

К вопросу об основной идее новеллы В. Ф. Одоевского «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi»

About the Main Idea in Vladimir F. Odoevsky's Novella “Opere del cavaliere Giambattista Piranesi”

Елена Алексеевна Романова — Надежда Алексеевна Паршукова
(Санкт-Петербург, Россия)

Абстракт:

Статья представляет новое прочтение новеллы В. Ф. Одоевского «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi». Сюжет, который традиционно рассматривают в рамках нравственно-этических категорий, авторы осмысляют в мистико-романтическом ключе, выдвигая на первый план проблему метафизики творчества как основную идею цикла о «гениальных безумцах», в который входит рассказ о Пиранези. В связи с размышлениями о природе творческого процесса в новелле возникает тема двоимирия, развернуто представленная в более поздних произведениях Одоевского. Характер ее разработки сближает автора не только с писателями-романтиками, но и с более поздними представителями неоромантической волны, такими, например, как Марина Цветаева.

Ключевые слова:

В. Ф. Одоевский; «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi»; «Последний квартет Бетховена»; Э. Т. А. Гофман; тема двоимирия; природа творчества

Abstract:

The article offers a new interpretation of Vladimir F. Odoevsky's novella «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi». The authors understand the subject of the story, traditionally accepted in moral and ethical categories, in the mystical-romantic way, highlighting the metaphysics of creativity as the main idea of the cycle of novellas

about «the mad geniuses», which includes the story of Piranesi. From the novella's reflections on the nature of the creative process emerges the theme of the dual reality conceptually inherent in Odoevsky's later works. The elaboration of the theme brings the author together with Romantic writers as well as with later representatives of the Neo-Romantic wave, for example, Marina Tsvetaeva.

Key words:

V. F. Odoevsky; «*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*»; «The last quartet of Beethoven»; E. T. A. Hoffman; the theme of the dual reality; the nature of the creativity

Новелла князя В. Ф. Одоевского о Пиранези («*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*») уже у современников вызывала недоумение. Ее философское содержание по большей части оставалось загадкой как для рядового читателя, так и для искушенного в литературных тонкостях критика. Парадоксальным образом здесь сходились во мнениях представители различных идейных направлений. Так, в журнале Н. И. Надеждина «Телескоп» отмечалось, что произведение Одоевского «есть прекрасный рассказ, которого, впрочем, истинный смысл угадать довольно трудно»¹. Схожего мнения придерживался критик консервативной «Северной пчелы»: «Статья искусно написанная, хотя цель оной сокрыта под непроницаемым покровом»².

Определенные трудности вызывает трактовка данного текста и у современных исследователей. Идейное содержание новеллы получило в научной литературе различное осмысление. Неоднозначны также оценки ее главного действующего лица — старика-архитектора, чья судьба заключает в себе семантическое ядро произведения. В большинстве исследователи склонны воспринимать новеллу о Пиранези в контексте проблемы морально-этического свойства, как размышления писателя о нравственных началах искусства и нравственной природе творчества³. Согласно данной концепции Одоевский выносит своему герою отрицательный вердикт, осуждая его «за бессмысленное, не направленное на благо расточительство таланта»⁴. «Вина» Пиранези

1 [BEZ AVTORA]: *Letopisi otečestvennoj literatury*. «*Severnyje cvety na 1832 god*». *Teleskop*, 1832, č. 7, № 2, s. 300.

2 [BEZ AVTORA]: *Novyje knigi*. *Severnaja pčela*, 1832, № 18, 23 janvarja, s. 2.

3 TUR'JAN, M. A.: «*Strannaja moja sud'ba...*»: *O žizni V. F. Odojevskogo*. Moskva: Kniga, 1991, s. 197; MOREVA, T. Ju.: *Avtorskij mir v cikle V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. *Visnik Odes'kogo nacional'nogo universitetu*, ser. «*Filologija*», 2013, t. 18, № 1 (5), s. 70; PLATONE, R.: *Obraz ital'janca v proze V. K. Kjuhel'bekera i V. F. Odojevskogo*. In: LEBEDEVA, O. B. – MEDNIS, N. Je. (red.): *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti XVIII–XX vv.*: Sb. tr. Tomsk: Izdatel'stvo TGU, 2009, s. 249.

4 TUR'JAN, M. A.: «*Strannaja moja sud'ba...*»: *O žizni V. F. Odojevskogo*. Moskva: Kniga, 1991, s. 198.

перед Богом и людьми очевидна. Он — «носитель зла», его воображение *преступно*, а сердце исполнено *адских*, губительных замыслов, от него веет «почти бесовской силой»⁵. Идеи *злого гения* не только бесполезны, но и безнравственны⁶. Он «ставит себя над миром и над законом, стремится не к созиданию Божьего храма, но к возведению Вавилонской башни»⁷. Бессмертие Пиранези, его вечные муки являются, по мысли исследователей, «справедливым возмездием» за содеянное им зло. Драматическая коллизия новеллы сводится, таким образом, к проблеме преступления и наказания, греха и расплаты. Судьба Пиранези трагична, но виноват в этом сам художник. Бесцельно растроченный талант, бесплодные замыслы превращают его в конечном итоге в «падшего» гения, снедаемого собственными «адскими страстями». Такова в представлении сторонников нравственно-этической трактовки основная идея «Пиранези», таков «урок», вынесенный автором из судьбы главного героя.

Под иным углом рассматривают образ чудака-архитектора исследователи, для которых центральной в данной новелле является сквозная тема задуманного Одоевским в начале 1830-х годов, но так и не реализованного цикла о гениальных безумцах — «трагедия невоплощенного действия», «вечного порыва»⁸, в силу своей природы принципиально *невыразимого* на земном уровне бытия⁹. В данном контексте испытываемые Пиранези терзания воспринимаются как нечто неизбежное в несовершенном мире. Не вина, а *беда* гениальной творческой личности состоит в том, что ее замыслы здесь и сейчас неосуществимы. В Пиранези, по тонкому замечанию О. Н. Кулишкиной, «плачет Творец, обреченный на вечную муку невозможности адекватного воплощения переполняющих его творений»¹⁰. Он вовсе не «злой гений», его замыслы не бесплодны, фантазии не безжизненны, дар не иллюзорен. Он,

5 Ibidem, s. 198–199.

6 ПАШАJEVA, T. N.: *Značenije «poëtičeskogo» i «poleznogo» v knige V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta, ser. 2: Gumanitarnyje nauki, 2004, № 6, s. 7.

7 SYTINA, Ju. N.: *Chudožestvennaja proza V. F. Odojevskogo v kontekste periodičeskich izdanij pervoj poloviny 1830 ch godov: Avtoreferat dissertacii*. Moskva, 2013, s. 17.

8 TROICKIJ, V. Ju.: *Chudožestvennyje otkrytija russkoj romantičeskoj prozy 20–30 ch godov XIX v.* Moskva: Nauka, 1985, s. 220.

9 PUŠKAREVA, Ju. Je.: *Ital'janskaja živopis' v tvorčestve V. F. Odojevskogo: recepcija, motivy, alljuzii (na materiale novell i romana «Russkije noči»)*. Sovremennaja nauka: tendencii razvitija, 2017, № 18, s. 30.

10 KULIŠKINA, O. N.: *Koncepcija tvorčeskoj ličnosti v russkoj romantičeskoj povesti 1830 ch godov (V. F. Odojevskij)*. In: ZACHAROV, V. N. (red.): *Sovremennyye problemy metoda, žanra i poëtiki russkoj literatury*. Petrozavodsk: PGU, 1991, s. 71.

как и гениальный Бетховен — герой еще одной новеллы Одоевского, — «избранник духа», «художник, устремленный за грань Вселенной, к безмерности, в бесконечность»¹¹.

Столь очевидные разночтения в трактовке образа героя имеют под собой определенные основания. Две редакции текста, а также вставной характер новеллы, включенной позднее в рамочную структуру «Русских ночей» (роман опубликован в 1844 году), создают заметный «люфт» в ее толковании. Однако следует иметь в виду, что первоначальный вариант «Пиранези» практически выпадает из поля зрения исследователей. Новелла подвергается анализу главным образом как составная часть первого русского философского романа, вследствие чего ее идейное содержание оказывается в своеобразном семантическом плену у общего, более позднего замысла, отражающего воззрения Одоевского начала 1840-х годов — периода серьезного духовного кризиса. Текст новеллы в подавляющем большинстве научных работ цитируется по второй редакции (вставная новелла в романе «Русские ночи»), изменения и текстовые дополнения, внесенные автором, специально не оговариваются. Кроме того, в идейный контекст произведения нередко включаются элементы рамочного обрамления — комментарии Фауста по поводу прочитанного отрывка, а также дополнительный фрагмент в виде своеобразного эпилога к рукописи путешественников-духовидцев. В итоге первоначальный замысел новеллы оказывается под спудом более поздних напластований. И даже при обращении к «Пиранези» как к самостоятельной повести 1831 года исследователи зачастую опираются в своих выводах на текст более позднего времени¹². Между тем, чтобы составить представление об исходном замысле автора, необходимо хотя бы на время освободиться от идейного плена «Русских ночей» и окупнуться в текст и контекст начала 1830-х годов.

Новелла Одоевского «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi» была опубликована в конце 1831 года в альманахе «Северные цветы». Именно эта первая редакция текста и составит предмет нашего дальнейшего анализа. В примечании к заглавию автором была подтверждена связь нового произведения с повестью «Последний квартет Бетховена», появившейся в печати в тех же «Северных цветах» годом ранее: «...считаем нужным заметить, что они суть отрывки из одного и того же сочинения, лишь несколько

11 SAVČENKOVA, T. P., ОБМЕТКИНА, P. A.: *O roli architektury v romantičeskoj koncepcii «Gesamtkunstwerk» V. F. Odojevskogo i Ė. T. A. Gofmana*. Vestnik Išimskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta, 2014, № 1, s. 19, 21.

12 См.: TUR'JAN, M. A.: «*Strannaja moja sud'ba...*»: *O žizni V. F. Odojevskogo*. Moskva: Kniga, 1991, s. 198.

округленные»¹³. Предполагалось, что обе новеллы в дальнейшем войдут в задуманное Одоевским монументальное полотно о гениальных безумцах под названием «Дом сумасшедших».

Четыре новеллы¹⁴, которые должны были войти в этот цикл, исследователи, как правило, трактуют в рамках реалистической традиции, не затрагивая мистического аспекта. Принято считать, что тема двоимирия в произведениях Одоевского появляется впервые в «Пестрых сказках» (1833) и наиболее ярко предстает в мистических повестях второй половины 1830-х годов: «Сильфиде» (1836), «Орлахской крестьянке» (1838), «Космораме» (1840), «Саламандре» (1841). Между тем есть неоспоримые доказательства присутствия данной темы в более ранних произведениях автора, в частности — в новеллах о гениальных безумцах. Двоимирие возникает здесь в контексте размышлений о природе творчества. И размышления эти перекликаются не только с мистико-философской концепцией Гете или Гофмана, но и с более поздними представлениями неоромантиков, в частности с цветаевской формулой творца как исполнителя «духовного (не собственного) задания». Наиболее отчетливо мистический аспект творчества проявлен в двух первых новеллах цикла — «Последнем квартете Бетховена» и повести о Пиранези.

Далеко не случайно в творческой лаборатории молодого писателя-идеалиста фигуры Бетховена и Пиранези оказались в столь тесном соседстве. Между героями двух новелл прослеживается очевидная типологическая связь, основанная как на сходстве их творческих темпераментов, так и на круге затронутых автором философских проблем. Оба персонажа — незаурядные личности, творцы из разряда «одержимых», по образному выражению Марины Цветаевой. Воображением Пиранези владеют духи-формы, воображением Бетховена — ряды гармонических созвучий. И в том, и в другом случае творческий процесс описывается как попытка обуздать некую стихийную силу, с трудом поддающуюся человеческой воле.

Бетховен одержим страстным желанием воплотить в музыку те неземные звуки, которые, точно мириады таинственных существ, проносятся в его воображении. Творческий процесс для него — высокое усилие, череда бесконечных терзаний, вечная яростная борьба с непокорной стихией. От этой борьбы «кровь [...] кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся!...»¹⁵.

13 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*. In: FRIZMAN, L. G. (red.): *Severnyje cvety na 1832 god*. Moskva: Nauka, 1980, s. 26.

14 Кроме двух указанных, имеются в виду «Импровизатор» (1833) и «Себастьян Бах» (1834).

15 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Poslednij kvartet Betchovena*. In: DEL'VIG, A. A. (red.): *Severnyje cvety na 1831 god*. Sankt-Peterburg, 1830, s. 117.

Невозможностью воплотить в реальность собственные идеи истерзан и герой второй новеллы Одоевского — архитектор Пиранези. Многие годы его преследуют фантомы им же задуманных, но до конца не осуществленных творений. «Я узнал теперь горьким опытом, — признается чудаковатый старик случайному собеседнику, — что в каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-эфирод; каждое здание, каждая картина, каждая черта, невзначай проведенная по холсту или бумаге, служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище»¹⁶. Призраки в образе дворцов, палат, домов и замков составляют навязчивый кошмар героя новеллы. Подобно бесплотным существам тонкого мира, они гонятся за ним с ужасным хохотом, давят своей громадой, требуя полновесной жизни, формы, объема. Даже умереть не дают духи-мучители своему несчастному создателю.

Замыслы безумца-архитектора — скрыть, например, до основания Монблан, дабы он не закрывал вида на спроектированный им увеселительный замок, или соорудить триумфальную арку, которая соединила бы Этно с Везувием, — для здравого рассудка представляются чудовищными порождениями большого воображения. Заведомая невыполнимость подобных проектов как будто очевидна. Следовательно, как полагает ряд исследователей, талант Пиранези растрочен впустую, а его деятельность не направлена на созидание: несчастный старик «одержим замыслами грандиозными, быть может, даже гениальными, но бесплодными»¹⁷.

В итоге трагедия Пиранези, согласно традиционной трактовке, оказывается трагедией творца, предавшего свой талант. Суть же его предательства — в заведомой безжизненности «прекрасных фантазий». Настаивая на невыполнимых проектах, Пиранези, по сути, закапывает свой талант в землю. Здесь, по мысли большинства исследователей, и таится коренной изъян его натуры, источник зла и главная причина творческого краха¹⁸. Бессмысленное расточительство таланта приводит Пиранези к духовному «падению»: чудовищные изобретения, изображенные им на гравюрах, — разного рода темницы с бездонными пещерами, цепями, приспособлениями для казней и пыток, — красноречиво свидетельствуют о деформации его личности и его дарования. Отсюда — мысль о «„зле“ как неизбежном следствии измены художника своему высокому назначению»¹⁹. В рамках данной трактовки принципиально иной тип творца

16 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*. In: FRIZMAN, L. G. (red.): *Severnyje cvety na 1832 god*. Moskva: Nauka, 1980, s. 31–32.

17 TUR'JAN, M. A.: «*Strannaja moja sud'ba...*»: *O žizni V. F. Odojevskogo*. Moskva: Kniga, 1991, s. 197.

18 Ibidem, s. 203.

19 Ibidem, s. 205.

представляет собой главный герой «Последнего квартета». Бетховен одержим «безумием», которое «дышит священным огнем вдохновенного провидения»²⁰. Это и составляет его коренное отличие от бесплодного прожектора-архитектора.

Однако рассматривать Пиранези как своеобразного антипода Бетховену и напрямую связывать с его образом разгадку природы «злого гения» нам кажется не вполне правомерным. Еще менее правомерной представляется в этой связи мысль о суде, который якобы проводит автор над «блаженством безумия», наказывая своего героя за «тяжкий грех» безжизненности и пустоты.

Вообще применительно к «Пиранези» идея авторского суда над героем возникает в научной литературе в основном благодаря мотиву «темниц», связанных со знаменитой книгой итальянского архитектора «Carceri»: именно она является в новелле средоточием адского, макаберного колорита, из которого, собственно, и выводится исследователями образ «злого гения», творца «чудовищных изобретений» и «губительных» темных замыслов²¹. Но дело в том, что «темницы» появились лишь во второй редакции текста Одоевского, то есть при подготовке «Русских ночей». Ранний вариант 1831 года не содержал фрагментов, связанных с «Carceri»; они были добавлены писателем позднее, в иное время, в ином душевном состоянии.

Согласно первоначальному замыслу, трагедия Пиранези не мыслилась автором как трагедия темного гения. Вопрос о нравственных началах искусства, об ответственности творца за свои творения не являлся для новелл о великих безумцах приоритетным.

В ранней редакции новеллы Пиранези отнюдь не предстает изощренным изобретателем терзаний. Он — автор *колоссальных* проектов и *превосходных* гравюр с изображениями скал, фонтанов, гигантских дворцов, палат, причудливых замков. Его творения не окрашены в мрачные тона, от них не веет адским холодом, и рассказчик не захлопывает неволью книгу, содрогаясь от ужаса при виде плодов «преступного воображения». Напротив, воплощенная мысль архитектурного гения настолько феерична и восхитительна, его проекты настолько грандиозны, что юноша-библиофил в порыве энтузиазма решает купить драгоценные произведения «сей же час». В колоссальных идеях Пиранези, вне всяких сомнений, угадывалась рука мастера, одержимого огнем вдохновения. Но есть ли у нас в таком случае основания для обвинения художника в измене своему предназначению, в бессмысленной расточительности таланта? Разве не являются воплощением его творческой фантазии те самые прекрасные гравюры, которые уносит с собой восхищенный

20 Ibidem, s. 198.

21 Ibidem, s. 198.

юноша-библиофил? Разумеется, бумажные проекты являются лишь слабым отражением общего грандиозного замысла, но ведь и музыка Бетховена, записанная им на нотном стане, — лишь слабый отголосок гармонических созвучий, проносящихся в его воображении.

Талант отнюдь не изменил Пиранези в конце жизни. По крайней мере прямых указаний на это в тексте мы не находим. Напротив, по утверждению самого персонажа, с годами его портфель час от часу более и более наполнялся. Даже в старости он не ощутил спада творческого вдохновения. Не оскудением сил, а недостатком времени он объясняет свое решение создать серию гравюр вместо реальных архитектурных ансамблей. И надо сказать, именно этими гравюрами, сделанными уже на излете жизни, казалось бы — на излете таланта, восхищается его случайный собеседник в книжной лавке.

По первоначальному замыслу повесть о Пиранези гораздо ближе к «Последнему квартету», чем принято считать в литературоведческой традиции. Духи-эфироиды преследуют Пиранези в первой редакции единственно за то, что он не сумел дать им полноценной жизни, то есть, иными словами, за ту же *бездну* между мыслью и выражением, которой, согласно замыслу Одоевского, мучился всю жизнь Бетховен и преодолеть которую ему так и не удалось.

Идеи, которыми одержим великий композитор в последние часы жизни, ничуть не менее безумны, чем фантастические замыслы чудака-архитектора. И осуществить их немногим легче, чем, скажем, соединить триумфальной аркой Этно с Везувием. По существу, и Бетховен и Пиранези мечтают «о том, чего нет на свете». Их чаяния неосуществимы в принципе в рамках здешнего мира. Бетховен желает соединить «все тоны хроматической гаммы в одно созвучие» и доказать педантам, «что этот аккорд правилен»²². Чтобы добиться желаемого, он старается всей рукой покрыть как можно больше клавиш одновременно. Но фортепьяно, на котором играет маэстро, не издает ни звука, на нем нет ни одной целой струны. Немой инструмент под пальцами глухого композитора — говорящая метафора.

Утопичен по сути и другой проект великого музыканта — ввести в произведение аккорды *сотни* колоколов, настроенных по различным камертонам, в сочетании с хроматической мелодией двадцати литавр, барабанным боем и ружейной пальбой. С точки зрения здравого смысла это ничуть не меньшее безумие, чем строительство гигантского увеселительного замка, о котором мечтает Пиранези. Фантазии обоих творцов оторваны от реальности настолько, что вызывают в обычных людях недоумение. Глухая стена непонимания

22 ODOJEVSKIJ, V. F.: *Russkije noči*. Leningrad: Nauka, 1975, s. 109.

отделяет гениальных безумцев Одоевского от мира, где все подчинено строгим законам рассудка.

Ни Бетховен, ни Пиранези не вольны в выборе идей, атакующих их сознание. Оба они одержимы творческим неистовством, оба ни на минуту не задумываются о благе или пользе, которую должно нести человечеству их искусство. Бетховен убежден, что люди не способны судить о его творениях, не способны понять мук творца, в ярости и гневе высекающего божественные звуки из неподатливой каменной оболочки. Состояние искусства в современной действительности не удовлетворяет композитора. Но надежды его в основе своей утопичны. Он хотел бы заменить все известные инструменты другими, теми, которые бы в совершенстве исполняли произведения гениев.

Пиранези на стезе новаторских преобразований продвигается гораздо дальше. Обветшалые формы он жаждет снести с лица земли в буквальном смысле слова. Доведенный до отчаяния невозможностью облечь в плоть свои идеи, он готов рукоплескать стихийным бедствиям, уничтожающим творения его счастливых конкурентов. Однако тайная радость, которую он при этом испытывает, доставляет ему одновременно и сильнейшие страдания. Обнаженное сердце поэта сочувствует людским невзгодам, в то время как его бессмертный гений поет осанну бурям и землетрясениям, благодаря которым освобождается пространство для воплощения колоссальных архитектурных замыслов. Пути безумного архитектора ускорить разрушение великих творений своих предшественников настолько гиперболизированы, что едва ли правомерно относить их к разряду реальных «злодеяний» «падшего» гения. *Слабые* руки, которыми он ударяет по ночам в купол собора святого Петра, грозят творению Микеланджело не больше, чем кружащие в воздухе голуби. На счету Пиранези, как и на счету Бетховена, нет ни одного уничтоженного творения (в отличие, скажем, от героя гоголевского «Портрета»). Оба гениальных безумца лишь в воображении позволяют себе сметать с лица земли обветшалые, отжившие, по их представлениям, формы.

Талант гениального архитектора остается не востребовавшимся. Внешние препятствия не дают ему возможности осуществить задуманное. В итоге — он оказывается на смертном одре с ворохом нереализованных проектов. И ворох этот настолько пронизан жизненными токами, настолько отягощен жадной формой, что даже смерть не может развязать земных узлов. Творец, не выполнивший возложенной на него миссии, становится заложником тонкого мира. Ему не дано освобождения. До тех пор, пока духи-идеи не получают плоти, он будет вынужден скитаться по земле, не находя желанного покоя.

В новелле о безумном архитекторе тема невоплощенности замысла, трагического разрыва между мыслью и ее воплощением в итоге перерастает

в другую более глобальную тему — о метафизической природе творчества. Представление о том, что каждое зарождающееся в голове художника произведение имеет природу духа, обладает некоторыми зачатками сознания и живет своей, отдельной от творца жизнью, уходит корнями в мистические учения эзотерической традиции. Взгляд на творческий акт как процесс «улавливания» идей-духов, витающих в тонких пластах бытия, был характерен для писателей романтического склада. Достаточно вспомнить «Крейслериану» Гофмана или более позднюю «Спириту» Теофиля Готье. «Колдовскую игру» заводят с капельмейстером Крейслером им же самим сочиненные ноты. «Они оживают и в виде маленьких черных хвостатых чертиков спрыгивают с белых листов»²³, увлекая их автора в «дикое, бессмысленное кружение». Творец не в силах совладать с дивно-прекрасными голосами духов, которые роятся в его сознании. «Мощно и непреодолимо пробирается наружу» музыка, заключенная в его душе. «Она так меня обволокла и опутала, что мне никак не освободиться», — признается композитор²⁴.

Духи из волшебного царства звуков, которыми одержим Крейслер, далеко не всегда добры и благодатны. Иногда в его душе «отвратительно вопят» «неразрешившиеся диссонансы» и «ядовитые, словно змеи, септимы» проскользывают в «мир приветливых терций»²⁵. Как и в случае с Пиранези, духи-идеи даруют безумному капельмейстеру не только блаженство, но и муки, ибо природа творчества, по убеждению Гофмана, амбивалентна. С помощью крыльев фантазии художник может попасть и на вершину блаженства, и в царство темных враждебных стихий, способных разрушить хрупкий сосуд вдохновения.

Свое представление о природе творчества Гофман ясно формулирует в новелле «Дождь и догаресса»: «В том-то и особенность искусства, [...] что с его помощью туманные, витающие в пространстве образы, пройдя сквозь душу художника, получают форму и краски и оживают, словно найдя свое отечество»²⁶. Мысль о творце как о проводнике неких высших сил автор вкладывает в уста поэта Натанаэля из новеллы «Песочный человек». Натанаэль полагает, что своим поэтическим даром «служит страшной игре темных сил» и «что безумно верить в свое самостоятельное творчество в науке и искусстве, так как вдохновение, под влиянием которого только и можно творить, не

23 GOFMAN, È. T. A.: *Polnoje sobranije sočinenij v dvuch tomach: v 2 t. T. 1.* Moskva: Al'fa-Kniga, 2011, s. 214–215.

24 Ibidem, s. 213.

25 Там же.

26 Ibidem, s. 265.

исходит из души, а есть только воздействие какого-нибудь высшего принципа, независящего от нас самих»²⁷.

В новелле о Пиранези, рисуя образ гениального безумца, Одоевский близок к гофмановскому варианту трактовки творческого процесса. Его герой, подобно Крейслеру, одержим *живыми* идеями. Колонны и пилястры, созданные рукой Пиранези, спрыгивают со страниц огромного фолианта с той же фантастической ловкостью, что и нотные знаки с белого листа чудака-капельмейстера. Справиться с порожденными им идеями-духами Пиранези не в состоянии, как и Крейслер не в состоянии воспротивиться дикому кружению, в которое увлекают его ожившие ноты. Маленькими хвостатыми чертиками, то есть существами inferнальной природы, представляются композитору знаки нотного листа. Видения Пиранези во многом сходны по колориту с видениями Крейслера. Его духи «свойства злого». Точно разъяренные эринии, «с ужасным хохотом» они набрасываются на своего творца, требуя от него воплощения.

Спустя годы в открытом письме к Краевскому, своеобразной авторской исповеди, Одоевский признавался, что хотел выразить в новелле о Пиранези собственное душевное состояние: «...Я знаю по опыту, что невозможно приказать себе писать то или другое, так или иначе; мысль мне является неожиданно, самопроизвольно и, наконец, начинает мучить меня, разрастаясь беспрестанно в материальную форму, — этот момент психологического процесса я хотел выразить в Пиранези, и потому он первый акт в моей психологической драме»²⁸.

Приведенная цитата, как нам представляется, в сжатом виде отражает круг идей, составивших основу авторского замысла: явление мысли, в представлении Одоевского, столь же чудесно и необъяснимо, как явление ангела или демона. Его невозможно предсказать, невозможно вызвать по собственному произволу. Творческая идея, образ рождаются помимо воли творца, вне границ его сознания. Иными словами, творческий процесс есть процесс *вслушивания* в вещь, еще не написанную, но уже существующую; и рука творца — лишь исполнитель того, что «через тебя хочет быть», как много позже писала о природе творчества М. Цветаева в одном из своих литературных эссе²⁹.

Еще не воплощенная мысль, по логике Одоевского, уже имеет *материальную* форму. Форма эта не только существует, но и *разрастается* без видимого участия творца, то есть обладает характеристиками самостоятельной *живой* субстанции, по собственному усмотрению вступающей в контакт с физическим

27 Ibidem, s. 362–363.

28 ODOJEVSKIJ, V. F.: *O literature i iskusstve*. Moskva: Sovremennik, 1982, s. 103–104.

29 CVETAJEVA, M. I.: *Sobranije sočinenij: v 7 t. T. 5*. Moskva: Ėllis Lak, 1994, s. 366.

миром. В новелле о Пиранези эта своеобразная метафизическая идея получила конкретное воплощение в образе духов-эфироидов, населяющих всякое не свершенное до конца творение.

Как мы имели возможность убедиться на основе проведенного анализа, при рассмотрении новеллы В. Ф. Одоевского о Пиранези следует учитывать наличие двух авторских редакций — первоначальной (1831) и более поздней — в рамках романа «Русские ночи» (1844). Разночтения в текстах имеют в данном случае принципиальное значение. ПРАВКА 1844 года внесла заметные коррективы в идейное содержание новеллы: мотив «темниц», введенный во вторую редакцию, дополнил произведение ранее отсутствовавшей в нем морально-этической проблематикой. Именно эти изменения в дальнейшем позволили исследователям трактовать рассказ о Пиранези как одно из художественных воплощений темы «гений и злодейство».

Между тем в первоначальном варианте новеллы вопрос о нравственных началах искусства, об ответственности творца за свои творения не ставился в принципе. Замысел автора лежал в иной семантической плоскости. В центре рассказа 1831 года — размышления писателя-романтика о природе творчества, о механизмах творческого процесса. Ряд характерных аспектов в разработке данной темы, безусловно, свидетельствует об ориентации Одоевского в период работы над «Домом сумасшедших» на мистико-окультистную традицию, в свете которой и был разработан образ гениального безумца-архитектора — жертвы мира тонких материй, наполненного духами-демонами.

Литература:

[BEZ AVTORA]: *Novyje knigi*. Severnaja pčela, 1832, № 18, 23 janvarja, s. 1–4.

[BEZ AVTORA]: *Letopisi otečestvennoj literatury*. «Severnnyje cvety na 1832 god».

Teleskop, 1832, č. 7, № 2, s. 295–304.

GOFMAN, È. T. A.: *Polnoje sobranije sočinenij v dvuch tomach: v 2 t. T. 1*. Moskva: Al'fa-Kniga, 2011, 1263 s. ISBN 978-5-9922-0765-1, 978-5-9922-0766-8 t. 1

KULIŠKINA, O. N.: *Koncepcija tvorčeskoj ličnosti v russkoj romantičeskoj povesti 1830-ch godov (V. F. Odojevskij)*. In: ZACHAROV, V. N. (red.): *Sovremennyye problemy metoda, žanra i poëtiki russkoj literatury*. Petrozavodsk: PGU, 1991, s. 69–79.

MOREVA, T. Ju.: *Avtorskij mir v cikle V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. *Visnik Odes'kogo nacional'nogo universitetu, ser. «Filologija»*, 2013, t. 18, № 1 (5), s. 65–73. ISSN 2307-8332.

- ODOJEVSKIJ, V. F.: *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*. In: FRIZMAN, L. G. (red.): Severnyje cvety na 1832 god. Moskva: Nauka, 1980, s. 26–33.
- ODOJEVSKIJ, V. F.: *O literature i iskusstve*. Moskva: Sovremennik, 1982.
- ODOJEVSKIJ, V. F.: *Poslednij kvartet Betchovena*. In: DEL'VIG, A. A. (red.): Severnyje cvety na 1831 god. Sankt-Peterburg, 1830, s. 101–119.
- ODOJEVSKIJ, V. F.: *Russkije noči*. Leningrad: Nauka, 1975.
- PAŠAJEVA, T. N.: *Značenije «poètičeskogo» i «poleznogo» v knige V. F. Odojevskogo «Russkije noči»*. Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta, ser. 2: Gumanitarnyje nauki, 2004, № 6, s. 5–10. ISSN 2542-0313.
- PLATONE, R.: *Obraz ital'janca v proze V. K. Kjučel'bekera i V. F. Odojevskogo*. In: LEBEDEVA, O. B. – MEDNIS, N. Je. (red.): *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti XVIII–XX vv.*: Sb. tr. Tomsk: Izdatel'stvo TGU, 2009, s. 240–255. ISBN 978-5-7511-1889-1.
- PUŠKAREVA, Ju. Je.: *Ital'janskaja živopis' v tvorčestve V. F. Odojevskogo: recepcija, motivy, alljuzii (na materiale novell i romana «Russkije noči»)*. Sovremennaja nauka: tendencii razvitija, 2017, № 18, s. 22–35. ISSN 2308-667X.
- SAVČENKOVA, T. P. – OBMETKINA, P. A.: *O roli arhitektury v romantičeskoj koncepcii «Gesamtkunstwerk» V. F. Odojevskogo i È. T. A. Gofmana*. Vestnik Išimskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta, 2014, № 1, s. 17–22. ISSN 2305-1663.
- SYTINA, Ju. N.: *Chudožestvennaja proza V. F. Odojevskogo v kontekste periodičeskich izdanij pervoj poloviny 1830-ch godov: Avtoreferat dissertacii*. Moskva, 2013.
- TROICKIJ, V. Ju.: *Chudožestvennyje otkrytija russkoj romantičeskoj prozy 20–30-ch godov XIX v*. Moskva: Nauka, 1985.
- TUR'JAN, M. A.: *«Strannaja moja sud'ba...»: O žizni V. F. Odojevskogo*. Moskva: Kniga, 1991, 400 s. ISBN 5-212-00457-8.
- CVETAJEVA, M. I.: *Sobranije sočinenij: v 7 t. T. 5*. Moskva: Èllis Lak, 1994, 720 s. ISBN 5-7195-0016-2 (T. 5).

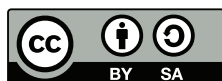
About the authors

Elena Alekseevna Romanova

independent researcher, Saint-Petersburg, Russian Federation
zerlina@inbox.ru

Nadezhda Alekseevna Parshukova

independent researcher, Saint-Petersburg, Russian Federation
iverskaya-nad@yandex.ru



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.

