.

Еще до встреч с великим композитором Г. Берлиозом (1847 и 1867), Одоевский обращался к творчеству французского классика. Само знакомство с партитурой *Реквиема* в 1841 году позволило критику отметить новаторство и богатство оркестровки. Благодаря активной организаторской деятельности произошло сближение Берлиоза с русской музыкальной культурой и его приезды в Россию. Приветствуя гостя большой статьей, Владимир Одоевский особое внимание обратил на программный характер его симфонизма и подчеркнул близость к искусству оперы: „[...] дело все в том, чтобы возбудить эту внутреннюю эстетическую силу в массе публики. – Этой тайной возбуждения владеет *Берлиоз* (курсив – В. О.); он заставляет нас видеть и слышать Фауста и Маргариту, Ромео и Юлию, хотя перед нами только оркестр и певцы”³⁰⁹. В. Одоевский одним из первых музыкальных критиков указал на роль слушателя, активно, а не пассивно воспринимающего программную музыку³¹⁰. Во время второго визита Берлиоза в Россию в приветственной речи Одоевский произнес знаменательные слова о том, что „[...] именно [...] Гектор Берлиоз протянул дружескую руку не только Глинке, но в его лице и всей нашей музыке”³¹¹.

³⁰⁸ *Литературное наследство*, кн. 22–24, с. 250. Вслед за: А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 63. Можно предположить, что Одоевскому не были известны высокие образцы шопеновской драматической музыки, такие как: баллады, сонаты, скерцо, полонезы.

³⁰⁹ В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 220.

³¹⁰ Там же, с. 221–222.

³¹¹ Там же, с. 332. После отъезда из России постаревшего и ослабшего Берлиоза, Одоевский продолжал переписываться с композитором, оказывал помощь, увы, нуждающемуся французскому классику.

В. Одоевский прошел довольно извилистый путь к признанию другого гениального сочинителя – Вагнера. Произведения этого композитора стали в России исполняться с некоторым опозданием, и только во время поездок в Европу (в частности, в Берлине в 1857 году) критик смог ближе познакомиться с творчеством Вагнера. И через три с небольшим года в *Примечании к Русским ночам* он уверенно заявляет о гениальности Вагнера: „[...] Вагнер – тоже человек без всякого сомнения гениальный [...]” (189). А после приезда последнего в Москву и Петербург в 1863 году Одоевский откликнулся своими статьями: *Вагнер в Москве* и *Рихард Вагнер и его музыка*.

В период 1850–1860-х годов Одоевский не переставал освещать актуальные события музыкальной жизни: незадолго до смерти В. Одоевский услышал сочинения двух начинающих русских композиторов – это были произведения Н. А. Римского-Корсакова (*Садко*) и П. И. Чайковского (оперу *Воевода*). Проницательный критик предсказал молодым авторам великое будущее, высоко оценив их талант. Однако интересы „русского Фауста” существенно изменяются: все больше места в его трудах начинают занимать музыковедческие исследования. Явственно исследовательская мысль опытного музыкального критика направляется в музыкознание, выбирая две приоритетные в тот период для Одоевского области: древнерусскую музыку³¹² и русскую народную песню. Поле критических баталий он смело оставляет своим молодым продолжателям, Стасову и Серову.

Особенно привлекала Владимира Одоевского музыкальная теория и теория темперации. При записывании с голоса народных напевов, для Одоевского стала совершенно очевидной неприменимость равномерно темперированной хроматической гаммы, используемой в классической музыке. Это открытие в значительной степени определило направление его дальнейших исследований. От народной

³¹²Еще при создании романа *Русские ночи* в *Дополнениях* в части *Психологические заметки* Одоевский оставил следующую мысль, указывающую на различие между музыкой древней и современной: „Древняя музыка и ее чудные действия суть остаток еще древнейшей – первобытного, естественного языка человеческого. Он был известен человеку инстинктуально – теперь он должен дойти до него образовательным способом” (курсив – В. О.). По: В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи...*, с. 227.

музыки Одоевский перешел к исследованию древних церковных ладов, поняв, что и здесь традиция не помещается в рамки, задаваемые равномерной температурой. Это послужило толчком к изучению возможностей энгармонических музыкальных инструментов, а результаты исследований нашли свое отражение в серии статей (*Русская и так называемая общая музыка, Об исконной великорусской песне, Музыка с точки зрения акустики* и мн. др.)³¹³, намечая принципы русского симфонического стиля.

К многочисленным музыкальным занятиям Одоевского относятся его справочно-информационные работы и популяризация теоретических знаний по музыке. Например, Одоевский трижды принимал участие в составлении *Энциклопедического лексикона*, издававшегося А. Плюшаром, в качестве автора статей о музыкальных терминах (вариация, вибрато, виваче, вводный тон), инструментах (валторна, виола, виолончель), биографических справок (Вивальди)³¹⁴.

В 1856 году выходит в свет *Музыкальная терминология* Гарраса, вызвавшая крайне резкие отклики своим дилетантским объяснением музыкальных терминов. Но так как потребность в подобного рода изданиях была велика, то издатель решается в 1866 году на повторное издание, прибегнув к помощи знающих людей. Это был ни кто иной, как всеми уважаемый кн. Одоевский. Это второе издание Гарраса – Одоевского оказалось очень востребованным и публиковалось на протяжении 75 лет, с 1856 по 1930 год, издаваясь 21 раз, что считается в русской музыкально-издательской практике беспримерным фактом.

Одоевский на протяжении всей своей жизни занимался музыкально-просветительской деятельностью. Одной из самых ярких страниц в этой работе является брошюра *Музыкальная грамота или Основания музыки для не-музыкантов*, выпущенная в 1868 году, хотя свет увидит только первый выпуск из задуманных четырех. Это издание представляло собой своеобразное пособие для самообразования и составлялось на основе лекций и занятий, проводимых Одоевским

³¹³См. шире: А. С т у п е л ь, *Владимир Федорович Одоевский...*, с. 77–92.

³¹⁴Там же, с. 90–91.

у себя дома в кругу друзей и знакомых. В брошюре освещаются некоторые основные музыкально-теоретические понятия: интервалы, звукоряды, лады и др. В *Предисловии* к пособию автор написал: „Цель этой книжки: содействовать, в меру сил моих, тем лицам, которые думают, что им уже поздно, как говорится, *учиться* (курсив – В. О.) музыке, а между тем желали бы получить понятие о ее существовании, для того ли, чтобы записать услышанный ими напев, для того ли, чтобы удобнее читать изыскания по части истории музыки, наконец для собственно ли археологических и палеографических исследований наших древних музыкальных рукописей, представляющих столь важные данные не только для русского искусства, но и для всей русской истории”³¹⁵. Далее Одоевский одним из первых утверждает, что хотя музыка – это искусство и „дело таланта”, но само музыкальное искусство строится по принципам математическим – „как одно из приложений математики” (курсив – В. О.)³¹⁶.

Исследуя музыкальное критическое наследие кн. Одоевского, охватывающее обширные области музыкального искусства, имеющее свои симпатии и антипатии, очень трудно, на первый взгляд, в этой массе оценок определить эстетические воззрения автора. Но при более внимательном прочтении его статей, заметок, рецензий, можно натолкнуться на те принципы, на основании которых князь строил свою эстетическую систему. С этой точки зрения для нас интересна статья *Письма в Москву о петербургских концертах* (1839), в которой, отдавая дань своим славянофильским увлечениям молодости, он утверждает, что „нам нужна музыка строгая, важная, как статуи древних; нам нужны мелодии, вырвавшиеся от избытка сердца, а не выжатые из плача приторной сентиментальности”³¹⁷.

Отзывы современников Одоевского (Глинки, Серова, Верстовского, Улыбышева, Чайковского, Кашкина и мн. др.) о князе сводятся к единому мнению, что Одоевский был образованнейшим музыкантом, высоким профессионалом, чьи эстетические и музыкально-теоретические

³¹⁵В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 346.

³¹⁶Там же, с. 346.

³¹⁷Там же, с. 178.

познания соответствовали уровню передовых воззрений не только XIX в., но и XX в. И научный интерес к Одоевскому-музыканту постоянно возрастает, отражаясь в более глубоких исследовательских междисциплинарных работах.

За В. Ф. Одоевским по праву закрепилось почетная роль зачинателя русского классического музыкознания, но мы всегда должны брать во внимание то, что „энциклопедизм Одоевского не всегда опирался на строго продуманную идейно-философскую и научно-методологическую основу”, хотя „мысль его поражала самобытностью, пронизательностью и нередко поднималась до подлинно научных обобщений”³¹⁸. Вслед за И. Троицким можно смело утверждать, что музыкально-критическое наследие кн. Одоевского, представленное практически во всех жанрах музыкально-критической и исследовательской работы, отличается тонкостью суждений и фундаментальным знанием предмета: „Историческое значение О. (Одоевского – С. Ш.) гораздо шире историко-литературного. О. – сгусток дворянской культуры периода ее расцвета и одновременно начинающегося упадка, один из наиболее ярких ее представителей в эпоху кризиса крепостнической системы, и в этом его интерес как социального явления”³¹⁹.

Глава III

Музыкальные инструменты и их перевоплощения

³¹⁸Г. Б. Б е р н а д т, Вступит. статья, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 27.

³¹⁹И. Т р о и ц к и й, *В. Ф. Одоевский...*, с. 250–253.

в романе *Русские ночи*

Мотивы музыкальных инструментов являются неотъемлемой составляющей любой системы музыкальных образов. Ведь древние сам мир представляли в виде огромной аполлоновой лиры, „от разных строев (или ладов) которой образуются части мира и отдельные явления в нем”. Играя на ней, бог организует мир, космос (А. Ф. Лосев)³²⁰. В средние века наблюдается систематическое превращение музыкальных инструментов в антропологические аллегории (например, тело – кифара; христианин и Христос – музыканты; благочестивый поступок, жизнь – чудесная мелодия, гармония и т. п.). Но если для средневековья все-таки это остается в области аллегорических сравнений, то романтизмом этот образ воспринимается буквально. Музыка, музыкальное – это уже не словесное изображение душевных исканий, а сама душа³²¹.

На страницах *Русских ночей* одной из магистральных идей является спасительное значение поэзии, искусства (абсолютизация музыки) в меркантильном веке. Например, Фауст (*alter-ego* автора)³²², обратившись к древнему мифу, находит в нем подтверждение идеям философского романтизма. По его мнению, есть немногие счастливицы, которые строят свой поэтический мир („это мир называется искусством, поэзией”), „и неожиданно в сем мире отражается та гармония, которая звучит в душе самих зодчих; древность выразила этот замечательный акт человеческой деятельности именем Амфиона” (180)³²³. Образ Амфиона, играющего на золотой кифаре (по другим источникам – лире), зачаровывающего даже камни, которые сами

³²⁰ А. Ф. Лосев, *Античная мифология в ее историческом развитии*, Москва, 1957. Вслед за: Л. Л. Гервер, *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов...*, с. 19.

³²¹ А. Махов, „Музыка” слова..., с. 109.

³²² „Альтерэго”, нескл., (лат. *alter ego* – другое я) – ближайший друг, родственная душа. По: *Краткий словарь иностранных слов...*, с. 28.

³²³ В древнегреческой мифологии Амфион – герой, сын Зевса и Антионы. Вместе со своим братом-близнецом Зефосом, царствуя в Фивах, воздвигал стены вокруг города. В то время как Зефос, богатырь и силач, поднимал руками огромные камни, Амфион, искусный музыкант, заставлял их звуками своей кифары двигаться и складываться в стены. В новелле *Себастьян Бах* появляется еще один древнегреческий герой, Орфей, который, как известно, заставлял плясать камни.

укладываются в стену, получает в *Русских ночах* неожиданный ракурс: древнегреческий миф расширяет смысловое поле романтического толкования могущества искусства (прежде всего, музыкального), озаряет непривычным светом один из краеугольных моментов романтической эстетики и психологии творчества (Н. К. Эмирсуинова)³²⁴.

Типичным для поэтов-романтиков является также сравнение поэта с музыкантом, а поэзии (самого процесса творчества) – с игрой на музыкальном инструменте. Многие инструменты-символы понятны для всей романтической эпохи. Чаще всего в русской романтической традиции этими инструментами являются лира, арфа, кифара. Появляются также свирель, труба, гитара, струны (звучные, золотые), и в качестве национального колорита – балалайка и старинный русский инструмент – цевница. В эстетических работах теоретиков романтизма также часто обсуждается проблема человеческого голоса и музыкального инструмента.

Общий перечень музыкальных инструментов, составляющий „оркестр” музыкальной мифологии в *Русских ночах*, достаточно велик. В нем звучат и струнные (скрипка, альт, виола), и духовые (деревянные: флейта, фагот, гобой и медные: труба, валторна), и ударные (барабан, литавры, колокол), и клавишные (орган, клавикорд³²⁵, фортепиано). Струна (струны) обозначает обобщенное название для всех струнных инструментов, включая клавикорды и фортепьяно. Часто автор не только группу струнных, но и духовых представляет через метонимию: струна и скользящий по ней смычок. Мы слышим и вышедшие из употребления инструменты (теорбы, монохорд, клавишорды), и изобретенные воображением литературного героя (огненный водомет из *Цецилии* или незаконченный орган Альбрехта³²⁶ („ни один доселе существовавший орган не может сравниться с моим”, 116).

³²⁴ Н. К. Эмирсуинова, *Античность на страницах романа...*, с. 3.

³²⁵ „Клавикорды – старинные фортепианы, переделанные и переименованные впоследствии во *флигель*, затем в *рояль*, в *империал*” (курсив – В. Д.). По: В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка...*, том II (и–о), с. 113.

³²⁶ Одоевский в романе *Русские ночи* имя Альбрехт вводит с устаревшим звучанием: твердым [л].

Примитивные и очень сложные по устройству, древние и современные, реально существующие и созданные воображением героя, музыкальные инструменты из неодушевленных предметов в романе превращаются в одушевленные, „очеловечиваются”, имитируют человеческий голос, выражая различные состояния души человека, являются источником многочисленных метафор и ассоциаций. И в этом случае мы можем говорить об удачном симбиозе романтического восприятия автора и его прекрасного профессионального знания нюансов звучания и устройства музыкальных инструментов. Ведь каждый конкретный инструмент в современной музыкологии характеризует, во-первых, определенный музыкальный образ, имеет свой тембр, то есть особое, отличающееся от всех других инструментов качество его „голоса”. Во-вторых, каждый музыкальный инструмент обладает определенным звуковым диапазоном. В этом инструменты схожи с человеческим голосом, что позволило Одоевскому прибегнуть к особому стилистическому тропу – прозопопеи (т. е. – к олицетворению, персонификации). Большинству музыкальных инструментов доступны звуки только одного из звуковысотных регистров – верхнего, среднего или нижнего. И третье свойство всех музыкальных инструментов – громкость звучания. Взаимодействие консонансов и диссонансов, твердых и мягких тонов (то есть мажора³²⁷ и минора³²⁸, что соответствует полюсам наших чувств – радостного и печального), высоких и низких звуков, мелодии и гармонии (они соотносятся между собой, как в живописи фигура и краска) составляют суть музыкального искусства. И эти свойства автор учитывает, создавая мифопоэтику музыкальных инструментов в *Русских ночах*.

³²⁷Мажор – лад, в основе которого лежит большое (мажорное) трезвучие (I, III, V ступени). Именно этот аккорд придает тоническому трезвучию и мажорному ладу в целом светлую окраску, яркий, мужественный характер. Не случайно в обозначении мажорных тональностей применяется слово *dur* – от латинского *durus* – твердый (например, *C-dur*, т. е. до мажор). В музыкальной практике встречаются три разновидности мажорного лада – *натуральный, гармонический, мелодический*. По: *Краткий словарь музыкальных терминов*, под ред. Ю. Булычевский, В. Фомин, Ленинград, 1988, с. 164.

³²⁸Минор – лад, в основе которого лежит малое (минорное) трезвучие (I, III, V ступени). Этот аккорд придает мягкую, элегическую окраску произведениям, написанным в минорном ладу. Поэтому для обозначения минорных тональностей применяется слово *moll* от латинского *mollis*, что означает „мягкий” (например, *a-moll*, т. е. ля минор). По: Там же, с. 176.

Критерием миропознания для романтиков XIX века были чувства; поэтому описываемые в их произведениях природные, предметные явления окружающего человека мира очень часто приобретали избыточно яркие, светлые или, наоборот, темные, мрачные качества и свойства³²⁹. В силу этого и звуковая „палитра” *Русских ночей* очень богата. Музыкальные инструменты, являясь источником различных звуков, часто диаметрально противоположных по вызываемым эмоциям, представляют собой характерное для романтиков засилье эпитетов, сравнений и т. д.: они могут доставлять удовольствие или раздражать, вызывать различные оттенки человеческих эмоций, могут ассоциироваться с удивительными образами. Автор использует множество эпитетов и сравнений, метафор и олицетворений, часто вводит в словесную ткань произведения метонимию. Например, звук (созвучие) у Одоевского в романе может быть чудесным, необходимым (82), восторженным, оригинальным (82), стройным (82), воздушным (110), величественным (111), веселым (49, 50, 85, 129), волшебным (111), полным (109, 113, 125, 127), „потрясающим сердце, как дуновение бури” (109), гармоническим (83, 96, 106), трубным (83), величественным (109, 117), необходимым (119, 122, 123), родным (129), музыкальным (124). Звуки могут быть полны любви и „радужными кругами разноситься по храму” (59), могут „чудесной гармонией отдаваться в слухе” человека (40). Мелодия может быть оригинальной, богатой, величественной или даже счастливой (124), может быть простой, „как просто первое чувство младенствующего сердца” (125). Природа также может сливаться с ними („пиитическими созданиями” – С. Ш.) в гармонических звуках (автор имеет в виду поэтическое вдохновение). Каждый звук может „благоухать” (113), „усиливаться и греметь”, а земля под ними может „затрястись” (113). „Неопределенные, безграничные” звуки в романе могут „обнимать беспредельную душу человека” (120). У кн. Одоевского мотив музыкального инструмента находится в близком взаимодействии с мотивом звука, созвучия, источник которого часто невидим. Звук (часто созвучие) музыкального

³²⁹См. шире: Д. Л. Обидин, „Ключевые” слова в литературе романтиков, „Русская речь” 2007, № 4, с. 7–8.

инструмента понимается как символ, и на первое место выходит его семантическое значение. Можно сказать, что на страницах романа царствуют звуки музыкальных инструментов (за исключением „антимузыкальных” новелл *Последнее самоубийство* и *Город без имени*).

Если в Античности часто живое существо превращается в музыкальный инструмент, то у романтика Одоевского не только герой (Бах) превращается в орган: „Словом, он сделался церковным органом, возведенным на степень человека” (125), – но часто и музыкальные инструменты приобретают свойства живого существа, они, как бы, „оживают”. Происходит удивительно „очеловечивание” музыкального инструмента. В тексте часто появляется „самозвучащие” инструменты: „с визгом скользили смычки по натянутым струнам” (45), „трепетал могильный голос валторн” (45), „однообразные звуки литавр отзывались насмешливым хохотом” (45), „раздирающий вопль гобоя” (95), „резкий звук трубы” (95), „фагот не выделяет пары босовых нот” (82), „не вполне потрясенные трубы издали лишь нестройные звуки” (112), „но орган, как будто стон гневного мужа раздался, испустил нестройное звучание по храму и умолкнул” (112) и т. д.

Тонкий музыкальный слух автора различает и противопоставляет идеальным (гармоническим) звукам пронзительные (46), дикие (79, 81), резкие (95), однообразные (45), минорные (45, 104), неистовые (46), фальшивые (116, 117), нестройные (111), раздражающие (85), расстроенные (124), заунывные (129), случайные, бесстрастные (129), неясные (59), бессмысленные, раздирающие сердце звуки (95). Для Одоевского очень важно не только, какие инструменты звучат в романе, но и какие звуки они издают или вызывают ассоциации: звуки, которые могут напоминать „болезненный стон матери” (23), которые могут отзываться насмешливым хохотом (45), могут напоминать „бессмысленный грохот” (50). В звуках иногда „слышится какой-то нестройный вопль” (85): отдельный звук может ассоциироваться с ужасающим воплем Доны-Анны (45), с болезненным стоном командора (45), криком страждущего младенца (46), визгом матери над

окровавленным сыном (46), трепещущими стенаниями старца (46). От звука „холод пробегал по жилам и волосы дыбом становились на голове” (46). Жуткие видения родом из преисподней вызывает у лирического героя музыка „страшного оркестра”, „темным облаком” висевшего над танцующими из *Бала*:

[...] и все сливалось в неистовые созвучия, которые громко выговаривали проклятие природе и ропот на провидение; при каждом ударе оркестра выставлялись из него то посинелое лицо изможденного пыткой, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; из темного облака капали на паркет кровавые [капли и] слезы, – по ним скользили атласные башмаки красавиц... и все по-прежнему вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастно-холодном безумии... (46).

Седой капельмейстер заставляет оркестрантов при помощи своих музыкальных инструментов вызывать у слушателей картины, образы, которые противоречат истинному назначению музыкального орудия в романтической поэтике. Подобный „вой оркестра” под руководством Иоганна Штрауса мы „услышим” в XX веке в гениальном произведении М. Булгакова *Мастер и Маргарита* на балу у Воланда³³⁰.

Неправильные, фальшивые звуки непонимающих оркестрантов производят впечатление ада („О! этот ад до сих пор в моем слухе!”) и у Бетховена (82). В „восторженных созвучиях Генделя и Моцарта” Киприанно, обладающий „чудесным даром”, полученным от дьявола Сегелиеля из одноименной новеллы *Импровизатор*, видит (а не слышит!) вместо музыки только воздушное пространство, наполненное „бесчисленными шариками, которые один звук отправляли в одну сторону, другой в другую, третий в третью”, а в звуке трубы слышит только „механическое сотрясение” (95), в звучании „страдивариусов и

³³⁰ „[...] Маргарита поняла, откуда шел бальный звук. На нее обрушивался рев труб, а вырвавшийся из-под него взрыв скрипок окатил ее тело, как кровью. [...] Ни на мгновение не прерывая музыки, оркестр, стоя, окатывал Маргариту звуками”. Затем „короля вальсов” у Булгакова сменяет „беснующийся обезьяний джаз”: „Громадная, в лохматых бакенбардах горилла с трубой в руке, тяжело приплясывая, дирижировала. В один ряд сидели орангутанги, дули в блестящие трубы. На плечах у них верхом поместились веселые шимпанзе с гармониями. Два гамадрила в гривах, похожих на львиные, играли на роялях, и этих роялей не было слышно в громе, и писке, и буханьях саксофонов, скрипок и барабанов в лапах гиббонов, мандрилов и мартышек”. (М. Булгаков, *Белая гвардия. Мастер и Маргарита*, Минск, 1988, с. 532, 540–541).

амати” – „одни животные жилы, по которым скользили конские волосы” (95). Сердце может „изойти на ее (Цецилию – С. Ш.) звуки” (59). Источником „вырывавшегося звука” в романе является даже „раздраженный нерв” (46). Созвучие может оглушить душу героя (110) и наполнить все его нервы (110), как в новелле *Себастьян Бах*. Соединение одних и тех же звуков „приводит в восторг (Баха – С. Ш.), а другое раздирает слух” (114). Движение мелодий может означать грусть музыканта (в данном случае – Баха), радостное для него обстоятельство жизни, а „такое-то созвучие говорить о восторге” (103).

Душа поэта (музыканта), становясь своеобразным инструментом, также может издавать звуки („[...] и она (душа – С. Ш.), как Мемнова статуя³³¹, непрерывно издает гармонические звуки”) (106), так как поэтическая натура связана тончайшими нитями с космосом, Богом, ей открывается тайная гармония Вселенной, а музыкальное творчество отождествляется с организующей силой как миропорядка, так и „гармонического построения души человеческой”(165). Семейство Бахов сравнивается кн. Одоевским в *Русских ночах* с „разрозненными звуками одного и того же созвучия”, которые соединялись в назначенный день в году (106). Но во *Введении* кн. Одоевский также сравнивает рождение человека со случайным гармоническим звуком, „нечаянно вырвавшимся из хаоса нестройных музыкальных орудий” (20). А в *Бригадире* проводит параллель между глухонемым человеком, который „не может себе вообразить, что такое звук”, и душевноглухим, „оторопевшим на всю жизнь” человеком, искалеченным мелочным мещанским воспитанием³³²:

[...] на все мои душевные способности нашло какое-то онемение; нечему развернуть их: они еще в почке, а уж раздавлены всем, меня окружающим; нет предмета для мыслей; может быть, мог бы я думать, да не с чего начать и не умею; я также не могу вообразить, что можно о чем-нибудь думать, кроме моих ботфортов, как глухонемой не может себе вообразить, что такое звук ... (41).

³³¹ Автор имеет ввиду колоссальную статую близ Фив, названную именем Мемнона, который, согласно древнегреческой мифологии, был сыном Авроры и погиб во время Троянской войны от рук Ахиллеса. По преданию, при первых лучах солнца статуя издавала мелодичные звуки, как бы приветствуя свою мать-зарю (Аврору).

³³² Многие исследователи видят генетическую связь этой новеллы В. Одоевского со *Смертью Ивана Ильича* Л. Толстого.

Последовательный в своих взглядах романтик Одоевский, вслед за своими духовными учителями, также утверждал, что слово, язык не в состоянии выразить „внутреннейшие ощущения человека” (18), „для чего не находил он слов человеческих” (59). И музыкальный инструмент в романе становится медиатором между людьми, позволяет выражать героям романа те мысли, чувства, переживания, которые обычными словами трудно, даже невозможно (по мнению Одоевского) передать. Звуки могут „говорить о чем-то душе” лирического героя из *Цецилии*, „о чем-то – для чего не находил он слов человеческих” (59), т. е. музыкальный инструмент позволяет говорить молча. А в некоторых случаях является и единственным способом коммуникации, как, например, у Себастьяна³³³ Баха. Вместо земных чувств в душе Себастьяна также „носились одни звуки, их чудные сочетания, их таинственные отношения к миру” (119) (ср.: „Продолжай, спеши // Еще наполнить звуками мне душу” в *Моцарте и Сальери* А. Пушкина)³³⁴. Даже любимая женщина – Магдалина „была стройным, необходимым звуком в этой гармонии ”(123). И единственным языком общения были для него звуки музыкального инструмента: „[...] он говорил только звуками органа” (123); „ими (звуками – С. Ш.) он мыслил, ими чувствовал, ими дышал Себастьян ”(124); „Во сне Бах слышит одни звуки, представляет одни движения мелодий” (124); „[...] и никогда земная мысль, земная страсть не прорывались в его звуки” (125). И в конце жизни, когда после смерти любимой его покинуло вдохновение, Бах ждал его „благодатной росы, – как привыкший к опиуму жаждет небесного напитка; воображение его, изнывая, *искало звуков* (курсив мой – С. Ш.), единственного языка, на котором ему была понятна и жизнь души его и жизнь вселенной [...]” (131).

Звуки могут являться неотъемлемой частью творческого сознания композитора: „В моем воображении (Бетховена – С. Ш.) носят целые ряды гармонических созвучий” (82). Чувства, мысли *звучат* в душе

³³³ „Себастьян” – орфография В. Одоевского. Современная графическая запись – Себастьян.

³³⁴ А. С. П у ш к и н, *Сквозь магический кристалл. Избранное*, Минск, 1982, с. 138.

Бетховена (83). И в *Ночи девятой* великий Людвиг³³⁵ ван Бетховен так оправдывается перед Судилищем: „Душа моя жила в громогласных созвучиях чувства”(140). Со звуком автор-романтик сравнивает даже „всякое философское понятие, выраженное словами”, так как это „простой звук, могущий иметь тысячи произвольных значений [...]” (135). В идеале, по мнению учителя Альбрехта из *Себастьяна Баха*, „каждый звук есть не иное что, как полная гармония”(116).

Еще древние в свою мифологию ввели образ звучащей (земной) оси, принадлежащий к числу „мировых” музыкальных категорий³³⁶. Ось (в их представлении – веретено) вращает богиня необходимости. У Одоевского, например, Киприано, получивший страшный дар от дьявола, видит „магнитное биение земной оси” (93). Если продолжить ряд ассоциаций, то ось естественно сопоставить со струнами³³⁷. Струны в музыкальной мифологии Одоевского могут быть протянуты от человека к человеку, символизируя взаимопонимание и родство душ, а их отсутствие красноречиво говорит о нарушении или отсутствии коммуникации между героями произведения. Как и струны обычного музыкального инструмента, они могут быть настроенными, натянутыми, порванными („Кто знает, что случилось с юношей, когда, жатые холодом страдания, порвались струны на гармоническом орудии души его”) (50) или вообще отсутствовать³³⁸.

Смерть матери соединила все семейство: все сходились к знаменитому старцу, старались утешать, развлекать его музыкой, рассказами; старец слушал все со вниманием [...], но почувствовал в первый раз, что ему хотелось чего-то другого [...]. Но этих струн не было между ним и окружающими; [...] (131).

³³⁵В романе имя Бетховена – Людвиг введено В. Одоевским с устаревшей графикой как „Лудвиг”.

³³⁶Мотив звучащей мировой оси указывает на миф о богине Ананке, изложенный в *Государстве* Платона: между колен богини вращается веретено; его ось символизирует мировую ось, а само веретено образовано восемью вложенными друг в друга валами. Вращая колесо, Ананка приводит в движение валы с восседающими на них сиренами, которые создают своим пением гармонию космоса. П л а т о н, *Сочинения в 3-х томах*, Москва, 1970, с. 19. Вслед за: Л. Л. Г е р в е р, *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов...*, с. 57.

³³⁷Любопытен факт, что польские авторы М. Янен и М. Жмигродзка в книге *Romantyzm i historia*, цитируя А. Мицкевича, назвали поколение русских романтиков, декабристов и „марлинистов” „wspólnotą podobnie nastrojowych strun”. М. J a n i o n, М. Ż m i g r o d z k a, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, с. 204, 209. Вслед за: К. L i s, *Romantycy...*, с.12.

³³⁸Ср. аполог кн. В. Одоевского *Беструнная лютня (Персидское предание)*.

В *Русских ночах* появляются удивительные струны-нервы:

[...] всякое сильное движение души, происходящее от гнева, от болезни, [от испуга], от горестного воспоминания, всякое такое движение действует непосредственно на сердце; сердце в свою очередь действует на мозговые нервы, которые, соединяясь с наружными чувствами, нарушают их гармонию (52).

или в новелле *Себастьян Бах*: „[...] все нервы его, казалось, наполнялись этим воздушным звуком [...]” (110).

Капельмейстер³³⁹ из *Бала* ассоциируется с ловким кукольником, который при помощи своеобразных ниточек („натянутых струн”) управляет своими оркестрантами. Фортепьяно Бетховена также оказывается безструн. В *Эпilogе* романа у кн. В. Ф. Одоевского появляется смелое сравнение России со струной и звуком: „Мы (Россия) струна не настроенная – мы еще не поняли того звука, который должны занимать во всеобщей гармонии” (149).

Звук лопнувшей струны, как ключевой символ, появляется затем у многих русских прозаиков и поэтов (у Дельвига, Тургенева, Куприна, Гейне, в русском переводе *Гамлета*), также у Н. Гоголя в *Записках сумасшедшего* („[...] сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеются. Дом ли то мой синеет вдали?”)³⁴⁰. Впоследствии в письме к И. Тургеневу (за 23 декабря 1863 г.) Ф. Достоевский по поводу того „реального”, которым пронизано его фантастическая повесть *Призраки* вспомнит эти слова Гоголя: „Это «струна звенит в тумане», и хорошо делает, что звенит. *Призраки* похожи на музыку”³⁴¹.

Символ струны использует Л. Толстой в *Войне и мире*, характеризуя смену эпох: „Что молодо, честно, то губят! Все видят, что

³³⁹Капельмейстер – первоначально – руководитель капеллы, вокальной или инструментальной (немецкое Kapellmeister – руководитель капеллы). Позднее капельмейстром стали называть музыканта, управляющего военным, а иногда и симфоническим оркестром. В наше время слово „капельмейстер” иногда применяется по отношению к руководителю военного духового оркестра. По: *Краткий словарь музыкальных терминов...*, с. 123.

³⁴⁰Н. В. Г о г о л ь, *Записки сумасшедшего*, [в:] Е г о ж е, *Собрание художественных произведений в пяти томах*, том III, Москва, 1960, с. 264.

³⁴¹Ф. М. Достоевский *об искусстве...*, с. 397.

это не может так идти. Все слишком *натянута и непременно лопнет* [...]”. И затем: „Когда вы стоите и ждете, что вот-вот *лопнет эта натянутая струна*; когда все ждут неминуемого переворота – надо как можно теснее и больше народа взяться рука с рукой, чтобы противостоять общей катастрофе”³⁴² (курсив мой – С. Ш.). В финале чеховского *Вишневого сада* эта натянутая струна лопается; происходит общая для всех героев катастрофа, звук лопнувшей струны – символ конца мира, образа жизни определенного круга людей³⁴³. И. Н. Сухих определил звук лопнувшей струны в этой пьесе А. П. Чехова как „знак, символ его (мира – С. Ш.) конца во всей его тональности, без успокоительного деления на грешников и праведников, правых и виноватых”³⁴⁴.

На страницах романа *Русские ночи* разыгрываются трагедии музыкальных инструментов. Седой капельмейстер и его оркестранты из *Бала* заставляют музыкальные инструменты (созданные людьми для воспроизведения прекраснейших звуков) издавать „дикие звуки”, „дикие созвучия”, фальшивить, кричать, визжать, вопить, передавая „все терзания человеческие”, „разложенные по степеням одной бесконечной гаммы” (46), рождая, согласно Р. Поддубной, ряд „сквозных мотивов, обладающих на каждом этапе специфическими смысловыми значениями, но сохраняющих общее структурно-художественное «ядро»”³⁴⁵. Появляется мотив запрета игр на музыкальном инструменте: Христофор Бах никогда не забывает запирать свой клавихорд, выходя из дома и тем самым превращая его в „глухой инструмент” (108–109). Кн.

³⁴² Л. Н. Толстой, *Война и мир*, Москва, 1983, том 3 и 4, с. 712–713.

³⁴³ „Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

З а н а в е с”.

По: А. П. Чехов, *Вишневый сад*, [в:] Е. Г. Же, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, том 10, Москва, 1985, с. 357.

³⁴⁴ И. Н. Сухих, *Струна звенит в тумане (1903. „Вишневый сад” А. Чехова)*, [в:] *Двадцать книг XX века. Эссе*, Санкт-Петербург, 2004, с. 26.

³⁴⁵ Р. П. Поддубная, *Музыка и фантастика в русской литературе XIX века*, „Русская литература” 1997, № 1, с. 49. Сравним, как в неомифологическом романе Д. Мережковского выражается дисгармония и профанация: „Тонко и сипло пищали волынки из выдолбленных мертвых костей; и барабан, натанутый кожей висельника, ударяемый волчьим хвостом, мерно и глуху гудел, рокотал: «туп, туп, туп»”. Д. Мережковский, *Воскресшие боги. Леонардо да-Винчи*, с. 106. Цит по: Там же, с. 56.

Одоевский на страницах своего произведения умерщвляет инструмент: „[...] одряхлевшее (воображение – С. Ш.), оно представляло ему лишь клавиши, трубы, клапаны органа! мертвые, безжизненные, они уже не возбуждали сочувствия: магический свет, проливавший на них радужное сияние, закатился навеки!..” (125).

В одноименной новелле *Импровизатор* из цикла Одоевского показана полная профанация и богохульство над инструментами: в доме Сегелиеля (дьявола-искусителя) было „несколько окруженных ароматами кроватей, установленных на деках музыкальных инструментов [...], за позволение провести ночь на которых он некогда брал сотни стерлингов с английских сластолюбцев [...]” (89). Киприано, потерявший способность воспринимать музыку как искусство, даже в „раздирающем сердце вопле гобоя”, в „резком звуке трубы” видит лишь „механическое сотрясение”, а в „пении страдивариусов и амати” – совершеннейших образцах музыкальных инструментов – только „животные жилы, по которым скользили конские волосы” (95).

В антиутопической и „антимзыкальной” новелле *Город без имени*, повествующей о гибели человеческой цивилизации, указана основная причина трагедии – изгнание из жизни людей поэзии в широком ее понимании: „Поэты со времен Платона выгнаны из города” (69), в устах Фауста перефразированное высказывание античного философа получает определенность притчи, обрстая выразительными подробностями, которые присущи меркантильному современному веку князя Одоевского и отражают трагическую разобщенность в нем жрецов поэзии и прагматического большинства³⁴⁶. Отсутствие искусства, музыки приводит к краху. Жители Города-острова (бентамиты) звучание инструментов подменяют „однообразной стукотней машин” (62). А в новелле *Последнее самоубийство*, являющейся наивысшим пунктом концентрации темных образов, музыка отсутствует полностью, нет даже намек хотя бы на искалеченный инструмент или разорванную струну, фальшивый звук или неправильную гармонию, в то время, как

³⁴⁶Платоновская идея об изгнании поэта из идеального государства привлекала внимание кн. В. Ф. Одоевского неоднократно. Цитата из *Государства* стала эпиграфом к его повести *Сильфида*.

роман насыщен „звуками”, „созвучиями” и „гармонией”. Квинтэссенцией трагедии музыкального инструмента является образ разбитого фортепьяно из новеллы *Последний квартет Бетховена*, у которого „не было ни одной целой струны” и „пустые клавиши”, по которым „с важным видом” стучал оглохший композитор, извлекая „однообразные” звуки. И можно здесь спорить, является ли фортепьяно двойником Бетховена, или же композитор – всего лишь двойник истерзанного инструмента. Музыкальный инструмент в этом случае изоморфен человеку. И это качество отражает тождество между миром и музыкальным инструментом.

Поэтическая метафора рояля (фортепьяно), как символа души, созданная писателем-романтиком кн. Одоевским, также появится впоследствии у других русских писателей. Например, в пьесе А. П. Чехова *Три сестры* одна из сестер, Ирина, так скажет о себе: „Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян”³⁴⁷.

Любопытен факт, что в словаре В. Даля фортепиано представлено как „общеизвестное музыкальное орудие, с косточками для переборки пальцами”³⁴⁸, где „косточки” – не что иное как клавиши. Поэтому в *Русских ночах* трагедия одушевленного музыкального инструмента приобретает еще одно, очень важное „звучание”: искаленное фортепьяно становится в *Русских ночах* в духе романтической поэтики символом идеального инструмента с точки зрения звучания, как это и не парадоксально. Немой инструмент – это единственный инструмент, который позволяет композитору создавать прекраснейшие музыкальные произведения, не ограничивая взлет его фантазии техническими данными:

[...] а между тем самые трудные фуги в 5 и 6 голосов проходили через все таинства контрапункта, сами ложились под пальцы творца „Эгмонта”, и он старался придать как можно больше выражения своей музыке[...] (81).

³⁴⁷ А. П. Чехов, *Собрание сочинений в двенадцати томах...*, том 10, с. 294.

³⁴⁸ В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка...*, том IV (р–ү), с. 538, а также том II (и – о), с. 113.

А затем, словно предвидя далекое будущее, восклицает:

– Вот аккорд, которого до сих пор никто еще не осмелился употребить. – Так! Я соединю все тоны хроматической гаммы в одно созвучие и докажу педантам, что этот аккорд правилен (81)³⁴⁹.

Технические несовершенства многих музыкальных инструментов заставляет героя искать новые источники звуков, новые звукоэффекты. Итак, в романе функции музыкальных инструментов принимают на себя ружья и пушки („В финал я введу барабанный бой и ружейные выстрелы[...]” (80).

[...] я придумал симфонию, которая увековечит мое имя; напишу ее и сожгу все прежние. В ней я превращу все законы гармонии, найду эффекты, которых до сих пор никто еще не подозревал; я построю ее на хроматической мелодии двадцати литавр; я введу в нее аккорды сотни колоколов, настроенных по различным камертонам, ибо, [...] я открыл, что колокола – самый гармоничный инструмент, который с успехом может быть употреблен в тихом *адажио* (80, курсив – В. О.).

Удивительно, что самым гармоничным музыкальным инструментом Бетховен-персонаж называет именно колокол (здесь стоит отметить, что это для литературного героя Одоевского, а не для исторического Бетховена, колокол обладает таким уникальным качеством). И это не случайно: в России испокон веков колокол был „звуковым” носителем и медиатором идей христианства, невозможно было себе представить Святую Русь без малинового колокольного звона, когда, например, на Пасху одновременно в Москве звучало более пяти тысяч церковных колоколов. Звон этого уникального музыкального инструмента, вбирающий в себя целый аккорд с 3-4 регистрами (медициной доказано, что частотность звуковых волн колокола имеет благотворное влияние на человеческий организм), звал православных на богослужение, служил заблудшим путникам в ночи (!), были известны так называемые „метельные” звоны. Сам колокол в православии символизирует человека: литейные мастера различают „плечо”, „шею”, „уши”, „язык”, „корону”

³⁴⁹ „[...] все тоны хроматической гаммы в одно созвучие [...]” – эта мечта исторического Бетховена была полностью реализована в XX веке.

и т. д. этого инструмента. Звук колокола на Руси чаще всего называли „гласом” (т. е. одушевляли), поэтому колоколам всегда присваивали имена собственные: „Буревой”, „Бурлила”, „Гуд”, „Мотора”, „Лебедь”³⁵⁰. На его „тело” почти всегда наносили слова молитвы, изображения святых (иногда имена так называемых учредителей). Колокол является прекрасной иллюстрацией философского музыкального противостояния Запада и Востока: если в Европе в музыкальной церковной практике главной принято было считать мелодию, то в русской православной традиции – это четкий ритм (колокольный звон – это прежде всего ритм). И что самое главное – звон самого большого колокола в церкви называется „Божьим голосом” и согласно православному учению колокол является „звучащей иконой”. Поэтому не удивительно, что все это стало для Одоевского, прекрасного знатока русской церковной музыки, источником вдохновения при введении колокола и его звона в текст романа и наделение особыми качествами в контексте поэтики романтизма. Колокол в романе *Русские ночи* символизирует прежде всего Божественное начало, и варварское уничтожение этого инструмента приравнивается романтиком Владимиром Одоевским к уничтожению трансцендентальной связи³⁵¹. Ср. Виктор: „Признаюсь, если б страсбургскую колокольню вытянуть еще подлиннее – в рельсы железной дороги, то она для меня была бы еще лучшим украшением жизни [...]” (35) или „он спрашивал, какое различие между уверенностью одной женщины, что в груди ее был целый город с башнями, колокольным звоном (т. е. Богом – С. Ш.) и теологическими диспутами [...]” (25).

К актуальной для романтиков теме выражения „невыразимого” Одоевский вводит еще один дополнительный „музыкальный” аспект: музыкант, также как и поэт, страдает от невозможности воплотить свои творческие замыслы ввиду непреодолимых технических ограничений:

³⁵⁰ По: В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка...*, том II (и–о), с.139. Можно вспомнить также Царь-колокол в Кремле.

³⁵¹ Вспомним мальчика-колокольчика из *Городка в табакерке*: „Вот Миша смотрит: внизу табакерки открывается дверца, и из дверцы выбегает мальчик с золотой головкой и в стальной юбочке, останавливается на пороге и манит к себе Мишу”, [в:] Ф. О д о е в с к и й, *Городок в табакерке*, http://az.ru/o/odoewskij_w_f/tekt_0044.shtml (29. 01. 2007).

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 (82).

Заглавный герой новеллы *Последний квартет Бетховена* мечтает о совершенном инструменте; он горестно сетует, выражая сожаление по поводу непонимания его творческих идей, ограничения фантазии композитора техническими решениями при создании музыкальных инструментов, когда „в темницу заперты мысли гордого-духа создателя” и „к бумаге прикованы сладкие муки создания”(83): „Они думают, ее (душу – С. Ш.) можно обкроить по выдумкам ремесленников, работающих инструменты, по правилам, которые на досуге изобретает засушенный мозг теоретика [...]” (82). Бетховен мечтает и об идеальном оркестре будущего, в состав которого входили бы тысячи музыкантов и двенадцать капельмейстеров³⁵²:

– Помнишь ли ты, когда в Вене, в присутствии всех венчаных глав света, я управлял оркестром моей ватерлооской баталии? Тысячи музыкантов, покорные моему взмаху, двенадцать капельмейстеров, а кругом батальный огонь, пушечные выстрелы... (81).

Гениальный композитор, однако, свято верит, что придут времена, когда старые „обветшалые” формы заменят новыми, что „нынешние инструменты будут оставлены”, уступив место новым музыкальным инструментам, которые „в совершенстве будут исполнять произведения гениев” (83). И человечество, наконец, услышит музыку, „слышимую” композитором, а не „писанную” (т. е. записанную при помощи несовершенной нотной записи и исполненную на несовершенных музыкальных инструментах). Здесь нужно добавить,

³⁵²Исторический Бетховен переложил музыку пьесы *Битва при Виттории* для симфонического оркестра, усиленного разного рода приспособлениями, воспроизводившими ружейную и пушечную пальбу. Продемонстрированная перед венской публикой в декабре 1813 г., эта оркестровая пьеса имела ни с чем не сравнимый успех. Сейчас эта внешне эффектная батальная музыка „на случай” фигурирует преимущественно в качестве исторической реликвии, хотя в XIX веке ее шумные эффекты полностью покорили аудиторию. См. шире: В. Г а л а ц к а я, *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. III, Москва, 1970, с. 33–36.

что на протяжении последних двухсот лет принципы нотной записи и технические данные многих музыкальных инструментов подверглись усовершенствованию³⁵³.

Во всем творчестве Одоевского, а не только в *Русских ночах*, музыкальный инструмент является не только объектом описания, но и своеобразным ключом, без которого невозможно понять психологию и характер героев. Это и золотые органы Цецилии, и глухой клавихорд Христофора, и мертвый орган Баха, и разбитое фортепьяно Бетховена, и животные жилы скрипок, виолончель, контрабасов срадиварусов и амати из *Импровизатора*.

Самое значительное место среди музыкальных инструментов, в контексте *Русских ночей*, принадлежит, однако, органу, „королю инструментов”, в честь которого в романе „звучит” апофеоз. Не случайно именно „полные любви звуки” золотого органа святой Цецилии, покровительницы гармонии, укажут путь спасения лирическому герою из *Бала* (читай – ада): „[...] и будет время, мечтал он, – и до меня достигнет сияние Цецилии, и сердце мое изойдет на ее звуки” (59). Орган – это, прежде всего, сакральный инструмент. И в этом его превосходство над всеми другими инструментами, с точки зрения Одоевского, так как сакральная музыка – это вершина музыкального искусства. Музыкальный инструмент не случайно функционирует в ритуале человека: сливаясь с алтарем в храме, становится проводником (медиумом) между человеком и Богом. На страницах романа этот музыкальный инструмент впервые был показан в „его бесконечном великолепии” (109). В уста учителя Албрехта Одоевский вкладывает романтическое видение музыкального инструмента, воспринимаемого романтиками как чистого, абсолютного в сопоставлении с человеческим голосом, „исполненным страстей человеческих” (123). Голос музыкального инструмента – это иной, более совершенный голос, позволяющий герою говорить молча.

³⁵³Проблема несовершенства музыкальных инструментов хорошо известна и современным композиторам. Многие из них в своих музыкальных композициях используют ими же усовершенствованные или же изобретенные инструменты. Например, К. Пендерецки для исполнения своей известной VII Симфонии *Siedem bram Jerozolimy* изобрел новый инструмент – тубофон (соединение большого количества труб разного диаметра).

Орган [...] не есть живое орудие; но зато и непричастен заблуждениям нашей воли: он вечно спокоен. Бесстрастен, как бесстрастная природа; его ровные созвучия не покоряются прихотям земного наслаждения; лишь душа, погруженная в тихую безмолвную молитву, дает душу и его деревянным трубам, и они, торжественно потрясая воздух, выводят пред нею собственно ее величие [...] (123).

Во время важного для протестантов и католиков обряда конфирмации юный Себастьян впервые слышит потрясающие сердце звуки органа. И этот момент в его жизни становится поворотным. Отныне ничто другое его уже не будет интересовать (он не мог даже молиться) (110). Эта сцена может маргинально ассоциироваться со строчками А. Пушкина из *Моцарта и Сальери*:

Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли³⁵⁴.

В романе *Русские ночи* появляется этиологический мотив строения музыкальных инструментов, ведь каждый инструмент обладает своим собственным этиологическим мифом: „в пении страдивариусов и амати – одни животные жилы, по которым скользили конские волосы” (95).

Значительное место в романе занимает мотив построения, настройки и устройства инструмента. Итак, орган, как „чудное произведение искусства” (112), манит юного Баха, влечет к себе. Желание понять источник „волшебных” (111) звуков, которые поразили его душу, подталкивает на немислимый поступок-преступление для воспитанного в строгой вере ребенка, а сам вид клавиш в лунном свете вызывает крик восхищения (112). Орган предстает перед ним как величайшее и до конца неразгаданное творение, которое одновременно и манит героя („клавиши, – как будто манят его изведать его юные силы”) и отталкивает его („но, орган, как будто стон гневного мужа раздался, испустил нестройное созвучие по храму и умолкнул”) (112). Прекрасный исполин как бы насмехается над юным и неопытным музыкантом,

³⁵⁴ А. С. Пушкин, *Сквозь магический кристалл. Избранное*, Минск, 1982, с. 130.

пробующим неопытной рукой нажимать различные клавиши и выдвигать рукоятки, производя „глухой костяной звук” (112): но не каждому этот музыкальный инструмент может позволить извлекать из своих недр чарующие звуки. По „узкой лестнице” (лестнице познания) Себастьян проникает во „внутренности” этого живого, по сути существа, где воздухопроводы, „как жилы огромного организма, соединяли трубы” с многочисленными клапанами клавишей, „чудно устроенную машину, не издающую никакого особенного звука, но громкое сотрясение воздуха, соединяющееся со всеми звуками, которому никакой инструмент подражать не может [...]” (112).

В новелле *Себастьян Бах* автор создает сложные цепи метафор, до сих пор являющиеся непревзойденным образцом „иллюстрации” известного шеллингианского сравнения архитектуры с „застывшей музыкой” (Шеллинг сопоставил чувства, впечатления, рожденные в душе при виде древних соборов, храмов, с мыслями и эмоциями, возникающими в нем при звуках старинного органа)³⁵⁵.

[...] здесь огромные четверугольные трубы, как будто остатки от древнего греческого здания, тянулись стеною одна над другой, а вокруг их ряды готических башен возвышали свои остроконечные металлические колонны; [...] (112).

И далее:

[...] четверугольные столбы подымаются с мест своих, соединяются с готическими колоннами [...] явилось бесконечное, дивное здание [...] Здесь таинства зодчества соединилось с таинством гармонии [...] полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; (112–113).

Читателю трудно понять, где заканчивается описание храма и начинается описание органа и звуков, им воспроизводимых. И. Борисова

³⁵⁵См. шире: А. В. М и х а й л о в, *Архитектура как застывшая музыка*, [в:] *Античная культура и современная наука*, Москва, 1985, с. 233–239. По мнению А. Михайлова, любое крылатое выражение стремится к безымянности и словно старается позабыть о своем создателе. Автором этого был Шеллинг, который в § 107 *Философии искусства*, говоря об архитектуре, утверждал, что архитектура есть „музыка в пространстве”, как бы застывшая музыка (*die erstarrte Musik*). Шеллинг читал лекции по философии искусства в 1802–1803 гг. в Йене, в 1804–1805 гг. – в Вицбурге; опубликованы они были лишь после смерти Шеллинга в 1859 г. Однако суждение Шеллинга, удивительное и смелое, сразу же получило весьма широко хождение. И автор его был забыт. Гегель в лекциях по эстетике относит его к Ф. Шлегелю, Шопенгауэр – к Гете, Гете – к самому себе, Ф. Т. Фишер – вновь к Шлегелю.

утверждает, что утопически-апокалиптический аспект религиозно-мистических интересов романтизма является важнейшим контекстом интермедиального дискурса, определяющим специфику ряда музыкальных образов и сюжетов Одоевского. Одним из таких ключевых для его поэтики образов ученая называет образ „музыка-храма”³⁵⁶. В мифопоэтической картине мира романтизма душой и жизнью храма стала музыка³⁵⁷:

Ангелы мелодий носились на легких облаках его (сияния – С. Ш.) и исчезали в таинственном лобзании; в стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; над святилищем восходили хоры человеческих голосов, ... и хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу... (59).

А там, за железную решеткою, в храме, посвященном св. Цецилии, все ликовало; лучи заходящего солнца огненным водометом лились на образ покровительницы гармонии, звучали ее золотые органы и, полные любви, звуки радужными кругами разносились по храму [...] (59).

Подтверждением тому, что метафора, как модель получения „гипотетико-выводного знания о мире”, тезаурус, создаваемый данным типом значения, относится к уровню промежуточному между „семантикой и гносиологией”³⁵⁸, является орган из *Русских ночей* „во всем его бесконечном великолепии” (109), который сопутствует Баха на протяжении всей его жизни, сливаясь с образом музыки-храма, становится своеобразным „гармоническим алтарем Себастьяна” (105), и который является „величественным подобием мира” (119), так как в нем сокрыты тайны, которые ждут своих открывателей. Орган в *Русских ночах* становится метафорой мира, мироустройства, как и „огненный водомет” Цецилии.

В романе мы не только слышим весь широкий диапазон звучания музыкальных инструментов, но и наблюдаем сам процесс создания „музыкальных орудий”. Люнебургский органный мастер Иоганн Альбрехт с его вечным стремлением к усовершенствованию „короля

³⁵⁶ И. Б о р и с о в а, *Музыка и утопический/апокалиптический дискурс...*, с. 180–181.

³⁵⁷ Подобный мотив появляется в построении некоторых сцен в *Игре в бисер* Г. Гессе.

³⁵⁸ Н. Н. К у з н е ц о в а, *Метафора как одно из основных средств создания экспрессии*, [в:] „Филологические науки” 2009, № 1, с. 101.

музыкальных инструментов” – органа, является для самого кн. В. Ф. Одоевского идеалом. Хорошо известен факт создания самим Одоевским органа, отличавшегося тонкостью нюансировки: путем большего или меньшего нажима клавиши достигалось постепенное усиление или ослабление звука. Орган получил название *Себастьянон* в честь И. Баха³⁵⁹. Другим изобретением В. Ф. Одоевского был энгармонический клавесин (другие источники называют этот инструмент „энгармоническим” роялем) с делением полутонов, на котором князь проводил акустические опыты³⁶⁰.

В романе Одоевский в романтическом ключе показывает четкую оппозицию духа истинного мастерства (с вечным стремлением к совершенству) и халтуры, разрушающей цех скрипичных и органных мастеров. Добрый и тихий, истинный христианин Альбрехт, стремящийся к идеальному воплощению новаторских замыслов в своем ремесле, оказывается непонятым своими коллегами по цеху:

[...] мало ему органов, нет! он хочет делать и органы, и клавихорды, и скрипки, и теорбы; и над всем этим уж мудрит, мудрит – и что же из этого выходит? [...] Закажут ему орган – он возьмет и, нечего сказать, работает рачительно – не месяц, не два, а год и больше, – да не утерпит, ввернет в него какую-нибудь новую штуку, к которой не привыкли наши органисты; орган у него и останется на руках; рад, рад, что продаст его за полцены (115).

³⁵⁹Пытливый ум кн. В. Ф. Одоевского обратился к вопросам самой конструкции инструмента. Результатом явилось изобретение органа особого устройства. Это был комнатный орган с двумя клавиатурами (5 октав) и педалью. Он имел 8 регистров (480 труб). Особенность его заключалась в том, что сила звука зависела от большего или меньшего нажатия клавиша. Это необычно для органа, одной из характерных черт которого является именно независимость силы звука от удара пальцем; при нажатии клавиши звучит поставленный регистр с установленным тембром и громкостью. К сожалению, другие подробности устройства этого инструмента не найдены. Инструмент был построен по чертежам кн. В. Одоевского лучшим петербургским мастером Георгом Мельцелем (1840– 1850). Кн. Одоевский являлся также владельцем богатой коллекции музыкальных инструментов.

³⁶⁰Когда Одоевский перешел к исследованию церковных ладов, он понял, что и здесь традиция не укладывается в рамки, задаваемые классической темперацией. Поэтому князь стал изучать возможности энгармонических музыкальных инструментов. Результаты этих исследований нашли свое отражение в серии статей. Отчасти Одоевский смог воплотить их в созданном им „энгармоническом клавицине”. Этот инструмент был заказан у мастера немецкого происхождения А. Кампе, проживавшего в Москве и содержавшего в Газетном переулке фортепианную фабрику. В архиве сохранилась расписка от 11 февраля 1864 г. о выплате 300 рублей серебром за изготовление инструмента, с тем лишь отличием, что каждая его черная клавиша делилась на двое, кроме того у него было по одной черной клавише там, где обычно их нет – между *си* и *до* и между *ми* и *фа*. Этот инструмент хранится ныне в Музее музыкальной культуры им. Глинки в Москве.
По: http://ru.wikipedia.org/wiki/Одоевский,_Владимир_Фёдорович (11. 04. 2009).

Мастерам-халтурщикам, таким как старый товарищ Альбрехта Банделер, трудно понять и по достоинству оценить смысл всех этих творческих поисков, поэтому инструментальщик ставит в пример своим ученикам (а среди них – и Себастьян Бах) своего соседа Клоца, без зазрения совести занимавшегося своего рода плагиатом и выстроившего себе домик: „[...] он нашел секрет: возьмет скрипку старого мастера Штейнера, снимет с нее мерку, вырежет доску точь-в-точь по ней, и дужку подгонит, и подставку поставит, и колки повернет, и выйдет у него из рук не скрипка, а чудо; оттого у него скрипки нарасхват берут, не только что в нашей благословенной Германии, но и во Франции, и в Италии [...]”(115).

Альбрехт, как полный антипод мастерам-халтурщикам, в это время ищет в скрипке какую-то „математическую пропорцию” (115), снимает и навязывает четвертую струну, выгибает, выпрямляет деку, затем опять делает ее вздутою, то плоскою. Но большего всего насмешек у его коллег вызывает его желание приделать нелепый регистр к органу, который он назвал мистерией (116), и который придаст до сих пор неизвестную силу и величие королю инструментов (117). Пытаясь доказать этим приземленным ремесленникам, что фальшивые квинты в полном органе составляют величественную гармонию, обвиняет их в самодовольствии и самоуверенности: „вы, господа, которые в продолжение 50 лет обтачивали трубы точно так же, как отцы и деды ваши обтачивали, – неужели вы думаете, что это занятие дало вам возможность постигать все таинства гармонии? Этим таинств не откроете молотком и пилою: они далеко, далеко в душе человека, как в закрытом сосуде; бог выводит их в мир, они принимают тело и образ не по воле человека, но по воле божьей” (117).

Как видим, кроме вымышленных литературных образов мастеров по изготовлению музыкальных инструментов, Одоевским названы фамилии реально существовавших немецких скрипичных мастеров XVII–XVIII вв. – Клоца и Штейнера. В завуалированной, нарицательной форме („[...] в пении страдивариусов и амати”, 95) появляются фамилии итальянских

скрипичных мастеров: Амати (1596–1684)³⁶¹ и его ученика Страдивариуса (1644–1737)³⁶², которые органично вписываются, вслед за старым Альбрехтом из *Себастьяна Баха*, в плеяду истинных мастеров, фигурирующих на страницах *Русских ночей* и являющихся для самого автора идеалами для подражания (вспомним изобретенные самим князем Одоевским музыкальные инструменты).

Согласно Е. М. Мелетинскому, „модель мира описывается в виде повествования о происхождении отдельных его элементов” и „оказываются своеобразным метафорическим кодом, посредством которого моделируется устройство мира, природного и социального”³⁶³, поэтому можно заключить, что в творчестве Одоевского музыкальный инструмент вписывается в гармонию мироустройства.

В контексте данной главы стоит отметить, что писатель оставил в рукописи утопическую повесть *4338-й год*, предназначавшуюся для *Русских ночей*, но, видимо, не прошедшую цензуру (опубликована была в 1926 г.). В ней рассказывается о процветающей России, которая во всем опередила западную цивилизацию. В данной утопии есть интересный момент, когда герой, прогуливаясь по саду, останавливается у бассейна с водой и слышит дивные звуки (это одна из дам играет на неизвестном ему инструменте – гидрофоне (это может быть рассмотрено этимологическая связь с водными органами древности):

[...] одна из дам [...] подошла к бассейну, и в одно мгновение журчание превратилось в прекрасную тихую музыку: таких странных звуков мне еще

³⁶¹Амати – семейство итальянских скрипичных мастеров. Со второй половины XVI века по всей Италии стали славиться скрипки мастеров семейства амати, издавна живших в Кремоне. В их работах окончательно сложился классический тип инструмента, сохранившийся поныне. Скрипок и виолончелей, созданных самым известным из мастеров семейства Амати – Николо (1596–1684), сохранилось мало, и они ценятся очень высоко. Именно от Н. Амати сложнейшее искусство конструирования скрипок восприняли А. Гварнели и А. Страдивари. По: *Краткий словарь музыкальных терминов...*, с. 13.

³⁶²Страдивари (устарев. Страдивариус) Антонио, гениальный ученик своего не менее гениального учителя Н. Амати, с юных лет до последних дней жизни работал в своей мастерской, движимый довести скрипку до совершенства. Сохранилось свыше 1000 инструментов, изготовленных великим мастером и отличающихся изяществом формы, непревзойденными звуковыми качествами. Преемниками Страдивари были мастера К. Бергонци, и Дж. Гварнери. „Русским Страдивари” называли знаменитого скрипичного мастера И. А. Батова. По: Там же, с. 278.

³⁶³Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва, 1976, с. 172.

никогда не случалось слышать; я [...] с удивлением увидел, что она играла на клавишах, приделанных к бассейну: эти клавиши были соединены с отверстиями, из которых в определенные времена вода падала на хрустальные колокола и производила чудесную гармонию. Иногда вода выбегала быстро, порывистой струей, и тогда звуки походили на гул разъяренных волн [...] иногда струи катились спокойно, и тогда как бы из отдаления прилетали величественные, полные аккорды [...] Этот инструмент назывался гидрофоном [...]³⁶⁴.

Мотив музыкального инструмента можно отметить и в других произведениях кн. В. Одоевского. Например: музыкальная шкатулка из *Города в табакерке* (метафора мальчик-колокольчик, с которым беседует Миша; образ кометы-арфы из *Сегелиеля*. В сказке Одоевского *Музыкальный инструмент* земной шар сравнивается с музыкальным инструментом, издающим прекрасные звуки, подобные звукам эоловой арфы. В связи с этим приходят слова ученого Л. Гервера, что „Музыкальный инструмент входит в отношения трансформации и тождества со всеми элементами мифологического мира и с самим миром [...]”³⁶⁵, которые как нельзя точно отражают также и специфику мотива музыкального инструмента в *Русских ночах*.

Суммируя наши рассуждения, мы можем утверждать, что в словесной ткани произведения Одоевского *Русские ночи* музыкальные инструменты выполняют многомерную функцию, являясь обязательным элементом поэтики *Русских ночей*. Видим, что музыкальный инструмент становится своеобразным ключом, смысловым кодом, без которого невозможно понять психологию и характер некоторых героев романа-драмы, определяя динамику образов и расширяя семантическое поле текста и порождаемых им ассоциаций. Мажорное и минорное звучание соответствует психологическому состоянию героев, отражает общее настроение как конкретных сцен, так и целых новелл. Музыкальный инструмент часто выступает как основной структурный элемент многих новелл *Русских ночей*, влияя на внутреннюю архитектуру романа и является источником многочисленных ярких метафор, олицетворений, сравнений и метонимией, примером органичного слияния литературы и

³⁶⁴ В. Ф. О д о е в с к и й, 4338-й год. *Петербургские письма*, [в:] *Последний квартет Бетховена: Повести, рассказы, очерки...*, с. 284–285.

³⁶⁵ Л. Л. Г е р в е р, *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов...*, с. 68.

музыки. Поэтому можем утверждать, что кн. В. Ф. Одоевский создает в *Русских ночах* мифопоэтику музыкальных инструментов.

Глава IV

Мотивы музыкальных произведений, музыкальные термины и категории и их значения в романе *Русские ночи*

Когда же Апполон в сопровождении муз появляется на Олимпе и раздаются звуки его кифары и пение муз, замолкает все. Забывает Арес о шуме кровавых битв, не сверкает молния в руках тучегонителя Зевса, боги забывают раздоры, миф и

тишина воцаряется на Олимпе. Даже орел Зевса опускает могучие крылья и закрывает зоркие очи, не слышно его грозного клекота, он тихо дремлет на жезле Зевса.

Легенда Аполлон и музы

Каждая историческая эпоха выдвигает свое понимание значения музыки для жизни и искусства. „Вплоть до конца XVIII века музыка понималась как наука, знание (*ars*); такая наука непосредственно соединяла ремесло, систему правил, с одной стороны, и осмысление музыки – с другой. Такая наука отражала прочное и как бы раз навсегда отведенное музыке место в жизни”, – пишет А. Михайлов³⁶⁶. Долгое время роль музыки в жизни общества была строго регламентирована и носила прикладной характер (музыка богослужения, музыка для танцев, музыка для различных турниров и т. д.). В XVIII веке в эпоху классицизма каждому искусству была предназначена определенная сфера. И хотя музыка имела свои триумфы, все-таки образцом для подражания для любой эстетики было искусство высказывания (поэзия, драма)³⁶⁷.

К началу XIX века романтизм превращает музыку из искусства прикладного в язык души и выводит на первый план. Например, итальянский философ XIX в. Джузеппе Мадзини утверждал, что наравне с другими видами искусства она должна выражать нравственное, философское и общественное содержание эпохи; благодаря присущим только ей одной выразительным средствам она может полнее, чем другие искусства, раскрыть „тайну сердца”, приблизиться к возвышенному и бесконечному. „Музыка – это гармония мироздания, эхо невидимого мира, нота божественного аккорда, который вся вселенная призвана когда-либо выразить”³⁶⁸. И далее: „Быть может женщине и музыке будет принадлежать в будущем самая большая

³⁶⁶А. Михайлов, *Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века...*, т. 1, с. 12.

³⁶⁷См. в главе I настоящей работы *Музыка и литература* в части А. „Музыка” слова и „музыкальность” литературы (история идей).

³⁶⁸G. Mazzini, *Filozofia della muzika* (1836). – In Mazzini G. *Seritti editi ed inedita*, vol. 8, Imola 1910, с. 125. Вслед за: И. П. Володина, „Музыкальные переложения” А. Фогаццаро, [в:] *Литература и музыка...*, с. 126.

власть, о какой сегодня никто и не помышляет”³⁶⁹. Мадзини разделял романтическую точку зрения на музыку, полагая, что музыка начинается там, где кончается поэзия (Логос). Эта идея стала краеугольным камнем в романтической эстетике, которая видела глубину музыки в ее возможности постичь сущность мироздания не в отвлеченных понятиях и словах, а передать ее эмоционально через музыку.

Итальянская музыка (о чем мы уже говорили во второй главе настоящей работы), по мнению Мадзини, базируется на мелодии. Человек, его чувства и эмоции, любовь к женщине – стали ведущей темой этой музыки. В ней безгранично царит „я”. Итальянская музыка быстро переходит от радости к страданию, от гнева к любви и от блаженства к адским мукам. (Эта музыка волнует, жжет и исторгает слезы у Магдалины из *Себастьяна Баха*).

Немецкая музыка, по мнению Мадзини, развивалась другим путем. Гармоничная по своей природе, она отражает общественную мысль, высокую идею, но без человеческой индивидуальности, это порыв к небу, это взлет духа. Немецкая музыка глубоко религиозна. Она черпает в религии свою силу и глубину, в ней царит Всевышний³⁷⁰.

Немецкие романтики понимали музыку как „чистое искусство”, способное приблизить к интуитивному, алогическому познанию и открывать перед человеком неведомый мир. Мыслить звуками – высшее, чего может достигнуть человек. Вслед за иенскими романтиками (Тиком, Ваккенродером, Новалисом) Гофман³⁷¹ объявляет самым романтическим из всех искусств музыку, ее предмет – бесконечное. Абстрактный язык музыки становится медиумом, с помощью которого передается информация, которую невозможно передать языком Логоса.

³⁶⁹ Там же, с. 132.

³⁷⁰ Там же, с. 132–133.

³⁷¹ Эрнест Теодор Вильгельм Амадей Гофман (1777–1822). Последнюю часть своего имени Гофман изменил на Амадей в честь любимого композитора – Моцарта. Немецкий писатель, композитор, художник романтического направления, был связан с иенскими романтиками, с их пониманием искусства как единственного возможного источника преобразования мира. Гофман развил учение Шлегеля и Новалиса. В развитии немецкого романтизма творчество этого писателя представляет собой этап более обостренного и трагического осмысления действительности, отказа от ряда иллюзий иенских романтиков, пересмотра соотношения между идеалом и действительностью.

Музыка вводит человека в мир чувств, которые невозможно выразить словами, и поэтому полнее всего воплощает вечную тоску, которая связывает музыканта с миром бесконечного. В сознании романтических писателей музыкант превращается в символ самого великого художника. По мнению романтиков, музыка начинается там, где заканчивается поэзия³⁷². Многие русские поэты и писатели эпохи романтизма (В. Жуковский, А. Пушкин, Ф. Тютчев, А. Фет)³⁷³, убежденные в великой силе своего искусства, признавали несовершенство слова. Согласно с романтической доктриной, они считали, что язык музыки шире и отвлеченнее вербального языка. Среди них были музыкально одаренные люди: многие из них играли на инструментах, пробовали сами писать и исполнять музыку, закладывали фундаменты русской музыкальной критической мысли. „Романтизм в России 20–30-х годов XIX века стал основной стихией тогдашней жизни, проник не только в литературу, но и в музыку (отсюда союз Одоевского – теоретика музыки с Глинкой, Верстовским, его интерес к Моцарту и Бетховену), театр [...], архитектуру и живопись [...]” (В. Сахаров)³⁷⁴.

Кн. В. Ф. Одоевский, как известно, разделял взгляды немецкой школы романтизма и был последовательным их пропагандистом. Особенно сильное влияние на эстетические вкусы Одоевского оказали произведения Гофмана и сама личность этого романтического писателя и музыканта. „Русский Фауст” также отдавал пальму первенства музыке среди других видов искусств, считая, что истинный музыкант обладает

³⁷²См. шире: *Европейский романтизм*, под ред. И. Неупокоева, И. Шетер, Москва, 1973; В. В а н с л о в, *Эстетика романтизма*, Москва, 1966; Е. М а й м и н, *О русском романтизме*, Москва, 1975; J. S t a r z y ń s k i, *O romantycznej syntezie sztuki. Delacroix – Chopin – Baudelaire*, Warszawa 1965; В. М у с х а, *Literatura rosyjska epoki romantyzmu wobec innych dziedzin sztuki...*, с. 27–40.

³⁷³Романтикам не удалось поставить точку в этом вопросе (об этом мы уже говорили во второй главе настоящей работы). Музыка на протяжении XIX–XX веков вызывала острые социокультурные дискуссии в бесконечных спорах о смысле бытия и искусства. Диалог Ф. Ницше и Р. Вагнера привел к появлению феномена „новой музыки”, рождающейся из трагедии и порождающей дух трагедии XX века. Музыка становится одним из наиболее интимных проводников исповедального слова в культуре (*Гранатовый браслет* Куприна, *Крейцера соната* Л. Толстого, *Жизнь Бетховена* и *Жан Кристоф* Р. Роллана и мн. др.) „Эстетика века заражена парадоксальными музыкальными интенциями, причем крупнейшие художники XX века во многом разделяют „культ музыки”, из которого рождаются их творческие озарения”(М. С. У в а р о в, *Музыка и исповедь*, с. 1.).

По: http://anthropology.ru/ru/tekst/uvarov/confess_24.html (23. 08. 2007).

³⁷⁴В. И. С а х а р о в, *Движущаяся эстетика В. Ф. Одоевского...*, с. 7.

„высшей степенью души человека”, которой он не разделяет с природой, которая „ускользает из-под резца ваятеля”, и которую „не доскажут пламенные строки стихотворца” (121). И единственный язык „невыразимого” – музыка:

[...] в этой высшей сфере человеческого искусства человек забывает о бурях земного странствования; в ней, как на высоте Альп, блещет безоблачное солнце гармонии; одни ее неопределенные, безграничные звуки обнимают беспредельную душу человека; лишь они могут совокупить воедино стихии грусти и радости, разрозненные падением человека, – лишь ими младенчеству сердце и переносит нас в первую невинную колыбель первого невинного человека (121).

Е. Маймин в своей известной статье *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”* утверждал (как отмечалось нами во *Введении*), что в основу композиции романа положен музыкальный принцип, который с видимой фрагментарностью текста сочетается „м у з ы к а л ь н ы м единством всех его частей” (выделено – А. Майминым)³⁷⁵. Критиком высказывается далее мысль, что при создании романа-драмы автором была мастерски использована музыкальная идея контрапункта³⁷⁶, с трагически переломными моментами в художественном повествовании: „В конце новеллы *Бал* возвышенно-трагическая патетика авторской речи достигает одной из своих кульминаций, и по законам музыкального повествования за этим теперь должно последовать разрешение, переключение в иную, контрастную тональность”³⁷⁷. Ученый В. И. Сахаров в работе *Эволюция творческого облика В. Ф. Одоевского* подчеркнул, что уже „Киреевский проницательно указал на музыкальность стиля повестей, автору которых отлично была знакома теория контрапункта”³⁷⁸. Вслед за Е. Майминым и В. Сахаровым польская исследовательница творчества Одоевского О. Глывко также указывает на музыкальный характер сюжета, полифонизм структуры многих новелл³⁷⁹.

³⁷⁵Е. А. Маймин, *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”*..., с. 263.

³⁷⁶Контрапункт – музыкальный термин. Означает полифоническое сочетание двух или нескольких самостоятельных мелодических голосов, образующих единое художественное целое. По: *Краткий музыкальный словарь*..., с.143.

³⁷⁷Е. А. Маймин, *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”*..., с. 270.

³⁷⁸В. И. Сахаров, *Эволюция творческого облика В. Ф. Одоевского*..., с. 30.

³⁷⁹O. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu* ..., с. 44, 117.

Позже и А. В. Кореньков выскажется о музыкальной природе романа *Русские ночи*: „По аналогии с музыкой, где, используя противозвучия и контрапункт, композитор создает гармоническое произведение, в истории человеческой мысли, по мнению любомудра, истинное знание приходит к нам свыше через столкновение старых предрассудков и новых заблуждений и трагическую для людских судеб борьбу противоположных начал мироздания. Та же „логика музыки” легла в основу поэтической системы и первого в отечественной литературе философского романа *Русские ночи*”³⁸⁰.

Новеллы В. Ф. Одоевского *Бал, Цецилия, Последний квартет Бетховена, Себастьян Бах* литературоведы с полным правом называют „музыкальными” не только потому, что герои этих новелл – музыканты, а музыкальные сцены, описания музыкальных инструментов, монологи и диалоги о музыке занимают в новеллах значительное место, но прежде всего потому, что в них музыка, музыкальное начало пронизывают повествовательную ткань, являя собой романтический гимн писателя музыкальному искусству. Такие новеллы, как: *Последнее самоубийство, Город без имени, Насмешки мертвеца, Бригадир, Мститель*, согласно романтической эстетике, мы можем назвать „антимузыкальными”, но это не исключает их из тематики данной работы, так как судьба одного персонажа (по Одоевскому) является вопросом или ответом на судьбу другого персонажа, так как тексты всех новелл *Русских ночей* взаимно обогащаются и приобретают при их цельном прочтении глубокий философский смысл – „это сцепление романтических повестей, сросшихся в целостный художественный организм [...]” (В. Сахаров)³⁸¹. В публикациях многих исследователей тема музыкального в романе *Русские ночи* суживалась к трем новеллам (*Последний квартет Бетховена, Импровизатор, Себастьян Бах*)³⁸², но, например, О. Глывко предлагает искать дополнения и комментарии в других новеллах романа (*Бригадир, Бал, Насмешка мертвеца, Последнее самоубийство* и др.)³⁸³.

³⁸⁰А. В. К о р е н ь к о в, *Пунктуация и слово-музыка в философском мифе В. Ф. Одоевского...*, с. 3.

³⁸¹В. И. С а х а р о в, *Движущаяся эстетика В. Ф. Одоевского...*, с. 21.

³⁸²А. В e z w i ń s k i, *Dziesięć nowel z „Nocy rosyjskich”...*, с. 79–93.

³⁸³О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 54.

Подобную мысль высказывали и другие ученые, например, В. Троицкий, считавший, что философские поэмы музыкального цикла были прелюдией к грандиозной художественной симфонии *Русских ночей*, окончательно обработанной в начале 40-х годов³⁸⁴.

Одоевский, как последовательный поклонник немецкой философской мысли, считал, что сущность музыки находится вне мира звуков, что она является символом, воплощением жизни, бытия, и не нуждается в выражении или посредничестве слов. Один из молодых друзей Фауста в начале романа „[...] главнейшим избрал себе музыку как искусство, которого язык выражает внутреннейшие ощущения человека, невыразимые словами” (18). На протяжении всего романа многие герои Владимира Одоевского будут придерживаться мысли, что музыка глубже, чем другие виды искусства отражает смысл жизни непосредственным языком, который невозможно перевести на какой-либо другой язык, что она „касается всех изгибов души” (85). В уста старого учителя Альбрехта Одоевский вкладывает мысль о божественной, сверхъестественной природе музыки:

[...] неужели вы думаете, что это занятие дало вам возможность постигнуть все таинства гармонии? Этих таинств не откроете молотком и пилюю: они далеко, далеко в душе человека, как в закрытом сосуде; Бог выводит их в мир, они принимают тело и образ не по воле человека, но по воле божией? (117).

Апологетом музыкального искусства был и великий Людвиг ван Бетховен, образ которого стал для князя Одоевского источником вдохновения при создании прекрасной новеллы *Последний квартет Бетховена*. Можно предположить, что автор *Русских ночей* был знаком с известным письмом Беттины от 28 мая 1810 к Гете, в котором она передает мысли великого композитора: „Когда я открываю глаза, я должен вздохнуть, так как то, что я вижу, противно моим верованиям, и я должен презирать мир, который не подозревает, что музыка – это еще более высокое откровение, чем вся мудрость и философия; она – вино, воодушевляющее к новым произведениям, и я – Вакх, который

³⁸⁴В. Ю. Т р о и ц к и й, *Художественные открытия русской романтической прозы 20–30-х годов XI в.*, Москва, 1985, с. 218.

готовит людям это великолепное вино и опьяняет их дух... Я не имею друзей и должен жить наедине с самим собой зато я знаю, что бог мне ближе в моем искусстве, чем другим... И мне вовсе не страшно за мою музыку: ей не угрожает злой рок; кому она делается понятной, тот должен стать свободным от той юдоли, в которой мучаются другие”³⁸⁵.

Образ музыки – это вечный странник культуры, но в случае с Одоевским музыка становится ядром его мироощущения, это не просто литературный мотив: музыкальное выступает как структурный первоэлемент его романа. Музыка в *Русских ночах* В. Одоевского существует не только концентрированно, как главная тема новеллы (например, *Последний квартет Бетховена*, *Себастьян Бах*, *Бал*) или как иносказание (*Импровизатор*); она может быть связана косвенно с героем какой-то новеллы, „звучать” в стороне („в окнах мелькали тени под веселый ритм бальной музыки”) (49), или наоборот, глубоко проникать и влиять на психику и судьбу героя (например, Бетховен: „В моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий; оригинальные мелодии пересекают одна другую, сливаясь в таинственном единстве”) (82) или о Бахе: „сердце его бьется и душа рвется за звуками” (109), „в чистой душе его не было места для земного чувства: в ней носились одни звуки, их чудные сочетания, их таинственные отношения к миру” (119). Поэтому мы можем с полным основанием утверждать, что музыка в *Русских ночах* Одоевского является одним из ведущих мотивов.

В романе музыкальное произведение описывается различными способами: оно указывает на что-то другое, является метафорой (похвалы, страдания, даже неблагодарность людей – „все сливается для них [гениев – С. Ш.] в громкий благодарственный гимн, который чудною гармониею отдается в их слухе!”) (40); стилистическим приемом, сравнением („Может быть, ты сам был случайным гармоническим звуком, нечаянно вырвавшимся из хаоса нестройных музыкальных орудий”) (23) или символом „в груди ее был целый город с башнями, колокольным звоном и теологическими диспутами” (25). Так, например, „такое-то движение мелодии” означает у

³⁸⁵Письма Бетховена. 1812–1816 годы, Москва, 1977, с. 112.

Одоевского „грусть поэта”, „другое – радостное для него обстоятельство жизни”, такое-то созвучие говорит о „восторге”, а такая-то „кривая линия означает молитву” (103). Музыкальные произведения могут быть связующими звеньями, поддерживающими преемственность творчества великих композиторов: „Симфонии Бетховена – второе колено симфоний Моцарта” (104).

Гипермузыкальность восприятия мира самого В. Одоевского проявляется в том, что жизнь всей семьи Бахов автор удачно уподобляет полифоническому сочинению, а ежегодное соединение ее членов уподобляет прекрасному созвучию (завершающему тоническому аккорду), проиллюстрировав саму идею полифонии, в высшем ее смысле³⁸⁶:

Чувство религиозное и любовь к гармонии свыше осенили семью Бахов. В безмятежной пристани Фохт³⁸⁷ посвящал простосердечные дни своим детям и музыке, в течение времени дети его разошлись по разным краям Германии; каждый из них завел свое семейство, каждый вел жизнь тихую и простую, подобную отцу своему, и каждый в храме господнем возвышал души христиан духовную музыкаю; но в назначенный день в году они все соединялись, как разрозненные звуки одного и того же созвучия, посвящали целый день музыке и снова расходились к своим прежним занятиям (106–107).

И это не просто удачная метафора из романа, а точная метафора автора, прекрасного знатока не только искусства И. С. Баха, но и его биографии. Если когда-либо и существовала семья, обладающая исключительными способностями к музыке, то это, конечно же, была

³⁸⁶Полифония – это слияние воедино нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах, одновременно, вместе. А. Серов: „В рассудочной речи немыслимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтобы из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно, оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства [...]”. См. шире: А. С е р о в, *Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика*. Избранные статьи, Москва, 1957, том II, с. 214–215.

³⁸⁷Родоначальником многочисленного музыкального семейства Бахов считается Фейт (Фохт) Бах, булочник и большой любитель музыки. Сын его Ганс, внуки и правнуки были уже музыкантами по профессии. Почти все музыкальные должности в Веймере, Эрфурте и Эйзенахе во второй половине XVII века были как бы наследственными в роде Бахов. Также на протяжении XVII и XVIII вв. В Тюрингии жило и работало столько флейтистов, скрипачей и органистов из рода Бахов, что там чуть ли не каждого музыканта называли Бахом. Эта фамилия стала почти нарицательной, синонимом слова „музыкант”. См. шире: Г. Х у б о в, *Себастьян Бах*, Москва, 19963.

семья Баха, в которой из поколения в поколение проявлялись блестящие музыкальные дарования.

Музыка стоит в ряду характерологической системы романтизма Одоевского, создающего определенный тип человека, в следствии чего образы великих музыкантов в *Русских ночах* навеяны духом музыки их гениальных прототипов. Зная величайшие монументальные произведения Бетховена и Баха, автор романа, несомненно, постарался через лирические облики своих героев передать сущность их творчества. Этому мы находим как прямые, так и косвенные подтверждения в тексте. Одоевский показывает, что музыка заставляет душу работать активнее, влияет на формирование характера. Например, частая игра на органе и размышления об этом „короле инструментов” сделали характер Баха ровным, спокойным и величественным (125), как у истинного самаритянина. Музыка была для Одоевского также критерием при оценке людей: тот, кто не чувствует музыки, не понимает ее или нивелирует ее суть – пустой, поверхностный и злой человек (эпигон Христофор, ханжа Бригадир, фанфарон-капельмейстер, схоластик-фокусник Киприано и др.). Музыкальные произведения никогда не выступают фоном действия, но становятся важнейшей, ключевой пружиной духовных катаклизмов, перепадов в судьбах героев (судьбоносным для молодого Себастьяна оказалось знакомство со звучанием церковного органа во время конфирмации, а музыка Франческо разрушила его семейное счастье).

В романе Одоевского музыкальное произведение играет роль универсального психологического фактора, помогая раскрыться сокровенным тайнам и проявиться затаенным чувствам. Польский исследователь В. Смея определил в литературном произведении такую функцию музыки, как „подразговор” (*podrozmowa*)³⁸⁸. Это позволяет нам утверждать, что через музыку пробуют выразить свои запретные, невысказанные желания и мысли-чувства герои Одоевского (например, итальянец Франческо, Магдалина, Бах). В голосе молодого венецианца Франческо степенный Бах услышал пугающие дикие и

³⁸⁸ W. S m i e j a, *Mit i muzyka w funkcji ekspresji „niewypowiadalnego” pożądanja (o „Psyche” Jarosława Iwaszkiewicza)*, „Pamiętnik Literacki”, XCVII, 2006, с. 49.

чувственные эмоции: „воплъ страдания”, „буйный возглас толпы”, „это был голос не благоговения, не молитвы, в нем было что-то соблазнительное” (126). И этот соблазн услышала уже немолодая жена Себастьяна:

[...] когда Магдалина, вне себя, забывая своего мужа, обязанности матери семейства, опершись на клавихорд, устремляла на него пламенные взоры, – насмешливый венецианец также не жалел своих соблазнительных полуденных глаз, старался вспомнить все те напевы, все то выражение, которое приводит в восторг итальянца [...] (128).

Мы видим, что плотская и земная музыка сорвала покров с самых сокровенных мыслей, заглушив благочестивые музыкальные пристрастия женщины. Она потянулась к тому, что понятнее, проще, что говорит о земном (хтоническом). Одоевский, сознательно подчеркивая трагизм одиночества своего любимого героя, вводит элемент субъективного восприятия, когда спутница жизни великого композитора не может понять всего величия гения („Вот музыка, Себастьян! вот настоящая музыка! [...] Брось в огонь все твои фуги, все твои каноны; пиши, бога ради, пиши итальянские канцонетты”, 128). Ницше, продолжая традиции немецкой философии, в частности Шопенгауэра, в последствии также утверждал, что музыка, сопровождающая какие-то сцены, действия, героев, открывает нам самые сокровенные мысли и становится самым точным и выразительным комментарием к ним³⁸⁹.

Мы видим, что музыка в *Русских ночах* может воздействовать как особая концепция мира, как форма психологического переживания и метод психологического анализа (чтобы понять самые сокровенные чувства и переживания Баха, автор советует читателю проиграть всю бахову музыку от начала до конца) (123). Музыкальное произведение приобретает значение звучащей исповеди: ведь неслучайно Бах, тяжело пережив духовную измену любимой женщины, пишет музыку о страданиях Христа на евангельский текст (*Passion' s - Musik*). И в этом можно, вслед за И. Борисовой³⁹⁰, увидеть его христианское прощение

³⁸⁹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, с. 72–73.

³⁹⁰ И. Борисова, *Музыкальные мифы русской романтической мистики...*, с. 112.

Магдалины (речь идет не об аутентичности биографических деталей исторического Баха, а о литературно-поэтической символической)³⁹¹.

Как отмечалось выше, согласно с романтической доктриной В. Одоевский утверждал, что само слово по своей природе несовершенно и не может точно, полно и достоверно выражать и отражать; только музыка обладает таким уникальным даром-свойством, позволяющим говорить молча. Автор *Русских ночей*, однако, избегает полной идеализации музыкального искусства. Величайшие музыкальные идеи героев *Русских ночей* остаются нереализованными по многим, независящим от них, причинам: несовершенство музыкальных инструментов („там пропала мелодия оттого, что низкий ремесленник не придумал поставить лишнего клапана” или „там несносный фаготист заставляет меня переделывать целую симфонию оттого, что его фагот не выделяет пары басовых нот”) (82), несовершенство нотной записи и непонимания законов гармонии „засушенным мозгом теоретика” (82), отсутствие таланта у „бездарных контрапунктистов” и „бессмысленных” (82) исполнителей, и борьба с самим собой („в темницу заперты мысли гордого духа-создателя”) (83). Все это выражает типические умонастроения романтика, остро ощущающего зло и несовершенство мира и пытающегося проникнуть в мир вечной гармонии через двери вдохновенного воображения и художественного творчества (В. Троицкий)³⁹²:

В моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий; оригинальные мелодии пересекают одна другую, сливаясь в таинственном единстве; хочу выразить – все исчезло: упорное вещество не выдает мне ни единого звука, – грубые чувства уничтожают всю деятельность души. О! Что может быть ужаснее этого раздора души с чувствами, души с душою! Зародить в голове своей творческое произведение и ежечасно умирать в муках рождения!.. смерть души! – как страшна, как жива эта смерть! (82).

³⁹¹Согласно с романтическим духом новеллы Одоевский при описании трагической жизни героя пользуется вымыслом, который переплетается с достоверными фактами. Первым браком Бах был женат на своей кузине Марии Барбаре, с которой прожил счастливо 13 лет. Полтора года спустя Бах женился на Анне Магдалине Вюлькен. Брак также был счастливым. Муж старался развивать художественное чувство жены. Сохранились две *Клавирные книжки для Анны Магдалины*. Магдалена пережила мужа на десять лет. См. шире: А. Швейцер, *Иоганн Себастьян Бах*, Москва, 1964, с. 78–79.

³⁹²В. Ю. Троицкий, *Художественные открытия...*, с. 219.

В результате творческая дисгармония между идеей и реализацией несет на себе печать безысходности, внося дополнительную „ноту” горечи в трагизм извечного конфликта гения и толпы, являясь одновременно источником динамики раскрытия образа музыканта-гения. Особенно трудно или даже невозможно перевести на сухой и понятный всем язык свое имманентное вдохновение истинному музыканту, от которого музыкальная критика требует комментариев при исполнении новаторских произведений (вспомним, как музыкальный критик-казуист Вебер Готфрид³⁹³, придерживающийся ригористических канонов в искусстве, требует резонных объяснений у Бетховена, почему последний „употребил такое и такое соединение мелодий, такое и такое сочетание инструментов, когда я сам себе этого объяснить не могу!” (82). Великий композитор отрицает рациональный математический подход к музыкальному искусству („Я холодного восторга не понимаю!” (83). Для героя Одоевского только тогда целый мир превращается в музыкальную гармонию, когда мысли и чувства в нем звучат (!), а все силы природы превращаются в музыкальные инструменты („орудия”) (83), заставляя „кровь кипеть в жилах” (83):

Глупцы! [...] они, в свободное от занятий время, выберут тему, обделают ее, продолжат и не преминут потом повторить ее в другом тоне; здесь по заказу прибавят духовые инструменты или странный аккорд, над которым думают, думают, и все это так благоразумно обточат, облизнут; чего хотят они? Я не могу так работать... (83).

Герой Одоевского свято верит в величие музыкального искусства, что на смену старым и избитым, „обветшалым” (83) формам придут новые, свежие, вместо старых и несовершенных инструментов появятся новые, „которые в совершенстве будут исполнять произведения гениев” (83), и самое главное: исчезнет различие между „музыкою писанною и слышимою” (83). Однако, главная причина непонимания и отрицания

³⁹³Вебер Якоб Готфрид (1779–1859), немецкий музыкальный теоретик и композитор, основатель консерватории в Майнгейме (1806). С 1824 по 1839 г. он издавал музыкальный журнал „Цицилия”. Образ Готфрида Вебера оказывается далеко не таким однозначным в своем „педантизме”, как это представляется Бетховену, что ясно из подстрочного примечания в *Русских ночах* самого кн. Одоевского

произведений великого композитора в том, что он „предупреждает время” и пишет музыку „по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдинами и мне самому в эту минуту не понятным” (83), в непонимании его гениальности, новаторства и их отрицании. Однако, современные ему музыкальные критики не могли этого оценить („Я говорил гг. профессорам об этом; но они меня не поняли [...]” (83). В силу того, что каждое музыкальное произведение создается в определенную эпоху, в определенном народе и в определенной среде, и адресуется, прежде всего, именно для слушателя из этой среды, народа и эпохи. Если композитор делает шаг вперед и выходит за „общепринятые” границы этого культурологического контекста, то может это вызвать конфликт со слушателем и даже исполнителем:

С изумлением и досадою следовали они за безобразными порывами ослабевшего гения: так изменилось перо его! Исчезла прелесть оригинальной мелодии, полной поэтических замыслов; художническая отделка превратилась в кропотливый педантизм бездарного контрапунктиста; огонь, который прежде пылал в его быстрых аллегро [...] погас, среди непонятных диссонансов, а оригинальные шуточные темы веселых менуэтов превратились в скачки и трели, невозможные ни на каком инструменте (79).

И Одоевский пробует донести читателям, что требуется иногда время, чтобы слушатели и критики по достоинству оценили такое произведение и смогли расшифровать, хотя бы частично, то, что им хотел передать великий композитор. Стефан Яроцински в статье *Musica libera i musica adhaerens* отметил, что „muzyka zawsze sprawiała mnóstwo kłopotów tym, którzy ją chcieli na gwałt usemantyczniać, nie tylko politykom, lecz również samym twórcom”³⁹⁴. Речь идет, конечно, о так называемой „чистой” музыке, у которой отсутствует связь со словом, поэзией, музыке, которую XIX век назвал „абсолютной музыкой”.

В романе *Русские ночи* представлен целый спектр различных музыкальных форм: инструментальные (симфония, фуга, адажио, аллегро, канон, прелюдия и т. д.), камерные (квартет), вокально-инструментальные (гимн, песня, хорал, канцоньетта, народная песня и т. д.), танцевальная музыка (контраданс, менуэт, сарабанда, мадригал,

³⁹⁴ S. J a r o c i ń s k i, „*Musica libera*” i „*musika adhaerens*”..., с. 124.

жиги т. д.) и сценические (опера, оратория, балет). В тексте „звучат” такие оперные произведения, в которых накал человеческих страстей приближается к зениту. Именно благодаря эмоциональному накалу Одоевским введены в новеллу *Бал опера Моцарта Дон Жуан* (имеется в виду ария донны Анны из второго действия оперы) и опера Россини *Отелло*. Фарисей-капельмейстер выхватил из этих произведений самые темные, угнетающие страсти человеческие: „в сочинениях славных музыкантов есть странные места – я славно подобрал их – в этом все дело; вот, слышите: это вопль Доны-Анны, когда Дон-Жуан насмеяется над нею; вот стон умирающего командора; вот минута, когда Отелло начинает верить своей ревности, – вот последняя молитва Дездемоны” (45).

Большинство музыкальных сочинений в романе составляют реально существующие музыкальные произведения композиторов, чьи фамилии мы встречаем в тексте. Это произведения как заглавных героев, так и других великих композиторов (Моцарта, Генделя, Гайдна, Россини). Понимая значимость преемственности, автор романа и прекрасный знаток старинной музыки упоминает следующие имена композиторов немецкого происхождения: Иоган Каспер Керль, Иоган Якоб Фробер, Якоб Вебер Готфрид и др. Одоевский на страницах своего романа называет также фамилии менее известных итальянских композиторов, таких как: Марк Антонио Чести, Якоб Кариссими, Франческо Кавалли, Джовани Пачини³⁹⁵.

Список сочинений Бетховена-персонажа включает как реально существующие произведения исторического Людвига ван Бетховена, так и литературную фикцию. В заглавии новеллы упоминается один из последних пяти квартетов³⁹⁶ (автор не уточняет, какой именно, так как это не имеет принципиального значения для раскрытия образа героя). В.

³⁹⁵См. шире на эту тему в пятой главе настоящей работы *Литературные портреты музыкантов в „Русских ночах”*.

³⁹⁶В гг. 1824–1826 Л. ван Бетховен работал над пятью квартетами. Эти последние произведения композитора остаются вплоть до наших дней самыми сложными и своеобразными из всего того, что было создано в этом жанре. В большинстве произведения „позднего” Бетховена отличаются большими трудностями как в исполнении, так и в восприятии. Три из них были написаны по заказу русского князя Голицына. См. шире: А. А л ь ш в а н г, *Людвиг ван Бетховен*, Москва, 1971, с. 338–352.

Одоевский акцентирует наше внимание именно на том, что это один из последних квартетов композитора, который можно уверенно соотнести с реальным произведением Л. в. Бетховена, так как последние пять квартетов трудны для исполнения и восприятия и не рассчитаны на широкую публику. Эту провидческую мысль Одоевского развил позднее в XX веке философ-критик Б. Асафьев: „Последние струнные квартеты Бетховена – сфера глубокого самопознания и проницательнейшие страницы философии жизни – при всей недоступности их для большинства людей все-таки не являются уединенными вершинами, а стоят среди горной цепи, как среди родной воспитавшей их среды. Это отнюдь не оторванные от жизни размышления разочарованного отшельника-эгоиста, а суровые, вдаль и вглубь направленные и устремленные думы о человеке и человечестве, выразительнейшие «речи» страдавшего и победившего сердца, обращенные ко всем людям. Ни примирения, ни отречения в них нет»³⁹⁷. Они резко выделяются из общей массы произведений исторического Бетховена. Прежде всего это отход от классических традиций и необычайная свобода в передаче внутренних душевных переживаний, что и хотел подчеркнуть автор *Последнего квартета Бетховена*.

Далее упоминается последняя симфония (автор не уточняет, с каким реальным произведением мы можем ее соотнести, это может быть и *Девятая симфония*). В романе „звучит” также *Симфония*, которую сочинил литературный герой Одоевского, представляя собой ярчайший вербальное исполнение музыкального произведения, пусть даже это произведение является литературной фикцией. Герой Одоевского руководит и направляет целые звуковые потоки, покоряет звуковые стихии, отмеченный трагическим недугом глухоты, как и его гениальный прототип: „Но все-таки самое высокое, самое неизмеримое он создавал, только бывши глухим [...]. О, глухота Бетховена, какое страшное несчастье для него самого и какое счастье для искусства и человечества!”³⁹⁸. Автор, которому сама жизнь великого

³⁹⁷Б. А с а ф ь е в, *Избранные труды...*, т. IV, с. 387.

³⁹⁸А. Р у б и н ш т е й н, *Музыка и ее представители*, Москва, 1892, с. 39. Цит. по: *Великие музыканты Западной Европы*, состав. В. Б. Григорович, Москва, 1982, с. 218.

композитора дала право использовать так часто встречаемый у романтиков прием физической ущербности, попытался передать саму музыкальную мысль в ее истом, абстрактном виде. И это ему удалось: читатель слышит эту вербальную музыку, слышит пафос литературного героя Одоевского.

Исследуя проблему интермедиальности в творчестве Одоевского, И. Борисова схематически описала гармонию Бетховена-персонажа (опираясь на *Симфонию* из новеллы). Анализируя это вербальное описание сочинения заглавного героя, созданное поэтическим воображением автора-музыковеда, современный критик выделила: новые эффекты, новые законы гармонии (12-звучный аккорд, 12-тоновое созвучие кластера), новые законы хроматики („хроматическая мелодия”), инструменты (колокола, ружья, литавры, барабаны)³⁹⁹. Эти идеи героя *Последнего квартета Бетховена*, почерпнутые частично из творческого наследия Людвиг ван Бетховена, были успешно реализованы в музыке XX столетия (хроматическая гамма), что свидетельствует о тонком чутье автора-музыковеда *Русских ночей*.

Реально существующее произведение исторического Бетховена *Победа Веллингтона*⁴⁰⁰, вызвавшее неоднозначные отклики критики,

³⁹⁹И. Б о р и с о в а, *Музыкальная лестница Бетховена...*, с. 364–365.

⁴⁰⁰Изобретатель-механик И. Мельцель в 1813 г. заказал у Бетховена для пангармоникона (это красиво отделанный механический орган, устроенный наподобие шарманки, соединял все инструменты военного оркестра) симфоническую пьесу под названием *Битва Веллингтона при Виттории*. В пору непрерывных войн, охвативших всю Европу, получил широкое распространение особый музыкальный жанр – батальная музыка. Написанная в благоприятный момент, *Битва* принесла историческому Бетховену больше славы и денег, чем любое другое его произведение. Стоит добавить, что Бетховен не является единственным автором *Битвы*, как это представил в новелле Одоевский: весь план пьесы, а также барабанные марши, трубные сигналы, последовательность частей и эпизодов и характер изложения были заранее даны Мельцелем. Он также привлек к участию крупнейших музыкантов Вены: Бетховен был главным дирижером; Сальери и Вейгль управляли оркестровыми группами (эти две группы изображали собою французские и английские войска); Гуммель и молодой Мейербер воспроизводили пушечные выстрелы при помощи особых барабанов; группа ударных была усилена двумя громадными барабанами, передающими пушечные выстрелы, и специальными машинами, воспроизводящими звуки ружейных выстрелов; в оркестре играли знаменитые музыканты. Батальная композиция имела потрясающий успех, первые слушатели отнеслись к этому слабому произведению без тени критики. При жизни Бетховена лишь немногие музыканты критически отзывались об этом малосодержательном сочинении. Следующие поколения отзывались о нем резко отрицательно. По: В. Г а л а ц к а я, *Музыкальная литература зарубежных стран...*, с. 33–36.

привлечено Одоевским в роман с целью подчеркнуть дерзость и новаторство литературного Бетховена, не признававшего никаких границ в своем искусстве, хотя сам автор в сноске указывает, что это слабейшее произведение Бетховена (81). Новые и смелые идеи композитора, увеличившего состав классического оркестра („тысячи музыкантов, покорные моему взмаху, двенадцать капельмейстеров”) (81), новые и необычные инструменты (артиллерия, ружья) в тексте, подчеркивают революционный подход к композиторскому искусству. Можно отметить, что неудачно реализованные идеи исторического Бетховена с большим успехом были воплощены в жизнь композиторами XX и XXI веков.

Симфония *Эгмонт*⁴⁰¹: „[...] так, я узнаю ее: вот дикие крики битвы; вот буря страстей; она разгорается, кипит; вот ее полное развитие – все утихло, остается лишь лампада, которая гаснет, – потухает – но не на веки...” (83–84), – упоминается в новелле лишь мельком и скорее привлечена автором для усиления правдоподобности своего заглавного героя. Автор, в отличие от других произведений своего персонажа, не очерчивает программной значимости этого сочинения в новелле. Через „крики битвы” и „бурю страстей” набросан лишь общий характер этой музыки.

Коллаж из двух реальных песен исторического Людвиг ван Бетховена (*Песня о Блохе Мефистофеля*⁴⁰² и *Песня Миньоны* на слова Гете), включенный в текст роман, представляет собой своеобразную реминисценцию автора. Это веселая музыкальная сатира заглавного героя, которая отражает и подчеркивает в насмешливом тоне узкий, ограниченный мир профанов, педантов: главное действующее лицо

⁴⁰¹Музыка к трагедии Гете *Эгмонт* была закончена Л. ван Бетховеном в 1810 г. Трагедия привлекла композитора своим героическим содержанием. События *Эгмонта* относятся к XVI веку, когда народ Нидерландов восстал против своих поработителей – испанцев. Эту борьбу возглавил граф Эгмонт, смелый и мужественный человек. И хотя главный герой гибнет, но Нидерланды заключают перемирие, по которому Испания признает независимость части Нидерландов. См. шире: Т. П о п о в а, *Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века*, Москва, 1976, с. 170–172.

⁴⁰²Людвиг ван Бетховена привлекала гетевская поэзия. До последних дней своей жизни он лелеял мечту – написать музыку к гетевскому *Фаусту*. В те годы композитор мог знать только первую часть *Фауста*. Только через много лет Гете закончил вторую часть. И задумал ее как оперу, но, выбирая композитора, выбрал не Бетховена, а Мейербера. Бетховен написал известную *Песню о блохе*, которой Мефистофель дурачит обывателей в кабачке.

песни – блоха, в тексте песни есть вульгарные слова Мефистофеля (ср.: педант Христофор из новеллы *Себастьян Бах* мог говорить только о двух предметах: о заданном им каноне с эпитафией, в котором голоса должны были идти *блошиным* шагом [курсив – В. О.], и о черной обедне *Messa nigra* Керля).

Для литературного Баха, как и для его реального прототипа, фуга, канон, хорал и хоральная прелюдия являются краеугольными камнями его музыкального мира (неслучайно ведь у Одоевского появляется метонимия: Бах – классическая фуга) (128). И самым близким, родным инструментом для их исполнения является, конечно же, орган, этот океан гармонии, могучий и величественный, на который Одоевский наложил отпечаток медиальности. Себастьян мог доверить органу высокое духовное начало, строгость помыслов и пафос чувств, органы – это своего рода врата в рай. Для Баха орган был тем, чем для Бетховена в другой новелле был оркестр. Одоевский прекрасно понимал, что в эпоху Баха только король инструментов мог выдержать грандиозный размах импровизаций этого героя. Эту мысль-догадку Одоевского затем повторил исследователь творчества исторического И. С. Баха Г. Хубов: „Орган должен был сыграть и он действительно сыграл исключительно важную роль в творческой деятельности Баха – не только потому, что это был любимейший инструмент композитора, но и потому, что именно этот инструмент, наиболее совершенный и „массовый” во времена Баха, давал известную возможность непосредственного общения композитора с довольно широкой аудиторией”⁴⁰³.

На страницах романа автор упоминает реально существующий цикл произведений И. С. Баха *Хорошо темпированный клавир*⁴⁰⁴. Исторический Бах ставил перед собой вполне определенную цель: ознакомить со всеми двадцатью четырьмя мажорными и минорными тональностями, которые до того времени не были в употреблении. Это произведение справедливо считается своеобразной энциклопедией

⁴⁰³Г. Хубов, *Себастьян Бах...*, с. 85.

⁴⁰⁴Среди клавирных произведений И. С. Баха огромную художественную ценность представляет 48 прелюдий и фуг, составляющих два тома (по 24 прелюдии и фуги в каждом). Это произведение получило название *Хорошо темпированный клавир*.

баховских образов. Если принять во внимание, что в литературной поэтике мажору и минору соответствуют чувства радости и печали, то этот цикл камерных (!) форм раскрывает большой и сложный мир, окружающий человека, сложнейшую область человеческих эмоций. И процесс сочинения героем Одоевского фуги, которая затем вошла в учебник, отражает тяжелые чувства, испытанные в момент отрицания и его как мужчины, и его искусства Магдалиной:

А Магдалина! Магдали терзалась, но другим образом. Часто, отерши глаза, вспоминала она о своих обязанностях или раскрывала баховы партии, – но ей являлись черные глаза Франческа, в ушах ее отдавались страстные напевы, и Магдалина с отвращением бросала от себя бесстрастные ноты. [...] Магдалина с воплем и рыданием бросалась на постелю или бежала к мужу в сильном волнении духа и говорила ему: „Себастьян! Напиши мне итальянскую канцонетту!” (129).

Считая просьбу смешной и не желая унизить свое искусство, „низвести его на степень фиглярства” (130), Бах пробует взять реванш у своего молодого соперника известным ему способом: превращает итальянскую канцонетту в фугу для учебника, т. е. стихии чувств, эмоций, хаос подчиняет своим строгим музыкальным законам, ставя в этом случае знак равенства между высокой органной музыкой и высокой моралью.

В романе Одоевского *Русские ночи* появляется мотив запретного (табуированного) и одновременно „заветного” (109) музыкального произведения. Несомненно, одним из таких сочинений является уже упомянутая нами *Messa nigra* Керля⁴⁰⁵, в которой употреблены не белые ноты⁴⁰⁶, но и четверти, что Христофор и многие другие считали „вредным нововведением” (108). Кроме этого в книгу нотных примеров Гаффория, которую было запрещено Себастьяну трогать, входили

⁴⁰⁵Иоган Каспер Керль (1625–1690) – немецкий композитор и органист, оказавший огромное влияние на творчество исторического И. С. Баха.

⁴⁰⁶Значительным шагом на пути к формированию современного нотного письма был переход к „двухдольности” в нотации (XIV). Одновременно начал распространяться обычай уточнять длительность нот различной окраской: черными нотам (употреблявшимся при обозначении мелких длительностей) стали противопоставлять белые (крупные длительности). Очертания нот постепенно округлялись, появились штили, „хвосты”, и нотное письмо приняло тот внешний вид, который сохраняет и поныне. По: *Краткий словарь музыкальных терминов...*, с. 198.

произведения немецких композиторов Фроберга, Пахельбеля, Букстегуда (это исторические персонажи). Чтобы младший брат не пробовал испортить вкуса какой-нибудь музыкальной фантазией, Христофор с истинным рвением педанта заставляет Себастьяна одну и ту же прелюдию играть по несколько часов в день в течение двух лет, а затем в перевернутом виде еще два года. Но в ушах юного героя днем и ночью звучат фразы запрещенной музыки, и в отчаянии он решается выкрасть и переписать эти сочинения, чтобы затем закончить, „разгадать их гармоническое соединение” (109):

Наконец, выбившись из сил, Себастьян решился на дело страшное: он поднялся потихоньку с постели на цыпочки и, пользуясь светлым лунным сиянием, подошел к шкафу, засунул ручонку в его решетчатые дверцы, выдернул таинственную тетрадь, раскрыл ее... Кто опишет восторг его? мертвые ноты зазвучали пред ним; то, чего тщетно он отыскивал в неопределенных представлениях памяти, – то ясно выговорилось ими. Целую ночь провел он в этом занятии, с жадностью переворачивая листы, напевая, ударяя пальцами по столу, как бы по клавишам, беспрестанно увлекаясь юным, пламенным порывом и беспрестанно пугаясь каждого своего несколько громкого звука, от которого мог проснуться строгий Христофор (109).

Вдохновение юного Себастьяна – это вдохновение, „возведенное в степень терпения”, – это неведомое педантам чувство, за которое следует жестокое наказание: старший брат сжигает „тайную тетрадь” (109–110)⁴⁰⁷.

В *Русских ночах* автором даны правильные, с точки зрения романтической поэтики, интерпретации музыкальных произведений (в данном случае на это претендует автор), так и субъективные, неверные (по мнению автора). Например, это близорукие отзывы современников великого композитора: „Везде ученическое, недостигающее стремление к эффектам, не существующим в музыке, везде какое-то темное, не понимающее себя чувство” (79).

На страницах романа *Русские ночи* мы находим также совершенно противоположные реакции слушателей гениальной музыки: если одним

⁴⁰⁷Такой эпизод имел место в юности И. С. Баха. Оставшись сиротой, Бах был вынужден искать приют у своего старшего брата Иоганна Кристофа. У него он взял первые уроки игры на клавире. Не получив у старшего брата разрешения посмотреть сборник наиболее известных клавирных произведений того времени, мальчик решился их выкрасть и переписать при лунном свете. Брат обнаружил и безжалостно отнял с таким трудом переписанные ноты. См. шире: И. Ф о р к е л ь, *О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха*, Москва, 1974, с. 14–15.

современникам Баха было дано услышать и прочувствовать все величие музыки в его исполнении, его религиозное вдохновение („слушатели выходили из храма с освеженной, с возванной к жизни и любви душой” (125), то другие оставались глухи к порывам гения, их восприятие можно назвать „анатомическим” („Во время богослужения, говорят они, Бах брал одну тему и так искусно умел ее обрабатывать на органе, что она ему доставала часа на два”, 126). Э. А. По, талантливый французский поэт и прозаик, в своих философских рассуждениях остерегал композиторов: „Jeżeli wyrażacie dźwiękami idee zbyt określone, odbieracie muzyce jej charakter duchowy, idealny, wewnętrzny jak najbardziej istotny. [...] Muzyka staje się wtedy ideą dotykálną i łatwo uchwytną, rzeczą ziemską i prostą”⁴⁰⁸.

Одной из самых ярких и выразительных сцен восприятия музыки тонкой душой героя является сцена во время конфирмации в церкви:

Когда полное, потрясающее сердце созвучие, как дуновение бури, слетело с готических сводов, – Себастьян позабыл все его окружающее; это созвучие, казалось, оглушило его душу; он не видал ничего – ни великолепного храма, ни рядом с ним стоявших юных исповедальниц, почти не понимал слов пастора, отвечал, не принимая никакого участия в словах своих; все нервы его, казалось, наполнялись этим воздушным звуком, тело его невольно отделялось от земли... он не мог даже молиться (110).

Автор показывает также и могучую и часто деструктивную силу воздействия земной музыки, отмеченную голосом страстей человеческих (например, „бедная Магдалина, как дельфийская жрица на треножнике, невольно входила в судорожное, убийственное состояние”, 129). Первое исполнение гениальных квартетов Бетховена в новелле вызывает недоумение и возмущение, музыкантам кажется, что великий Бетховен насмехается над ними: „Часто, приведенные в отчаяние бессмыслицею сочинителя, музыканты бросали смычки и готовы были спросить: не насмешка ли это над творениями бессмертного?” (79). Иначе воспринимает музыку немецкого композитора Фауст, *alter-ego* автора: „Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, она

⁴⁰⁸Е. А. Р о е, *Poems*, [в:] А. С о е u r о у, *Musique et littérature*, Paris 1923, Bloud Gay, с. 184–185. Цит. по: S. J a r o c i ń s k i, „*Musica libera*” i „*musica adhaerens*”..., с. 136.

касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ [...]” (85). Одоевский, пропуская сквозь душу своего героя музыку Бетховена, заставляет испытать сильнейший катарсис.

Своими глубокими замечаниями о природе музыкального искусства кн. В. Ф. Одоевский во многом предвосхитил мысли гениального русского философа XX в. А. Ф. Лосева, основоположника философии музыки в России (о чем мы уже говорили во второй главе настоящей работы). В своем известном трактате *Музыка как предмет логики*, исследуя музыкальное бытие и высказывая оригинальную и новую концепцию, Лосев, и здесь мы должны отдать должное Одоевскому, повторил мысли русского романтика о сущности музыки: „[...] музыка и музыкальное произведение не есть звуки, аккорды, мелодия, гармония, ритм и т. д., но она все это сочетает в одном лике и одном идеальном единстве. В музыкальном произведении нельзя произвольно представлять отдельные его моменты [...]. Слитность и взаимопроникновение тонов и аккордов в музыке таковы, что нет ни одного в ней совершенно изолированного тона и совершенно отдельно от других воспринимаемых аккордов. [...] Тут не закон основания, а закон рождения [курсив – А. Лосев]”⁴⁰⁹.

Ученая О. Глывко в статье *Мысли В. Одоевского о вере и религии* указывает, что в романе сфера *sacrum* противопоставлена сфере *profanum*⁴¹⁰. Яркий тому пример – исполняемая музыка седого капельмейстера из *Бала*, извращенная неправильной интерпретацией: „[...] все дело в музыке; я ее нарочно так и составил, чтобы она с места поднимала... не давала бы задуматься... так приказано...” (45). Под звуки этой музыки холод пробегает по жилам и волосы становятся дыбом на голове, в ней можно услышать „крик страждущего младенца”, „буйный вопль юноши”, „визг матери над окровавленным сыном”, „трепещущие стенания старца” (46). По словам К. Лис, это „upiórny «bal» głuchych, nieczułych ludzi, upojnie tańczących w takt muzyki Mozarta, Rossiniego, w której zlewa się wszystkie możliwe tony bólu, rozpacz i

⁴⁰⁹ А. Ф. Лосев, *Форма – Стиль – Выражение...*, с. 442.

⁴¹⁰ О. Глывко, *Мысли В. Одоевского о вере и религии...*, с. 20.

cierpienia”⁴¹¹. Одоевский показывает, как профанация может угасить святой огонь искусства. Являясь самым мощным по влиянию на психику человека искусством, приземная и пошлая музыка в исполнении профанов и корыстных ремесленников может стать очень опасным орудием в руках людей:

[...] при каждом ударе оркестра выставлялись из него то посинелое лицо изможденного пыткой, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; из темного облака капали на паркет кровавые слезы, – по ним скользили атласные башмаки красавиц... и все по-прежнему, все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастно-холодном безумии... (46).

Для большего возбуждения публики и уставших музыкантов капельмейстер из *Бала* „беспреданно учащает размер” (45), каждый звук вырывает „из раздраженного нерва” (46), а каждый напев превращает в судорожное движение (46). И этим добивается требуемого от него результата: заставить людей забыть о кровавой бойне: „все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии...” (45). 45). При таком потребительском и инструментальном подходе к музыкальному искусству в нем можно вычленить все человеческие страдания, „что-то обворожительно-ужасное” (46). Картина *Бала* часто у многих читателей ассоциируется с лермонтовской поэмой *Маскарад* и толстовским рассказом *Последний бал*, появляется мотив бала и в *Малом бесе* Ф. Сологуба. Можно вспомнить Вальпургиеву ночь в *Фаусте* И. Гете. Нами уже упоминалось генетическое родство новеллы Одоевского с балом М. Булгакова из *Мастера и Маргариты*⁴¹².

А. Лосев в вышеупомянутой работе, цитируя почти всю новеллу *Бал*, замечает: „У кн. В. Одоевского, в его *Русских ночах*, есть удивительное описание одного бала и музыки, превращающее этот бал в ту символическую картину сущности жизни, которая невыявленно кроется в музыке [...]”. И далее: „Здесь слитность всех внеположных

⁴¹¹K. L i s, *Romantycy...*, с. 96.

⁴¹²См. также: K. R u t k i e w i c z, *Dwa bale z przesłaniem moralnym (Bułhakow i Goethe)*, „Przegląd Rusystyczny” 2007, z. 2, с. 51–65.

частей – образов – в один целый миф. И сущность, из которой сделан этот миф, есть музыка”⁴¹³.

Приобретая дьявольский дар всепонимания и переходя свой судьбоносный Рубикон, Киприано из новеллы *Импровизатор* теряет божественный дар видения прекрасного. Музыка перестает для него существовать: вместо прекрасных и восторженных звуков Моцарта и Генделя он видит только воздушное пространство, наполненное воздушными шариками, вместо „раздирающего сердце вопля гобоя” (95) он видит лишь механическое движение, а изумительные по звучанию скрипки Страдивариуса и Аммати предстают в образе животных жил, по которым скользят конские волосы. В. Г. Белинский в своей статье *Сочинения князя В. Ф. Одоевского* (1844) отметил, что знание, приобретенное без „труда и усилий”, становится „источником самого пошлого и тем не менее мучительного скептицизма”⁴¹⁴. Отказ от „бесполезного прекрасного” приводит к гибели этого героя новеллы, как и жителей из *Города без имени* (последователи теории Бентама⁴¹⁵) заменили музыку „однообразной стукотней машин” (69) или героев новеллы *Последнее самоубийств*, в которой отсутствует даже намек на музыку. Поэтому автор *Русских ночей* на протяжении всего романа старается опровергнуть верность морали басни Лафонтена *Стрекоза и Муравей*, которую во время дискуссии с друзьями упоминает Фауст (101).

Отметим, что музыка глубоко проникает своими элементами в само литературное произведение, сливаясь с ним в одно целое, интегрируясь с ним: музыкальные термины и категории помогают передать определенную „невывражаемость” текста (например, герой Одоевского из *Бала* слышал „все голоса различных терзаний человеческих”, разложенные „по степеням одной бесконечной гаммы” (46), а любимую женщину Баха Одоевский сравнивает со „стройным, необходимым

⁴¹³Там же, с. 446– 448.

⁴¹⁴В. Г. Б е л и н с к и й, *Сочинения князя В. Ф. Одоевского...*, т. VIII, с. 312.

⁴¹⁵В начале XIX в. в России Бентама знали хорошо. Поклонником его теории был также русский царь Александр I, который рекомендовал русским государственным деятелям обращаться за советами к Бентаму. Теорией Бентама увлекалась и передовая, прогрессивно настроенная часть русского общества начала века, декабристы. Одоевский своей критикой этой теории показал независимость своих взглядов.

звукот” (123). Мифопоэтика текста Одоевского проявляется также и в музыкальном восприятии мира не только главными, но и второстепенными героями романа: „Про нее [Магдалину – С. Ш.] тогдашние люнебургские музыканты говорили, что она похожа на итальянскую тему, обработанную в немецком вкусе” (119), а фальшивая квинта и невежливое слово были для Христофора из *Себастьяна Баха* одно и то же (111). Видим, что при описании эпизодов жизни своих героев романист использует музыкальные термины, что свидетельствует о его глубоко музыкальном восприятии мира. Музыка, как развернутый образный элемент, приходит на помощь слову в кульминационные, узловые моменты повествования, а сама судьба человека сравнивается автором *Русских ночей* со „случайным гармоническим звуком, нечаянно вырвавшимся из хаоса нестройных музыкальных орудий” (23). Эту гипертрофированную музыкальную чувствительность князь Одоевский унаследовал от романтической концепции музыки, хотя не последнюю роль играет то, что В. Ф. Одоевский получил прекрасное музыкальное образование и был одним из первых профессиональных музыкальных критиков в России.

В романе автор реализует одно из требований романтической эстетики – сближение и даже слияние разных сфер восприятия: цвета, звука и запаха, ведь неслучайно удивительные органы Цецилии в новелле *Бал „золотые”*, издающие полные любви звуки, разносившиеся „радужными кругами” (59) по храму. Лирический герой новеллы *Цецилия* верит в то, что за „голубым отблеском есть сияние” (59), а за „неясным отголоском есть гармония” (59), и что будет время, когда и он увидит сияние Цецилии, и „сердце мое изойдет на ее звуки” (59). Павел Сакулин в своей фундаментальной работе, посвященной творчеству Одоевского, новеллу *Цецилию* назвал „апофеозом искусства”⁴¹⁶.

В новелле *Себастьян Бах*, выстраивая сложную цепь метафор и описывая органы – „величественное подобие мира” (119), Одоевский показывает, что здесь „таинство зодчества соединилось с таинствами гармонии” (113), „над обширным, убегающим во все стороны помостом

⁴¹⁶П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, т. 1, ч. 1, с. 12.

полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны” (113), „от тысячи курильниц восходил благоухающий дым и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием” (113). Мелодии, превращаясь в ангелов, носились под куполом в облаках и сливались в „таинственных лобзаниях” (113). Юный Бах слышит „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” (113). Воспоминание об этом видении не оставляло Себастьяна ни на минуту, даже себе он уже не мог рассказать его, но впечатление от увиденного жило и втапливалось во все его мысли и переживания, накидывая на них „как бы радужное покрывало” (114). Перед нами одна из самых удачных попыток визуализации музыкальной эстетики романтизма.

Демократизации музыкальной культуры в XIX веке и появившиеся голоса, что музыка должна быть не только приятным светским развлечением, но и легко воспринимаемым антуражем духовной культуры, нашли свое отражение в романе Одоевского. „[...] музыка действительно втерлась в новейшее общество в одном из его маскарадных платьев, под покровительством тщеславия [...]” (171), – замечает Фауст. По мнению авторского двойника, музыка пришла в этот мир вопреки материальному духу времени, который хотел бы переиначить на свой лад „ненавистное ему искусство”(172). Поэтому этот дух направил музыку на „разгульную дорогу”:

Гимнам, выражающим внутреннего человека, – материальный дух времени придал характер контраданса, унизил его выражением небывалых страстей, выражением духовной лжи, облепил бедное искусство блеском, руладами, трелями, всякою мишурою, чтобы люди не узнавали его, не открыли его глубокий смысл! Вся так называемая бравурная музыка, вся новая концертная музыка, – вследствие этого направления; еще шаг, и божественное искусство обратилось бы просто в фиглярство [...] (172).

Герой В. Одоевского Фауст замечает, что все, что композиторы написали в угоду времени, для эффекта, надоедает и быстро забывается. Никто не слушает „нежности Плейеля” и „рулад Чимарозо”, блеск славы Россини гаснет, и вопрос: „что вы думаете об операх Пачини, Беллини?” будет очень странен. Но вечно жив гений Баха и Моцарта!”(172–173). Их музыкальные созвучия отражают непосредственное чувство, поэтому „чистая музыка”, в отличие от оперной, оказывает более мощное воздействие и несет в себе истинный смысл этого искусства. А в Европе в начале XIX века прежде всего ценили оперных композиторов (Верди, Керубини, Россини, Глюка, Беллини, Доницетти). Романтиками особенно ценили инструментальные формы (Листа, Шопена), хотя опера пользовалась популярностью и у романтиков. В Италии симфонические концерты были не модны. По мнению Стендаля, там невозможно было верно исполнить симфонии Моцарта и Бетховена, так как они были слишком сложны для местных оркестров⁴¹⁷.

Противопоставлением итальянской и немецкой музыки у Одоевского (вслед за Мадзини) как противопоставление земли и неба, человека и Бога Одоевский активно включается в дискуссию о примате этих школ. В *Русских ночах* глубоко религиозная музыка Баха, Бетховена, отражая более более высокую ступень духовной зрелости персонажей Одоевского, противопоставлена итальянской, как музыке страстей и чувств, богато разросшейся мелодией, выразительницей непосредственного чувства.

Классик русской критики Белинский, неоднозначно оценивавший *Русские ночи*, тонко подметил эту оппозицию немецкой и итальянской

⁴¹⁷Сегодня мы искренне верим, что Шопен, Берлиоз, Лист, Шеберт, Шуман были идолами своего времени, а на самом деле первая половина столетия отличалась особым консерватизмом. Истинный культ Бетховена наступил только после смерти композитора в 1827 году, хотя уже в начале века статьи Гофмана приблизили его имя публике. Также французские писатели внесли свою лепту в этот процесс (например, Ж. Санд одна из первых ввела определение Бетховена как „пасторального и деревенского”, Берлиоз в своих известных отчетах в *Debats* провозгласил шекспировского Бетховена, а Гюго в *Вильяме Шекспире* восхищался его композиторским видением, сказав, что эти прекрасные симфонии появляются на свет из головы, ухо которой уже „мертво”, и кажется, что слепой Бог создает солнце. См. шире: *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1992, с. 306.

музыкальных традиций в новелле о Бахе: „Жизнь Себастьяна Баха изложена князем Одоевским в духе немецкого воззрения на искусство и немецкого музыкального верования, которое на итальянскую музыку смотрит, как на раскол, которое, вместе с этим гениальным и простодушным старинным мастером, боится лучшего в мире музыкального инструмента – человеческого голоса, как слишком исполненного страсти, профанирующего искусство в той заоблачной и потому самой несколько холодной сфере, в которой эксцентрические немцы хотят видеть царство истинного искусства”⁴¹⁸. В музыке Баха Одоевский видит прежде всего духовное начало, обогащенное и очищенное страданиями, а в музыке Бетховена порыв ввысь, эту страстную скорбную мощь его гения, отражающую жизнь и борьбу духа великого композитора.

Стоит отметить, что приверженность автора *Русских ночей* инструментальной музыке шла вразрез с музыкальными интересами всего русского общества второй половины XIX в., направленными на итальянскую оперу, ошеломившую петербуржцев (итальяномания)⁴¹⁹. В романе явное предпочтение отдается автором музыке инструментальной над вокальной, несовершенный человеческий голос уступает музыкальному инструменту (что, как ни странно, противоречит догмам

⁴¹⁸ В. Г. Б е л и н с к и й, *Сочинения князя В. Ф. Одоевского...*, том VIII 8, с. 312.

⁴¹⁹ В фельетоне, опубликованном в „Литературной газете”, В. Ф. Одоевский в самый разгар театрального сезона 1844/1845 г. автор делился наблюдениями над особенностями времяпровождения: „Так как новости, и тем более новости замечательные, появляются у нас не часто, – писал Одоевский, – то можно сказать утвердительно, что петербургская публика со времен Тальони находилась в каком-то летаргическом усыплении. Может быть, долго продлилось бы это усыпление, если б вдруг не явился Рубин, а вслед за ним и спутник его: Виардо, Тамбурины, Каstellан и др. Искра, упавшая в порох, не так быстро воспламеняет его, как приезд итальянцев пробудил мирных петербургских жителей. Не только истинные любители, знатоки и дилетанты, составляющие ровно одну миллионную часть народонаселения нашей столицы, но даже особы и семейства самые антимзыкальные, хотя не менее того достойные уважения, увлеклись этой новостью. Не говорю о зале Большого театра, где прежде едва раздавалось хлопанье нескольких театралов (да и то более по личным причинам) и которая теперь ломится от тесноты и грохота рукоплесканий, влияние, произведенное итальянской оперою, отразилось и вне театра. Где бы вы ни были, – всюду слышатся вам имена Рубина и Виардо; во всех концах города раздаются рулады и трели; словом, Петербург преобразился в гигантский орган, исполняющий одни только итальянские мотивы”. По: В. Ф. О д о е в с к и й, *Отчеты по поводу Нового года. Часть вторая. Театры и публика*, „Литературная газета” 1845, 18 янв., № 3. с. 49–50 (одт. „Дагерротип”). Цит по: Н. В. К а л и н и н а, *Музыка в жизни и творчестве И. А. Гончарова*, „Русская литература” 2004, № 1, с. 15–16.

православного церковного пения, большим знатоком которого был князь).

Кроме сценических форм, находящихся в позиции к „чистой” музыке, в романе присутствуют различные танцевальные формы, введенные автором в текст с целью показать музыку „в одном из маскарадных платьев” (Фауст, 171). Внешний блеск и внутреннюю бездуховность, корыстолюбие, продажность, так называемого высшего света, Одоевский раскрывает в повторяющемся мотиве бала: сам роман *Русские ночи* начинается с бала (*Ночь первая*) (9):

Между толпами бродят разные лица; под веселый напев контраданса свиваются и развиваются тысячи интриг и сетей; толпы подобоострастных аэролитов вертятся вокруг однодневной кометы; предатель униженно кланяется жертве; здесь послышалось незначущее слово, привязанное к глубокому, долголетнему плану; там улыбка презрения скатилась с великолепного лица и оледенила какой-то умоляющий взор; здесь тихо ползут темные грехи и торжественная подлость гордо носит на себе печать отвержения... (50).

В новелле *Насмешка мертвеца* в окнах мелькали тени под веселый ритм бальной музыки, который переходит в „протяжное пение” (49) погребальной процессии, однако это не мешает молодой даме продолжать танцевать, и „бессмысленный грохот бальной музыки отзывается ей той мольбою, которая вырывалась из души страстного юноши” (50). Прозаик Одоевский лишает образ бала какой-либо привлекательности. На балу не развлекаются, сам танец не доставляет гостям никакого удовольствия („здесь танцевальные мученики затевают еще один контраданс до ужина”) (12). В новелле *Бригадир* заглавный герой признается в бессмысленности своего потребительского и пошлого существования: „[...] днем хожу в караул и на ученье, а больше езжу по родне и начальникам; ночью завиваю пукли, пудрюсь и танцую до упада. Время бежит, и подумать физически некогда” (41), „[...] потом туалет, обед, карты, танцы” (41). Бесплодное духовное существование этого героя, изначальный отказ от поисков истинного смысла существования человека (поиск лица Изиды) приводит к духовной смерти: „[...] я – оторопел на всю жизнь [...] (41, курсив – В. О.).

Бал в *Русских ночах* – это крайне неприятное событие-место, где свершаются самые большие человеческие подлости, где плетутся грязные интриги и предаются друзья: „там еще танцуют, там еще говорят о будущем, там еще думают о вчера сделанной подлости, о той, которую надобно сделать завтра” (50), и что надо будет „свергнуть своего противника, обмануть своего друга, доползти до нового места!”, и „предлагают продолжать танцы” (51). Княгиня в разговоре с мужем (*Насмешка мертвеца*) без обиняков признается: „избавьте меня от этих замечательных молодых людей с их мечтами, чувствами, мыслями! Говоря с ними, надобно еще думать о том, что говоришь, а [думать] для меня и скучно и беспокойно”. „Приводите ко мне таких, которые без претензий, которые прекрасно говорят [о сплетнях], о бале, [о рауте] и только” (53). Даже время отмеряется на балу промежутком между двумя танцами (11).

В „минуту досады” (44) персонаж Одоевского записывает в своем дневнике (рассказ *Бал*) – один из самых мрачных образов бала в русской литературе, разгоравшийся час от часу сильнее, „тонким чадом волновался над бесчисленными тускнеющими свечами”:

[...] от обнаженной груди красавиц поднимался знойный воздух [...] вас, как в безводных степях Аравии, обдавал горячий, удушающий ветер; час от часу скорее развивались душистые локоны; смятая дымка небрежнее свертывалась на распаленные плечи; быстрее бился пульс; чаще встречались руки, близились вспыхивающие лица; томнее делались взоры, слышнее смех и шепот; старики поднимались с мест своих, расправляли бессильные члены, и в полупотухших, остолбенелых глазах мешалась горькая зависть с горьким воспоминанием прошедшего, – и все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии... (45).

Одиозный оркестр седого капельмейстера „темным облаком висел над танцующими” (46). И при каждом ударе этого страшного оркестра из него вырывались образы родом из преисподней: „громкая речь негодования”, „глухой говор отчаяния”, „резкая скорбь жениха, разлученного с невестой”, „раскаяние измены”, „крик разъяренной, торжествующей черни”, „бесплодное рыдание гения”; выставлялись то „посинелое лицо изможденного пыткой, то смеющиеся уста убитого”, из темного облака капали на паркет кровавые слезы – и по ним

скользили атласные башмачки танцующих красавиц”. Казалось, что „пляшут не люди... в быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело ... и пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями... а над ними под ту же музыку тянется вереница других скелетов, изломанных, обезображенных... но в зале ничего этого не замечают... все пляшет и беснуется, как ни в чем не бывало” (46). Дьявольский образ бала в романе *Русские ночи* становится символом бесплодного и аморального существования, экспонируя самые трагические моменты романа-драмы.

Суммируя наши рассуждения, мы можем сделать вывод, что музыка помогает Одоевскому создавать образы персонажей и рисовать пейзаж, вести действие и заканчивать сюжет, а также характеризовать настроения и тайные движения души. В романе автор затрагивает глубинные вопросы психологии творчества, философии искусства и новаторства. Одоевский стремится достичь музыкального напряжения словесными средствами. И хотя музыка – это особое ощущение, Одоевский пробует транслировать музыкальное мироощущение в вербальное. В ходе нашего исследования романа В. Ф. Одоевского *Русские ночи* четко проявляется многосторонность функционирования музыкальных произведений в фабулярных событиях, они часто становятся обязательным пунктом, вокруг которого концентрируются события фабулы, становясь ведущим мотивом. Музыкальное произведение может быть как предметом высказывания, так и выражением состояния души героя, может нести в себе знак определенного символа как для читателя, так и для литературного героя. Наблюдая интенсивное проявление музыкальных мотивов в романе, очерчивается довольно широкий круг их значений. Расчленимые при подробном анализе текста, эти значения в художественной ткани романа составляют единство.

Для понимания значения музыки в творчестве Одоевского, стоит процитировать слова Н. Мышьяковой о том, что музыкальная культура, может представляться в литературном произведении широко, разнообразно и концептуально, так как с древнейших времен звуковой

код маркирует „живое”, тембром рассказывая о материале звучащего „тела”, длительностью воспроизводя движение, процессуальность, „историю”, динамикой и темпом – „внутреннее” состояние, экспрессию, „онтологические настроения”⁴²⁰. Это дает нам основание утверждать, что широкое использование музыки в творчестве Одоевского, нашедшее выражение и в *Русских ночах*, обогатило палитру писателя и создало богатство тонов и особый стиль повествования, который отличает его произведения. И. Борисова утверждает, что „музыкальный сюжет у Одоевского формирует интертекстуальную структуру, образуя параллель к словесному тексту, имплицитную смысловую параллель к словесному тексту, имплицитную смысловую параллель к словесному тексту в музыкальном материале”⁴²¹. И далее: „[...] Одоевский сознательно творит *мифологию музыки*” (курсив – И. Б.)⁴²².

Подводя итог нашего исследования, мы можем выдвинуть тезис, что будучи обязательным элементом практически всего творчества Одоевского, своеобразной константой его прозы, музыка является структурным первоэлементом его романа, определяющим в значительной степени внутреннюю архитектуру *Русских ночей*, становясь своеобразной музыкальной канвой этого прозаического произведения. Можно утверждать, что в основу поэтической системы философского романа *Русские ночи* легла логика музыки, вследствие чего роман *Русские ночи* Одоевского открыл путь к философии музыки XX века, которую сегодня невозможно представить без *Симфоний* Андрея Белого или *Доктора Фаустуса* Томаса Манна⁴²³.

Глава V

⁴²⁰ Н. Мышьякова, *Музыка как образ в русской литературе...*, с. 291.

⁴²¹ И. Борисова, *Музыкальная лестница Бетховена...*, с. 357.

⁴²² Там же, с. 368.

⁴²³ Томас Манн признался однажды: „Powieść zawsze była dla mnie symfonią dziełem kontrapunkcyjnym, tkaniną tematów, której idee grają rolę motywów muzycznych”. Цит. по: А. Н о ł о j u s z, *Muzyczne warianty młodopolskiej poetyckości*, „Poezja” 1980, nr 3, с. 106.

Литературные портреты музыкантов в *Русских ночах*

Для сочинения музыки необходимо прежде всего иметь ее в душе.

Джузеппе Верди

На страницах многих прозаических и поэтических произведений мы встречаем образы музыкантов – как реально существовавших людей, так и созданные поэтическим воображением писателей. Уже во второй половине XVII века – в период расцвета музыкальной культуры во многих европейских странах, особенно в Италии и Германии (после 30-летней войны), уровень музыкального искусства был очень высок. Интерес к музыке был широко распространен во всех слоях немецкого общества, музыка прочно входила в домашний быт немецкого бюргера.

Исследователи указывают на все возрастающую роль отдельного музыканта. „В музыкальной жизни века барокко отдельная личность была в центре внимания и, несмотря на всю условную связанность, была исполнением индивидуального сознания. Солист, виртуоз становился предметом культа, считался главным представителем музыкального содружества”⁴²⁴. В последней четверти XVII века образ музыканта становится главной темой ряда литературных произведений. Их авторы – Бэр, Принтц и Кунау одновременно были музыкантами и беллетристами, что позволило им повествовать об этическом облике и мастерстве музыканта, ставшего центральным героем их произведений (например, образ Караффы, выдающего себя за итальянского виртуоза из *Музыкального шарлатана*, 1700, Иоганна Кунау)⁴²⁵.

⁴²⁴ Н. R i e d e l, *Musik und Schockerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, [в:] *Abhandlung zur Kunst, Musik u. Literaturwissenschaft*, bd. 12, Boon, 1961, с. 426–427. Вслед за: М. Л. Т р о н с к а я, *Сатирический роман Иоганна Кунау о музыке*, [в:] *Литература и музыка...*, с. 75.

⁴²⁵ И. Кунау одним из первых европейских писателей основные сюжетные линии посвящает вопросам музыкального мастерства, характеру творческого процесса и очень актуальной для XVII века проблеме воздействия музыки на человека. На первый план он выдвигает „великолепное” искусство композитора, особо настаивая

Эта традиция получила свое продолжение в творчестве других европейских писателей. Как пример, можно назвать рассказы гениального немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана (*Кавалер Глюк, Музыкальные страдания Иоганна Крейсlera, капельмейстера и Житейские воззрения кота Мурра*⁴²⁶, проповедующие идеи немецкой романтической музыки). Среди произведений, относящихся к жанру *vie romanesque* и воплотивших портреты музыкантов в западноевропейской литературе, мы должны вспомнить *Жана-Кристофа* Ромена Роллана, *Верди* Франца Верфеля, поэтическую новеллу Эдуарда Мэрике *Моцарт на пути в Прагу*, *Титана* Отакара Янечка, *Один против судьбы* Антонина Згоржа (книга о Бетховене), *Жизнь Бетховена* Эдуардо Эррио, *Страдание и величие Ричарда Вагнера* Джеймса Джойса и др. Известный музыковед Святаслав Бэлза в предисловии к русскому изданию книги А. Згорж отметит, что „потомки, как правило, гораздо щедрее в оценке гениев, чем их современники”⁴²⁷.

Образы великих композиторов нашли свое воплощение и в творчестве польских писателей. Например, книга *Образ любви* Ежи Брошкевича рассказывает о судьбе великого Шопена, а *Волшебная скрипка* Эустахия Чекальского – о жизненном пути Генрика Венявского, не говоря уже о многочисленных произведениях Ярослава Ивашкевича, среди которых можно назвать роман-эпопею *Хвала и честь* – самое масштабное и во многом итоговое произведение писателя⁴²⁸.

на важности творческого момента, новизны, выдумки (*Inventio*). Композитор объявляется „королем музыкантов”. См. шире: М. Л. Т р о н с к а я, *Сатирический роман Иоганна Куна о музыке...*, с. 75–87.

⁴²⁶Полное название произведения – *Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах* (1821). Фрагментарная, необычная для реалистического произведения композиция этого романа ощущается как злая ирония: исповедь просвещенного филистера, обжоры и лежебоки кота Мурра перемежается отрывками из биографии Крейсlera, страницы которой кот Мурр будто бы употреблял для прокладки и просушки своей рукописи. См. шире: И. М и р и м с к и й, *Эрнест Теодор Амаде Гофман*, вступительная статья, [в:] Э. Т. А. Г о ф м а н, *Житейские воззрения кота Мурра. Роман. Золотой горшок. Щелкунчик и мышинный король. Повести*, Минск, 1989, с. 5–34.

⁴²⁷С. Б э л з а, *Радость через страдание*, вступительная статья, [в:] А. З г о р ж, *Один против судьбы*, Москва, 1987, с. 3.

⁴²⁸См. шире: М. П. М а л ь к о в, *Музыкальные аспекты творчества Ярослава Ивашкевича*, [в:] *Литература и музыка...*, с. 207–226.

Традиция создания таких портретов в русской литературе берет свое начало с пушкинской трагедии *Моцарт и Сальери*, до сих пор оставшейся значительным достижением литературы в области психологического раскрытия образов музыкантов. Польская исследовательница Казимера Лис утверждает: „То z potrzeby bohatera zrodził się mit charyzmatycznego artysty, wyniesionego wysoko ponad przeciętność boskiego wybrańca, szczególnie mocno zaznaczony w rosyjskiej prozie romantycznej”⁴²⁹. Одной из первых попыток воплощения в прозе особенностей характера творца *Аппассионаты* и его музыки была романтическая новелла Владимира Одоевского⁴³⁰ *Последний квартет Бетховена* (1831), вошедшая затем в текст философского романа *Русские ночи* (1844) – итоговой книги русского романтизма⁴³¹. По словам А. И. Кошелева, Пушкин выразил радость по поводу того, что „возникают у нас писатели, которые обещают стать наряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века”⁴³². Именно по инициативе А. Пушкина новелла Одоевского была впервые опубликована в „Северных цветах”. Однако сложный, амбивалентный портрет Бетховена не до конца был принят и не встретил полного понимания у современников кн. Одоевского, хотя автору, по мнению многих музыковедов XX–XXI века, удалось верно воспроизвести диалектику творчества и основные постулаты гениального композитора.

Впоследствии Владимир Одоевский обратился к образу другого конгениального немецкого композитора, создав новеллу *Себастьян Бах* (1835)⁴³³, о которой В. Г. Белинский сказал, „что это скорее биография

⁴²⁹К. Лис, *Romantycy...*, с. 10.

⁴³⁰В Западной Европе В. Ф. Одоевского отнесли к „русским гофманистам” (см. шире: С. Е. Р а s s а g e, *The Russian Hoffmannistes*, The Hague, 1963). Благозвучнее авторы сайта считают определение его как „русский гофманианец”.

По: http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f (12. 03. 2009).

⁴³¹Впервые новелла была напечатана в альманахе Дельвига „Северные цветы” в 1831 году. В текст *Русских ночей* вошла с небольшими стилистическими изменениями. *Последний квартет Бетховена* по предложению О. Левашовой, прежде чем был напечатан в альманахе, „читался и обсуждался на вечерах у Дельвига”. См. шире: О. Е. Л е в а ш о в а, *Музыка в кружке А. А. Дельвига*, [в:] *Вопросы музыкознания*, т. 2, Москва, 1956, с. 336.

⁴³²„Русская старина” 1904, № IV, с. 206. Цит. по: В. И. С а х а р о в, *Труды и дни Владимира Одоевского...*, с. 30.

⁴³³Эту новеллу Одоевский посвятил графу М. Ю. Виельгорскому и князю Г. П. Волконскому. Вслед за: *Примечания*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи...*, с. 291.

таланта, чем биография человека”⁴³⁴. Т. Ливанова. представляя в своей работе историю включения Одоевского в развернувшийся в печати спор „моцартистов” и „россинистов”, утверждает, что „фабула новеллы Одоевского возникла на русской литературной почве 20–30-х годов. Это именно *русская* новелла о Бахе, написанная в духе времени”⁴³⁵ (курсив – Т. Ливанова).

Герои этих новелл, наряду с другими персонажами-музыкантами цикла В. Одоевского, составили яркую плеяду литературных портретов музыкантов романа *Русские ночи*, а такой феномен, как произведение о музыкантах, написанное автором-музыковедом, заслуживают, по нашему мнению, особого исследования. Кроме того, представляется бесспорным наличие в данном романе-драме словесной музыки, имплицитных структурных и предметных параллелей, расширенной валентности музыкальной терминологии, что отражает широчайший диапазон воздействия музыкального искусства на литературу. Удивительно, но современный ученый А. Гир считает, что несмотря на многочисленную музыкальную поэзию XIX–XX вв., подлинной средой обитания „*verbal music*” может быть только роман, который „является наиболее предпочтительным для экспериментирования в области обнаружения структурных аналогий”⁴³⁶.

Одоевский, являясь одним из ярчайших представителей романтизма в русской литературе, во многих прозаических и музыкально-критических сочинениях вводит свой любимый лейтмотив, что поэтическое начало глубже всего проявляется в музыкальном искусстве. Музыка как душа, музыка как молитва – такой она представляется любомудру-романтику вслед за их духовными учителями, европейскими мистиками, как Сен-Мартен, Беме и др. Эта идея-доминанта была краеугольным камнем в романтической эстетике, которая видела глубину музыки в ее возможности постичь сущность мироздания не в отвлеченных понятиях и словах, а передать ее эмоционально и, отчасти иррационально, ибо, по мнению И.

⁴³⁴ В. Г. Б е л и н с к и й, *Сочинения князя В. Ф. Одоевского...*, т. VIII, с. 312.

⁴³⁵ *Русская книга о Бахе*, сб. статей, состав. Т. Н. Ливанова, Москва, 1985, с. 23–24.

⁴³⁶ А. Г и р, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 89.

Соллертинского, „музыка ведет нас в сферы стихийного чувства, столь глубокого, что оно не может быть высказано словами”⁴³⁷. Творческий человек стремится к самовыражению себя в различных сферах жизни, и в этом заключается высочайшее счастье личности. Одной из таких сфер („стихий”, по Одоевскому), в которой человек может выразить себя как личность и существо духовное, является искусство, с доминирующей ролью музыки, так как последняя больше, чем литература, больше, чем живопись или скульптура, способна передать „невыразимое”, самое сокровенное в человеке: „[...] единственный язык сего чувства – музыка” (13). В письме к В. С. Серовой от 11. I. 1864 г. Одоевский пишет: „Из всех искусств наиболее музыка служит проявлением этого невыразимого, недостижимого начала, – этой загадки, которой сплочены все организмы. Музыка вводит этот загадочный элемент в речь человеческую, которая без музыки, вообще без элемента эстетического могла бы только выговаривать: дай мне хлеба, дай мне мяса и пр. Оттого самые незначительные слова в музыке получают смысл, в них материально не находящийся; к мертвому слову прибавляется необходимый для всякого явления элемент невыразимого [...]”⁴³⁸.

Поэтому закономерным является появление целого калейдоскопа образов музыкантов: как реально существовавших личностей, так и вымышленных, – на страницах романа *Русские ночи*, посвященного проблемам и путям человеческого познания и человеческого счастья. Весь сюжет романа – это поиск ответов на извечные идеи-вопросы: „Что такое мы?” (13), „Зачем мы живем?” (14), „Что такое зло?” (101), когда в поисках идей-ответов автор вводит в текст произведения идеи-ошибки⁴³⁹. Центральные идеи *Русских ночей* связаны с утверждением четырех стихий человеческой жизни: науки, искусства, любви и веры, – как основы прогресса и разумного человеческого существования. Гармоническое сочетание этих стихий, по мысли Одоевского, – высший идеал, который может дать человеку ощущение

⁴³⁷И. Соллертинский, *Романтизм, его общая и музыкальная эстетика*, [в:] Е. Г. Оже, *Исторические этюды*. Изд. 2-е, Ленинград, 1963, с. 100.

⁴³⁸В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 526.

⁴³⁹Определения: „идея-вопрос”, „идея-ошибка”, „идея-ответ” – по Л. И. Тимофееву. См. шире: Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*, Москва 1976, с. 149–150.

счастья. Такой „идеей-ответом” в романе Одоевского многие литературоведы считают, видимо, не прошедшую цензуру утопическую повесть *4338-й год* (впервые опубликованную в 1926 г.). Показывая свое понимание сущности человеческой жизни, писатель приходил то к глубоким, то к спорным, а иногда и к мистическим выводам. Так, древняя надпись на статуе Изиды⁴⁴⁰ гласит: „никто еще не видел лица моего”, – и она „доныне не потеряла своего значения во всех отраслях человеческой деятельности”(8).

В уста героя романа, Фауста, Одоевский вкладывает мысль о значении „поэзии” (в романтизме – это широко понимаемый творческий процесс), что „человек [...] никак не может отделаться от поэзии; она, как один из необходимых элементов, входит в каждое действие человека, без чего *жизнь* этого действия была бы невозможна; символ этого психологического закона мы видим в каждом организме; он образуется из углекислоты, водорода и азота; пропорции этих элементов разнятся почти в каждом живом теле, но без одного из этих элементов существование такого тела было бы невозможно; в мире психологическом поэзия есть один из тех элементов, без которых *древо жизни* должно было бы исчезнуть [...]” (35, курсив – В. О.). И вопрос: „Что такое музыка?” – один из магистральных вопросов для кн. В. Одоевского.

Эту „поэзию жизни”, как писатель-романтик, он видел прежде всего в судьбах создателей и исполнителей музыки, так как „в истории встречаются лица вполне символические, которых жизнь есть внутренняя история данной эпохи всего человечества” (8). Ведь ответить на трудный и спорный вопрос „зачем мы живем?” можно лишь тогда, когда решим, „зачем живут другие”. Польская исследовательница О. Глукко указывает, что философский характер *Русских ночей* соединяется с символичностью его героев: и исторические, и вымышленные, – для автора являются символами, отражающими дух определенной эпохи,

⁴⁴⁰Изида (Исида) – в древнеегипетской мифологии – богиня жизни и здоровья, покровительница плодородия и материнства. По: *Краткий словарь иностранных слов...*, с. 199. В романе Одоевского Изида символизирует истину, скрытую для смертных.

определенного общества на каком-то этапе его развития. Символ, как вид метафоры, для романтиков несет в себе особенные познавательные ценности, позволяет показать наиболее адекватным способом правду о мире, как своеобразном организме. Слово „символ” очень часто появляется на страницах романа и является для Одоевского „словом-ключом” (О. Глукко)⁴⁴¹. Во *Введении*, написанном не ранее 1843 года, Одоевский четко обозначает жанр – „форму” своего произведения: „[...] автор почитал возможным существование такой драмы, которой предметом была бы не участь одного человека, но участь общего всему человечеству ощущения, проявляющегося разнообразно в историко-символических лицах; словом, такой драмы, где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но *целая жизнь одного служила бы вопросом или ответом на жизнь другого*” (8, курсив мой – С. Ш.).

В связи с внешней (но не довольной) фрагментарностью сюжета романа и символичностью его образов, стоит вспомнить, что Ю. Манн выделял (как отмечалось во *Введении* настоящей работы) в *Русских ночах* „три слоя” – „необыкновенные истории, преимущественно о „сумасшедших”, искания двух друзей и – надо всем – беседы и размышления четверых приятелей”⁴⁴². Первый „слой”, по мнению Манна, составляют истории, записанные „двумя приятелями”. Действующие лица этих историй: итальянский архитектор – старик, выдающий себя за Джамбаттисту Пиранези⁴⁴³; русский юноша – „экономист”; Бетховен; импровизатор Киприано; Бах. Все они безумцы, одержимые своей *idee fixe*⁴⁴⁴. Для полного понимания колоссального по замыслу вводимых идей романа-драмы важно еще раз подчеркнуть, что расположение частей произведения не случайно и обнаруживает

⁴⁴¹ О. Г л у к о, *Idee romantyzmu...*, с. 40–42.

⁴⁴² Ю. М а н н, *Русская философская эстетика...*, с. 173.

⁴⁴³ Это лицо вымышленное и символическое, однако имеющее некоторые приметы исторической основы. Пиранези Джамбатиста (1720–1778) – итальянский архитектор, создавший серию гравюр на архитектурные сюжеты, которая характеризуется буйной фантазией.

⁴⁴⁴ Тема „великих безумцев” отражает одну из любимейших идей Одоевского и находится в непосредственной связи, как мы уже отмечал выше, с задуманной Одоевским и так и не написанной книгой *Дом сумасшедших*. Введением к этой книге должна была стать статья *Кто сумасшедшие*, сохранившаяся в рукописи. Текст этой статьи, слегка переделав, Одоевский вставляет в *Русские ночи*.

„живую связь между всеми этими людьми” (139): новеллы расположены так, чтобы каждый последующий персонаж оттенял как силу, так и слабости предыдущего.

Внутренняя композиция романа *Русские ночи*, связанная с диалектическим движением, эволюцией мысли об истине, о соотношении искусства и познания, музыки и жизни, имеет четкий генезис развития: вступление, завязку (*Ночь вторая*), кульминацию (*Ночь девятая*), развязку (*Ночь девятая*: „Голос в незримой беседе [...]”) и *Эпilog*⁴⁴⁵. Открытый финал (истина, в конечном итоге, непостижима полностью) сближает *Русские ночи* со многими романами XIX века.

Главная задача Одоевского, на наш взгляд, заключалась в стремлении свести все и всех в интригующем диалоге. Спорят Фауст и его друзья; четверо приятелей, в свою очередь, вступают в дискуссию с двумя молодыми людьми, возникает диспут между Фаустом (и его друзьями) и рассказами-новеллами, в свою очередь, молодые люди рассказывают о „безумцах” для того, чтобы разобраться в сути творческого воображения. Новеллы (о бездуховных людях и о „сумасшедших гениях”) тоже поясняют и дополняют друг друга. Звучат все голоса эпохи, полемизируя друг с другом: и Шеллинга, и Гегеля, и почти всех современных Владимиру Одоевскому ученых (химиков, физиков, философов и т. п.), позитивистов и романтиков, скептиков и идеалистов, прагматиков и поэтов, гениев-безумцев и материалистов-пошляков, сливаясь в полифонический философский „оркестр” данной эпохи.

Убежденный романтик, князь В. Одоевский (как отмечалось выше) основную роль в преобразении мира отводил идеям и художественным образам, в частности музыкантам, становившимся идеологическими символами данной эпохи. Отсюда такой насыщенный интеллектуализм *Русских ночей* Одоевского, доходящий иногда до „метаязыка”, т. е. до описания самого процесса творчества (обе эти черты в перспективе ведут к сложному искусству XX в., например, к *Роману одного романа* Томаса Манна). Величие художника, согласно философии

⁴⁴⁵ Т. Н. П а ш а е в а, *Жанровая природа книги „Русские ночи”...*, с. 12.

Шеллинга, заключается в борьбе с огромными трудностями, которые всегда стоят на пути каждого гениального создателя. С другой стороны, Одоевский чувствовал трагедию любой крайности, в том числе творческой личности, лишаящей человека полноты жизни (вспомним героя Э. Гофмана капельмейстера Иоганеса Крейсlera, представляющего всю опасность личности, посвященной исключительно искусству, который в, конце концов, по замыслу автора, должен был кончить свои дни в сумасшедшем доме). Мысль о новелле, посвященной „бессмертному” Бетховену⁴⁴⁶, по мнению исследователей, зародилась у Одоевского, видимо, сразу же после получения известия о смерти музыкального гения. В основу романтической новеллы положены как достоверные исторические факты, так виртуозный художественный вымысел; в произведении смешивается действительное, фактическое с загадочным и неопределенным, так как историческая правда и вымысел тесно переплетены друг с другом. Творчество Бетховена-персонажа в *Русских ночах* представлено как реально существующими произведениями гениального композитора: последним квартетом (хотя неизвестно, каким именно из пяти последних квартетов), *Победой Веллингтона, или Битвой при Виттории, Эгмонтом*, – а также вымышленной *Симфонией*, которую нельзя соотнести ни с одним реальным произведением великого немца. Поэтика романтической новеллы Одоевского позволяет рисовать образ реально существовавшего композитора Бетховена и выдуманный силуэт ученицы великого мастера, Луизы (символ наивного, детского сознания). По словам И. Борисовой, „Новелла о Бетховене (как и новелла *Бал или Себастьян Бах*) создается Одоевским на пересечениях словесного и музыкального

⁴⁴⁶Эта очень противоречивая и спорная фигура композитора могла заинтересовать Одоевского своим ярким индивидуализмом в творчестве. Глубоко модернизируя сонаты и симфонии, исторический Бетховен указал на их новые формы развития. В отличие от Гете и Моцарта, Бетховен никогда не стремился быть обласканным тогдашней властью и знатью. Точно также вел себя на артистическом поле. Бетховен не считался с правилами классического музыкального искусства, изменял их для собственных сугубо художественных нужд и задач. Трудности, связанные с первыми исполнениями его симфоний или квартетов, свидетельствуют о том, что Бетховен не писал ни для общества, ни для салонов, а исключительно для развития самой музыки, для самого искусства. Это новаторский, революционный диалог творца со своим творчеством, это романтический индивидуализм; именно эту философию творчества музыкального искусства Одоевский пропагандирует на страницах своего романа.

дискурса, отсылая к реальным персоналиям музыкальной истории и их подлинным сочинениям [...]»⁴⁴⁷.

Традиционная романтическая оппозиция „гений – толпа” (вспомним хотя бы *Поэт и чернь* А. Пушкина) передается в романе в сопоставлении и столкновении творчества гигантов музыки с музыцированием имитаторов музыки („педантов”, „ремесленников”, „бессмысленных исполнителей”). Одоевский представляет извечный непримиримый конфликт между гением и толпой филистров, когда вдохновенный певец, не властный над своими видениями, в состоянии вдохновения, согласно А. Гиру, „трансцендирует границы человеческой способности познания и творит произведения, которые открывают слушателю нечто неизведанное”⁴⁴⁸.

В романтическом понимании самого писателя, это конфронтация „внешнего” и „внутреннего”, „выразимого” и „невыражаемого”, свидетельствующие о дуализме человеческой души, мира; отражается трагедия истинного художника („Тогда родились два постоянные, вечные, но опасные, вероломные союзники души человека: *мысль и выражение*”, 120, курсив – В. О.). Прошедший танталовы муки созидания, Бетховен-персонаж обвиняет своих противников – квазимузыкантов – в „холодном восторге”, в отсутствии страстности, скрупулезном следовании правилам и классическим канонам, догмам, в стереотипности тонального мышления, в отсутствии подлинного переживания и сопричастности к исполняемой музыке. В романе *Русские ночи* Бетховен являет собой романтический идеал творца-гения, стремящегося выразить невыразимое вопреки консервативному окружению многочисленных музыкальных посредственностей, считающих его новшества музыкальной „ересью”: „Конфликт профанного и трансцендентного, выразимого и невыразимого – проблема не только творчества Бетховена, но и творчества вообще”, – утверждает И. Борисова⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷И. Борисова, *Музыкальная лестница Бетховена...*, с. 356.

⁴⁴⁸А. Гир, *Музыка в литературе: влияния и аналогии...*, с. 95.

⁴⁴⁹И. Борисова, *Музыкальная лестница Бетховена...*, с. 358

Главный герой новеллы *Последний квартет Бетховена*, болезненно ощущая духовное одиночество и полное непонимание своих гениальных музыкальных открытий, горько упрекает догматичных „профанов” и „ремесленников”: „Эти люди будто знают, что такое душа музыканта, что такое душа человека?” (82). В отличие бездушных музыкантов-халтурщиков, жизнь для Бетховена – „это цепь бесконечных терзаний” (82), питающих горнило его воображения. Образ гениального композитора, О. Глукко видит как противопоставление толпе, ее приземленной философии: „Utwór o Beethovenie funkcjonuje w całości cyklu jako alternatywna propozycja wobec mieszczańskiej filozofii, propozycja kształtowania własnego życia na sposób niepowtarzalny, gdzie wkalkulowane jest ryzyko bycia nazwanym odmieńcem”⁴⁵⁰.

Композитор мечтает о том, что придет время, когда „свежими формами заменят обветшалые”, что „нынешние инструменты” заступят новыми, которые будут в совершенстве исполнять произведения гениальных композиторов; что исчезнет, наконец, различие между „музыкою писанной и слышимой”. Так как природа творчества интермедияльна, то рождение произведения любого вида искусства – процесс сложный и часто трагический, потому что появляется проблема передачи творческого потенциала с „внутреннего языка” на язык „внешний”. И об этой трагедии говорит Бетховен, персонаж Одоевского:

Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями. [...] и все это тщетно! Да и к чему это все? Зачем? Живешь, терзаешься, думаешь написал – и конец! К бумаге приковались сладкие муки создания – и не воротить их! (83).

Мы видим, однако, что только в его одинокой душе звучат чувства и мысли, Бетховен-персонаж страдает, так как „унижены, в темницу заперты мысли гордого духа-создателя; а люди придут, слушают, судят – как будто они судьи, как будто для них создаешь!” (курсив мой – С. Ш.). В своем новаторском взгляде на искусство часто герой остается

⁴⁵⁰ О. Г л ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 76.

одинок (как и в жизни). Желание „употребить аккорд, который до сих пор никто еще не осмеливался употребить” и „соединить все тоны хроматической гаммы в одно созвучие”⁴⁵¹ – это не только новаторство, но доказательство „педантам, что этот аккорд правилен”. И горестно композитор добавляет: „И чем мне грустнее, Луиза, тем больше нот мне хочется прибавить к *септим-аккорду*” (81, курсив – В. О.)⁴⁵². Следует оговорить, что ошибочно было бы воспринимать Бетховена как личность, поставившую себя во всем выше людей. Мы видим его смиренность (когда, не услышав музыки, тихо отошел от играющих и сел в отдаленном углу, закрыв лицо руками) или, услышав от Луизы, что он мешает, и что им пора домой, не говоря ни слова, „побрел за нею, как ребенок” (80). Человеколюбие и жизненная наивность, альтруизм, искренность чувств, нежность по отношению к своей ученице Луизе переполняют этого героя. Автор наделяет его обычными человеческими недостатками, например, непрактичностью (потраченные без толку деньги на беспрестанную перемену квартир). Видим великого гения, беспомощного, покинутого и забытого всеми, одинокого, в нищете, с запутанными материальными делами, витающего в облаках своего воображения. Верная ученица Луиза помогает ему функционировать в непонятном ему мире обычных людей, является его связующим звеном с реальной жизнью. Вот как описывает его последнее земное пристанище Одоевский:

На конце города, в четвертом этаже старого каменного дома, есть маленькая душная комната, разделенная перегородкою. Постель с разодранным одеялом, несколько пуков нотной бумаги, остаток фортепьяно – вот все ее украшение (80).

⁴⁵¹Как мы уже писали, это была мечта исторического Бетховена, основанная отчасти на его собственных достижениях в последних квартетах и вполне реализованная в музыке XX века.

⁴⁵²Устаревшее „септим-аккорд” соответствует современному „септаккорду” – т. е. аккорду, состоящему из 4 различных звуков, которые расположена (или могут быть расположены) по терциям. Между нижним и верхним звуками такого аккорда образуется интервал септимы – отсюда и название аккорда. По: *Краткий музыкальный словарь...*, с. 255. Именно Л. в. Бетховен ввел впервые септаккорд в гармоническую структуру музыкальных произведений.

Для сравнения можно привести (не известные Одоевскому) воспоминания дирижера Зейфрида (современника композитора), где есть описание комнаты исторического Бетховена – многое совпадает:

В его доме царит поистине удивительный беспорядок. Книги и ноты разбросаны по всем углам, так же как и остатки холодной пищи, запечатанные или наполовину осушенные бутылки; на конторке беглый набросок нового квартета и здесь же остатки завтрака; на рояле, на испещренных каракулями листах, материал к великолепной, еще дремлющей в зародыше симфонии и молящая о спасении корректура [...] ⁴⁵³

Великого корифея музыки постигает несправедливая гримаса судьбы, ведь трудно представить себе более жестокое жизненное испытание: человек, гениально одаренный даром творчества в мире звуков, глубоко впечатлительный и сильный духом, в зените славы наделяется болезнью слухового органа ⁴⁵⁴. Особым драматизмом наполнены сцены, когда оглохший композитор демонстративно играет на разбитом (немом, глухом, искалеченном как и он сам) фортепьяно! У инструмента нет ни одной целой струны, но Бетховен самозабвенно, не обращая внимания на сардонические усмешки окружения ⁴⁵⁵, „с важным видом” ударяет по „пустым клавишам” „сухого разбитого инструмента” (81) – это и парадоксально, и символично. Бетховен слышит свою музыку в душе и не нуждается в ее озвучивании с помощью „внешнего”, вещественного предмета (инструмента) – в данном случае – фортепьяно, которое оказывается своеобразным

⁴⁵³ А. А л ь ш в а н г, *Людвиг ван Бетховен...*, с. 256.

⁴⁵⁴ Ср.: Б. Асафьев о глухоте исторического Л. в. Бетховена: „Воображению жесточайшего инквизитора не представлялось такого орудия пытки, какое создано было неведомыми течениями жизненных законов [...]”. По: Б. А с а ф ь е в, *Избранные труды...*, т. IV, с. 382.

⁴⁵⁵ Великий композитор и в жизни страдал от глухоты и от того, что должен был скрывать от окружающих болезнь слухового органа. В письме к близкому другу Вегелеру писал: „Я влачу теперь существование, которое нельзя не назвать жалким. В течение двух лет избегаю всякого общества, потому что не в силах признаться людям: я глух. Будь у меня другое занятие, то еще бы куда ни шло, но при моей профессии такое состояние ужасно. К тому же и враги мои, число которых не мало, – что сказали бы на это они! [...] Я уже часто проклинаю создателя и свое существование”. Письмо к Вегелеру. Вена, 29 июня 1801 г. По: *Письма Бетховена. 1787–1811*, Москва, 1970, с. 138–142.

двойником героя, отражая и его музыкальную ипостась, и физический дефект.

Одоевский показывает, что так же как и исторический Бетховен, Бетховен-персонаж скрывает и стыдится своей глухоты, видит в этом злую иронию и насмешку небес, так как по логике „внешнего” мира он должен иметь совершеннейший слух. Исторический факт глухоты великого Бетховена органически вписывается в поэтику романтизма, наделяющую людей с различными физиологическими недостатками особыми сверхчеловеческими возможностями. Например, у Одоевского: „[...] в летописях медицины мы встречаем людей, которых раздраженное состояние зрения или слуха давало возможность видеть там, где другие не видели, видеть в темноте, слышать незаметный, несуществующий для других шорох, угадывать происшествия, отдаленные на неизмеримое пространство” (26).

Кроме жестоких лишений и страданий, через которые проходит композитор с чуткой совестью музыканта, появляется и борьба за творчество глухого композитора. Из-за глухоты Бетховена исполнители из новеллы саркастически называли его творчество безобразными порывами ослабевшего гения. Какой-то насмешник в новелле вспоминает, как Бетховен на концерте, где исполняли его последнюю симфонию, „совсем не в такт размахивал руками, думая управлять оркестром и не замечая того, что позади его стоял настоящий капельмейстер”⁴⁵⁶. Часто музыканты, приведенные в отчаяние бессмыслицей произведения, в гневе бросали смычки. Они обвиняли его в том, что исчезла „прелесть оригинальных мелодий”, художественная отделка превратилась „в кропотливый педантизм”;

⁴⁵⁶7 мая 1824 г. были исполнены впервые *Девятая симфония* и три номера *Торжественной мессы*. Дирижировал Умлауф; в начале каждой части темпы давал Бетховен, стоявший у рампы. Успех был потрясающий. После окончания „академии” публика устроила овацию композитору, стоявшему спиной к ней, погруженному в свои думы, по обыкновению, ничего не слышавшему. По: А. А л ь ш в а н г, *Людвиг ван Бетховен...*, с. 387–389.

В. Галацкая о том же событии пишет: „Весной 1824 г. на обновленной постановке *Фиделио* дирижировал сам автор. Глухота сильно мешала ему, он часто сбивался с такта и делал указания, не соответствующие исполняемому месту. Исправлял положение капельмейстер Умфлауф: стоя за спиной Бетховена, он осторожно поправлял ошибки. См. шире: [в:] В. Г а л а ц к а я, *Музыкальная литература зарубежных стран...*, с. 33–36.

огонь, который прежде пылал в его быстрых аллегро, погас среди непонятных диссонансов, а оригинальные, шуточные темы веселых менуэтов превратились в скачки и трели, везде замечалось ученическое стремление к эффектам. И где великий Бетховен? Стоит отметить здесь, что эта оценка последнего квартета Бетховена, как плода глухоты и безумия, дается Одоевским от лица персонажей, а не от лица самого автора, который ценил поздние квартеты исторического композитора Бетховена и в одном из своих критических эссе сравнивая Бетховена с Чацким Грибоедова, гневно обличал „Фамусовых музыкального мира”, которыми Бетховен „был почтен сумасшедшим”⁴⁵⁷ (оговорим, что кн. Одоевский был знаком с отрицательными суждениями о позднем Бетховене⁴⁵⁸).

Бетховен-персонаж своим лучшим произведением считает *Победу Веллингтона, или Битву при Виттории*, которая по своему идейному размаху является идеальным образцом для иллюстрации поэтики романтизма: „Помнишь ли ты, когда в Вене, в присутствии всех венчаных глав света, я управлял оркестром моей ватерлооской баталии? Тысячи музыкантов, покорные моему взмаху, двенадцать капельмейстеров, а кругом батальный огонь, пушечные выстрелы [...] О! это до сих пор лучшее мое произведение, несмотря на этого педанта Вебера” (81). Хотя сам кн. В. Одоевский тут же в сноске объективно указывает, что это „слабейшее из произведений Бетховена” (81).

Одержимость литературного героя какой-то идеей свидетельствует у Одоевского об исключительности персонажа, о его величии, но в то же время становится источником жестоких насмешек и страданий, поэтому к „сумасшедшим” героям *Русских ночей* можно отнести не только Бетховена, Баха, Пиранези, Киприано, но и библиофила из рассказа о Пиранези, и рассказчика из *Себастьяна Баха*, стремящегося создать

⁴⁵⁷В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 114.

⁴⁵⁸Известно, что в кружке Виельгорского, к которому был близок и В. Одоевский, А. Ф. Львов, участвовавший в исполнении одного из последних квартетов Бетховена, в раздражении швырнул на пол свою партию первой скрипки. В письме к Н. Я. Афанасьеву Львов писал: „[...] как вы, Н. Я., не видите, что это писал сумасшедший?” Н. Я. Афанасьев, *Воспоминания*, „Исторический вестник” 1890, июль, с. 35. Цит. по: *Приложение...*, [в:] В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, с. 288.

монографию о людях искусства, и „человека в черном” из *Города без имени*.

Несколькими скупыми, но убедительными мазками Одоевский в начале новеллы *Последний квартет Бетховена* рисует запоминающийся портрет заглавного героя, сигнализирующий якобы о его сумасшествии:

Вдруг дверь отворилась и вошел человек в черном сюртуке, без галстука, с растрепанными волосами; глаза его горели, – но то был огонь не дарования; лишь нависшие, резко обрезанные конечности лба являли необыкновенное развитие музыкального органа (80)⁴⁵⁹.

Как понимать слова Одоевского, что „глаза его горели, – но то был огонь не дарования”? Кто он? – сумасшедший или непонятый гений – в тексте нет однозначных ответов. „В самом деле, – пишет автор, – что замечаем мы в сумасшедших? В них все понятия, все чувства собираются в один фокус [...]; оттого не было почти ни одной новой мысли, которая бы в минуту своего появления не казалась бреднями; нет ни одного необыкновенного происшествия, которое бы в первый момент не возбуждало сомнения; нет ни одного великого человека, который бы в час зарождения в нем нового открытия, когда мысли еще не развернулись и не оправдались осязаемыми последствиями, не казался сумасшедшим [...]; состояние гения, минуты его открытий

⁴⁵⁹ Этого достаточно, чтобы визуально представить себе этого великого композитора. В XX в. другой художник слова, Ромен Роллан, имевший более полные и достоверные источники, как бы повторил описание Одоевского, более подробно описав Бетховена: „Он был невысокий, коренастый, могучего, почти атлетического телосложения. Лицо широкое, кирпично-красного оттенка. [...] Лоб мощный, шишковатый. Волосы необычайно густые и черные, казалось, не знали гребня: они торчали во все стороны – „змеи медузы”. Глаза его пылали изумительной, поражающей всех силою; [...] нос у него короткий, обрубленный, широкий – отсюда это сходство с обликом льва. Тонко очерченный рот – впрочем, нижняя губа немного выдавалась. Мощные челюсти, которые могли дробить грецкие орехи. На подбородке справа глубокая ямка, что делало его лицо странно асимметричным”. Р. Р о л л а н, *Собрание сочинений в 14-ти томах*, Москва, 1954, том 2, с. 13–14.

Как видим, оба писателя, Одоевский и Роллан, были очень точны в описании своего героя. Композитор Рейхард так написал в письме об историческом Бетховене: „По внешности он циклопообразен, но очень искренен, сердечен и добр [...]”, а кличку „Мавр” дал композитору бывший патрон Гайдна, старый князь Эстерхазм. Вслед за: А. А л ь ш в а н г, *Людвиг ван Бетховен...*, с. 243.

действительно подобны состоянию сумасшедшего, по крайней мере, для окружающих [...]” (25). Далее кн. Одоевский рассуждает: „На этой лестнице не ближе ли находится восторженное состояние поэта, изобретателя, не ближе ли к тому, что называют безумием, нежели безумие к обыкновенной животной глупости?” (26).

Бетховенский максимализм, который проявляется в его конфликте с другим персонажем, музыкальным критиком Вебером Готфридом⁴⁶⁰ („засушенный мозг теоретика”, который требует от Бетховена объяснения, почему он в том или другом месте употребил именно такое соединение мелодий, именно такое сочетание инструментов, когда композитор и сам не может дать четкий и вразумительный ответ), свидетельствует о том, что великий композитор ставит себя часто выше дилетантской толпы; у него мы не найдем того благостного христианского духа, обитавшего в сердце другого музыкального гения – Баха:

– А люди? люди! они придут, слушают судят – как будто они судьи, как будто для них создаешь! Какое им дело, что мысль, принявшая на себя понятый им образ, есть звено в бесконечной цепи мыслей и страданий; что минута, когда художник нисходит до степени человека, есть отрывок из долгой болезненной жизни неизмеримого чувства; что каждое его выражение, каждая черта – родились от горьких слез Серафима, заклепанного в человеческую одежду и часто отдающего половину жизни, чтоб только минуту подышать свежим воздухом вдохновения? (83).

Гениальный Бетховен Одоевского именно и есть архангелом музыки (Серафимом), но архангелом падшим, потерявшим связь с Богом. В тексте романа Одоевский дает неоднократные указания на это: „О! этот ад до сих пор в моем слухе! – Но я тогда еще был счастлив: иногда, я замечал, на бессмысленных исполнителей находило какое-то вдохновение; я слышал в их звуках что-то похожее на *темную мысль*,

⁴⁶⁰Вебер Якоб Готфрид (1779–1859), немецкий музыкальный теоретик и композитор, основатель консерватории в Майнгейме (1806). С 1824 по 1839 гг. он издавал музыкальный журнал „Цицилия”. Образ Готфрида Вебера оказывается далеко не таким однозначным в своем „педантизме”, как это представляется Бетховену, что ясно из подстрочного примечания в *Русских ночах* самого кн. Одоевского

западавшую в мое воображение: тогда я был вне себя, я исчезал в гармонии, мною созданной” (82, курсив мой – С. Ш.). Описание творческого процесса гения вызывает у читателя самые противоречивые чувства, трудно за этим увидеть Божеское провидение: „Сравнивают меня с Микель-Анджелом – но как работал творец „Моисея”? В *гневе*, в *ярости*, он сильными ударами молота ударял по недвижимому мрамору и *поневоле* заставлял его выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменной оболочкою. Так и я! Я холодного восторга не принимаю! [...] *кровь* во мне *кипит* в жилах, *дрожь* проходит по телу и *волосы* на голове *шевелиются*” (83, курсив мой – С. Ш.). Терзания великого композитора вызваны типичнейшей коллизией романтизма – трагедией невоплощенного действия, разладом между мечтой и действительностью, поэзией и правдой, и в то же время, терзания, одухотворенные силою гения, знаменуют одновременно его победу (В. Троицкий)⁴⁶¹.

В беседе с Виктором, Ростиславом, Вячеславом Фауст после прочтения *Последнего квартета Бетховена* знакомит своих молодых друзей с мнением „одного горячего почитателя Гайдна” и уже открыто говорит об отрицании Бога великим композитором: „[...] Бетховен, несмотря на свой музыкальный гений (может быть, высшей степени, нежели гений Гайдна), – никогда не был в состоянии написать духовной музыки, которая приближала бы его к ораториям последнего”. – „Отчего так?” – спросил я. – „Оттого, – отвечал гайднист, что *Бетховен не верил тому, чему верил Гайдн*” (85, курсив мой – С. Ш.).

Музыку, которая соединяла бы человека и Бога, земное и небесное, „внешнее” и „внутреннее” у Бетховена мы не найдем. Как нам кажется, что он потерял, а может, и никогда не имел этой трансцендентальной связи, этой медиальности (в отличие от другого героя романа – Баха, который незримыми нитями связан с небесами). И чтобы усилить трагизм внутренней борьбы и жизни Бетховена-персонажа, Одоевский информирует читателя о смерти композитора-гения под звуки музыки (по Одоевскому – антимузыки) „блистательного бала” одного из венских министров, сознательно

⁴⁶¹ В. Ю. Т р о и ц к и й, *Художественные открытия...*, с. 219.

искажая исторические факты его кончины: „Как жаль! – сказал кто-то, – театральный капельмейстер Бетховен умер, и, говорят, не на что похоронить его. – Но и этот голос теряется в толпе” (84)⁴⁶².

По мнению О. Глукко, новелла о Бетховене является одним из звеньев главной идеи всего цикла. Развивая мысль Е. Маймина о музыкальном принципе композиции романа⁴⁶³, исследовательница считает, что „kompozycyjną i ideową funkcję opowieści o Beethovenie w *Nocach rosyjskich* można by porównać do roli dźwięku w utworze muzycznym”⁴⁶⁴. Этот „звук” может быть более громкий, чем остальные, но весь его глубокий смысл проявляется в созвучии с другими „звуками” цикла.

Разговор о Себастьяне Бахе герои романа Одоевского *Русские ночи* заводят только на восьмую ночь. Они читают рассказ о Бахе авторства одного „чудака”, любителя музыки. И если обсуждая единство музыки и внутренней жизни в рамках эстетики тождества четверо молодых героев *Русских ночей* из уст Фауста слышат следующие горькие слова в адрес гениального Бетховена:

Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена – еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет – с отчаяния [...] Странное дело: всякая другая музыка, особенно гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее; действие, производимое музыкою Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль; вы слушаете его симфонию, вы в восторге, – а между тем у вас душа изныла. Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить (84, курсив мой – С. Ш.)⁴⁶⁵.

⁴⁶²До последней минуты жизни исторического Бетховена ему сопутствовали его близкие друзья Брейнинг и Шиндлер, брат Иоганн, молодой поэт Ансельм Гютенбреннер. 23 марта Бетховен сказал Шиндлеру знаменитую фразу: „Рукоплещите, друзья, комедия окончена”. Похороны состоялись 29 марта. Огромный двор густонаселенного дома [...] был до отказа набит людьми [...]. За гробом Бетховена следовало двадцать тысяч человек – около одной девятой части всего населения имперской столицы. Все школы в знак траура были закрыты. См. А. А л ь ш в а н г, *Людвиг ван Бетховен...*, с. 87.

⁴⁶³См. шире: Е. А. М а й м и н, *Владимир Одоевский и его роман...*, с. 262–263.

⁴⁶⁴О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 116.

⁴⁶⁵Имеется сходство и в суждениях Л. Толстого в *Крейцеровой сонате* с суждениями Фауста из *Русских ночей* Одоевского о музыке в *Последнем квартете Бетховена*. Герой повести, имея в виду сонату Л. в. Бетховена, говорит: „Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует,

то совсем иное ощущали слушатели музыки, „внимавшие органу, звучащему под пальцами Себастьяна Баха”, это скорее припоминает аристотелевский катарсис:

Не рассеивала их благоговение игривыми блесками: его сначала выражала мелодия простая, как просто первое чувство младенствующего сердца, – потом, мало-помалу, мелодия развивалась, мужала, порождала другую, ей созвучную, потом третью; все они то сливались между собой в братском лобзании, то рассыпались в разнообразных аккордах; но первое благоговейное чувство не терялось ни на минуту: оно лишь касалось всех движений, всех изгибов сердца, чтоб благодатною росой оживить все силы душевные; когда же были исчерпаны все их многообразные образы, оно снова являлось в простых, но огромных, полных созвучиях, и слушатели выходили из храма с освеженною, с воззванною к жизни и любви душой (125).

Создание Одоевским новеллы *Себастьян Бах*, позднее вошедшей в текст романа, следует считать исторической вехой, знаменующей рождение в России интереса к творчеству великого немецкого композитора и связанной с ним органной культуре. И в то же время является уникальной попыткой в русской литературе аналитически исследовать сам творческий процесс и творческое сознание музыканта-гения как единую, интегральную философскую данность. Даже на фоне прекрасной новеллы *Последний квартет Бетховена* новелла *Себастьян Бах* отличается исключительной глубиной, яркостью, удачным симбиозом литературного дарования автора и его профессиональных музыкальных знаний, представляя собой феномен интермедиальности. Читатель становится свидетелем поэтического онтогенеза художественного сознания музыканта во всей его полноте жизненных перипетий.

Новелла о Бахе кн. Одоевского была, по существу, первой в России попыткой воссоздать образ великого композитора. Долгое время

страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим [...]”. См. шире: Л. Толстой, *Крейцера соната*, [в:] Егуже, *Собрание сочинений в двенадцати томах*, т. 11, Москва, 1987, с. 154.

имя Иоганна Себастьяна Баха было мало известно не только в России, но и в Германии. Было время, что на музыку Себастьяна Баха весь музыкальный свет взирал, как на школьный педантский хлам, на старье, которое иногда, как, например, в „Хорошо темпированном клавире, годится для упражнения пальцев, наравне с этюдами Мошелеса и экзерсисами Черни”⁴⁶⁶. Еще в конце XVIII века Себастьяну Баху на его родине предпочитали „берлинского Баха”, его второго сына. Возрождение имени и славы И. С. Баха в Европе относится к 20-30 годам XIX века. Напомним, что именно тогда в Германии только начинают появляться первые труды, посвященные жизни и творчеству Баха (Форкель, Рохлиц), а Мендельсон осуществляет первое после смерти Баха исполнение *Страстей по Матфею* в 1829 году⁴⁶⁷. Таким образом, мы видим Одоевского среди первых пропагандистов творчества И. С. Баха в России.

И. С. Бах был любимейшим композитором Одоевского с ранней юности и до конца дней, его творчество было „учебной книгой”, воспринимаемой с полным пиететом, постоянной радостью и наслаждением. По мнению Е. Маймина, „когда В. Одоевский говорит о Бахе, своем любимом музыканте, в самом тоне его повествования чувствуется благоговение. Язык рассказа о Бахе сродни баховской музыке: высоко-старинный, чистый, без аффектаций, спокойно-величественный”⁴⁶⁸.

Философский характер цикла находит свое подтверждение в развитии темы истинного понимания творчества художника. В экспозиции новеллы *Себастьян Бах* содержатся интересные мысли, которые можно отнести и к оценке творчества главного героя новеллы *Последний квартет Бетховена*, и к оценке творчества любого

⁴⁶⁶А. С е р о в, *Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика*, [в:] *Избранные статьи*, т. 2, Москва, 1957, с. 214–216.

⁴⁶⁷Творчество Себастьяна Баха не сразу получило достойное признание. Прошло много времени, пока оно пробило себе путь к публике. Не был услышан и скорбный протестующий голос *Страстей* Баха. Лишь через столетие романтики открыли этот замечательный памятник немецкой музыки. 11марта 1829 года, впервые после смерти С. Баха, двадцатилетний Мендельсон-Бартольди организовал в берлинской Певческой академии исполнение *Страстей по Матфею*.

⁴⁶⁸Е. А. М а й м и н, *Владимир Одоевский и его роман...*, с 274.

художника. Рассказчик⁴⁶⁹, коллекционер картин, гравюр и музыкальных сочинений, утверждает, что истинного художника нельзя оценивать как обычного смертного:

Не ищите в его жизни происшествий простолюдина, – их не было; нет минут непоэтических в жизни поэта; все явления бытия освещены для него незаходимым солнцем души его, и она, как Мемнонова статуя, беспрерывно издает гармонические звуки (106).

В. Одоевский опять возвращается к проблеме несовершенства вербальной передачи замыслов, волнующей многих романтиков. Устами своего следопыта-повествователя из новеллы *Себастьяна Баха* автор предостерегает музыкальных критиков, биографов перед формальным, „мертвым” анализом музыкальных произведений, с целью избежать участи бедного Киприано из новеллы *Импровизатор*, увидевшего природу, „как остов прекрасной женщины, которую прозектор выварил так искусно, что на ней не осталось ни одной живой жилки” (93). Такого же ужасающего эффекта может достичь бездушный и пошлый критик, который захочет „перевести” на „свой” ординарный язык „религиозное вдохновение музыканта”:

Биографы Баха описывают гармоническое, ныне потерянное таинство следующим образом: „Во время богослужения, – говорят они, – Бах брал одну тему и так искусно умел ее обрабатывать на органе, что она ему доставала часа на два. Сначала была слышна эта тема в форшпиле или в прелюдии; потом Бах обрабатывал ее в виде фуги; потом, посредством различных регистров, обращал он в трио или квартет все ту же тему; за сим следовал хорал, в котором опять была та же тема, расположенная на три или четыре голоса; наконец, заключение, следовала новая фуга, опять на ту же тему, но обработанную другим образом и к которой присоединялись две другие (125–126).

Метафизическое понимание музыки позволяет писателю-меломану проникнуть в самую суть взаимоотношений гения и его творений, достигая подлинных философских глубин. Читатель наблюдает

⁴⁶⁹См. шире: J. W r ó b l e w s k i, *Narrator w rosyjskiej nowelistyce okresu romantyzmu*, Szczecin 1980.

прекрасное единство музыки и внутренней жизни композитора: „[...] мне любопытнее происшествия внутренней жизни Себастьяна. Чтоб познакомиться с этими происшествиями [...] есть единственное средство: Я вам советую, подобно мне, проиграть всю бахову музыку от начала до конца” (123). Ср. с суждением о Бетховене: „Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить” (85). Стоит отметить при этом, что Одоевский избегает в *Русских ночах* догматической оценки творчества как Бетховена, так и Баха, хотя оба эти композитора представляются ему „идеальными” творцами, так как проблема восприятия и понимания гения в любой области человеческого познания и созидания для автора произведения является, по мнению польской исследовательницы О. Глукко, проблемой фундаментальной и красной нитью проходит практически через все новеллы цикла, влияя на характер фабулы и развязку конфликтов⁴⁷⁰.

Сильно романтизируя облик великого органиста и совершенно не соблюдая точности в передаче еще очень мало известной в то время биографии Баха, Одоевский превращает новеллу в средство изложения своих эстетических и философских идей в связи с музыкой Баха. Художественная деталь, не соответствующая действительности, вполне соответствует поэтике романтической новеллы, посвященной не внешней, а внутренней биографии Баха, так как „вымысел и есть тот путь, идя по которому художник находит полные жизни формы, облекающие его обобщения”⁴⁷¹. Хотя Одоевскому и не удалось достаточно правильно и полно раскрыть смысл и значение баховского творчества, все же многие мысли, высказанные им по этому вопросу, интересны, ценны и само их появление знаменательно.

Внимание В. Одоевского к проблеме творчества, творческого процесса, который переживают все его персонажи, обуславливает характерный для *Русских ночей* феномен – развитие текста вглубь себя: множество мотивов, неожиданные переходы от одного к другому, система эпиграфов и сносок, сложная система рассказчиков дает

⁴⁷⁰ О. Г л ó в к о, *Idee romantyzmu...*, с. 101.

⁴⁷¹ Л. И. Т и м о ф е е в, *Основы теории литературы...*, с. 51.

возможность, по мнению многих критиков, неоднократно прочтения этого произведения в целом и фрагментарно. В контексте этой проблематики *Последний квартет Бетховена* и *Себастьян Бах* можно рассматривать как тексты о двух различных вариантах творческого процесса, которые И. Борисова называет *дискретным* и *континуальным* соответственно⁴⁷². Одоевский так представлял творческий процесс Баха:

[...] На него вдохновение не находило порывами; тихим огнем оно горело в душе его: за клавихордом дома, в хоре своих учеников, в приятельской беседе, за органом в храме – он везде был верен святыне искусства, и никогда земная мысль, земная страсть не прорывались в его звуки [...]

[...] вся душа его переселялась в пальцы; покорные его воле, они выражали его чувство в бесчисленных образах; но это чувство было едино, и простейшее его выражение заключалось в нескольких нотах: так едино чувство молитвы, хотя дары ее разнообразно являются в людях (125).

Вдохновение, скорее, порывами находило на другого музыканта-гения – Бетховена. Мы видим принципиальное различие двух типов творческих личностей. Бах слышит все окружающее его как гармонию, и даже расстроенная нота фортепьян вовсе не нарушает его музыкальный (читай – идеальный) порядок, а дает возможность воспользоваться энгармоническим оборотом, чтобы создать что-то новое⁴⁷³. Бах в *Русских ночах* символизирует космос, гармонию (это пример гармоничного человека, носителя искусства, веры в Бога и постоянного самоусовершенствования). Он обращался в своих произведениях ко всей Вселенной, он беседовал с Богом. Себастьян не замечает окружающий его хаос, не слышит его – и в этом его личная трагедия, трагедия человеческая. Он слишком поздно начинает анализировать, понимать свой творческий процесс, слишком поздно ему открывается, как связаны музыка и человеческая жизнь.

Персонаж Бетховен же стремится в своем творчестве превратить окружающую его дисгармонию в гармонию. Одоевский создает

⁴⁷²И. Борисова, *Музыкальные мифы русской романтической мистики...*, с. 95.

⁴⁷³Муз. термин. „энгармонизм” – равенство звуков при их различном написании. По: *Краткий музыкальный словарь...*, с. 337.

персонаж, страдающий высказать „невысказываемое”, передать непередаваемое. Другие персонажи не могут ни сыграть, ни понять Бетховена, может быть, не потому, что его гений угасает или они плохие музыканты. Глубинная причина в том, что он выразил (или хотя бы пробовал выразить) невыразимое, тайное сделал явным, открыл всем лицо Изиды⁴⁷⁴. Поэтому мы можем говорить о том, что кроме гениальности, обоих композиторов объединяет еще одна общая черта – они трагически одиноки в своем созидании.

Герой Одоевского Бах – это подлинный *homo musicus*⁴⁷⁵. Его душа описывается как музыкальное произведение: „[...] в чистой душе его не было места для земного чувства: в ней носились одни звуки, их чудные сочетания, их таинственные отношения к миру” (119). В образе Баха еще более ясно, чем в случае с Бетховеном, просматриваются ассоциации с образом мифического божества, медиумом, несущим свой дар и свое знание людям. Его душа соприкасается с иным миром, где царствует Божественное. Мотив книги-учебника („таинственная тетрадь”, 109), содержащей тайное знание, здесь очень символичен. Сюжет об утаивании Христофором и похищении Себастьяном музыкального знания может быть соотнесен с целым рядом мифопоэтических текстов: шесть месяцев ушло на переписывание „тайных знаков”, тайных знаний, и все это время, „каждую ночь, как пламенная дева, приходило к нему знакомое наслаждение [...] оно тлело тихо, ровным, но сильным огнем, как тлеет металл, очищаясь в плавильном горниле. Вдохновение Себастьяна в это время, как и во все время земного бытия его, было вдохновение, возведенное в степень терпения” (109). *Книга нотных примеров* – священная тайна узурпатора Христофора – может ассоциироваться, например, с тайными мистическими, колдовскими, жреческими книгами,

⁴⁷⁴С. Бэлза, вслед за другими исследователями творчества исторического Бетховена, отмечает философскую глубину его музыки: „Философская насыщенность творчества композитора столь высока, что соотечественник Сальери Джузеппе Карпани даже упрекал его за это, называя «Кантом в музыке»”. См.: С. Б э л з а, *Радость через страдание...*, с. 13.

⁴⁷⁵И. Б о р и с о в а, *Музыкальные мифы русской романтической мистики...*, с. 101.

содержащими тайны создания мира. Отсюда ее сокровенность и необычайная жестокость наказания за нарушение запрета⁴⁷⁶.

Рождение Себастьяна в семье Фохта – это новый, необыкновенно чистый звук в этом аккорде. Себастьян представлен в новелле автором как лучезарный ангел музыки (ср. с Серафимом из *Бетховена*). Бах знал только одно в окружающем его мире – свое искусство: и всеми фибрами своей души понимал природу, мир чувств и переживаний, саму жизнь только тогда, когда все это проходило сквозь музыкальные звуки, „ими он мыслил, ими чувствовал, ими думал Себастьян”:

[...] Услышав первый крик своего младенца, он обрадовался, но не мог не исследовать, к какого рода гамме принадлежали звуки, им слышанные; узнав о смерти своего истинного друга, он закрыл лицо рукою – и через минуту начал писать погребальный Motetto (124).

При этом, нельзя обвинять Баха в нечувствительности, бессердечии или апатичности: он чувствовал, но это были человеческие чувства в мире искусства, в мире музыки – таким его создал великий Творец. Музыка убаюкивает Себастьяна, освобождает его от разъедающей душу заботы, она его глубоко волнует, как бы соединяя ноты сладостной мелодии с душевными переживаниями, сплетает замысловатые повороты его судьбы. Проникаясь чудесными звуками, его душа видит Небо, постигает божественную гармонию. Мыслить звуками – это высшее, по мнению романтиков, чего может достигнуть человек.

События в церкви во время конфирмации, когда Себастьян в первый раз услышал звуки величественного органа, и проникновение в церковь, игра на органе и феерическое видение были осознанием Бахом своей сущности и своего предназначения. Тайное проникновение в антологию звучания органа (попытка самопознания, в сущности), которое совершает герой новеллы, вознаграждается сакральным сновидением – подлинным откровением, в котором он видит звучащие небеса, где „таинство зодчего соединялось с таинством гармонии”, где „ангелы мелодии носились на легких облаках его”, где „восходили хоры

⁴⁷⁶Там же, с. 98.

человеческих голосов” и где „хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу”, „звучало каждое радужное движение” и „благоухал каждый звук” (113). Это и есть то истинное начало, истинное, настоящее искусство, столь страстно искомое романтиками („начало истинное” по Сен-Мартену), когда в храме присутствует Святой Дух (ср. сновеллой *Цецилия*) – взаимосвязь мотива музыки и сакральности, первоначальной гармонии единства⁴⁷⁷.

Характерен несколько раз повторяющийся в этом сюжете мотив лестницы⁴⁷⁸, древнейшего символа тяжелого пути-восхождения к духовному знанию. Метафизический и физический путь к невыразимому, к истине (согласно романтизму) начинается с низенькой двери, ведущей на лестницу, маленькую и круглую, поднявшись по которой, Себастьян оказывается в „каком-то узком месте [...]; перед ним ряды колонн, разной величины мехи, готические украшения” (112).

Орган для Себастьяна является загадочной святыней, которая, однако, манит и притягивает к себе юного музыканта, несмотря на первую неудачную попытку: орган при первых робких нажатиях на клавиши „испустил нестройное звучание по храму и умолкнул”. Романтик Одоевский смело прибегает к эскалации воображаемых героем последствий: и тогда „холод пробежал по жилам Себастьяна”, он решил „что бог наказал его за святотатство и что органу суждено навсегда молчать под его рукою” и эта „мысль привела его почти в беспамятство” (112).

Особое внимание стоит обратить на рефлексивное использование Бахом своей фамилии, которая легко записывается при помощи нот в мелодию, в самый, казалось бы неподходящий момент: при решении финансового вопроса, однако, для сочинителя нет неподходящих моментов – вдохновения может снизойти на художника всегда. Этот, в

⁴⁷⁷Эти идеи романтизма впоследствии получили свое развитие в трудах Павла Флоренского (*Храмовое искусство как синтез искусств*), о чем мы уже писали в главе II настоящей работы.

⁴⁷⁸M. E l i a d e, *Obrazy i symbole*, przekład M. i P. R o d a k o w i e, Warszawa 1998, с. 54–56.

своем роде, „энгармонический” пассаж романиста⁴⁷⁹ (в реальной музыкальной практике И. С. Баха явление очень частое и, несомненно, хорошо известное Одоевскому). Чувства, душа для Себастьяна подобна новой *партиции*⁴⁸⁰ – „разделенной на части” по ее этимологическому значению. О том, что Бах есть персонификация подлинно музыкального бытия, говорит не только его фамилия-мелодия или его музыкальная рефлексия на факты окружающей его жизни, но и метафизическое свидетельство его *инородности*:

[...] Во сне ему слышались одни звуки, представлялись одни движения мелодий. В минуты рассеянности он веселил себя, разбирая новую музыку *od apertuar*⁴⁸¹ или импровизируя фантазии по цифрованному басу, или, слушая трио, садился за клавикорд, прибавлял новый голос и таким образом превращал трио в настоящий квартет (124–125).

Отношения Баха к миру и впрямь таинственны и необъяснимы. Себастьян мало говорит „словесным языком” – он говорит только звуками органа. Это его любимый инструмент, спутник всей его творческой жизни, ретранслирующий его святое искусство Творцу. Для Баха орган был тем инструментом, что для Бетховена – оркестр. Только „король всех инструментов” – орган мог выдержать грандиозный размах баховских импровизаций – этих своеобразных симфоний – и одновременно быть пригодным к передаче задушевно-интимной возвышенной баховской лирики. В игре на органе, в импровизациях на этом инструменте, в создании музыки для него Бах особенно глубоко проявил свое артистическое „я”. Орган давал Баху возможность обращаться к людям на том языке, который был ему особенно близок. И трудно ему переводить с этого „беспредельного” языка на наш сухой, сжатый, „смешанный с прахом жизни язык”. Он мог довериться органу и высокое духовное начало, и строгость, серьезность помыслов, и

⁴⁷⁹И. Б о р и с о в а, *Музыкальные мифы русской романтической мистики...*, с. 99.

⁴⁸⁰Партиция, или партита – итальянское обозначение сюиты – цикла разнообразных пьес контрастного характера (итальянское *partita* – разделенная на части. Некоторые свои сюиты исторический И. С. Бах называл партитами (напр., 6 партит для клавира). Изредка название партита встречается в музыке XX в. (напр., партиты итальянского композитора А. Казеллы). По: *Краткий музыкальный словарь...*, с. 215.

⁴⁸¹Без подготовки, „с листа” – лат., итал.

величие, пафос чувств. И часто его четыре ноты намного яснее говорят о его переживаниях, мыслях, чем бесконечный поток слов. И свою любовь к Магдалине он слышит как сугубо музыкальную необходимость: „Магдалина была столь стройным, необходимым звуком в этой гармонии [...]” (123). Магдалина с ее черными прекрасными локонами и голубыми глазами (люнебургские музыканты говорили, „что она похожа на итальянскую тему, обработанную в немецком вкусе”), с ее „будто бархатом подернутым голосом”, к которому, казалось, „приросли все любимые мелодии Себастьяна”, изображается в начале новеллы кн. Одоевским ангелом-хранителем музыкального гения Баха, его музой. Ее жизнь шла в унисон с жизнью любимого мужа и ее связывали с ним крепкие семейные узы (струны). Она помогала разыгрывать ему новые партии, с участием слушала или пела с ним его новые сочинения – это был обыкновенный разговор между супругами. Себастьян любил, чтобы она была пред ним, когда, в сладостных грезах импровизации, глаза его „неподвижно останавливались на одном и том же месте”. Магдалина сливалась со всеми происшествиями его музыкальной жизни:

[...] 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 (122).

И эту идиллию, гармонию двух любящих душ разрушает неожиданно появившийся чужеземец. В контексте новеллы автор представляет циника Франческо (ученика аббата Оливы)⁴⁸² носителем идей итальянской вокальной культуры. Свое отношение к искусству в целом и музыке в частности пуритане выразили четко, не оставляя места для толкований или сомнений: „Музыка исполнена соблазна”, – писал в 1583 году идеолог пуритан Филипп Стаббс в своей книге *Анатомия порока*. – „Увлечение ею ведет к изнеженности, женственности,

⁴⁸² Аббат Олива – вымышленное лицо.

малодушию и развращенной жизни. Если в музыке и есть разумное зерно, то отнюдь не то, которое нужно нашему времени. Музыка унизила себя связью с танцем, а певцы и прочие распутные лицедеи, которые наводнили страну, сочиняя и распевая порочные и грязные песни, являются не чем иным, как распространителями непристойности и порока”⁴⁸³. И через противопоставление немецкого органного искусства и итальянской школы пения раскрывается борьба космоса (гармонии) с хаосом, хтонизмом. Если Бах и его творчество символизируют „внутреннее”, то Франческо и его голос – „внешнее”. Альбрехт, старый учитель и приятель Баха, считает, что:

[...] голос исполнен *страстей человеческих*, незаметно в минуту самого чистого человеческого вдохновения в голос прорываются звуки из другого, *нечистого мира*; на человеческом голосе лежит, еще *печать первого грешного вопля* [...] (123, курсив – В. О.).

Человеческий голос в *Русских ночах* тождественен „внешнему языку”, „внешнему человеку”, для которого характерно плотское, греховное, языческое. Всякая иная музыка (т. е. вокальная) – не аккомпанирующая тексту молитв или псалмов, не прославляющая Бога, не взывающая к духу, а ублажающая чувства – вредна человеку, она будит в нем дурные, низменные страсти, поэтому вредна и опасна для любого христианина. Франческо несет в себе разрушающее начало – став соблазнителем Магдалины, нарушает семейное счастье двух людей, разрывая связывающую их нить (струну). Поэтому итальянская музыка ассоциируется со страстью, земными (греховными, „внешними”) чувствами, а музыка Баха (органная музыка) – с духовной чистотой, „музыкой небес”⁴⁸⁴. Манера пения венецианца описывается как „воплъ страдания”, „неистовый крик”:

⁴⁸³ P h. S t u b b s, *Anatomie of abuses* (1583), [в:] Т. D. M a s k e r n e s s, *A social history of English musik*. L., 1964, с. 78. Цит. по: И. В. С т у п н и к о в, *Английская драматургия и музыка конца XVII века*, [в:] *Литература и музыка...*, с. 55.

⁴⁸⁴Противоположную точку зрения на тему итальянской музыки имел И. Стендаль, который вслед за Руссо считал, что музыкальный гений выражался в мелодии, т. е. в итальянской опере. Свое понимание музыки И. Стендаль изложил в книгах *Жизнь Гайдна*, *Моцарта* и *Метастазио* (1814) и *Жизнь Россини* (1824). См.: Б. Г. Р е и з о в, *Музыка в эстетике и творчестве Стендаля*, [в:] *Литература и музыка...*, с. 111–123.

В середине пения Бах заметил, что к общему хору присоединился голос прекрасный, чистый, но в котором было что-то странное, что-то непохожее на обыкновенное пение: часто он то заливался, как вопль страдания, то резко раздавался, как буйный возглас толпы, то вырывался как будто и мрачной пустыни, – словом, это был голос не благоговения, не молитвы, в нем было что-то соблазнительное (126).

Тщетно Себастьян не хотел этого слышать, тщетно хотел заглушить эти земные порывы в громогласных аккордах церковной музыки; страстный, болезненный голос возносился над хором, и, казалось, „осквернял каждое звучание” органа. В мифопоэтической картине музыкального мира *Русских ночей* Франческо и искусство, носителем которого он является, ассоциируется с миром человеческих страстей, переживаний, страданий и даже смерти. На уровне музыкальной мифологии это проявляется в мотиве пения, т. е. голоса как „внешнего языка” „внешнего человека” (по Сен-Мартену). „Внешнему человеку” были присущи страсть ко всему плотскому, греховному, языческому. И бравурная манера пения Франческо предается автором такими мазками, как: „воплъ страдания”, „буйный возглас толпы”, „то вырывался как будто из мрачной пустыни”.

Подобные истеричные реакции вызывает эта музыка и у Магдалины, когда доверчивый и добродушный Бах впускает в свой дом этого чуждого и непонятого ему человека, оказывая гостеприимство. Она „с воплем и рыданием бросалась на постелю или бежала к мужу и в сильном волнении духа говорила ему: Себастьян! Напиши мне итальянскую канцонетту! Однако даже для любимой Бах не мог пойти на „унижение” своего великого искусства. Экзальтация и просьбы Магдалины были для него смешны и оскорбительны: „[...] для женской ли прихоти мог Себастьян унижить искусство, низвести его на степень фиглярства?” (130). И наблюдая противостояние, соперничество двух школ: итальянской и немецкой, мы можем заметить противопоставление, соперничество двух людей, символизирующих борьбу „внешнего

человека” и „внутреннего человека”⁴⁸⁵. Исход этой борьбы трагичен – смерть Магдалины, унесшей с собой душу великого Баха.

Видимая, „внешняя” победа Баха над соперником оказывается, на самом деле, его поражением и потерей любимой женщины. Магдалина становится равнодушной, безразличной, Себастьян теряет связывающие их нити (струны). „Она сидела по целым дням, сложив руки, в глубокой задумчивости и потихоньку напевала Франческины канцонетты” (129). И в этом Бах болезненно осознает отрицание как своего искусства, так и себя: как личности и мужчины. И эти переживания оставляют свой деструктивный след в его творчестве. Бах, никогда не дороживший людским мнением (исключение – маэстро Альберт), мало веривший лстивым похвалам любителей, нуждался в искреннем участии Магдалины в его музыкальной жизни, так как ее одобрение укрепляло его уверенность в себе. Кроме этого, жена брала на себя все хлопоты, связанные с бытом, предоставляя ему возможность свободно „предаваться своему искусству”. А теперь, когда Магдалина забросила хозяйство, Бах сталкивается с обычной бытовой реальностью, он должен „думать о своем платье” на пятидесятом году жизни „среди вдохновения”. Мы видим абсолютно неприспособленного к жизни пожилого человека, болезненно ощущавшего свое жизненное фиаско

Переживая историю с Магдалиной и Франческо, уязвленный Бах пишет *Paassion' s - Muzik* (музыка на евангельский текст, о „Страстях Господних”, 130), и фугу⁴⁸⁶ из *Хорошо темперированного клавира* (130). Это уникальный случай, когда словесная ткань произведения переливается естественным образом в музыкальную ткань: слов не

⁴⁸⁵Вспомним мнение известного музыкального критика того времени Василия Боткина (ст. *Итальянская и германская музыка* в „Отечественных записках” за 1839 год, №12) из главы II *Музыкально-эстетические взгляды В. Ф. Одоевского* настоящей работы. Оценивая специфику музыкального искусства этих стран, он считал, что итальянская музыка – это проявление земных, „плотских” чувств, в немецкой – это отражение стремлений в бесконечность, к Богу, т. е. это духовное искусство.

⁴⁸⁶„Фуга” – по лат. значит „бег”. Фугой называют произведение, построенное на непрерывном развертывании одной музыкальной мысли, которая со строгой последовательностью в установленном порядке проводится всеми участвующими голосами. Фуга – самая высшая и сложная форма в музыке полифонического склада, как соната – самая сложная и высшая форма в музыке гомофонно-гармонического склада. См. шире: В. Г а л а ц к а я, *Музыкальная литература зарубежных стран...*, с. 35, 36, 37.

хватает, и на помощь автору *Русских ночей* приходит нотная запись. Хочется отметить, что ноты органично вписываются в словесную ткань произведения, ведь речь идет о музыке, а автор этих строк прекрасный музыкант.

Музыкой, написанной на евангельский сюжет, кн. В. Одоевский дает понять читателям о прощении Магдалины Бахом. *Passion' s - Muzik* в *Русских ночах* является кульминационной точкой творчества Баха. Поэтому настолько символично в романе наступление слепоты у героя. Романтическая традиция связывает утрату зрения с приобретением иного, „духовного зрения“. Как отмечалось выше, романтизм идет путем использования соматических нарушений в человеке, и при абсолютизации музыки как наиболее отвлеченной формы искусства, пытается как можно больше чистить ее (с точки же зрения мистической традиции, физический недостаток символизирует душевную неполноценность, о которой автор говорит на суде в конце романа).

И действительно, Бах начинает осознавать трагизм человеческого одиночества, насколько его жизнь была неполноценна. Живя в иной жизни, в своем музыкальном универсуме, он не понимает реальности, не замечает и избегает ее, а Магдалина была его связующим звеном с реальной, настоящей жизнью. С уходом из жизни жены Бах теряет вдохновение, свой колоссальный творческий потенциал⁴⁸⁷:

Скоро Бах уже не мог сойти с кресел; окруженный вечной тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову – без любви, без воспоминаний [...] Привыкший, как к жизни, к беспрестанному вдохновению, он ждал снова его благодатной росы, – как привыкший к опиуму жаждет небесного напитка [...] (131).

Смерть матери соединила разбросанную семью: дети сходились к „знаменитому старцу“, старались его утешить, развлечь. Рассказывали ему „похвальные отзывы всей Европы о его музыке, расспрашивали

⁴⁸⁷Это проявление свободной романтической поэтики Одоевского. Жена исторического И. С. Баха пережила его на десять лет и умерла 27 февраля 1760 г.

его о „движении аккордов”, толковали о выгодах и невыгодах капельмейстерской должности, а он хотел только, чтобы кто-нибудь „положил бы руку на его рану”. Подводя итог своей жизни, композитор приходит к ужасному открытию: что он в своей семье „лишь профессор между учениками”, ментор, а не родной и близкий сердцу человек. Видимый „внешний” успех: творческое наслаждение, слава, обожатели, – заслонил горькую правду – он не нашел самой жизни. „Половина души его была мертвым трупом” (131).

Возвеличивая Баха над другими людьми, которым такой полет души недоступен, Одоевский показывает личную драму Баха-человека, его одиночество и изолированность: „[...] он сделался *церковным органом*, возведенным на степень человека” (125, курсив – В. О.). Смерть Магдалины разрушает гармоническое „созвучие” и влечет за собой крушение мира и гибель Баха.

С позиции читателя XXI в. мы можем с большой осторожностью предположить, что в своем творчестве интуитивно кн. Одоевский в какой-то мере предвосхитил философские тезисы Ф. Ницше конца XIX века из его трактата *Рождение трагедии из духа музыки* (о котором мы писали в первой и второй главах настоящей работы). Под непосредственным влиянием Ницше формировались и идеи Вяч. Иванова, который более строго следовал античным представлениям. Самым важным было для нового мифотворчества возвращение оппозиции Аполлона и Диониса в музыкальное русло. Для Иванова исторический Бетховен был носителем дионисийского начала в музыке, вслед за Ницше Иванов называет имена Бетховена и Вагнера: „Вагнер второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества и первый предтеча вселенского мифотворчества”⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в 3-х томах*, Брюссель, 1971–1979, т. 2, с. 83. Цит. по: Л. Л. Гервер, *Музыка и музыкальная мифология...*, с. 34. См. также: М. Сумборска-Лебода, *Dramat pod znakiem Dionizosa...*; Е е ж е, *Twórczość w kręgu mitu...*; Е е ж е, *Эпос в творчестве Вячеслава Иванова...*; А. Дудек, *Wizja kultury w twórczości Władysława Iwanowa*, Kraków 2000; А. Воźниак, *Kultura i żywioł. Władysława Iwanowa koncepcja kultury*, [в:] *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty*, Prace Komisji Słowianoznawstwa PAN, № 48, Kraków 1990; G. Bobilewicz, *Wyobrażenia poetycka – Władysław Iwanow w kręgu sztuk...*; И. Ф. Хохлова, *Гносеологическое обоснование теории культуры в эстетике Вяч. Иванова*, [в:] *Взаимодействие эстетики, искусствознания и художественной критики*, Москва,

Герой дионисийского ряда – это „богочеловек”, стихия, боль страдания, самопожертвование, и его обязательный атрибут – безумие (вспомним слова о самом себе исторического Бетховена: „музыка – это еще более высокое откровение, чем вся мудрость и философия; она – вино, воодушевляющее к новым произведениям, и я – Вакх, который готовит людям это великолепное вино и опьяняет их дух [...]”⁴⁸⁹). Не эти ли черты мы видим у героя Одоевского? Ведь в душе Бетховена из *Русских ночей* царит огромный хаос и движение, страдание и боль. Это, прежде всего, „страдающий гений”, которому Одоевский противопоставляет „космическую гармонию” Баха, его свет и душевный покой, единство со Вселенной. Сфера Аполлона, бога строя и меры, – порядок и гармония, таким пред нами предстает герой Одоевского – Бах – как образ возвышенный; он связан с подъемом снизу вверх (вспомним его музыку в церкви, стремящуюся ввысь). Мы можем предположить, что Бах Одоевского вписывается в аполлинский ряд мифических героев литературы XX века.

Противоположность Аполлона и Диониса у Вяч. Иванова снимается в Орфее – носителе „аполлонской монады” – идеи цельности и воссоединения: „Орфей противопоставляет царю Дионису аполлонскую монаду, отвращающую его от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущего его чистым и непорочным в единстве”⁴⁹⁰. А у Одоевского в *Себастьяне Бахе* именно пограничный герой, учитель Баха Альбрехт, рассказывает легенду об Орфее. Альбрехт с его поисками идеального звука в мире хаоса, с интуитивным отделением гениального Баха из толпы посредственностей, может у нас ассоциироваться с этим мифическим героем. Добавим, что образы Орфея, Прометея, Дедала, Деониса, Нарцисса и т. д. часто являются прототипами романтического героя, так как свидетельствуют о потребности писателей-романтиков и целого поколения в герое для подражания, поэтому на страницах литературных произведений эпохи романтизма

1987.

⁴⁸⁹ *Письма Бетховена. 1812–1816 годы...*, с. 112.

⁴⁹⁰ Вяч. Иванов, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, с. 75. Цит. по: Л. Л. Гервер, *Музыка и музыкальная мифология...*, с. 34.

появляются как древнегреческие герои, так и библейские образы, средневековые рыцари, трагические герои шекспировских произведений⁴⁹¹.

В символическом пространстве романа-драмы *Русские ночи* выстраиваются судьбы действующих лиц, суть которых имеет „историко-символическое” значение, как говорит автор во *Введении*, но они находятся на другом „полюсе” идеи. Тема искусства в романе не исчерпывается только новеллами *Последний квартет Бетховена* и *Себастьян Бах*. Развитие этой темы следует искать в других новеллах цикла, таких как: *Бал*, *Импровизатор*, *Бригадир*, *Последнее самоубийство* и др. (О. Глывко)⁴⁹². Поэтическим образам великих музыкантов Бетховена и Баха противопоставлены образы псевдомузыкантов: „седого капельмейстера” из *Бала* и, в параболической форме, импровизатора Киприяно из новеллы *Импровизатор*. Они имеют символическое значение. И если творчество Баха и Бетховена представляет собой два типа творческого процесса, то творчество капельмейстера (включая весь марионеточный оркестр) и импровизатора, по сути своей, псевдохудожественное.

Эти образы вписываются в раскрытие любимой темы романтиков: гений – филистер, избранник Бога и толпа, величайший порыв духа и банальность⁴⁹³. Мысль В. Одоевского и его сюжет строится на постоянных антитезах (контрапунктах). И одна из главных, композиционно и сюжетноопределяющих антитез заключается в противопоставлении живого и формального, мертвого знания, а дальше – живого и формального, мертвого искусства.

1833 годом датируется новелла *Бал*, сюжет которой связан с попыткой антигуманного использования музыкального искусства. Седой капельмейстер из *Бала*, „с улыбкой на лице, вне себя от восторга”, как антипод Бетховена и Баха, с апломбом хвалясь своим умением оживлять бал искусным подбором музыкальных пьес, символизирует в романе профанацию и вульгаризацию музыкального

⁴⁹¹К. L i s, *Romantycy...*, с. 7.

⁴⁹²О. G ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 54.

⁴⁹³См. шире: К. L i s, *Romantycy...*, с. 5–17.

искусства. В исполнении оркестра из этой новеллы мы слышим агонию, псевдомузыку, близкую к „однообразной стукотне” машин из *Города без имени*. Музыка седого капельмейстера – своеобразного авигура⁴⁹⁴ – предельно далека от святого искусства, озаряющего голову безумца Бетховена, или же от совершеннейшей чуждо-гармонии Баха. Она аморальна, лишена таинственности, непостижимости, невыразимого, „говорит” на „внешнем”, пустом языке (звуке). Да и разве может быть иначе, ведь мы слышим эту музыку на балу, устроенном в честь „исторической”, важной победы:

[...] историческая победа! особенно отличились картечь и разрывные бомбы; десять тысяч убитых; вдвое против того отнесено на перевязку; рук и ног груды; взяты пушки с бою; привезены знамена, обрызганные кровью и мозгом; на иных отпечатались кровавые руки. Как, зачем, из-за чего была свалка, знают немногие, и то про себя; но что нужды! победа! победа! победа! во всем городе радость! Сигнал подан: праздник за праздником, никто не хочет отстать от других. Тридцать тысяч вон из строя! Шутка ли! Все веселится, поет и пляшет [...] (45).

„Страшный оркестр”, которым дирижирует (читай – манипулирует) капельмейстер с „мертвым сердцем”, „темным облаком” висит над танцующими. В его конвульсивной музыке было что-то „обворожительно-ужасное”: звуки были „пронзительными”, от них „холод пробежал по жилам и волосы дыбом становились на голове”, в музыкальном звучании оркестра слышался „крик страждущего младенца”, или „буйный вопль юноши”, или „визг матери над окровавленным сыном”, или „трепещущее стенания старца” – „все голоса различных терзаний человеческих явились [...] разложенными по степеням одной бесконечной гаммы” (45–46, курсив мой – С. Ш.).

Под неистовое звучание оркестра все „вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии” (45). И это безумие, вакханалии группы людей, символизирующей бездушное общество, было источником восторга седого капельмейстера. В *Бале* перед

⁴⁹⁴Авигур (лат. *avis* – птица) – человек, делающий вид, что посвящен в особые тайны. По: *Краткий словарь иностранных слов...*, с.12.

нами предстает образ музыканта-капельмейстера „с помертвелым сердцем”. Это всего лишь муляж, пустая оболочка, лишенная истинного творческого духа и глухая к добру и поэзии (творчеству), лишенная чувства прекрасного и истинной гармонии, безразличная к страданиям других. И то, что это не один человек, а целый мир в рассказе *Бал*, придает картине еще более трагический характер. Ведь „утомленный оркестр” вторит своему капельмейстеру: мы слышим визг скользящих смычков и „могильный голос валторн”, однообразные звуки литавр отзываются „насмешливым хохотом”. Вместо того, чтобы воодушевлять оркестрантов, капельмейстер „возбуждает” утомленных музыкантов. Ему ведь приказано „нарочно” сыграть так, чтобы „не давалось задуматься”. Бал длился в чаду и удушливом паре. В этом сгущении черных красок сказывается истинная природа автора-романтика. Затем автор вводит контраст: описанию бального зала противопоставляет описание церковного храма, сталкивает сферу *sacrum* со сферой *profanum* (О. Глукко)⁴⁹⁵. Поэтому рассказчик, истерзанный его „мучительным весельем [...] выскочил на улицу из душных комнат [...] в растворенные двери храма” (46). В новелле церковь является типичным образом-символом романтизма – „звучащим” храмом музыки, покровительницей которого Одоевский выбрал в романе Цецилию⁴⁹⁶.

Для развития темы творчества истинных художников и профанов, свою семантическую нагрузку несет и эпиграф⁴⁹⁷ к *Цецилии*: заключительные пять стихов стихотворения немецкого романтика В. Г. Вакенродера (1773–1798) в переводе С. П. Шевырева *О, Цецилия святая* (это стихотворение входило в состав книги *Об искусстве и художниках...*, которую Вакенродер написал совместно с Л. Тиком)⁴⁹⁸:

Дай мне силу над сердцами.

⁴⁹⁵ О. Г ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 71.

⁴⁹⁶ Цецилия – святая католической церкви, жившая в первой половине III века. Считалась покровительницей духовной музыки не только у музыкантов, но и у писателей и художников. Цецилия неоднократно изображалась на полотнах Рафаэля, Карло Дольчи и др. Св. Цецилия в 1893 г. становится покровительницей консерватории в Риме.

⁴⁹⁷ См. шире: О. Г ł ó w k o, *Idee romantyzmu...*, с. 55–84.

⁴⁹⁸ См. шире: *Примечания*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи...*, с. 285.

С тайных дум покров сорви:
Чтоб я мог всевластным духом
Целый мир наполнить звуком
Вдохновения и любви.

Шевырев, *Песнь к Цецили, покровительнице гармонии*
(59).

Развивая наши рассуждения, можно указать, что В. Одоевский подвергает феномен музыкального бытия, творческого музыкального процесса самому многогранному изучению. Он искусственно (через рассказ-притчу) реконструирует это бытие, стремясь остановить текучее мгновение музыкального времени, рассматривая, исследуя, прогнозируя музыкальный процесс, помещая его в различные двузначные контексты (например, в новелле *Импровизатор* это проявляется в композиционно-тематическом параллелизме). Хотелось бы отметить, что такие новеллы, как *Бригадир*, *Бал*, *Мститель*, *Насмешки мертвеца*, *Последнее убийство*, *Импровизатор* и др. – не являются прямыми аналогиями к философским тезисам, но глубокая ассоциативная, поэтическая связь их с тезисами, по мнению Е. А. Маймина, несомненна. Это не прямые, но свободные поэтические аналогии, ряд свободных притч⁴⁹⁹.

Этим малым жанром широко пользовались в своем творчестве и писатели-романтики в Германии, и русские любомудры, как связующим началом между философским и художественным, образной историей, басней, художественным рассказом, призванным подать общую идею в живых и конкретных формах:

[...] человек если и может решить какой-либо вопрос, то никогда не сможет верно перевести его на обыкновенный язык. В этих случаях я всегда ищу какого-либо предмета во внешней природе, который бы по своей аналогии мог служить хотя приблизительным выражением мысли (78).

⁴⁹⁹ Е. А. М а й м и н, *Владимир Одоевский и его роман...*, с. 264.

Эти слова Фауста – как и близкий по содержанию эпиграф к роману из гетевского *Вильгельма Мейстера* („Позвольте же мне сперва говорить притчей. При трудно понимаемых вещах, пожалуй, только таким образом и можно помочь делу”) – хорошо объясняют основной композиционный прием *Русских ночей*. Соединение в композиции философского тезиса с образным его выражением в рассказе-притче, поэтика свободных аналогий обусловлена потребностью прояснить и углубить важную для автора философскую мысль. Однако в этом прояснении с помощью свободной аналогии мысль становится не только глубже, но и объемнее, многозначнее, живее: она приобретает диалектический характер. Рисуя картину общественной жизни или рассказывая истории жизни отдельного человека, Любомудр рассматривает их также с точки зрения того, какое место в этой жизни занимает поэзия (т. е. творчество). В рассказах *Бал*, *Город без имени* или *Импровизатор* связь с темой творческого процесса носит обратный характер, но это не мешает ей быть глубокой и идейно значимой. Жизнь, лишенная поэтического в самом широком значении этого слова, выглядит потерянной и ужасной, вызывающей страх.

Сквозь прозрачный контекст, описывающий творческий успех поэта („замысловатая форма пьесы”, „поэтические образы”, „щегольские эпитеты”, „послушная рифма”, „стихотворение”), мы узнаем процесс музыкальной импровизации. Одоевский стремится создать очень легко узнаваемую ассоциацию, и ему это удается. С первых строк, а может уже с самого заглавия – *Импровизатор* – читательское воображение может представить в этой ситуации любого творца: поэта, музыканта-импровизатора или художника.

В *Импровизаторе* прекрасно развита мысль о бесплодности и вреде знания, приобретенного без труда и усилий, как источника пошлого скептицизма, результатом которого бывает примирение с пошлостью внешней жизни. Ведь Бетховен и Бах в изображении автора показаны как истинные музыканты и истинно великие люди. Им ведомы муки творчества, тяжелый путь выражения „невыразимого”. Для них искусство – это „высокое усилие творца земного”. Там, где нет усилия,

там нет и творчества. Беда импровизатора Киприано и состоит в том, что ему все дается без труда, что он создает легко и даже механически, и успех не приносит ему радости и удовлетворения. Он не знает, что такое радость созидания и не испытывает тех „сладостных мук” творчества, которые так знакомы Баху и Бетховену.

Хотелось бы отметить, что образ Киприано не так однозначен, как образ седого капельмейстера из *Бала* или Христофора, брата Себастьяна. Одоевский не позволяет читателю так однозначно и легко вынести осудительный приговор Киприано, оставившему истинное искусство. Судьба была менее щедра по отношению к нему, чем природа: с ранних лет бедность сжимала его в своих жестоких объятиях. „Не песни, а болезненный стон матери убаюкивали младенческий сон его” (87). И большая нужда сковывала бурную фантазию, не позволяла в полной силе развиваться. Кроме этого, природа „отметила своего собственного аристократа” „причудами поэта” (блажью): врожденной страстью к независимости, и отвращение к физическому труду, и „привычкой дожидаться минуты вдохновения”, и неспособностью рассчитывать время. Можно спорить с Одоевским, что это не причуды поэта, не обычные человеческие слабости; но с тем, что они помешали в становлении истинного художника, мы согласны. Ведь истинный музыкальный гений – это, прежде всего, великий труженик, а искусство Киприано представляет собой „самодовольство фокусника, проворством удивляющего толпу” (87). „Холодный жрец” с „жадностью Гарпагона” набрасывается на вырученные деньги, подменив радость созидания на звон сребреников. Мы наблюдаем процесс деградации творческой личности, от природы наделенной творческим даром:

Природа [...] наделила его творческим даром, но осудила в поте лица отыскивать выражения для поэтических замыслов [...]. Каждый стих стоил бедному поэту нескольких изгрызенных перьев, нескольких вырванных волос и обломанных ногтей (87).

Киприано не сразу выбирает легкий путь: в то время, когда его собраты собирали деньги за хорошо оплачиваемые сочинения, он не решается приняться за такую работу, и жестокая нужда становится его постоянной спутницей: заказчики обходят его стороной, так как он не мог ни переводить, ни работать на срок или по заказу. Трагедия Киприано состоит в том, что он не оценил „сладкого страдания” творческих мук, когда образы и природа сливались в „гармонических звуках”. Он оказался слабым и малодушным человеком. Его пакт с искусителем Сегелиелем вписывается в вечный литературный мотив договора продажи души дьяволу, искусителю „Адамовым сынком” („им бы все без труда досталось!”, 92). Несчастный Киприано способность „все видеть, все знать, все понимать”, которую получил на всю жизнь, и которая „не оставит его ни на минуту жизни, будет с ним расти, созревать и умрет вместе с ним”, воспринимает как великое благо:

Но едва Киприано взглянул на них, как оживленный сверхъестественною силою, понял, значение чудесных письмен. В них были расчислены все силы природы: и систематическая жизнь кристалла, и беззаконная фантазия поэта, и магнитное биение земной оси, и страсти инфузория, и нервная система языков, и прихотливое изменение речи; все высокое и трогательное разложено в Ньютонов бином; поэтический полет определенной циклоидой; слово, рождающееся вместе с мыслью, обращено в логарифмы, невольный порыв души приведен в уравнение. Пред Киприано лежала вся природа, как остов прекрасной женщины, которую Прозектор выварил так искусно, что на ней не осталось ни одной живой жилки (93).

Этому герою „Изида” открыла свое лицо, и он ужаснулся: любимая Шарлотта превратилась в „анатомический препарат”, изображение Мадонны (иконы), к которой он, бывало, прибегал в минуты отчаяния, „лишь в химическое брожение”. Пришло жестокое разочарование. Музыка тоже перестала существовать для Киприано; в восторженных созвучиях Генделя и Моцарта он видел „только воздушное пространство, наполненное шариками”, в раздирающем сердце вопле гобоя, в резком звуке трубы он видел лишь механическое сотрясение; в пении „страдивариусов и амати” – одни животные жилы, по которым

скользили конские волосы. В представлении оперы он чувствовал лишь мучение сочинителя музыки, дирижера, слышал лишь, как настраивались инструменты, разучивали роли. В самых патетических минутах видел бешенство режиссера за кулисами и его споры со статистами и машинистом, крючья, веревки, лестницы. Из жизни Киприано ушла красота (поэзия), а пришла расплата за легкомысленное желание избежать „усилий” и страданий – обязательных условий истинного творчества.

Способность все видеть и все понимать „расшатала здание его души”, изъела „едкой кислотой”, и в душе его не осталось ни мыслей, ни чувств. Дар врача-бестии Сегелиеля погубил в Киприано не только художника, но и сломал его судьбу, сделал его глубоко несчастливym. „Мертвое” знание Сегелиеля, по мнению Одоевского, как для Киприано, так и для всего человечества является губительным, и через негативный образ автор выражает эти мысли. И в конце трагического финала новеллы-притчи мы видим Киприано шутom, которому осталось „единственное сладкое воспоминание”, которое не мог истребить даже дар Сегелиеля – его первое стихотворение к Шарлотте, полное искренних чувств и продиктованное истинным вдохновением (вспомним слова самого Одоевского из *Науки инстинкта. Ответ Рожалину*: „Лишь страдания выжимают из души светлую, живую, плодоносную мысль” (199).

Стоит подчеркнуть, что для романиста характерно развертывание и сопоставление абстрактных тематических узлов, поэтому имплицитное противопоставление импровизатора Киприано с деструктивным желанием „производить без труда” очевидно не только по отношению к Бетховену, с его обжигающим огнем творческой души, метаниями, но и вдохновленному Баху, который не может унижить свое великое искусство даже ради любимой Магдалины. Киприано честно признается Сегелиелю, что „ни одна поэзия привела меня к вам, но и другое чувство, более нежное [...]. Будь я половчее на письме, я бы мог обеспечить мое состояние, и тогда бы моя Шарлотта была ко мне благосклоннее” (92).

Аллегорический образ импровизатора воспринимается как предостережение самого романтика Одоевского всем молодым и начинающим художникам перед опасностью создавать, „производить без труда”, о чем открыто говорит сам автор: „просто случай соединил *Бетховена* с *Импровизатором*, когда в том и другом одна мысль, но выраженная с противоположных сторон” (97). И если воспринимать новеллы о Бетховене и Бахе как тексты о двух различных вариантах творческого процесса, то новелла *Импровизатор* в сопоставлении с новеллой *Последний квартет Бетховена* показывает два пути развития таланта. И беда художнику, если „внутри его горнило не в силах расплавить грубую природу и превратить ее в существо более возвышенное” (99).

Своеобразное место в системе образов-музыкантов в романе кн. В. Одоевского *Русские ночи* занимает Франческо (родом из Венеции), который олицетворяет собою „итальянскую тему”: тему человеческого голоса итальянской школы пения, тем самым, по Одоевскому, „внешнее”. В мифопоэтической картине музыкального мира *Русских ночей* итальянское музыкальное искусство, как мы уже отмечали выше, связывается с хаосом, хтонизмом и противопоставляется немецкому органному искусству (космической гармонии). Ярым поборником извечной темы борьбы вселенской гармонии с хаосом в романе является Христофор, брат и первый учитель Баха. На уровне музыкальной мифологии это проявляется в теме *пения*, в частности, в мотиве *человеческого голоса* как „внешнего языка” „внешнего человека” с его близостью ко всему земному, человеческому, плотскому, связанному со страданием и смертью, греховным, языческим:

[...] 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!*... (123, курсив мой – С. Ш.).

По убеждению лютеран, протестантов, всякая иная музыка – не аккомпанирующая тексту молитв или псалмов, не прославляющая Бога, не взывающая к духу, а ублажающая чувства – вредна человеку, она будит в нем дурные, низменные страсти. Они считали, что музыка унизила себя связью с пением, танцем. Манера пения „преlestного венецианца” описывается в новелле как „воплъ страдания”, „неистовый крик”, „причудливый, тревожный”. И неслучайно Франческо становится соблазнителем Магдалины, источником „преступной любви”, а в итоге разрушителем семейного счастья и гармонии супругов Бахов.

Итальянская музыка вбирает в себя страсть, земные, а даже приземленные чувствования и противостоит духовной чистоте человека, которую питает „высокая” музыка Себастьяна Баха. И своенравная попытка венецианца присоединиться к музыке Баха в церкви вызывает шокирующее впечатление: „органист невольнo вздрогнул”:

[...] к общему хору присоединился голос прекрасный, чистый. Но в котором было что-то странное, что-то непохожее на обыкновенное пение, как буйный возглас толпы, то вырывался как будто из мрачной пустыни души, – словом, это был голос не благоговения, не молитвы, в нем было что-то соблазнительное (126).

Молодой человек высокого роста „с черными полуденными глазами” даже внешне противопоставлен привычному облику немца той эпохи:

Против германского обыкновения, он не носил пудры; его черные кудри рассыпались по плечам, обрисовали его смуглое сухощавое лицо, на котором „беспрестанно менялось выражение; [...] его глаза беспрестанно перебежали от предмета к предмету и ни на одном не останавливались: казалось, он боялся и своих страстей, которые мрачным огнем горели в томных, подернутых влагой взорах (126).

Сладко было его сердцу отомстить за насмешки, которыми немецкие музыканты осыпали школу его итальянского пения, в доме их „первоклассного таланта”. И ему доставляло удовольствие вводить

Магдалину в „судорожное, убийственное состояние”. Но так и не поняв переживаний Магдалины, ее чувства и стремления, он покинул город, проявив бездуховность и поверхностную телесность своей природы („Не ему было понять душу Магдалины”, 129).

Возвышая немецкую органную музыку над итальянской школой пения, возвеличивая стремление к космической гармонии, Одоевский позволяет себе увидеть и на „солнце темные пятна” (например, это старая косная немецкая муштрированная школа науки игры на органе, типичным представителем которой является Христофор, брат и воспитатель И. Баха после смерти родителей)⁵⁰⁰:

Он уважал свое искусство, как почтенную старую женщину, и был с ним вежлив, осторожен и почтителен до чрезвычайности. [...] Христофор садился за клавикорд или за органы не иначе, как в чулках и башмаках и в пуклях с кошельком [...] и никогда ни *септима*, ни *нона* без приготовления не вырывалась из-под его пальцев⁵⁰¹.

40 лет он прожил органистом одной и той же церкви; 40 лет каждое воскресенье играл почти один и тот же хорал. 40 лет одну и ту же к нему прелюдию – и только по большим праздникам присоединял к ней в некоторых местах один форшлаг и два триллера, и тогда слушатели говорили между собою: „о! сегодня наш Бах разгорячился!” (107).

В его душе нет живой, истинной музыки, которая затрагивала бы все „фибры души”. Христофор и его сторонники (а их в романе мы видим немало) олицетворяют формальный подход к искусству. С поклонниками здравого рассудка, брат Баха приближается к импровизатору-фокуснику Киприано, так как тот был известен „за чрезвычайного искусника” составлять сложные музыкальные загадки. Обыкновенно говорил только о двух предметах: первое – о заданном „каноне с эпитафией”: *Sit trium series una*, в котором голоса должны были идти „блошиным” шагом, и которого не могли разрешить все

⁵⁰⁰Одоевский вводит в новеллу исторический факт из биографии великого композитора. В 1694 г. умерла мать И. С. Баха, а в следующем году скончался и отец. Иоганна Себастьяна вместе с другим братом, Иоганном Якобом, взял на воспитание старший брат Иоганн Христофор (1671–1721), который был органистом и учителем в школе в г. Ордруфе.

⁵⁰¹Септима, нона – разновидности музыкальных интервалов.

эйзенахские контрапунктисты (ассоциация с фокусами импровизатора); и второе – о черной обедне (*Messa nigra*), сочинение его современника Керля, так названной потому, что в ней были употреблены не одни белые ноты, но и четверти, что тогда считалось удивительной смелостью.

Христофор предстает перед нами как страстный противник всего нового, живого, новаторского, так как нововведение „вконец разорит музыкальное искусство” (108). В жестких тисках косных музыкантов истинное искусство погибало и превращалось в мертвые, бездушные звуки, тратило свою душу, переходило из „внутреннего” во „внешнее” искусство. Из-под пальцев Христофора Баха вырывались „мертвые ноты” (109), не способные глубоко затронуть и возвысить, вознести к Богу человеческую душу, ему не дано было стать жрецом-музыкантом, тем музыкантом-медиумом, каким должен быть истинный музыкант (например, как его младший брат Себастьян).

Как отмечалось нами выше, интерес к мифологическим основам искусства, это характерный феномен романтического сознания, поэтому неслучайно так сильны в новелле античные (а косвенно – и восточные) мифологические традиции, эксплуатируемые, например, в сравнениях Христофора с „мифологическим Брутом” или Магдалины с „дельфийской жрицей”. Христофор в *Русских ночах* символизирует собою жестокого стражника древних обычаев и норм в музыкальном искусстве. Он как Цербер, бережет книгу „запретной музыки” (109):

[...] едва взглянул он на книгу, как угадал хитрость Себастьяна и, несмотря ни на просьбы, ни на горькие слезы, жестокосердый с хладнокровием бросил в печь долгий и тяжкий труд бедного мальчика. Удивляйтесь, господа, после этого вашему мифологическому Бруту: я здесь рассказываю вам не мертвый вымысел, а живую действительность, которая выше вымысла. Христофор нежно любил своего брата и понимал, как тяжело огорчит он его гениальную душу, отняв у него плод долгой и тяжелой работы. Видел его слезы, слышал его стоны, – и все это *весело* принес в жертву своей системе, своим правилам, своему образу мыслей (110, курсив мой – С. Ш.).

В догматическом понятии Христофора музыка соединялась со всеми семейными и общественными обязанностями, но это было не естественное восприятие, а формальное, вульгарное. Фальшивая квинта и невежливое слово было для него совершенно одно и то же, и он был твердо убежден, что человек „невежливый, неопратно одетый, никогда не может быть хорошим музыкантом, и наоборот” (111). Он тщательно скрывает от младшего брата все произведения новейших музыкантов. Часто Христофор „медленно, задумываясь на каждой ноте, принимался разыгрывать эти заветные произведения”: задерживая каждую ноту, он как будто хочет остановить новаторское движение в искусстве. Именно боясь утратить верный (т. е. вечный) ритм гармонии, Христофор невероятно замедляет темп обучения Себастьяна: четыре года (!) на изучение одной прелюдии (!), тридцать лет – для того, чтобы стать первым органистом в Германии.

Христофору вторит и другой его учитель, органичных дел мастер Банделер, противник новаторства и прогресса в музыкальном искусстве и даже в области создания музыкальных инструментов:

Новизна и мудрование в нашем деле, как и во всяком другом, никуда не годятся. Наши отцы, право, не глупые были люди; они все хорошее придумали, а нам уж ничего выдумывать не оставили; дай Бог и до них-то добраться! (115).

В контексте романа мастер Карл Банделер олицетворяет собой опошление высокого искусства: высмеивая и не понимая сокровенные воспоминания видений в храме Себастьяна, старик советовал ему не думать о грезах, а употребить свое время на изучение органного мастерства, уверяя, „что оно может доставить ему безбедное на всю жизнь пропитание” (114). Видя талант молодого Баха и предвидя успех его в музыкальной области, Банделер корыстолюбиво все свои желания связывает с возможной женитьбой Себастьяна на своей дочери Энхен. Этот филистер эгоистично глух и слеп к творческим порывам будущего гения.

В *Ночи девятой* особое место принадлежит органных дел мастеру Иоганну Альбрехту – учителю и философу. Это пограничный образ в системе героев *Русских ночей*, так как не поддается очевидной маркировке в системе романтического восприятия образов музыкантов произведения Одоевского. Попытка приписать его к группе великих безумцев, истинных художников или же к группе профанов и пошляков, никчемных и тщеславных людей, вызывает затруднение, так как портрет Альбрехта не однозначен и противоречив. Это человек „добрый и тихий, истинный христианин”, ему не знакомы гениальные порывы творческого духа, однако, как характеризует его один из героев романа, человек он странный. Учитель Себастьяна без видимого успеха пробует работать над созданием и усовершенствованием не только органа, но „хватается” и за „клавихорды”, и скрипки, и теорбы⁵⁰². Эти не продуманные и даже иногда поверхностные попытки создать что-то оригинальное заканчиваются, чаще всего, полным фиаско: он рад, что продаст созданный инструмент за пол цены. Вопреки здравому рассудку он не хочет брать пример со штамповщика и халтурщика Клоца⁵⁰³, сколотившего состояние на том, что без зазрения совести копировал скрипку старого мастера Штейнера, снимания с нее мерку и вырезая доску „точь-в-точь по ней” и нарасхват продавая инструмент не только в Германии, но и во Франции и Италии. Альбрехт пробует искать свой путь, долго и тяжело работая, хотя и безрезультатно:

[...] станет он мерку снимать [...] все вычисляет, да вымеривает, ищет в скрипке какой-то математической пропорции: то снимет с нее четвертую струну, то опять навяжет, то выгнет деку, то выпрямит, то сделает ее вздутою, то плоскою – и уж хлопочет, хлопочет; а что выходит? Поверите ли, вот уж двенадцать лет, как ему не удалось сделать ни одной порядочной скрипки (115).

⁵⁰²Теорба – струнный щипковый инструмент, представлявший собой басовую разновидность лютни; применялся с XVI века, во второй половине XVIII вышел из употребления.

⁵⁰³Клоц – историческая фамилия, ее носили представители семейства немецких скрипичных мастеров XVII–XVIII вв.

Этому герою Одоевского не хватает той Божьей искры, которая горит в душах Баха и Бетховена. Для создания чего-то великого и достойного внимания не достаточно само искреннее желание созидать, а нужна та „Божья печать”, которую, по мнению романтиков, несут на себе истинные художники. Наряду с этим символично то, что Иоганн Альбрехт, не отмеченный Божьим вдохновением, распознал этот дар у своего ученика Баха:

Ты музыкант, Себастьян! [...] Ты определен на это высокое звание, которого важность немногие понимают. Тебе дано в удел провидение говорить тем языком, на котором человеку понятно божество и на котором душа человека доходит до престола Всевышнего (118).

Это единственная душа, которая до конца чувствовала и понимала своего великого ученика (ведь даже между Бахом и любимой женщиной появилось непонимание и отчуждение). Альбрехт одним из первых разглядел в юном Себастьяне задатки великого гения, только этот „говорливый старик” мог передать людям, что думал и чувствовал Бах. Учитель стал своеобразным связующим звеном между своим гениальным учеником и миром обычных людей:

Жаль, что умер мой говорливый старик Албрехт: он по крайней мере рассказывал то, что чувствовал Себастьян; когда Себастьян слушал Албрехта, то всегда думал, что себя слушает; сам же словесным языком говорил мало, – он говорил только звуками органа (123).

В *Русских ночах* старый учитель Баха является глашатаем идей самого автор-романтика. Альбрехт, красочно описывая картину первобытного существования и возникновения древнего искусства, насыщает свои монологи многочисленными античными мифологическими образами: „Антей”, „Алкид”, „Орфей”, „Зевс”, „титаны”, „Сфинкс”. Эти мифологические персонажи, по мнению

Албрехта (читай – Одоевского), знаменуют собой переход от дорефлексивного мифологизма (Н. К. Эмирсуинова)⁵⁰⁴ – когда природа „вызвала человека сравниться с собой”, к новому этапу, когда возникает „искусство! Эта могучая [...] сила – отблеск зиждителя, скоро покорила себе и природу, и человека [...]” (120). Миф об Эдипе и миф об Орфее становятся в новелле образным отражением этапов творческого процесса: первый – философским постижением жизненных тайн (его олицетворяет Эдип, угадавший „все символы двуглавого сфинкса”), второй – выделением человека из природы, покорением ее – „это торжественное мгновение жизни человечества люди назвали Орфеем, покоряющим камни силою гармонии” (120).

Кроме названных образов-музыкантов из романа *Русские ночи* кн. В. Одоевского, на страницах произведения упоминаются также: родоначальник многочисленного музыкального „племени” Фохт Бах (булочник и большой любитель музыки), сыновья Себастьяна Баха, исторические прототипы которых, конечно же, жили. Текст романа, а особенно новелл, посвященных двум музыкальным гениям, изобилует фамилиями реально существовавших музыкантов. Упоминаются такие титаны европейской музыки, как: Моцарт, Вагнер, Россини, Верди, Гендель, Гайдн и его ученик Плейель.

Среди композиторов и органистов немецкого происхождения, не менее знакомых слушателям XIX века, Одоевский упоминает следующие имена: Иоганн-Каспер Керль (1625–1690), имевший влияние на творчество исторического Баха; Иоганн-Якоб Фроберг (1616–1670), немецкий композитор, один из предшественников И. С. Баха в органном и клавирном исполнительском искусстве; Иоганн Фишер (1650–1746), немецкий композитор, автор многочисленных мадригалов, а также сюит, арий, увертюр, танцев; Иоганн Пахельбель (1653–1706), немецкий композитор и органист; Дитрих Букстегуд (1637–1707), последний из замечательных мастеров немецкой „добаховской” музыки; многое в органных произведениях этого композитора – в его фантазиях, кантатах и пр. – предвещает будущий успех, новаторство

⁵⁰⁴Н. К. Эмирсуинова, *Античность на страницах романа...*, с. 2.

Баха; Иоганн-Адам Рейнкен (1623–1722), немецкий композитор и органист в церкви святой Екатерины в Гамбурге; Якоб Готфрид Вебер (1779–1839), композитор и музыкальный критик, издатель музыкального журнала „Цецилия” (1824–1839); Ян Непомук Гуммель (1778–1837).

Итальянские композиторы (прежде всего оперные) представлены именами следующих музыкантов: Марк Антонио Чести (1623–1669); Якоб Кариссими (1604–1674); Франческо Кавалли (1602–1676), усовершенствовавший речитатив и форму кантаты; Доминико Чимарозо (1749–1801), один из создателей итальянской оперной школы, первый применивший к музыкально-сценическому произведению название „опера”, автор комических опер; Винченцо Беллини (1801–1835)⁵⁰⁵; Джованни Пачини (1796–1867), находившийся под сильным влиянием творчества Россини; Бальдассаре Галуппи (1706–1785), автор так называемых опер-буфф, в 1765–1768 гг. работал придворным композитором и капельмейстером в Петербурге, где ставил оперы на историко-мифологические сюжеты; Микеле Энрико Караффа-де-Колобрано (1787–1872), автор многочисленных произведений, наиболее известные: *Solitaire* (1822) и *Massaniello* (1828).

В *Русских ночах* появляется имя Франклино Гаффория (1451–1522) – итальянского музыкального теоретика и знатока теории музыки греков. В своих работах он стремился согласовать теорию музыки древних греков с требованиями современной музыки. Одоевский также называет Александра Дмитриевича Улыбышева (1794–1858) – одного из первых русских музыкальных критиков и историков музыки, имевшего собственный симфонический оркестр. Его перу принадлежит и широко известная в свое время трехтомная работа о Моцарте, написанная на французском языке, – *Новая биография Моцарта*,

⁵⁰⁵Отношение Одоевского к итальянскому композитору Беллини было резко негативное. В 1864 г. в статье *18-е представление Юдифи – опера А. Н. Серова* Одоевский писал: „Было время, когда наша публика беллинилась, это патологическое состояние прошло [...]” (выделено – В. О.). См. шире: В. Ф. Одоевский, *Музыкально-литературное наследие...*, с. 286.

изданная в Лейпциге (на русский язык это сочинение было переведено и опубликовано Петром Юргенсоном в Москве в 1890–1892)⁵⁰⁶.

Автор *Русских ночей* иносказательно вплетает в текст романа имена великих итальянских скрипичных мастеров: Амати (1596–1684) и его ученика Страдивариуса (1644–1737), скрипки которых до сих пор считаются непревзойденными по звуковым качествам и изяществу формы („в пении страдивариусов и амати”, 95). Читатель *Русских ночей* может также узнать фамилии двух известных (реально существовавших) скрипичных мастеров из Германии: Клоца и Штейнера (1621–1683).

Подводя итоги наших рассуждений из настоящей главы, стоит отметить вслед за В. Сахаровым, что все новеллы, составляющие текст *Русских ночей*, можно разделить на две части: первую – о людях слабых, никчемных, тщеславных, мелочных (*Бригадир*, *Бал*, *Мститель*, *Насмешки мертвеца*, *Последнее самоубийство* и т. д.); и вторую – о великих, гениальных безумцах, составляющих гордость всего передового человечества (*Последний квартет Бетховена*, *Себастьян Бах*, *Жан Батист Пиранези*). Согласно Е. М. Мелетинскому, „мифологическая логика широко оперирует бинарными (двоичными)

⁵⁰⁶ Александр Улыбышев детство провел в Германии, в молодости был связан с кругом декабристов, служил в Министерстве Внутренних Дел. После убийства Грибоедова, Улыбышеву предложили пост дипломата в Персии, однако он отказался, подал в отставку в 1830 году и осел в своем имении под Нижним Новгородом. Был большим меломаном и создал у себя в имении собственный симфонический оркестр. Там написал свою прекрасную монографию о Моцарте. В этой книге, получившей мировую известность, Улыбышев очень подробно анализирует как предшествующие эпохи, так и творчество своего любимого композитора, считая произведения Моцарта недостижимой вершиной в развитии музыкального творчества. По мнению Улыбышева, Бетховен был хорошим композитором, пока был „моцартистом”, но когда пошел собственным путем, его творчество приобрело упаднические тенденции. Но так как с годами слава Бетховена постоянно росла, росло и раздражение Улыбышева. Сначала он ограничивался только едкими статьями, потом решил опубликовать новую книгу *Бетховен, его критики и интерпретаторы* (*Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*), опять написанную на французском языке и опубликованную за границей (Лейпциг–Париж, 1857), где обвиняет Бетховена в нарушении „моцартовских” правил, в смешении жанров; кроме того, после революции 1848 г. он показывает Бетховена как апостола демократизма, атеизма, бунта. Подавляющая часть музыкальных критиков была возмущена и насмехалась над такой точкой зрения, но нашлось и несколько защитников: известный композитор Ю. Арнольд в рецензии на книгу Улыбышева в „Музыкальном и литературном вестнике” за 1857 год (№21) полностью с автором согласен, и также считает, что из-за наступившей глухоты поздний Бетховен допустил множество теоретических и практических ошибок, и что замечания Улыбышева полностью справедливы. По: В. Ј е g o r o w, *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku...*, с. 264–266.

оппозициями чувственных качеств, преодолевая, таким образом, «непрерывность» восприятия окружающего мира путем выделения дискретных «кадров» с противоположными знаками. Эти контрасты все более семантизируются и идеологизируются, становясь различными способами выражения фундаментальных антиномий”, которые преодолеваются посредством „последовательного нахождения мифологических медиаторов (героев и объектов), символически сочетающих признаки полюсов” и подразумевая решение конфликта через мифологическую медиацию⁵⁰⁷.

В связи с вышесказанным, мы можем отметить специфику повествования автора романа, заключающуюся в употреблении контрастных дифференциаций портретов романтических героев, которые являются ключевой категорией для самого романтизма, носителями яркой индивидуальности, субъективизма, идеализма, трагизма, бунта, одиночества, мечтательности, часто находящимися в конфликте с окружающим миром⁵⁰⁸. Поляризация галереи музыкантов – героев *Русских ночей* – очевидна, в перспективе прочтения четко проявляются две группы: истинных художников и ремесленников, халтурщиков, занимающихся профанацией и вульгаризацией музыкального искусства. В романе-драме Одоевский собрал вместе образы героев, которые среди ординарной толпы кажутся безумцами, и которые на самом деле являются избранниками духа. Бетховен (мечтатель-бунтовщик) и Бах (мечтатель-энтузиаст)⁵⁰⁹ – в изображении В. Одоевского – показаны как истинные художники и истинно великие люди; им ведомы радость и мука творчества, радость духовного самовыражения в музыке, „высокое усилие творца земного, вызывающего на спор силы природы” (83), и в этом их величие. Эти композиторы символизировали борьбу старого и нового, известную как борьбу романтизма с классицизмом, по словам В. Г. Белинского, „борьбу умственного движения с умственным застоєм [...]”⁵¹⁰. Так представляется смысл искусства и творчества и самому

⁵⁰⁷Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа...*, с. 169.

⁵⁰⁸К. Лис, *Romantysy...*, с. 5.

⁵⁰⁹К. Лис делит романтических мечтателей на: мечтателей-энтузиастов, мечтателей-бунтовщиков, мечтателей наивных, мечтателей ностальгических и мечтателей ироничных. См. шире: К. Лис, *Romantysy...*, с. 134–135.

⁵¹⁰В. Г. Белинский, *Сочинения князя В. Ф. Одоевского...*, том VIII, с. 297.

князю Одоевскому: где нет творческих мук и поисков, там нет и творчества. В *Русских ночах* Одоевский создал высокое представление о роли музыканта-гения, и как говорилось выше, беда импровизатора Киприано из одноименной новеллы в том и состоит, что ему все давалось без усилий, легко и без труда души.

Владимир Одоевский в *Русских ночах* возводит Бетховену и Баху своеобразный пантеон, так как оба этих композитора в наибольшей степени отвечают идеалу музыканта: их поэтическая натура связана тончайшими нитями с жизнью Вселенной, ей открывается гармоническая тайна бытия, художественное творчество тождественно животворящей силе самой природы. Из этого вовсе не следует, что они вполне идеальные герои. По мнению Одоевского, таких просто не может быть, как не может быть вполне идеального знания и идеальной науки. В изображении Одоевского жизнь Бетховена и Баха, высокая в творческих порывах, была отмечена недостатками и потерями. Главное, что оба героя (хотя и по разным причинам) не осуществили „всей полноты жизни”. „Полнота жизни”, по Одоевскому, предполагает не только радость в творчестве, но и радость простого человеческого бытия. Бах, самый великий из музыкантов (мнение Одоевского), так и не испытал многих обыкновенных человеческих радостей.

В новелле *Город без имени* (как и в *Бригадире*, *Последнем самоубийстве*) автор утверждает, что миром не могут руководить „экономисты”; отсутствие прекрасного и „бесполезного” может привести человеческое общество к катастрофе, но в то же время Одоевский понимает, что и поэты (артисты, художники) не способны навести и сохранить порядок. Многие из них забыли о своем истинном призвании: „Поэты со времен Платона выгнаны из города; они любуются венками, которыми их увенчали [...]” (73). Причину всех бед и несчастий в мире Одоевский видит в отсутствии понимания между этими противоположностями.

Новеллы о музыкантах поражают глубиной проникновения в духовный мир этих, борющихся с собственной гениальностью, людей, своеобразных „героев-демиургов” – „культурных героев”⁵¹¹. Тут

⁵¹¹Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа...*, с. 178.

Одоевскому пригодились знания и талант музыковеда, сочинителя и исполнителя музыки. Эти герои более других заслуживают на человеческое счастье во всех его проявлениях, но это оказалось для них недостижимым. Одоевский тревожно чувствовал трагедию любой крайности, в том числе интеллектуализма и творческой гениальности, лишаящей человека универсализма⁵¹²: „[...] организм страдает, ибо не выполнил полноты жизни” (180)⁵¹³. Но боясь крайностей, боясь точек над „и”, Одоевский принципиально диалогичен (что для романтика очень трудно) и принципиально фрагментарен⁵¹⁴. В *Ночи девятой* Фауст зачитывает говорящий сам за себя фрагмент эпилога рукописи, которую он читал с друзьями на протяжении всего романа:

Б е т х о в е н. Душа моя жила в громогласных созвучиях чувства; в нем думал я собрать все силы природы и воссоздать душу человека [...]; я изнемог недоговоренным чувством.

С у д и л и щ е. Подсудимый! жизнь твоя принадлежала тебе, а не чувству.

И м п р о в и з а т о р. Я страстно любил жизнь мою – я хотел и науку, и искусство, и поэзию, и любовь закласть на жертвеннике моей жизни; я лицемерно преклонял колени пред их алтарями – и пламя его опалило меня.

С у д и л и щ е. Подсудимый! жизнь твоя принадлежала искусству, а не тебе!

С е б а с т и я н Б а х. Нет! Я не лицемерил моему искусству! В нем я хотел сосредоточить всю жизнь мою, ему я принес в жертву все дарования, данные мне провидением, отдал все семейные радости, все что веселит последнего простолюдина ...

С у д и л и щ е. Подсудимый! жизнь твоя принадлежала тебе, а не искусству (140).

⁵¹²В *Эпилоге* Одоевский, как пример „универсального” и „идеального” творца, называет имя великого русского ученого Михаила Ломоносова, подобно которому „будут черпать из всех чаш, забыв, которая своя, которая чужая [...]” (183).

⁵¹³Идеи гармонии и полноты жизни двух начал – Природы и Человека – В. Одоевский почерпнул из философии Шеллинга.

⁵¹⁴*От редакции*, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Русские ночи...*, с. 6.

Один из первых критиков Одоевского, В. Г. Белинский, отмечая дидактическую цель новелл *Русских ночей*, утверждал, что „они – пламенные филиппики, исполненные то грозного пророческого негодования против ничтожности и мелочности положительной жизни, валяющейся в грязи эгоистических расчетов, то молниеносных образов надзвездной страны идеала, где живут высокие чувствования, светлые мысли, благородные стремления, доблестные помыслы. Их цель – пробудить в спящей душе отвращение к мертвой действительности, идеал которой заключается в смелом, исполненном жизни сознании человеческого достоинства”⁵¹⁵.

Резюмируя, можно сделать вывод, что музыка, музыкальный процесс в *Русских ночах* являются не только объектом описания, но и своеобразным ключом, без которого невозможно понять психологию и характер героев, их отношение к жизни и происходящим событиям. „Spojrzenie z dalszej perspektywy czasowej pozwala widzieć w twórczości autora *Nocy rosyjskich* konsekwencję w jego rozumieniu koncepcji osobowości, realizowanej w kreacjach bohaterów i anty-bohaterów romantycznych”⁵¹⁶: Бах и Бетховен, являя собой архетипы героев романтизма с присущими им имманентными чертами, не представляют себе жизни без музыкального искусства. Для них мир делился на тех, кто чувствует, понимает, играет музыку (Бетховен, Бах, Альбрехт, Луиза и некоторых др.), и тех, кто ее не знает, не понимает или уродует ее глубинную Божественную суть (Христофор, Франческо, седой капельмейстер и весь его оркестр, Киприано, Вебер Готфрид и др.)⁵¹⁷. Музыка, фундаментально определившая характер и мировоззрение заглавных героев новелл (Бетховена и Баха), приобрела особый статус, став для них универсальным мерилем человеческих ценностей, эталоном, с помощью которого они сравнивали и сопоставляли свои переживания. Любовь к музыке движет поступками многих героев Одоевского, они обладают „шестым чувством” – внутренним зрением,

⁵¹⁵В. Г. Б е л и н с к и й, *Сочинения князя В. Ф. Одоевского...*, том VIII, с. 305.

⁵¹⁶К. L i s, *Romantycy...*, с. 47.

⁵¹⁷На ум приходят слова гофмановского героя Крейсlera: „[...] я, как высший судья, живо поделил весь род человеческий на две неравные части: одна состоит только из хороших людей, но плохих или вовсе не музыкантов, другая же – истинных музыкантов...” По: Э. Т. А. Г о ф м а н, *Житейские воззрения кота Мурра...*, с. 168.

которое открывает священное созвучие Вселенной, и в то же время именно благодаря (или вопреки) музыке они видят мир в нереальном свете, оказываясь совершенно неготовыми к восприятию суровой действительности, в силу чего музыкальные гении-мученики осуждены, подобно маятнику, колебаться между двумя мирами – реальным и иллюзорным, между страданием и блаженством.

Заключение

Подводя итог данного исследования, можно утверждать, что музыкальный дискурс, наделенный, согласно романтической поэтике, качеством медиальности, дает читателю возможность точнее определить эстетическую сущность философского романа-драмы Владимира Федоровича Одоевского *Русские ночи*⁵¹⁸, обладающего чертами многожанровой, полифонической структуры, так как музыка, как сама суть мироощущения его автора, является не просто одним из поэтических мотивов, а именно структурным первоэлементом его поэтики, так как музыка является искусством, „которого язык выражает внутреннейшие ощущения человека, невыразимые словами” (18). По

⁵¹⁸Утраченный подзаголовок *Русских ночей* – *О необходимости новой науки и нового искусства*. Вслед за: Т. Е. А в т у х о в и ч, „Русские ночи” В. Ф. Одоевского: позитивизм в зеркале романтизма..., с. 151.

мнению И. Борисовой, „музыке в философском романе Одоевского отведена столь значительная роль, что в метафоре звучащей гармонии следует видеть проявление музыкального кода философствования⁵¹⁹.

Придерживаясь философской концепции немецких романтиков на музыкальное искусство, Любомудр в своем синкретичном произведении присваивает музыке „двойственную” природу: она имманентна и в то же время трансцендентна по отношению к герою, поскольку свидетельствует о несомненном божественном присутствии. Само ключевое слово названия книги – „ночи” – в контексте поэтики романтизма, имея культовый характер⁵²⁰, мыслится вполне закономерным носителем некоего содержательного поля, так как вечность – это время ночи, это пора ясновидения, бесстрашных умозаключений, блестящего импровизаторства. Генетически не созданная природой для человека, ночь оставляет только два чувства: основное – слух, и немое – обоняние, зрение только пугает человека, ночью он тщетно стремится его отключить, всего себя „обратить в слух”⁵²¹.

Очевидным можно признать факт, что музыка для прозаика Одоевского – это не только объект описания, но смысловой код, при помощи которого мы можем проникнуть в самую суть философских рассуждений писателя, понять систему его мышления. Автор *Русских ночей* предстает перед читателем как несомненный апологет музыкального искусства. Постоянно отсылающие читателя к реальным персоналиям музыкального мира и их подлинным произведениям, „музыкальные” новеллы данного цикла Владимира Одоевского могут считаться ярчайшими примерами непосредственного, очевидного влияния музыки на их образы, темы, сюжеты. Хотелось бы подчеркнуть, что именно музыка послужила импульсом для создания самобытных художественных образов *Последнего квартета*

⁵¹⁹И. Б о р и с о в а, *Музыкальные мифы русской романтической мистики...*, с. 93

⁵²⁰Особое значение для романтиков имел европейский манифест сентиментализма – поэма английского поэта Э. Юнга *Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии* (1745): к примеру, *Ночные рассказы* у Гофмана. См.: Э. Т. А. Г о ф м а н, *Житейские воззрения кота Мурра...*, с. 37.

⁵²¹Е. В. Д у к о в, *Ночь и город*, [в:] *От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен*, сб. статей, редактор-составитель Е. В. Дуков, С.-Петербург, 2005, с. 9.

Бетховена, Себастьяна Баха, Бала, Цецилии, Импровизатора. Несомненно, музыкальный дар приравнивается Одоевским к трансцендентному сообщению, вследствие чего музыка в романе – это своеобразное мерило человеческих ценностей, эталон, с которым многие герои *Русских ночей* сравнивают и сопоставляют свои переживания. Можно отметить, что музыка фундаментально определяет характер и мировоззрение многих героев романа, любовь именно к этому к этому искусству движет поступками его персонажей. Поэтому для многих героев В. Одоевского мир делится на тех, кто тонко чувствует, понимает и любит музыку (т. е. ангелов музыки, гениев-медиумов), и тех, кто не признает силы музыкальной стихии, кто равнодушен и безучастен к этому искусству (профанов, „ремесленников”, „педантов”, „филистров”, включая безвозвратно погибшую цивилизацию в *Городе без имени*).

Проведя подробный анализ текста *Русских ночей*, мы можем уверенно говорить о том, что для его автора музыка является также важнейшим стилистическим средством палитры художника, незаменимым источником ярких ажурных метафор, олицетворений, сравнений и метонимии, примером органичного слияния литературы и музыки, часто даже апофеозом музыкального в вербальном. Именно музыкой, как одним из основных атрибутов поэтики Одоевского, во многом обуславливается стиль, особая метафоричность текста, специфичность создания художественных образов и самого способа повествования.

Метафора в романе Одоевского *Русские ночи* является одним из основных лексических средств создания экспрессивности, уникальным средством создания новых, образных значений. Экспрессивность, созданная при помощи метафоры, требует обращения к данным, полученным при анализе семной структуры метафоры, связей с внеязыковыми элементами, способностей отражать процесс познания и ее выразительных возможностей. По мнению Н. Кузнецовой, метафора, обладая синтезирующим характером, способна совмещать в себе абстрактное и конкретное⁵²². Если для описания одного и того же объекта

⁵²²Н. Н. Кузнецова, *Метафора как одно из основных средств...*, с. 101.

в различных контекстах используется одна метафора, то она является, по мнению Л. А. Шестака, „смысловым контрапунктом”⁵²³. Таким примером метафоричности у Одоевского может быть музыкальный инструмент или издаваемый им звук, само музыкальное произведение. В связи с этим хотелось бы отметить то, что особое место в поэтике Одоевского принадлежит музыкальному инструменту, выполняющему в романе *Русские ночи* многомерную функцию: это своеобразным смысловой ключ, код, без которого читатель не сможет до конца постичь психологическое состояние и характер многих героев романа-драмы, поэтому мы можем утверждать, что В. Одоевским впервые в истории русской литературы создается мифопоэтика музыкальных инструментов.

Противоположным способом введения метафоры в текст у В. Одоевского, когда различные метафоры обозначают один и тот же предмет в различных контекстах, образуя „полифонию смыслов”, является, например, метафора струны (натянутой, лопнувшей, порванной и т. д.), которая также несет в себе значительный экспрессивный заряд, предопределяя углубленную рефлексию читателя по поводу этого образа⁵²⁴.

Важно отметить, что благодаря соотнесенности романа с музыкой значительно расширяется семантика вербального текста, вызывая при этом в читательском воображении появление огромного количества ассоциаций и тончайших смысловых нюансов. Однако речь идет не столько о сходстве структур литературного и музыкального, а скорее о принципах построения (вспомним мнение Евгения Маймина о музыкальном – „контрапунктном” – принципе построения композиции данного произведения). Наше исследование показывает, что музыка, как обязательный элемент творчества В. Одоевского, является одним из структурообразующих начал романа *Русские ночи*, определяя его внутреннюю архитектонику в русле романтического „панмузыкального” синтеза искусств.

⁵²³Л. А. Ш е с т а к, *Русская языковая личность: коды образной вербализации тезауруса*, Волгоград, 2003, с. 7. Вслед за: Н. Н. К у з н е ц о в а, *Метафора как одно из основных средств...*, с. 106.

⁵²⁴Н. Н. К у з н е ц о в а, *Метафора как одно из основных средств...*, с. 107.

В главной книге своей жизни Владимир Одоевский, опираясь на философию немецких романтиков, в частности Ф. Шеллинга, но вписавшись в „w historię literatury jako artysta na wskroś oryginalny”⁵²⁵, показал новые способы познания мира (гносеологическое достижение) и новый способ говорить об этом мире (эстетическое достижение), воплощая свои основные положения поэтики, эстетики, принципы создания образа главного героя, а также новаторство в области формы⁵²⁶, и тем самым вписывая цикл *Русские ночи* в историю литературы как первый русский философский роман и итоговое произведение эпохи русского романтизма. В связи с этим перед современным исследователем возникает закономерный вопрос: оказал ли данный литературоведческий „статус” *Русских ночей* влияние на дальнейшее развитие русского литературного процесса? Если да, то какое? Может быть, „последний” роман уходящей в прошлое эпохи романтизма является тем утерянным „звеном в прозе” в истории развития литературного процесса в эпоху грядущего в будущем модернизма?

Польская исследовательница Гражина Бобилевич однозначно указывает на то, что корни русского символизма вначале нужно искать у романтиков: „Ważkie znaczenie w zakresie powiązań między literaturą i sztukami plastycznymi oraz muzyką posiadała symbolistyczna mitologia sztuki, problematyka muzyczności, sięgająca swoimi korzeniami do romantyków niemieckich, spopularyzowana w Rosji przez Nietzschedgo i Schopenhauera”⁵²⁷.

С этим мнением соглашаются многочисленные ученые, подчеркивая, что философские источники русского модернизма, кроме античного мира, Канта, нужно искать в философии и эстетике немецкого романтизма в лице Ф. Шеллинга, Фр. Шлегеля и А. Шопенгауэра⁵²⁸. Современная

⁵²⁵ K. L i s, *Romantycy...*, с. 51.

⁵²⁶ Некоторыми учеными указывается факт, что В. Одоевский создал свой роман под непосредственным влиянием сборника рассказов Э. Т. В. Гофмана *Серапионовы братья* (нем. *Die Serapionsbrüder*); сам Одоевский отмечал, что образцом при создании конструкции романа были известные сочинения Платона, написанные в форме высокохудожественных диалогов. По жанру *Русские ночи* примыкают к мировой традиции, которая представлена произведениями *Тысяча и одна ночь*, *Декамерон*, *Беседы немецких эмигрантов* Гете, *Фантазус* Тика и др.

⁵²⁷ G. B o b i l e w i c z, *Wyobraźnia poetycka – Władysław Iwanow w kręgu sztuk...*, с. 355.

⁵²⁸ В. А. С а р ы ч е в, *Эстетика русского модернизма*, Воронеж, 1991, с. 6, 24.

ученая Е. Сайко в ряду „предтечей” и „провозвестников” символизма также называет имя Ф. Шеллинга, а затем Ф. Ницше и Вл. Соловьева⁵²⁹, считая их „главными идеологами русского символизма”⁵³⁰. Появляется закономерный вопрос: почему забыт Одоевский – верный последователь и пропагандист философии того же Шеллинга? Можно выдвинуть гипотезу (нуждающуюся в детальном исследовании), что Любомудр своим философским романом *Русские ночи*, созданным, несомненно, на почве романтизма, смог сделать шаг вперед и во многом опередить свою эпоху (сам того до конца этого не осознавая), однако, был слишком смел в своих литературных поисках и поэтому оказался непонят и недооценен современниками. Вспомним, что первое издание *Русских ночей* приходится на 1844 г., когда набирает силу новое литературное течение – критический реализм, а правка романа с многочисленными и важными для нашего тезиса дополнениями происходит в 60-е годы – период расцвета творчества многих гениальных писателей-реалистов (Гоголь, Достоевский, Тургенев, Толстой, Островский и др.). Тем более, что автор не дождался повторного прижизненного издания *Русских ночей* с нанесенными поправками.

Ю. Манн, назвав роман Любомудра крайним, „пограничным” выражением модификаций русского романтизма в прозе, как параллель данного явления в поэзии предложил творчество Ф. Тютчева⁵³¹. Нам кажется, что это не случайно. Вспомним муки творца, терзания заглавного героя новеллы *Последний квартет Бетховена* о муках рождения произведения любого вида искусства – типичнейшую коллизию романтизма. Герой Одоевского пробует донести мысль, что любой творческий процесс по своей природе сложен и часто трагичен, потому что всегда возникает проблема передачи творческой идеи с „внутреннего языка” на язык „внешний”:

Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями. Кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся [...] и все это тщетно! Да и к чему это

⁵²⁹Е. А. Сайко, *Образ культуры Серебряного века*, Москва, 2005, с. 55.

⁵³⁰Там же, с. 98.

⁵³¹Ю. Манн, *Динамика русского романтизма*, Москва, 1995, с. 361.

все? Зачем? Живешь, терзаешься, думаешь написал – и конец! К бумаге приковались сладкие муки создания – и не воротить их! унижены, в темницу заперты мысли гордого духа-создателя; высокое усилие творца (83).

Не эту ли глубокую философскую мысль о сложности, а порою невозможности воплощения художественного замысла, но только в поэтической форме, как нельзя лучше смог передать читателям современник князя Одоевского, поэт Федор Тютчев (1803–1873)? Его гениальные строчки:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь⁵³².

являются поэтическим, можно сказать, „зеркальным отражением” слов героя *Русских ночей*. Подобную мысль высказывает ученый И. Е. Усок, утверждая, что „Жизненная сила идей и мотивов поэзии любомудров может быть впоследствии осознана при изучении наследия Ф. Тютчева”, так как шеллингианская философия „периода тождества”, с которой Тютчев ознакомился в 20-е годы, в период сближения с кружком С. Е. Раича и „Общества любомудров”, способствовала формированию тютчевского воззрения на мир, „охватывающего вселенную в ее пространственно-временной бесконечности”⁵³³.

Делая следующий шаг в наших рассуждениях, стоит сказать, что по мнению американской исследовательницы А. Пайман, последняя строка „мысль изреченная есть ложь” – стала впоследствии лозунгом символистов⁵³⁴, так как последователей Тютчева интересовала его способность выражать „невыразимое”. В связи с этим значение Тютчева для русского символизма было главным тезисом *Заветов символизма* Вяч. Иванова. Хотя некоторые ученые и сегодня считают, что русский символизм был „растением, попросту пересаженным из Франции и не имевшим корней в русском обществе”⁵³⁵, идея об органических корнях русского символизма в русском языке проходит красной нитью через

⁵³²Ф. И. Тютчев, *Лирика*, Москва, 1966, с. 46.

⁵³³И. Е. Усок, *Философская поэзия любомудров...*, с.125.

⁵³⁴А. Пайман, *История русского символизма...*, с. 18.

⁵³⁵Там же, с. 17.

все статьи, помещенные Ивановым в разделе *Искусство и символизм* в сборнике *Борозды и межи* (1916)⁵³⁶.

Еще одним непосредственным предшественником русского символизма принято считать другого поэта XIX в. – Афанасия Фета (1820–1892), который для Андрея Белого всегда был „символистом”⁵³⁷. Признаки „музыкальности” поэзии Фета, ее бесспорную связь с музыкой подтверждают многочисленные исследования ученых: Д. Благого⁵³⁸, Б. Бухштаба⁵³⁹, Н. Мышьяковой⁵⁴⁰, Т. Кошемчук⁵⁴¹, Д. Пивоварской⁵⁴² и др.

Нам кажется, что уже давно исследованная и доказанная многочисленными литературоведами и философами связь русского символизма с творчеством Ф. Тютчева и А. Фета позволяет выдвинуть гипотезу, нуждающуюся, конечно же, в более обстоятельном исследовании, что имя Владимира Одоевского, незаслуженно забытое литературоведческой критикой, также имеет черты глубокой, внутренней, генетической связи с искусством Серебряного века, возникшим на „плодородной” национальной почве. Любомудр Одоевский, „рожденный с обнаженным сердцем поэта” (33) в начале XIX века, в своем творчестве посеял „зерна идей”, давшие всходы в конце века в модернизме. Вот только несколько примеров строк из романа *Русские ночи*, которые являются тому подтверждением: „Примеры такого соединения мы видим и в искусстве: вы входите в

⁵³⁶Там же, с.347–348. Признавая русский символизм частью более широкого европейского течения, Вяч. Иванов в статьях 1910–1912 гг., посвященных истокам школы, подчеркивал значение тех корней, которые она имела в русской литературе – прозе Достоевского и Гоголя и поэзии Соловьева, Фета и в особенности Тютчева.

⁵³⁷А. П а й м а н, *История русского символизма...*, с. 19. Первый, кто научился у Фета владению музыкой слова, был К. Бальмонт. Для молодого поколения символистов Фет был кумиром. Андрей Белый в возрасте 17–19 лет восхищался им больше, чем кем-либо из поэтов, принимая его вместе с концепцией музыки, выдвинутой Шопенгауэром (которого Фет в свое время перевел на русский язык), и находя в его поэзии гармоничное соединение мысли и чувства).

⁵³⁸См. шире: Д. Б л а г о й, *Мир как красота. О „Вечерних огнях” А. А. Фета*, Москва, 1975.

⁵³⁹См. шире: Б. Б у х ш т а б, *А. А. Фет. Очерк жизни и творчества*, Ленинград, 1974.

⁵⁴⁰См. шире: Н. М ы ш ь я к о в а, *Жанр „Мелодии” в лирике А. Фета*, [в:] *Жанры в литературном процессе*, Вологда, 1986, с. 15–27.

⁵⁴¹Т. А. К о ш е м ч у к, „Звук” в поэзии А. А. Фета, „Русская речь” 2008, № 6, с. 20–25.

⁵⁴²Д. Р і в о в а р с к а, *Elementy „muzycznosci” w liryce Afanasija Feta*, [в:] *Dialog sztuk w kulturze słowian wschodnich...*, с. 230–239.

храм, вас поражают совокупно и музыка, и архитектура, и религиозное чувство”(197) – имеют связь с философией П. Флоренского; „все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы” (46) или „Мы (Россия) струна не настроенная – мы еще не поняли того звука, который должны занимать во всеобщей гармонии” (149), „может быть, истинный век поэзии и не наступил, еще, может быть, ты сам был случайным гармоническим звуком, нечаянно вырвавшимся из хаоса нестройных музыкальных орудий. Неужели поэзия есть болезненный стон? неужели удел совершенства – страдание?” (23) – имеют связь с поэтикой модернизма, в частности, символизма. Вспомним „полный аккорд” – „мистерию” старого учителя Альбрехта (116), гласивший на страницах романа романтическое видение предназначения и природы музыкального искусства:

[...] неужели вы думаете, что это занятие дало вам возможность постигнуть все таинства гармонии? Этих таинств не откроете молотком и пилюю: они далеко, далеко в душе человека, как в закрытом сосуде; Бог выводит их в мир, они принимают тело и образ не по воле человека, но по воле божией? (117).

Эта цитата как нельзя лучше подтверждает генетическую близость романа *Русские ночи* с эстетикой модернизма и может послужить красочным эпиграфом не к одной научной работе о модернизме (в частности – символизме).

Хотелось бы отметить еще один общий для символистов (а также импрессионистов, футуристов) и романтика Одоевского дискурс (напрямую не связанный с темой данной работы) – это дискурс города, цивилизации⁵⁴³. Апокалипсис в мировосприятии представителей Серебряного века – это „одни из основных трендов в культуре и

⁵⁴³Метафорический монстр – цивилизация – получает свое отображение в образе города начала XX в. Город „ассоциируется с неким чудовищем, – пишет М. Г. Неклюдова, – это „дракон” у Валерия Брюсова или „коварный змей”, „вампир” у Сергея Соловьева; зловещей клеткой представляется город Л. Андрееву („Проклятие зверя”); там слышится „медный голос”Александрю Блоку; словно в каком-то полукошмарном сне мерещится образ города мирискусникам”. См.: М. Г. Н е к л ю д о - в а, *Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века*, Москва, 1991, с. 11. По: Е. А. С а й к о, *Образ культуры Серебряного века...*, с. 56–57.

искусстве Серебряного века”⁵⁴⁴. Об апокалиптическом характере начала столетия писали Д. Мережковский и В. Розанов, А. Белый и А. Блок. Во многих исследованиях творчества Одоевского также отмечается, что в *Русских ночах* одной из ведущих тем является тема апокалиптического характера развития цивилизации и города; прежде всего это мысль представлена в следующих новеллах: *Город без имени*, *Последнее самоубийство*, *Насмешки мертвеца*, *Мститель*, отчасти в новеллах *Бал* и *Бригадир*. Говоря об апокалиптической образности этих рассказов, представляющих „это странное чудовище, складенное из груды [людей и]⁵⁴⁵ камней, которой называют многолюдным городом” (*Насмешка мертвеца*, 48), о цивилизационной гибели жителей Города, воздвигнувших на главной площади колоссальную статую Бентама с начертанием на ее пьедестале золотыми буквами девиза: „польза” (64), четко вырисовывается жуткая картина апокалипсиса человеческой цивилизации, отказавшейся от могущественной силы искусства и науки:

Гонимые из края в край, они собирались толпами и вооруженною рукой добывали себе пропитание. [...] Некому было указать на могущественные пособия науки долженствовавшей предупредить общие бедствия. Голод, со всеми его ужасами, бурной рекой разлился по стране нашей. Брат убивал брата остатком плуга и из окровавленных рук вырывал скудную пищу. Великолепные здания в нашем городе давно опустели; бесполезные корабли сгнивали в пристани. [...] От древних воспоминаний остался лишь один четверугольный камень, на котором некогда возвышалась статуя Бентама. Жители удалились в леса, где ловля зверей представляла им возможность снискать себе пропитание. [...] Наконец погибли и последние остатки нашей колонии, удрученные голодом, болезнями или истребленные хищными зверями (71).

Для сравнения приведем высказывание литературоведа о видении конца света в творчестве символистов: апокалипсис – это „еще и овеществленный в образах и метафорах риск-ожидание с неизбежно сопутствующим ему страхом непонимания настоящего и ожиданием-предвидением неблагоприятного исхода этого настоящего в будущем”⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴Е. А. Саико, *Образ культуры Серебряного века...*, с. 55–56.

⁵⁴⁵Вслед за: *Приложения...*, [в:] В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, с. 48

⁵⁴⁶Е. А. Саико, *Образ культуры Серебряного века...*, с. 56.

Думается, что для исследователей будет интересной и перспективной сопоставительная разработка данной проблемы. Поэтому, признавая вслед за многими учеными космополитическую природу нового течения, мы считаем, что не подлежит сомнению поэтическая истина, содержащаяся в настойчивых утверждениях Вяч. Иванова о том, что „истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней”⁵⁴⁷.

Стоит отметить, что произведение Владимира Одоевского *Русские ночи*, воспринимаемое как культурно-философская рефлексия писателя периода уходящей эпохи романтизма, характеризуется событийной, мирозерцательной и мировоззренческой противоречивостью автора, которую лучше всего выразил его друг и соратник В. Кюхельбекер: „Книга Одоевского *Русские ночи* – одна из умнейших книг на русском языке. Есть в ней, конечно, то, что я бы назвал Одоевского особенною манерностью [орфограф. – В. Кюхельбекер], о которой когда-нибудь поговорю подробнее, но все же это одна из умнейших наших книг. Сколько поднимает он вопросов! Конечно, ни один почти не разрешен, но спасибо и за то, что они подняты, – и в Русской книге! Он вводит нас в преддверье; святыня заперта; таинство закрыто; мы недоумеваем и спрашиваем: сам он был ли в святыне? разоблачено ли перед ним таинство? разрешена ли для него загадка? Однако все ему спасибо: он понял, что есть и загадка, и таинство, и святыня”⁵⁴⁸.

Подводя итоги настоящего исследования, можно утверждать, что вершинное произведение Владимира Федоровича Одоевского – *Русские ночи* выходит за рамки чисто литературного произведения, становясь своеобразным философским метатекстом с выразительными чертами интертекстуальности и являя собой яркий пример гармонического „панмузыкального” синтеза искусств, о котором так ратовали романтики.

⁵⁴⁷В я ч. И в а н о в, *Собрание сочинений*, т. 1–4, под ред. Д. В. Иванова, О. Дешар, Брюссель, 1971–1987, т. 2, с. 611. Вслед за: А. П а й м а н, *История русского символизма...*, с. 17–18.

⁵⁴⁸В. К. К ю х е л ь б е к е р, *Путешествие. Дневник. Статьи*, с. 342. Цит. по: В. И. С а х а р о в, *Эволюция творческого облика В. Ф. Одоевского...*, с. 35.

The summary

The artistic works of Wladimir Odoewskij (1803–1869), a writer, composer, music theorist and critic, are strongly connected, as has often been pointed out by researchers, with European culture and philosophy, especially with the ideological views of Schelling, Kant, with the literary works of Tieck, Novalis, Hoffmann and the musical works of Bach, Beethoven, Mozart. His prose works, treatises as well as critical and theoretical studies exerted significant influence on the development of Russian aesthetic thinking on art in the 19th and 20th century.

The monograph *Музыка в романе В.Ф. Одоевского «Русские ночи»* [*Music in Wladimir F. Odoewski's Novel "Russian Nights"*] is an attempt at an interpretation of Wladimir Odoewski's novel *Русские ночи* [*Russian Nights*] (1844), paying special attention to its numerous richly nuanced relations with music and aesthetics of European Romanticism. The motifs of art, the artist and musical creation stand out in a special way in Odoewski's thematically abundant prose, so frequently taking up problems of philosophical nature and held in Romantic convention which blurs the boundaries between reality and the world of the imagination. This is the case of the syncretic cycle of novels *Русские ночи* presenting a peculiar, multifaceted dialogue of the arts. This monograph is dedicated to those multidimensional connections of literature and music in *Русские ночи*: it makes an attempt at explaining the problems, many of them crucial and so far not researched in depth by literary scholars, which touch upon complicated relations between particular disciplines of artistic creation in the writings of Wladimir

Odoewskij, who adhered to the ideas of European Romantics and aimed at free expression in various fields of art.

The undertaken analysis of ideological and compositional structure of *Русские ночи* exposes a rich arsenal of means of expression employed by Odoewskij, serving the “musicalisation” of prose and presents various functions which music performs in literary material of these innovative and still little researched Romantic works of the eminent Russian writer, thinker and artist.

Musical motifs, terms and categories present in diverse variants, relations and semantic contexts thus create great possibilities for the writer for developing in an original manner strands of the plot, for mapping complicated sensations and experiences of the protagonist, and for creating an ideal, supernatural world. Hence music exists in Wladimir Odoewski’s literary consciousness in a wide semantic and emotional scale. It allows to reach those symbolic subtexts encoded in words, which contribute to the semantic layer and enhance artistic effects – they create a particular mood aura of the work, and at the same time determine their artistic profile.

The reflections on music which run constantly through the compositional structure of *Русские ночи* – in its rich forms, genres, means of expression and in the guise of composers holding diverse ideological views – make it possible to define the novel in question not just as a work deeply rooted in Romantic aesthetics but also as a work which became an inspiration for many of the 19th and 20th century artists and thinkers, who had a full awareness of the communion of the arts.

Л и т е р а т у р а

І. Источники

- О д о е в с к и й В.Ф., *Избранные педагогические сочинения*, вступит. статья В. Струминского, Москва, 1955.
- О д о е в с к и й В. Ф., *Музыкально-литературное наследие*, вступит. статья Г. Бернандта, Москва, 1956.
- О д о е в с к и й В. Ф., *Повести и рассказы*, вступит. статья Е. Хин, Москва, 1959.
- О д о е в с к и й В. Ф., *Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке* [в:] *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*, т. 2, состав., вступит. статья и примеч. З. Каменского, Москва, 1974.
- О д е в с к и й В. Ф., *Русские ночи*, издание подготовили Б. Егоров, Е. Маймин, М. Медовой, Ленинград, 1975.
- О д о е в с к и й В. Ф., *Повести*, вступит. статья В. Сахарова, Москва, 1977.
- О д о е в с к и й В. Ф., *Сочинения в двух томах*, вступит. статья, состав. и комментарии В. Сахарова, Москва, 1982.
- О д о е в с к и й В. Ф., *Последний квартет Бетховена: Повести, рассказы, очерки. Одоевский в жизни*, состав., вступит. статья, примеч. Вл. Муравьева, Москва, 1987.
- О д о е в с к и й В. Ф., *Городок в табакерк*, http://az.ru/o/odojewskij_w_f/tekst_0044/shtml (29.01.2007)
- Б е л ы й, *Предислови*, [в:] *Симфония*, Ленинград, 1991.
- Б е р д я е в Н., *Философия творчества, культуры и искусства*. В 2 томах, Москва, 1994.
- Б у л г а к о в М., *Белая гвардия. Мастер и Маргарита*, Минск, 1988.
- Г о г о л ь Н. В., *Записки сумасшедшего*, [в:] Е г о ж е, *Собрание художественных произведений в пяти томах*, том III, Москва, 1960.
- Г о ф м а н Э. Т. А., *Житейские воззрения кота Мурра. Роман. Золотой горшок. Щелкунчик и мышинный король. Повести*, Минск, 1989.
- И в а н о в Вячеслав, *Собрание сочинений в 3-х томах*, Брюссель, 1971– 1979, т. 2..
- И в а н о в Вячеслав, *Собрание сочинений в 3 томах*, Брюссель 1971 – 1979;
- И в а н о в Вячеслав, *Вагнер и прадионисово действо*, [в:] „Весы” 1905, № 2.
- И в а н о в Вячеслав, *Орфей*, [в:] „Труды и дни” 1912, № 1.
- И в а н о в Вячеслав, *О Дионису орфическом*, [в:] „Русская мысль” 1913, № 11.
- I w a s z k i e w i c z J., *Pisma muzyczne*, Warszawa 1983.
- К у п р и н А., *Гранатовый браслет*, [в:] Е г о ж е, *Повести. Рассказы. Роман „Колесо времени”*, Минск, 1974.

- Л е в а я Т., *Русская музыка начала XX века в художественном контексте*, Москва, 1991.
- Лосев А. Ф., *Античная мифология в ее историческом развитии*, Москва, 1957.
- Лосев А. Ф., *Форма – Стиль – Выражение*, Москва, 1995.
- Лосев А. Ф., *Женщина-мыслитель*, „Москва” 1993, № 4 – 7.
- Ницше Ф., *Сочинения в 2-х томах. Литературные памятники*, состав., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьян, Москва, 1990.
- N i e t s c h e F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, перевод L. Staff, Kraków 2003.
- Письма Бетховена. 1787 – 1811 годы*, Москва, 1970.
- Письма Бетховена. 1812 – 1816 годы*, Москва, 1977.
- Пушкин А. С., *Сквозь магический кристалл. Избранное*, Минск, 1982.
- Роллан Р., *Жизнь Бетховена*, Москва, 1964.
- Толстой Л. Н., *Война и мир*, в четырех томах, Москва, 1983.
- Толстой Л., *Крейцера соната*, [в:] *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва, 1987, т. 11.
- Тютчев Ф. И., *Лирика*, Москва, 1966.
- Чехов А. П., *Вишневый сад* [в:] *Собрание сочинений в двенадцати томах*, том 10.
- Шеллинг Ф. И. В., *Система трансцендентного идеализма*, Ленинград, 1936.
- S c h o r e n h a u e r A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przełożył i komentarzem opatrzył Jan Garewicz, t. 2, Warszawa, PWN, 1995.

II. Общие труды, критические исследования

- А в т у х о в и ч Т. Е., „Русские ночи” В. Ф. Одоевского: позитивизм в зеркале романтизма, [в:] *Поэзия риторики: очерки теоритической и исторической поэтики*, изд. РИВШ, Минск, 2005.
- А з и з я н И. А., *Диалог искусств Серебряного века*, Москва, 2001.
- A n d r z e j e w s k i B., *Przyroda i język. Filozofja wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa – Poznań 1989.
- B a l b u s S., *Między stylami*, Kraków 1993 (wyd. 2, Kraków 1996).
- Б а х т и н М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975.
- B a c h t i n M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przekł. N. Modzielewska, Warszawa 1970.
- Б е л е ц к и й А. И., *Очередные вопросы изучения русского романтизма*, [в:] *Русский романтизм*, сб. статей под ред. А. И. Белецкого, Ленинград, 1927 (Leipzig 1973).
- Б е л и н с к и й В. Г., *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Москва, 1956.
- Г. Б. Б е р н а д т, Вступ. статья, [в:] В. Ф. О д о е в с к и й, *Музыкально-литературное наследие*, Москва, 1956.
- Б е р н а т Г., В. Ф. Одоевский и Бетховен, Москва, 1971.

- B o b i l e w i c z G., *Wyobrażenia poetycka – Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk*, Warszawa 1995.
- B o b i l e w i c z - B r y ś G., *Aleksander Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, [в:] „Slavia Orientalis” 1993, № 1.
- Б о р и с о в а И., *Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера*, [в:] *Проблема музыкального романтизма*, Ленинград, 1983.
- Б о р и с о в а И., *Музыка и утопический/апокалиптический дискурс: Музыкальные мифы* кн. В. Ф. Одоевского, [в:] *Символы, образы, стереотипы: художественный и эстетический опыт. Международные чтения по теории, истории и философии культуры*, 2000, № 9.
- Б о р и с о в а И., *Музыкальная лестница Бетховена (К проблеме интермедиальности в новелле кн. В. Одоевского „Последний квартет Бетховена”)*, [в:] *Интеллект, воображение, интуиция. Международные чтения по теории, истории и философии культуры*, 2001, № 11.
- Б о р и с о в а И., *Музыкальные мифы русской романтической мистики: опыт интермедиального анализа новеллы кн. В. Ф. Одоевского „Себастьян Бах”*, „Slavika almanach”, 2001, № 10, University of South Africa.
- Б о р и с о в а И., *„Музыкальный телеграф”: контексты, риторика, интерпретации*, [в:] *Semiotyka środków łączności/ семиотика средств связи*, Warszawa 2001, с. 31–34.
- Б о р и с о в а И., *„Моцарт и Сальери” (Интермедиальные ключи к пушкинскому тексту)*, „Ruthenia”, 2003, University of Tartu.
- Б о р и с о в а И., *Соната, что ты хочешь от меня?* Toronto Slavic Quarterly, с. 1, <http://www.utoronto.ca/tsq/05/borisova05.shtml> (18. 03. 2008).
- Б о р и с о в а И., *Утопия и оркестр романтизма: музыкальные инструменты у В. Ф. Одоевского*, http://www.plexus.org.il/texts/borisova_instrumenty.htm (26. 07. 2008).
- Б о т н и к о в А. Б., *Э.-Т.-А. Гофман в России*, [в:] Э. Т. А. Гофман, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 6, Москва, 2000.
- B e z w i ń s k i A., *Idealiści moskiewscy*, Bydgoszcz 1983.
- B e z w i ń s k i A., *Dziesięć nowel z „Nocy rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, „Acta Universitatis Lodzianae” 1988, Folia litteraria z. 22.
- B e z w i ń s k i A., *Dymitra Wieniewitinowa poszukiwania harmonii*, [в:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2008.
- Б р я н ц е в а В., *Мифы Древней Греции и музыка*, Москва, 1988.
- Б у х ш т а б Б., А. А. Фет. *Очерк жизни и творчества*, Ленинград, 1974.
- В а н с л о в В., *Эстетика романтизма*, Москва, 1966.
- В е н д е р е в с к а я Н. А., *Русский роман 40 – 60 – х годов XIX века (трилогия жанровых форм)*, Казань, 1980.
- В о л о д и н а И. П., *„Музыкальные переложения”, А. Фогацаро*, [в:] *Литература и музыка*, Ленинград, 1975.
- B r o g o w s k i L., *Sztuka i człowiek*, Warszawa 1990.
- W a l i c k i A., *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Wyd. UJ, Kraków 2005.

W o ź n i a k A., *Kultura i żywioł. Wiaczesława Iwanowa koncepcja kultury*, [w:] *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty*, Prace Komisji Słowianoznawstwa PAN, № 48, Kraków 1990.

W r ó b l e w s k i J., *Narrator w rosyjskiej nowelistyce okresu romantyzmu*, Szczecin 1980.

W ó j c i c k a U., *Kilka uwag o motywach muzycznych w literaturze staroruskiej XI–XV wieku*, [w:] „Zeszyty naukowe WSP w Bydgoszczy”. *Studia Filologiczne*, 1988, z. 25.

Г а л а ц к а я В., *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. III, Москва, 1970.

Г а л е в М. Г., *Аналогия „музыка-орнамент”: от Канта до Ганслика, и далее – без остановок...*, http://synesthesia.prometheus.kai.ru/analog_r.htm (05. 09. 2007).

Gerard A., *O logice romantyzmu*, przekł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1978.

Г е р в е р Л. Л., *Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX)*, Москва, 2001.

G i l d n e r A., *Myśl utopijna w literaturze rosyjskiej*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, pod red. K. Galon-Kurkowej i T. Klimowicza, Wrocław 1997.

Г л е б о в И., *Видение мира в духе музыки (Поэзия Блока)*, [w:] *Блок и музыка*, Москва–Ленинград, 1972.

G ł o w k o O., *Miasto w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego (Town in Włodzierz Odojewski s «Russian Nights»)*, [w:] *Wielkie miasto. Czynniki integrujące i dezintegrujące (Big City. Integrating and Desintegrating Factors)*, t. 1, Łódź 1995.

G ł ó w k o O., *Przyroda – człowiek – społeczeństwo („Noce rosyjskie” Włodzimierza Odojewskiego)*, „Acta Universitatis Lodziensis” 1995, Folia litteraria, z. 37.

G ł ó w k o O., *Мысли В. Одоевского о вере и религии (Русские ночи)*, [w:] „Opuscula Polonica et Russica” 1995, t. 1.

G ł ó w k o O., *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, Łódź 1997. *Международные чтения по теории, истории и философии культуры*, 2001, №11.

Г е р в е р Л. Л., *Андрей Белый – „композитор языка”*, „Музыкальная академия” 1994, № 3.

Г е р в е р Л. Л., *К проблеме „миф и музыка”*, [w:] *Музыка и миф*. Сб. статей, Москва, 1992.

Г е р в е р Л. Л., *Музыкальная культура начала XX века в текстах Велимира Хлебникова*, [w:] *Музыка в контексте духовной культуры*, Москва, 1992.

Г е р в е р Л. Л., *Хлебниковская мифология музыкальных инструментов*, [w:] *Примитив в искусстве. Грани проблемы*, Москва, 1992.

Г е р в е р Л. Л., *Музыка и миф*, Москва, 1992.

Г р и х и н В. А., *Русская романтическая повесть первой трети XIX века*, [w:] *Русская романтическая повесть (первая треть XIX века)*, Москва, 1983.

Д а н и л е в с к и й Р. Ю., *Людвиг Тик и русский романтизм*, [w:] *Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы*, под ред. М. П. Алексева, Ленинград, 1975.

D u d e k A., *Wizja kultury w twórczości Wiaczesława Iwanowa*, Kraków 2000.

Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich, pod red. J. Kapuścika, tom 2, Kraków 2008.

D z i c h c i a r u k Z., *Estetyka i literatura romantyczna w czasopiśmie Mikołaja Polewoja „Moskiewskij telegraf”*, Ossolineum, Wrocław 1975.

Д у г а н о в Р. В., *Велимир Хлебников. Природа творчества*, Москва, 1990.

Д у г а н о в Р. В., *Самовитое слово*, [в:] *Искусство авангарда: язык мирового общения*, Уфа, 1993, с. 41–54.

Д у к о в Е. В., *Ночь и город*, [в:] *От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен*, сб. статей, редактор-составитель Е. В. Дуков, С.- Петербург, 2005.

J e g o r o w В., *Oblicza Rosji. Szkice z Historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, przekład Dorota : Bogusław Żydrowie, Gdańsk 2002.

Ж а б и н с к и й К., З е н к и н К., *Музыка в пространстве культуры*. Избранные статьи, Ростов-на-Дону, 2003.

R z e s z y c k a М., *Fenomen Sofii – wiecznej kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich*, Gdańsk 2002.

Ż u k J., *Element fantastyki w romantycznych nowelach Włodzimierza Odojewskiego lat trzydziestych XIX wieku*, „Rusycystyczne studia literaturoznawcze”, Katowice 1977, z. 1.

Европейский романтизм, под ред. И. Неупокоева, И. Шетер, Москва, 1973.

З е н ь к о в с к и й В. В., „Архивные юноши”, Д. В. Веневитинов, кн. В. Ф. Одоевский, П. Я. Чаадаев, [в:] *История русской философии*, т. 1, ч. II, глава II, http://www.krotov.info/libr_min/z/znamens/zenk_17.html (17. 07.2007).

История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20 - 30 - х годов XIX в., ред. С. Шаталов и др., Москва, 1979.

История русской литературы XIX века, под ред. С. М. Петрова, Москва, 1973.

История русской литературы XIX века. 1800 - 1830 - е годы, под ред. В. Н. Аношкиной и С. М. Петрова, Москва, 1989.

История русской литературы в десяти томах, т. 5, Москва – Ленинград, 1941.

История русской литературы в трех томах, под ред. Д. Д. Благого, т. 2, Москва – Ленинград, 1963.

К а л и н и н а Н. В., *Музыка в жизни и творчестве И. А. Гончарова*, „Русская литература” 2004, № 1.

К а м е н с к и й З., *Московский кружок Любомудров*, Москва, 1980.

К а м е н с к и й З., *Тема „великих безумцев” в философском романе В. Ф. Одоевского „Русские ночи”*, „Известия АН АзССР” 1988, Серия литературы, языка и искусства, № 3.

К а с у м о в а С., *Тема „великих безумцев” в философском романе В. Ф. Одоевского „Русские ночи”*, „Известия Академии наук АзССР” 1988. Серия литературы, языка и искусства, № 3, с. 42–46.

К о ш е м ч у к Т. А., „Звук” в поэзии А. А. Фета, „Русская речь” 2008, № 6.

К о w a l c z y k o w a А., *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [в:] *Pogranicza i korespondencja sztuk*, Studia pod red. Т. Cieślakowskiej i J. Słowińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.

К о р е н ь к о в А. В., *Пунктуация и слово-музыка в философском мифе В. Ф. Одоевского*, „Hermeneutics in Russia” 1998, № 2.

К у н Н. А., *Легенды и мифы Древней Греции*, Москва, 1984.

Кузнецова Н. Н., *Метафора как одно из основных средств создания экспрессии*, [в:] „Филологические науки” 2009, № 1.

Левина Л., *Авторский замысел и художественная реальность (Философский роман В. Ф. Одоевского „Русские ночи”)*, „Известия АН СССР” 1990, Серия литературы и языка, № 31.

Lis K., *Proza W. Odojewskiego lat 20-tych XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe WSP Bydgoszcz” 1980, Studia Filologiczne, z. 7.

Lis K., *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998.

Lis K., *Rosja – Europa w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1989 - 1990, z. 7.

Лотман Ю. М., *Структура художественного текста*, Москва, 1970.

Литература и музыка, под ред. Б. Г. Реизова, Ленинград, 1975.

Магомедова Д. М., *„Концепция музыки” в раннем творчестве А. Блока*, „Филологические науки” 1975, № 4.

Маймин Е., *Владимир Одоевский и его роман „Русские ночи”*, [в:] В. Одоевский, *Русские ночи*, Ленинград, 1975.

Маймин Е., *О русском романтизме*, Москва, 1975.

Маймин Е., *Русская философская поэзия. Поэты - любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев*, Москва, 1976.

Маймин Е., *Русские любомудры и эстетическое направление в развитии русской мысли первой половины XIX века*, [в:] *Проблемы современного пушкиноведения. Сборник статей*, Псков, 1994.

Манн Ю., *Поэтика русского романтизма*, Москва, 1976.

Манн Ю., *Русская философская эстетика*, Москва, 1998.

Манн Ю., *Динамика русского романтизма*, Москва, 1995.

Małek E., *Rola muzyki świeckiej w beletrystyce rosyjskiej końca XVII – pierwszej połowy XVIII wieku*, [в:] *Musica Antiqua Europae Orientalis*; 7, Supplement. (Sekcja bizantyjsko-słowianoznawcza), Wyd. Filharmonii Pomorskiej im. J. Paderwskiego, Bydgoszcz 1985.

Matcka M., *Impresjonizm we wczesnej prozie Iwana Bunina i Borysa Zajcewa*, Lublin, 1996.

Matcka M., *O wzajemnym przenikaniu się sztuk w filozoficzno-ekspresjonistycznej twórczości Aleksandra Skriabina*, „Slavia Orientalis” 1997, № 3.

Matcka M., *Malarskie i muzyczne pierwiastki w prozie Leonida Andrejewa. Zarys problemu*, [в:] *Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku*, pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza, Gdańsk 1999.

Matcka M., *Estetyczno-programowe tradycje romantycznej muzyki europejskiej we wczesnej twórczości Aleksandra Skriabina*, [в:] „Roczniki Humanistyczne TN KUL. Słowianoznawstwo”, 1999.

Matcka M., *Między milczeniem słów a wybrzmiewaniem dźwięków. Funkcje ciszy w twórczości Iwana Bunina i Claude’a Debussy’ ego*, [в:] *Иван Бунин и его время*, pod red. X. Waszkilewicz, Kraków 2001.

Matcka M., *W poszukiwaniu piękna i harmonii. Dialog sztuk w twórczości Siergieja Rachmaninowa*, [в:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2002.

- М а т е с к а М., *Литературные мотивы в раннем творчестве Сергея Рахманинова*, [в:] *Literatura rosyjska przelomu XIX i XX wieku*, F. Apanowicza, Gdańsk 2002.
- М а т е с к а М., *Pisarstwo Iwana Bunina a muzyka impresjonistyczna*, [в:] „Kwartalnik Polskiej Sekcji International Socjety for Musik Edukacion” (Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie), Warszawa 2003, № 1–3.
- М а т е с к а М., *Piotr Czajkowski a literatura rosyjska*, „Slavia Orientalis” 2002, № 4 (изданный в 2003).
- М а т е с к а М., *Muzyczne portrety bohaterów w twórczości Piotra Czajkowskiego*, [в:] *W kręgu literatury rosyjskiej*, III, под ред. E. Biernat, Gdańsk 2003.
- М а т е с к а М., *Motywy walki dobra i zła w muzyce rosyjskiej drugiej połowy XIX wieku – Modest Musorgski i Piotr Czajkowski*, [в:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XIX wieku*, под ред. W. Kowalczyka i A. Orłowskiej, Lublin 2004.
- М а т е с к а М., *Wielkie dzieła literatury europejskiej w twórczości Piotra Czajkowskiego*, [в:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, „Slavika Wratislaviensia”, CXII, Wrocław 2003, AUW, № 2005.
- М а х о в А. Е., *Ранний романтизм в поисках музыки*, Москва, 1993.
- М а х о в А., «Музыка» слова: из истории одной фантасмы, [в:] Вопросы литературы, №5, сентябрь – октябрь, 2005.
- М а ш ь я к о в а Н., *Музыка как образ в русской литературе XIX века*, [в:] Вопросы литературы, № 4, июнь – август, 2003.
- М е л е т и н с к и й Е. М., *Поэтика мифа*, Москва, 1976.
- М и р и м с к и й И., *Эрнест Теодор Амаде Гофман*, вступительная статья, [в:] Э. Т. А. Гофман, *Житейские воззрения кота Мурра. Роман. Золотой горшок. Щелкунчик и мышинный король. Повести*, Минск, 1989.
- M i t o s e k Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 2005.
- M i c h a l s k a -S u c h a n e k M., *Literatura a muzyka. W oczekiwaniu na modernistyczną syntezę*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, Katowice 1998, № 19.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmeja, Kraków 2002
- М у р а в ь е в В., *Русский Фауст*, [в:] В. Ф. Одоевский, *Последний квартет Бетховена*, Москва, 1987.
- М у с х а В., *Historia literatury rosyjskiej*, Wrocław 1989.
- М у с х а В., *Literatura rosyjska epoki romantyzmu wobec innych dziedzin sztuki (teatr i muzyka)* „Slavia Orientalis”, том XLI, 1992, № 1.
- М у с х а В., *Rosyjska poezja i muzyka epoki romantyzmu*, [в:] *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty*, PAN, № 38, OSSOLINEUM.
- М у с х а В., *Literatura rosyjska epoki romantyzmu wobec innych dziedzin sztuki (teatr i muzyka)* „Slavia Orientalis”, том XLI, 1992, № 1.
- М ы ш ь я к о в а Н., *Жанр „Мелодии” в лирике А. Фета*, [в:] *Жанры в литературном процессе*, Вологда, 1986.
- М ы ш ь я к о в а Н., *Музыка как образ в русской литературе XIX века*, [в:] „Вопросы литературы”, № 4, июнь – август 2003.

- Назирова Р., *Владимир Одоевский и Достоевский*, „Русская литература” 1974, № 3.
- Носов Н. С., *Лику творчества Владимира Соловьева*, С.-Петербург, 2008.
- Literatura rosyjska w zarysie*, pod red. Z. Barańskiego i A. Semczuka, Warszawa 1976.
- Обидин Д. Л., „Ключевые” слова в литературе романтиков, „Русская речь” 2007, № 4, с.7–8.
- Пайман А., *История русского символизма*, Москва, 2002.
- Пашаева Т. Н., *Жанровая природа книги „Русские ночи” и эстетика В. Ф. Одоевского*, – „Вестник Дагестанского государственного университета”, Гуманитарные науки, вып. 6, 2003.
- Рейгер Т., *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, № 21.
- Поддубная Р. Н., *Музыка и фантастика в русской литературе (развитие сквозных мотивов)*, „Русская литература” 1997, № 1.
- Riedel H., *Musik und Schockerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung* [в:] *Abhandlung zur Kunst, Musik u. Literaturwissenschaft*, bd. 12 Boon, 1961.
- Рое Е. А., *Poems* [в:] А. Соеуроу, *Musique et litte'ature*, Paris 1923, Bloud Gay.
- Ревякин А. И., *История русской литературы XIX века. Первая половина*, Москва 1977.
- Резов Б. Г., *Литература и музыка. Контакты и взаимодействия. (Вместо предисловия)*, [в:] *Литература и музыка*, Ленинград, 1975.
- Ricoeur P., *Egzegeza i hermeneutyka. Zarys wniosków*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.
- Роснер К., *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, [в:] *Problematyka aksjologiczna w literaturze*, pod red. S. Sawickiego, Lublin 1992.
- Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.*, т. 1–2, составление, вступительная статья и примечания З. Каменского, Москва, 1974.
- Русская художественная культура конца XIX – начала XX века*, вып. 1–3, Москва, 1968;1969; 1977.
- Rutkiewicz K., *Dwa bale z przesłaniem moralnym (Bułhakow i Goethe)*, „Przegląd Rusystyczny” 2007, z. 2.
- Sawicki S., *Problematyka aksjologiczna w literaturze*, [в:] *Problematyka aksjologiczna w literaturze*, pod red. S. Sawickiego, Lublin 1992.
- Сайко Е. А., *Образ культуры Серебряного века*, Москва, 2005.
- Сакулин П. Н., *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский*, т. 1, ч. 1- 2, Москва, 1913.
- Сакулин П. Н., *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский*, том 1.1, 1.2, <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=773> (29. 01. 2007); <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=774> (29. 01. 2007).
- Сарычев В. А., *Эстетика русского модернизма*, Воронеж, 1991.
- Сахаров В. И., *Движущаяся эстетика В. Ф. Одоевского* (вступительная статья), [в:] В. Ф. Одоевский, *О литературе и искусстве*, Москва, 1982.
- Сахаров В. И., *Движущаяся эстетика В. Ф. Одоевского*, вступительная статья, [в:] В. Ф. Одоевский, *О литературе и искусстве*, Москва, 1982.

- Сахаров В. И., *Страницы русского романтизма. Книга статей*, Москва, 1988.
- Сахаров В. И., *Эволюция творческого облика В. Ф. Одоевского*, Москва, 1981.
- Сахаров В. И., *Труды и дни Владимира Одоевского*, [в:] В.Одоевский, *Повести*, Москва, 1977.
- Skarbowski J., *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Smieja M., *Mit i muzyka w funkcji ekspresji «niewypowiedzalnego» pożądania (o «Psyche» Jarosława Iwaszkiewicza)*, „Pamiętnik Literacki”, XCVII, 2006.
- Słownik terminów literackich*, pod. red. J. Sławińskiego, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1988.
- Sołowjow S. M., *Жизнь и эволюция творчества Вłodzimierza Соłowjова*, tłum. E. Siemaszkiewicz, Poznań 1986.
- Сохар А. Н., *Маяковский и музыка*, Москва, 1965.
- Сохар А. Н., *Блок и музыка*, Москва–Ленинград, 1972.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix – Chopin – Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Соколов О., *О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства)*, [в:] *Эстетические очерки*, Москва 1979, выпуск 5.
- Соколов А. С., *Введение в музыкальную композицию XX века*, Москва, 2004.
- Соллертинский И., *Романтизм, его общая и музыкальная эстетика.* – В. И. Соллертинский, *Исторические этюды*. Изд. 2-е, Ленинград, 1963.
- Соловьев С., *Андрей Белый. Кубок метелей. 4-я симфония, „Весы”* 1908, № 5.
- Сухих И. Н., *Струна звенит в тумане (1903. «Вишневы сад» А. Чехова)* [в:] *Двадцать книг XX века. Эссе*, Санкт-Петербург 2004.
- Троицкий В. Ю., *Художественные открытия русской романтической прозы 20 – 30-х годов XIX в.*, Москва, 1985.
- Троицкий В., *Художественные открытия русской романтической прозы 20 – 30 – х годов XIX века*, Москва, 1985.
- Троицкий И., В. Ф. Одоевский, [в:] *Литературная энциклопедия*. В 11-ти томах, Москва, 1929–1939, т. 8, 1934, стб. 250–253, <http://www.feweb.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-2501.htm> (29. 07. 2008).
- Турьян М., *Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского*, Москва, 1991.
- Усок И. Е., *Философская поэзия Любомудров*, [в:] *К истории русского романтизма*, под ред. Ю. В. Манна и И. Г. Неупкоева, Москва, 1973.
- Фейерхерд В., *Романтизм и реализм в диалогии В. Ф. Одоевского „Саламандра”*, проблемы теории и истории литературы, ред. В. Кулешов, Москва, 1971.
- Феномен мистериального в контексте культуры Серебряного века*, <http://planetadisser.com/> → see/dis_123981.html (29. 03. 2009).
- Фещенко В. В., *„Чинари” и музыка, „Русская литература”*, Санкт-Петербург, 2005, № 4.

Ф. М. Достоевский об искусстве, состав., вступит. статья и примеч. В. А. Богданова, Москва, 1973.

Нејмеј А., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

Нејмеј А., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Krakow 20008.

Холопов Ю. Н., *Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева*, с. 2–9, <http://www.kholopov.ru/rfm.html> (13. 02. 2009).

Хопрова Т., *Музыка в жизни и творчестве А. Блока*, Ленинград, 1974.

Хохлова И. Ф., *Гносеологическое обоснование теории культуры в эстетике Вяч. Иванова*, [в:] *Взаимодействие эстетики, искусствознания и художественной критики*, Москва, 1987.

Цивьян Т. В., *Ахматова и музыка*, „Russian Literature”, Амстердам 1975, № 10 /11.

Цивьян Т. В., *Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции*, [в:] *Образ – смысл в античной литературе*, Москва, 1990.

Цивьян Т. В., *Звуковой пейзаж и его словесное изображение*, [в:] *Музыка и незвучащее*, Москва, 2000.

Сумборска-Лебода М., *Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997.

Сумборска-Лебода М., *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin 1992.

Сумборска-Лебода М., *Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви*, Lublin 2002.

Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

Эмирсуинова Н. К., *Античность на страницах романа В.Ф. Одоевского „Русские ночи”*, „Вестник Запорожского государственного университета”, 2001 № 1.

Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka. Перевод Н. Кęszycka, Warszawa 1992.

Eliade M., *Obrazy i symbole*, przekład M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.

Jarociński Stefan, *„Musica libera” i „musika adhaerens”*, „Teksty” 1978, № 1.

Jarociński Stefan, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979.

III. Музыковедческие работы

Альшванг А., *Людвиг ван Бетховен*, Москва, 1971.

Асафьев Б., *Избранные труды*, т. IV., Москва, 1955.

Асафьев Б. В., *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, 1963.

Благой Д., *Мир как красота. О „Вечерних огнях” А. А. Фета*, Москва, 1975.

- Булучевский Ю., В. Фомин, *Краткий музыкальный словарь*, Ленинград, 1988.
- Б э л з а И., *Литература романтизма и музыка*, [в:] *Европейский романтизм*, ред. И. Неупокоева, И. Шетер, Москва, 1973.
- Б э л з а С., *Радость через страдание*, вступительная статья, [в:] А. З г о р ж, *Один против судьбы*, Москва, 1987.
- В а с и н а - Г р о с с м а н В. А., *Михаил Иванович Глинка*, Москва, 1979.
- Великие музыканты Западной Европы*, состав. В. Б. Григорович, Москва, 1982.
- Г а л а ц к а я В., *Музыкальная литература зарубежных стран*, вып. III, Москва, 1970.
- Д р у с к и н М., *Зарубежная музыка первой половины XIX века*, Москва, 1967.
- Д р у с к и н М., *Зарубежная музыкальная историография*, Москва, 1994.
- Европейский романтизм*, под ред. И. Неупокоева, И. Шетер, Москва, 1973.
- Ж а б и н с к и й К. А., З е н к и н К. В., *Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи*, Ростов-на-Дону, 2003.
- З а р у ц к а я И. В., *Музыка и музыкальные инструменты в мифологическом мышлении*, с. 1, http://bank.orenipk.ru/Text/t30_23.htm, (15. 08. 2006) .
- Из истории музыкального образования*, Ленинград, 1969.
- К о н Ю. Г., *Избранные статьи о музыкальном языке*, Спб., 1994.
- К о н е н В., *История зарубежной музыки первой половины XIX века*, Москва, 1965.
- К о н ю с Г. Э., *Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод*, Москва, 1993.
- L i s s a Z., *Polonica Beethevenowskie*, Warszawa, 1970.
- M a z z i n i G., *Filozofia della muzika* (1836). –In[^] Mazzini G. Seritti editi ed inedita, vol.8.Imola 910.
- М и х а й л о в А. В., *Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х томах. Москва, 1981, т. 1.
- М и х а й л о в А. В., *Архитектура как застывшая музыка*, [w:] *Античная культура и современная наука*, ред. кол.: Б. Б. Пиотровский, А. А. Тахо-Годи, В. В. Бычков, Москва, 1985.
- М и х а й л о в А. В., *Музыка в истории культуры. Избранные статьи*, Москва, 1998.
- М и х а й л о в А. В., *Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова*, [в:] *Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова*, Москва, 2002.
- М и х а й л о в А., *Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. Музыкальная эстетика Германии XIX века*. В 2-х томах. Москва, 1981.
- M o n t a g u J., *Instrumety muzyczne Biblii*, przełożył G. Kubies, Kraków 2006.
- О р л о в Г., *Древо музыки*, Вашингтон, 1992, 2-е изд., испр., Спб., 2005, <http://opentextnn.ru/musik/?id=1151&txt=1> (15. 08. 2007).
- P i o t r o w s k a M., *Hermeneutyka. 46 minuscji dla muzykologów*, Lublin 2007.
- П р о т о п о п о в В., *Русская мысль о музыке в XVII веке*, Москва, 1979.
- П р о х о р о в а И., *Музыкальная литература зарубежных стран*, Москва, 1985.
- Русская книга о Бахе*. Сборник статей, состав. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов, 2-е изд., Москва, 1986.

- Серов А., *Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика*, [в:] *Избранные статьи*, Москва, 1957, т. 2.
- Серов А., *Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика*. Избранные статьи, М., 1957, том II.
- Смирнова Э., *Русская музыкальная литература*, Москва, 1983.
- Smieja W., *Mit i muzyka w funkcji ekspresji „niewypowiedalnego” požądania (o „Psyche” Jarosława Iwaszkiewicza)*, „Pamiętnik Literacki”, XCVII, 2006.
- Слово о музыке. Русские композиторы XIX века*, состав. В. Б. Григорович, З. М. Андреева, Москва, 1990.
- Skarbowski J., *Literatura – muzyka, zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Ступель А. М., *Владимир Федорович Одоевский*, Москва, 1985.
- Ткаченко Г. А., *Космос, музыка, ритуал*, [в:] *Миф и эстетика в «Люйши чунью»*, Москва *Великие музыканты Западной Европы*, состав. В. Б. Григорович, Москва, 1982.
- Уваров М. С., *Музыка и исповедь*, с.1, http://anthropology.ru/ru/tekst/uvarov/confess_24.html).
- Форкель И., *О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха*, Москва, 1974.
- Chomiński J., Witkowska - Chomińska K., *Historia muzyki*, cz. II, Kraków 1990. Швейцер А., *Иоганн Себастьян Бах*, Москва 1964, s. 78 – 79. Альшвинг А., *Людвиг ван Бетховен*, Москва, 1971.
- Хубов Г., *Себастьян Бах*, Москва, 1963.
- Хубов Г., *Себастьян Бах*, Москва, 1953.
- Цивьян Т. В., *Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции*, [в:] *Образ - смысл в античной культуре*, Москва, 1990.
- Шейцер А., *Иоганн Себастьян Бах*, Москва, 1964.
- Ярославцева И. П., *Музыкальное выражение как аспект философии языка А. Ф. Лосева*, <http://www.meotida.org.ru/rus/doc/article03.htm> (18. 03. 2005). Опубликовано в сборнике: *Философия языка и имени в России*. Материалы круглого стола 25 июня 1997 г., Москва.