

«В. Ф. ОДОЕВСКИЙ И БЕТХОВЕН»

Страница из истории русской бетховенианы.

М., Советский композитор, 1971.

24 декабря 1830 года на полках петербургских книжных лавок появилась очередная, как всегда, изящная и привлекательная книжка альманаха «Северные цветы на 1831 год», украшенная фронтисписом и виньеткой работы Валериана Лангера. Издание успело полюбить русским читателям, особенно с того времени, как во главе его встал с 1827 года А. А. Дельвиг, сумевший объединить вокруг альманаха лучшие литературные силы пушкинского круга. Приметной новинкой в вышедшей книжке явилась новелла «Последний квартет Беттговена», принадлежавшая перу литератора, скрывшего своё авторство под литерами **Ъ, Ъ, Й** (то есть — князь Владимиръ Одоевский)*¹.

Двадцатилетний автор новеллы не завоевал ещё в ту пору достаточно широкой известности в литературном мире, хотя печатали его уже с 1820 года. За десятилетие он успел опубликовать не менее сотни статей на разнообразные темы в лучших московских и петербургских изданиях. Почти все они неизменно привлекали внимание и подчас вызвали жаркие споры. Но мало кто знал их истинного автора. Лишь в редких случаях под ними стояла его подлинная фамилия. Большинство же было подписано непрерывно сменявшимися псевдонимами, астронимами, литерами русского и латинского алфавитов, замысловатыми энигматическими подписями, цифирными обозначениями и т. п. Автор мало помышлял о литературной популярности.

Новое произведение молодого писателя обратило на себя внимание. Такие авторитетные журналы, как «Московский телеграф» и «Телескоп», сочувственно встретили новеллу. Первый из них назвал её «лучшей статьёй в прозе «Северных цветов»*², а надеждинский «Телескоп», не обинуясь, признал: «Квартет Беттговена»... прекрасен: он написан живо, свободно и обличает в сочинителе душу, для которой понятны высокие таинства гения»*³. Нам предстоит ещё рассказать, как приняли новеллу прославленные деятели русской литературы во главе с Пушкиным, Гоголем и Белинским.

Одоевский — музыкант

Владимир Фёдорович Одоевский родился в Москве 1 августа ст. ст. 1804 года в семье крупного чиновника. Воспитанник Московского университетского благородного пансиона (1816—1822), он в двадцатые годы сближается с группой литераторов, объединённых в философском «Обществе Любомудрия» (среди них С. П. Шевырев, М. П. Погодин, И. В. Киреевский, Д. В. Веневитинов, Н. А. Мельгунов). В деятельности «любомудров», представлявшей собой идейно противоречивую стадию «философического самовоспитания» дворянской молодёжи двадцатых годов, переплетались различные влияния. В процессе идейного формирования молодого Одоевского важную роль сыграли связи московского кружка с немецким художественным романтизмом. Но ещё более существенными были

связи «любомудров» и лично Одоевского с отечественной прогрессивной средой декабристов (В. Кюхельбекер, А. Грибоедов, А. Одоевский и др.).

Природа щедро наградила В. Одоевского обилием талантов. При широте своих интеллектуальных интересов он во многих отношениях явление уникальное, хочется сказать — психологический феномен, едва ли имеющий аналогов в богатейшей истории отечественной культуры. Нельзя не подивиться, как много дарований могло вместиться в одной личности. Даровитый литератор, один из основоположников русского классического музыкознания, композитор, критик, публицист, общественный деятель, он получил также известность как учёный энциклопедист и просветитель, философ, пытливый экспериментатор и изобретатель, популяризатор научных знаний. Его энергичический мозг жаждал непрерывной работы, мысль постоянно прорывалась в область неизведанного.



Владимир Фёдорович Одоевский
Рисунок (1832)

Зрелость пришла к нему смолodu. Уже тогда Одоевский блистал многосторонним и фундаментальным образованием. Недаром и в ранние годы его жизни к нему тянулось всё наиболее талантливое и яркое, что было в его поколении.

При этом — ещё одна удивительная черта — беспремерная работоспособность, подтверждающая древнюю, но вечно живую истину, что гений и труд — понятия нераздельные. «Смеются надо мною, что я всегда занят! Вы не знаете, господа, сколько дела на сём свете; надобно вывести на свет те

поэтические мысли, которые являются мне и преследуют меня; надобно вывести те философские мысли, которые открыл я после долгих опытов и страданий; у нас нет книг, — у нас нет своей музыки, своей архитектуры; медицина в целой Европе ещё в детстве; старое забыто, новое неизвестно; — наши народные сказания теряются; древние открытия забываются; надобно двигать вперёд науку; надобно выкачивать из-под праха веков её сокровища. Там юноши не знают прямой дороги, здесь старики тянут в болото, надобно ободрить первых, вразумить других. Вот сколько дела! Чего! я исполнил только тысячную часть. Могу ли после этого я видеть хладнокровно, что люди теряют время на карты, на охоту, на лошадей, на чины, на леность и проч. и проч.»⁴

Это признание крайне характерно для Одоевского, исходившего из убеждения, что «кто знает только одну науку — тот её не знает», что «разделение наук есть дело искусственное, даже случайное». Полагая, что «в каждом предмете природы являются все науки вместе», Одоевский разработал свою универсальную теорию познания, обоснованию которой посвятил долгие годы жизни. Он сам не раз признавался, что вся его деятельность «дробится

на тысячи лиц и действий — и некогда заметить её»^{*5}.

Свою теорию Одоевский пытался приложить ко многим областям науки, искусства, в том числе и музыки. Казалось подчас, что задача, которую он ставит перед собой, беспредельна, что она превышает человеческие возможности. Но это его не останавливало.

Приоткрывая завесу над «тайной» своей работоспособности, Одоевский так писал о своей героической страсти к труду: «...я не могу читать книги без того, чтобы она не порождала в голове моей тысячу мыслей, часто весьма далёких от предмета книги, и потому обыкновенно, читая, я пишу, что мне приходит в голову, и в этих обрывках находится наиболее оригинального, нежели в других моих трудах. Здесь тайна быстроты моей работы, а с тем вместе и способности, которая удивляет многих, переходить от законов к повести, от химии к музыке и так далее. Я верю вдохновению — и уверен, что без этих толчков из другого мира человек не может сделать ничего порядочного в здешнем»^{*6}.

Одоевского — художника, художественного критика невозможно до конца понять и должным образом оценить в отрыве от других сторон его многогранной деятельности. Крайне характерное для него взаимопроникновение философских, общественных, эстетических, педагогических, историко-литературных и естественно-научных интересов сказалось и в большинстве его музыкальных статей и исследований. Все это создало Одоевскому своеобразную репутацию в русском литературном мире, репутацию человека увлекающегося, расточающего свои богатые природные дарования на множество причудливых, почти фантастических идей.

Ещё Белинский справедливо заметил, что имя Одоевского неизмеримо известнее, нежели его сочинения. В такой репутации в значительной степени оказался повинен сам автор, не только ни мало не помышлявший о своей литературной славе, но, напротив, делавший всё, чтобы имя его как литератора оставалось неизвестным громадному большинству читателей и даже ближайшим друзьям и собратьям по профессии. Исследователям и историкам нашей литературы и журналистики придётся еще не мало блуждать вокруг вереницы таинственных имён, неразгаданных псевдонимов, которыми в преизбытке пользовался Одоевский. Изобретательность его в этом отношении не знала границ и порой доходила до изощрённейших форм. Одна из них — критика и антикритика, то есть полемика с самим собой, в которой он прибегал к двойной и даже тройной мистификации.

Всё это было во вкусе романтической журналистики и очень импонировало Одоевскому, щедро удовлетворявшему свой полемический пыл.

Не будем вдаваться в объяснение этих столь распространённых в то время — и на Западе и в России — литературных традиций. Их порождали самые разнообразные причины, далеко не только субъективные. В России они во многом обуславливались сложными общественно-политическими и цензурными условиями, в которых развивалась отечественная литература, особенно публицистика. И. Ф. Масанов — составитель известного Словаря псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей, насчитал пятьдесят шесть псевдонимов Одоевского. Нам удалось довести эту цифру до восьмидесяти с лишним хотя нет никакой уверенности, что на этом пути нас не ожидают ещё новые открытия. Всё это, разумеется, не могло не отразиться на литературной популярности Одоевского и на судьбе его богатейшего творческого наследия.

Нельзя умолчать и о том, что современники Одоевского не мало потрудились, чтобы представить его как неизлечимого фантазёра, маньяка, чудака, мистика, беспочвенного мечтателя, чуть ли не чернокнижника, увлечённого сумасбродными утопическими замыслами, к тому же «не грешного ни в каком убеждении», «не ведающего, что творит».

Таким именно Одоевский нередко предстаёт перед нами со страниц мемуарной и эпистолярной литературы, где он изображается человеком, с непостижимой лёгкостью перебрасывающимся от музыки к медицине, от минералогии к математике, от детских сказок к фантастическим повестям и социальным утопиям, от психологии к юриспруденции, от физики к лексикографии, помышляющим о какой-то ему одному ведомой и понятной всеобъединяющей «науке наук».

Слов нет — не обладая стройным научным и философским мировоззрением Одоевский не мало заблуждался. В этом отношении он разделит участь некоторых представителей своего поколения, своей эпохи. Но в то же время нельзя не признать, что его пытливая и острая мысль, его чуткость ко многим передовым явлениям современности во многом упреждала даже самых выдающихся учёных и мыслителей его времени.

Трудно ответить на вопрос — что больше увлекало Одоевского, литература или музыка. Музыкой — любимейшим искусством Одоевского — пронизано почти всё его литературно-художественное творчество. Ярким примером этого могут служить «Русские ночи» — наиболее значительное его произведение.

Музыка всегда была в центре творческих устремлений Одоевского. Именно в работах о музыке он предстаёт перед нами как один из самых даровитых и широкообразованных деятелей своего времени, как неутомимый борец за передовые идеалы отечественной культуры. Ближайший друг, вдохновитель и советчик крупнейших русских музыкантов, Одоевский в теснейшем союзе с ними ратовал за развитие русской национальной музыкальной школы, энергично защищая всё талантливое, молодое, идейно прогрессивное, разоблачая и клеймя всё, что мешало её движению вперёд. Музыкальная деятельность его была проникнута сознанием своего долга, горячей любовью и преданностью русской национальной культуре. В ближайшем и дружеском общении с передовыми русскими музыкантами — Глинкой, Даргомыжским, Верстовским, Балакиревым, Серовым и многими другими, формировались взгляды Одоевского на искусство, раскрывшиеся в его статьях, исследованиях, письмах, высказываниях.

Когда и как именно пробудилась у Одоевского любовь к музыке — ответить затруднительно. По всей вероятности она восходит к самому раннему детству. «Я могу припомнить своих первых учителей грамоты, но кто обучил меня нотам — положительно не знаю. С тех пор, как я себя помню, я уже читал ноты»^{*7}. Ещё будучи воспитанником Университетского благородного пансиона, Одоевский прославился как даровитый композитор и пианист. Его руководителем был хороший московский музыкант Д. И. Шпревиц (Шпревич), получивший известность как автор записей напевов в сборнике «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» (Москва, 1818). Он же познакомил своего ученика с произведениями Иогана Себастьяна Баха. С той поры Бах стал любимейшим композитором Одоевского. В шестнадцатилетнем возрасте Одоевский был уже известен как автор многих произведений, в том числе квинтета для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и

контрабаса (*ad libitum*), который дважды был с успехом исполнен при участии автора в концертах воспитанников Университетского пансиона. Как бы строго не отнестись к произведению молодого музыканта, нельзя не признать в нём серьезности творческих намерений и значительного уровня развития начинающего композитора.

Глинка, Верстовский, Серов, Улыбышев, А. Рубинштейн, Балакирев, Чайковский, Ларош, Кашкин неоднократно отмечали глубокую и чуткую музыкальность Одоевского. Не раз поражал он своих современников завидной способностью к импровизации особенно «канонов с весьма контрапунктическими штуками», в которых демонстрировал сложное искусство проведения тем «через все таинства контрапункта». Немало рассказывали о его превосходном чтении партитур. «Никакая партитура меня не пугает и всякая удобно ложится под пальцами», — признался он однажды Глинке. Антон Рубинштейн отзывался о нём как о музыканте, — «выдающемся своими теоретическими познаниями». Его органные фантазии, фуги, каноны, по свидетельству Рубинштейна, «отвечают самым строгим требованиям искусства», хотя и не обнаруживают в нём яркого творческого дарования. Впрочем, Балакирев на этот счёт держался иного мнения и считал, что Одоевский обладал «крупным композиторским талантом»^{*8}. Его «всеобъемлющие» музыкальные познания высоко оценили Чайковский и Ларош. Первый из них с большим сочувствием писал о «учёно-музыкальных произведениях» Одоевского «в стиле Баха», «весьма интересных в техническом отношении», правда, «для немногих специалистов».

Б. В. Асафьев ещё в начале 1920-х годов, когда наши знания об Одоевском были весьма ограничены, сказал удивительные слова: «Я бы от души желал, чтобы многие музыканты были такими *немузыкантами*, каким был он»^{*9}.

За этой фразой крылось скорее интуитивное предощущение, нежели научно доказуемое понимание той роли, которую Одоевский сыграл в истории русской музыки. Ведь в ту пору Асафьеву могли быть известны только некоторые работы Одоевского. Незадолго до смерти, по завершении капитального монографического труда о Глинке, выдающийся советский учёный назвал Одоевского «точнейшим и скромнейшим русским музыковедом, как никто познавшим, понявшим и оценившим Глинку»^{*10}. Нет, конечно, никаких оснований заподозрить Асафьева в недооценке классических трудов о Глинке, принадлежащих Стасову, Серову и Ларошу. Отдавая должное их основополагающим исследованиям, Асафьев тем не менее утверждает, что всё сказанное Одоевским о Глинке «всецело совпадает с выводами о творческом методе Глинки в результате интонационного изучения его работы»^{*11}.

Имена Глинки и Одоевского неотделимы в истории русской музыки. Одоевскому выпало счастье быть не только очевидцем, но и преданнейшим другом и страстным защитником творчества Глинки. Никому из современников не удалось с такой пронизательностью и глубиной понимания раскрыть мировое значение глинкинского творчества. Время показало, как велика была роль Одоевского в утверждении и популяризации идей основоположника русской классической музыки. Труды Одоевского составили фундаментальное основание глинкианы и подготовили почву для замечательных работ Стасова, Серова, Лароша и Асафьева.

Полная глубокого содержания, кипучая и благородная музыкальная деятельность Одоевского охватывает огромный по своей протяжённости и насыщенности почти полувековой путь развития русской музыки. В 1820-х годах он сочувственно встретил и

поддержал произведения молодого Верстовского и Алябьева, а на исходе жизни успел приветствовать первые творческие успехи Чайковского и Римского-Корсакова. До конца своих дней он оставался в русле передовых идейно-художественных устремлений своего времени.

Велики заслуги Одоевского как первого выдающегося знатока, собирателя и исследователя русской народной и древней музыки. Многочисленные его работы в этой области и поныне не потеряли своего научного значения.

Всё это позволило Одоевскому с беспрецедентной для своего времени проницательностью понять многие выдающиеся явления не только русской, но и западноевропейской музыки (Берлиоз, Вагнер). В оценке же Бетховена он обнаружил такую глубину понимания, которая была недоступна многим его современникам.

Русский бетховенианец

С самых юных лет Одоевский преклонялся перед Бетховеном (как и перед Бахом), отлично знал его музыку. Бетховен для него — могучий творческий характер, более того — знамя борьбы человечества в его благородных стремлениях к свободе и к счастью, символ движения вперёд. Таким именно всегда воспринимали Бетховена передовые умы России, начиная с декабристов. Героические, свободолюбивые идеи бетховенского творчества неизменно вдохновляли лучших людей века, звали их «через борьбу к победе». Недаром памяти декабриста А. И. Одоевского (двоюродного брата В. Ф.) Н. П. Огарев посвятил пламенные строки своего известного стихотворения «Героическая симфония Бетховена»:

Я вспомнил вас, торжественные звуки,
Но применил не к витязю войны,
А к людям доблестным, погибшим среди муки
За дело вольное народа и страны.
Мне слышатся торжественные звуки
Конца, который грозно трепетал.
И жалко мне, что я умру без муки
За дело вольное, которого искал.

Знаменательно, что Огарёв воспринимал музыку Бетховена неразделимо от личности композитора, вызывавшей в нём истинное благоговение. Под впечатлением прочитанной переписки Беттины Brentano-Арним и Гёте, он писал, что там «есть её разговоры с Бетховеном, перед которым я готов пасть на колени. Из немногих слов Бетховена можно развить всю философию музыки. Я намерен написать об этом статью в форме письма»^{*12}. Много ранее «редкий пример величия человеческой личности и философа среди музыкантов» — признал в Бетховене Д. В. Веневитинов^{*13}, а Белинский считал, что музыка достигла «своего высочайшего развития в лице... её Шекспира — Бетховена...»^{*14}.

В полемике между «моцартистами» и «россинистами», разгоревшейся на страницах отечественной периодики ещё в середине 1820-х годов, Одоевский безоговорочно становится на сторону первых. Тогда уже отчётливо выявляется его последовательная приверженность к моцартовско-бетховенскому направлению.

В длительных размышлениях и острых спорах Одоевский выстрадал своё понимание Бетховена. Уже будучи автором «Последнего квартета Бетховена», Одоевский откровенно признаётся в письме к Верстовскому 1833 года: «наконец раскусил етого человека». Эта фраза говорит многое.

Как подлинный учёный Одоевский неустанно штудировал сочинения Бетховена и литературу о нём. До какой степени серьёзны и основательны были его занятия музыкой вообще, и в частности музыкой Бетховена, красноречиво свидетельствует признание, которое он сделал на склоне дней: «Не нас упрекнул в неуважении к великим музыкальным деятелям Запада. Мы благоговеем пред именами Себастьяна Баха, Гайдна, Генделя, Моцарта, Бетховена, мы изучали их бессмертные творения как филологи изучают Гомера и Виргилия»^{*15}. Всей своей жизнью Одоевский подтвердил глубочайшую справедливость этих слов не только как учёный-музыкант, но и как боец-публицист.

Действенные стимулы в борьбе за признание Бетховена Одоевский первоначально черпал в горячей атмосфере декабризма, которая оказала на него влияние в неизмеримо большей степени, нежели это принято думать.

В этой связи особо важное значение приобретает зародившийся у Одоевского в 1825 году замысел большого романа о Джордано Бруно («Иордан Бруно и Петр Аретино», роман не закончен). Образ мужественного борца за науку, погибшего на костре инквизиции, не мог не связываться в сознании Одоевского с современной ему мрачной российской действительностью. Он не оставляет замысла романа и после жестокого разгрома декабристского движения. Сохранившиеся страницы сочинения раскрывают непоколебимость Бруно в столкновении с враждебной средой и даже с родными и близкими, просившими его отречься от своих убеждений.

Мы далеки от намерения проводить многостороннюю аналогию между Джордано Бруно и Бетховеном, хотя и не вправе умолчать о том, что внимание молодого Одоевского привлекают люди морально стойкие и идейно непримиримые.

«Последний квартет Бетховена»

Как явствует из письма Одоевского к М. П. Погодину, мысль о литературном произведении, посвящённом Бетховену, возникла у него в 1827 году (письмо датировано 29 апреля, то есть спустя месяц и три дня после смерти композитора). Приведём интересующий нас отрывок:

«Поверите ли тому, что я в петербургских книжных лавках ничего не мог найти о Бетховене, кроме того, что он побочный сын Фридриха Вильгельма II-го короля прусского, родился в Бонне в 1772 году; учился у знаменитого Альбрехтсбергера и одиннадцати лет разыгрывал труднейшие сочинения Себастиана Баха. Что же касается до его музыкального характера, то об нем речь будет после в одной статье, которую к вам пришлю»^{*16}. Сообщаемые здесь факты из биографии Бетховена наглядно иллюстрируют уровень бетховеноведения, на который вынужден был в те времена ориентироваться исследователь.

Ни одна статья Одоевского о Бетховене до 1830 года, насколько нам известно, не появлялась ни в «Московском вестнике», редактировавшемся Погодиным, ни в другом каком-либо

печатном органе. Остаётся, следовательно, предположить, что Одоевский информирует Погодина о замысле своей будущей новеллы, увидевшей свет в 1830 году.

Прежде чем обратиться к самой новелле, необходимо напомнить, что ещё в 1820-х годах Одоевский много и увлечённо писал о «тайне творчества», о высоком предназначении гения. Тема трагического одиночества творческой личности, «не выдерживающей тяжести разумной действительности» (Белинский), мучительные противоречия между долгом, призванием художника и средой, его окружающей, — одна из излюбленных тем русской романтической литературы первой половины прошлого столетия. В ряде произведений Одоевского тридцатых годов тема эта трактуется, как трагедия «безумия» творческой личности.



Владимир Фёдорович Одоевский
Акварель А. Покровского (1844)

Не одно поколение отечественных писателей отдало дань «теме безумия». Она взволновала ещё А. Ф. Воейкова в 1814 году, создавшего первоначальную версию своего знаменитого впоследствии стихотворного памфлета «Дом сумасшедших» (дополненного и развитого им в 1838 году). Позднее к ней обратилась Е. П. Ростопчина («Дом сумасшедших в Москве в 1858 году», где, между прочим, Одоевскому уделено несколько эпиграмматических строк). Глубоко захватила она и Гоголя, задумавшего под непосредственным влиянием Одоевского, но так и не осуществившего свои «Записки сумасшедшего музыканта».

«Князь Одоевский скоро порадует нас собранием своих повестей вроде «Квартета Бетговена», помещённого в Север[ных] Цветах» на 1831, — писал Гоголь И. И. Дмитриеву 30 ноября 1832 года. — Их будет около десятка и те, которые им написаны теперь, ещё лучше прежних. Воображения и ума — куча! Это ряд психологических явлений, непостижимых в человеке!».

Известно, что Одоевский читал Гоголю, с которым находился в самых близких дружеских отношениях, некоторые свои повести из галереи «гениальных безумцев» и что Гоголь был от них в восторге. «Гоголь мне сказывал, — писал Плетнев Жуковскому 8 декабря 1832 года, — что князь Одоевский... готовит собрание своих повестей под названием «Дом сумасшедших»^{*17}. Некоторые прочитывал он с Гоголем; они ему так нравятся, что он их предпочитает напечатанным, как, наприм[ер], «Последний квартет (у Плетнева оговорка — «концерт». — Гр. Б.) Бетховена».

Переходя к новелле Одоевского, нужно прежде всего сказать, что сюжетная канва, фабульный остов намечены в ней в самой общей, почти эскизной форме. Биографические

детали сведены до минимума. Да и на какие сколько-нибудь достоверные документальные источники мог опереться Одоевский? Литература о Бетховене в ту пору почти начисто отсутствовала, если не считать разнообразных полуанекдотических, полуполюгендарных измышлений, не выходящих за пределы «устной традиции» и дававших весьма отдалённое представление о подлинном образе Бетховена.

Тем большее значение приобретает новелла русского писателя — одна из первых в мировой бетховениане серьёзных попыток истолкования творческой личности гениального композитора^{*18}.

Перед Одоевским стояла задача — создать не столько точное портретное изображение композитора, сколько, в меру собственного разумения, попытаться запечатлеть его сложный внутренний мир и, исходя из личного ощущения его музыки, раскрыть своё индивидуальное понимание его творческой личности.

К воплощению этой задачи, потребовавшей полного проникновения в сложнейшую сферу внутренней жизни композитора и человека, анализа его поступков и побуждений, неясных даже для их носителя, Одоевский подошёл как тонкий психолог и пронизательный музыкант. Уже одно это не могло не предопределить жанровые и композиционные особенности произведения, сближающие его с романтической новеллой. Сам автор, по-видимому, мало задумывался над определением жанровой природы своего произведения и попросту называл его анекдотом. Правда, всё это не столь уж существенно. Неизмеримо важнее внутренние достоинства произведения, подкупающее в нём «совершенство подлинности».

События, описанные в новелле, относятся к весне 1827 года, то есть к самым последним и поистине трагическим дням жизни композитора. Тщетно стали бы мы доискиваться, о каком именно из поздних квартетов Бетховена идёт речь, или кто такая Луиза, до трогательности самоотверженно разделяющая печальное одиночество композитора.

Воссоздавая картину исполнения «последнего квартета», подчас кажется, что сам Одоевский заодно с исполнителями разделяет их раздражение, чувство недоумения и растерянности, что вместе с ними «с изумлением и досадою» воспринимает каждый такт бетховенской музыки — странной, необычной, переступающей все границы разумного, общепринятого. Во всём им чудятся «безобразные порывы ослабевшего гения», вставшего под старость в «ученичество», «кропотливый педантизм бездарного контрапунктиста», «тёмное, непонимающее себя чувство», граничащее с «насмешкою над творениями бессмертного»^{*19}.

Доведённые до полнейшего отчаяния музыканты бросают свои смычки и тут же, словно против воли, снова принимаются за музыку, обладающую необъяснимой притягательностью, хотя и вызывающую чувство «суевого сожаления». Ежеминутно их останавливает мучительный вопрос: «Куда девался огонь, пылавший в его прежних сочинениях». И всё же, по заявлению автора, «это был всё тот же Бетховен», чьё имя и чьи творения были подлинным помазанием свыше^{*20}.

Сам же Бетховен, по словам Одоевского, только теперь окончательно уверовал в себя. Он убеждён, что именно в последних своих творениях возвысился до наивысшей вершины

своего призвания. Тем острее и болезненнее ощущает он «пропасть», которая легла между ним и миром его окружающим. Только теперь ему открылась страшная, мучительная истина, что в сущности его никогда до конца не понимали. Что же говорить о его позднейших замыслах, по смелости своей превосходящих всё созданное им до сих пор. Неслыханным откровением на этом пути должна явиться его новая симфония, захватывающая своими грандиозными масштабами, «ниспровергающая все законы гармонии». Она затмит все его прежние сочинения, участь которых неотвратимо предрешена композитором: они обречены на сожжение.

Всё в симфонии будет ново, необычно. Она будет построена «на хроматической мелодии двадцати литавр», усилена «аккордами сотни колоколов, настроенных по различным камертонам», с барабанным боем и ружейными выстрелами в финале. «И я услышу эту симфонию», — в экстазе заявляет композитор, впрочем, тут же робко замечая: «надеюсь, что услышу». В воображении его теснятся мысли одна другой фантастичнее и невероятнее: «Я соединю все тоны хроматической гаммы в одно созвучие и докажу педантам, что этот аккорд правилен». Он охвачен мечтой преодолеть извечную «бездну, разделяющую мысль от выражения». «Свежими формами заменятся обветшалые». Возникнут не только новые формы, но и новые инструменты, «которые в совершенстве будут исполнять произведения гениев». Всё это завершится полным обновлением всех средств выражения. Вот тогда только «исчезнет наконец нелепое различие между музыкаю писанною и слышимую».

Речь Бетховена поднимается до наивысшей напряженности, передающей его несокрушимый дух и оптимистический темперамент. Он точно «в судорогах экстаза» (подлинные его слова). «Я холодного восторга не понимаю! Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся... А люди? люди! они придут, слушают, судят... Какое им дело, что мысль, принявшая на себя понятный им образ, есть звено в бесконечной цепи мыслей и страданий! что минута, когда художник нисходит до степени человека, есть отрывок из долгой бесконечной жизни неизмеримого чувства».

И тут же, изнеможенный под бременем бушующих страстей, Бетховен признается в угасании своих физических и духовных сил: «перегорела душа... голова больна: всё, что ни думаю, всё смешивается одно с другим, всё покрыто какою-то завесой...»

Но это только мгновение, ибо не всё, что обессиливает человека, равнозначно обессилению художника. Здесь пред нами то «чудо гения», которому изумлялся Ромен Роллан. Чудо это в том, что до последних дней своего трагического существования, когда слуховые центры Бетховена были безнадежно поражены, его творческое воображение и музыкальный интеллект продолжали по-прежнему действовать.

На этой верно подмеченной психологической детали построен кульминационный центр новеллы. Одоевский подводит своё повествование к моменту, когда внезапное впечатление точно молния пронзает всё существо Бетховена: «Я слышу!» — восклицает он в порыве душевного и слухового просветления, когда до него неожиданно доносятся ликующие возгласы, крики и возбужденные звуки битвы из его музыки к гётевскому «Эгмонту».

Так последним росчерком Одоевский утверждает ведущую идею произведения —

несокрушимость духовных сил великого музыканта.

Более чем оправдан финальный эпизод новеллы — бал у одного из министров меттерниховской Вены. Весть о внезапной кончине Бетховена, закончившего свои дни в нужде и одиночестве, «потонула в толпе» холодного и равнодушного собрания сановных вельмож и высокородных филистеров, ещё так недавно похвалявшихся своим «покровительством» великому композитору. Но уж кто-кто, а Бетховен знал им истинную цену.

Эта венчающая новеллу ремарка воспринимается и как скорбный упрёк, но ещё более как обличительный вызов обществу, к «высокой» опеке которого Бетховен нередко вынужден был прибегать.

Верный своим романтическим устремлениям Одоевский много размышляет о том, почему одна лишь музыка не переводима ни на один другой язык, не осязаема и «непригодна» в каком-либо «вещественном», утилитарном смысле. Эта мысль неоднократно и по разному варьируется в ряде статей Одоевского. Предельной кристаллизации достигает она в следующих словах из эпилога «Русских ночей»: «Если бы люди имели несчастье быть вполне логическими, они должны были выбросить музыку за окошко, как старую рухлядь. Человек, который, слушая музыку, сказал: «Sonate! que me veux tu?»^{*21}, был человек весьма логический, ибо, действительно, посредством музыки нельзя себе выпросить даже стакана воды».

Изображая духовное одиночество «гениального безумца», глубоко сочувствуя ему, Одоевский в то же время показывает человечность и подлинное величие его личности, исполненной неиссякаемой веры в обновление искусства.

Эта черта Бетховена, отвергающего схоластические нормы, «которые на досуге изобретает засушенный мозг теоретика», особенно близка Одоевскому. Она сродни ему самому. Так же как и Бетховен, он всегда отрицал музыку, «выкроенную по выдумкам ремесленников». Жизнь в её непрерывных «соблазнах и преодолениях», в торжестве борьбы и победы — вот, что более всего привлекает Одоевского в мятежной натуре композитора.

Нет сомнения, что Белинский имел в виду прежде всего новеллу о Бетховене, когда писал в 1835 году: «Художник — эта дивная загадка — сделался предметом наблюдений и изучений, плоды которых он представлял не в теоретических рассуждениях, но в живых созданиях фантазии, ибо художник для него был столько же загадкой чувства, сколько и ума. Высшие мгновения жизни художника, разительнейшие проявления его существования, дивная и горестная судьба были им схвачены с удивительной верностью и выражены в глубоких, поэтических символах»^{*22}.

Слова Белинского, что «гений творит великое, но возможное; о громадном, но невозможном может мечтать только расстроенная и болезненная фантазия», — приобретает глубокий смысл для понимания идеи Одоевского.

Фантастическая и символическая природа романтического мировоззрения Одоевского почти всегда, и не без основания, связывается с влиянием немецкого романтизма и главным образом Э. Т. А. Гофмана.

По убеждению Белинского, Одоевский во многом был близок и Жан Полю, влияние которого критик находил в ряде его произведений, в том числе и в «Последнем квартете Бетховена».

Но при этом невозможно недооценивать глубоко национальных корней русского романтизма, отразившего на себе целую эпоху развития национальной философской и эстетической мысли. Одоевский был её крупнейшим выразителем.

«Русские ночи»

Об отношении Одоевского к его собственному «гофманианству» свидетельствует его примечание к «Русским ночам», датированное 1862 годом. Безоговорочно признавая Гофмана «в своём роде человеком гениальным», он пишет: «Знаю, что самая форма «Русских ночей» напоминает форму Гофманова сочинения «Serapien's Brüder» [«Серапионовы братья»]. Также разговор между друзьями, также в разговор введены отдельные рассказы. Но дело в том, что в эпоху, когда мне задумывались «Русские ночи», то есть в двадцатых годах, «Serapien's Brüder» мне вовсе не были известны; кажется, тогда эта книга и не существовала в наших книжных лавках».

Охотно допускаем, что диалогическая форма могла прийти к Одоевскому и другим путём, как и самый замысел «Русских ночей», немислимый и, быть может, невозможный вне широко насыщенной романтическими влияниями литературной атмосферы той поры. В этой атмосфере и сформировалось в главных своих чертах творчество Одоевского. Но русский романтизм приобрёл свои самобытные черты, неотъемлемые от его национальной сущности. И немудрено, что Одоевский запомнил, что своему «Последнему квартету» он предпослал эпиграф из «Серапионов», который он, впрочем, мог заимствовать, не зная ещё всего произведения.

Включая в 1844 году «Последний квартет Бетховена» в состав «Русских ночей»^{*23}, Одоевский дополнил новеллу новыми страницами. Нельзя не выразить удивления, что едва ли не во всех исследованиях, посвящённых новелле, эти страницы, проливающие новый дополнительный свет на проблему бетховенианства Одоевского, упорным образом игнорируются.

Главное значение этих дополнительных страниц (беседа четырёх приятелей — Виктора, Вячеслава, Ростислава и Фауста) заключено в высказанных здесь мыслях о Бетховене и его творчестве. Вначале беседа развивается вокруг вопроса, связанного с недостаточностью биографических данных о Бетховене, вследствие чего затруднительно объяснить связь между важнейшими обстоятельствами его жизни и творчества, объяснить «неизглаголанность наших страданий». Устами Вячеслава автор поясняет: «Действительно, самые жестокие, самые ясные для нас терзания — те, которых человек передать не может. Кто умеет рассказать свои страдания, тот вполнину уже отделил их от себя».

На это замечание следует возражение Виктора, который полагает, что «не столько язык человеческий», сколько уровень наших познаний «недостаточен для выражения наших мыслей и чувств». Если бы человек обратился к «наблюдению той грубой природы, которая у нас в таком загоне... тогда он яснее понял бы не только себя, но и природу и нашёл бы даже в обыкновенном языке достаточно для себя выражений». Фауст соглашается, что «человеку

полезно иногда нисходить до внешней природы, хоть для того, чтоб увериться в превосходстве своей внутренней».

В последующей затем многозначительной тираде Фауста дана едва ли не самая полная характеристика бетховенского творчества, которую мы встречаем у Одоевского:

«Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, что она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и даёт им образ; весёлые темы Бетховена — ещё ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет — с отчаяния...^{*24}. Странное дело: всякая другая музыка, особенно гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее; действие, производимое музыкою Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: сквозь её чуждую гармонию слышится какой-то нестройной вопль; вы слушаете его симфонию, вы в восторге, — а между тем у вас душа изныла. Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить. Однажды, когда я не имел ещё никакого понятия о жизни самого сочинителя, я сообщил странное впечатление, производимое на меня его музыкою, одному горячему почитателю Гайдна. — «Я вас понимаю», отвечал мне гайднист: «причина такого впечатления та же, по которой Бетховен, несмотря на свой музыкальный гений (может быть, в высшей степени, нежели Гайдна), — никогда не был в состоянии написать духовной музыки, которая приближалась бы к ораториям сего последнего, — «Отчего так?» спросил я. — Оттого, отвечал гайднист: — что Бетховен не верил тому, чему верил Гайдн»^{*25}.

То, что Бетховен был для Одоевского человеком иной эпохи, иного поколения и, следовательно, иных идейных и творческих убеждений, нежели Гайдн, — не подлежит сомнению. Отдавая должное творцу «Сотворения мира», чья музыка рождала в нём отраднейшее чувство умиротворения, Одоевский подчас не прочь был добродушнейшим образом подтрунить над наивностью «вдохновенного старца», заметно сказавшейся на всём строе его музыкального мировосприятия. Так, например, в упомянутой оратории он обращает внимание на любопытную подробность — соло двух валторн на словах «*Seht das beglückte Paar, wie Hand in Hand es geht!*» («Посмотрите на счастливую чету, идущую рука об руку!»), высказывая при этом тонкое и остроумное наблюдение: «почти нет сомнения, что старик Гайдн счёл долгом выразить слово: чета (*Paar*) — *парюю валторн!*» Одоевский не без иронии замечает: «Прости мне, великая тень, — но это уж слишком странно!». Одоевский помнит о дани, которую Гайдн «заплатил своему веку, желая изобразить музыкою и рыкание льва, и движение звёзд, и дождь, и плескание рыб, и жужжание насекомых, — ибо все эти места, несмотря на их странное назначение, прекрасны сами по себе; музыкальный инстинкт Гайдна был сильнее его искусственного вкуса; но должно признаться, что иногда желание великого музыканта выразить музыкою наимельчайшие подробности слов доходит до невыразимой странности...»^{*26}.

Так комментируется и во многом проясняется подлинный смысл диалога между почитателем Бетховена и безымянным гайднистом.

Не только у одного Одоевского музыка Бетховена вызывала такое сильное и обострённо взволнованное восприятие. Вспомним слова толстовского Позднышева из «Крейцеровой сонаты»: «Знаете ли вы первое престо? Знаете? — воскликнул он. — У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает?».

Этот отрывок выглядит своего рода парафразой на приведённый выше диалог Фауста и гайдниста из «Русских ночей». А слова: «Что такое музыка?» — та же до мучительности терзавшая Одоевского «невыразимость» музыки в практически утилитарном смысле («посредством музыки нельзя себе выпросить даже стакана воды»). Так близко перекликаются чувства людей разных поколений.



Титульный лист альманаха
«Северные цветы на 1831 год»

И в заключение — о том, с чего начинаются пояснительные комментарии к новелле. На вопрос Виктора — «до какой степени справедлив анекдот, положенный в основу «Последнего квартета», следует ответ Фауста (то есть самого Одоевского): «если этот анекдот был в самом деле, тем лучше; если он кем-либо выдуман, это значит, что он происходил в душе его сочинителя; следственно это происшествие всё-таки было, хотя и не случилось».

Аргументация поражающая своей неожиданностью, но весьма характерная для Одоевского и его литературной манеры. Парадокс, иносказательность, изящно сконструированный, на первый взгляд озадачивающий силлогизм — излюбленные приёмы писателя, хотя и полагавшего, что «силлогизмом можно доказать, но не уверить»^{*27}. Но, как заметил ещё Белинский, «в самых парадоксах князя Одоевского больше ума и оригинальности, чем в истинах у многих критических акробатов...»^{*28}. Не сомневаясь в психологической правдоподобности «анекдота», он как художник, музыкант, — был

непоколебимо убеждён в своей правоте, а потому, в её конечном и главном выражении, новелла была для него несомненна.

Аналогичным образом Одоевский поступает и в «Себастьяне Бахе». Будучи убеждён в славянском происхождении одного из предков лейпцигского кантора, он и в этом случае пытается «превратить» своё «нравственное убеждение в историческое», утверждая тем самым неизбежность пушкинского тезиса об «истине страстей» и «правдоподобию чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Было бы, однако, ошибочно думать, что свободная писательская фантазия всегда была для Одоевского несомненнее действительности. В том же «Себастьяне Бахе» мы читаем: «Я здесь рассказываю вам не мёртвый вымысел, а живую действительность, которая выше вымысла».

Впечатления современников

«Последний квартет Бетховена», как мы уже знаем, заслужил весьма лестную оценку современников, в том числе и Пушкина. Правда, мнение поэта дошло до Одоевского не непосредственно от самого Пушкина, однако из вполне достоверного источника и, что также существенно, вскоре, то есть менее чем через два месяца после выхода в свет «Северных цветов».

21 февраля 1831 года друг Одоевского публицист А. И. Кошелёв сообщил ему: «Пушкин весьма доволен твоим *«Квартетом Бетговена»*. Он говорит, что это не только лучшая из твоих печатных пьес (что бы не много значило), но что едва когда-либо читали на русском языке статью столь замечательную и по содержанию и по слогу. Он бесится, что на неё обращают мало внимания. Он находил, что ты в етой пьесе доказал истину весьма для России радостную: а именно, что возникают у нас писатели, которые обещают стать на ряду с прочими европейцами, выражающими мысли нашего века»^{*29}.

Была причина, по которой Пушкин имел основание питать особого рода симпатию к «Последнему квартету Бетховена». Вспомним, что замысел произведения «Моцарт и Сальери» о другом великом музыканте, несколькими месяцами ранее воплощённый Пушкиным с непревзойдённой глубиной поэтического проникновения, был ещё свеж в памяти поэта, а потому особенно близок ему и дорог.

Исследователи «Моцарта и Сальери» неоднократно задавались вопросом — из каких источников Пушкин мог почерпнуть музыкальные сведения, использованные им хотя и в ограниченном объёме, в названном сочинении. Среди имён, которые могли быть полезны поэту в этом отношении, никогда не называлось имя Одоевского — в ту пору уже достаточно известного в литературных кругах даровитого писателя и ещё более — образованного музыканта. С трудом можно вообразить, чтобы подобное сочетание дарований, могло не привлечь к себе Пушкина.

Но это предположение не возникало на том якобы основании, что Пушкин и Одоевский не были в ту пору ещё лично знакомы. Да и сам Одоевский позднее неоднократно утверждал, что познакомился с Пушкиным незадолго до рождения «Современника». Это утверждение опровергается рядом свидетельств, в частности И. В. Киреевского, достоверность которого не может быть оспорена. В его письме, датированном 15 января 1830 года, мы читаем: «Я всякий день вижусь со своими петербургцами: с Титовым, Кошелёвым, Одоевским и Мальцевым. Пушкин был у нас вчера...»^{*30}. На следующий день (16 января) Киреевский сообщает родителям: «Сегодня Жуковский делает для меня вечер, зовёт Крылова, Пушкина, Гнедича, Перовского (Погорельского), Плетнева, Тит[ова], Кош[елёва] и Одоевского»^{*31}. Наконец, в письме от 17 января Киреевский пишет о состоявшемся накануне вечере: «Вчера Жуковский сделал вечер, как я уже писал к вам; были все, кого он хотел звать, следовательно, число 12 не расстроилось. Жуковский боялся тринадцати, говоря, что он не хочет, чтобы на моём прощальном вечере было несчастное число»^{*32}.

Мы располагаем ещё одним свидетельством о вечере 16 января 1830 года: «Потом прибыли кн. Одоевский, Титов, Пушкин, В. А. и А. А. Перовские, Крылов, Плетнев»^{*33}. Здесь уже решительно уничтожаются всякие сомнения относительно возможности встреч Пушкина и

Одоевского.

Но эти встречи, безусловно, могли быть и ранее, поскольку в первом из цитированных писем Киреевский прямо указывает, что «*всякий день*» видится со своими петербургскими друзьями, в числе которых Пушкин и Одоевский.

Как мы уже знаем, «Последний квартет Бетховена» опубликован в «Северных цветах на 1831 год», а маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» в том же альманахе на 1832 год (вышел в свет в 1831 году)^{*34}, где, между прочим, напечатана новелла Одоевского «*Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi*», к слову сказать, под теми же литерами, что и «Последний квартет Бетховена». То, что оба произведения — Пушкина и Одоевского — появились в такой хронологической близости и к тому же в издании, в котором Пушкин постоянно сотрудничал (а после смерти Дельвига принял на себя продолжение издания, начатого другом), не вызывает ли предположение, что новелла Одоевского могла появиться в «Северных цветах» по инициативе или даже с прямого благословения Пушкина? Это предположение напрашивается ещё и потому, что Одоевский был не только в ближайшем знакомстве с Дельвигом, но, как утверждает двоюродный брат поэта Андрей Иванович Дельвиг, часто посещал его дом: «...были назначены для приёма вечера в среду и воскресенье... На них из литераторов чаще бывали А. С. Пушкин, князь В. Ф. Одоевский...»^{*35}. Таким образом мы располагаем ещё одним доводом в пользу более раннего знакомства Одоевского с Пушкиным. А. А. Дельвиг скончался 14 января 1831 года, Пушкин же был завсегдаем дельвиговского дома с мая 1827 года, по возвращении из ссылки в Михайловском.

Не лишена поэтому основания догадка О. Е. Левашевой, что «Последний квартет Бетховена» «читался и обсуждался на вечерах у Дельвига»^{*36}.

Пушкин не был одинок в высокой оценке новеллы Одоевского. Воплощённые в ней «мысли нашего века» оказались близкими и Гоголю и Белинскому. Позднее она встретила самый сочувственный отклик в кругах петрашевцев. В документах поэта-петрашевца А. П. Баласогло, опубликованных в 1941 году, мы находим такие примечательные строки: «Самая полная биография Беэтховена, преусердно настроенная даже немецким критиком по ремеслу, для наполнения тысячу в 1-й раз тысяча и 2-го уездного журнальца, не даёт ни малейшего понятия о Беэтховене, если читатель не набредёт случайно либо на «Последний квартет Беэтховена», либо на «Бал», либо на «Себастьян Бах» — статьи кн. Одоевского, — о которых, слава богу, никто из критиков не сумел или не соблаговолил сказать ничего особенного, хотя разглагольствованиям не было конца!..»^{*37}.

Сочувствие многих прогрессивно настроенных русских людей к новелле было вполне закономерно; они живо и с глубочайшим вниманием восприняли в новелле правдивое и близкое им понимание личности великого композитора.

Тем большее удивление вызывает едва ли не единственный резко отрицательный отзыв о новелле Одоевского, принадлежащий такому серьёзному и образованному музыканту, как А. Н. Серов. Казалось бы, что именно он, высоко оценивший последние квартеты Бетховена и относивший их к «высшим созданиям» композитора (квартет *cis-moll*, *op.* 131, Серов назвал «первейшим квартетом в мире»), оценит и новеллу Одоевского во всей её глубине и значительности. А между тем, в письме к Д. В. Стасову от 21 мая 1853 года Серов награбил новеллу весьма нелестными словами. «Не попадалась ли тебе под руку вещь кн.

Одоевского: «Последний квартет Бетховена»? Я давно знал этот пошловатый рассказец за ничтожную литературную вещь, но не знал, что это всё наполнено *жесточайшим враньём* против *фактов* внешней и внутренней жизни Бетх[овена]. Это решительно *не уступает* улыбышевскому взгляду на Б[етховена] — и кто же это писал! — Один из *просвещённых* музыкантов!! И когда? в 1844[году]?!!»^{*38}.

Есть, впрочем, обстоятельства, не столько оправдывающие, сколько частично объясняющие позицию Серова. Как явствует из его приведённого выше письма, он прочитал новеллу не по полному первоначальному опубликованному тексту, а по Хрестоматии Галахова 1844 года, где она представлена в искажённом виде, с сокращениями и притом с изъятием весьма существенных авторских ремарок. На это обстоятельство впервые обратил внимание ещё в 1927 году М. П. Алексеев^{*39}.

Нельзя умолчать и о том, что со времени появления новеллы до отзыва Серова прошло почти четверть века. Срок не малый, если принять во внимание появившиеся за эти годы разнообразные биографические труды и документальные источники и материалы о Бетховене, которых Одоевский, естественно, знать не мог. А то, что критик признал новеллу «пошловатым рассказцем», можно скорее всего объяснить капризом вкуса и общей склонностью Серова к резким полемическим выпадам.

Новелла, хотя и почитавшаяся Галаховым как образец русской художественной прозы 1830-х годов, тем не менее в таком искажённом виде неоднократно перепечатывалась во всех последующих переизданиях Хрестоматии, являвшейся одним из самых распространённых учебных пособий по изучению русской литературы в средних учебных заведениях, вплоть до самых последних предреволюционных лет. Попутно отметим также, что аналогичной участи подвергся у Галахова и рассказ Одоевского «Импровизатор».

Ещё при жизни Одоевского новелла стала приобретать широкую популярность и за рубежом. В 1838 году в Берлине появился её немецкий перевод, осуществлённый Фридрихом Тицом (1803—1879) — директором театра в Ревеле (с 1844 года)^{*40}.

В том же 1838 году в гамбургском журнале «Argus» (№ 322) появился ещё один немецкий перевод новеллы под заглавием «Beethoven und sein letztes Quartett. Ein musikalisches Phantasiestück», неизвестно кому принадлежащий и по сей день не учтённый русской библиографией^{*41}. Возможно, что этот перевод также принадлежал Ф. Тицу. По сообщению П. Дубровского, новеллу переводила на польский язык Фелиция Т ч, которой, между прочим, также принадлежал перевод рассказа Одоевского «Бал», опубликованный в «Варшавской библиотеке»^{*42}.

Почтила вниманием Одоевского и французская литература, в лице М. Дугера, опубликовавшего новеллу под заглавием: «Le dernier quator de Beethoven»^{*43}. В отделе рукописей Гос. Библиотеки СССР имени В. И. Ленина хранится французский перевод новеллы, принадлежащий Мих. Ю. Виельгорскому, в конце которого собственноручная подпись Одоевского: *Prince Woldemar Od .. y*^{*44}.

Бетховен — симфонист

В одной из небольших «проходящих» музыкальных рецензий Одоевского, относящихся к 1838 году, обращают на себя внимание слова, значение которых трудно переоценить: «Автор этой статьи может по справедливости назвать себя историком критики. Он помнит, как некоторые наши меломаны и артисты судили о Бетховене в 1826 году, и знает, как судят они теперь. Он много выдержал споров за искусство, им страстно любимое, и теперь в деле того же искусства подаёт свой голос...» «На его памяти» так называемые «знатоки... серьёзно уверяли нас, что «Кориолан», «Фиделио», квартеты, посвящённые Разумовскому, Девятая симфония и Героическая, и прочие сочинения Бетховена доказывают, что творец их был... сумасшедший! После таких ошибок можно ли иметь доверенность к бедному суждению этих рецензентов? Неужели они, в течение пяти, шести лет — переродились?»^{*45}.

В этих словах неизменно строгого, скромного и требовательного к себе автора нет ни капли преувеличения. Действительно, в длительной и напряжённой борьбе за Бетховена, за широкое признание его творчества Одоевскому по праву принадлежит поистине выдающаяся роль.

Если обратиться к отечественной критике двадцатых годов, то, кроме самых незначительных, почти исключительно хроникальных сообщений о Бетховене и об исполнении его сочинений, на страницах нашей прессы ничего не появлялось.

Попытаемся же уяснить себе, в чём именно заключалась заслуга Одоевского как пионера и энтузиаста отечественного бетховеноведения^{*46}.

Бетховен, как симфонист, особенно привлекал внимание Одоевского. Ни одно из произведений композитора не вызывало у него столь острого интереса и волнующего внимания, как Девятая симфония. В ней, по его убеждению, как в фокусе сосредоточились все наиболее значительные идеи и чувства не только бетховенского творчества, но и всей современной музыки.

К размышлениям над Девятой симфонией Бетховена Одоевский обращается неоднократно. Он не перестаёт восхищаться её глубиной, в которой с невиданной дотоле силой открылся новый, ещё не всем понятный и доступный мир красоты, мир идей и чувств. Из всех известных ему великих музыкальных созданий Девятая симфония, по его мнению, представляет собой «самое оригинальное и самое многосложное произведение, когда-либо существовавшее в истории искусства». В то же время её «многосложность» относится «к такого рода музыке, которой нельзя понять с первого раза, но чем больше вы её узнаете, тем сильнее будет ваше наслаждение»^{*47}.

Даже многократное слушание симфонии не всегда может дать полное и совершенное представление о ней. Её изумительные красоты в полной мере откроются нам тогда, когда мы не только чувством, но и разумом постигнем заложенные в ней идеи. «Великому произведению всегда надобно учиться как науке», — часто повторял Одоевский, полагая, что это, как он выражается, незыблемое «правило» не имело более широкого и убедительного оправдания, нежели в Девятой симфонии. «На нашей памяти», — пишет он накануне петербургской премьеры симфонии, — ещё то время, когда артисты боялись играть первые

симфонии Бетховена — чтобы *не наскучить* слушателям!!! — а между первыми его симфониями и Девятой целая бездна...»^{*48}.

Восстановим хотя бы основные вехи, отражающие интерес Одоевского к Девятой симфонии, на разных этапах его музыкально-критической деятельности.

К какому времени следует отнести первоначальное знакомство Одоевского с Девятой симфонией, точно сказать затруднительно. По-видимому это было не ранее 1834 года, когда он с нескрываемой радостью поведал другу своей юности А. Н. Верстовскому: «Видел ли ты партицию Девятой симфонии Бетговена? это чудо; в ней Бетговен проложил новую дорогу для музыки, которую никто и не предполагал. Французы насилу её расчухали и теперь в Парижской консерватории от неё без ума»^{*49}.

В последней фразе Одоевский имеет в виду исполнение симфонии в Париже 9 марта 1828 года, когда состоялся первый концерт Общества концертов Парижской консерватории под управлением Франсуа Хабенка. Именно эти концерты положили начало мировому утверждению бетховенского симфонизма. Вагнер признавался, что превосходные традиции парижского исполнения Девятой симфонии как бы открыли ему глаза на великое произведение. И только вслед затем — в Лейпциге и Вене симфония, по утверждению Одоевского, была «дана с равным эффектом». Хабенек был учеником скрипача П. Байо, который один из первых постиг значение последних квартетов Бетховена (см. его письмо к Н. Б. Голицыну).

Нет сомнения, что именно Одоевскому принадлежала инициатива и направляющая роль в организации первого исполнения великого произведения в России (1836)^{*50}.

Накануне исторического концерта он выступает со статьёй, в которой стремится приковать внимание читателей и слушателей к предстоящему событию. «Завтра, — пишет он, — в концерте Филармонического общества любителей музыки ожидает торжественный праздник: *«играют Девятую симфонию Бетховена!»*. Кто эти немногие слова прочтёт хладнокровно, тот может здесь остановиться и не читать далее, эти строки не для него писаны... С Девятой симфонии Бетховена начинается новый музыкальный мир, до сих пор ещё не совершенно ясный; не ищите в этой симфонии обыкновенного пения, обыкновенных блистательных фраз, обыкновенных аккордов; здесь всё ново: новые соединения инструментов, новые сопряжения мелодий; здесь оркестр не сбор инструментов, где каждый играет своё соло, а потом все вместе; здесь один инструмент — *сам оркестр*; здесь нет пения для того или другого инструмента; здесь пение принадлежит всему оркестру и возможно только на этом живом, органическом инструменте. Действие, производимое этою симфониею, невыразимо: сначала она поражает, давит вас своею огромностью, как своды исполинского готического здания; ещё минута — и этот ужас превращается в тихое, благоговейное чувство; вы всматриваетесь — и с удивлением замечаете, что стены храма сверху донизу покрыты филигранною работою, — что вся эта страшная масса легка, воздушна, полна жизни и грации. Мы не будем говорить о трудности исполнения этой симфонии. Честь и слава людям, возымевшим мысль, долго считавшуюся неисполнимою, — познакомить петербургскую публику с этим исполинским произведением! Честь и слава участвующим в исполнении! Их одна бескорыстная любовь к искусству могла победить все затруднения, представляющиеся в этой симфонии самому опытному музыканту»^{*51}.

С этими восторженными словами Одоевский обратился к будущим слушателям и ко всем исполнителям симфонии, стремясь как у тех, так и у других пробудить чувство особой заинтересованности и подлинной ответственности в предстоявшем событии музыкальной жизни столицы.

Не мудрено, что сам Одоевский являл в этом смысле пример и приложил не мало усилий для успешного исполнения симфонии. Они выразились не только в деятельном участии его как организатора незаурядного по тем временам предприятия.

Мы знаем, что Одоевский совместно с поэтом В. А. Жуковским принял на себя нелёгкий труд перевода на русский язык текста шиллеровской «Оды к радости» в финале симфонии. Работа потребовала большого напряжения, тем более, что времени было немного. «На это дело, — рассказывает он, — у нас пошло, кажется, две или три *ночи*, — ибо днём ни мне, ни особенно Жуковскому, невозможно было заняться таким мешкотным делом, иначе как вечером, который в этих случаях продолжался до 4 и 5 часов утра»⁵². С этим переводом, собственноручно вписанным Одоевским в экземпляр партитуры, принадлежавшей С.-Петербургскому филармоническому обществу, симфония была исполнена. Можно пожалеть, что этот уникальный экземпляр партитуры обнаружить не удалось.

Менее чем за год до своей смерти Одоевский прочитал известную статью Серова «Девятая симфония Бетховена, её склад и смысл» (1868), и сразу понял новаторское значение концепции, выдвинутой русским критиком. Признав мысль Серова «весьма оригинальной и основательной»⁵³, Одоевский тем самым подчеркнул своё расхождение с традиционным истолкованием бетховенского симфонизма, шедшим из консервативных западноевропейских музыкально-исторических источников. Статья Серова была закончена 13 апреля 1868 года; это позволяет заключить, что автор познакомил Одоевского со своей работой в процессе её написания. Глубоко прогрессивное понимание Серовым «склада и смысла» Девятой симфонии, шедшее вразрез со всеми другими источниками, прошло мимо внимания критики. Лишь один Одоевский подал свой голос в защиту мысли Серова.

Весьма любопытный отголосок идей Девятой симфонии мы находим в статье Одоевского «Рихард Вагнер и его музыка», написанной в связи с выступлениями Вагнера в Москве в 1863 году. Говоря о роли музыки, как искусства, сближающего людей между собой и обладающего могучей силой общественного воздействия, Одоевский пишет: «В музыке борьба народностей исчезает... В музыке совершается именно то соединение между людьми, о котором так горячо говорит Шиллер в стихотворении, перенесённом в музыку Девятой симфонии Бетховена. В музыке мы видим зарю — предвестницу той эпохи, о которой мы иногда позволяем себе мечтать, — эпохи любви, соединяющей всё человечество, без различия народностей, когда утихнут раздоры, враждебные страсти и человечество сольётся в одну общую гармоническую семью. Останутся противоположности, — но смирятся противоречия»⁵⁴.

Так настойчиво и дальновидно отстаивал и утверждал Одоевский новаторское значение Девятой симфонии — «самого оригинального и самого многосложного произведения, когда-либо существовавшего в истории искусства»⁵⁵. Одоевский понял, что в этой «многострадальной» симфонии Бетховен смело прокладывает новые пути искусству, бросает гордый вызов тем, кто «в изящных искусствах часто руководствуется *привычкой к чему-нибудь*, и отвергает всё то, что не подходит под их маленькую мерку». Никто в такой

степени, как Бетховен, не испытывал «систематического осуждения» «многих так называемых знатоков». Одоевский зорче, чем кто-либо из его современников видел и понимал, что ожесточившееся против Бетховена «презрение мелочной посредственности» означало, по сути своей, не столько различие вкусов, сколько острое столкновение идеологий. Параллель: Бетховен — Чацкий, которую он проводит в одной из статей о Девятой симфонии, убедительно подтверждает это. Недаром Одоевский столь гневно и страстно обличает «Фамусовых музыкального мира», которыми Бетховен «был почтен сумасшедшим»^{*56}.

Не одна только острая восприимчивость, но и глубокое понимание законов развития искусства, позволили Одоевскому оценить подлинно выдающиеся и передовые явления музыкальной современности. Он видел в таких произведениях драгоценное сочетание «художественной свободы» и верности «условиям, существующим в природе», то есть объективным закономерностям самой жизни и их проявлениям в специфике искусства. «Гений, — писал он в 1860-х годах, — скорее других угадывает законы природы, но не творит их. Музыкальные композиторы всегда опережали условные теории и подвергались за то нападкам (как, например, Бетховен, Шуман, Вагнер), но они не могли изменить естественного закона совпадаемости звуковых качаний. Следственно, есть условия, образуемые самою природою, из которых мы выйти не можем»^{*57}.

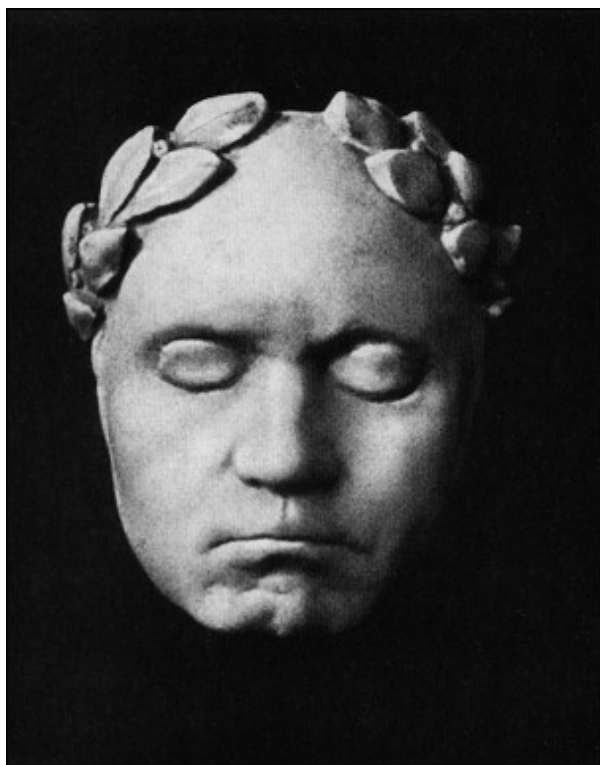
Необычайно высоко Одоевский ставил и многие другие сочинения Бетховена, в частности «Кориолан», которому посвящены поэтические строки. «Он один стоит передо мною, как колоссальный призрак души, посетивший наш мир для того, чтоб оставить ему в наследство свою тень, независимую и вечную, как вселенная. Чем изящнее создание, тем более в нём творческого. Слушая «Кориолана», веришь, что он, как мир, был создан единою мыслию. Но, поверяя систематически своё впечатление, находишь противоречие в первом заключении. В душе человека долго таится великая дума, прежде нежели наступит для неё минута проявления. «Кориолан» есть создание души опальной, отринутой от мира. Бетховен *выстрадал* сей венец. Долго буря зрела в его груди, но, исторгшись единожды, она пронеслась над миром, оставя неизгладимое впечатление. Вот тот миг, о котором намекнул Байрон в своём Гяуре; тот самый миг, когда пробуждаются все горести, все язвы долгих лет, и целая опальная вечность сосредоточивается в одном роковом мгновении. Бетховен выразил это адское чувство и, доведя его до последней степени, остановился, как бы страшась до срока разрушить своё земное существование... Но гений его возвратился к земной жизни путём, достойным его предназначения. Мы слышали последний отгул страстей, за которым последовали не спокойствие, но мрачная тишина, изнеможение души. Так пролетит зловещая комета, и долго огненная полоса лежит на чёрных тучах; так промчится буря, и долго после неё низвергаются подорванные скалы»^{*58}.

Пятая симфония — одно из высоко почитаемых Одоевским сочинений Бетховена. В изумлении останавливается он на первой её части, в которой «простой напев из двух нот развернулся под пером Бетховена в целую симфонию...»^{*59}. В этой связи представляют интерес разнообразные замечания на полях книг из библиотеки Одоевского, в частности теоретических трудов Фетиса, которые он штудировал с большим вниманием и тщательностью, нередко вступая в острую полемику с автором. Так, например, Одоевский подвергает критике многие положения фетисовского «Трактата о теории и практике гармонии». В главе о последовательности аккордов Фетис упрекает Бетховена за слишком смелый или, как он выражается, «нечистый» переход в Анданте Пятой симфонии, прибавляя

при этом, что эта «злополучная фраза портит одну из лучших композиций мастера». «Какая наглость! — вырывается у Одоевского. — Конечно, замечает он на той же странице, — этот великолепный бетховенский эпизод опрокидывает целиком всю фантазмагорию г. Фетиса...»^{*60}.

Об исторической роли Бетховена

Рассматривая Бетховена, как одну из вершин в развитии мировой музыкальной культуры, Одоевский видит в нём также источник, которому предстоит сыграть выдающуюся роль в становлении молодой русской музыкальной школы. В этом проявилось ещё одно свидетельство широты его музыкально-исторической концепции. Ещё в 1830-х годах он писал: «Нам, народу молодому, свежому нужны живые гармонические струи Бетховена, Мендельсона-Бартольди; нам нужна музыка строгая, важная, как статуи древних; нам нужны мелодии, вырвавшиеся от избытка сердца, а не выжатые из плача притворной сентиментальности»^{*61}.



Посмертная маска Бетховена

Сопоставление Бетховена и Мендельсона представляется здесь несколько неожиданным, но Одоевский всегда был убеждён в огромном значении Мендельсона, которого неоднократно именовал «законным наследником» великого симфониста, «вторым Бетховеном». В эпилоге «Русских ночей» Мендельсон наряду с Берлиозом и Глинкой фигурирует как член «триумvirата», «сохраняющего святыни развращённого, униженного, опозоренного на Западе искусства». Один из членов «триумvirата», а именно Глинка, указал в этом отношении на новый путь, «путь свежий, не початый»^{*62}.

Превосходная новелла Одоевского «Себастьян Бах» вызвала однажды прочувствованный отклик Герцена: «Что за прелесть! Она сильно подействовала на меня». И поныне «Себастьян Бах» продолжает удивлять нас глубиной и яркостью своего содержания, образностью мысли. Так, Одоевский в присущей ему афористической манере утверждает, что «поэзия всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение; всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой

звук, своё слово; часто мысль, начатая великим поэтом, договаривается самым посредственным; часто тёмную мысль, зародившуюся в простолюдине, гений выводит в свет не мерцающий; чаще поэты, разделённые временем и пространством, отвечают друг другу как отголоски между утёсами: развязка «Илиады» хранится в «Комедии» Данте; поэзия Байрона есть лучший комментарий к Шекспиру; тайну Рафаэля ищите в Альбрехте Дюрере; страсбургская колокольня — пристройка к египетским пирамидам; симфонии Бетховена —

второе колено симфоний Моцарта...»^{*63}.

При всей условности этих сопоставлений и ассоциаций, мысль Одоевского ясна. Разумеется, не всякое явление всемирной истории искусства есть непосредственный результат предшествующего. Но то, что Одоевский пытается осмыслить каждое из них, как выражение непрерывного процесса духовного развития человечества, говорит о глубине и масштабе его исторического понимания искусства.

Как далеко шагнула мысль Одоевского по сравнению со взглядами его молодости, как в последние годы жизни он, под влиянием огромных успехов русского искусства, кардинально пересматривает свои прежние теоретические установки и приходит к выводу о зависимости содержания и форм искусства от конкретных исторических условий, ярко свидетельствует высказывание: «...условия, при коих могла образоваться «Илиада», уже не существуют; творческая стихия, породившая «Илиаду» в один момент, в другом порождает «Божественную комедию» Данте, затем трагедии Шекспира, Шиллера, Гёте, которые были бы столь невозможны во времена Гомера, насколько Гомер невозможен в наше время»^{*64}.

Вернёмся, однако, к заключительным словам цитаты из «Себастьяна Баха». Нет почти никакого сомнения, что, сопоставляя симфонии Бетховена и Моцарта, Одоевский имеет в виду нечто более значительное, нежели одно только углубление в бетховенских симфониях элементов развития, расширения функции разработки, контрастного противопоставления тем и даже максимально длящейся симфонической напряжённости. Главное значение бетховенских симфоний в отличие от симфоний Моцарта заключалось, по мысли Одоевского, в кардинальном переосмыслении самого жанра симфонии, идеи её развития, иного понимания сферы интеллектуального мышления, победоносно утвердившегося в бетховенском симфонизме, как высшем идейно-обобщающем типе европейского классического симфонизма. И именно поэтому Одоевский с такой настойчивостью подчёркивал «целую бездну», лежавшую между первыми симфониями Бетховена и его же Девятой, в Девятой же он видел явление, «проложившее дорогу для музыки, которой никто и не предполагал».

Мы видели, что Одоевский проявил себя как убеждённый сторонник творчества позднего Бетховена в те годы, когда битва за подлинного Бетховена в сущности ещё не начиналась.

Общеизвестна сложная судьба творений Бетховена так называемого «третьего периода». Споры развёртывались главным образом вокруг последних квартетов и фортепианных сонат. Содержание этих произведений, по мнению некоторых критиков, выходит «за пределы здравого смысла и логического разумения», они не более чем продукт болезненной фантазии угасающего гения, поражённого неизлечимым недугом (глухотой). Были и такие, кто приписывал им мистическое откровение, граничащее с бредом безумного.

Интересно в этой связи привести суждения С. И. Танеева.

Высказываясь по поводу последних фортепианных сонат Бетховена, которые неосновательно упрекают «в якобы неблагозвучных сочетаниях», Танеев считает, что эти сочетания «никоим образом не могут быть названы неблагозвучными, в особенности в р[иано] они имеют какую-то особую звуковую прелесть». В подтверждение этого Танеев ссылается на заключительные такты в экспозиции и репризе первой части сонаты ор. 101, на адажио из сонаты ор. 106.

Таких примеров, по его утверждению, «очень много», и находятся они «в тесной связи с регистровкой Бетховена, с постоянной и планомерной сменой широкого и тесного ведения крайних голосов, внезапными или постепенными переходами от близко лежащих крайних голосов к их широкому расположению...». На эту особенность, продолжает Танеев, проявившуюся также в струнных квартетах и фортепианных ансамблях Бетховена, «критики», по-видимому, обращали мало внимания. «В ясно выраженных художественных намерениях Бетховена они, по своей обычной близорукости, усматривали мнимые следы ослабления слуха автора». Так, в частности, поступает К. Рейнеке, который «скромно называет такие комбинации неблагоприятными в звуковом отношении: «was der Klangwirkung nicht günstig ist». Этот несправедливый, но осторожно выраженный упрек посредственного композитора обратился в книге Беккера [«Бетховен»] (бывшего оркестровым музыкантом и вряд ли много смыслающего в ф[орте]п[ианной] игре) в «акустические мерзости», которые будто бы встречаются у Бетховена...»⁶⁵.

Читатель с удовлетворением прочтёт эти слова Танеева, которые так естественно сопоставляются со словами Одоевского по поводу отзыва Фетиса о Пятой симфонии Бетховена (см. выше). Важно также отметить, что несколькими годами ранее Танеев со всей определённой указал, что «Бетховен в последних произведениях, обращаясь к техническим приёмам старых контрапунктистов, указывает наилучший путь для последующей музыки»⁶⁶.

* * *

Формирование эстетических взглядов Одоевского совершалось в неразрывной связи с его общим идейно-философским развитием. Противоречивость мировоззрения характерна для всех этапов духовного развития Одоевского. Идеалист-романтик, интуитивист постоянно борется с Одоевским-реалистом, чутким, восприимчивым художником, пытливым и пронзительным мыслителем, отзывчивым на многие передовые явления современности, хотя бы они и вступали в противоречие с его взглядами. Романтико-идеалистические утопии ограничили творческие горизонты Одоевского, но не смогли поработить его активной, глубоко мыслящей личности, для которой истина, жизненная правда искусства были дороже и несомненнее общепринятых «вперёд задуманных» теоретических доктрин.

«В искусстве я никаких авторитетов не признаю, а тем менее стану себе присваивать авторитет — какой бы то ни было, — решительно заявляет он в письме к А. Ф. Львову от 12 марта 1860 года, — но я убеждён, и Вы вероятно, что искусство никогда не останавливается...». В этом признании — весь Одоевский, его пытливым вниманием к жизни, несокрушимой верой в успехи искусства, безостановочно шествующего «в даль беспредельную...».

Примечания:

- **1. Впрочем, анонимный сотрудник «Гирланды» (1831, № 6, стр. 157), по-своему, и видимо не без умысла, расшифровал имя сочинителя:яаго, то есть князя Владимира Одоевского.
- **2. «Московский телеграф», 1831, № 2, январь, стр. 249.
- **3. «Телескоп», 1831, ч. 1, № 2, стр. 229.
- **4. Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки (ОР ГПБ), архив Одоевского, опись 1, переплёт 95, лист 72.

- **5.** Там же, л. 27.
- **6.** ОР ГПБ, архив Одоевского, опись 1, переплёт 48, л. 52—53 (оборот).
- **7.** Цит. по кн.: А. Фет. Мои воспоминания (1848—1889), ч. 1. М., 1890, стр. 428.
- **8.** См.: «Милий Алексеевич Балакирев». Летопись жизни и творчества. Л., 1967, стр. 524.
- **9.** Игорь Глебов. У истоков жизни. Памяти Пушкина. «Орфей», книги о музыке. Кн. I. П., 1922, стр. 33.
- **10.** Б. Асафьев (Игорь Глебов). Глинка. [М.], 1947, стр. 60.
- **11.** Там же, стр. 137.
- **12.** Письмо Н. Х. Кетчеру и В. Г. Белинскому от 17 октября 1844 г. «Литературное наследство», т. 63. Герцен и Огарёв. III. М., 1956, стр. 92.
- **13.** Письмо М. П. Погодину от 7 марта 1827 г. Полное собрание сочинений Д. В. Веневитинова. М.—Л., 1934, стр. 344.
- **14.** В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. III. М., 1953, стр. 432; в дальнейшем сокр.: Белинский.
- **15.** См.: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 83. В дальнейшем сокр.: В. Ф. Одоевский.
- **16.** Отдел рукописей Библиотеки имени Ленина (ОР БИЛ), архив Погодина, П 46/42. Версия, что Бетховен был плодом любви Фридриха Вильгельма II, приезжавшего в Бонн в 1770 г., исходила из двухтомного «Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs...» Paris, 1817. Нам удалось обнаружить экземпляр словаря, принадлежавший Одоевскому, с его пометками, в БИЛ (шифр: S 13/95). Год рождения 1772 ошибочно указывался самим Бетховеном.
- **17.** По раннему плану цикл «Дом сумасшедших» должен был открыться рассказом «Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi», опубликованным в альманахе «Северные цветы на 1832 год». Впоследствии рассказ вошёл в цикл «Русские ночи», как часть «ночи третьей». И итальянский лжеархитектор Джамбатиста Пиранези, и Бетховен, и импровизатор Киприано, и даже в известной степени Себастьян Бах — все они из галереи «безумцев», одержимых своей *idée fixe*, подвижнически преданных идее творчества. Все они должны были стать героями цикла «Дом сумасшедших», а потом нашли своё место в книге «Русские ночи».
- **18.** Здесь нельзя не упомянуть несколько рецензий о Бетховене, принадлежащих перу Э. Т. А. Гофмана. Впервые напечатанные в 1910-х гг. на страницах немецкой музыкальной периодики, они затем были использованы автором в его получившем широкую известность цикле «Крейслериана» (из «Фантазий в манере Калло»). Что же касается изданного в 1828 г. в Праге небольшого биографического очерка о Бетховене, принадлежащего перу Шлёссера, то о нём, быть может, и не следовало упоминать, если бы он не появился через год после смерти композитора. Значение этого очерка ничтожно во всех отношениях.
- **19.** Только на склоне лет Одоевский открыто «подал свой голос» в защиту последних квартетов Бетховена, столь отпугивавших новизной и сложностью содержания. Так, говоря о квартетах ор. 131 и ор. 132, он заявляет, что исполнение их «редко бывает удовлетворительно», хотя они «превосходят все донныне существующие квартетные сочинения» («Наше время», 1863, № 51, 8 марта).
- **20.** Вся эта, точно «списанная с натуры» картинка напоминает действительный факт. Известно, как в кружке Виельгорского А. Ф. Львов, участвовавший в исполнении одного из последних квартетов Бетховена, швырнул на пол в раздражении свою партию первой скрипки. Правдоподобность этого факта подтверждается словами Н. Я. Афанасьева, которому А. Ф. Львов, после проигрывания одного из «голицыньских» квартетов, прямо заявил: «как вы, Н[иколай] Я[ковлевич], не видите, что это писал сумасшедший?» (Н. Я. Афанасьев. Воспоминания. «Исторический вестник», 1890, июль, стр. 35).
- **21.** «Соната! чего ты от меня хочешь?» (франц.) — выражение Б. Фонтенеля.
- **22.** Белинский, т. I. М., 1953, стр. 275.
- **23.** Из появившихся при жизни Одоевского публикаций новеллы отметим отдельное издание, вышедшее в 1832 г. в Петербурге (под литерами К. В. О.) и отпечатанное в типографии Департамента внешней торговли. Годом ранее новелла была опубликована в Петербурге на польском языке (без указания имени автора) под рубрикой: Literatura. Ostatni kwartet Beethovena. Powiesc z rossyiskiego z noworocznika Polnocne kwiaty. «Tygodnik Petersburgski», 1831, 20 marca, № 21. Позднее новелла вошла в задуманный Одоевским ещё в 1820-х гг. цикл «Русские ночи» (как часть «ночи шестой») и перепечатана с дополнениями в первой части трёхтомного собрания «Сочинений князя В. Ф. Одоевского» (изд. книгопродавца Андрея Иванова. СПб., 1844, стр. 157—168). Остальные

части «Русских ночей» публиковались на протяжении 1830-х гг. в разных периодических изданиях и в полном виде впервые появились в названном собрании сочинений. В этом издании автор внёс в новеллу значительные исправления преимущественно стилистического характера. При подготовке в 1862 г. неосуществлённого издания собрания своих сочинений Одоевский сохранил новеллу без изменений. В таком виде она неоднократно появлялась при жизни Одоевского в разных изданиях, в частности, в «Журнале для чтения воспитанникам военно-учебных заведений» (СПб., 1845, т. 56, кн. № 222, стр. 142–153). В 1913 г. московское книгоиздательство «Путь» выпустило «Русские ночи» под ред. С. А. Цветкова. В текст этого издания редактор внёс исправления и дополнения, заимствованные из подготовленного Одоевским второго издания своих сочинений.

- **24.** Не имел ли здесь в виду Одоевский окончательный вариант финала квартета ор. 130, где необычное, почти доходящее до иступленности веселье, по воспоминанию Мошелеса, воспринималось, как «волнующая душу улыбка, в которой столько побежденного страдания!» (Р. Роллан. Жизнь Бетховена. Собрание сочинений, т. 2, 1954, стр. 50).
- **25.** «Русские ночи». М., 1913, стр. 200–201.
- **26.** В. Ф. Одоевский, стр. 190.
- **27.** «Русские ночи», стр. 319.
- **28.** Белинский, т. VIII. М., 1955, стр. 322.
- **29.** И. А. Бычков. Из переписки князя В. Ф. Одоевского. «Русская старина», 1904, т. IV, стр. 206.
- **30.** Полное собрание сочинений И. В. Киреевского, т. I. М., 1911, стр. 18.
- **31.** «Русский архив», 1906, кн. III, стр. 587, 588.
- **32.** Неизданные письма к Пушкину. «Литературное наследство», т. 16–18. М., 1934, стр. 589.
- **33.** Пушкин в дневнике К. С. Сербиновича. Публикация В. Нечаевой. Там же, т. 58. М., 1952, стр. 258.
- **34.** Крайне интересно было бы установить даты начала и особенно окончания трагедии Пушкина. Как известно, рукопись её не сохранилась. Дата «26 октября 1830» в тексте «Северных цветов» обозначает, по предположению М. П. Алексеева, дату окончания «перебеленной рукописи». Столь же важно было бы установить, в какой стадии завершения находилась и новелла Одоевского в сопоставлении с его встречами с Пушкиным.
- **35.** Андр. Ин. Дельвиг. Полвека русской жизни. Воспоминания. 1820–1870, т. I. М.-Л., 1930, стр. 135.
- **36.** О. Е. Левашева. Музыка в кружке А. А. Дельвига. (Из истории музыкально-общественной жизни пушкинской эпохи.) «Вопросы музыкознания». Ежегодник, т. II, 1955. М., 1956, стр. 336.
- **37.** А. П. Баласогло. Проект учреждения книжного склада с библиотекой и типографией. Документы следствия по делу А. П. Баласогло. Дело петрашевцев, т. II, вып. 1. М.—Л., 1941, стр. 25.
- **38.** А. Н. Серов. Письма к В. В. и Д. В. Стасовым. Публикация А. А. Гозенпуда и В. А. Обрам. «Музыкальное наследство», т. III. М., 1970, стр. 162.
- **39.** М. Алексеев. Бетховен в русской литературе. «Русская книга о Бетховене». М., 1927, стр. 160.
- **40.** Beethoven und sein letztes Quartett (Musikalische Phantasiestück. Aus dem Russischen Almanach «Nordische Blumen»). «Historische und Romantische Erzählungen». Begebenheiten und Skizzen von Friedrich Tietz. Berlin, 1838, S. 151–163.
- **41.** Единственным, обратившим внимание на эту публикацию был М. П. Алексеев. На стр. 160 упомянутой выше статьи советский учёный выразил сожаление, что лишён был возможности установить, действительно ли статья в «Аргусе» представляет перевод «Последнего квартета». Пользуюсь случаем выразить свою признательность заведующему музыкальным отделом «Bibliothèque Nationale» в Париже Владимиру Михайловичу Фёдорову, с помощью которого удалось рассеять недоумение.
- **42.** Литературные новости в западном славянстве (письмо к редактору). «Отечественные записки», 1841, т. XVII, № 7. Смесь, отд. VII, стр. 28.
- **43.** M. P. Douhaire. Le Decameron russe. Histoire et nouvelles traduites des meilleurs. Paris, 1855, p. 95–112. Там же напечатано несколько других произведений Одоевского.
- **44.** ОР БИЛ, фонд А. В. Веневитинова, II, 51/7.
- **45.** В. Ф. Одоевский, стр. 158.
- **46.** Из современных Одоевскому отечественных бетховенианцев заметно выделяется Д. Ю. Струйский (1806–1856), один из наиболее образованных и активных музыкальных критиков 1820–1840-х гг., горячий поклонник Бетховена. Три работы Струйского посвящены Бетховену: первая — небольшая заметка, помещённая в «Северной пчеле» (1831, № 197, 2 сентября); остальные относятся к 1841 г. и напечатаны в «Литературной газете» — «Фиделио» Бетховена» (№ 12, 28 января) и «Бетховен» (№ 115, 11 октября). Бетховену посвящена также статья «О музыкальной живописи» («Северная

- пчела», 1841, № 62, 18 марта).
- **47.** *В. Ф. Одоевский*, стр. 113.
- **48.** *Там же*, стр. 116.
- **49.** *В. Ф. Одоевский*, стр. 497.
- **50.** 78-й концерт С.-Петербургского филармонического общества, 7 марта, которым вероятнее всего дирижировал И. Ф. Келлер, был дан в зале Дворянского собрания, в пользу музыкантских вдов и сирот, при участии хора Придворной певческой капеллы и солистов Эйзрих, Евсеева, Усольцева и О. А. Петрова. За несколько дней до этого (1 марта) симфония исполнялась в Москве.
- **51.** *В. Ф. Одоевский*, стр. 114—115. В тот же день (7 марта в 10 часов утра) для любителей музыки была устроена генеральная репетиция симфонии, на которой присутствовал Глинка. В. Ф. Ленц во втором томе изданной в Петербурге книги «Бетховен и его три стиля» («Beethoven et ses trois styles». СПб., 1852, стр. 189) пишет по этому поводу: «Во время скерцо Глинка воскликнул, пряча голову в руки: «С этим не потягаешься. Это просто невероятно». И он плакал».
- **52.** Два письма князя В. Ф. Одоевского. Ежегодник императорских театров, сезон 1892/93 г. СПб., 1894. В недатированной записке В. А. Жуковского к Одоевскому имеется дополнительное указание на их совместную работу над переводом «Оды к радости»: «Посылаю вам перевод Freude. Уломайте на ноты и возвратите с нотами». (Из переписки князя В. Ф. Одоевского. «Русская старина», 1904, июль, стр. 154).
- **53.** Текущая хроника и особые происшествия. Дневник. 1859—1869. «Литературное наследство», 1935, т. 22—24, стр. 242. Запись от 10 апреля 1868 г.
- **54.** *В. Ф. Одоевский*, стр. 272.
- **55.** *Там же*, стр. 113.
- **56.** *Там же*, стр. 114.
- **57.** *В. Ф. Одоевский*, стр. 459.
- **58.** *В. Ф. Одоевский*, стр. 105—106.
- **59.** *Там же*, стр. 219.
- **60.** *Б. Яголим*. Библиотека Одоевского. «Советская музыка», 1969, № 6.
- **61.** *В. Ф. Одоевский*, стр. 178.
- **62.** «Русские ночи», стр. 421.
- **63.** «Русские ночи», стр. 242—243.
- **64.** См.: *В. Ф. Одоевский*, стр. 67.
- **65.** Письмо С. Танеева к Д. Шору от 25 октября 1914 г. Новые материалы о С. Танееве (подготовил к печати Гр. Бернандт). «Советская музыка», 1955, № 7, стр. 49.
- **66.** С. И. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма. Вступление. М., 1959, стр. 10.