
МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ: «РОЛЬ ПРАВОСЛАВНЫХ ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РАЗВИТИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»

(«Рождественские чтения», 25 января 2012 года,
Московская консерватория)

Роман Кузьмин

МУЗЫКА КАК ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФИИ:

**КНЯЗЬ В. Ф. ОДОЕВСКИЙ И НАЧАЛА
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Нас спросят:

«Чем же кончилось ваше путешествие?»

– Путешествием.

В. Ф. Одоевский. Русские ночи

На рубеже XVIII–XIX веков немецкая философская эстетика совершила революцию в понимании искусства. Современное понятие искусства как автономной, светской, гуманистической ценности, ставшее для нас чем-то очевидным, уходит корнями в напряженную романтико-идеалистическую рефлексию «вокруг 1800 года», как нередко обозначают этот период в немецких исследованиях последних десятилетий (см.: [28]). В десятилетие-тридцатые годы XIX века молодая русская культура активно рецептировала новые немецкие идеи в рамках широкого и все еще недостаточно изученного явления *русского шеллингизма* [21] и его ядра — «московского германизма». В России, как и в Германии,

вырабатывался новый взгляд на искусство в целом и на музыкальное искусство как на особо привилегированное¹.

В процессе осмысления музыки как целостного и эстетически автономно-го феномена новой секулярной и традиционной церковно-народной культуры, феномена, органически связанного со всем универсумом и выражающего универсум в духе народа-творца и в гении композитора, первое веское слово в русской культуре начала XIX века сказал не кто иной, как Владимир Федорович Одоевский (1804–1869). И именно князь Одоевский уже в 1850–1860 годы стоял у истоков музыкального образования в России и был одним из его идеологов (см.: [14]). На мой взгляд, оба эти обстоятельства тесно связаны; думается даже, что институционализация и автономизация музыкального образования в России в некотором отношении стала следствием и повторением тех же процессов, которые произошли несколько раньше с музыкой как *предметом философской рефлексии*. Покажем это на примере творчества князя В. Ф. Одоевского.

Философское и литературное наследие Одоевского обширно и разнообразно. Однако вопрос о музыке, ее содержании и цели — один из ключевых, хотя и решается он по-разному в разные периоды творчества. В рамках данной статьи я хотел бы показать, что сохраняется принципиальное единство в том, как Одоевский «работает» с музыкой. Это единство, на мой взгляд, проявляется главным образом тогда, когда музыка снова и снова помещается в контекст — философский, естественнонаучный, психологический, исторический, педагогический — больший, чем сама музыка. Расширение контекста, смена угла зрения с сохранением внимания на предмете, по Одоевскому, — это наиболее продуктивный способ сказать «о том, что в музыке» (здесь, кажется, уместно вспомнить название последнего лекционного курса, подготовленного А. В. Михайловым для Московской консерватории весной 1995 года [13, 832]). Сегодня, когда мы переживаем очередной «конец образования», обращение к философским истокам существующих образовательных традиций и институций может принципиально расширить горизонт нашего понимания, и «конец» (кто знает?) окажется новым началом.

1. «Немузыкант»

Однажды Борис Асафьев так сказал об Одоевском: «Я бы от души желал, чтобы многие музыканты были такими *немузыкантами*, каким был он». Цитату любят приводить исследователи (см. вступительные статьи в: [16, 9; 17, 29]), однако смысл сказанных слов нуждается в прояснении. Ведь хорошо известно, что князь Одоевский — один из основоположников российской теории музыки² и первый профессиональный музыкальный критик [8, 3], автор новаторских литературных сочинений о музыке (достаточно назвать самые известные новеллы «Последний квартет Бетговена» (1831), «Себастиан Бах» (1834), в которых Бах в русской, а Бетховен в мировой словесности впервые становятся литературными героями). Разносторонний музыкант — знаток, исследователь и экспериментатор, в сферу научных и практических интересов которого входили акустика, инструментоведение, композиция, исполнительство, история музыки, музыкальная этнография

¹ О музыке как об универсальной метафоре романтизма см: [11].

² «Его (В. Ф. Одоевского — Р. К.) мысли о русском народном творчестве и культовом пении, его критические статьи о Глинке, его взгляды на музыкальное образование делают его первым выдающимся русским музыковедом» [1, 266].

и археология, — он вместе с тем был одним из ведущих музыкальных просветителей и педагогов своей эпохи. Общеизвестно также, что именно Одоевский был первопроходцем в изучении церковной и народной русской музыки [7, 9]. Как отмечает в первом советском популярном издании музыкально-критических работ Одоевского (1951) его составитель и комментатор В. В. Протопопов, «такого многостороннего и глубокого деятеля в русском музыковедении до Одоевского еще не было» [16, 4]. Но тогда почему «*немузыкант*»? Мне кажется, что Б. Асафьев в своем замечании уловил существенный момент: Одоевский принципиально основывал свой интерес к музыке на *немузыкальном* фундаменте. Этот фундамент не исчерпывается ни энциклопедизмом, ни «глубиной» и «многосторонностью» Одоевского (отмеченными В. Протопоповым), но его можно и нужно исследовать как философскую установку определенного рода.

2. «Настоящее значение философии»

Ведущий шеллинговед своего времени пятидесятилетний профессор философии Петербургского университета Д. М. Велланский писал двадцатилетнему председателю первого русского домашнего философского кружка — общества любомудрия — Одоевскому 17 июля 1824 года: «Из всех известных мне ученых Россиян вы один поняли настоящее значение философии» [17, 7]. Что означают эти слова? Во-первых, вероятно, то, что любомудры первыми в России приняли вызов, брошенный актуальной западной мыслью: не имея специального философского образования, они начали самостоятельно изучать неосвоенный материк — западноевропейских мыслителей последних двух столетий. О том, насколько высоко ценили в кружке новую германскую мудрость, свидетельствуют известные слова А. И. Кошелева³. Важно, однако, отметить, что немецкий идеализм не был просто интеллектуальным увлечением для избранных, как можно подумать, читая по-юношески высокомерные суждения любомудров: его притягательная сила была в том, что он предложил понятийный язык, способный описать («сконструировать») новый исторический опыт, схватить в понятиях изменяющуюся на глазах реальность. У А. В. Михайлова этот переходный слом рубежа веков получил название «конец культуры готового слова», когда привычные, «готовые» смыслы ключевых понятий культуры перестали быть общепринятыми и общепонятными и как бы распались, а слова стали инструментами «действительности, а не культуры» [12, 318].

Но похвала Велланского, думаю, иллюстрирует еще и ситуацию с философией именно в России и именно *in toto* — значение и назначение этой науки (как, впрочем, и вообще *науки*) в начале XIX века было совершенно не очевидно⁴. Первым, кто безусловно всерьез оценил или даже *переоценил* потенциал

³ «Тут господствовала немецкая философия, то есть Кант, Фихте, Шеллинг, Окен, Гёррес и др. Тут мы иногда читали наши философские сочинения; но всего чаще и по большей части беседовали о прочтенных нами творениях немецких любомудров. Начала, на которых должны быть основаны всякие человеческие знания, составляли преимущественный предмет наших бесед; христианское учение казалось нам пригодным только для народных масс, а не для нас, любомудров. Мы особенно высоко ценили Спинозу, и его творения мы считали много выше Евангелия и других священных писаний» [6, 12]. Здесь и далее в цитатах мы сохраняем пунктуацию первоисточников.

⁴ Можно вспомнить свидетельство А. И. Герцена в хрестоматийной статье «Дилетантизм в науке»; атмосфера непонимания смысла философствования (нередко самими философствующими) хорошо передана в «Береге утопии» Т. Стоппарда.

философии, было, как ни странно, российское правительство: поспешный самороспуск кружка Любомудров после 14 декабря 1825 года не был проявлением пустого страха; изучение философии с точки зрения николаевского правительства действительно представляло немалую угрозу — впрочем, еще в 1817 году преподавание философии в Московском университете стало сходить на нет, а в 1850 году философский факультет был *закрит* (николаевскому министру П. А. Ширинскому-Шихматову, принявшему решение о *реструктуризации* факультета, приписывают знаменитые слова: «Польза от философии весьма сомнительна, а вред очевиден»). Историк философии В. Н. Ивановский пишет: «В России философия, начавшая прививаться слабыми ростками с конца XVIII века, дальше жила, в сущности говоря, «от погрома до погрома». И едва она успевала оправиться от одного гонения, как уже в ее двери стучалось новое» (цит. по: [25, 10]). Поэтому николаевская политика в отношении философии хоть и была особенно жесткой, все же не может считаться исключением, а философия была (и остается?) у нас диковинным импортным растением, которое с трудом приживается на суровой российской почве. Замечание профессора Даниила Велланского, видимо, характеризует реальное положение дел. Заниматься философией в России в ту эпоху значило отвечать сразу на два вызова: с одной стороны — западной (прежде всего, немецкой) мысли и с другой стороны — агрессивно патерналистской российской политики образования.

Одоевский не состоялся как «профессиональный» философ, философия была и осталась его *частным делом*, однако, возможно, благодаря этому он состоялся как свободный русский мыслитель и сделал достаточно много для русской музыкальной культуры. В двадцатые годы XIX века он лучше кого бы то ни было понимал порождающее значение философской рефлексии как таковой; тогда, в момент «кристаллизации новой секулярной идеологии» [4, 390] в России, одно только это *понимание* уже было философским деянием⁵. В зрелые годы сенатор Одоевский любил говорить о себе, что он, мол, «великий человек на малые дела». Обычно биографы относят эти слова к обширной общественной, благотворительной и просветительской деятельности, которую вел Одоевский⁶. Мне представляется, что и в отношении философии, и, что еще более важно, в отношении музыки Одоевский совершает нечто подобное: «малое дело» — это постоянное указание на необходимость философской установки, постоянство в создании пространства для философской рефлексии, собственные опыты,

⁵ В глазах окружающих, даже недругов, Одоевский олицетворял образ философа: так, Ф. Булгарин в своей утопии «Невероятные небылицы, или путешествие к средоточию земли» высмеивал «великих Любомудров» и в их числе «гусяра-философа» — Одоевского (цит. по: [17, 9]); известно, что за Одоевским закрепилось прозвище «русский Фауст»; ведущий биограф Одоевского П. Н. Сакулин видел в Одоевском главным образом писателя и мыслителя (см. название его этапного исследования: [23; 24]; ср. мысль Одоевского: «Единственная причина тому, что мы до сих пор и в искусствах и в науках — только подражатели, есть презрение к Любомудрию» [23, 141]).

⁶ Филантроп Одоевский учреждает Елизаветинскую клинику для новорожденных, пишет ее устав; в 1838 году назначен правителем дел комитета главного попечительства детских приютов; ему принадлежит идея и организация многочисленных детских приютов в России. Он принимает участие в управлении Максимилиановской лечебницы, Крестовоздвиженской общиной сестер милосердия; на протяжении 9 лет он — бессменный руководитель «Общества посещения бедных в Санкт-Петербурге», в рамках которого была организована помощь десяткам тысяч нуждающихся — вот только некоторые из его благотворительных проектов [15, 126–127].

хоть и не систематические, подобной рефлексии: «Кто изучал только одну науку, тот ее не знает. Разделение наук есть дело искусственное, даже случайное. <...> Деление человеческих знаний на так называемые науки произвольно и даже ложно. <...> Никакое отдельное знание, ни химия, ни физика, ни психология (в отдельности) не дают понятия о предмете, ибо каждый предмет для разумения его требует всех наук, и сверх того, их разумного сопряжения. <...> В каждом предмете природы являются все науки вместе» [15, 129]. В «Афоризмах из различных писателей, по части современного германского любомудрия» (1825) читаем: «Изучению какой-нибудь особенной части должно предшествовать познание всеобщего чертежа наук» [23, 140]. Это генерализующее суждение справедливо и в отношении музыки: «Вопрос о сущности музыки связан с высшими вопросами философии» [22, 182]. Отнесение сущности музыки к тому, что музыкой не является, проходит красной нитью через сочинения Одоевского, посвященные музыке в той или иной мере, такие как неоконченный трактат «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (замысел и первые наброски 1823–1825 [там же, 156–164, 599]), цикл выдающихся музыкально-критических статей об опере М. Глинки «Жизнь за царя», первый русский философский роман «Русские ночи» (1844) и тексты *вокруг* него; наконец, тот же подход мы обнаружим и в беседах о музыке (1862) — импровизированном общегуманитарном курсе для музыкантов, создававшем атмосферу, в которой рождалась Московская консерватория.

Первое из названных сочинений — это манифест русского шеллингианства, в нем выражено философское понимание музыки, которое в дальнейшем, видоизменяясь, останется составной частью литературных и музыкально-критических работ Одоевского. Рецепция шеллингианства — исходный пункт философии музыки Одоевского.

3. «Первым начал переводить Шеллинга на Руси»

Отношения Одоевский — Шеллинг можно охарактеризовать с помощью одного довольно странного свидетельства. Одоевский никогда не переводил Шеллинга. Во всяком случае, о таких переводах неизвестно. Однако в письме к А. И. Тургеневу он вспоминает о своей встрече с Шеллингом в Берлине и говорит буквально следующее: «Он (Шеллинг — Р. К.) и не знал, что я первым начал его переводить на Руси» [23, 152]. По-видимому, речь здесь идет все-таки не о переводе, а о рецепции, о переводе-пересказе каких-то идей Шеллинга (а через Шеллинга всего немецкого идеализма и даже шире) на язык русской культуры. Однако ироничное и широковещательное «на Руси», а также то, что Одоевский говорит все-таки о «переводе», указывает на намеренно скромную, самодистанцированную позицию в отношении Шеллинга — позицию ученика и транслятора. Вместе с тем знакомство России с шеллингианством все-таки Одоевский ставит и себе в заслугу, и его, похоже, не смущает *служебная* роль в этом процессе — молодая русская культура вместе с гётевским Вильгельмом Мейстером проходит свои «годы учения». В 1825 году в журнале «Мнемозина», этом русском аналоге йенского «Атенеума», его издатели Одоевский и В. К. Кюхельбекер провозглашают курс на освоение немецкого идеализма: «Главнейшая цель нашего издания была — распространить несколько новых мыслей, блеснувших в Германии; обратить внимание русских читателей на предметы, в России мало известные, по крайней мере, заставить

говорить о них <...>» [22, 188]. В среде русских Любомудров Одоевский, по всей видимости, более всех подготовлен к этой миссии: «Если сравнивать Одоевского с его сверстниками (не исключая и Д. В. Веневитинова) и говорить вообще о Любомудрии, — то он раньше, полнее, глубже и своеобразнее, чем кто-либо из них, пытался отдать себе систематический отчет в общефилософских и эстетических идеях эпохи», — пишет автор важнейшей монографии об Одоевском П. Н. Сакулин [23, 176]. Еще в университетском пансионе философскими учителями Одоевского стали лучшие знатоки западной мысли — И. И. Давыдов, М. Г. Павлов и уже упоминавшийся Д. М. Велланский. Возможно, именно от Велланского Одоевский получает некоторые слушательские записи Шеллинга, поскольку первый, как было недавно установлено, слушал Шеллинга в Вюрцбурге в 1804–1805 г. [21]. Разумеется, Шеллинг не был единственным философом, которого изучал Одоевский (вспомним, например, юношеские переводы из малоизвестного у нас сейчас, но очень популярного в России в двадцатые годы XIX века натурфилософа Лоренца Окена). Тем не менее, согласно оценке Одоевского, именно Шеллинг стал своего рода вождем поколения; его философия тождества оказалась ключом к освоению европейского философского наследия, а позднее — к осмыслению и собственной духовно-идеологической традиции. Лучше других об этом свидетельствует сам Одоевский в «Русских ночах»: «В начале XIX века Шеллинг был тем же, чем Христосфор Коломб в XV, он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали только какие-то баснословные предания, — его душу! <...> он дал новое направление деятельности человека» [19, 41]⁷. Думается, что в этих знаменитых и знаменательных словах речь идет в том числе о переоценке роли и сущности искусства, к которой шеллингизм имело непосредственное отношение.

4. «Здесь многое не дописано, многое переписано, многое потерялось»

Прежде чем перейти к рассмотрению идей Одоевского об искусстве, необходимо сделать одно отступление. Словами, вынесенными в заглавие раздела, Одоевский характеризует рукописи 1820-х годов, доставшиеся героям его романа «Русские ночи». В известном смысле, это — самохарактеристика. Ранние тексты Одоевского носят характер программ, проектов и незавершенных набросков. В «Опыте» мы встречаем обороты «будет говорено», «изложится» и подобные [22, 159]. Часто это дает повод исследователям говорить о *несерьезности* этих проектов: якобы, переболев идеализмом и романтизмом, Одоевский перешел к основательным начинаниям в позитивистском духе. Такой взгляд характерен для советской школы, начиная с публикации в журнале «De Musica» и завершая статьей об Одоевском Ю. В. Манна в Философской энциклопедии⁸. Это, как

⁷ Историк русской мысли о. Г. Флоровский приводит эти слова Одоевского как значимую самохарактеристику эпохи «философского пробуждения» в одноименной главе в книге «Пути русского богословия».

⁸ В своем докладе А. В. Финагин отстаивает мысль о том, что Одоевский совершил закономерный переход от незрелого раннего «мистицизма» и «любомудрия» к «позитивной» науке и научному «реализму». Эта красноречивая конвертация дает исследователю основания «сделать выводы более общего значения и для истории научно-художественных воззрений вообще» и даже попытаться «сформулировать один из законов диалектики научно-художественного сознания» [26, 40], то есть Одоевский оказывается удобным предтечей того перехода от «идеализма» к «формализму» и «социологизму» в подсоветской науке начала XX века, который

представляется, неверная оценка. Фрагментарность и проективность — конститутивная черта философской работы той эпохи: достаточно вспомнить «Первую программу системы немецкого идеализма» ([2, 211–213], 1796⁹; авторство коллективное и потому спорное: Шеллинг — Гегель — Гёльдерлин), текст на две страницы, в котором провозглашен целый ряд принципов и тезисов («Идею составляет только то, что имеет своим предметом свободу»; «высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический»; «мы должны создать новую мифологию» и др.), ставших краеугольным камнем всего немецкого идеализма и, как следствие, науки, искусства и культуры той эпохи. Таким же порождающим характером обладают ранние фрагменты Новалиса, Гёльдерлина, Фр. Шлегеля. Ранние философские наброски Одоевского стоят в том же ряду: идеи единства теории, цельности знания, единства науки и искусства, органический принцип в противовес механическому, поиск логики целого, примат эстетического познания над научным и философским, понимание образования как саморазвития и самопознания абсолюта — все эти идеи рассыпаны в различных текстах Одоевского двадцатых-тридцатых годов. Не последнее место в этих размышлениях отведено музыке. Поэтому ранние тексты Одоевского — это некая точка отсчета в истории философского осмысления музыки в России. О прямой, хоть и неочевидной связи раннего «умозрительного» и позднего «положительного» творчества Одоевский пишет в предисловии ко второму изданию «Русских ночей»: «В собственном смысле именно Шеллинг, может быть, неожиданно для него самого, был истинным творцом положительного направления в нашем веке, по крайней мере в Германии и в России. В этих землях лишь по милости Шеллинга и Гёте мы сделались поснисходительней к французской и английской науке, о которой прежде, как о грубом эмпиризме, мы и слышать не хотели» [18, 187].

Еще одним опровержением модели «преодоления» интеллектуальных грехов юности, столь любимой советскими исследователями, на мой взгляд, может служить самохарактеристика персонажа Фауста из «Русских ночей», как известно, являющегося авторским alter ego: «<...> я не идеалист и не мистик: я эпикуреец, потому что ищу, где находится наибольшая сумма наслаждений для человека; я, если хочешь, естествоиспытатель, даже эмпирик <...>». Обычно в этих словах видят «прощание» с идеализмом двадцатых годов и утверждение позитивистского идеала научности. Однако Фауст на этом не останавливается и продолжает: «эмпирик, только с тою разницею, что не ограничиваюсь наблюдением одних материальных фактов, но нахожу необходимым разлагать и духовные» [19, 144]. Эмпирик, разлагающий «духовные факты», а также само это словосочетание «духовные факты» — нет ли здесь романтической иронии, когда привычное понятие, оборачивается с комическими последствиями чем-то *не само собой разумеющимся*?

тематизирует Финагин (см.: [26]). В благожелательной статье Ю. В. Манна сохраняется тот же квазигегелевский взгляд и говорится о том, что Одоевский «стремился преодолеть цельно-философское понимание искусства, характерное для немецкой классической и русской эстетики» (см.: [10, 133]). Речь же в действительности идет не о «преодолении», а о *заземлении*, о переходе из потенциального в реальное, переходе, который всегда в чем-то трагичен, поскольку несет в себе отказ от горизонта возможностей в пользу реализации одной из них.

⁹ Немецкий текст был впервые опубликован Ф. Розенцвейгом в 1916 году.

5. «Единая, истинная, постоянная Теория Искусства»

Какие именно философские идеи, почерпнутые у немцев, Одоевский применил к собственной теории искусства? В первом же параграфе важнейшего раннего трактата «Опыт теории изящных искусств с применением одного к музыке» Одоевский утверждает, что «нет предмета, который бы не имел своей теории». А выше формулируется задача исследования — «*определение единой, истинной, постоянной теории искусств* (курсив автора. — Р. К.)». В черновом плане первой главы читаем: «Теория вообще. Теория должна быть одна. Необходимость таковой теории. Возможность оной. Основания теории искусства. Место искусства в лестнице человеческой деятельности» [22, 603]. Думаю, что бескомпромиссность в утверждении *единой* теории, установка на систематический и одновременно философский подход к искусству может быть влиянием Шеллинга. «Философия искусства» — важнейший текст Шеллинга об искусстве, курс лекций, прочитанный в Йене в 1802–1803 и в Вюрцбурге в 1804–1805 годах, изданный посмертно (Одоевский знал идеи Шеллинга, скорее всего, из слушательских записей его лекций, которые привозили в Россию коллеги и корреспонденты Одоевского М. Ю. Виельгорский, С. П. Шевырев, А. И. Тургенев, Д. М. Велланский¹⁰). Опубликованная «канонизированная» версия шеллинговского курса начинается следующим утверждением: «Под наукой об искусстве можно понимать, во-первых, историческое конструирование искусства» [27, 47]. И далее речь у Шеллинга идет о том, что ни музейно-филологическая, ни бытовавшая со Средних веков университетская традиции хранения и изучения искусства не могут более считаться удовлетворительными. Искусство должно быть заново и впервые *сконструировано в рамках целого*, но не с опорой на эмпирику, а с помощью «интеллектуального созерцания». Вправе ли именно философ строить теорию искусства, спрашивает Шеллинг, и отвечает утвердительно, поскольку только философия рассматривает искусство как «необходимое явление, непосредственно вытекающее из абсолюта» [там же, 48]. «Конструирование», по Шеллингу, — это поиск необходимого места для данного явления в системе целого путем установления логически необходимой связи этого явления с другими явлениями. Связи эти рассматриваются предельно абстрактно, обобщенно-логически¹¹. Так понятие искусство есть не особый предмет, а *универсум, проявленный в искусстве*. Задача познания искусства невероятно усложняется,

¹⁰ См. [21], примечание 25. По мнению отечественного шеллинговеда П. В. Резвых, сообщенному мне в процессе обсуждения данной статьи, идеи единой теории искусства, а также единства науки и философии Одоевский мог почерпнуть непосредственно из шеллинговских «Лекций о методе академического образования» (1802), последняя из которых почти буквально совпадает с цитируемым мной введением к «Философии искусства». Вероятно, именно этот популярный курс, выдержавший два издания, слушал в Вюрцбурге Д. Велланский, который мог привезти опубликованные лекции в Россию. Гипотезу, согласно которой «Лекции» были достаточно известны в России, подтверждает косвенно знакомство с ними еще одного российского ученика Шеллинга — К. А. Зедергольма.

¹¹ В «Философии искусства» читаем: «Конструировать искусство — значит определить его место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства, которая может быть» [27, 70]; «Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном» [там же, 84]. «Принцип конструирования есть принцип старой физики, взятый в ином, более возвышенном смысле: природа боится пустоты. Следовательно, если в универсуме имеется пустое место, природа его заполняет. Если выразить то же самое менее образно: ни одна возможность не остается в универсуме нереализованной, все возможное действительно» [там же, 118].

становится амбициозной и масштабной. Новая философия может и должна стать пропедевтикой к единой теории искусства.

В «Опыте» и других программных сочинениях того времени Одоевский подражает Шеллингу: «Работающий в той или другой отрасли наук должен знать ее место в гармоническом здании Целого», «знать самое построение сего Целого» [23, 140]. Постичь отдельную науку можно, только лишь выработав «способ, как приняться за сию отдельную науку, дабы заниматься ею не рабски, но свободно обнять оную в духе Целого» [там же]. Востребованность философии, или Любомудрия, по мысли Одоевского, в том, что «любомудрие, объемлющее целого человека, касающееся всех сторон природы его, — еще более может освободить дух от ограниченности одностороннего образования и возвысить его в область всеобщего, независимого» [там же]. «На том же основании, что Знание едино и всякая часть оногo составляет его органический член, все науки и роды знания суть части единого Любомудрия, иначе стремления к первоначальному знанию, к Всесовершенному» [там же, 148]. Когда в «Опыте» Одоевский говорит о науке, он прежде всего имеет в виду науку об искусстве, которую и собирается заново построить. Необходимость новой науки очевидна Одоевскому. Исследователи отмечают, что он «первым в русской эстетике критикует принцип подражания в его классицистическом истолковании, защищая право искусства на нарушение внешнего правдоподобия» [20, 394]¹². В творчестве тридцатых-сороковых годов универсалистские мотивы у Одоевского только усилятся, но помимо Шеллинга и философов-идеалистов он будет опираться на средневековых и новых мистиков (Сен-Мартен, Я. Бёме, Пордедж, Франц Баадер), а также на Отцов Церкви (главным образом через «Добротолубие») [23, 325 и далее].

Каким же способом можно достичь искомого единства? У Шеллинга «конструирование» искусства проявляется на практике в спекулятивном применении принципа аналогии, когда явление рассматривается в цепи взаимосвязанных подобий, которые «работают» и в смежном явлении, определяя амбивалентно все рассматриваемые явления в совокупности; Одоевский разрабатывает тот же метод. «Если музыка в целом есть искусство рефлексии или самосознания, а живопись — подчинения или ощущения, то пластика есть по преимуществу выражение разума или созерцания» — пример шеллинговского аналогизма [27, 274]. А вот пример, наиболее интересный для нас: «<...> В музыке ритм есть музыка, гармония есть живопись, мелодия — пластическая часть, однако музыка включает в себя эти формы не как обособленные художественные формы, но как свои собственные единства» [27, 275]. *Музыка музыки, живопись музыки, пластика музыки* — эти особые «единства», по-новому связывающие музыку со всеми другими искусствами, вряд ли выделял кто-либо до Шеллинга. Этот ход мысли встречаем и у Одоевского: «<...> В музыке те же три отдела:

¹² «Искусство подражать природе не может; я, скорее, соглашусь, что природа должна подражать искусству; одно так же неверно, как и другое. <...> Подражая природе или описывая ее, вы будете только описывать раздробленные члены, будете описывать лишь занавеску, а не то, что за нею делается, но никогда не перенесете в свои произведения того, что составляет главное свойство природы — *целость, полноту*.

Такая целостность может быть лишь в искусстве, когда на него смотрим как на особенный мир, имеющий свои особенные свойства и законы; законы сии совершенно противоположны природе. Сие в одно мгновение захватывает века и пространства; искусство, напротив, каждое мгновение изучает как произведение веков и пространства» [22, 179].

1. *Музыку музыки* составляет *камеральная музыка*, в коей содержатся в безразличии три музыкальные явления, повторяющиеся во всех трех отделах. Сии явления: а. *канон*, б. *фуга* и совокупность их — с. *соната* или *симфония*.
2. Живопись музыки составляет *песнь-кантата*; в ней также 3 раздела:
 - а. песнь лирическая — гимн;
 - б. песнь эпическая — баллада;
 - совокупность — с. народная песнь.
3. *Поэзия музыки*, или сценическая музыка, есть музыка по преимуществу, или *опера*» [22, 159].

Отметим, что Одоевский в некотором смысле идет *далее* Шеллинга; в аналогическом «конструировании» музыки его интересуют вполне определенные музыкальные жанры и формы и их место в систематическом целом¹³. Вместе с тем, соблюдая масштаб, заданный Шеллингом, Одоевский начинает свое, вполне оригинальное «конструирование» музыки с обобщений в духе Гераклита: «*Живящий и мертвящий* производители в природе — в музыке являются под видами *согласия* и *несогласия*. Как в природе всякое явление есть совокупность двух противоположностей, так и в музыке всякая фраза есть совокупность *созвучия* и *противозвучия* (*consonantia – dissonantia*)» [там же, 157–158].

В те же годы, когда писался «Опыт», Одоевский публикует первые работы как музыкальный критик. Он сотрудничает в «Вестнике Европы» и «Московском телеграфе», пишет серию статей о композиторах А. А. Алябьеве и А. Н. Верстовском. В том же 1825 году Одоевский пробует себя в качестве театрального композитора и пишет музыку для водевиля П. Н. Арапова [17, 35]¹⁴. Можно сказать, что мысль о музыке молодого Одоевского антитетична: обобщенно-логические и даже космологические принципы соединяются с музыковедческими наблюдениями вполне частного характера и музыкальной публицистикой на злобу дня.

Схематизм идеалистов и привлекает, и отталкивает Одоевского: установка на целое останется исходной во все дальнейшие периоды его творчества, хотя «единая теория» искусства станет, скорее, регулятивной идеей, которую необходимо держать в уме, когда исследуешь искусство или занимаешься им, притом что сама эта идея едва ли достижима. В тридцатые годы универсалистскую формулу «единой теории» Одоевский заменяет более «положительной», спокойной, но по сути не менее универсалистской формулой «наука и искусство». Насколько можно судить, в ней в имплицитной форме содержится все та же идея универсального, единого знания, но само словосочетание более привычно, поэтому Одоевский и может использовать его в разноплановых текстах. Программную статью тридцатых годов Одоевский называет «Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства» (первоначально: «Русские ночи, или

¹³ Нет сомнений в том, что как специалист в области музыки Одоевский превосходил Шеллинга. Свое новаторство Одоевский вполне осознавал, поэтому в 1823 году он писал первому читателю «Опыта» В. П. Титову: «Все прочтенные Вами мои мысли нигде мною не почерпнуты; они суть следствия, самим мною выведенные из знаемых мною начал Естеств. Любом., ибо я ни одной книги, касательно Музыки, написанной последователем Шеллинга, не имею, а в других кроме мыслей поверхностных не нахожу ничего... Это более и страшит меня. Не доверяя моим силам, я боюсь войти в заблуждения и исказить превосходную Теорию» [23, 155].

¹⁴ Г. Бернандт приводит замечательную эпиграмму, ходившую в ту пору по Москве: «Скропал Арапов водевиль, / Одоевский скропал музыку / Man kann nicht immer was man will / И пьеса хлопнулась без крику...». Бернандт поясняет, что «немецкие слова в куплете перефразируют эпиграф на титуле журнала Н. Полевого “Московский телеграф”: “Man kann, was man will — Man will, was man kann” (т. е. “Можем всё, что хотим, хотим всё, что можем”))» [17, 35].

опыт о необходимости и возможности новой науки и нового искусства» — примечательная переключка с «Опытом» 1825 года). В статье утверждается: «Должна быть составлена система наук, которая бы относилась к каждому человеку так, как нынешняя система относится к каждому предмету в особенности. В этом должна быть и задача воспитания. Примеры такого соединения мы видим и в искусстве: вы входите в храм, вас поражают совокупно и музыка, и архитектура, и религиозное чувство. Какое же мы имели право отделить эти предметы один от другого? Собственно, существует *одна наука и одно искусство* (курсив мой. — Р. К.), с этим все согласны и нет <...>» [18, 197]¹⁵.

Эту же формулу, отточенную до афоризма, мы встретим в двух текстах 1866 года, посвященных музыке и музыкальному образованию. Речь Одоевского на открытии Московской консерватории, в которой были высказаны две важнейшие мысли: об исключительной важности преподавания нового предмета — «Истории церковного пения в России» — и о необходимости изучения «наших народных *мирских* напевов», Одоевский завершил тостом: «Позвольте, мм. гг., предложить вам тост за преуспеяние русской музыки, как *искусства* и как *науки*» [17, 307]. Можно предположить, что за этим простым словосочетанием для Одоевского стояло очень и очень многое. Сохранилась также запись в альбом О. И. Тимирязевой, озаглавленная «Музыка и жизнь», которую Одоевский заканчивает следующими словами: «<...> бедный прозаик (Одоевский имеет в виду себя. — Р. К.) должен вытянуть целую вереницу фраз, для того только, чтобы сказать, как он глубоко сочувствует вашему направлению, как горячо радуется, что Вы не только любите музыку как искусство, не только мастерски ее исполняете, — но не боитесь и музыки — как науки <...>» [там же, 485]. Эта запись в альбом — один из последних текстов Одоевского.

Музыка как искусство и как наука — это итоговая формулировка философии музыки Одоевского, обманчивая в своей простоте апория универсалистского образовательного подхода, выработанная Одоевским на склоне лет и завещанная новому учебному заведению. И хотя в этой формуле отсутствует слово «философия», оно содержится в ней имплицитно, поскольку фиксирует саму возможность и необходимость говорить о музыке как об искомом единстве науки и искусства.

6. «Новая стихия в искусстве»

В 1826 году Одоевский знакомится с М. И. Глинкой. Через десять лет статья Одоевского «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин», а точнее ее финальные слова¹⁶, откроют новый период в русской музыкальной критике, если не сказать, в самой русской музыке. За прошедшие десять лет Одоевский опубликовал десятки статей о русских и европейских музыкантах, был одним из инициаторов яркого спора россинистов и моцартистов,

¹⁵ Вероятно, это резкое «и нет» — опечатка, хотя, учитывая антитетичность мышления Одоевского, можно предположить и обратное. В романе «Русские ночи» словосочетание «наука и искусство» встречается в критическом контексте: «Странное зрелище представляют и наука и искусство — или, лучше сказать, что мы осмеливаемся называть наукою и искусством. Целые жизни проходят не в изучении их, а в том, чтобы найти, как им изучиться» [19, 50].

¹⁶ «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период: *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем, положила руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» [17, 119].

в котором сам занимал сторону немецко-австрийской музыки, но именно цикл статей о Глинке сделал Одоевского признанным корифеем русского музыкознания и первым российским музыкальным критиком в полном смысле этого слова. После статей Одоевского русское общество, как и профессиональное сообщество (в лице Г. А. Лароша, В. В. Стасова и А. Н. Серова), признали Глинку первым по-настоящему русским композитором, а Одоевского — классиком русской музыкальной критики. Вопрос, однако, состоит в том, что значит это «по-настоящему»? Ведь до Глинки были композиторы, которые и писали на русские темы, и привлекали народный песенный материал (например, К. А. Кавос и А. Н. Верстовский), а помимо Одоевского были и другие замечательные критики, писавшие в том числе и о русской музыке (В. П. Боткин, например). Исследователь Т. Н. Ливанова небезосновательно оспаривает «традиционный взгляд на Глинку» как на «начало» русской композиторской музыки [7, 26]. Но остается вопрос о том, *почему* такой взгляд стал традиционным, *почему* опера Глинки оказалась отправной точкой «новой русской оперы»? Ведь только и именно Одоевский *нашел слова*, давшие действительности новое понимание, решился «говорить по собственному разумению»¹⁷ и *определил ход* целого направления критической мысли.

В эпоху романтико-идеалистических поисков искусство встало на путь саморефлексии, «а этот путь рефлексии, — говорит А. В. Михайлов, — захватывает по дороге все, что относится к сфере мысли: и поэзию, и философию, и эстетику и сюжет просто, и программу какую-то — общую или очень конкретную — все на свете, что не есть музыка, а что есть нечто другое по сравнению с музыкой» [13, 721]. Думается, что своими статьями о Глинке Одоевский инициировал этот процесс в русской музыкальной мысли, процесс «самопонимания» русской музыки (по аналогии с «русским литературным самопониманием», если воспользоваться термином А. В. Михайлова [там же, 337]). Связав воедино «новую стихию в искусстве», начало «русской музыки» и дело «не таланта, но гения», Одоевский нашел формулу для выражения «ощущения первоначальности», «полнейшей первозданности», царившего в то время в русской музыке [13, 346]. Используемые Одоевским понятия отсылают нас к двум важнейшим идеям, воспринятым от немецкого идеализма и романтизма. Первая — это идея организма, центральная для всей натурфилософии начала XIX века, а вторая — новое понимание принципа гения, инспирированное И. Кантом в его «Критике способности суждения» (1790) и разработанное в послекантовской эстетике.

Интерес к основаниям натурфилософии Одоевский показывает еще в «Опыте», когда предлагает типологизировать «музыкальные созвучия» с помощью принципов «магнетизма», «электринизма» (так!), «химизма и гальванизма» [22, 158–159]. Впоследствии эта идея преобразуется в многочисленные физические эксперименты, в создание новых музыкальных инструментов (органа «Себастьянон» и энгармонического пианино), в поиски акустических закономерностей гармонии. Но и теоретическая работа по осмыслению богатой в философском отношении идеи организма не прекратится. Отрывок, впервые опубликованный только в 1975 году [18, 312] и озаглавленный «Организм», не

¹⁷ «Наконец, появился Иван Сусанин, и все заговорили: “это наше сочинение, мы должны сами положить об нем суждение”. Но бедные меломаны! Они забыли, что тут нет еще пока общего мнения, европейской славы сочинителя, что во французских журналах для их помощи не означены лучшие пассажи, и нужно было решиться говорить по собственному разумению» («Новая русская опера: Иван Сусанин» [17, 127]).

датирован, но очевидно, что он был написан после выхода в свет «Русских но-чей». В нем Одоевский говорит о том, что еще в романе обратил внимание на необходимость для ясного взгляда «сближать явления общественного организма с явлениями отдельного организма, на необходимость новой науки: аналитической этнографии». В примечании к сказанному Одоевский отстаивает научно-философский смысл этого сопоставления: «Многими такое сближение было принято за обыкновенное литературное или, если угодно, поэтическое сравнение, тогда как оно основано на той безусловной мысли, что всякий род — организм» [там же, 243]. Далее читаем: «Под словом организм я понимаю соединение нескольких определенных начал или стихий (часто также единых организмов), действующих с определенной целью. Напрасно думают, что природа проста; все организмы многосложны. Очень часто стихии, образующие один организм, были бы смертью для другого» [там же]. Одоевский развивает свою мысль: «Так и в обществе: каждый народ есть организм, состоящий из элементов, выработанных веками многоразличными соединениями людей, их жизнью, точно так же как организм неделимого образуется из основных начал, ограниченных образом жизни того неделимого. Часто стихии народного организма столь отдалены от стихий другого, что один народ не имеет начал жизни другого. <...> Этим объясняется, отчего народ так привыкает видеть в своих собственных элементах необходимое условие жизни, что не понимает, каким образом другие существуют без сих элементов. Так Запад не понимает Россию, и наоборот» [там же, 243–244].

Органицистские принципы становления и развития противопоставлены у натурфилософов механистическим. Например, в цитированной уже «Философии искусства», в разделе о живописи, Шеллинг критикует учение об оптике Ньютона с опорой на учение о цвете Гёте и показывает, что для науки об искусстве теория последнего более продуктивна [27, 213–219], поскольку ньютоновский анализ цветового спектра не в состоянии обеспечить подступ к феномену художественного зрения. А поскольку в рамках механицизма нет места принципу индивидуации, наука о национальном в искусстве в его рамках невозможна. Когда Одоевский говорит о «новой стихии в искусстве», он применяет романтический принцип индивидуации в отношении к русской культуре. Идея организма — неповторимого живого развивающегося единства, понимаемого прежде всего из него самого — принципиальна у Одоевского и для изучения искусства, и для понимания особенности развития отдельного народа. Народы объединены в целое не механически, а как органически самобытные индивидуумы. Именно на органицистском основании становится возможен разговор о самобытной «русской музыке», которая не обособляется от остального мира, не противопоставляется ему, но и не сливается с ним. Русский народ — неповторимый «общественный организм», который может быть понят только из самого себя и должен изучаться в единстве всех своих «стихий»¹⁸. Все последующие идеи Одоевского

¹⁸ Ср. приветственную речь славянским народам Н. Г. Рубинштейна, составленную для него Одоевским: «<...> Музыкальное чувство есть нам всем общая, прирожденная стихия; во всех народных напевах славянских племен выговаривается особый, самобытный характер, отличный от характера напевов других народов. Разделенные пространством, историческими событиями и, частью, особенностями наречий, мы находим полное единение в мире музыки: там, где недостает слова, наше братское чувство договаривается в напеве, для всех понятном, для всех родном. Этому чувству мы обязаны тем радушием, с которым была принята в среде вашей музыка нашего Глинки; ваше сочувствие к ней глубоко отозвалось в сердцах наших. Подадим же друг другу руки и общим дружным содействием постараемся, путем науки и искусства, поддерживать развитие чисто-славянской музыки во всех ее существенных оттенках»

об изучении русской церковной и народной музыки основываются на принципе органицистской индивидуации.

Когда Одоевский называет оперу Глинки «делом не только таланта, но гения», он недвусмысленно отсылает просвещенного читателя к теории гениальности, разработанной Кантом и его последователями. Одно из определений, данное Кантом гению, гласит: «Гений — это прирожденные задатки души (*ingenium*), через которые природа дает искусству правило» [5, 322]. Мне кажется, есть основания считать, что Одоевский понимает гений в этом же смысле¹⁹. Ведь задача, которая, по мысли Одоевского, стояла перед Глинкой, была как раз в том, чтобы дать место новой стихии в искусстве, дать искусству новые правила, не искажая его природы: «Он, — как пишет Одоевский, — должен был, руководствуясь общею музыкаю, передать совершенно верно звуки родные и тем поставить русскую музыку на ту же степень, на которой стоят национальные мелодии Запада Европы» [17, 129]. Как утверждает Одоевский в работе «Русская и так называемая общая музыка» (1867), успех музыки Глинки состоит в том, что он, Глинка, сумел «воспроизвести в себе тот процесс, посредством которого с незапамятных времен творилось русское народное пение — сочинителями безымянными» [там же, 319]. Это сознательно-бессознательное творчество есть дело «гения», а не просто «таланта» потому, что Глинка осмеливается делать в искусстве то, чего никто до него не делал. Но то, что он делает — не произвол, а закономерное производство нового искусства по новым правилам, открытым самой природой (или народной стихией). Вспоминая свои беседы с Глинкой о сущности искусства еще задолго до создания «Сусанина», Одоевский приводит важное свидетельство: «Эти вопросы со многими другими к ним соприкасающимися возбудились для меня впервые в наших музыкальных беседах с покойным Михаилом Ивановичем Глинкою. Гениальный художник угадывал многое своим чудным музыкальным чутьем; но этого нам обоим было недостаточно; для нашего полного сознания истины недоставало точки опоры» («К вопросу о древне-русском песнопении», 1864 [17, 40]). Точку опоры, способную перевернуть русскую музыку, искал Одоевский. Как Сократ, истолковывающий рапсода-гомерида Иона, он стал первым истолкователем «гения» Глинки, истолкователем, без сомнения, конгениальным.

7. «Наши беседы»

«Наши беседы — не лекции. Мы условились так: вы будете спрашивать, я, по мере сил, отвечать» ([17, 464]; первая публикация — 1956). Так начал Одоевский свою первую беседу о музыке 28 декабря 1862 года²⁰, вернувшись в Москву после тридцати шести лет жизни в Санкт-Петербурге. Последние семь лет он посвящает исследованию и собиранию русской церковной и народной музыки (именно древняя церковная монодия чаще всего звучит в его московском доме), а также музыкально-просветительской работе, увенчавшейся созданием Московской консерватории (1866) и открытием при ней первого в России класса церковного пения. Этот период музыковед Е. Г. Мещерина считает «вершиной музыкальной эстетики» Одоевского [20, 401]. Исследование и обсуждение сущности музыки продолжается все это время в жанре домашнего самообразования. Любовь

[9, 56]. Здесь и «стихии», и «путь науки и искусства».

¹⁹ Вопреки Бернандту, который не вполне корректно цитирует Канта и слишком одно-сторонне трактует соответствующие высказывания Одоевского [17, 67].

²⁰ Текст впервые опубликован в 1956 году.

к «софилософствованию» (термин Ф. Шлегеля) Одоевский не утратил со времен Любомудров: в Санкт-Петербурге в 1830–1831 году он собирает ученых, литераторов, музыкантов, чиновников и разночинцев, его салон становится одним из самых интересных в городе. В Москве с декабря 1862 года Одоевский начинает проводить по пятницам «музыкальные беседы», которые охотно посещает 27-летний Н. Г. Рубинштейн. К этому моменту Одоевский уже состоит членом петербургского и московского отделений РМО. Кроме домашних бесед Одоевский и Рубинштейн иницируют в 1865 году работу знаменитого Артистического кружка. Встречи кружка проходят в музыкальных классах РМО (в квартире Рубинштейна на Моховой), на них присутствуют известные музыканты, писатели, артисты и художники. Устав кружка, составленный главным образом Одоевским, предполагал целью этих встреч «распространение в публике правильных понятий о всех отраслях изящных искусств и развитие ее эстетического вкуса». Уставом также предусматривалось исполнение и обсуждение музыкальных произведений классиков, современных композиторов (в том числе и членов кружка) чтение и обсуждение литературных сочинений. Особым пунктом устава был отмечен «обмен мыслей о произведениях по всем отраслям искусств, об их теории и практике» [3, 25–34]. Был и еще один кружок, о котором почти ничего не известно, — это кружок профессоров Московской консерватории, в котором, вероятно, обсуждались вопросы более профессионального характера. Главой кружка был Н. Г. Рубинштейн [там же]. Учитывая интересы Одоевского, можно предположить, что он мог участвовать в работе и этого кружка.

Домашние беседы о музыке не пользовались особенно большой популярностью у молодежи, хотя Одоевский был, что называется, живым классиком, другом Пушкина, Грибоедова и Глинки. Молодые участники видели в манере Одоевского нечто старомодное и даже экстравагантное²¹. Как отмечает А. Ляпунова, «неуспех лекций Одоевского можно объяснить, скорее, их слишком большой энциклопедичностью и отсутствием единой системы преподавания» — элементы философии смешивались с цифровой системой Шеве, приверженцем которой был Одоевский в эти годы, а изучение гармонии шло на материале мелодий знаменного распева [9, 27–28]. Позволю себе привести обширную цитату из первой беседы цикла:

«Не входя в рассуждение о значении искусства вообще и музыки в особенности, — в области духовной деятельности человека, ограничусь следующим замечанием: душа выражает себя или посредством слова, или посредством телодвижений, очертаний, красок, или посредством ряда звуков, образующих пение или игру на музыкальном инструменте.

В каждом искусстве есть нечто им недосказываемое. Нет возможности в ограниченную черту, в ограниченное слово вложить всю беспредельную обширность человеческой мысли, а наименее человеческого чувства. В живописи сверх первого плана есть второй и третий, менее явственные; в тех особенно художник призывает зрителя самого как бы помочь ему и дополнить неопределенность; чем туманнее даль пейзажа, тем более она заставляет нас задумываться. Даже и на первом плане, даже в изображении лиц у некоторых великих художников есть нечто неуловимое в выражении, так, например, у Рафаэля, в его знаменитой Сикстинской Мадонне.

²¹ Ср., например, замечание Одоевского после его встречи с Вагнером в Москве о том, что Вагнер-де, теперь совершенно понял значение нашего осмогласия [9, 28].

Наслаждение, доставляемое поэзией, происходит не собственно от слов поэта, но от того, что его словами возбудилось в нашем внутреннем чувстве. Словом, мы требуем от художника, чтоб он позволил нам быть сопричастниками тайны его творения, жрецами его святилища, дополнительными истолкователями мыслей и чувств, не выражаемых словом.

В музыке более нежели где-либо замечается это психологическое явление.

Музыка не может выражать ничего определенного; справедливо сказал какой-то насмешник, что посредством музыки нельзя выпросить себе стакана воды. Он не мог сказать ничего лучше в пользу этого искусства. Именно этим элементом неопределенности она придает особое значение слову: стихи, просто продекламированные, производят меньше впечатления, чем стихи, положенные на музыку; последние мы даже как будто лучше понимаем; слово одухотворяется музыкой; она выразимое сопрягает с невыразимым, ограниченное с беспредельным <...>» [17, 464].

Что же вызывало непонимание и даже отчуждение у молодых слушателей Одоевского? Учащиеся музыкальных классов РМО, готовившиеся стать просто хорошими музыкантами, едва ли были готовы к той лавине смыслов, контекстов, вопросов, парадоксов и абстракций, которые обрушивал на них пожилой князь. Даже в единственном сохранившемся фрагменте беседы можно услышать отголоски многочисленных музыкально-философских баталий, которые вел Одоевский на протяжении сорока с лишним лет. Речь о музыке Одоевский начинает с общего, хотя и краткого введения, указывающего на нерасторжимую связь всех искусств и в чем-то соответствующего его же собственным юношеским наброскам — вариациям на темы раннего романтизма и идеализма. Здесь же пунктирно намечен принцип соединения «науки и искусства» в искусстве, и в особенности в музыке, — одним словом, здесь представлен весь путь, пройденный Одоевским как философом музыки, живая традиция, передаваемая молодым студентам будущей Московской консерватории. В какой мере эта традиция была воспринята и определила образовательную политику нового учебного заведения?²² Это, по всей видимости, вопрос другого исследования — исследования о том, как преподавались и как должны преподаваться гуманитарные науки в консерватории.

²² Материально-символически эта «живая традиция» была передана консерватории вдовой Одоевского в виде книг из его библиотеки: «Воспоминания о глубоком сочувствии, с которым приветствовал покойный мой муж первоначальную мысль об учреждении в Москве консерватории, а также о постоянных, до последних дней жизни, заботах его на пользу и успех этого учреждения, естественно возбудили во мне желание почтить память супруга на поприще научно-музыкальной его деятельности пожертвованием в полную собственность консерватории того отдела его библиотеки, в которой хранятся творения заветных его представителей музыкального мира. Прошу лишь об одном: открыть в библиотеке консерватории для хранения жертвуемых ей ныне предметов особый отдел под названием «отдел князя Владимира Федоровича Одоевского». Оставляю за собой твердое убеждение, что консерватория не забудет имени покойного моего мужа, который столь заботливо ее любил и видел в ней верный залог преуспевания музыкального искусства на русской почве». В ответном письме княгиню Одоевскую заверили, что соответствующий отдел будет открыт (что и было сделано), а помимо того «<...> просвещенное сочувствие, которым покойный Князь встретил мысль об учреждении в Москве Консерватории, и заботливость, с которою он постоянно относился к этому учреждению до последних дней своей жизни, наложили на Дирекцию (РМО. — Р. К.) нравственную обязанность увековечить память достойного Князя в Консерватории, а потому постановила: учредить стипендию в Московской Консерватории на вечные времена, наименовав ее именем Князя Владимира Федоровича Одоевского» [17, 617–618]. Сегодня о стипендии «на вечные времена» в консерватории никто и не помнит, а память о самом Одоевском хранят разве что библиотекари.

Но очевидно одно: понимание музыки как предмета философии было и остается вызовом, который можно игнорировать, а можно пытаться на него ответить, следуя в этом за князем Одоевским.

Использованная литература

1. *Асафьев Б.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 341 с.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Первая программа системы немецкого идеализма // Г. В. Ф. Гегель. Работы разных лет: в 2 т. Т. I. М.: Мысль, 1972. С. 211–213. (Философское наследие. Т. 49).
3. *Глуценко Г. С. Н. Д.* Кашкин: исследование. М.: Музыка, 1974. 326 с.
4. *Зеньковский В. В.* Христианская философия. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 1066 с.
5. *Кант И.* Сочинения: в 6 т. Т. V. М.: Мысль, 1966. 564 с. (Философское наследие. Т. 16).
6. [*Кошелев А. И.*] Записки Александра Ивановича Кошелева (1812–1883 годы). С семью приложениями / сост. О. Ф. Кошелева. Берлин: В. Behr's Verlag (E. Bock), 1884. XII, 272, 232 с.
7. *Ливанова Т.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. 1. М.: Искусство, 1938. 360 с.
8. *Ливанова Т. Н., Протопопов В. В.* Оперная критика в России. Т. I. Вып. 1. М.: Музыка, 1966. 411 с.
9. *Ляпунова А. Н. Г. Рубинштейн и В. Ф. Одоевский // Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы: К 200-летию со дня рождения / ред.-сост. М. П. Рахманова, науч. ред. М. В. Есипова, вступ. ст. и коммент. О. П. Кузиной, М. П. Рахмановой. М.: Дека-ВС, 2005. С. 15–73.*
10. *Манн Ю.* Одоевский // Философская энциклопедия: в 5 т. Т. IV. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 132–133.
11. *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки. Слух, воображение, духовный быт. М.: Лабиринт, 1993. 126 с.
12. *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры / отв. ред. А. Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. С. 308–324.
13. *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.
14. *Одоевский // Московская консерватория от истоков до наших дней, 1866–2006: биографический энциклопедический словарь. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. 665 с.*
15. *Одоевский // Русский биографический словарь. Т. XII. Обезьянников — Очкин. Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова. СПб: тип. Гл. упр. делов, 1902. С. 124–152.*
16. *Одоевский В. Ф.* Избранные музыкально-критические статьи / вступ. ст. и коммент. Вл. Протопопова. М.—Л.: Гос. муз. издательство, 1951. 120 с.
17. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вступ. статья и примечания Г. В. Бернандта. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 723 с.
18. *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. М.: Наука, 1975. 320 с.
19. *Одоевский В. Ф.* Сочинения: в 2 т. Т. I. Русские ночи; Статьи / вступ. статья, сост. и коммент. В. И. Сахарова. М.: Художественная литература, 1981. 365 с.
20. *Одоевский // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь / гл. ред. П. А. Николаев. Т. IV: М—П. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 392–403. (Русские писатели 11–20 вв.)*
21. *Резвых П. Ф. В. Й.* Шеллинг в диалоге с российскими интеллектуалами // НЛЮ. 2008. №91. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/re8.html> (дата обращения 18.08.2012).
22. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. Т. II. М.: Искусство, 1974. 647 с.*

23. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 1. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. 616 с.
24. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1. Ч. 2. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. 479 с.
25. Степанянц М. Т. Предисловие // Индийская философия: энциклопедия / отв. ред. М. Т. Степанянц. М.: Восточная литература, РАН, 2009.
26. Финагин А. В. От мистического идеализма к научному реализму (князь В. Ф. Одоевский) // De Musica. Временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Вып. 2. Л.: Academia, 1926. С. 28–42.
27. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
28. Jaeschke Walter. Ästhetische Revolution: Einführende Bemerkungen // Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805) / hrsg von Walter Jaeschke und Helmut Holzhey. Hamburg: Meiner, 1990. S. 1–11.