

НОВЕЛЛА В. Ф. ОДОЕВСКОГО «ПОСЛЕДНИЙ КВАРТЕТ БЕТХОВЕНА»: НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА КАК СРЕДСТВО КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА

Е. М. Перевалова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Поступила в редакцию 1 сентября 2024 г.

Аннотация: в статье рассмотрена проблема влияния нарративной структуры новеллы на построение образа персонажа. Выявлено, что благодаря «полифонической» системе точек зрения удается создать сложный образ композитора, совмещающий противоположные характеристики: сумасшествие и здравомыслие, бездарность и гениальность. В то же время имплицитная солидаризация нарратора с композитором позволяет подать образ Бетховена как исключительно гениальный, поставив его над упомянутыми противопоставлениями.

Ключевые слова: В. Ф. Одоевский; Бетховен; гениальный музыкант; точки зрения; нарративные инстанции.

Abstract: the article considers the problem of the influence of the narrative structure of the short story on the construction of the composer's image. It is revealed that thanks to the "polyphonic" system of points of view, it is possible to create a complex image of the composer, combining opposite characteristics: madness and sanity, mediocrity and genius. At the same time, the implicit solidarity of the narrator with the composer makes it possible to present the image of Beethoven as exceptionally brilliant, to put it above the mentioned oppositions.

Keywords: V. F. Odoevsky; Beethoven; a brilliant musician; points of view; narrative instances.

Образ композитора в новелле Одоевского «Последний квартет Бетховена» не был обойден вниманием исследователей. В контексте немецкой романтической традиции он рассматривался П. Н. Сакулиным, который видел сходство в противопоставлении музыканта толпе и использовании мотива двоемирия [1, 357]. А. Б. Ботникова подчеркивала также общность проблемы невыразимого и «соотношения безумия и творчества» [2, 286]. В последнее время ученые (например, М. А. Степанова [3] и А. А. Хамина [4]) анализируют роль музыкальных аллюзий в формировании интертекста новеллы, что позволяет дать представление о литературном образе Бетховена. И. В. Борисова делает акцент на использовании Одоевским музыкальной лексики как средства характеристики персонажей [5].

Можно заметить, что упомянутые исследования опираются на культурно-исторический и мотивно-образный методы, что не позволяет уделить внимание всем уровням произведения, а потому приводит к появлению неполных, а порой и навязанных интерпретаций. Так, несмотря на то, что образ Бетховена помещен в значительное количество противоречивых контекстов, о причинах такого построения мотивно-образной системы часто не идет речи. При этом ученые стремятся дать образу Бетховена од-

нозначную интерпретацию, игнорируя значимость других возможных.

Как представляется, установить границы интерпретации образа музыканта и более обоснованно говорить об авторском замысле позволит анализ нарративных особенностей текста. Предполагается выявить, как Бетховен воспринимается различными внутритекстовыми инстанциями (другими персонажами, нарратором, абстрактным автором).

Новелла «Последний квартет Бетховена» включена в роман «Русские ночи» (1844), однако мы будем рассматривать ее как самостоятельный текст. Это удобно методологически, так как позволяет говорить о нарраторах лишь двух уровней: «первичном» (повествователь) и «вторичном» (Бетховен в роли рассказчика)¹. Обратимся к анализу повествовательных инстанций и принадлежащих им точек зрения. Методологической базой послужат работы по теории нарратива [6; 7; 8].

Пространственно-временной план новеллы Одоевского служит выражению нарраторской оценки. Повествователь свободен в своих перемещениях, поэтому выбор хронотопа оказывается значимым. В новелле мы видим три локации: квартира, в кото-

¹ «Первичного» нарратора будем именовать просто «нарратор». Обозначения указывают на структурную подчиненность говорящих и их историй.

рой разыгрывают квартет; комната Бетховена и бал во дворце вельможи. О точности (и ангажированности) отбора данных свидетельствует последняя сцена: из всех произнесенных на бале реплик повествователь фиксирует лишь одну, так как она и только она была связана с именем Бетховена.

О Бетховене можно говорить как о «вторичном», более низкого уровня, нарраторе новеллы, чьи высказывания имеют собственные композиционные особенности, которые зачастую служат выражению отдаленности героя от мира. Так, представляемый им хронотоп фиктивен, — это пространство исполняемых или существующих в его фантазии произведений [9, 82]. Пространственно-временная позиция «вторичного» нарратора часто перемещается, фиксируя перемены в этом фиктивном пространстве: путь от восторга к борениям и последней усталости.

Итак, в пространственно-временном плане нарратор реализует две стратегии: сфокусировать внимание на Бетховене и показать композитора существующим внутри собственного, более значимого для него, хронотопа. На уровне системы персонажей вторая стратегия имеет значение объективного подтверждения странности, «безумия» композитора. Отношение же нарратора к образу композитора может быть выражено только с учетом обеих стратегий одновременно.

В психологическом плане Бетховен зачастую дан нарратором с внешней точки зрения, что преследует цель показать странность его поведения, которая затем будет противопоставлена стройности его рассуждений. Отдельный интерес вызывает мотив глухоты композитора. Нарратор имеет доступ к субъективной реальности героя: единственный раз, когда он занимает внутреннюю позицию по отношению к композитору, он сообщает о причине наклонов головы («...он наклонил голову то на ту, то на другую сторону, стараясь вслушаться в музыку; но тщетно» [9, 80]). Тем не менее сообщает о своих чувствах («слышу» / «не слышу») каждый раз сам композитор. То есть самоощущение и сознание персонажа в данном случае для читателя непрозрачно, а нарратором намеренно не оценивается соответствие представлений действительности. В кульминационный момент новеллы, когда Бетховен «слышит» симфонию Эгмонта, мы не находим подтверждений тому, что это действительно была она (как об объективной реальности «первичный» нарратор говорит просто о «гармонических звуках» [9, 83]). Это, как представляется, позволяет наделить биографический факт глухоты композитора дополнительным символическим значением. Замыслы композитора будто все больше приближаются к грани невыразимого, отдаляются от того, что может быть передано обыкновенными инструментами. То, что в конце новеллы композитор «слышит» увертюру к «Эгмонту», становится символом перехода в иное бытие и обре-

тения долгожданной гармонии.

Как видим, построение психологического плана также преследует двойственную цель: наделить образ Бетховена положительным символическим значением, но также представить сознание музыканта непрозрачным, а поведение странным. Нарратор, с одной стороны, солидаризуется с персонажами-филлистерами, а с другой — переосмысляет их позицию с помощью стратегии символизации.

Построение оценочного плана стремится к «полифоничности» по самостоятельности ценностных позиций. Нарратор включает в свою речь противоположные высказывания о композиторе, что можно проследить на примере словоупотребления: «знаменитый симфонист» (нарратор) — «театральный капельмейстер» (некто на бале); «бездарный контрапунктист» (играющие квартет) — «художник», «знаменитый симфонист» (нарратор). Вначале оценка производится с позиций разыгрывающих квартет. Она негативна и резко противоречит дальнейшим высказываниям нарратора о Бетховене. Тем не менее нарратор не оспаривает позицию критиков, а во фразеологическом плане будто сливает их высказывания со своими собственными («Исчезла прелесть оригинальной мелодии, полной поэтических замыслов; художественная отделка превратилась в кропотливый педантизм бездарного контрапунктиста...» [9, 79]). В то же время в речи нарратора находим положительную оценку произведений Бетховена: «...самые трудные фуги в 5 и 6 голосов проходили через все таинства контрапункта, сами собою ложились под пальцы творца “Эгмонта”» [9, 81].

О солидаризации нарратора с оценками обывателей не может идти речи: их мир нарратором никогда не оценивается положительно. Яркий пример негативной оценки, выраженной с помощью фразеологических инструментов, видим в конце: «— Как жаль! — сказал *кто-то*, — театральный капельмейстер Бетховен умер, и, говорят, не на что похоронить его. Но этот голос потерялся в толпе: все прислушивались к словам двух дипломатов, которые толковали о *каком-то* споре, случившемся между *кем-то* во дворце *какого-то* немецкого князя» [9, 84]. Нарратор противопоставляет свою позицию позиции большинства на основании различного значения, которое они придают смерти Бетховена. Кроме того, в художественной системе автора хронотоп бала (см. «Бал» и «Насмешка мертвеца») традиционно служит отрицательной характеристике общества.

Упомянутым оценочным позициям противостоит точка зрения самого Бетховена, которому нарратор передоверяет выражение романтических конфликтов: гений и толпа, невыразимое, борьба материального и духовного. Бетховен высоко оценивает свою музыку, что противоречит высказанным ранее суждениям. Представляет особый интерес взаимодействие этой позиции с точками зрения нарратора

и абстрактного автора. С одной стороны, положительная оценка задуманных произведений будто перекрывается иронической точкой зрения нарратора, ведь «колокол» и «тихое адажио», «гармония» и «ружейные выстрелы», о которых говорит Бетховен, представляются противоречащими друг другу: «...я открыл, что колокола — самый гармонический инструмент, который с успехом может быть употреблен в тихом адажио. В финал я введу барабанный бой и ружейные выстрелы» [9, 83]. С другой стороны, общая неоднозначность нарраторской оценки творчества композитора мешает сделать окончательный вывод.

Сходство же позиций нарратора и Бетховена нигде не выражается явно, но может быть выявлено при анализе фразеологического плана. Если сопоставить фрагменты речи Бетховена и речи нарратора, то становится очевидной родственность представлений обоих говорящих о музыке Бетховена. Нарратор: «...огонь, который прежде пылал в его быстрых аллегро и, постепенно усиливаясь, кипучею лавою разливался в полных, огромных созвучиях...» [9, 79]; Бетховен: «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...» [9, 83].

На уровне больших композиционных фрагментов все более очевидной становится солидаризация нарратора с композитором. Так, новеллу можно достаточно легко разделить на три части в соответствии с пространственным делением. Начало и завершение новеллы представляют мир филистеров. Основная часть новеллы — лирический монолог главного героя, посвященный ключевым для романтизма конфликтам. Выбор этого монолога и большой его объем подтверждают идейную значимость его для нарратора. Противопоставленность этой части двум обрамляющим выражает конфликт гения и филистеров на композиционном уровне.

Итак, нарратор открыто не опровергает ни одну из точек зрения, но включает их в повествование на равных правах. Представления филистеров о Бетховене благодаря этому не столько опровергаются, сколько переинтерпретируются через включение в контекст романтической проблематики. На уровне нарратора речь идет не о бесталанности Бетховена, а о достижении предела выразимого. В то же время имплицитная солидаризация нарратора с Бетховеном позволяет сделать образ композитора наиболее авторитетным и значимым.

Эпиграф, который считается зоной доминирования позиции абстрактного автора, в данном случае проблематизирует безумие [9, 79]. Этот мотив является одним из ключевых в творчестве Одоевского: безумие, с одной стороны, становится символом дисгармонии, неполноты жизни, с другой стороны,

позволяет обнажить глубинные психологические процессы и противоречия творческих исканий. Благодаря особой композиции новелла не дает однозначного ответа на вопрос о безумии композитора и утрате им дара: его поведение действительно странно, но нельзя уверенно сказать того же о внутренней жизни. Эта двойственность формируется не только особенностями композиции, но и мотивно-образной составляющей, что, вероятно, входило в намерения Одоевского, во-первых, полагавшего, что нет четкой границы между безумием и здравомыслием, во-вторых, осознававшего невозможность окончательного разрешения конфликтов, в центре которых находится композитор, в-третьих, видевшего в творчестве Бетховена совмещение божественного и демонического. В связи с этим приобретает особое значение количество противоречивых контекстов, в которые помещен образ Бетховена: герой говорит о своей творческой сущности как о «Серафиме, заклепанном в человеческую одежду», чему противостоит эпизод, когда Бетховен пьет воду как вино и вспоминает песню Мефистофеля. В то же время мотивы безумия, огня, искусства и образ вина, по мнению М. А. Степановой, могут отсылать к образу Диониса [3, 12].

Итак, сознаниями различных внутритекстовых инстанций композитор воспринимается неодинаково, поэтому обращение к нарративным особенностям позволяет рассматривать несколько измерений образа Бетховена. Персонажи-филистеры видят Бетховена странным, жалким и утратившим дар «капельмейстером»; сам Бетховен видит себя гениальным композитором; позиция нарратора включает обе точки зрения, что создает двойственность образа композитора, используемую затем для символизации. Эта стратегия в совокупности с имплицитно выраженной солидаризацией нарратора и композитора создает образ романтического творца, стоящего выше привычных представлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель: в 2 ч. / П. Н. Сакулин. — М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1913. — Ч. 2. — 481 с.
2. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А. Б. Ботникова. — М.: Аспект Пресс, 2005. — 340 с.
3. Степанова М. А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В. Ф. Одоевского: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Степанова Мария Андреевна. М., 2013. — 16 с.
4. Хамина А. А. Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедийного анализа: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Хамина Анастасия Алексеевна. Томск, 2011. — 23 с.
5. Борисова И. В. Рецепция немецкой музыкальной

классики в русской литературе XIX века: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Борисова Инна Владимировна. Ульяновск, 2009. — 20 с.

6. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. — М.: Искусство, 1970. — 258 с.

7. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки

славянской культуры, 2003. — 312 с.

8. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса / В. И. Тюпа. — Тверь: ТвГУ, 2001. — 60 с.

9. Одоевский В. Ф. Русские ночи / В. Ф. Одоевский. — СПб.: Наука, 1975. — 325 с.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Перевалова Е. М., аспирант кафедры истории русской литературы филологического факультета

E-mail: perewalowa.elizaveta@yandex.ru

Lomonosov Moscow State University

Perevalova E. M., Postgraduate Student of the History of Russian Literature Department, Faculty of Philology

E-mail: perewalowa.elizaveta@yandex.ru