

DOI 10.18522/2415-8852-2023-3-33-54

УДК 821.133.1-95“19”

БИОГРАФИЧЕСКИЙ МИФ О ГАЙДНЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТЕНДАЛЯ И ЖОРЖ САНД



Анна Валентиновна Попова

кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого государственного университета (Донецк, Россия)

e-mail: avp70@inbox.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8189-7267>

Аннотация. В статье рассмотрены особенности интерпретации мифа о Гайдне во французской литературе эпохи романтизма – очерке Стендаля «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазео» (“Vies de Haydn, Mozart et Metastase”, 1814) и в романе Жорж Санд «Консуэло» (“Consuelo”, 1843). Показано, как инвариант биографического мифа корректируется в соответствии с индивидуальными творческими установками и с учетом существующих культурных и художественных стереотипов. Стендаль, оставаясь в пределах сформировавшегося биографического инварианта, акцентирует свойственные Гайдну трудолюбие и упорство, дисциплинированность, природный оптимизм и преданность своему делу. В гайдновском мелодизме он видит проявление таланта, свободного от сковывающих правил контрапункта. Вместе с тем для него история жизни композитора – повод не только высказать свое представление о музыке как самом неформальном виде искусства, но и примерить на себя судьбу художника-творца. Гайдн у Жорж Санд показан воплощением эталонных представлений о гении и в этом качестве противопоставлен главной героине – Консуэло. Как и Стендаль, писательница актуализирует те доминанты биографического образа, которые созвучны ее представлениям о творческой личности. Романый Гайдн трудолюбив, целеустремлен, непритязателен, добросердечен и предан исключительно музыке. Именно эти качества служат залогом внутренней свободы артиста. Однако при всем различии авторских стратегий и Стендаль, и Жорж Санд отталкиваются от укоренившегося в европейской культурной традиции биографического мифа о Гайдне, в основе которого лежит ключевая сема «папа Гайдн», концептуально определяющая творческую манеру композитора, его характер, образ жизни и способ взаимодействия с социумом, а также место в музыкальном ландшафте эпохи.

Ключевые слова: биографический миф, романтизм, гений, Гайдн, Стендаль, Жорж Санд

В европейской культуре традиция жизнеописания творческой личности имеет давнюю историю. Зародившись еще в античности, она окончательно оформляется как жанр в эпоху Возрождения в «Жизнеописаниях прославленных живописцев, скульпторов и архитекторов» (“Le Vite de’ piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti”, 1550) Дж. Вазари и сохраняется на протяжении последующих столетий. Бурный расцвет биографическая проза переживает на рубеже XVIII–XIX вв., когда с ростом чувства личности повышается самооценка автора-творца и жизнь художника становится предметом не только изображения и осмысления, но также художественного моделирования. При этом зачастую еще при жизни автора отдельные факты его биографии канонизируются, тогда как другие, не соответствующие актуальным представлениям об эталонном образе человека искусства, затушевываются или вовсе опускаются. Из совокупности творчества автора, его образа жизни и репутации, утвердившейся среди современников, формируется биографическая легенда (в другой терминологии – миф) с устойчивым набором мотивов-биографем, которая

затем многократно интерпретируется в последующие эпохи как в научных, так и в художественных текстах. Вариативность литературных интерпретаций объясняется тем, что авторы разрабатывают миф о творце не в целокупности, но фрагментарно, актуализируя те его составляющие, которые соотносятся с их собственным мироощущением и близки духу времени.

Показателен в этом смысле пример биографии австрийского композитора Йозефа Гайдна (1732–1809), жизнь и творчество которого пришлись на переломный период в истории не только музыки, но и всего европейского искусства, когда под влиянием общественно-политических трансформаций кардинально менялось мировосприятие индивида, а в общественном сознании утверждался новый образ человека вообще и творческой личности в частности. Тип «бурного гения», предложенный штюрмерами в качестве идеального образа творца и затем развитый романтиками, пришел на смену просветительским представлениям о гении как воплощении идеи гармонии разума и природы¹. Соответственно, и биография Гайдна, чья жизнь была образцом служения музыке

¹ О значении понятий «гений» и «оригинальность» в литературной и музыкальной эстетике «Бури и натиска», о влиянии штюрмерских идей о человеческом равенстве на стремление художников просветительской эпохи к личной независимости, а также о вероятных связях Й. Гайдна с идейными течениями своего времени см.: [Гумерова].

и людям, в сочинениях которого, по словам Гофмана, раскрывалась «детски радостная душа» [Гофман: 17], на рубеже веков начала казаться недостаточно драматичной, таинственной и противоречивой, чтобы дать начало легенде. Действительно, в современном музыковедении бытует мнение, что из венской триады классиков личность Гайдна мифологизировалась в наименьшей степени, по сравнению с Моцартом и Бетховеном. Воплощение того «немыслимого оптимизма», которым, по определению А.В. Михайлова, отличается классическое австрийское искусство [Михайлов: 20], в XIX в. Гайдн уже выглядел чересчур благополучным и старомодным, а потому, как отмечает Л. Кириллина, «не мог стать “культурным героем”, божественным предком-первооткрывателем, и подвергнуться мифологизации» [Кириллина: 167]. С этим утверждением трудно не согласиться, поскольку обласканный местной знатью, при жизни удостоившийся величайших почестей («прижизненного апофеоза», по выражению Л. Кириллиной [Там же: 165]) «любимец нации», «отец симфонии» и в самом деле мало похож на бурного гения, героя-энтузиаста или одинокого музыканта – образы, утвер-

дившиеся в культурном сознании на рубеже XVIII-XIX вв. и ставшие основой для формирования модели культурного героя новой эпохи.

Тем не менее сочинения о жизни Гайдна весьма многочисленны и представляют собой значительное явление в традиции жанра музыкальной биографии. По замечанию современного английского музыковеда К. Уайли, «если среди самых ранних образцов этого жанра первым биографиям Гайдна и предшествовали капитальные труды Мейнваринга о Генделе (1760) и Форкеля о Бахе (1802), а также целый шквал жизнеописаний Моцарта, обрушившийся в начале XIX в., то лишь потому, что в это время престарелый композитор был еще жив» [Wiley 2013]. В 1810 г., спустя год после смерти Гайдна, два его прижизненных биографа, Георг Август Гризингер¹ и Альберт Кристоф Дис, публикуют отдельными изданиями свои биографические заметки [Griesinger; Дис]. В том же году на французском языке выходят в свет «сообщение» (notice) Н.Э. Фрамери и «историческая справка» (notice historique) Ж. Лебретона, представляющие собой печатные версии их коммеморативных выступлений перед

¹Первоначально биографические записки Г.А. Гризингера под названием «Биографические заметки о Йозефе Гайдне» (“Biographische Notizen über Joseph Haydn”) печатались в немецком музыкальном журнале “Allgemeine musikalische Zeitung” в период с 1808 по 1809 гг., а затем были опубликованы отдельным изданием в 1810 г. [Griesinger].

членами секции изящных искусств Французского Института [Framery; Le Breton]. В них биографический образ композитора складывается на основе личных встреч, переписки, а также бытовавших в общественном сознании легенд, анекдотов и скудных автобиографических сведений о его внешне весьма скромной, непубличной жизни. Авторы предпочитают непринужденную манеру изложения и, фактически, строят повествование в виде собрания поучительных историй и анекдотов из жизни героя¹, благодаря чему его фигура приобретает мифологический статус. Так, в рассказе о детских годах упоминается раннее проявление таланта и судьбоносная встреча с наставником (учитель Франк, затем капельмейстер Рейтер), период ученичества и творческих поисков представлен историями о невзгодах, кознях завистников и прочих препятствиях

на пути к триумфу, которые гений с честью преодолевает (изгнание из капеллы, годы музыкальной поденщины), а увенчанный славой композитор показан невозмутимым и торжествующим над своими недоброжелателями (постановки веселой драмы «Верная Констанца», каверза организаторов «Концертов профессионалов» в Лондоне, устроивших негласное состязание между Клементи и Гайдном, их же попытка столкнуть Гайдна с его учеником Плейелем)². Эти сочинения образуют основу биографического инварианта, который впоследствии будет многократно интерпретирован в научной и художественной литературе, сохраняя при этом стандартный набор основных элементов: трудолюбие, упорство в достижении цели, оптимизм, остроумие, добродушие, скромность, щедрость, практичность, дисциплинированность.

¹Заметки Фрамери в сокращенном переводе В.А. Жуковского были опубликованы в № 11 «Вестника Европы» за 1810 г. под названием «Анекдоты из жизни Иосифа Гайдена» [Анекдоты...]. Р. Роллан весьма критически отзывался о сочинениях Фрамери и Лебретона, предлагая отдать должное вкусу Стендаля, который в основу своего очерка о жизни Гайдна положил не их, а труд Дж. Карпани: «Читая нелепые заметки о Гайдне, напечатанные в Париже и оглашенные в Институте Фрамери и Лебретонем, – это собрание тупых анекдотов, – можно только похвалить Стендаля за его желание познакомить публику с лучшим трудом, позволившим ближе узнать Гайдна» [Там же: 224–225].

² На сакрализацию жизненного пути творца обращают внимание Э. Крис и О. Курц в монографии, посвященной истокам и формированию «мифа художника» (“artist myth”). Они выделяют ряд стандартизированных этапов биографии, представляющих собой нарративные клише, многократно воспроизводимые в сочинениях этого жанра. Постановочный характер такого рода биографии, с одной стороны, вынуждает авторов манипулировать фактами, подгоняя их под существующий шаблон, а, с другой, заставляет самого творца согласовывать свою жизнь с изначально заданной моделью [Kris, Kurz: 131–132].

Перечисленные биографические доминанты согласуются с тем, как хотел запечатлеть себя в общественном сознании сам Гайдн. В небольшом автобиографическом очерке, написанном им в 1776 г. для справочника «Ученая Австрия»¹, композитор акцентирует именно трудолюбие, добросердечие, набожность и скромность, но также и уверенность в своих творческих возможностях: «Все мое честолюбие направлено на то, чтобы весь мир видел во мне, таком, каков я есть, человека добросердечного. За славу свою я благодарен Всемогущему Господу, ибо всем я обязан одному ему. Мое единственное желание – не обидеть ни ближнего моего, ни моего князя, и еще менее милостивого Господа моего» (цит. по: [Новак: 244]). Соответствуют они и эталонному образу творца, сформированному эпохой Просвещения, во главу угла поставившей баланс между разумом и чувством, гармонию личного и общественного, эпохой, трактовавшей труд как творческую деятельность и неотъемлемое условие полноценной человеческой жизни. Примечательно, что довольно насыщенная личная жизнь и широкая эрудиция Гайдна не привлекают внимания биографов, которые либо упоминают о них вскользь, либо вообще замалчивают. Так, о многообразии интересов композитора поми-

мо музыки, его природной любознательности и небезразличии к почестям становится известно лишь благодаря позднейшей публикации его писем и записных книжек, которые впервые были изданы целиком только в середине XX в. – сначала в английском переводе под редакцией американского музыковеда Х.Ч. Роббинса Лэндона, а потом в оригинале, с комментариями Д. Барты [Матвеева: 156-157].

Уже на раннем этапе исследователи отмечают мифологизацию отдельных эпизодов биографии Гайдна, в частности, К. Уайли подробно описывает пять таких сюжетов, причем два из них связаны с именами двух других членов венской триады классиков – Моцарта и Бетховена – и актуализируют одну из составляющих мифа о Гайдне – мифологему «учитель». Это истории последней встречи с Моцартом и краткого периода ученичества Бетховена [Wiley 2008: 35]. Кроме того, биографический образ формируется мифологемами «выходец из народа», «труженик», «озорник / шутник», «устроитель / покровитель» и «оригинальный гений». В совокупности они образуют наиболее широко известную мифологему, закрепившуюся за Гайдном, – «папа». Именно она и может быть квалифицирована как мифообразующая (ключевая) сема гайдновского мифа, которая

¹ Сохранился в виде письма от 6 июля 1776 г. к м-ль Леоноре Лехнер (“Skizze zu einer Autobiographie Haydn an Mademoiselle Leonore”) [Haydn].

«концептуально определяет <...> творчество и творческое поведение» [Никитина: 10] композитора.

Художественные интерпретации биографии Гайдна появляются уже вскоре после его смерти и опираются на сведения, изложенные в книгах первых биографов. Так, в 1812-м г. в парижском Театре водевиля (Théâtre du Vaudeville) была поставлена одноактная комедия-анекдот Ж.-Ж. де Лурье и А. Ваффлара «Гайдн, или Менуэт быка» (“Haydn ou Le menuet du boeuf”), в основу которой авторы положили апокрифическую историю о том, как якобы Гайдн в кратчайшие сроки по заказу мясника написал менюэт к свадьбе его дочери и в награду получил быка с золочеными рогами. При всей неоднозначности отзывов об этом сочинении, показательно, что в нем, как отмечает современный американский исследователь С. Киф, главный герой «соответствует биографическому образу, созданному Гринингером и Дисом: он скромный, щедрый и порядочный человек; чья симпатия к беднякам и желание помочь им

свидетельствуют о его собственном невысоком происхождении» [Keefe: 76].

Дебютное сочинение Стендаля «Письма о прославленном композиторе Йозефе Гайдне»¹, опубликованное им в 1814 г. под псевдонимом Бомбе, занимает пограничное положение между биографией и фикциональной литературой. С одной стороны, общеизвестно, что большая часть текста представляет собой вольный перевод вышедшей двумя годами ранее книги лично знакомого с Гайдном итальянского поэта, либреттиста и музыкального критика Дж. Карпани, которая называлась «Гайдн, или Письма о жизни и творчестве знаменитого маэстро Йозефа Гайдна» (“La Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere de celebre maestro Giuseppe Haydn”, 1812²). Вместе с тем, избранная французским автором повествовательная стратегия сближает его версию жизнеописания композитора с художественной прозой, превращая, по мнению Ф. Клодона, исходный биографический текст в эпистолярный роман [Claudon: 110].

¹Оригинальное название – “Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d’une Vie de Mozart, et de Considérations sur Métastase et l’état présent de la musique en France et en Italie, par Louis-Alexandre-César Bombet”. В 1817 г. книга была напечатана без указания имени автора под названием «Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии» (“Vies de Haydn, Mozart et Metastase”), а затем переиздана в 1831 г. уже под псевдонимом Стендаля. В таком виде текст вошел в собрание сочинений Стендаля, предпринятое Роменом Коломбом в 1854 г.

²Ромен Роллан в эссе «Стендаль и музыка» (“Stendhal et la musique”, 1913) признается, что при всей своей любви к Стендалю, перечтя обе книги, «вынужден был сделать тяжкий для него вывод: более трех четвертей его книги списано у Карпани» [Роллан: 220]. Примечательно, что на сайте электронной библиотеки «Галлика» (проект НБФ) в описании издания 1814 г. в графе «Авторы» указаны три имени: Дж. Карпани, Фр. Шлихтегероль и Стендаль [Bombet].

Таблица 1. Зачины жизнеописаний Гайдна

<p>“LETTERA PRIMA</p> <p>Vienna 15 aprile 1808. <i>Homo non periit, sed periit artifex.</i> MENAG.</p> <p>HAYDN! (nome sacro e risplendente qual sole nel tempio dell'armonia) Haydn che tanto vi sta a cuore, o amico, vive ancora, ma oh! <i>quam mutatus ab illo!</i>” [Carpani 1812: 1].</p> <p>(«ПИСЬМО ПЕРВОЕ Вена 15 апреля 1808 г. <i>Homo non periit, sed periit artifex.</i> МЕНАЖ. ГАЙДН! (священное имя, сияющее подобно солнцу в храме гармонии) Гайдн, о котором вы так беспокоитесь, друг мой, до сих пор жив, но о! <i>quam mutatus ab illo!</i>»)</p>	<p>“LETTRE PREMIÈRE. A M. LOUIS DE LECH**. Vienne, le 5 avril 1808.</p> <p>Mon ami, Cet Haydn que vous aimez tant, cet homme rare dont le nom jette un si grand éclat dans le temple de l'harmonie, vit encore, mais l'artiste n'est plus” [Bombet: 7].</p> <p>(«ПИСЬМО I Вена, 5 апреля 1808 г.</p> <p>Друг мой! Гайдн, которого вы так любите, этот необыкновенный человек, чье имя так ярко сверкает в храме гармонии, все еще жив, но художника уже нет») [Стендаль: 7]</p>
--	---

Сопоставление двух зачинов (см. Таблицу 1) наглядно показывает эту разницу: если Карпани ни к кому конкретно не обращается и выстраивает послания по всем правилам риторики (некий неназванный «знакомый господин [un amico signore]» [Carpani 1812: V],

упоминаемый в предисловии, – фигура условная, а выражение «друг мой [o amico]» в тексте письма – не более чем риторический прием), то Стендаль облакает свой текст в форму дружеской переписки с вымышленным адресатом по имени Луи де Лек. Формулировки стано-

вятся более емкими и эмоциональными, а общий тон повествования – более интимным. Вместо довольно формального «о котором вы так беспокоитесь» у Карпани здесь появляется аффективное «которого вы так любите». Тяжеловесная синтаксическая конструкция с риторическими восклицанием «но о! [ma oh!]» вкупе с латинской цитатой из «Энеиды» Вергилия «как же он изменился по сравнению с прежним [quàm mutatus ab illo]» заменяется лаконичным, но не менее эмоционально окрашенным «все еще жив, но художника уже нет [vit encore, mais l'artiste n'est plus]», дословным переводом с латыни остроты Жиля Менажа, вынесенной у Карпани в эпиграф. Сам повествователь у Стендаля предстает, скорее, как художественный образ, чем как велеречивый биограф-эрудит. Писатель наделяет его своего рода фиктивной биографией, смешивая факты и вымысел. Так, на самом деле Анри Бейль не был знаком и никогда не встречался с Гайдном, хотя и посещал Вену летом 1809 г. и присутствовал в Шотландской церкви, где в память о недавно умершем композиторе исполнялся «Реквием» Моцарта [Соллертинский: 657].

Показательно и то, как Стендаль интерпретирует отдельные эпизоды из жизнеописания Гайдна. Например, повествуя о крайней нужде, в которой будущий «отец гармонии» постигал азы мастерства, он значительно сокращает список имен теоретиков музыки, чьи труды штудировал юный Гайдн, а также опускает подробное перечисление тех новшеств,

которыми музыка, по мнению Карпани, обязана венскому гению [Carpani 1812: 26-27]. Вместо сухих фактов появляется утверждение о том, что самоотверженность юного и тогда еще никому не известного композитора в овладении музыкальными премудростями продиктована не стремлением к славе, а бескорыстным служением музыке:

«Гайдн получал такое удовольствие от своих занятий и экспериментов, что, сидя за плохоньким клавесином, нищий, дрожащий от холода, умирающий от усталости, он был, по его словам, счастливее любого короля и никогда после не испытал большего блаженства» [Carpani 1812: 26-27].

«Нищий, дрожа от холода в нетопленном чулане, занимаясь далеко за полночь, борясь с дремотой у разбитого, полуразвалившегося клавесина, он почитал себя счастливцем. Дни и годы пролетали для него незаметно, и впоследствии он нередко говорил, что ни разу в жизни не испытывал такого блаженства. *Гайдна страстно волновала скорее любовь к музыке, нежели жажда славы; да и в самом стремлении к славе не было и тени честолюбия. Занимаясь музыкой, он прежде всего помышлял о собственном удовольствии, а не о том, чтобы добиться известного положения в обществе*» [Стендаль: 25]. (Здесь и далее курсив мой. – А. П.)

Далее, когда речь заходит об истории создания оратории «Сотворение мира», Стендаль снова меняет формулировки Карпани таким образом, что высказанное итальянцем пред-

положение о честолюбивых мотивах Гайдна при выборе между традиционным жанровым решением и современной итальянской манерой («поскольку тому, кто подражает, никогда не станут подражать, он задумался, каким образом можно добиться оригинальности» [Carpani 1812: 164]) исчезает, а вместо него появляется утверждение о творческом порыве как главном условии создания произведения искусства («этот страстный талант был способен на вдохновение лишь в том случае, если он создавал нечто оригинальное» [Carpani 1812: 111-112]). В подлиннике эта мысль звучит более отчетливо. В отличие от итальянского первоисточника, Стендаль делает акцент не на оригинальности, но именно на процессе творения: «но этот пламенный гений мог испытывать воодушевление только если творил сам» [Bombet]. Можно предположить, что, повествуя об австрийском композиторе, прошедшем путь от нищеты и безвестности до всеевропейской славы, Анри Бейль в своем дебютном сочинении вольно или невольно соотносит себя со своим героем, примеряя на себя его судьбу и одновременно приписывая ему свои мотивации и установки.

Идея свободы творчества, интерпретированная у Карпани в штюрмерском духе как проявление эстетического индивидуализма гения, создающего свои собственные правила и формирующего свой оригинальный стиль, у Стендаля также получает иную трактовку.

«Я думаю, что величайшая магия этого стиля заключается в неизменном ощущении свободы и радости, которое присуще всем композициям этого мастера. Когда же контрапункт и прочие правила пытаются его сковать и ограничить, он бунтует; он следует своей прихоти и в угоду ригористам пишет на полях: вольность [licenza]. Но большинство этих вольностей – не что иное как приметы истинного гения <...>. Что касается радости, то у Гайдна это ликование – наивное, абсолютно естественное, искреннее, безудержное, нескончаемое» [Carpani 1812: 101-102].

«Мне думается, что очарование этого стиля кроется прежде всего в том, что от него веет свободой и радостью. Радость Гайдна – это чувство восторга, простодушного, безыскусственного, чистого, необузданного, непрерывного...» [Carpani 1812: 39].

Там, где Карпани пускается в пространные рассуждения о бунте истинного гения против стесняющих его предписаний¹, Стендаль огра-

¹ А. Дис в опубликованной двумя годами ранее истории жизни Гайдна, комментируя этот прием, позволявший композитору обойти школьные правила, тоже обращается к штюрмерской концепции гения цитируя следующий пассаж из «О наивной и сентиментальной поэзии» (“Über naive und sentimentalische Dichtung”, 1795) Ф. Шиллера: «Школьное сознание всегда боится ошибок, оно пригвождает слова и понятия к кресту грамматики и логики; пытается избежать неясности, оно впадает в натянутость и застылость; оно страдает многословием, передавая немного. Оно лишает мысль силы и остроты, лишь бы та неосторожно не задела кого-либо. Гений же единственным удачным штрихом придает своей мысли навеки определенные, точные и при этом совершенно свободные очертания» [Дис: 51].

ничивается упоминанием «восторга, простодушного, безыскусственного, чистого, необузданного», которым наполнена музыка Гайдна. Для него история жизни Гайдна – повод высказать свое представление о музыке как самом живом и неформальном виде искусства. В мелодизме он видит проявление таланта, свободного от сковывающих правил контрапункта. Его «стремительные атаки на педантизм» [Роллан: 226–227], критика скучной французской музыки и сама манера повествования свидетельствуют о предпочтении, отдаваемом естественности, прямооте суждений, искреннему проявлению чувств в противовес учености и рассудочности. Не сказав о Гайдне «ни одного незаимствованного слова» [Там же: 228], Стендаль тем не менее благодаря непринужденной, порой эпатажной манере повествования, сделал образ «прижизненного классика» более живым, непосредственным. Вместе с тем в своем жизнеописании он остался в пределах уже существующего биографического инварианта, акцентировав те черты композитора, которые согласовались с его собственным представлением о гении, – трудолюбие и упорство, дисциплинированность, природный оптимизм и бескорыстную преданность своему делу.

Пожалуй, самая известная интерпретация образа Гайдна во французской литературе принадлежит перу Жорж Санд. В романе «Консуэло» (“Consuelo”, 1843) он показан еще совсем юным, никому не известным музыкантом, который по воле случая становится спутником главной героини. Обращение писательницы к фигуре австрийского композитора имеет биографическую подоплеку. Своими первыми музыкальными впечатлениями юная Аврора Дюпен обязана бабушке, страстной любительнице музыки, отдававшей предпочтение Глюку, Гайдну, Боккерини и Моцарту. Большим поклонником творчества Моцарта и Гайдна был также ее сын Морис, отец Авроры¹.

Не претендуя на статус исторического, роман «Консуэло» изобилует историческими персонажами самого разного масштаба, вплоть до государственного. Среди них братья-авантюристы фон Тренки, Фридрих и Франц, итальянский композитор Никола Порпора, капельмейстер собора св. Стефана Георг Рейтер-старший, поэт и либреттист Пьетро Метастазιο, композитор и дирижер придворного театра в Вене Игнац Гольцбауэр, любитель искусств граф Годиц, императрица Мария-Терезия и др. Все они не только образуют исторический фон, но так или

¹ О факторах, повлиявших на формирование прочных связей Жорж Санд с музыкальной культурой XVIII в., см: [Bara 2012].

иначе участвуют в судьбе героини. Однако лишь Гайдну, который, по мнению Н.А. Литвиненко, «удостоверяет реальность вымышленного» [Литвиненко: 102], автор отводит значительное место в сюжете. Сопровождая Консуэло, бежавшую из замка Исполинов на границе Чехии и Баварии в Вену, он не только опекает свою спутницу, но и ведет с ней беседы о музыке, делится честолюбивыми замыслами и рассказывает историю своей жизни, представляющую собой, по сути, краткий пересказ сведений, зафиксированных биографической традицией¹. Все это придает повествованию подлинность, равно как и авторские отсылки к биографическим сочинениям, а также полемика с ними. Ретроспективный характер повествования проявляется не только в упоминании биографических источников, но и в пролептических характеристиках и намеках («ты выдающийся артист и можешь стать великим композитором, если будешь работать. <...> Так-то, будущий маэстро!» [Санд: 495], «будущий создатель симфонической музыки» [Там же: 703], «тому,

кто знает его завершение, известно...» [Там же] и т. п.). Диалогизация биографического материала, как и в случае с книгой Стендаля, где жизнеописание Гайдна предстало в формате дружеской переписки, придает ему более интимный, убедительный и достоверный характер. Помимо информации о жизненном пути Жорж Санд вкладывает в уста своего героя характеристику его творческих установок, также порой почерпнутую из биографических текстов о композиторе. Так, в эпизоде, когда Консуэло и Гайдн беседуют за кулисами придворного театра перед репетицией «Зенобии», тот объясняет, почему отдает предпочтение жанру оратории перед оперой следующими словами:

“Là où les puérils artifices de la scène ne viennent pas donner un continuel démenti à la vérité du sentiment, dans ce cadre symphonique où tout est musique, où l'âme parle à l'âme par l'oreille et non par les yeux, il me semble que le compositeur peut développer toute son inspiration, et entraîner l'imagination d'un auditoire dans des régions vraiment élevées” [Sand: 251-252]².

¹ Среди многочисленных источников, откуда Жорж Санд черпала сведения о жизни композиторов и исполнителей, упоминаемых в романе, а также о музыкальных стилях и о нравах, царивших в театральной среде той эпохи, основными Ф. Леви называет бельгийского музыковеда Ф.-Ж. Фетиса, автора многотомного справочника «Всеобщий биографический словарь музыкантов» (“Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique”, 1834) и оперную певицу Полину Виардо, близкую подругу писательницы [Lévy: 101].

² «Там, где жалкие сценические эффекты не мешают правдивости чувств, то есть в симфонии, где все – музыка, где душа говорит с душой звуками, а не зрительными образами, там, мне кажется, композитор может дать простор своему вдохновению и увлечь воображение слушателей в истинно высокие сферы» [Санд: 730].

О. Бара усматривает в этом рассуждении переключку с пассажем из открытого письма Жорж Санд Дж. Мейербееру по поводу постановки его оперы «Гугеноты» в феврале 1836 г. «Да простит меня г-н Дюпоншель, но в этот момент я предпочитаю закрыть глаза и представить себе небо гораздо более теплых оттенков и город, расцвеченный гораздо более яркими красками, чем его великолепные декорации и искусная игра гаснущего света» (цит. по: [Bара 2004: 183]). Думается, что у этой фразы есть и другой, менее очевидный источник – «Письма о Гайдне» Стендаля¹ или же французский перевод книги Карпани Д. Мондо, опубликованный в 1837 г. [Carpani 1837]. Сопоставление оригиналов приведенной выше цитаты из романа и соответствующих фрагментов из этих двух сочинений показывает, как минимум, созвучие на уровне лексики:

“On dit à cela que, *son imagination ayant besoin de liberté pour agir en souveraine, et entraîner l'auditoire dans sa marche rapide, les paroles venaient trop fortement l'entraver* dans les passages affectueux, pour qu'il lui fût possible de s'astreindre à les suivre scrupuleusement; mais quand il s'abandonnait à son enthousiasme, l'expression musicale ne répondait plus à celle des paroles qu'elle était censée reproduire”² [Carpani 1837: 168].

“Pour dominer l'âme des spectateurs, l'imagination d'Haydn a besoin d'agir en souveraine; dès qu'elle est enchaînée à des paroles on ne la reconnaît plus: il semble que des scènes écrites la ramènent trop souvent aux choses de sentiment. Haydn aura donc toujours la première place parmi les peintres de paysages...”³ [Bombet: 133].

Во всех случаях речь идет о творческом порыве (*l'imagination, l'inspiration*), способном увлечь (*entraîner*) слушателей, и о том,

¹ Косвенным подтверждением знакомства Жорж Санд с сочинением Стендаля может служить тот факт, что, как отмечают французские комментаторы, в романе «Графиня Рудольштадт» (“*La Comtesse de Rudolstadt*”, 1844) Жорж Санд, упоминая оперу, предположительно, И. Бенды «Ариадна на Наксосе», называет ее «Покинутая Ариадна», так же, как назвал ее Стендаль в «Письмах о Гайдне» [Лилеева, Генин: 773].

² «Принято считать, что *его воображение нуждалось в свободе*, позволяющей ему подобно безраздельному властелину, увлечь за собой аудиторию, а в эмоциональных пассажах текст либретто заставлял его сдерживать себя, чтобы неукоснительно следовать за словами; но когда он давал волю своему вдохновению, музыка утрачивала связь со словами, которые она должна была передавать».

³ «Чтобы завладеть душой слушателя, воображению Гайдна требуется неограниченная свобода действия; стоит словам сковать его, как оно становится неузнаваемым: очевидно, текст либретто поминутно заставляет его возвращаться к реальному миру. Вот почему Гайдну всегда будет принадлежать первое место среди мастеров пейзажа...» [Стендаль: 76].

что мешает ему проявиться в полной мере. Примечательно, однако, что, в отличие от Карпани и вторящего ему Стендаля, которые основным препятствием для раскрытия таланта Гайдна считают текст либретто, сковывающий композитора, ограничивающий его самовыражение, Жорж Санд акцентирует здесь магистральную тему своего собственного творчества – оппозицию между естественным и искусственным, между истинным и ложным. В творческой системе писательницы не оригинальность, а естественность маркирует гения. Поэтому в ее интерпретации Гайдн отдает предпочтение оратории, которая не предполагает сценических эффектов, мешающих автору раскрыть слушателям свою душу, облеченную в звук, и «увлечь [их] воображение в истинно высокие сферы» [Санд: 730]. К середине XIX в. проблема свободы творца уже утрачивает ту остроту, которая была свойственна ей на рубеже веков. Штюрмерский по степени эмоционального накала монолог об осознании творческой личностью своего духовного превосходства над властями предрежащими как единственной возможности утверждения своей самости, писательница вкладывает в уста Порпоры, композитора, чей пик популярности пришелся на первую половину XVIII в.:

«Не имея возможности быть монархами, мы становимся актерами и – царствуем! <...> Кля-

нись богом, свет все видит и ничего не смыслит. Он не замечает, что мы настоящие владыки земли и только наше царство истинно <...>. Самые могущественные монархи приходят смотреть на нас, учиться в нашей школе и, восхищаясь нами в душе, как образцом истинного величия, стараются подражать нам, когда появляются потом перед своими подданными» [Там же: 657-658].

Впрочем, рядом с Консуэло, которая, вопреки заявленным хронологическим рамкам повествования, исповедует вполне романтические взгляды на искусство, юный Гайдн тоже выглядит старомодным – излишне благонаправленным, уравновешенным и непритязательным. Жизненная программа, озвученная им перед идеально ухоженным цветником в залитом лунным светом саду каноника и представляющая собой в сжатом виде жизненный путь реального Гайдна, вполне соответствует не только исторической правде, но и сложившемуся к тому времени биографическому канону: «...мне хотелось бы вести жизнь покойную, уединенную, с некоторым достатком, без забот, присущих нищете. Словом, я желал бы прозябать в пассивной размеренной жизни [*végéter dans un état de régularité passive*], даже в некоторой зависимости от кого-либо, лишь бы разум мой был свободен, лишь бы у меня не было иных тревог, иных забот и иного долга, как только заниматься музыкой» [Там же: 569]. Перед читателем персонаж, чья жизнь в реальном мире

уже состоялась, и то, что по сюжету заявлено как перспектива, по сути, является итогом, который известен и автору, и читателю. Этот диалог подчеркивает контраст между парой центральных персонажей – на фоне внешне спокойного, умеренного во всем, кроме служения музыке Беппо Консуэло представит особенно страстной, дерзкой, деятельной, не терпящей однообразия. Н.А. Литвиненко замечает, что образ юного Гайдна в романе лишен недостатков, и видит в этом следствие доминирования в повествовании идиллического модуса, трактуемого как один «из составляющих элементов естественного и гениального» [Литвиненко: 102]. Вместе с тем метафорическое сближение желаемой судьбы с беспечальной, но однообразной жизнью цветка в оранжерее и особенно выбор глагола – *végéter* может означать как произрастать, так и прозябать, влачить жалкое существование – содержит оценочное суждение и позволяет предположить, что в новых исторических условиях подобная биографическая модель уже не представляется автору идеальной. Отдавая должное таланту Гайдна, Жорж Санд тем не менее называет его одним «из самых плодовитых и знаменитых композиторов прошлого века» [Санд: 690]. Действительно, в самоотверженном служении музыке, в отрешенности от всего внешнего, преходящего, Гайдн вполне соответствует эталонному представлению о гении, однако в своем идиллическом совершенстве он ока-

зывается излишне гармоничным для нового времени, которое, признавая его заслуги, от него дистанцируется.

Создавая свой персонаж, Жорж Санд, как и ранее Стендаль, опирается на биографическую традицию, актуализируя те доминанты образа, которые созвучны ее утопическим идеалам, эстетическому кредо и представлениям о творческой личности. В романе Гайдн трудолюбив, целеустремлен, непритязателен, добросердечен и предан исключительно музыке. Известная своими демократическими симпатиями, писательница особенно подчеркивает близость героя к народу, его крестьянское происхождение («тоже крестьянин, и родители произвели меня на свет под соломенной крышей, но они были врожденные артисты» [Там же: 485-486]). Он легко находит общий язык с крестьянами окрестных деревень, охотно подхватывает мелодии народных песен, вместе с Консуэло играет и поет на деревенских гуляниях. Биографическая мифологема «папа» актуализируется в отеческой заботе, которой он, несмотря на молодость, окружает сначала Консуэло, а потом и ворчливого, рассеянного, неприспособленного к жизни Порпуру, терпя при этом от него тычки и насмешки.

К середине XIX в. образ Гайдна окончательно утратит свое прижизненное величие, не выдержав конкуренции с новыми героями эпохи. Прославленный «отец симфонии» превратится в европейском массовом созна-

нии в благодушного «папашу». Этому немало способствовали как первые биографы, которые, стремясь приблизить прославленного классика к читателям и придать занимательности своему повествованию, изображали историю его жизни в виде серии забавных и поучительных анекдотов, так и писатели, которые использовали биографический инвариант образа Гайдна в качестве объекта сравнения (Стендаль) или противопоставления (Жорж Санд). Понадобится столетие, чтобы уже в XX в., благодаря глубоким научным разысканиям, великий австриец предстал в своем истинном облике оригинального творца, смелого новатора, создателя классических жанров инструментальной музыки.

Литература

Анекдоты из жизни Иосифа Гайдена // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем. В 20 тт. М.: Языки рус. лит., 1999. Т. 10. В 2 кн. Кн. 2. / под ред. А.С. Янушкевича. 2014. С. 235-250.

Гофман, Э.Т.А. Крейсериана (Из первой части «Фантазий в манере Калло») / пер. П. Морозова // Избр. произведения. В 3 тт. М.: Худ. лит. 1962. Т. 3. С. 9-54.

Гумерова, О.А. Йозеф Гайдн и движение «Бури и натиска» («Sturm und Drang»): к вопросу об исторической параллели // Вестник Вятского государственного университета. 2009. Т. 1. Вып. 3. С. 182-186.

Дис, А. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом

Дисом / пер. С.В. Грохотова. М.: Классика-XXI, 2007.

Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. гос. консерватория, 1996.

Лилеева, И., Генин, Л. Комментарии // Санд, Ж. Собр. соч. В 9 тт. 1971-1976. Т. 6. 1973. С. 766-790.

Литвиненко, Н.А. Диалогия Жорж Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт»: особенности поэтики // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки. 2016. № 1. С. 97-105.

Матвеева, Е.Ю. Лондонские записные книжки Йозефа Гайдна. От переводчика // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3 (3). С. 154-157.

Михайлов, А.В. Из источника великой культуры: вступит. статья // Золотое сечение / Der goldene Schnitt. Австрийская поэзия XIX–XX веков в русских переводах: сборник: на рус. и нем. яз. / сост. В.В. Вебер, Д.С. Давлианидзе. М.: Радуга, 1988. С. 5-37.

Никитина, О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: На материале русского рока: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006.

Новак, Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение / пер с нем. Д. Каравкина и Вс. Розанова. М.: Музыка, 1973.

Роллан, Р. Стендаль и музыка / пер. с франц. Ю.Л. Вейсберг, И.Ф. Кунина, Е.Ф. Куниной // Музыкально-историческое наследие. В 8 тт. М.: Музыка, 1986-1990. Вып. 4. 1989. С. 209-237.

Санд, Ж. Консуэло / пер. с франц. А. Бековой // Собр. соч. В 9 тт. Ленинград: Худлит., 1971-1976. Т. 5. 1972.

Стендаль. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазии / пер. с франц. А.А. Энгельке; под ред. Ю.Б. Корнеева // Собр. соч. В 15 тт. М.: Правда, 1959. Т. 8. С. 3-256.

Соллертинский, И.И. Примечания / пер. с франц. А.А. Энгельке; под ред. Ю.Б. Корнеева // Стендаль. Собр. соч. В 15 тт. М.: Правда, 1959. Т. 8. С. 652-671.

Bara, O. (2004). Consuelo et “le temple de la folie”: exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique. In M. Hecquet, & C. Planté (Eds.), *Lectures de Consuelo - La Comtesse de Rudolstadt de George Sand*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 167-187. <https://doi.org/10.4000/books.pul.6723>

Bara, O. (2012). George Sand et les arts du XVIIIe siècle. *Les Amis de George Sand*, 34, 7-28.

Bombet, L.-A.-C. (1814). *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le Célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*. Paris: P. Didot l'aîné. Retrieved from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268563.texteImage> (date of access: 02.06.2023).

Carpani, G. (1812). *Le Haydine: Ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Milano: C. Buccinelli.

Carpani, G. (1837). *Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures* (D. de Mondo, Trans.). Paris: Schwartz et Gagnot - Pougin - Desforges - Duverger.

Claudon, F. (2011). *Beyle et Haydn. Recherches & Travaux*, 79, 99-112. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.478>

Framery, N.-E. (1810). *Notice sur Joseph Haydn: associé étranger de l'Institut de France ... , contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne ou à ses ouvrages ...* Paris: Barba.

Griesinger, G.A. (1810). *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Haydn, J. (1965). *Skizze zu einer Autobiographie Haydn an Mademoiselle Leonore*. In H.C. Landon, & D. Bartha (Eds.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel-Basel: Bärenreiter, 76-82.

Keefe, S. (2020). “No kind of reading is so generally interesting as biography”: establishing narratives for Haydn and Mozart in the second and third decades of the nineteenth century. *19th-Century Music*, 44(2), 67-79. <https://doi.org/10.1525/ncm.2020.44.2.67>

Kris, E., & Kurz, O. (1979). *Legend, myth and magic in the image of the artist: a historical experiment*. London and New Haven: Yale University Press.

Le Breton, J. (1811). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn. *L'esprit des Journaux Français et Etrangers*, 2, 154–185.

Lévy, F. (2012). Allusions et médiation : aux sources de Consuelo. *Les Amis de George Sand*, 34, 101–120.

Sand, G. (1861). *Consuelo* (Vol. 3). Paris: Michel Lévy.

Wiley, C. (2008). Re-writing composers' lives: critical historiography and musical biography (Vols. 1–2). (Doctoral Dissertation, University of London, London). Retrieved from: <https://repository.royal-holloway.ac.uk/items/51c986f5-ea02-d3b8-03e2-6ab2b962a61f/1/> (date of access: 02.06.2023).

Wiley, C. (2013). Mythological motifs in the biographical accounts of Haydn's later life. In R. Chesser, & D. Wyn (Eds.), *The land of opportunity: Joseph Haydn and Britain*. London: The British Library, 195–211. Retrieved from: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/18473/> (date of access: 02.06.2023).

References

Bara, O. (2004). Consuelo et “le temple de la folie”: exaspération romanesque des tensions de la scène lyrique [Consuelo and “the temple of madness”: romantic frustration of the tensions of the lyric scene]. In M. Hecquet, & C. Planté (Eds.), *Lectures de Consuelo - La Comtesse de Rudolstadt de George Sand* [Consuelo's readings - The Countess von Rudolstadt by George Sand]. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 167–187. <https://doi.org/10.4000/books.pul.6723>

Bara, O. (2012). George Sand et les arts du XVIIIe siècle [George Sand and the arts of the 18th century]. *Les Amis de George Sand* [Friends of George Sand], 34, 7–28.

Bombet, L.-A.-C. (1814). *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le Célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie* [Letters written from Vienna in Austria, on the famous composer J. Haydn, followed by a life of Mozart and considerations on metastasis and the present state of music in France and Italy]. Paris: P. Didot l'ainé. Retrieved from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268563.texteImage> (date of access: 02.06.2023).

Carpani, G. (1812). *Le Haydine: Ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn* [The Haydines: letters on the life and works of the famous master Giuseppe Haydn]. Milano: C. Boccinelli.

Carpani, G. (1837). *Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures* [Haydn, his life, his works, his travels and his adventures] (D. de Mondo, Trans.). Paris: Schwartz et Gagnot - Pougin - Desforges - Duverger.

Claudon, F. (2011). Beyle et Haydn [Beyle and Haydn]. *Recherches & Travaux* [Research & Works], 79, 99–112. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.478>

Dies, A. (2007). *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*

[Biographical accounts of Joseph Haydn, written and edited from his own spoken narratives]. Moscow: Klassika-XXI.

Framery, N.-E. (1810). *Notice sur Joseph Haydn: associé étranger de l'Institut de France ..., contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne ou à ses ouvrages ...* [Notice on Joseph Haydn: foreign associate of the Institut of France ..., containing some particulars of his private life, relating to his person or his works ...]. Paris: Barba.

Griesinger, G.A. (1810). *Biographische Notizen über Joseph Haydn* [Biographical notes on Joseph Haydn]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Gumerova, O.A. (2009). Yozef Gaydn i dvizheniye «Buri i natiska» (“Sturm und Drang”): k voprosu ob istoricheskoy paralleli [Joseph Haydn and the Sturm und Drang movement: a historical parallel]. *Vestnik Vyatskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Herald of Vyatka State University], 1(3), 182-186.

Haydn, J. (1965) Skizze zu einer Autobiographie Haydn an Mademoiselle Leonore [Autobiographical sketch; to Mademoiselle Leonore]. In H.C. Landon, & D. Bartha (Eds.), *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* [Collected correspondence, and notebooks of Joseph Haydn]. Kassel-Basel: Bärenreiter, 76-82.

Hoffmann, E.T.A. (1962). Kreisleriana (aus dem Band 1 der Fantasiestücke in Callot's Manier) [Kreisleriana (from the first part of

“Fantasy Pieces in Callot's Manner”)]. In E.T.A. Hoffman, *Izbr. proizvedeniya: v 3 vols.* [Selected works in 3 vols.] (Vol. 3) (P. Morozov, Trans). Moscow: Khudlit., 9-54.

Keefe, S. (2020). “No kind of reading is so generally interesting as biography”: establishing narratives for Haydn and Mozart in the second and third decades of the nineteenth century. *19th-Century Music*, 44(2), 67-79. <https://doi.org/10.1525/ncm.2020.44.2.67>

Kirillina, L.V. (1996). *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: samosoznaniye epokhi i muzykal'naya praktika* [Classical style in music of the 18th - early 19th centuries: self-consciousness of the epoch and musical practice]. Moscow: Moscow State Conservatory.

Kris, E., & Kurz, O. (1979). *Legend, myth and magic in the image of the artist: a historical experiment*. London and New Haven: Yale University Press.

Le Breton, J. (1811). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn [Historical note on the life and works of Joseph Haydn]. *L'esprit des Journaux Français et Etrangers* [The Spirit of French and Foreign Newspapers], 2, 154-185.

Lévy, F. (2012). Allusions et médiation : aux sources de Consuelo [Allusions and mediation: Consuelo's sources]. *Les Amis de George Sand* [Friends of George Sand], 34, 101-120.

Lileyeva, I., & Genin, L. (1973). Grafinya Rudol'shtadt [The Countess von Rudolstadt]. In

Zh. Sand, *Sobr soch.: v 9 vols.* [Collected works in 9 vols.] (Vol. 6). Leningrad: Khudlit., 766–790.

Litvinenko, N.A. (2016). Diligiya Zhorzh Sand «Konsuelo» i «Grafinya Rudol'shtadt»: osobennosti poetiki [The features of poetics in Z. Sand's dilogy "Consuelo" and "La Comtesse de Rudolstadt"]. *Visnik Dnipropetrovs'kogo Universitetu imeni Al'freda Nobelya. Seriya: Filologichni Nauki* [Bulletin of Alfred Nobel University. Series «Philology»], 1, 97–105.

Matveyeva, E.Yu. (2012). Londonskiye zapisnyye knizhki Yozefa Gaydna. Ot perevodchika [The London notebooks of Joseph Haydn. A word from the translator]. *Nauchnyy Vestnik Moskovskoy Konservatorii* [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatory], 3(3), 154–157.

Mikhaylov, A.V. (1988). Iz istochnika velikoy kul'tury: vstupit. stat'ya [From the spring of a great culture: introductory article]. In V.V. Veber, & D.S. Davlianidze (Eds.), *Zolotoye secheniye. Avstriyskaya poeziya 19–20 vekov v russkikh perevodakh* [The golden section. Austrian poetry of the 19th–20th centuries in Russian translations]. Moscow: Raduga, 5–37.

Nikitina, O.E. (2006). *Biograficheskiy mif kak literaturovedcheskaya problema: na materiale russkogo roka* [The biographical myth as a philological problem: on the material of the Russian rock music] (Doctoral Dissertation, Tver State University, Tver).

Novak, L. (1973). *Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk* [Joseph Haydn. Life,

creativity, historical significance] (D. Karavkin, & V. Rozanov, Trans.). Moscow: Muzyka.

Rolland, R. (1989). Stendhal et la musique [Stendhal and music]. In R. Rolland, *Muzykal'no-istoricheskoye naslediyе v 8 t.* [Musical and historical heritage in 8 vols.] (Vol. 4) (Yu. L. Veysberg, I. F. Kunin, & E. F. Kunina, Trans.). Moscow: Muzyka, 209–237.

Sand, G. (1861). *Consuelo* (Vol. 3). Paris: Michel Lévy.

Sand, G. (1972). Consuelo. In G. Sand, *Sobr soch.: v 9 vols* [Collected works in 9 vols.] (Vol. 5.) (A. Beketova, Trans.). Leningrad: Khudlit.

Sollertinskiy, I.I. (1959). Primechaniya [Notes]. In Y.B. Korneev (Ed.), *Stendahl. Sobr soch.: v 15 vols.* [Stendhal. Collected works in 15 vols.] (Vol.8). Moscow: Pravda, 652–671.

Stendhal. (1959). Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase [Lives of Haydn, Mozart and Metastasio] (Vol. 8). In Y.B. Korneev (Ed.), *Stendahl. Sobr soch.: v 15 vols.* [Stendhal. Collected works in 15 vols.]. Moscow: Pravda, 3–256.

Wiley, C. (2008). *Re-writing composers' lives: critical historiography and musical biography* (Vols. 1–2) (Doctoral Dissertation, University of London, London). Retrieved from: <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/51c986f5-ea02-d3b8-03e2-6ab2b962a61f/1/> (date of access: 02.06.2023).

Wiley, C. (2013). Mythological motifs in the biographical accounts of Haydn's later life. In R. Chesser, & D. Wyn, (Eds.), *The land of opportunity: Joseph Haydn and Britain*. London:

The British Library, 195–211. Retrieved from: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/18473/> (date of access: 02.06.2023).

Zhukovskiy, V.A. (2014). Notice sur Joseph Haydn, associé étranger de l'institut de France, membre de la classe des beaux arts, adressée à cette classe par M. Framery, son correspondante

[Notice on Joseph Haydn, foreign associate of the Institut of France, corresponding member of the class of fine arts, addressed to this class by Mr. Framery, his correspondent]. In A.S. Yanyshkevich (Ed.), V.A. *Zhukovskiy. Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 vols.* [Complete works and letters in 20 vols.] (Vol. 10(2)). Moscow: Yazyki rus. lit., 235–250.

Для цитирования: Попова, А.В. Биографический миф о Гайдне в интерпретации Стендаля и Жорж Санд // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 3. С. 33–54. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-33-54

For citation: Popova, A.V. (2023). The biographical myth of Haydn in Stendhal's and George Sand's interpretation. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (3), 33–54 . DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-33-54

THE BIOGRAPHICAL MYTH OF HAYDN IN STENDHAL'S AND GEORGE SAND'S INTERPRETATION

Anna V Popova, PhD in Philology, Associate Professor, Donetsk State University (Donetsk, Russia),
e-mail: avp70@inbox.ru

Abstract. The article deals with the peculiarities of the interpretation of the Haydn myth in the French literature of the Romantic era – Stendhal's essay "Vies de Haydn, Mozart et Metastase", 1814 and George Sand's novel "Consuelo", 1843. It is shown how the invariant of the biographical myth is adjusted according to individual creative attitudes and existing cultural and artistic stereotypes. Stendhal, remaining within the established biographical invariant, emphasizes Haydn's ingenuity and tenacity, discipline, natural optimism and devotion to his work. He sees in Haydn's melodicism a manifestation of talent, free from the restrictive rules of counterpoint. At the same time, the life story of the composer is an opportunity not only to express his idea of music as the most informal form of art, but also to try on the fate of the artist-creator. George Sand's Haydn is shown as the incarnation of the exemplary ideas of genius and in this sense is opposed to the protagonist – Consuelo. Like Stendhal, the writer actualizes those dominants of the biographical image which are concordant with her ideas of a creative personality. The novelistic Haydn is laborious, determined, unpretentious, good-hearted and fully devoted to music. These are the qualities that serve to ensure the artist's inner freedom. However, despite all the differences in creative strategies, both Stendhal and George Sand proceed from the biographical myth of Haydn which is rooted in the European cultural tradition and is based on the key seme "Papa Haydn" that conceptually determines the composer's creative manner, character, lifestyle and way of social interaction, as well as his place in the musical landscape of the time.

Key words: biographical myth, romanticism, genius, Haydn, Stendhal, George Sand

