

шуюся явно для «Литературной газеты», но оставшуюся неопубликованной, — 30–31 января 1830 года.⁴⁵

Стоит подчеркнуть две закономерности, характерные для пушкинских заметок этого времени. Во-первых, все они, кроме «Объяснения по поводу заметки об „Илиаде“», помещены в «Литературной газете» Пушкиным без подписи. Во-вторых, поскольку черновики заметок в Первой арзрумской тетради отличаются (иногда значительно) от опубликованного текста, можно предположить, что до нас не дошли их беловые автографы, которые отдавались переписчику или, в случае их небольшого объема, напрямую цензору.

Для Пушкина как автора и издателя (в отсутствие Дельвига) самой интенсивной оказалась работа в первые полтора месяца существования «Литературной газеты», хотя и впоследствии он продолжал ее поддерживать. Не случайно в письме к П. А. Плетневу из Болдина (около (не позднее) 29 октября 1830 года) Пушкин шутил: «...он (Дельвиг. — С. Ф.) уж может заказать виньетку на дереве — изображающую меня голинького, в виде Атланта, на плечах поддержки <ва>ющего „Литературную> газету“» (14, 118).

⁴⁵ Датировка заметки «О дамах», указанная Я. Л. Левкович в общем хронологическом перечне пушкинских произведений, явно ошибочна: «25–30 января — февраль (не позже 14-го)» (Там же. С. 277).

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-2-79-89

© Н. А. Паршукова, © Е. А. Романова

«ВЕЧНАЯ ТЬМА» СЕБАСТЬЯНА БАХА: РАСПЛАТА ИЛИ РАСПРАВА? (К ИСТОКАМ ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА НОВЕЛЛЫ В. Ф. ОДОЕВСКОГО «СЕБАСТИЯН БАХ»)

Из четырех новелл¹ задуманного В. Ф. Одоевским в начале 1830-х годов цикла «Дом сумасшедших»² рассказ о Себастьяне Бахе, пожалуй, более других нуждается в дополнительных комментариях. Почему так жестоко обошелся автор «с тем, кого почитал одним из самых совершеннейших творцов? Почему придумал ему такую страшную, такую беспощадную биографию?»³ Эти вопросы, некогда поставленные отечественным литературоведением, до сих пор, на наш взгляд, не получили убедительного разрешения. Между тем без ответа на них невозможно приблизиться к пониманию главной идеи не только отдельно взятой новеллы, но и всего литературного ансамбля в целом.

«Себастьян Бах» — последняя из известных нам повестей, которую Одоевский предназначал специально для «Дома сумасшедших».⁴ Написанная и опубликованная позднее других, она, по сути, являет итоговые размышления автора о природе гениальности и роли гениальных безумцев в разрешении фундаментальных вопросов бытия.

О том, что фигура Баха занимает в цикле особое место, исследователи писали неоднократно. По сравнению с персонажами предшествующих новелл Бах, очевидно,

¹ «Последний квартет Бетховена» («Северные цветы», 1830), «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi» (Там же, 1831), «Импровизатор» («Альциона», 1833) и «Себастьян Бах» («Московский наблюдатель», 1835).

² Данный проект так и не был осуществлен автором. Позднее все четыре произведения вошли в состав философского романа «Русские ночи» (1844).

³ Турьян М. А. «Странная моя судьба...»: О жизни В. Ф. Одоевского. М., 1991. С. 262.

⁴ Московский наблюдатель. 1835. Ч. 2. Май. Кн. 1. С. 55–112. Далее ссылки на эту публикацию приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

представляет собой более совершенный тип художника. Он не страдает, подобно Бетховену и Пиранези, от невозможности выразить свои колоссальные замыслы на языке музыки. Тихо и ровно горит в нем огонь вдохновения. Ни творческих мук, ни творческих терзаний он не испытывает. В отличие от мятущегося, «яростного» Бетховена, находящегося в постоянной титанической борьбе с «упорным веществом», Бах творит без видимых усилий. В нем все — высшая гармония и покой. Чистой, ничем не замутненной молитвой поднимается в небесные пределы его музыка, освежая души слушателей, взывая «к жизни и любви».

Согласно внутренней логике образа, Бах, как воплощенная гениальность, должен был представлять положительное разрешение основной идеи «Дома сумасшедших». Тем не менее именно его в конце новеллы автор «осуждает» на вечный непроглядный мрак, лишая божественного дара, любви, воспоминаний. Даже мятежный, опаленный нечеловеческим страданием Бетховен оказывается в финале в более выигрышной позиции: его последние мгновенья осены музыкой небесных сфер, он слышит ее в отличие от Баха, который напрасно изнывает в ожидании «благодатной росы» божественного вдохновения, — магический свет, проливающий радужное сияние на клавиши его органа, закатился навеки.

В чем причина столь безысходного разрешения сюжета? Отвечая на этот вопрос, исследователи, как правило, используют устойчивые ментальные клише, суть которых остается неизменной. Принято считать, что тьма, наступающая героя в финале новеллы, является следствием совершенной им роковой ошибки. Всецело посвятив жизнь искусству, Бах забыл о своем человеческом естестве. В этом, по мысли исследователей, и состоит трагедия великого композитора, за это он в конечном счете и наказан.⁵

Перед земным концом композитор, по воле автора, постигает истинный смысл «дарованной людям „грешной“ жизни», который заключается отнюдь не в «бесстрастном» вознесении над земной суетой, а в самой жизни, многообразной и полнокровной, включающей в себя весь спектр «земных треволнений».⁶ Отказ от этой жизни и лишает в итоге Баха столь страстно желаемой им «полноты бытия». Финал новеллы воспринимается большинством исследователей как справедливое и неизбежное наказание за тяжкий грех, совершенный не только и не столько против жизни, сколько против высшего замысла, высшей воли, назначившей человеку в удел «обыкновенные земные радости».

Расплата за совершенное против жизни преступление наступает композитора под самый занавес. Смерть жены оборачивается для него «страшным открытием» — чувство земной любви не было им никогда испытано. Запоздалое «прозрение» Баха, как полагают исследователи, дает ключ ко всей новелле, определяет угол ее прочтения. Наиболее подробно данная точка зрения представлена в работах М. А. Турьян.

В биографии реального Баха ничего подобного «страшному открытию» героя новеллы мы не находим. Если о чем и сожалел в конце жизни великий композитор, так это о физической невозможности довести до конца начатые проекты. Воля к творчеству не угасала в Бахе до последнего часа. По общему мнению биографов, потеря зрения, а вовсе не отсутствие вдохновения были «одной из главных причин сокращения его творческой продуктивности».⁷ Прогрессирующая слепота «мешала ему творить — приводить в порядок ранние сочинения, создавать новые, готовить ноты к печати».⁸ По легенде, уже на

⁵ См. об этом: Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи / Изд. подг. Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. Л., 1975. С. 274 (сер. «Литературные памятники»); Турьян М. А. «Странная моя судьба...». С. 261, 270–271; Шумкова Т. Л. Проблема искусства в свете романтической иронии в романе В. Ф. Одоевского «Русские ночи» // Вестник Нижегородского гос. ун-та. 2008. № 4. С. 77; Платоне Р. Образ итальянца в прозе В. К. Кюхельбекера и В. Ф. Одоевского // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.: Сб. статей. Томск, 2009. С. 252; Морева Т. Ю. Авторский мир в цикле В. Ф. Одоевского «Русские ночи» // Вісник Одеського національного університету. Сер. «Філологія». 2013. Т. 18. № 1 (5). С. 71–72.

⁶ Турьян М. А. «Странная моя судьба...». С. 271.

⁷ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011. С. 161.

⁸ Ветлугина А. М. Бах. М., 2014. С. 310.

смертном одре он продиктовал верному ученику и зятю И. К. Альтниколю последнюю из хоральных обработок «Vor deinen Thron tret' ich hiermit».⁹ Превозмогая физическую немощь, из последних сил борясь с одолевающим недугом, Бах отнюдь не утратил своих уникальных творческих способностей. Последние месяцы жизни из-за болезни Бах прожил уединенно, в затемненной комнате. И все же он не был отделен от близких ему людей глухой стеной отчуждения, как это показано в новелле Одоевского. Верная, любящая жена, дочери, зять окружали его вниманием и заботой до последней минуты.

К моменту, когда Одоевский задумал свою «биографию», уже существовало по меньшей мере несколько жизнеописаний великого маэстро. Все они в основном строились на материале некролога, который был опубликован в 1754 году. Некролог содержал наиболее известные анекдоты о Бахе. Частично они вошли в новеллу Одоевского, например история с нотной тетрадью, которую маленький Бах списывал тайком по ночам.

В том, что автор был хорошо знаком с хронологической канвой жизни своего героя, сомневаться не приходится. Состязание с Маршаном, блестящая игра перед Рейнкеном, посещение Фридриха II — обо всех этих наиболее ярких эпизодах биографии Баха имеются краткие упоминания в новелле. Однако ни один из них не занимает главенствующего положения в тексте, ни один не становится сюжетообразующим. Напротив, ключевое место в повествовании отдано двум заведомо вымышленным историям — обучению Баха у органного мастера Албрехта и любовной драме, лишившей композитора единственного по-настоящему близкого ему человека.

Вымысел не просто переплетается в новелле с достоверными фактами, но в значительной степени вытесняет их, создавая известному историческому лицу новую биографию. Бах, согласно сюжету Одоевского, женится в молодые годы на дочери своего учителя Албрехта, живет с ней всю жизнь и, проводив ее в последний путь, через некоторое время угасает сам. В реальности жизнь композитора складывалась по иному сценарию. Бах, как известно, был женат дважды. В первый раз — на своей кузине Марии Барбаре Бах, дочери Иоганна Михаэля Баха, органиста из Герена, во второй — на Анне Магдалене, дочери вейсенфельского придворного трубача И. К. Вюлькена.

И Мария Барбара, и Анна Магдалена были немками, без примеси итальянской крови, обе являлись образцом бюргерской добропорядочности. Верные любящие жены, они служили композитору опорой, всегда оставаясь в тени. Впрочем, об Анне Магдалене сохранилось несколько трогательных подробностей. По мнению биографов, брак ее с Бахом «был во всех отношениях вполне счастливым. Анна Магдалена оказалась не только заботливой хозяйкой, с любовью принявшей осиротевших детей, но и музыкантшей, понимавшей творчество мужа. У нее было красивое, хорошо обработанное сопрано».¹⁰ Муж с удовольствием пестовал ее музыкальный дар. Для него она была не только хранительницей домашнего очага, но и верной помощницей в профессиональной сфере.

История о том, как верная, преданная жена, прожив с мужем двадцать лет «в полной тишине и согласии», вдруг воспылала преступной любовью к молодому черноокому итальянцу, от начала до конца является авторским вымыслом. Если и стоит искать ее реальный след, то во всяком случае точно не в биографии великого композитора. К тому же следует иметь в виду: в действительности вторая жена Баха Анна Магдалена пережила мужа на десять лет, и этот факт в начале XIX века был хорошо известен.

Очевидно, что для второй части новеллы «итальянский» эпизод является сюжетообразующим. Психологически любовный узел оказался настолько мощным, что под его воздействием жизнь известного исторического лица утратила реальные очертания: вместо тихой мирной кончины в кругу семейства Бах по воле автора получил тоску и одиночество, вместо счастливой супружеской жизни — вопли и рыдания обезумевшей от страсти жены, вместо веры и любви — вечную тьму и горькие сожаления.

Наличие в «Бахе» определенного автобиографического контекста признавал сам Одоевский. В его недатированном письме А. И. Кошелеву содержится глухой, очень

⁹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 162.

¹⁰ Там же. С. 79.

осторожный намек на некую душевную драму, которую пришлось пережить писателю в момент работы над «Пестрыми сказками» и «Себастьяном Бахом»: «Ты удивишься, когда узнаешь, что мои арлекинские сказки я писал в самые горькие минуты моей жизни: после этого не упрекай же меня в слабости характера, — это действие было сильным торжеством воли, к которому не многие могут быть способны. В это время я успел перейти все степени нравственного страдания; по странному стечению обстоятельств, должен был действовать прямо против себя, и утешает меня одно, что я в сем случае поступил хорошо и благородно. <...> Один раз я позволил себе увлечься горем, и „Бах“ есть слабый отпечаток того, что происходило в душе моей. <...> ...фактически часть моей жизни растерзана, глубокое чувство подавлено; а от этой борьбы, что ни говори, душа всегда остается в потере: на такую борьбу она истрачивает лучшие свои силы, и это ослабление я чувствую».¹¹

Относительно того, какие именно события из личной жизни писателя отразились в рассматриваемом нами произведении, не существует единого мнения. Еще в конце XIX века В. Е. Чешихин-Ветринским была высказана гипотеза о том, что в сюжетной канве «биографии» Баха присутствуют отголоски личных отношений супружеской четы Одоевских.¹² Иная точка зрения представлена в книге М. А. Турьян «Странная моя судьба...». Опираясь на предположение, высказанное еще П. Н. Сакулиным,¹³ исследовательница приходит к заключению, что «подавленное глубокое чувство» Одоевского, о котором идет речь в письме, имеет прямое отношение к Н. Н. Ланской. Однако эта версия кажется нам малоубедительной. Предположение о вспыхнувшей в 1831 году всепоглощающей страсти Одоевского вырастает из единственного достоверно известного факта: где-то *примерно* в это время Н. Н. Ланская входит в семейственный круг четы Одоевских в качестве новоиспеченной родственницы. По утверждению М. А. Турьян, «глухие намеки» в письме Кошелеву «несомненно относятся к появлению в жизни Одоевского Надежды Николаевны». Уверенность эта, как явствует из дальнейшего, опирается главным образом на субъективную психологическую реконструкцию ситуации: «...и вряд ли будет большой натяжкой предположить в Одоевском сильное, внезапно вспыхнувшее чувство», — замечает исследовательница.¹⁴

Не удается обнаружить зримых следов присутствия истории с Ланской и в сюжетно-семантическом пласте «Баха». «Личная боль» главного героя новеллы чрезвычайно далека, на наш взгляд, от душевных терзаний и мук добропорядочного семьянина, тайно влюбленного в чужую жену. Гораздо более убедительно и логично выглядит в этом смысле гипотеза Чешихина-Ветринского. В ситуативный набор определений из письма к Кошелеву она вписывается безупречно. «Глубокое чувство», которое было подавлено, вполне могло относиться к жене. Что касается «нравственных страданий», «горя», действий «против себя» — все это устойчивые атрибуты «каренинской» ситуации. В пользу предложенной версии говорит и крайняя степень засекреченности событий в текстах обоих корреспондентов.

Возможно, некоторый свет на природу «роковой интриги» в «Бахе» проливают неожиданные подробности интимной биографии Одоевского, в целом крайне скупо документированной. О личной жизни писателя мы знаем очень немного, о его жене Ольге Степановне, ее характере, привычках, поведении не знаем практически ничего. По сообщениям биографов, «княжеская чета оставалась для друзей и света примером редкого согласия и любви».¹⁵ Однако один странный документ осени 1840 года, сохранившийся в архиве писателя, несколько нарушает в целом как будто идиллическую картину. И хотя новелла о Бахе была написана шестью годами ранее, риском пред-

¹¹ Цит. по: *Колюпанов Н. П.* Биография Александра Ивановича Кошелева. М., 1889. Т. 1. Кн. 2. С. 102.

¹² *Чешихин-Ветринский В. Е.* В сороковых годах: Историко-литературные очерки и характеристики. М., 1899. С. 302.

¹³ *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 257.

¹⁴ *Турьян М. А.* «Странная моя судьба...». С. 270.

¹⁵ Там же. С. 336.

положить, что именно семейные отношения четы Одоевских легли в основу ее любовно-драматической коллизии.

Находясь с женой под одной крышей, князь Одоевский, доведенный, по-видимому, до крайней степени нервозности, пишет Ольге Степановне длинное косноязычное письмо, исполненное раздражения и глухого отчаяния: «Считая, что жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на страдания <...> что кроме того, домашние ссоры — от состояния внутреннего напряжения до шумных сцен — способны в определенном возрасте лишь наложить на нас неизгладимую печать смехотворности, я дал себе честное слово, что если еще хоть раз мои усилия прекратить подобные сцены окажутся бесплодны, и моя жена позволит еще себе предаваться навязчивой идее, заставляющей ее полночи бегать по дому босиком в одной рубашке и будить всех людей и даже соседей своим криком и проклятиями, мешая мне работать днем и отдыхать ночью после дневных трудов, — я повторяю, я дал себе честное слово, уверенный, что справедлив в своих требованиях иметь домашний покой, уйти из дома в течение 24-х часов после подобной сцены, оставив мою жену полной хозяйкой дома, и переехать куда бы то ни было, где я смогу спокойно отдаваться занятиям, которые диктует мне мое общественное положение, преодолев непростительную слабость, до настоящего времени заставляющую меня жертвовать долгом моногамии моей жены и лишь усугубляющую мою мягкотелость. Однажды уйду из дома, я уже никогда не вернусь».¹⁶

По прочтении данного письма трудно отделаться от мысли, что «итальянская» история в новелле о Бахе выросла из вполне конкретного биографического субстрата — настолько ситуационно схожи между собой две семейные драмы.¹⁷ И в новелле, и в реальной жизни источником «шумных сцен» становится жена художника, стареющая, эмоционально экзальтированная женщина, одержимая некой навязчивой идеей. С воплем и рыданием бросалась Магдалина на постелю или бежала к мужу. С криком и проклятиями бегает ночами по дому супруга Одоевского. И у той и у другой женщины налицо все признаки душевного кризиса: и та и другая находятся в состоянии крайнего психического возбуждения, и с той и с другой не могут справиться мужья, выбитые из привычной трудовой колеи. Бах сердится на Магдалину, поскольку на пятидесятом году жизни принужден «посреди музыкального вдохновения думать о своем платье» (с. 108). От письменного стола отрывают Одоевского семейные ссоры. Для работы ему нужен прежде всего покой, но именно его он лишен. Годы, по всей вероятности, лишь углубили семейный конфликт. В результате заключительная новелла «Дома сумасшедших» получила весьма специфическое наследство: груз не изжитых автором психологических проблем был благополучно переложен со всеми вытекающими отсюда последствиями на плечи главного героя.¹⁸

В научной литературе об Одоевском запоздалое прозрение Баха традиционно принято напрямую связывать с тем миром человеческих страстей, который было дано познать на закате дней его жене, но который для самого композитора так и остался неведом. Как полагают исследователи, в финале новеллы автор, а вместе с ним и его герой, наконец прозревают «ущербность даже высшего творческого интеллекта, если

¹⁶ Цит. по: Там же.

¹⁷ В связи с данной коллизией следует упомянуть еще один «семейственный портрет», весьма колоритно набросанный писателем примерно в то же время, что и письмо к Ольге Степановне. Мы имеем в виду историю Якко и Марьи Егоровны в повести «Саламандра». Близкий тип отношений между супругами находим и в «Пестрых сказках»: историю молодого мечтателя-романтика и бездушной красавицы-куклы, отвечающей на все его слова о любви, добре и красоте... итальянскими руладами.

¹⁸ О том, что в благородном семействе Одоевских не все благополучно, по-видимому, были отчасти осведомлены ближайшие друзья князя. В частности, на эту мысль наводит брошенное в светской беседе примерно в то же время (октябрь 1840 года) резкое высказывание («ваша жена — урод!») графини Е. П. Ростопчиной об О. С. Одоевской (см.: Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 108). Логично предположить в данном случае, что Ростопчиной, многолетнему confidentу князя, были хорошо известны подробности семейной жизни Одоевских, скрытые от посторонних глаз. Безусловно, не возникает вопроса, на чьей стороне были ее симпатии.

носителю его неведомы простые, земные, грешные чувства».¹⁹ Выразителем этих чувств в рамках сюжета является жена Баха.

Новый, неразгаданный мир, открывшийся Магдалине в любовном томлении, М. А. Турьян относит к сфере высшего инстинктуального чувства. По мысли исследовательницы, жена Баха «открывает собою галерею женских образов Одоевского — загадочных героинь его позднейших фантастических повестей: Энхен Громбах из „Орлахской крестьянки“, Эльсы из „Саламандры“, Софьи в „Космораме“».²⁰ Душевное состояние влюбленной Магдалины близко к помешательству. Так думает Бах после того, как в порыве страсти жена предлагает бросить в огонь все его сочинения. Отсюда в рассуждениях Турьян следует довольно неожиданный вывод: «В „Себастиане Бахе“ оказался не один, а два „сумасшедших“ персонажа: наряду с Иоганном Албрехтом <...> Одоевский, устами Баха, называет таковой и Магдалину».²¹ Таким образом, вместо главного героя, которому в романтическом безумии отказано, в разряд «сумасшедших» попадают действующие лица второго плана — чудаковатый органнй мастер и поглощенная итальянскими страстями стареющая женщина.

Но если учитель Баха Албрехт в самом деле имеет право на почетное звание «гениального безумца», то относительно Магдалины возникают серьезные сомнения. Ее сумасшествие не имеет главного признака, по которому выбирались обитатели «Дома»: в ней нет творческого начала. Ее помешательство не имеет отношения к тому высокому безумию, которым охвачены главные герои новелл — художники. Магдалина, в отличие от мужа, одержима вовсе не творческим экстазом, а плотской страстью — абсолютно земной и физиологичной в основе. Ничего необычного в ее образе нет, и причислять ее к «загадочным героиням» мистических повестей нет оснований. Она не имеет медиумических способностей и не слышит «голосов», через нее не говорят «духи», и ее не посещают видения. А вот ее мужа видения посещали неоднократно. И одно из них подробно описано в новелле.

Совершенно справедливо Турьян видит в безумии героини «отчетливый оттенок биологизма».²² «Голос крови», плотская страсть говорит в ней. Однако это вовсе не то инстинктуальное чувство, которое имеется в виду Одоевским. Согласно его теории, наиболее развернуто представленной в «Науке инстинкта» и «Психологических заметках» (начало 1840-х годов), первобытное инстинктуальное состояние есть состояние, близкое к религиозному или поэтическому экстазу. Будучи *чувством*, оно, тем не менее, не входит в сферу обыкновенных человеческих эмоций, называясь *инстинктом* — не имеет отношения к физиологии. Инстинктуальная сила, в понимании Одоевского, представляет собой особую высшую форму познания, *духовный инструмент* для постижения божественной истины, не подвластный законам разума и рационального мышления. Только с помощью инстинкта человеческое сознание достигает провидческого уровня: «первообразы поэтические являются душе лишь во время ее инстинктуального состояния». Для человека этот акт нравственного самопознания «чрезвычайно труден», поскольку «мы не можем довольно отделиться от себя; наше собственное Я, т. е. наши страсти, наше воображение, вообще самое состояние нашего духа»²³ не позволяют сознанию достичь необходимой степени ясности.

Как и всякая другая сила человека, нравственный инстинкт требует развития. Непременным условием этого развития является *независимая чистота души*,²⁴ иными словами — свобода от всевозможных страстей, желаний, страхов. Более других, как полагает Одоевский, предрасположены к этой чистоте жители севера, поскольку им свойственно «обращаться в самих себя и тем побеждать природу». В отличие от северян, жители юга к преодолению в себе жизненного кипения не склонны — «они впа-

¹⁹ Турьян М. А. «Странная моя судьба...». С. 271.

²⁰ Там же. С. 263.

²¹ Там же. С. 263–264.

²² Там же. С. 264.

²³ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 201.

²⁴ Там же. С. 205.

дают в безумие».²⁵ Этим южным, жарким безумием как раз и охвачена героиня новеллы. Ее душа бесконечно далека от той *чистоты*, которая, по Одоевскому, необходима для развития нравственного инстинкта. Гораздо ближе к этой чистоте оказывается муж Магдалины, немец по духу и крови, в чьей «чистой душе <...> не было места для земного чувства» (с. 87).

Тот, кто *обуреваем страстями*, кто «руководствуется земным разумом вместо ума небесного», не обладает инстинктуальной силой по определению. «...Уединить человека от окружающих его предметов, так сказать, утупить его чувства» требуется для пробуждения в нем внутреннего инстинкта.²⁶

Иными словами, согласно «науке инстинкта», Магдалина Бах в любовном безумии движется прямо в противоположном направлении от инстинктуального чувства. Ее «прозрение» бесконечно далеко от того, что вкладывает Одоевский в понятие *инстинкта*. Вместо душевной чистоты — ощущение скверны и соблазна, вместо покоя — неистовый крик, причудливая, тревожная игривость рулад, вопли и рыдания; вместо благоговения и молитвы — мрачный огонь преступной страсти в томных, подернутых влагою взорах мелкого оболстителя. Образ итальянца, носителя жаркого природного начала, буквально соткан из неустойчивых подвижных сочетаний: его глаза *беспреданно* перебегают от предмета к предмету, лицо — *беспреданно* меняет выражение, даже в его задумчивости сквозит какое-то *беспокойство*.

Не случайно счастливым соперником Баха в любви оказывается его музыкальный антагонист — итальянский певец, представитель новомодной оперной школы. В образ мелкого вертлявого венецианца, не способного ни к пониманию, ни к великодушию, ни к любви, Одоевский вложил всю свою многолетнюю устойчивую неприязнь к современной итальянской музыке. Будучи с юных лет страстным приверженцем моцартовско-бетховенского направления, и в публичных выступлениях, и в частных высказываниях на протяжении всей жизни он обрушивался с резкой беспепелляционной критикой на итальянских композиторов, не скупясь на обидные сочные эпитеты, вроде «стукотня Беллини», «вердятина», «итальянские бирюльки», «итальянская дребедень».²⁷

В представлении Одоевского, Беллини — «самый плохой инструментист на свете»; Верди — «бездарный господин», сочинитель «плясовых штук <...> называемых будто бы операми»; Доницетти — автор «балаганных мотивов». В целом новейшая итальянская музыка — «музыка изнеженная, полубольная, постоянно ложная, рассчитанная на акробатство голоса и на пошлые эффекты», «кукольная комедия», изготовленная для потехи пресыщенных людей. По твердому убеждению приверженца немецкой классики, итальянское оперное искусство оскорбляет глубокое музыкальное чувство и портит слух. Талантливым певцам Одоевский рекомендовал как можно реже исполнять «этот однообразный и антиэстетический репертуар», дабы не заразиться «итальянским худосочием» и не утратить музыкальной одаренности.²⁸ В борьбе с «итальянщиной» писатель доходил фактически до полного отрицания художественно-эстетической значимости новой итальянской оперы как части мировой музыкальной культуры.²⁹ «...Не пройдет и трех лет, — уверенно заявлял Одоевский уже на склоне жизни (1860), — как оперы Беллини и Доницетти не будут возможны ни в одной столице Европы».³⁰

Воплощением этой самой «итальянщины», пошлой, болезненной, крикливой, и становится в новелле венецианец Франческо. Линия преемственности выстроена вполне отчетливо. Ученик аббата Оливы стоит у истоков новой итальянской музыки,

²⁵ Там же. С. 200.

²⁶ Там же. С. 210.

²⁷ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 136, 256, 259, 314.

²⁸ Там же. С. 138, 257, 314, 511 и др.

²⁹ Кстати, в отличие от Одоевского, реальный И. С. Бах к новой итальянской музыке относился гораздо более терпимо, для любимой жены писал не только серьезные произведения, но и любовные песни на итальянский манер и был, по мнению биографов, почти без преувеличения «самым итальянским из немецких музыкантов или самым немецким из итальянских» (см.: *Лебуше М. Бах. М.*, 2015. С. 86).

³⁰ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 512.

развитием которой явились в дальнейшем Россини и его последователи. В описании голоса и манеры исполнения молодого итальянца Одоевский использует ряд характерных образов, создающих избыточно экспрессивный тревожный фон — макаберный в своей основе: пение незнакомца врывается в общий хор, «оскверняя» каждое созвучие, «разрушая» общую гармонию. В его голосе, вырывающемся как будто из «мрачной» пустыни души, слышится то «вопл» страдания, то «буйный» возглас толпы, то страстный «соблазн», то «горькая» насмешка. Пустыня–мрак–соблазн — на образном уровне создают своеобразный «дьявольский» фон и без того уже достаточно мрачной фигуре черноглазого обольстителя, доводя противостояние до онтологического уровня.

Любовь, которую вносит «голос крови» в жизнь Магдалины, имеет то же свойство к разрушению, что и голос итальянского певца. Любовь-страсть, любовь-жар, любовь-тьма, она выжигает все вокруг себя, не щадя ни души, ни плоти. На огне страстей сгорает Магдалина, тем же огнем смертельно опален Бах — из его жизни, по вине ничтожного соблазнителя, одна за другой исчезают две безусловные точки опоры — единственное любимое им существо и вдохновение, которому он с детских лет и до самого конца служил верой и правдой.

История роковой любви на символическом уровне имеет своеобразное «музыкальное» обрамление. В ее начале — противостояние двух звуковых потоков — баховских «полных созвучий», льющихся к подножию небесного престола, и человеческого голоса, на котором лежит «печать первого грешного вопля». В конце мы слышим тот же «нечистый, соблазнительный напев», но в земных пределах ему уже нет противоядия: младенческое видение Баха исчезло под напором игривых итальянских рулад. Точно тяжелой каменной глыбой придавила божьего избранника та самая «полнота жизни», которой взахлеб желают герои новеллы ее многочисленные исследователи.

В реалистической системе координат «желание жизни полной» принято трактовать прежде всего как стремление к «радостям простого человеческого бытия», к «земным, грешным чувствам» и «земным треволнениям».³¹ Принципиально иное содержание имеет это понятие в романе «Русские ночи». Из листков, прочитанных Фаустом, следует, что лишь в «жизни полной» «душа человека может найти успокоение».³² Однако *полнота* эта мыслится в категориях мистико-философских, близких к учению Сен-Мартена, на которого и ссылается в конечном счете автор. Достичь этой полноты возможно лишь при условии высвобождения души из плена земной суеты, земных желаний, земных страстей, которые, собственно, и определяют разорванность человеческого сознания. Автор прямо указывает, что в понятие «жизни полной» входит достижение *полного* блаженства, *полной*, безусловной истины, проникновение в средоточие всех существ, постижение причины причин.³³ Ни о земных треволнениях, ни о «грешной» жизни речи не идет в принципе. Восстановить прежнего совершенного человека, каким был он до грехопадения, «когда каждая тварь слушалась его голоса, потому что он умел назвать ее; когда все силы природы, как покорные рабы, пресмыкались у ног человека» — такова конечная цель человеческой истории.³⁴

Возможно, более других продвинулись к этой цели те, чей дух захвачен творческим познанием, проникновением в тонкие сферы бытия. На них прежде всего и обращает внимание автор, предлагая вниманию слушателей рассказы о гениальных безумцах. В том, что Бах принадлежит к их числу, сомнений быть не может. Ему, как и другим обитателям «Дома сумасшедших», свойственна «высшая степень умственного человеческого инстинкта, степень столь высокая», что понять ее можно, лишь находясь на той же степени.³⁵ Он одержим музыкой, подобно тому, как пушкинский

³¹ Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи». С. 274; Турьян М. А. «Странная моя судьба...». С. 271; Шумкова Т. Л. Проблема искусства в свете романтической иронии... С. 77; Морева Т. Ю. Авторский мир в цикле В. Ф. Одоевского «Русские ночи». С. 71.

³² Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 17.

³³ Там же. С. 16–17.

³⁴ Там же. С. 24.

³⁵ Там же. С. 26.

Германн одержим идеей трех карт,³⁶ а бальзаковский Вальтасар Клаас — поисками Абсолюта.³⁷

Однажды в отрочестве испытал духовное потрясение от соприкосновения с органом, Бах всю жизнь остается верным рыцарем чудесного видения. Все его естество проникнуто музыкой настолько, что не остается места ни для чего другого. «Бах знал одно в сем мире — свое искусство; все в природе и жизни — радость, горе — было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки; ими он мыслил, ими чувствовал, ими дышал Себастьян; все остальное было для него не нужно и мертво» (с. 97).

Подобная одержимость, как полагает Одоевский, является отличительной чертой не только клинических сумасшедших, чьи понятия и чувства нередко собираются в один фокус, концентрируются на одной мысли, но и гениев-творцов, гениев-изобретателей, целиком поглощенных одной идеей, готовых все на свете принести ей в жертву.³⁸

Абсолютная, граничащая с мономанией приверженность Баха «святыне искусства» прочно вписывает его образ в галерею целостно задуманных персонажей «Дома сумасшедших». «...Странник среди роскошных наслаждений чуждой земли» (с. 91), претворяющий в гармонические созвучия все — от крика новорожденного младенца до последнего вздоха умирающего, — с точки зрения здравого рассудка, безумен не менее, чем терзаемый духами-эфироидами Пиранези или охваченный исступленным восторгом Бетховен. Героев цикла роднит между собой одержимость — та самая черта, по которой безошибочно узнаются среди обыкновенных людей гении и сумасшедшие. Поведение Баха в новелле от начала и до конца выдержано в строгом соответствии с его психологическим портретом. Даже смерть жены в творческом сознании композитора претворяется в гармонические созвучия. Но, как полагает рассказчик, не следует обвинять гения в жестокосердии или нечувствительности: «...он чувствовал, может, глубже других, но чувствовал по-своему; это были человеческие чувства, но одухотворенные искусством» (с. 97).

В общем замысле мироздания гении, подобные Баху, исполняют особую роль. Они — избранники божии, созданные для исполнения *высшего предназначения*. Эту чрезвычайно важную для понимания новеллы мысль озвучивает органнй мастер Албрехт, наставляя будущего великого музыканта. «...Говорить тем языком, на котором человеку понятно божество и на котором душа человека доходит до престола всевышнего» (с. 86) — такова главная задача гения, таков смысл его земного бытия. Будучи посредником между высшим миром и существами из плоти и крови, творец, подобно искусно настроенному инструменту, улавливает тончайшие духовные вибрации. Он весь — ушная раковина, направленная в небо. Воля к воплощению управляет всеми его жизненными стремлениями. Иных желаний и страстей в нем нет, он так задуман *свыше* — божественной дудочкой, «органом, возведенным на степень человека» (с. 99).

С точки зрения рассказчика истории о Бахе, жизнь художника существенно отличается от жизни «всякого другого человека» и подходить к ней с обычной меркой не следует. Изо дня в день «обгачивать клавиши» простых человеческих радостей — дело мастерового. Замысел же Бога о творце иной. Настоящая, «святая» жизнь художника — в его творениях, а вовсе не в проишествиях ежедневной жизни. Жизнь как таковая, в случае, когда речь идет о гении, представляет собой «ненужный отсед», «из которого выпарился могучий воздух, приводящий в движение колеса огромной машины» (с. 60). «...Другое, высшее предназначение тебя ожидает. Ты музыкант, Себастьян! <...> Ты определен на это высокое звание», — наставляет юного ученика органнй мастер Албрехт (с. 86), в чьи уста на сей раз вкладывает автор свои ключевые философские идеи.

³⁶ См. об этом: *Жданов С. С.* Образ немецкого музыканта в новеллах В. Ф. Одоевского // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2018. № 55. С. 188.

³⁷ Любопытно отметить, что новелла Бальзака «Поиски Абсолюта» была написана в те же летние месяцы 1834 года, что и «Себастьян Бах» Одоевского.

³⁸ Об этом Одоевский еще до «Русских ночей» подробно рассуждал в статье «Кто сумасшедшие?» (1836), которая, по всей видимости, предполагалась в качестве предисловия к циклу «Дом сумасшедших» (см.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма... Ч. 2. С. 205).

Рисуя психологический портрет Баха, художника, для которого в мире существует только искусство, Одоевский настаивает на абсолютной правомерности для творца подобной поведенческой парадигмы: «Таков *должен быть* художник — таков был Бах» (с. 97; курсив наш. — Н. П., Е. Р.).

Как творец главный герой новеллы представляет недостижимый образец — гармоничный и совершенный. С ранних лет он одержим музыкой. Земные «грешные» чувства Баху неведомы. Даже в любви его не коснулся темный жаркий пламень земных страстей. Союз с Магдалиной явился продолжением той внутренней гармонии, которая наполняла его до краев, изливаясь в мир потоками небесной благодати. Однако при этом жизнь Баха не лишена и простых человеческих радостей — общения с детьми, учениками, семейственных посиделок и приятельских бесед. Проникнутая все той же гармонией, она течет ровно и спокойно: «Утром он писал, потом посвящал своих сыновей и других учеников в таинства гармонии или исполнял в церкви должность органиста, ввечеру садился за клавикорд, пел и играл с своей Магдалиной, засыпал спокойно, и во сне ему слышались одни звуки, представлялись одни движения мелодий» (с. 98).

Согласно логике сюжета, Бах в конечном счете осужден за то, чего никогда не совершал. Ради искусства он не отказывался от жизни, не предавал забвению простые человеческие чувства. Этих чувств, как не раз подчеркивается в тексте, он просто не знал, они не были ему даны. Замысел Бога о нем был иной, не менее, а может быть, более *полный* и совершенный, нежели та «полнота жизни», которую принято навязывать героям «Дома сумасшедших» в качестве идеала. Одержимость, необходимое условие гениальности, в силу своей природы противоречит любой другой «полноте», кроме своей собственной. Пребывать одновременно в состоянии творческого наития и полоскать в ведре сельдерей, как образно подметила в свое время М. И. Цветаева, невозможно. Человеческая природа в гении властно требует преодоления. Гениальность с ее монотонией уже, собственно, и есть первый шаг к освобождению от земного тяготения.

Насколько сочетается образ «идеального творца», каким он предстает на страницах новеллы, с идеей, заложенной в финале? Не противоречат ли горькие сетования Баха об ущербности прожитой им жизни, об отсутствии в ней любви и «простых человеческих радостей» внутренней логике развития сюжета? О чем на склоне дней горько сожалеет одинокий старик, в чем смысл его «страшного открытия»? Ответы на поставленные вопросы, безусловно, следует искать, обратившись непосредственно к тексту. Однако именно здесь исследователя подстерегает главная трудность. Дело в том, что финал новеллы был принципиальным образом переписан Одоевским в ходе создания «Русских ночей». На этот исправленный вариант и опираются в подавляющем большинстве литературоведы, определяя основную идею новеллы.

Согласно поздней редакции, Бах, оставшись один, сделал «страшное открытие»: «...он узнал, что в своем семействе он был — лишь профессор между учениками. Он все нашел в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей — кроме самой жизни; он не нашел существа, которое понимало бы все его движения, предупреждало бы все его желания, — существа, с которым он мог бы говорить не о музыке. Половина души его была мертвым трупом!»³⁹ Иными словами, в канун ухода великий композитор осознает собственную ущербность — любовь прошла мимо него, ему не было дано ее испытать, его душа реализовалась лишь наполовину: там, где должна была быть любовь, зияла ужасающая пустота, заполнить которую не смогли ни святое искусство, ни благоговейное религиозное предстояние.

Совершенно иначе выглядел финал в публикации 1835 года. Никакого «открытия» Бах в ранней редакции новеллы не совершал. Единственное, о чем по первоначальному замыслу автора сожалел на закате дней композитор, — это смерть жены: «...были у него ученики, приносившие ему славу другого рода; были обожатели, были завистники — но не было существа, которое понимало все его движения, предупреждало все его желания, — наконец, с которым он не имел нужды говорить словами. Половина жизни его была мертвым трупом!» (с. 111). О любимой женщине, без которой

³⁹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 131.

он ощущал себя наполовину умершим, о близком, родном существе безутешно тоскует слепой одинокий старик. Горечь земной утраты, а вовсе не осознание упущенных возможностей рвет на части его сердце. Он плачет не о том, чего у него в жизни не было, не о том, что ему не дано было познать. Он плачет о том, что составляло «половину его жизни» и без чего композитор не чувствовал в себе более той «полноты бытия», которая была ему дарована Провидением.

Из всех героев «Дома сумасшедших» Баху, пожалуй, повезло менее всего. Поздняя авторская правка плохо вписалась в уже имеющуюся идейную канву. Добавленный в финале абзац кардинально изменил угол прочтения текста, внося в него изначально отсутствовавший мотив «суда» и «приговора». Благодаря автору «Русских ночей» суд над Бахом в исследовательской литературе продолжается по сей день.

Принципиально иное место занимала «биография» Баха в архитектонике «Дома сумасшедших». Будучи финальным разрешающим аккордом общего замысла, она представляла историю «святой жизни художника», творца по преимуществу, гения, на земном уровне достигшего высших ступеней совершенства. Даже в сравнении с Бетховеном Бах оказывается в более выгодной позиции. Его внутренний мир гармоничен, чист, недоступен земным тревоблениям. В нем безраздельно царит творчество, подерживаемое идеальной любовью. Жена Баха — образец спутницы гения, жена-помощница, жена-секретарь, жена-единомышленница. О другой и мечтать для творца не приходится. В жизни Баха жена и музыка спаяны настолько крепко, настолько неразрывны они в его сознании, что он почти не ощущает между ними границы. Музыка переливается в любовь, любовь в музыку — целомудренно, полно, почти совершенно.

Но совершенства и полноты бытия мир грубой материи не терпит. Точно диковиной бабочке, обрывает он крылья творцу — деловито, методично, без суеты. Избежать этой страшной участи, кажется, никому еще не удавалось. Удел совершенства в мире — страдание. Эта истина во всей своей полноте раскрывается в последней новелле цикла. Игривых страстных канцонетт, а вовсе не божественных гармоний требует от творца копошащийся людской муравейник. Не Бах, а итальянская пустышка с черными полуденными глазами правит бал на уровне земного бытия. И против этой пустышки нет противоядия. Могильной плитой придавлено в мире мер одно из самых совершенных божественных творений. Согласно логике земного существования, чем выше ступень духовного развития, тем беспросветнее мрак и тяжелее плита.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-2-89-99

© Е. И. Вожики

АЛЬМАНАХ В ЭПОХУ ЖУРНАЛОВ: «ДАГЕРОТИП» (1842) Н. В. КУКОЛЬНИКА*

С начала 1830-х годов российская правительственная политика в отношении печатных изданий становилась все более строгой.¹ В это время были закрыты «Европеец» И. В. Киреевского, «Московский телеграф» Н. А. Полевого, «Телескоп» Н. И. Надеждина, а открытие новых журналов было весьма затруднено. Именно с этими обстоятельствами Н. П. Смирнов-Сокольский связывает начало второго «альманачного периода», который приходится на первую половину 1840-х годов.² Альманахи

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-312-20003 «Государство и институты литературы: от реформ Петра I до „Великих реформ“».

¹ См.: Лемке М. К. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904. С. 185; Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры (1700–1863). СПб., 1892. С. 308.

² Смирнов-Сокольский Н. П. Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. М., 1965. С. 20.