

Т.Л.Шумкова  
— доктор филологических наук,  
заведующий кафедрой связей с общественностью и литературы  
Нижегородского государственного гуманитарного университета

## ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА В СВЕТЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИРОНИИ В РОМАНЕ В.Ф.ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ»

*Статья посвящена осмыслению сопряжения раннеромантической и позднеромантической модификаций иронии как особенности русского романтизма. Исследование проведено на материале новелл об искусстве, вошедших в состав романа В.Ф.Одоевского «Русские ночи».*

*The article deals with the comprehension of synthesis of early and later kinds of romantic irony as a peculiar feature of the Russian romanticism. The investigation is based on the studies of art stories which are a part of the novel "Russian nights" of V.F. Odoevsky.*

Русский любомудр *Владимир Федорович Одоевский* (1804—1869) в своем вершинном романе «Русские ночи» (1844) наиболее полно синтезировал достижения шеллингианской философии и немецкой романтической литературы с ее абсолютизацией темы искусства, двоемирия и романтической иронии. При этом последняя реализовывалась в тексте новелл романа, посвященных творческой проблематике, в двух модификациях: раннеромантической и позднеромантической. Раннеромантическая ирония — продукт человеческого духа, жаждущего абсолюта, который только мысленно предвосхищался, теоретически осмыслялся, возникал как конечная, но неизменно отдаляющаяся точка философского конструирования или как поэтически неуловимый образ, — явилась способом утверждения Я в этом всеохватном постижении. Сознание совершало свой «караванный путь» (В.Янкелевич), даря субъекту ощущение собственной продуцирующей силы. При этом целью субъекта оставался сам путь как становление; абсолюта, приближаясь, отступал вдаль, оставляя творящее Я, возвращаемое к конечному себе, в томлении по обретаемой и одновременно утрачиваемой бесконечности. «Улыбка духа», печальная улыбка, адресовалась самому себе, удовлетворенному вечной неудовлетворенностью. Тональность улыбки менялась, когда в ее поле попадал несовершенный мир, центром которого становился «неразвитый человек — карикатура на себя самого» [13. С. 292], «гармоническая банальность», личность, лишенная дара продуцировать и улыбаться.

Вслед за божественно-веселым Сократом, но без его нравственно-педагогической аффектации, иенские романтики стремились, улыбаясь, создавать серьезное, — мир, в котором все мыслимое совершенство обретет в животворящем синтезе самое себя. Энергия раннеромантической иронии сильна и радостна, сила и радость были спутниками бесконечной череды «внутренних революций», свершаемых в душах героев: Генриха фон Офтердингена, Франца Штернбальда, Юлия... Жизнь каждого из них можно было уподобить «изумительной музыкальной пьесе»; герой, «не переставая, размышлял о ней, и всякий раз заново приходил в восторг» [8. С. 19]. Смерть в этом жизнеутверждении не была сопряжена с наказанием и скорбью, но лишь с продолжением бесконечного узнавания-обретения себя, любви, знания.

Однако творческое сознание, уставшее от бесконечных блужданий, взрастило в себе причины неизбежного раскола создаваемого универсума — симфилософского, симпоэтического союза. Позднеромантический человек погружался в тотальное двоемирие. Когда сверхреальный мир раскалывался на миры Бога и Сатаны, конечность, персонифицированная последним, обретала статус абсолютности. Личность балансировала в междумирии, не будучи способной к нахождению себя в себе. Когда «двоемирие Бог-Сатана сменялось единомирием судьбы» [9. С. 243], человек попадал в поле действия сил, неподвластных его частному волеизъявлению, — такая ситуация раскрывается Ф.В.Й.Шеллингом в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах». Человеку уготована

роль Иуды, добровольно предавшего Христа, но и в силу высшего судьбоносного предначертания. Человек — творец собственной судьбы, однако это только иллюзия, питаемая присутствием ему тщеславием; на самом деле человек — жертва, увидевшая гримасу судьбы и ставшая объектом ее иронии. Первородный грех искупался как родовой; через свой собственный грех (Берта Тика), через грехи прошлых поколений (Медардус Гофмана) человек вводился в лоно мирового греха, свершая извилистый путь страдания-искупления, подвластный, как марионетка кукловоду («Ночные бдения» Бонавентуры), высшим силам.

Сознание позднеромантического человека-творца — разрушающее сознание. Объектом разрушения выступают священные раннеромантические ценности: любовь, дружба, познание трансцендентального субъекта, устремленного к бесконечности. Коль скоро «один романтик едва понимал другого», а «надежда на грядущую культуру» была «развеейна» [2. С. 99], оставалось свести счеты с предшествующей культурой, дарящей мечту. Отсюда пародийный смех, требующий «для себя серьезного в плане эстетической игры с ним, как бы подбиваемый изнутри бесом.., такой пародийный, заведомо зажигающийся от противоположного смех, и может быть последователен лишь тогда, когда осмеивает самое священное для себя. Таков смех у алтаря, у гроба» [3. С. 109].

Одоевский творчески усваивает уроки немецких предшественников. В новелле «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», открывающей рукопись умерших шеллингианцев, «изыскатели» рассказывают историю, поведенную им, в свою очередь, одержимым библиоманией дядей, Алексеем Степанычем. Дядя, тогда еще молодой библиофил, воочию предстает перед глазами молодых шеллингианцев и читателя. Оказывается, сцена у книжной лавки была запечатлена художником-гравером в мельчайших подробностях. Дядя рассказывает: «Вы, может быть, видали карикатуру, которой сцена в Неаполе. На открытом воздухе, под изодранным навесом, книжная лавочка; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонна; вдали Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе, у которого маленький лазарони искусно вытягивает из кармана платок. Не знаю, как подсмотрел эту сцену проклятый живописец, но только этот молодой человек — я; я узнаю мой кафтан и мою соломенную шляпу; у меня в тот день украли платок, и даже на лице моем должно было существовать то же глупое выражение...» [7. С. 28]. Это был день знаменательной встречи. Неаполитанский чудака, внешне напоминающий гофмановского Белькампо, рассматривающий собрание фолиантов, заявляет о своем авторстве проектов зданий, «из которых для построения каждого надобно бы миллионы людей, миллионы червонцев и столетия...» [7. С. 30]. Он и есть Пиранези, умерший в 1778 г. Подобно гофмановскому Глюку, блуждает Пиранези в мире, принимая судьбу Агасфера, бессмертие — как возмездие за зло, в которое архитектор хотел ввергнуть мир. Более всего поражает молодого библиофила «один том... наполненный изображениями темниц разного рода; бесконечные своды, бездонные пещеры, замки, цепи, поросшие травой стены — и, для украшения, всевозможные казни и пытки, которые когда-либо изобретало преступное воображение человека...» [7. С. 30]. Однако все это не что иное, как метафора страданий творца, на воплощение замыслов которого никогда не было средств. Такова *ирония, которая порождается столкновением бесконечности, создающей деятельность, и сферы конечного, сопряженной с невозможностью реализации замыслов*: «В каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-мучитель, — объясняет несчастный, — каждое здание, каждая картина... служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище...» [7. С. 32]. Гиперболизм беспредельного страдания творца приводит к гиперболизму жестокости, порождаемой отчаяньем: он рукоплещет «бурям и землетрясениям» [7. С. 33], смеется, когда ветшают здания, построенные его соперниками, жажда восстановить то, что не щадит время. Ему нужна безделица — десять миллионов червонцев... Гипербола иронически наталкивается на литоту: молодой библиофил подает в качестве

милостыни один червонец, который страдалец (новый виток гиперболы) собирается приложить к сумме, собираемой для «покупки Монблана, чтоб скрыть его до основания; иначе он будет отнимать вид у... увеселительного замка» [7. С. 33].

Итак, если перед дядей-рассказчиком, тогда еще юным библиофилом, действительно предстал Пиранези, то гравюра, о которой говорилось выше, вовлекла действующих лиц, как некогда Генриха фон Офтердингена книга графа Гогенцоллерна, в лоно истории, наполненной тайнами и чудесами. Если же Пиранези на самом деле просто неаполитанский сумасшедший, то фантазия все равно наделяет его потенциалом романтического творца, не мешая оставаться тем, кем он воспринимается обывателями, населяющими обыденный мир. Романтическая ирония, как ее истолковывал Ф.Шлегель, смешивающая вымысел и действительность, время, мыслимое как реальное, и мифоисторическое время, не позволяет дать однозначного истолкования.

Новеллу «Последний квартет Бетховена» предвосхищает эпитафия из «Серапионовых братьев» Э.Т.А.Гофмана о советнике Креспеле, который, возможно, «помешался», а быть может, просто явил миру истинное свое лицо, доселе скрываемое. Поздний Бетховен, ввергнутый в романтический конфликт гения и толпы, также предстает непонятым безумцем, утратившим в глазах «любителей музыки» свой прежний гений. Его порывистые жесты, горящие глаза, выразительная мимика воспринимаются обществом как признаки болезненности. Обитель великого музыканта — «маленькая душевная комната» [7. С. 80]; его замыслы должны воплотиться на фортепиано, где нет «ни одной целой струны» [7. С. 81]. Играя на «пустых клавишах», глухой композитор слышит «септим-аккорд», свое музыкальное изобретение, непонятное педантам. Луиза наливает Бетховену стакан *простой воды*, который тот принимает за славный *королевский рейнвейн*, наслаждаясь его вкусом. Это проявление раннеромантической иронии, исходящей из вибраций конечного и бесконечного: продуцирующий дух музыканта, устремленный к абсолюту, сталкивается с обыденностью вещей и отношений, порождая двойственность восприятия происходящего. Так уже было в гофмановском «Кавалере Глюке», когда великий композитор, умерший много ранее свершаемого в произведении события, воспроизводил мелодию, глядя в нотную тетрадь, в которой не было ни одного нотного знака.

Апофеоз столкновения миров — в пылком монологе Бетховена: «Увы, никогда я не мог выразить души моей; никогда того, что представляло мое воображение, я не мог передать бумаге... В моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий; оригинальные мелодии пересекают одна другую, сливаясь в таинственном единстве; хочу выразить — все исчезло...» [7. С. 82]. Это своеобразная трансформация «невыразимого» В.А.Жуковского в лоно музыки, внутриличностного столкновения бесконечного с конечным. Бетховен говорит о «холодном восторге» толпы, не способной к восприятию истинно прекрасного, о своем непонимании «холодного восторга». Оксюморонное словосочетание призвано выявить утрату созерцанием произведения искусства своей чистоты как неизменной составляющей. «Холодному восторгу» противостоит чистое созерцание творца, «когда целый мир... превращается в гармонию» [7. С. 83]. Бетховен Одоевского жаждет пережить состояние, ранее воспетое Ф.В.Й.Шеллингом в диалоге «Бруно, или О божественном и природном начале вещей»: «Когда мы, достигнув этой вершины (абсолютного созерцания. — *Т.Ш.*), сможем созерцать гармонический свет этого удивительного познания и одновременно признаем его реальностью божественной сущности, нам будет дозволено увидеть красоту в ее высшем великолепии» [11. С. 584—585].

Однако подобно Микеланджело, творя «в гневе, в ярости» [7. С. 83], Бетховен оказывается не способным к божественному созерцанию и явлен как человек, похитивший «ощущение своей бесконечности и богоподобия, и оно как несправедливое добро не может идти ему впрок... Испокон веков Боги карали за эту дерзость» [14. С. 139]. Ирония бетховенской судьбы состояла в бесконечной жажде творческого приобщения к божественному абсолюту, со-

пряженной с *неверием* в Бога, порождающим *осознаваемую* невозможность свершения желаемого. Одоевский следует раннеромантической традиции, идущей от Новалиса, опоэтизировавшего смерть: Бетховен достигает абсолютного созерцания в последние мгновения жизни, бросаясь на колени, протягивая руки к окну, к Богу, к свету; *будучи глухим, он слышит* звучание собственной музыки, явившейся отголоском «страстей человеческих» и охватившей весь мир. *Смерть, дарующая полноту бытия*, иронически венчает новеллу, отпуская на свободу «Серафима, заклепанного в человеческую одежду» [7. С. 83].

Таким образом, стремление к бесконечному и субъективная ограниченность, порождающие раннеромантическую иронию, сочетаются в истории Бетховена с позднеромантическим неверием в Бога, которое вновь раннеромантически преодолевается в финале новеллы, — таково «катастрофическое наложение романтизмов друг на друга», отмечаемое Ф.П.Федоровым как особенность русского романтизма [см.: 10. С. 304].

Новелла «Импровизатор» призвана дать ответ на вопрос, *как* добиться творческой гармонии (Бетховену, как выяснилось выше, это абсолютное знание явилось в качестве наития в предсмертный миг), предлагая путь *через inferнальное*. Новеллу предвосхищает эпитафия из гетевского «Фауста»: «Так пес не стал бы жить!.. / Вот почему я магии решил предаться...», намекающий на стесненное материальное положение героя, решившего обратиться за помощью к потусторонним силам. Не лишенный таланта, но отнюдь не гениальный поэт Киприано, однажды возжелает творить, не прилагая усилий и, тем самым, обогатиться. Его терзает конфликт мысли и выражения, связанный с отсутствием божественного дара: «Каждый стих стоил бедному поэту нескольких изгрызенных перьев, нескольких вырванных волос и обломанных ногтей. Тщетны были его усилия! Часто хотел он бросить ремесло поэта и променять его на самое низкое из ремесел, но насмешливая природа, вместе с творческим даром, дала ему причуды поэта: и эту врожденную страсть к независимости, и это непреодолимое отвращение от всякого механического занятия, и эту привычку дожидаться минуты вдохновения, и эту беззаботную неспособность рассчитывать время» [7. С. 87]. «Насмешка природы» есть не что иное, как проявление иронии жизни: герой желает быть творцом, но смотрит на вдохновенное творчество как на ремесло, трудится над стихами, как работает ремесленник, но, обладая привычками, свойственными творческим людям (вспоминается воспетая в шлегелевской «Люцинде» праздность), лишен гениальности.

Бедный юноша обратится за помощью к доктору Сегелиелю. С одной стороны, Сегелиель — путешественник, гурман, эстет, талантливый врач, исцеляющий от любой болезни. С другой стороны, он опасный человек, несомненно, причастный нечистой силе: «Он не брал денег за лечение, и его бескорыстие, соединенное с чудным его искусством, могло бы привлечь к нему больных всего мира, если бы за излечение он не назначал престранных условий, как например: изъять ему знаки почтения, доходившие до самого подлого унижения; сделать какой-нибудь отвратительный поступок; бросить значительную сумму денег в море... носился даже слух, что иногда требовал такой платы, такой.., о которой не сохранило известия целомудренное предание» [7. С. 88]. Явный намек на дьявольские забавы и на продажу души дьяволу, как это раскрыл Гете в «Фаусте»: «Тебе со мною будет здесь удобно, / Я буду исполнять любую блажь. / За это в жизни тамошней, загробной / Ты тем же при свидании воздашь» [1. С. 65].

До «Импровизатора» Сегелиель уже фигурировал в творчестве Одоевского, став героем незавершенной пьесы «Сегелиель, или Дон-Кихот XIX-го столетия». Из ее отрывков очевидно, что Сегелиель, скорбящий о людском уделе, блуждает по земле, принимая участие в разворачивании *вселенской иронии*. Вот он вспоминает эпизод, когда, будучи подростком, стоял на возвышении. Мальчик, потерявший стадо, спросил, не видно ли ему, где оно. Сегелиель направляет ребенка к страшному болоту, которое засасывает его и отца, поспешившего на

помощь. Сегелиель скорбит над участью отца и сына; еще мгновение назад он колебался, кого спасти первым, но его нерешительность привела к гибели обоих.

Сегелиель желает работать под началом знатного вельможи. Он излагает свои взгляды, сводящиеся к главному (чрезвычайно важному и для самого Одоевского), — «*быть полезным человечеству*» [4. С. 92]. Все отрасли знания в настоящее время разрознены и «противоречат одна другой», но «в мире все связано одно с другим» [4. С. 93]. Многое ведомо молодому энтузиасту, жаждущему передать знания людям (читателю уже известно, что источник знаний — Луцифер, направивший Сегелиеля в «пепельный мир»). Вельможе приятен порыв юноши; он сам был таким когда-то. А теперь его удел — бумаги, поглотившие живую мысль. Ирония жизни состоит во всесии «пепельного мира», поглощающего субъективную энергию, независимо от источника, питающего ее. Энтузиасту суждено превратиться в чиновника.

Доктор философии Сегелиель на балу возбуждает толки о себе. Он бледен, так как «это теперь в моде», «он очень странен, очень скучен и большой педант» [4. С. 95], но «у него, должно быть, предоброе сердце» [4. С. 98] — так ирония, направленная на традиционный романтический портрет, сосуществует с недосказанностью. Рядом вальсирующие Луцифер и Асмодей (Астарот), перевоплотившиеся в обычных людей. Астарот в облике старой надменной дамы констатирует, что гостиная полна чертей, и неизвестно, о ком речь — о самих чертях или о светских людях. Духи забавляются, выстреливая из маскарадных оружий всевозможными болезнями, благами и невзгодами; общество воспринимает это как маскарадную шутку, но Сегелиель, подобно древнему зрителю трагедии, знает, в отличие от героя трагедии, что всё по-настоящему. Присутствующих настигает ирония судьбы, а Сегелиеля участь Кассандры: он пытается сообщить и предостеречь, но люди только смеются под своими масками. На следующий день во время «публичного гулянья» многие хвори объясняются открытым окном в буфетной и противным характером Сегелиеля, который «добрый малый», но и «во все вмешивается» [4. С. 108].

Впоследствии, скитаясь по свету, Сегелиель будет страдать от избытка сил и невозможности действия, переживая свой конфликт мысли и выражения. «Он является в виде Савонарола, Леонарда да Винчи, Аббата, хотевшего летать, дикаря..., честного человека Изобретателя, которого изобретения всегда открываются прежде другими. Духи рассказывают, что однажды он обратился в гром и упал на громовой отвод» [4. С. 110—111]. *Неопределенность образа Сегелиеля, исполненного титанической мощи, не имеющей выхода, делает его носителем романтической иронии.*

В истории с Киприяно Сегелиель, испытав все отмеченное выше, стал степенным доктором (в романтической литературе — носителем конечного). Пережил он и судебный процесс, где обыватели обвиняли его в причастности к темным силам. Однако просвещенные судьи, знатоки Канта, Локка и естественных наук, лишь посмеялись над обвинителями. Одоевский-романтик явно иронизирует по поводу читательской ограниченности: если обвинение действительно справедливо, то рассудительному человеку следует принять относительность собственной просвещенности, если же обвинение несправедливо, то беды, которые настигли обвинителей Сегелиеля, все равно останутся необъяснимыми, подтверждая несостоятельность науки.

Сегелиель же забавляется с «Адамовыми сынками, Адамовыми детками» так, как это делали на маскараде Луцифер и Астарот, исполняя роль судьбы-иронии.

Киприяно становится участником странного акта, чудеснейшего, столь любимого романтиками «беспорядка», сопровождающего свершение иронии судьбы: «Доктор с хохотом закричал: “Пепе, фризую шинель”..., все книги на полках были в движении, из одной рукописи выскочила цифра 8, из другой арабский алеф, потом греческая дельта...» [7. С. 93]. Пугающая героя невозможная путаница вещей предвосхищала неведомый им удел, над которым задолго до его свершения хохотал знающий исход доктор.

Сегелиель наделяет Киприяно даром «все видеть, все знать, все понимать» [7. С. 92]. Киприяно чрезвычайно благодарен, вовсе не чувствуя иронии доктора. Весь ужас происходящего кроется в каламбурности обещания: Киприяно воспринимает грядущий дар как пророчество и всеведение, а доктор имеет в виду буквальность сказанного. Столь желанный для самого Одоевского универсум вдруг предстанет перед Киприяно как «остов прекрасной женщины, которую прозектор выварил так искусно, что на ней не осталось ни одной живой жилки» [7. С. 93]. Одоевский воскрешает образ гофмановской природы, которую профессор Моше Терпин заключил в «маленький изящный компендиум». «В одно мгновение высокое таинство зарождения мысли показалось Киприяно делом весьма легким и обыкновенным; чертов мост с китайскими погремушками протянулся для него над бездною, отделяющею мысль от выражения» [7. С. 93], но какова цена преодоления бездны?! Киприяно смотрит в стакан с водой, но там «не вода, а что-то странное: там два газа борются между собой, и мириады инфузорий плавают между ними..., едва он прилег, как вдруг над ушами его раздается шум, стук, визг: как будто тысячи молотов бьют об наковальни...» [7. С. 93]. Все органы чувств героя воспринимают мир в гиперболизированном и расчлененном виде. Апофеоз страдания — представшая перед ним возлюбленная Шарлотта. Он видит не девушку, а «лишь камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости; в ее миловидной поступи — лишь механизм рычагов... Несчастный! он видел и желчный мешочек, и движение пищеприемных снарядов... Несчастный! для него Шарлотта, этот земной идеал, перед которым молилось его вдохновение, сделалась анатомическим препаратом» [7. С. 94].

Таким образом, желая творить «без труда», как гений, Киприяно утратил универсум — объект стремления гения, желая любить, обрел вместо возлюбленной куклу-автомат, желая познать мир, увидел лишь его «остов»; стремясь проникнуть в «высокие помыслы человечества», выявил искусственность «сцеплений» мировоззренческих конструкций, где на последней, нелепой ошибке переписчика, как «на иголку, фокусники поставили целое здание» [7. С. 95]. Одоевский в страдании Киприяно запечатлел и собственное страдание, свою иронию по поводу ограниченности современной науки и собственных возможностей как ученого-исследователя.

Киприяно получил и золото, и удовольствия, но «в каждом из наслаждений был яд, и после нового успеха умножалось его страдание» [7. С. 96]. Последняя вежа жизни героя — должность шута в деревне степного помещика. Он одет во фризовую шинель, как выясняется, предсказанную хохочущим доктором в день заключения сделки. Очевиден вариант античной *трагической иронии*: доктор смеялся, зная, подобно зрителю трагедии, то, что еще предстояло Киприяно, ожидающему совсем иной участи.

Одержимый безумием шут говорит на странном языке, смешанном из всех языков (карикатура на универсум). Но, подобно гофмановскому Белькампо, он по-своему причастен к божественному; его духовное странствие не завершено, ибо первых, оставшихся нетленными, юношеских стихов к Шарлотте не коснулся страшный дар Сегелиеля. Несмотря на кажущееся торжество позднеромантической иронии, открытый финал «Импровизатора» оптимистичен и настраивает на новый виток духовной эволюции героя. Но и здесь кроется ирония, ибо остается неизвестным, состоится ли возрождение, хватит ли у героя душевных сил избавиться от пагубного умения «все видеть, все слышать, все понимать».

Неправедное обретение божественного дара, обернувшееся страшной духовной драмой героя в новелле «Импровизатор», сменяется новеллой «Себастьян Бах», где гениальный композитор, напротив, пребывает в гармонии с миром и собой. Бах — центр того универсума, созидания которого страстно жаждала душа самого Одоевского — чудесного сплетения искусства и горячего религиозного чувства. Однажды оказавшийся в эйзенахской церкви юный музыкант испытает мгновения божественного созерцания: «взорам Себастьяна явилось бесконечное, дивное здание, которого наяву описать не может бедный язык человеческий. Здесь

таинство зодчества соединялось с таинством гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; от тысячи курильниц восходил благоухающий дым и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием... Ангелы мелодии носились на легких облаках его и исчезали в таинственной лобзании... Все здесь жило гармонической жизнью, звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук — невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства... Долго длилось сие видение. Пораженный пламенным благоговением, Себастьян упал ниц на землю, и мгновенно звуки усилились, загрели, земля сотряслась под ним, и Себастьян проснулся» [7. С. 113]. Герой постигает абсолют во сне — излюбленном романтическом состоянии, и отныне вся его жизнь — размеренная, исполненная веры, нравственной чистоты и гениального творчества, признанного миром, — делается похожей на такой сон. Чистое супружеское чувство Магдалины, которая столь «часто мешалась со всеми происшествиями его музыкальной жизни», к чьему голосу «приросли все любимые мелодии Себастьяна» [7. С. 122], увенчала эту жизнь, кажущуюся абсолютной. Она дочь учителя Альбрехта, открывшего Себастьяну, что он «музыкант» и что само искусство соединило его с Магдалиной. Ситуация, казалось, воссоздавала отношения Клингсора, Генриха фон Офтердингена и Матильды, чье личико увидел Генрих во сне в сердцевине Голубого цветка и чье чувство разделил при судьбоносной встрече в Аугсбурге. Но в отличие от новалисовской Матильды, воплощающей абсолют как бесконечную божественную любовь, в Магдалине изначально крылось нечто чуждое бесконечности. Она лучшее, что составляло конечную ипостась жизни гения: ставит пальчик на клавишу, когда до нее не может дотянуться играющий композитор, чинит перья, переписывает ноты... Внезапное увлечение уже пожилой супругой приезжим итальянцем, распеваящим страстные канцонетты, послужило прологом к гибели: Бах понял, что музыка, исполняемая Франческо, была, с одной стороны, как «горькая насмешка над общим таинственным спокойствием» (эмфаза моя. — Т.Ш.) [7. С. 126], а с другой — воскрешала в Магдалине, наполивину итальянке, нечто чуждое ему, Баху. Одоевский не любил итальянскую музыку; сфера конечного, к которой была изначально приобщена Магдалина-помощница, увлекает в себя и музыкальность легкомысленного итальянца в связи с общим отношением Одоевского к проблеме. Но Одоевский-романтик рассматривает вопрос и под другим углом зрения: для спокойно-возвышенной души Баха итальянская музыка становится воплощением *человеческого начала* в жизни, «когда стихом и поцелуем / Над мудростью мы торжествуем» [6. С. 56], как это было у Новалиса, как воспевалось Ф.Шлегелем в «Люцинде» и особенно пылко Ф.В.Й.Шеллингом в «Эпикурейских воззрениях Гейнца Упряма», где единственным желанием героя, смеющегося над ханжами, было «на кушетке с красавицей юной абзац / за абзацем / Изученьем “Люцинды” заняться» [12. С. 107].

Иенские романтики восславили любовь в ее духовном и телесном единстве: как союз мужчины и женщины в «Люцинде» Ф.Шлегеля, как «цветок и тварь» в одноименном стихотворении Ф.В.Й.Шеллинга, Землю и ее Созидателя в поэме «Рейн» Ф.Гельдерлина, как «бракосочетание времен года» [5. С. 59—60] в одноименном стихотворении Новалиса.

Ирония жизни Баха состояла в том, что, *тяготая к абсолютности, она не обладала самой жизнью* в ее человеческой, радостно-телесной полноте. В свое время учитель Баха, Альбрехт, поднимал вопрос о *мысли и выражении* и давал ему историософское разъяснение: в младенческую эпоху, переживаемую человечеством, *выражение* не было необходимо людям, слитым с миром-объектом. Когда настала эпоха противоречий, «родились два постоянные, вечные, но опасные вероломные союзники души человека: *мысль и выражение*» [7. С. 120], чье противоборство преодолимо лишь в музыке. Когда Баху, чья жизнь была воплощением *духовной музыки*, открылась непостижимая многогранность музыки как таковой, связанная с самим человеческим естеством, оказалось, что созданный им универсум явился только иллю-

зией. И если Бетховен в конце жизни обретал абсолют, растворяясь в вечности, то Баху открывалась бесплодность жизни в ее ужасающей относительности. «Бах 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... Половина души его была мертвым трупом. ...воображение его, изнывая, искало звуков, единственного языка, на котором ему была понятна и жизнь души его и жизнь вселенной, — но тщетно: одряхлевшее, оно представляло ему лишь клавиши, трубы, клапаны органа! мертвые, безжизненные...» [7. С. 131].

Таким образом, ни страстная жажда самовыражения гения и злодея, ни гениальное спокойствие, родственное вечности, ни мечта обретения самого творческого дара во что бы то ни стало, не способны были даровать творцу божественный абсолют, или, как мыслил его ранний Одоевский, Безуслов.

Где же выход, к которому были призваны устремиться оппозиции уже зрелого мыслителя, усвоившего шеллингианские конструкции «Философии искусства», сводимые к абсолюту? Многозначительное завершение рукописи умерших шеллингианцев Судилищем многое проясняет в этом вопросе. Судилище, очевидно, было призвано отыскать истину (так и не найденную ни героями новелл, ни умершими шеллингианцами, ни философствующими приятелями во главе с Фаустом). Но Судилище явно искажает ее, умышленно не слыша исповеди подсудимых. Ситуация несколько проясняется вмешательством Сегелиеля:

«Сегелиель. Что за забавное судилище? Помилуйте, да на что ж это похоже; оно на каждом шагу себе противоречит: то живи для себя, то для искусства, то для себя, то для науки, то для себя, то для людей. Ему просто хочется обманывать нас! Что ни говори, как ни называй вещи,

какое на себя не надевай платье — все я остается я и все делается для этого я. Не верьте, господа, этому судилищу, оно само не знает, чего от нас требует.

Судилище. Подсудимый! ты укрываешься от меня. Я вижу твои символы — но тебя я не вижу! Где ты? Кто ты? Отвечай мне.

Голос в неизмеримой бездне. Для меня нет полного выражения!» [7. С. 140].

Сегелиель — единственный персонаж, чье имя не вынесено в заглавие новелл, который, соответственно, не должен выступать в качестве подсудимого. Сегелиель самовольно вмешивается в процесс, перевирает произносимые Судилищем фразы и, наконец, выносит собственный приговор, сводящийся к несостоятельности Судилища, достойного лишь неверия и насмешки. Сегелиель, ранее в качестве судьбы-иронии насмехающийся над слабостью человеческой натуры, и не может мыслить иначе. Но, оказывается, именно Сегелиель — титан, полудьявол, страдалец и ироник — для Судилища неуловим; его голос внезапно сменяется «Голосом, доносящимся из неизмеримой бездны». Бездна же, в отличие от живородящего хаоса, как известно, не может породить ничего. А это означает, что истина никогда не родится, что она, не родившись, канула в бездну. При этом осталось неизвестным, кому принадлежит «Голос из неизмеримой бездны». Возможно, это изменивший облик Сегелиель, уже имеющий опыт перевоплощения, как это было очевидно из неоконченной одноименной пьесы, — ведь именно ему был адресован последний вопрос Судилища. Тогда венчающий рукопись Голос из неизмеримой бездны — очередная насмешка Сегелиеля!

Итак, финал рукописи — это торжество иронии: Судилище, призванное содействовать поиску истины, искажает ее, не слыша сказанное подсудимыми; Сегелиель, в свою очередь, насмехается над Судилищем, а таинственный Голос из неизмеримой бездны, возможно, принадлежащий ему же, подводит итог, сводящийся к насмешке над вечной непознаваемостью истины. Одоевский-романтик через позднеромантическую насмешку не дает возможности героям-энтузиастам обрести гармонию. Но для него как для просветителя принципиально важна иная задача — новая гармоничная Россия, о чем свидетельствует Эпилог романа.

И здесь вновь вступит в силу раннеромантическая ирония: проблема способна разрешиться, но не героями романа, а многочисленными поколениями искателей, принадлежащих грядущему. Поиск, хотя и во имя просветительской цели, но в духе иенских романтиков, устремляется к абсолюту, который (Одоевскому это хорошо известно) невозможно обрести.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гете И.В. Фауст // Гете И.В. Избранное: В 2 т. СПб., 1997. Т. 2.
2. Лукач Г. фон. Душа и формы. М., 2006.
3. Михайлов А.В. Культура комического в столкновении эпох // Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: Проблемы взаимосвязей. М., 2000.
4. Незавершенный замысел В.Ф.Одоевского «Сегелиель» (по рукописям из фонда № 539 Российской национальной библиотеки) // Вестник РУДН, 1998. № 3.
5. Новалис. Бракосочетание времен года // Поэзия немецких романтиков. М., 1985.
6. Новалис. Когда в числе и в очертанье... // Поэзия немецких романтиков. М., 1985.
7. Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1974.
8. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987.
9. Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер // Russian Literature. Амстердам, 1995. Т. 38.
10. Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830 годы // Эолова арфа. Русская романтическая лирика. Даугавпилс, 1994.
10. Шеллинг Ф.В.Й. Бруно, или О Божественном и природном начале вещей // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: В 2 т. М., 1987—1989. Т. 1.
11. Шеллинг Ф.В.Й. Эпикурейские воззрения Гейнца Упрямца // Поэзия немецких романтиков. М., 1985.
12. Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 292.
13. Шлейермахер Ф.Д. О религии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.