

*Н.В. Калинина*

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ «ОБЛОМОВА»

«А кстати: как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную?»

*Ф. Достоевский — И. Тургеневу, 23 декабря 1863 г.*

В творческом наследии Гончарова отсутствуют произведения, главными героями которых являлись бы музыканты, так как писатель очевидным образом уклонялся от проблематики, унаследованной от романтизма. Музыкальность Гончарова имела иной, более созвучный эпохе ускоренной прозаизации литературного высказывания характер<sup>1</sup>. В частности, он стал одним из первых мастеров «звукового пейзажа»<sup>2</sup>, внося заметный вклад в отыскание словесных аналогов для тех или иных звуковых реалий.

Иллюзия «озвученности» действия в произведениях Гончарова обеспечивалась, в первую очередь, обильным употреблением условно «музыкальных» цитат, воспроизводимых достаточно скупыми языковыми средствами. Используемый материал не всегда назывался, хотя, как правило, писатель апеллировал к общедоступному репертуару любительского музицирования, основу которого составляли популярные народные песни, романсы, оперные арии и увертюры в переложении для фортепиано. В этом плане не так важно, изображалась ли Гончаровым игра на фортепиано Надиньки Любецкой, звучание гениальной скрипки европейской знаменитости в «Обыкновенной истории», пение матросов с фрегата «Паллада», «Casta diva» в исполнении Ольги Ильинской, «Uno voce poso fa...» и «Ненаглядный ты мой...» в исполнении Марфиньки в «Обрыве». Важно, что постоянным и неотъемлемым фоном большинства даже незначительных, на взгляд Гончарова, фельетонов и очерков<sup>3</sup>, не включенных самим писателем в прижизненные собрания сочинений, являлось музыкальное звучание.

---

<sup>1</sup> По словам самого писателя, после Гоголя «поблденли вдруг стихотворцы — и вообще все те, кто не реально относится к искусству» (*Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 159*).

<sup>2</sup> Термин Р. Шафера (см.: *Shafer R.M. The Tuning of the World. New York, 1977*). См. также: *Цивьян Т.В. Звуковой пейзаж и его словесное изображение // Музыка и незвучащее. М., 2000. С. 74–90*.

<sup>3</sup> От раннего фельетона «Письма столичного друга к провинциальному жениху» («...от занятий твоих будут отрывать тебя звуки Россини, Верди и Беллини...» (I, 486–487)) до незавершенного художественного очерка «Поездка по Волге» («...не ищите глубин жизни — измученного мыслью лица, или убитого отчаянием горя, или головы гения, или психической черты, — Иван Иванович морщится от одних намеков на эти сюжеты, затопчет живо ногами и запоем из „Севильского цирюльника“, „Don Pasquale“, а то так и из „Прекрасной Елены“ ее ответ» (*Гончаров. Собр. соч. Т. 7. С. 468*)).

В то же время музыка никогда не была для Гончарова только декорацией к действию. В романе «Обломов» музыка — значимый сюжетобразующий фактор и один из способов его семантической детализации. Она глубоко и органично входит в ткань повествования, расширяет эмоциональный диапазон авторского высказывания, создавая дополнительные стилистические возможности: «Музыка, как развернутый образный элемент, приходит на помощь слову в кульминационные, узловые моменты повествования»<sup>1</sup>.

Любовь к музыке, потребность в ней, наличие музыкальной одаренности, способность глубоко чувствовать красоту мира и красоту музыки являются важными критериями гончаровской концепции личности. Поэтому музыка становится одним из художественных средств характеристики его персонажей: для Гончарова важно, какую музыку предпочитают герои, что они играют и поют, и как они это делают.

Самой знаменитой и наиболее изученной из музыкальных тем «Обломова» является, конечно, каватина Нормы из одноименной оперы В. Беллини. Этой арии в гончароведении посвящена целая литература<sup>2</sup>.

«Ария „Casta diva“ из оперы Винченцо Беллини *Норма* работает как лейт-мотив от начала до конца романа Гончарова *Обломов*», она «составляет часть обломовского недосягаемого идеала» и «ассоциируется также и с героем романа, и с его стилем жизни — обломовщиной. Тесная связь между арией и главными персонажами Гончарова вызывает исторический и эстетический вопрос, а именно: почему автор выбрал для использования в романе именно эту музыкальную композицию»<sup>3</sup>. Среди причин выбора каватины Нормы в литературе о Гончарове в первую очередь называлась пассивность, присущая этой мелодии Беллини: «Обломовская модель мира включает не „активную“ музыку Баха, Моцарта и Бетховена, а, скорее, изысканно выстроенную и содержащую пассивность „Casta diva“ <...>. Обломовский мир знает две стороны: еда, кормление и уход, которые в конечном итоге реализуются через Агафью Матвеевну, и музыка и духовность, которые символизируются Ольгой. Эти

<sup>1</sup> Платек Я.М. «Музыка в нервах»: Проза И.А. Гончарова // Платек Я.М. Под сенью дружных муз. М., 1987. С. 97.

<sup>2</sup> См.: Fisher L., Fisher W. Bellini's «Casta diva» and Gonarov's Oblomov // *Mnemozina Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkaev*. München, 1974. P. 105–116; Fried I. L'air «Casta diva» dans «Oblomov» de Gontcharov // *Revue de Littérature Comparée*. Paris, 1987. № 3. P. 284–293; Платек Я.М. «Музыка в нервах»: Проза И.А. Гончарова. С. 87–112; *Отрадин*. С. 117–119; Янушевский В.Н. Музыка в тексте // *Русская словесность*. 1998. № 4. С. 56–60; Buckler J.A. *The Literary Lorgnette: Attending opera in Imperial Russia*. Standford, 2000. P. 157–163; Старыгина Н.Н. Образ Casta Diva как центр лейтмотивного комплекса образа Ольги Ильинской («Обломов» И.А. Гончарова) // *Гончаров. Материалы 190*. С. 92–99; Калинина Н.В. Музыка в жизни и творчестве Гончарова // *Русская литература*. 2004. № 1. С. 3–32; Ермакова Н.А. «Гораций с Поволжья», или «Casta diva» в русской Обломовке // *Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.* Томск, 2009. С. 129–143.

<sup>3</sup> Fisher L., Fisher W. Bellini's «Casta diva» and Gonarov's Oblomov. P. 105. Перевод здесь и далее наш. — Н.К.

два аспекта могут совмещаться: музыка Беллини описывается как „вкусная“, а романтическое переживание *Нормы* как „насыщение под музыку“<sup>1</sup>.

Устанавливалась прямая и обратная (зеркальная) зависимость сюжета «Обломова» от конструктивных особенностей музыкальной композиции каватины: ария исполняется «в драматической ситуации, когда Норма поет о мире <...> в то время как хор призывает ее к войне. Другими словами, его <Обломова> любовь к „Casta diva“ объясняется не только серебряным элегическим звучанием каватины, но и тем, что она является молитвой о мире посреди призывов к действию, т.е. победой пассивности. Напряжение между деятельностью и отказом от действия содержится в самой беллиниевской музыке»<sup>2</sup>. Указывалось на совпадение некоторых деталей: ветки омелы в руках Нормы и ветки сирени в «Обломове»<sup>3</sup>, блеска и света молнии, важных для характеристики обеих героинь<sup>4</sup>.

Иногда интерпретация музыкальных эпизодов «Обломова» приводила к попытке сопоставления формы романа Гончарова с типом оперного повествования в целом. По мнению Дж. Баклер, здесь нарушались все сюжетные стратегии реалистической литературы XIX в., так как, будучи только «потенциальным повествованием» и «анти-романом», «Обломов» «репрезентирует сон; кушетка Обломова — истинная действительность, та самая, которая, собственно, и является оперной»<sup>5</sup>. Исследовательница полагает, что роман Гончарова «полон призраков и нереализованных возможностей», и в нем, как в опере, все желания и стремления остаются заявленными, но не осуществленными, а «действие вынесенным на поля»<sup>6</sup>.

На наш взгляд, как избирательное, так и расширительное толкования воздействия музыки Беллини на повествование в «Обломове» следует признать не вполне обоснованными. Ветка омелы и ветка сирени являются единицами различных, не пересекающихся друг с другом семиотических рядов: в первом случае это элемент религиозного ритуала, во втором — примета любовного быта определенной исторической эпохи<sup>7</sup>. Ария Нормы сопротивляется

<sup>1</sup> Ibid. P. 109. Ср.: Янушевский В.Н. Музыка в тексте. С. 57.

<sup>2</sup> Fisher L., Fisher W. Bellini's «Casta diva» and Gon arov's Oblomov. P. 109. Ср.: «Внутренний конфликт между застоём и движением, разыгрывающийся в пределах „Casta diva“, находит в гончаровском романе совершенное зеркальное отражение. Если молитва Нормы всем очарованием исполняемой арии не может защитить от призыва к действию со стороны хора, то Ольгины надежды разбиты тем, что счастливая интеллюдия, на время которой Обломов становится ее энергичным женихом, уступает место его обычной сонливости» (Buckler J.A. The Literary Lorgnette. P. 157–158). См. также: *Отпадун*. С. 119.

<sup>3</sup> Fisher L., Fisher W. Bellini's «Casta diva» and Gon arov's Oblomov. P. 111–112; Янушевский В.Н. Музыка в тексте. С. 58.

<sup>4</sup> Fisher L., Fisher W. Bellini's «Casta diva» and Gon arov's Oblomov. P. 111.

<sup>5</sup> Buckler J.A. The Literary Lorgnette. P. 158.

<sup>6</sup> Ibid. P. 159.

<sup>7</sup> См. об этом подробнее: Белоусов А.Ф. Акклиматизация сирени в русской поэзии // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 311–322.

сравнению с сюжетом романа, потому что, даже приняв предлагаемую исследователями трактовку победы смирения над неистовыми порывами страсти в музыке Беллини (что сомнительно ввиду финала оперы, где оба героя восходят на костер), мы никогда не поймем, зачем же Ольге петь об этом для изначально пассивного гончаровского героя. А попытка обосновать структурообразующее влияние оперного типа повествования на архитектуру «Обломова» вряд ли возможна с позиций анализа сна, имеющего собственную богатую литературную традицию со времен античности. Повидимому, для более точного определения значения каватины Беллини, действительно являющейся одним из важнейших лейтмотивов романа, стоит обратиться не к тексту либретто Ф. Романи, а к самой способности музыки звучать и вызывать эмоции.

В каждую эпоху существует определенная система знаков, символов, призванных выражать какие-либо условные понятия, актуальные только для этого времени<sup>1</sup>. «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»<sup>2</sup>. В этот, достаточно длительный период роль музыки в жизни общества была строго регламентирована и носила по преимуществу прикладной характер (музыка для богослужения, музыка для охоты, музыка для танцев и т.п.).

К концу XVIII — началу XIX в. эстетическая ситуация существенно изменилась. Содержание музыкального высказывания вырвалось из-под гнета утилитарного назначения, и из искусств служебного рода музыка вдруг превратилась в «язык самой души, где мысль не ищет слова»<sup>3</sup>. Не связанная ни национальными, ни сословными ограничениями, она была доступна каждому, кто хотел ее слушать и умел чувствовать, что в наибольшей степени совпадало с генеральными тенденциями наступающей эпохи романтизма. По мнению философов, музыка являлась абсолютно свободным, и, следовательно, божественным способом высказывания. Поэты же считали, что влияние музыки на душу слушателя сравнимо только с переживанием любви.

Примеры «любовного» переживания музыки рассыпаны по очень многим произведениям литературы предромантического и романтического периода. Строки из «Каменного гостя» Пушкина («Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия...»), обладающие емкостью эстетической формулы, уже подводили некий культурный итог, свидетельствующий о кардинальных изменениях художественного сознания. Впоследствии же, по мере распространения эстетической доктрины роман-

<sup>1</sup> См. об этом: *Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Михайлов А.* Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–38.

<sup>2</sup> *Михайлов А.В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 12.

<sup>3</sup> *Мюссе А. де.* Избр. произведения: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 101.

тизма, обозначились и тенденции к стандартизации и снижению поэтических представлений об эротической природе музыкального переживания. Очевидным это стало к концу 1850-х гг., когда в книге Ж. Мишле «Женщина» (1859) была высказана в виде категорического императива анекдотическая мысль о недопустимости музицирования девушки дуэтом с кем-либо, кроме будущего мужа<sup>1</sup>. Способность музыки потрясать душу и исторгать слезы обратилась в бытовое клише, распространившееся на сферу стереотипных моделей поведения<sup>2</sup>.

Чувство Обломова к Ольге родилось из музыкального переживания ее пения: «В заключение она запела „Casta diva“: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающие по телу, — всё это уничтожило Обломова, он изнемог» (IV, 196). Музыка, льющаяся из груди героини, и ответная реакция Обломова описывались как прямое замещение любовной страсти: «Щеки и уши рдели у нее от волнения; иногда на свежем лице ее вдруг сверкала игра сердечных молний, вспыхивал луч такой зрелой страсти, как будто она сердцем переживала ту далекую будущую пору жизни, и вдруг опять потухал этот мгновенный луч, опять голос звучал свежо и серебристо. И в Обломове играла такая же жизнь <...>. Оба они, снаружи неподвижные, разрывались внутренним огнем, дрожали одинаким трепетом; в глазах стояли слезы, вызванные одинаким настроением» (IV, 201). Грань между переживаемыми во время музицирования эмоциями была настолько тонкой, что только предшествующий жизненный опыт главного героя позволил ему отличить возникшее чувство влюбленности от собственно музыкального впечатления, когда на наивное восклицание Ольги: «Как глубоко вы чувствуете музыку!..», последовало его тихое признание: «Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь!» (IV, 202).

Таким образом, звучание арии Беллини становится поворотным моментом, спровоцировавшим смену изначально заданной повествовательной ситуации, в силу того, что главное событие романа — любовь — возникает как прямое следствие музыкального воздействия на чувства героя: «только лишь она запела, Обломов — не тот...» (IV, 205), и в этом смысле действительно влияет на дальнейшее развитие сюжета вплоть до его развязки<sup>3</sup>.

Сходное использование музыкальной темы можно обнаружить в романе «Дворянское гнездо»<sup>4</sup> (1859) и в поздней новелле «Песнь торжествующей любви» (1881) И.С. Тургенева, в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» (1889).

<sup>1</sup> См.: Мишле Ж. Женщина. Одесса, 1863. С. 269.

<sup>2</sup> См., например, рассказанный А.А. Стаховичем анекдот о Рубини и императоре Николае I (Стахович А.А. Ключки воспоминаний. М., 1904. С. 171–172).

<sup>3</sup> Ср. с мнением Н.А. Ермаковой, по определению которой, пение Ольги является «единственным событием в романной судьбе Обломова» (Ермакова Н.А. «Гораций с Поволжья», или «Casta diva» в русской Обломовке. С. 132–133).

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Бельская А.А. «Эстетические ситуации» в творчестве И.С. Тургенева и И.А. Гончарова («Дворянское гнездо» и «Обломов») // Творчество И.С. Тургенева. Проблемы метода и стиля. Орел, 1991. С. 35–53.

Характерным нюансом повествовательной техники Гончарова является отсутствие развернутых музыкальных сцен. Ария Нормы в «Обломове» занимает минимум повествовательного времени — каватина не описывается и не цитируется в буквальном смысле этого слова<sup>1</sup>. Каждый раз при использовании этого мотива в романе можно «услышать» только начало вокальной пьесы, ее первую музыкальную фразу, упомянутую или пропетую кем-либо из героев. Эта особенность «воспроизведения» породила ряд интерпретаций, основанных на дословном восприятии вырванного из музыкального контекста обращения «Casta diva!» («Пречистая дева!») с неизбежными после такого прочтения коннотациями из «христианской традиции почитания Богородицы»<sup>2</sup>. «Семантические ножницы» возникают «в результате горизонтальных смещений, сдвигов — опережения или запаздывания музыки в отражении образов и смысла текста»<sup>3</sup>. Музыкальная фразировка мелодии в каватине Нормы не совпадает с синтаксисом литературного текста по темпу, поэтическая речь арии сильно запаздывает по сравнению с ее музыкой, поэтому, с языковой точки зрения, читатель «Обломова» получает неполноценный фрагмент текста. Однако, с музыкальной точки зрения, цитата не редуцируется, а воспроизводится с достаточной степенью полноты. В связи с этим можно утверждать, что итальянские стихи из арии Беллини в романе «Обломов» следует дешифровать не как обычное речевое сообщение, а как своеобразный способ нотации широко известной мелодии литературными средствами.

Столь «непочтительное» обращение со словом со стороны Гончарова (использование *знака* в функции *звука*) объясняется тем, что писатель, как и многие его современники, считал вокальную музыку искусством, в значительной мере свободным от семантики своего литературного либретто, «так как почти невозможно, чтобы мысли, выражаемые словами, полностью согласовывались бы с мыслями, воплощенными в звуках»<sup>4</sup>. Каватина Нормы интересовала писателя не как литературный текст, а как рассчитанный на аудиальное восприятие сигнал возникновения в той или иной сцене темы любви.

Отличительной особенностью гончаровской музыкальности являлось предпочтение вокальной музыки. В силу каких-то индивидуальных слуховых и эстетических пристрастий, музыкальный театр заслонил для Гончарова прочие жанры, и наиболее совершенным инструментом для него был человеческий голос. На протяжении всей своей жизни он избегал посещения

<sup>1</sup> Ср.: «У Гончарова почти отсутствует описание мелодий, которые слышит Обломов, но писатель дает подробную характеристику внутреннего состояния героя» (Там же. С. 46).

<sup>2</sup> См., например: *Старыгина Н.Н.* Образ *Casta Diva* как центр лейтмотивного комплекса Ольги Ильинской. С. 94–98.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: *Степанова И.В.* Слово и музыка: Диалектика семантических связей. М., 2002. С. 150.

<sup>4</sup> Музыкальная эстетика Франции XIX в. / Сост., вступит. статья Е.Ф. Бронфин. М., 1974. С. 33; ср. также: *Ланглебен М.* Мелодия в плену у языка // Музыка в плену у невзрачного. М., 2000. С. 89–121.

инструментальных концертов. В качестве примера можно указать на гончаровское письмо Ю.М. Богушевичу от 20 февраля 1863 г., свидетельствующее о том, сколь малоинтересными были для него концерты Русского Музыкального общества<sup>1</sup>. Или на скандал вокруг карикатуры Н.А. Степанова на петербургского пианиста Ант. Контского<sup>2</sup>.

О степени ценности человеческого голоса и его непосредственного звучания для Гончарова можно судить по сцене знакомства Райского и Веры в «Обрыве». В этой «немузыкальной», в общем-то, сцене Райский ожидает от Веры звука больше, чем слова, ведь для него, как и для самого писателя, голос сам по себе уже является носителем информации: «Они оба сели у окна друг против друга.

— Как я ждал вас: вы загостились за Волгой! — сказал он и с нетерпением ждал ответа, чтоб слышать ее голос.

„Голоса, голоса!“ — прежде всего просило воображение, вдобавок к этому ослепительному образу.

— Я вчера только от Марины узнала, что вы здесь, — отвечала она.

Голос у ней не был звонок, как у Марфиньки: он был свеж, молод, но тих, с примесью грудного шепота, хотя она говорила вслух» (VII, 286). Противопоставление грудного тембра Веры звонкому и высокому голосу Марфиньки опиралось на систему представлений о человеческом характере, закрепленных традицией за каждым вокальным регистром, в соответствии с чем именно глубокий, «бархатный» голос «заставлял предполагать душу, способную испытывать самые живые страсти»<sup>3</sup>. Чуткость к звучанию человеческого голоса, воспринимаемого сразу в нескольких аспектах (акустически, психологически, эстетически, социокультурно), позволяет повествователю

---

<sup>1</sup> В частности, писатель сообщал: «Концертное общество прислало сейчас на мое имя членский билет для входа на все три вечера, и вместе с тем *правила* вообще об этих концертах и *программу* первого вечера, конечно, для напечатания завтра у нас в газете. Препровождаю к Вам, Юрий Михайлович, *правила* и *программу* для напечатания (если можно) завтра. Я обозначил и порядок, как печатать. Препровождаю также и билет, хотя его и не велено передавать, но ни меня, ни Вас не знают: почему же Вам на один вечер не сделаться мной? Только покажите там билет, а не отдавайте, ибо он на три вечера. Зато поспешите объявить о концерте завтра. Что касается до меня, то готовясь на старости перейти в другой, лучший мир, я теперь слушаю только музыку сферы» (Шукинский сб. М., 1912. Вып. 10. С. 465). Речь идет о первом организованном Русским Музыкальным обществом концерте сезона, который состоялся в зале Придворной певческой капеллы 22 февраля 1863 г. В программе концерта значились произведения Р. Шумана, Ф. Мендельсона и Л. Бетховена. См. об этом: Северная почта. 1863. 21 февр. № 40. С. 3.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: *Калинина Н.В.* Музыка в жизни и творчестве Гончарова. С. 8–9.

<sup>3</sup> Нами цитируется замечание Стендаля, относившееся к голосу боготворимой в России П. Виардо, главными особенностями которого являлся «грудной» регистр и «бархатистость» тембра (*Стендаль. «Ricciardo e Zoraïde». «Torvaldo e Dorliska»* в дебют m-lle Гарсиа // Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1936. Т. 10. С. 602).

проникать во внутренний смысл «видимого», избегая избыточных пояснений. Иногда же это еще и повод для веселой шутки; к примеру, в голосе Захара автору слышится невозможная ни для какого инструмента нота, мыслимая «разве только для какого-нибудь китайского гонга или индийского тамтама» (IV, 93).

Приверженность Гончарова к опере не была исключительным явлением. Музыкальные интересы всего русского общества середины XIX в. так или иначе вращались вокруг итальянской оперы, ошеломившей петербуржцев до сих пор не слыханными ими чудесами *bel canto* или, как тогда говорили, «*vego canto italiano*». Не вдаваясь в подробное рассмотрение музыкально-исторической хроники этого периода, отметим, что желание петь или хотя бы обучаться пению охватило большинство жителей столицы. «Нет никаких сомнений, что присутствие и деятельность высоких дарований распространяет и утверждает в публике вкус к изящному, — писал корреспондент «Северной пчелы» в 1853 г. — С возобновлением в Петербурге Итальянской оперы, приметно развился в обществе вкус к вокальной музыке, и как мы слышали в публичных концертах, бывших в пользу благотворительных заведений и в пользу некоторых учителей пения, у нас есть между любительницами и любителями вокальной музыки превосходные голоса и весьма много искусства»<sup>1</sup>. Обладательницей такого «превосходного» голоса считалась Е.П. Майкова, ставшая, по мнению ряда исследователей творчества Гончарова, одним из прототипов Ольги Ильинской<sup>2</sup>.

Другим прототипом главной героини романа была Е.В. Толстая, в которую писатель был пылко, но безответно влюблен летом 1855 г. Интересно, что отношения Гончарова с Е.В. Толстой, как и отношения Ольги и Обломова в романе, имели свой мелодический лейтмотив. Но, в отличие от романа «Обломов», где мелодия отдавалась во власть женщины, самая сильная влюбленность в жизни писателя была разыграна «на голос» знаменитой мужской арии из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» «с своим страдальцем Эдгардо, то грозным, как его разрушительное *maledetto*, то спокойно величественным, как оскорбленная любовь, то радостным, как душа, обновившаяся надеждой, жаждущая любви и верующая в свое бессмертие»<sup>3</sup>.

Преданностью вокальной музыке Гончаров наделил и своих любимых героев — Ольгу Ильинскую и Илью Обломова. «Бетховен да Бах» вызывали у Обломова приступ зевоты, приверженцев их творчества он считал «педантами» (IV, 19). Ольга «пела много арий и романсов», но только два композитора из ее репертуара были точно обозначены писателем: В. Беллини и Ф. Шуберт (IV, 265). Первый был важен для архитектоники романа в целом, второй — для

<sup>1</sup> Северная пчела. 1853. 19 дек. № 285.

<sup>2</sup> См., например: *Чемена О.М.* Создание двух романов: Гончаров и шестидесятница Е.П. Майкова. М., 1966. С. 40–41.

<sup>3</sup> [Каменский Д.И.] Письмо об итальянской опере в Петербурге // Современник. 1848. Т. XII. № 11. С. 25 (отд. «Смесь»); подробнее об этом см.: *Калинина Н.В.* Музыка в жизни и творчестве Гончарова. С. 21–28.



характеристики его главной героини, безошибочно выбирающей шедевры камерной вокальной музыки из колоссального объема массовой романсной и песенной литературы<sup>1</sup>. На этом фоне представляется особенно значимым то, что музыкальные предпочтения третьего главного героя романа — Штольца заданы вне сферы вокального искусства и соотносятся с ней по принципу «музыкального контраста».

Симпатии Штольца мотивируются его детскими воспоминаниями о матери, поглощенной разучиванием и исполнением произведений Анри Герца. Музыка этого французского (по происхождению — немецкого) композитора, модного пианиста и успешного музыкального фабриканта носила подчеркнута салонный характер и далеко отстояла от экспрессивных итальянских мелодий, представляя собой наглядный пример изощренной музыкальной формы, лишенной содержания. Незадолго до выхода «Обломова», в марте 1859 г. Герц дал три концерта в Петербурге. По обыкновению исполнителей-виртуозов того времени, программа его концерта была составлена из собственных сочинений автора, среди которых заметным образом преобладали «блестящие» вальсы, «военные» фантазии и «бравурные» вариации<sup>2</sup>.

В повести В.А. Соллогуба «История двух калош» (1839), главными героями которой являлись бедная компаньонка (обязанная занимать гостей покровительницы игрой на фортепиано) и талантливый музыкант Шульц, на вопрос, что он думает о музыке Герца, следовала беспощадная характеристика: «Я думаю, что это не музыка <...>. Когда актер выступает на сцену и красноречивым искусством выражает вам все человеческие страсти, неужели не отдадите вы ему преимущества перед бессмысленным прыгуном, который куврыкается перед толпой? Когда живописец, свыше вдохновенный, изобразил вам святой лик Мадонны, неужели вы станете восхищаться карикатурами? Отчего же вы думаете, что в музыке нет подобных степеней, что в музыке нет прыгунов, нет жалких карикатур? Поверьте мне: все эти концертные фокусы не что иное, как карикатуры»<sup>3</sup>. В романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» «блестящий и трудный» этюд Герца «мастерски» разыгрывает Варвара Павловна. Причем отмечается, что в ее исполнении «было очень много силы и проворства»<sup>4</sup>. В тургеневской системе ценностей это означает отсутствие художественной выразительности и глубины<sup>5</sup>. Выбор репертуара, состоящего по преимуществу из салонных пьес, поставлен в прямую зависимость от мировоззрения героини: предпочтение поверхностной музыки отражает легкомысленное и циничное отношение к жизни. «Люди этого типа равнодушны к истинно прекрасному, хотя одарены музыкальностью и артистизмом.

<sup>1</sup> Ср.: Fisher L., Fisher W. Bellini's «Casta diva» and Gonarov's Oblomov. P. 113.

<sup>2</sup> См.: Афиши Санкт-Петербургских императорских театров на 1859 год. СПб., 1859. 9, 13 и 20 марта.

<sup>3</sup> Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 35.

<sup>4</sup> Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1981. Т. 6. С. 127.

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: Пустовойт П.Г. Эстетическая роль музыки в произведениях И.С. Тургенева // Мир филологии. М., 2000. С. 106–107.

Музыка для Варвары Павловны — обыкновенная жажда развлечений и легкиx удовольствий<sup>1</sup>.

Возвращаясь к повести «История двух калош», следует отметить, что мать Штольца, как и героиня Соллогуба, когда-то была гувернанткой в княжеском семействе, и ее музыкальные наклонности (или обязанности) сами по себе не могли создать смыслового напряжения в семантическом поле «Обломова», так как этот второстепенный, исполняющий служебную роль персонаж тесно связан с заявленной ситуацией, детерминирован средой пребывания и фактически лишен свободы выбора. Противоречие возникло в момент пересечения ее музыкальных вкусов с идеалом семейного счастья Андрея Штольца («Всё теперь заслонилось в его глазах счастьем: контора, тележка отца, замшевые перчатки, замасленные счеты — вся деловая жизнь. В его памяти воскресла только благоухающая комната его матери, варьяции Герца, княжеская галерея, голубые глаза, каштановые волосы под пудрой — и всё это покрывал какой-то нежный голос, голос Ольги: он в уме слышал ее пение...» (IV, 422)), так как музыкальный ряд, мелькнувший в сознании персонажа, не укладывался в единое целое<sup>2</sup>. Выполняя функцию раздражителя читательского «беспокойства», он предлагал задуматься над природой характера, герменевтический код которого был заявлен в романе как нормативно-идеальный.

Приведя друга в дом Ольги, Штолец всячески настаивает, чтобы Обломов непременно послушал пение хозяйки, отрекомендовав приятеля как страстного любителя музыки. Возражения Обломова на этот счет им не принимаются, так как, по мнению Штольца, человек определенного круга и воспитания *обязан* быть любителем музыки (IV, 194). При сопоставлении этой сцены с сентенцией о релаксационной роли музыки: «работать, чтоб слаще отдыхать, а отдыхать — значит жить другой, артистической, изящной стороной жизни, жизни художников, поэтов» (IV, 181), становится понятным, что процесс непосредственного восприятия музыки в сознании этого героя замещен более абстрактным переживанием — приобщения к высшим культурным ценностям. Такое отношение к музыке контрастирует с музыкальным мировоззрением автора «Обломова» и его любимых героев.

По мысли Гончарова, высшей степенью музыкальности является способность к творческому переживанию разнообразно звучащего мира, а не заранее детерминированное, «культурное» восприятие отдельного музыкального произведения. Ни Ольга с ее интимной, далекой от салонного виртуозничанья преданностью музыке («Любила она музыку, но пела чаще втихомолку, или Штольцу, или какой-нибудь пансионной подруге» (IV, 190)), ни Обломов, воспринимающий музыку вне рамок какой бы то ни было социальной конвенции, не согласились бы с утилитарным назначением музыки как «изящного отдыха». Для обоих она является одним из проявлений жизни

<sup>1</sup> Бельская А.А. «Эстетические ситуации» в творчестве И.С. Тургенева и И.А. Гончарова. С. 51.

<sup>2</sup> Cp.: Fisher L., Fisher W. Bellini's «Casta diva» and Gonarov's Oblomov. P. 113.

и, как любое другое обстоятельство в ряду жизненных событий, кроме удовольствия, может вызвать активное неприятие:

«— Какая же музыка вам больше нравится? — спросила Ольга.

— Трудно отвечать на этот вопрос! всякая! Иногда я с удовольствием слушаю сиплую шарманку, какой-нибудь мотив, который заронился мне в память, в другой раз уйду на половине оперы; там Мейербер зашевелит меня; даже песня с барки: смотря по настроению! Иногда и от Моцарта уши зажмешь...

— Значит, вы истинно любите музыку» (IV, 195).

Различие во взглядах героев Гончарова на музыку восходит к проблематике «реально прекрасного» и «конвенционально прекрасного», выдвинутой в работах Ж.-Ж. Руссо в ходе музыкальной полемики 1750-х гг.<sup>1</sup> Нет необходимости напоминать, что осмысление противоположных позиций в отношении к музыке у Руссо, стоящего у истоков романтической интерпретации искусства, представляет собой упрощенную модель глобальной диалогической соотнесенности типов «чувствительного» и «холодного», «естественного» и «искусственного». Важно лишь подчеркнуть, что гипертрофированная музыкальная чувствительность главных героев «Обломова» дана им не для того, чтобы вознестись при помощи высокого музыкального наслаждения «от мира сего» (как это произошло в творчестве немецких романтиков), а затем, чтобы саму музыку возвысить до «просто жизни». Эта, только обозначенная в «Обломове» тема, была затем подробно разработана в сюжетной сфере художника Райского в романе «Обрыв».

Кроме структурообразующих и семантических свойств музыкального кода «Обломова», музыка используется в виде исторических реалий, подерживающих и одновременно уточняющих время действия романа. Среди специалистов бытует мнение (отчасти инспирированное ретроспективными высказываниями самого писателя), что реалии первой части «Обломова» относятся к эпохе 1840-х гг., тогда как последующий текст произведения приближен к концу 1850-х гг. Музыкальные реалии повествования — реплика Волкова на первых же страницах романа и разговор Штольца, Ольги и ее тетки об Обломове, относящийся к событиям третьей части, — говорят об обратном, так как содержат упоминание об абонементе в итальянскую оперу и искусстве Дж. Рубини: «Вот опера будет, я абонируюсь» (IV, 19); «„Он <Обломов> ужасно ленив, — заметила тетка, — <...>. Вообразите, абонировался в оперу и до половины абонеента не дослушал“. — „Рубини не слышал“, — прибавила Ольга» (IV, 399). Из этого следует, что время действия первых трех частей романа занимает около года и может быть отнесено только к 1843 г., либо к 1844 г.<sup>2</sup> Примерно в этот же период происходят события эпилога

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философии музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. С. 218–223.

<sup>2</sup> Ср. с выводами А.Г. Гродецкой, неоднократно обращавшейся к сопоставительному анализу исторического и повествовательного времени «Обломова» в комментарии к роману (VI, 488–489, 491, 499–500, 576–577).

«Обыкновенной истории»: «Знаешь что? — вдруг сказал Петр Иванович, — говорят, на нынешнюю зиму ангажирован сюда Рубини; у нас будет постоянная итальянская опера; я просил оставить для нас ложу — как ты думаешь?» (I, 459).

Иногда музыкально-сценические реалии используются Гончаровым для создания конкретного визуального образа. Так, в «Сне Обломова» об обитателях Обломовки с иронией говорится, что они «тепла даром в трубу пускать не любили и закрывали печи, когда в них бегали еще такие огоньки, как в „Роберте-дьяволе“» (IV, 133), что должно было вызвать в воображении посвященных читателей сцену на кладбище из петербургской постановки оперы Дж. Мейербера (премьера под названием «Роберт» состоялась в декабре 1834 г.), где впервые было применено переносное газовое освещение<sup>1</sup>. Ранее во «Фрегате „Паллада“» в сходной функции реалии-образа выступала сцена каватины Нормы из оперы В. Беллини: «Взошел молодой месяц и осветил лес, <...> лес кажется совсем фантастическим. Это природная декорация „Нормы“. <...> Пней множество, настоящий храм друидов: я только хотел запеть „Casta diva“, как меня пригласили в совет, как поступить» (II, 705; также: III, 778–779).

---

<sup>1</sup> Подробное описание декораций А. Роллера, воспроизводящих сценографию парижского спектакля, см.: *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр XIX века: В 3 т. Л., 1969. Т. 1. С. 86–89.

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом)

# ОБЛОМОВ: КОНСТАНТЫ и переменные

*Сборник  
научных статей*



Нестор-История  
Санкт-Петербург  
2011