

© 2025. Ю. Н. Сытина

Государственный университет просвещения
г. Москва, Россия

«Портрет» Н. В. Гоголя и “Opere del cavaliere Giambattista Piranesi” В. Ф. Одоевского: этика, эстетика, поэтика

Аннотация: В статье проводится сравнительный анализ “Opere del cavaliere Giambattista Piranesi” В. Ф. Одоевского и «Портрета» Н. В. Гоголя. Уделяется внимание изменениям в редакциях и переключкам в текстах произведений, выявляются как сходство образов и мотивов, этических и эстетических воззрений Гоголя и Одоевского, так и различие их кругозора и писательской манеры. Центральная идея обоих писателей — ответственность художника за данный ему Богом талант и губительность последствий, к которым приводит недолжное с ним обращение. Произведения объединяют мистическая напряженность повествования, мотивы земного бессмертия и безумия, отсутствие любовной коллизии, в первых редакциях — начало места действия: маленькие петербургские лавочки. Этические убеждения писателей развиваются в схожем направлении — они становятся более требовательны к себе, слову и художникам. Эстетика же их произведений (во вторых редакциях) расходится: Гоголь отказывается от персонафицированной фантастики, подробнее описывает бытовые реалии русской жизни, Одоевский, напротив, переносит действие в Италию и усиливает мистический флёр. Оба писателя остаются чужды принципам «натуральной» школы: искусство, по их мнению, должно не копировать, но преображать жизнь.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, В. Ф. Одоевский, «Портрет», “Opere del cavaliere Giambattista Piranesi”, творческий диалог, эстетика, этика, аксиология.

Информация об авторе: Юлия Николаевна Сытина, кандидат филологических наук, доцент, Государственный университет просвещения, ул. Фридриха Энгельса, д. 21 а, 105005 г. Москва, Россия. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6334-4722>

E-mail: yulyasytina@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 11.07.2024

Дата одобрения статьи рецензентами: 19.09.2024

Дата публикации статьи: 25.03.2025

Для цитирования: Сытина Ю. Н. «Портрет» Н. В. Гоголя и “Opere del cavaliere Giambattista Piranesi” В. Ф. Одоевского: этика, эстетика, поэтика // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 1. С. 162–181. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-162-181>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution
4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 7, no. 1, 2025, pp. 162–181. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 7, no. 1, 2025, pp. 162–181. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2025. Yuliya N. Sytina
State University of Education
Moscow, Russia

N. V. Gogol's Portrait and V. F. Odoevsky's *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*: Ethics, Aesthetics, Poetics

Abstract: The article analyzes *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi* by V. F. Odoevsky and *Portrait* by N. V. Gogol. Changes in the editions of the stories and roll calls in the texts are discussed in detail. The article reveals both the similarity of images and motifs, ethical and aesthetic views of Gogol and Odoevsky, as well as the difference in the outlook and manner of the writers. The central idea in both works is the responsibility of the artist for the God — given talent. Improper treatment leads to disastrous consequences. The common features of the works are: the mystical intensity of the narrative; the motifs of earthly immortality and madness; the absence of a love conflict; and in the first editions, the place of the beginning of the action is small St. Petersburg shops. The ethical views of writers are developing in a similar direction. Gogol and Odoevsky are becoming more demanding of themselves, the word and the artists. The aesthetics of their works in the second editions differ more than in the first. Gogol refuses to personify Fantasy, describes in more detail the everyday realities of Russian life. Odoevsky takes the action to Italy and enhances the mystical flair. At the same time, both writers remain alien to the principles of the “natural” school: art, in their opinion, should not copy, but transform life.

Keywords: N. V. Gogol, V. F. Odoevsky, *Portrait*, *Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*, creative dialogue, aesthetics, ethics, axiology.

Information about the author: Yuliya N. Sytina, PhD in Philology, Associate Professor, State University of Education, Friedrich Engels St., 21 a, 105005 Moscow, Russia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6334-4722>

E-mail: yulyasytina@yandex.ru

Received: July 11, 2024

Approved after reviewing: September 19, 2024

Published: March 25, 2025

For citation: Sytina, Yu. N. “N. V. Gogol's *Portrait* and V. F. Odoevsky's *Opera by Cavalier Giambattista Piranesi*: Ethics, Aesthetics, Poetics.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 1, 2025, pp. 162–181. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-162-181>

Имя князя В. Ф. Одоевского традиционно упоминается, когда речь заходит о начале петербургского периода в жизни и творчестве Н. В. Гоголя. Одоевский радушно принял молодого писателя в своем салоне, и скоро они сблизились настолько, что стали поверять друг другу художественные замыслы и советоваться по поводу их воплощения в жизнь. Например, по свидетельству Гоголя, «Пестрые сказки» в 1833 г. Одоевский печатал под его «присмотром» [Виноградов 2017: 222]. Знаменательна переключка в названиях «Пестрые сказки» и «Арабески» (1835), ведь арабески — *пестрая* арабская живопись. Об эстетической важности «пестроты» 14 декабря 1834 г. Гоголь так писал М. П. Погодину по поводу издания «Московского Наблюдателя»: «... Скажи журналистам, чтобы думали о том только, чтобы потолще книжки были и побольше было в них всякой *пестроты*» (Курсив мой. — Ю. С.) [Гоголь 1940: 281]. Размышляя о структуре «Арабесок», И. А. Виноградов отмечает эстетическую важность «пестроты» в композиции сборника, ссылаясь на слова самого Гоголя в статье «Об архитектуре нынешнего времени»: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте» [Виноградов 2021: 237–238]. Возможно, именно Одоевский повлиял на Гоголя в интересе к «пестроте», но могло быть и наоборот: изначально Одоевский планировал назвать сборник «Махровые сказки» и изменил название в последний момент, вызвав недоумение своих московских друзей [Сакулин: 36].

Тема «Гоголь и Одоевский» не раз поднималась в литературоведении, говорилось и о переключках произведений Одоевского с «Портретом» Гоголя. Как отмечают комментаторы новейшего полного собрания сочинений Гоголя С. Г. Бочаров и Л. В. Дерюгина, уже А. А. Назаревский в работе «Гоголь и искусство» (1911) писал о том, что «Импровизатор» «своим сюжетом и его трактовкой особенно приближается к повести Гоголя (“Портрет” — Ю. С.)» (цит. по: [Бочаров, Дерюгина: 634]). Одна-

ко в академическом 14-ти томном собрании сочинений Гоголя в комментарии к «Портрету» имя Одоевского не было упомянуто, хотя оно звучало при освещении истории создания «Носа» [Степанов: 658] и «Записок сумасшедшего» [Комарович: 701]. Безусловную важность повестей Одоевского о «гениальных безумцах» для «Портрета» Гоголя аргументированно подчеркнула М. А. Турьян: «Возможно, “безумцами” Одоевского была подсказана сама аура “сумасшествия” в них (в “Арабесках” — Ю. С.) царящая, но несомненно и более конкретное родство идей, особенно отразившихся в начатом тогда “Портрете”: мысль Одоевского о “зле” как неизбежном следствии измены художника своему высокому назначению нашла здесь свой отчетливый отзвук» [Турьян 1991: 205]. С. Г. Бочаров и Л. В. Дерюгина справедливо обращают большое внимание на переклички “*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*” (<«Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези»> (1831) и «Импровизатора» (1833) Одоевского с «Портретом» Гоголя, отмечая характерную для обоих писателей «напряженно-морализаторскую» трактовку темы бесплодно прожитой жизни, «гофмановский мотив дьявольского дара» [Бочаров, Дерюгина: 634], сходство в отношении к натуралистической эстетике и другие более частные моменты.

Время создания «Портрета» — период наиболее тесного общения Гоголя и Одоевского. В 1833 г. они предложили А. С. Пушкину совместно издать альманах «Тройчатка». Получив отказ поэта, Гоголь и Одоевский планировали выпустить «Двойчатку», но этот замысел не осуществился (см.: [Виноградов 2017: 272–273], [Турьян 1991: 234–235]). По мнению И. А. Виноградова, повестью, которую Гоголь предназначал для задуманного альманаха, мог быть «Портрет», «название которого отсутствует по этой причине в двух гоголевских перечнях статей для сборника “Арабески”» [Виноградов 2017: 272]. Эту гипотезу также подкрепляет близость идей и мотивов «Портрета» с произведениями Одоевского о творческих личностях, в частности, с “*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*”, на которых мы остановимся подробнее.

Принципиально важно, что не только «Портрет» имеет две редакции, но и “*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*” тоже. При сопоставлении с творчеством Гоголя важно учитывать именно первую редакцию “*Opere...*”, опубликованную в альманахе «Северные цветы на 1832 год». Включая новеллу в роман «Русские ночи» (1844), Одоевский убирает эпиграф, меняет ее начало, переносит действие из Петербурга

в Италию и делает несколько добавлений в исповедь героя, но исследователи зачастую упускают эти правки из вида. Так С. Г. Бочаров и Л. В. Дерюгина ошибочно указывают, что Гоголь, красочно передавая «ужасные пытки, на которых человек показал адскую изобретательность», в статье «О Средних веках», открывающей «Арабески», ориентируется на «Ореге...», в которых есть упоминание тома с изображениями «темниц разного рода» [Бочаров, Дерюгина: 545]. Однако описания темниц появились только во второй редакции новеллы, вошедшей в «Русские ночи», в первой их не было, соответственно, Гоголь не мог их учитывать.

Вероятно, именно невниманием к первой редакции «Ореге...» можно объяснить то, что исследователи пока не писали об еще одном явном сходстве этой новеллы и «Портрета»: в обоих произведениях действие начинается в маленьких петербургских лавочках: у Одоевского — в книжной, а у Гоголя — в картинной¹.

Сравним первые фразы произведений:

Кто из вас, друзья, не испытывал наслаждение поутру рано, в поношенном скюртуке, с картузом на голове и с робко-дерзкою физиогномиею студента втираться в те маленькие книжные лавочки, где случай, богатство и бедность сносят книги всех изданий и форматов, от Rosarium Арнольда де Виллановы до русских романов Дюкре-Дюмениля включительно; где они соединяют *Державина с Поповским*, Фрерона закрывают от пыли Вольтером, и рядом с благоразумным Лагарпом ставят Гофмановы сказки и романы Нодье?² (Подчеркнуто мной. — Ю. С.) [Одоевский 1831: 47–48].

¹ У Гоголя этот мотив появился еще до знакомства с Одоевским. В 1830 г. статью «Борис Годунов. Поэма Пушкина» он начал с описания книжного магазина — воплощенных результатов интеллектуальной деятельности человека, которые представлены здесь в виде «высоко взгроможденных стен из книг, и запыленных, и погребенных, означенных силою и бессилием человеческих творений» [Гоголь 1952: 148]. Этот фрагмент явно предваряет начальные строки написанного позднее «Портрета», тем более, что сходны и «заманчивые» похвалы торговцев своему товару (в том и другом произведениях).

² Здесь и далее цитаты из дореволюционных изданий приводятся в современной орфографии.

Нигде столько не останавливалось народа, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе. Эта лавочка представляла точно самое разнородное собрание диковинок. Картины большею частью были писаны масляными красками, покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах (Подчеркнуто мной. — Ю. С.) [Гоголь 1938: 401].

Именно петербургские лавочки становятся отправными точками в обоих сюжетах, причем писатели акцентируют их «пестроту», интригующее столкновение несовместимого. Рассказчик “Opere...” неожиданно находит уникальный изодранный экземпляр голландского издательства Эльзевир и полное опечаток издание Вергилия — «знаменитое издание Альда» [Одоевский 1831: 51] между «*Наукою о бабичьем деле, на пять частей разделенной и рисунками снабденной*” *Нестора Максимовича Амбодика*» [Одоевский 1831: 50] и старинным медицинским справочником на латыни, изданным в Женеве. Чертков (во втором издании — Чартков) обнаруживает портрет среди хлама и старых пыльных картин¹. В обоих случаях перед тем, как появиться ключевым произведениям (портрету и сборнику гравюр Пиранези), внимание приковывается к недостойным предметам: «собранию дурных гравюр» [Одоевский 1831: 53] и намалеванных кое-как картин.

Схожим образом ведут себя хозяева лавочек — как и полагается, они нахваливают свой товар. Рассказчик Одоевского намеренно сразу спрашивает про «медицинские» книги, по опыту зная, что так можно не только отвадить докучливого хозяина, но и обнаружить в «запыленном углу, наполненном книгами в пергаментном переплете» [Одоевский 1831: 49] редкие диковинки. В первой редакции «Портрета» хозяин лавочки неотступно вертится вокруг Черткова, во второй же художнику удастся ненадолго от него отделаться с помощью того же маневра, что и у Одоевского: отправившись рыться в куче хлама старых «малеваний» [Гоголь 1938: 81] и тоже с надеждой отыскать в них что-то выдающееся.

¹ Нахождение важного артефакта среди «рухляди и хлама, в лавке старьевщика, в какой-то ненужной и забытой коробке, корзине, брошенном доме» [Юхнова: 354] вообще один из излюбленных приемов романтиков.

Начала произведений показательны не только в качестве знаменательной переклички. Внешнее сходство еще сильнее подчеркивает разницу в писательской манере и кругозоре Гоголя и Одоевского. У последнего начало повествования дышит добродушным юмором и самоиронией страстного библиофила и охотника до книжных ученых сокровищ, у Гоголя же сразу появляются саркастические нотки, которые сгущаются с появлением Черткова, презрительно рассматривающего простонародные малеванья с высоты академического искусства. Существенно и то, что Чертков останавливается перед лавочкой «невольно» [Гоголь 1938: 402], а рассказчик Одоевского, напротив, предвкушает удовольствие порыться в старых книгах.

Гоголь расцветчивает повествование подробным экфрасисом картин, разнообразием деталей при описании множества зрителей из простонародья. Одоевский же скуп на подробности, да и героев в его новелле всего три: помимо Пиранези это сам рассказчик, о котором говорится лишь то, что он обладает «робко-дерзкою физиогномиею студента» [Одоевский 1831: 48], и хозяин лавочки, который обрисован только в общих чертах как человек «радушный» и с «купеческою щедростью» [Одоевский 1831: 49]. Хозяин гоголевской лавочки куда конкретнее — это «серенькой человек, лет пятидесяти, во фризовой шинели, с давно небритым подбородком» [Гоголь 1938: 403] (во второй редакции Гоголь педантично уточнит: «с бородой, не выбритой с самого воскресения» [Гоголь 1938: 81]).

В «Портрете» и картины, и зрители — нарочито русские, даже в нарисованном Иерусалиме оказываются «два молящиеся русские мужика в рукавицах» [Гоголь 1938: 401]. У Одоевского Россия только обозначается как место действия, но никак не показывается, поэтому в «Русских ночах» писатель легко переносит своих героев в Италию, убирая упоминание книг русских писателей и превращая петербургскую лавочку в итальянскую — «на открытом воздухе, под изодранным навесом» [Одоевский 1844: 43].

Однако разность кругозора и писательской манеры не отменяет сходство в этических и эстетических воззрениях Гоголя и Одоевского, как и в арсенале образов и мотивов, которые они создают и используют в произведениях. Центральная идея у обоих писателей — ответственность художника за данный ему Богом талант и губительность

последствий, к которым приводит небрежное или недолжное к нему отношение¹.

Первоначально “Opere...” Одоевского предварял эпиграф:

Этот артист, не найдя применения редким талантам, которыми он был одарен, увлекался тем, что рисовал воображаемые здания, громоздил строения на строения и изображал архитектурные массы, для возведения которых были бы недостаточны труды многих веков и доходы нескольких царств». Роско. Жизнь Льва X² [Одоевский 1980: 341].

Тем самым писатель сразу подчеркивал суть «вины» Пиранези: он не сумел направить свои таланты на преобразование мира и благое созидание, и потому погубил их, «зарыв в землю» (Мф. 25: 18).

Этот нравственный императив — один из смыслообразующих в «Портрете» Гоголя, он раскрывается в образах променявшего талант на славу и деньги Черткова и художника, нарисовавшего преступный портрет и тем самым употребившего свой дар во зло. Во второй редакции Гоголь усиливает мотив ответственности человека за данный ему талант. Если в первой редакции Чертков предстает как посредственный художник, который завидует чужой гениальности («Вот мои маранья! Они верны, схожи с оригиналами; но захоти я произвести свое — и у меня выйдет совсем не то <...> Нет, я не буду никогда Великим Художником!» [Гоголь 1938: 406]), то во второй он не сомневается в собственных способностях («я зашибу их всех!» [Гоголь 1938: 97]; «у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь» [Гоголь 1938: 85] — предостерегает Черткова профессор) и завидует только чужому

¹ Убеждение в богоизбранности поэта (в широком смысле слова), в его пророческом служении и высоком предназначении, как и в тяжести, ответственности поэтического подвига, характерно для русской литературы первой половины XIX в. — для В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и других литераторов. Гоголь, говоря об ответственности писателя за слово, в числе прочего, подразумевал давно известную ему басню И. А. Крылова «Сочинитель и разбойник» (1816). В «Выбранных местах из переписки с друзьями» он напоминает об этой басне дважды — в «Завещании» и в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» [Гоголь 1952: 221, 394].

² В оригинале на французском.

успеху. Тоже и с художником, нарисовавшим портрет: если в первой редакции его сыну правдивым рассказом об истории с ростовщиком удается «нейтрализовать» портрет, который в конце превращается в пейзаж, то во второй редакции портрет исчезает, а значит «эстафета зла продолжается, и конца ей не видно» [Маркович: 153].

Одоевский во второй редакции “Опере...” также усиливает нравственный императив, но расставляет иные акценты. Он снимает морализаторский эпиграф, а Фауст (герой «Русских ночей») даже находит в Пиранези нечто положительное, замечая, что в этом герое «плачет человеческое чувство о том, что оно потеряло, о том, что, может быть, составляло разгадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни — *о бесполезном...*» [Одоевский 1844: 58]. Таким образом грандиозность и непрактичность проектов Пиранези больше не ставятся ему в вину, даже напротив, в них проступает отблеск могущества человеческого духа. Теперь непростительной оказывается злая природа творений Пиранези, их разрушительность и губительное влияние на людские души — тут-то и появляются описания темниц разного рода, в которых отражается душевное состояние самого героя. Писатель оставляет Пиранези «обнаженное сердце поэта» [Одоевский 1831: 63], терзающегося видом людских горестей, но тем чудовищнее выглядят его ненависть и жажда разрушения. В этом образе Одоевский по-своему предваряет Достоевского с его формулой «широк человек, слишком даже широк» [Достоевский 1975: 100]¹.

Знаменательно, что Гоголь и Одоевский выносят в названия произведения, а не их создателей, т. е. ключевыми становятся не художник и архитектор, но гравюры и портрет. Помимо зла, которое эти творения заключают в себе, их сближает незаконченность — портрет не дописан, архитектурные шедевры только гравированы, но не построены. Однако даже в недовозмощенном виде они вызывают у людей сильнеешие чувства и влияют на их души, прежде всего, на души своих же создателей. В первой редакции Гоголь особо подчеркивал самостоятельность

¹ Нужно заметить, что мировоззрение и творчество Одоевского и Достоевского имеет немало общего (см. обзор работ на эту тему: [Сытина 2021]; [Сытина 2022: 111–114]), большой интерес представляет совместный сопоставительный анализ произведений Одоевского, Гоголя и Достоевского, в настоящей статье мы только обозначим некоторые важные моменты.

портрета, его способность действовать безо всякой человеческой помощи: «<...> если бы он приведен был в совершенное исполнение, то знаток потерял бы голову в догадках, каким образом совершеннейшее творение Вандика *очутилось* в России и *зашло* в лавочку на Щукин двор» (Курсив мой. — Ю. С.) [Гоголь 1938: 404], непостижимым образом портрет оказывается и в квартире бросившего его Черткова.

Виновник бедствий, творимых портретом, в том числе (пусть и косвенно) гибели таланта Черткова — тот, кто написал его. В повести Гоголь особо подчеркивает нечистые помыслы художника, его буквальное обращение к лукавому: «чего лучше? он (ростовщик — Ю. С.) сам просится в дьяволы ко мне на картину»; «“Чорт побери, как теперь хорошо осветилось его лицо! <...> он убьет всех моих святых и ангелов”» [Гоголь 1938: 128]. Горько раскаявшись в содеянном и став монахом, автор портрета нес «тяжкие обязанности» своего звания с «покорностью и смирением», дышал искренним «пламенем веры», но «страшный им же начертанный образ с живыми глазами преследовал его и в этом почти гробовом уединении» [Гоголь 1938: 439–440]. Только когда художник сподобился изобразить «божественную покровительницу мира» [Гоголь 1938: 440], он смог избавиться от мрачных видений и обрести душевный покой, видимо, искупив грех преумножения зла привнесением в мир божественного света: святые очи Богородицы заслонили inferнальные глаза ростовщика.

Пиранези также мучат его творения: в каждом недоовоплощенном, обреченном на «жизнь неполную и на вечное терзание» проекте зарождается «дух Эфирийд»; эти «духи» «любят жить» и «с ужасным хохотом просят жизни» [Одоевский 1831: 61–62] у своего создателя, не давая ему умереть. «Знаю, до тех пор не сомкнутся мои ослабевшие вежды, пока не найдется мой спаситель и все колоссальные мои замыслы будут не на одной бумаге» [Одоевский 1831: 64], — горестно сетует он. Если допустить, что перед читателем не подлинный Пиранези, а сошедший с ума отставной архитектор, суть проблемы не изменится: архитектурные проекты живут своей жизнью и способны роковым образом влиять на человеческие души спустя века после смерти их создателя, что еще больше усугубляет его вину, необратимость им содеянного.

По мысли Одоевского, «дух Эфирийд» зарождается «в каждом произведении, выходящем из головы художника» [Одоевский 1831: 60–61],

и до тех пор не дает ему покоя, пока не получит четкие законченные очертания. Впоследствии Одоевский признался: «<...> мысль мне является неожиданно, самопроизвольно и, наконец, начинает мучить меня, разрастаясь беспрестанно в материальную форму, — этот момент психологического процесса я хотел выразить в Пиранези» [Одоевский 1975: 236].

Как же воплотить сокровенные замыслы и не допустить, чтобы в искусство проникло зло? Для обоих писателей краеугольным камнем была чистота и искренность души художника. В образах Пиранези и Черткова эта мысль показывается «от противного». Непосредственно к идеалам художника и произведения искусства Гоголь обращается, описывая «чистое, непорочное, прекрасное, как невеста» живописное полотно, которое видит Чертков на выставке в конце первой части «Портрета»:

Оно было просто, невинно, божественно, как талант, как гений. <...> В чертах божественных лиц дышали те тайные явления, которых душа не умеет, не знает пересказать другому; невыразимо выразимое покоилось на них <...> Вся картина была — мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая — есть одно приготовление [Гоголь 1938: 421–422].

Важность чистоты души для созидания прекрасного и для подлинного выражения сокровенного, как и для его понимания, — одна из сквозных идей «Русских ночей» Одоевского [Сытина 2024]. В художественной форме писатель раскрывает ее в «Себастьяне Бахе», описывая музыкальные видения юного композитора в храме, а затем передавая полные лиризма и восторга размышления об искусстве органного мастера Албрехта. О важности искренности для выражения и понимания много рассуждает Фауст в диалогах с друзьями, когда они обсуждают истории о художниках, не сумевших сберечь душу и несчастных в искусстве: о Пиранези, Киприяно, и отчасти о Бетховене из «Последнего квартета Бетховена». Откровенно Одоевский выразил свое мнение в письме к Е. П. Ростопчиной, советуя графине искать вдохновения, гармонии и духовной пищи, читая не Байрона или Гюго, но Евангелие и «Добротолубие», а также размышляя об ответственности писателя, важности каждого его слова:

Когда душа ваша была чистым, некорыстным младенцем? <...> Когда руководила вас истинная любовь к Богу и человеку? <...> Истину, которую Вы хотели возвестить людям, всегда ли пропускали чрез это горнило? Помышляете ли Вы о том, что лишь те чувства, те мысли, которые прошли невинно сквозь этот палящий огонь, возвещать людям не есть преступление <...>? (цит. по: [Турьян 2006: 7–8]).

Во второй редакции «Портрета», описывая «божественную» картину, Гоголь добавил размышления о преображающей силе души художника как о необходимом условии создания шедевра:

Видно было, как всё, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы [Гоголь 1938: 112].

Здесь писатель вплотную подходит к полемике с французской «неистойовой словесностью». Еще раньше (в обеих редакциях) она звучит в размышлениях Черткова о пугающей живости портрета:

<...> за воображением, за порывом, следует наконец действительность, <...> та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит отвратительно-го человека [Гоголь 1938: 406].

Одоевский также не принимал эстетики «неистойовой словесности»¹. Образ, с которого сдернут всякий покров поэтического воображения, он показал в «Импровизаторе», также использовав «анатомический» мотив. Получив магический дар «*все знать, все видеть, все понимать*» [Одоевский 1844: 186], Киприано утратил связь с одухотворяющей все поэзией, и природа предстала перед ним «как остов прекрасной женщины, которую прозектор выварил так искусно, что на ней не осталось

¹ Прямую полемику с этим направлением М. А. Турьян усматривает в сказке Одоевского «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко», опубликованной в составе «Пёстрых сказок», см.: [Турьян 1991: 215–220].

ни одной живой жилки», а возлюбленная Шарлотта «этот земной идеал, пред которым молилось его вдохновение» в его глазах стала «анатомическим препаратом» [Одоевский 1844: 190–191].

В то же время «анатомизм» у Одоевского предстает как важная составляющая творчества. Показателен эпиграф к «Последнему квартету Бетховена», взятый из «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана: «С некоторых людей, — сказал он (профессор — Ю. С.), — природа или особенные обстоятельства сорвали завесу, за которую мы потихоньку занимаемся разными сумасбродствами. Они похожи на тех насекомых, с коих анатомист снимает перепонку и тем обнажает движение их мускулов» [Одоевский 1844: 157]. Особое восприятие мира — необходимое условие творчества, но одного его мало, оно мертво без преобразующей силы веры и любви, проистекающих из «горнего источника» [Одоевский 1844: 100]. Особым восприятием мира наделены и художники Гоголя, в высшей степени обладал им сам писатель¹, как и любовью к созданиям Божьим: подмечая малейшие детали и подробности, он освещал их сочувствием, проникал в глубинную их сущность, что особенно заметно при описании Плюшкина в «Мертвых душах». По-своему о важности именно такого взгляда на человека и знаменитые слова Достоевского: «При полном реализме найти в человеке человека» [Достоевский 1984: 65].

В «Русских ночах» после прочтения «Импровизатора» между приятелями разгорается дискуссия о соотношении человека и природы, о верности природе как о критерии для оценки произведений искусства. Склонный к материализму Вячеслав замечает, что «человеческие произведения, например картина, тем более нам нравится, чем она ближе к природе» [Одоевский 1844: 200]. Фауст и Ростислав (а с ними и Одоевский) возражают, что «близость к природе есть понятие совершенно относительное»: «в Рафаэле находят ошибки против анатомии, — но кто замечает их?». С помощью дагерротипа делают точные копии с природы, но они мертвы и «оживают лишь под рукой художника» [Одоевский

¹ В этой связи характерно суждение С. Т. Аксакова о Гоголе: «<...> мы не можем судить Гоголя по себе, даже не можем понимать его впечатлений, потому что, вероятно, весь организм его устроен как-нибудь иначе, чем у нас; что нервы его, может быть, во сто раз тоньше наших, слышат то, чего мы не слышим, и содрогаются от причин, для нас неизвестных» [Аксаков: 57].

1844: 200–201]. Размышляя над творческим процессом, Фауст, нарочно приноравливаясь к материалистическим взглядам своих приятелей (Виктора и Вячеслава), проводит аналогию с физиологией:

<...> живописцы подвергаются оптическому обману, если думают, что они в своих картинах копируют природу; живописец, срисовывая с натуры, — лишь питается ею, как человеческий организм питается грубыми произведениями природы. <...> Вещества, принимаемые нами в пищу <...> проходят чрез несколько живых превращений, прежде нежели обратятся в нашу плоть <...> беда художнику, если внутреннее его горнило не в силах расплавить грубую природу и превратить ее в существо более возвышенное [Одоевский 1844: 202–203].

Такое «горе» как раз и наступает Киприяно после получения магического дара: искусство оборачивается страданием и для него, и для публики.

В 1840-е гг. полемика с «неистовой» словесностью переходит в полемику с «натуральной» школой и В. Г. Белинским. Комментируя «Сочинения» (1844) Одоевского и вошедшие в состав «Русских ночей» “Opere...”, Белинский заметил: «гений творит великое, но возможное; о громадном, но невозможном может мечтать только расстроенная и болезненная фантазия» [Белинский: 312]. Одоевскому был чужд подобный рациональный взгляд на искусство, в «Русских ночах» он раз за разом пишет о важности бесполезного, а его гениальные герои немало страдают от педантизма ученых музыкантов. И если в первой редакции “Opere...”, как уже было показано выше, Одоевский несколько «сдерживает» границы фантазии художника, то во второй радикально их отвергает.

Стремление к нивелирующему усреднению было глубоко чуждо и Гоголю. Уже в вошедшей в «Арабески» статье «Об архитектуре нынешнего времени» писатель «подверг критике нивелирующую регламентацию в искусстве — “мысль о соразмерности” и “схолацизм”» [Виноградов 2021: 250–251]: «Это все равно если бы гений стал удерживаться от оригинального и необыкновенного потому только, что перед ним будут слишком уже низки и ничтожны обыкновенные люди» (цит. по: [Виноградов 2021: 251]).

К «усреднению» художников толкает жажда быстрого успеха и обогащения. Тема власти денег над человеком появляется в “Opere...”

и «Портрете» почти сразу. Пиранези предстает как чудаковатый, но гордый и заносчивый эксцентрик, однако от одного вида кошелька он трясется «всем телом» и из «важного» «оригинала» мгновенно превращается в алчного и жалкого бедняка, готового ради небольшой подачки излить душу первому встречному. Из странной истории Пиранези становится известно, что в свое время ради денег он «скитался от двора к двору, от передней к передней» [Одоевский 1831: 60]. В «Русских ночах» Одоевский заставит героя выразиться острее: «Меня берегли как человека, владеющего силою приковывать неславные имена к славным памятникам»; «Я употреблял все происки, все ласкательства, недостойные гения» [Одоевский 1844: 53]. Так и Чертков много думает о своей бедности, торгуется (в первой редакции появляется еще один желающий купить портрет, и они попеременно набавляют цену), не знает, чем заплатить за квартиру и завидует успешным модным живописцам. Чертков так же скоро научится придавать «славы» пошлым заказчикам: «все изумлялись искусству, с каким художник умел сохранить сходство и вместе с тем придать красоту оригиналу». В начале он осознает свое падение («адская мысль», «его грызла совесть» [Гоголь 1938: 417, 418]) и мечтает поработать «три года для себя, не торопясь, не на продажу», чтобы стать настоящим художником. Но золото и жажда славы быстро пускают корни в его душу и дают пышные всходы, заглушая талант и губя все «девственные движения души его» [Гоголь 1938: 419]. В первой редакции очевидно, что Чертков готов изменить искусству и до появления портрета: когда ночью ростовщик оживает и искушает его, художник узнает в речах привидения «творение» своих же «возмущенных мыслей» [Гоголь 1938: 410]. Старик выступает двойником Черткова, как потом у Достоевского черт — Ивана Карамазова. Портрет не случайно достается именно Черткову — нарисованный ростовщик будто бы сам «выбирает» себе нового «хозяина». Черткову претит долгий и упорный труд («все непринужденное и легкое у поэта и художника достается слишком принужденно и есть плод великих усилий» [Гоголь 1938: 419]), он заключает своего рода «сделку» с портретом. В первой редакции это очевидно, так как успех приходит к художнику будто бы ниоткуда. Во второй редакции Гоголь обоснует внезапную известность Черткова его обращением в редакцию журнала и добавит целый ряд бытовых подробностей, приглушающих мистическую напряженность происходящих событий.

У Одоевского в «делке» с нечистой силой ради избавления от бедности и от необходимости трудиться вступает Киприяно из «Импробизатора», но он сам идет к «доктору» Сегелиелю, имеющему, между прочим, немало общего с гоголевским ростовщиком (см. подробнее: [Бочаров, Дерюгина: 634–635]). Обоих героев окружает мистический ореол, оба дают в долг, и просителей обоих ожидает зловещая судьба. Но если Сегелиель купается в роскоши, то ростовщик по скупости и неряшливости предваряет Плюшкина.

Черткова и Пиранези искушает не только золото, но и гордыня. По словам «архитектора», он родился «гением необыкновенным», и все его действия направлены на то, чтобы «снискать бессмертие» [Одоевский 1831: 60]. Неудовлетворенное тщеславие и зависть к «соперникам» побуждают Пиранези напечатать проекты: «на стыд моим современникам и чтобы показать потомству, какого человека они не умели ценить» [Одоевский 1831: 60]. В сердце Черткова также живет зависть, которая в финале его истории достигает чудовищных размеров («ужасная зависть, зависть до бешенства»), побуждая с «бешенством тигра» и с «ужасным смехом адского наслаждения» растерзывать лучшие творения искусства [Гоголь 1938: 424]. «Адское наслаждение» испытывает и Пиранези, когда изобретает «терзания, зарождавшиеся в озлобленном сердце», и придает им вид разнообразных темниц и приспособлений для пыток [Одоевский 1844: 52]. Все помыслы архитектора направлены на разрушение, один вопрос занимает его: «не подломилось ли где великолепное здание, на смех мне построенное моими современниками?» [Одоевский 1831: 62]. И Чертков, и Пиранези осознают, что утратили свой талант: «проекты мои устарели, многое в них опережено веком, — а нет сил обновить их!» [Одоевский 1831: 64] — сетует архитектор (оскудение таланта — сквозная тема «Русских ночей»); осознание утраты таланта превращает Черткова в чудовище (сначала он «убивает» свой талант, а потом становится «убийцей» гармонии и красоты в мире).

«Портрет» и “Opere...” объединяет еще несколько моментов: мотивы земного «бессмертия», которое может подарить человеку искусство, и безумия; мистика, растворенная в жизни или же явленная в виде фантастического образа; отсутствие любовной коллизии, характерной для большинства русских и западноевропейских романтических повестей о художниках. Что касается бессмертия, то решается эта

тема по-разному. У Одоевского его получает сам творец: зародившиеся в проектах Пиранези «духи-эфироиды» «с ужасным хохотом просят жизни» и не дают ему умереть. Архитектор получает вождеденное бессмертие, но в чудовищном, искаженном виде, становится сродни «вечному Жиду» [Одоевский 1831: 61], которого не принимает земля. В «Портрете» художник дарит «бессмертие» другому (в «первой» редакции это очевидно), таинственным образом улавливая его черты и приковывая их к холсту.

Таким образом, в «Портрете» и “*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*” Гоголь и Одоевский живописуют сложный, полный соблазнов путь, который открывается перед художником в жизни. Их герои проходят через искушение золотом и медными трубами, завистью, необходимостью непрестанно и самоотверженно трудиться, а главное — блюсти чистоту души, ведь, по мысли писателей, только чистому сердцу открывается возможность благого, преображающего созидания, духовное же падение ведет или к оскудению таланта или, что еще хуже, к употреблению его во зло, к порождению чудовищ, которые несут страдания людям, прежде всего, своим же творцам. Писатели старались быть верны высокому идеалу и в собственной жизни, хотя выбрали разные пути: Гоголь углубился во внутренний мир души, совершил паломничество по святым местам, стал искренне воцерковленным человеком; Одоевский выбрал деятельное служение людям, целиком посвятив жизнь государственной службе, общественной деятельности и благотворительности, позже пришел к воцерковленности и он (именно благодаря Одоевскому в Московской консерватории была открыта кафедра истории и теории церковного пения).

«Портрет» и “*Opere del cavaliere Giambattista Piranesi*” также объединяют мистическая напряженность повествования, мотивы земного бессмертия и безумия, отсутствие любовной коллизии, в первых редакциях — начало места действия: книжная петербургская лавочка у Одоевского и картинная лавочка на Щукином дворе у Гоголя. Этические убеждения писателей (при всех безусловных нюансах) развиваются в схожем направлении — они становятся более требовательны к себе, слову и художникам. Эстетика же их произведений (во вторых редакциях) расходится: Гоголь отказывается от персонифицированной фантастики, подробнее описывает бытовые реалии русской жизни, Одоевский, напротив, переносит действие в Италию и усиливает мистический флёр

новеллы, помещая ее в философский контекст «Русских ночей». В то же время оба писателя остаются чужды принципам «натуральной» школы, настаивая на том, что искусство должно не копировать жизнь, но преобразовать ее, тем самым возвышая и очищая душу читателя.

Список литературы

Источники

- Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 296 с.
- Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. 728 с.
- Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. 728 с.
- Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. 816 с.
- Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 10. 1820–1835. 540 с.
- Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 14. 511 с.
- Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. 463 с.
- ь. ъ. й. <Одоевский В. Ф.> Opere del cavaliere Giambattista Piranesi // Северные цветы на 1832 год. СПб.: Тип. департамента внешней торговли, 1831. С. 47–65.
- Одоевский В. Ф. Opere del cavaliere Giambattista Piranesi // Северные цветы на 1832 год. М.: Наука, 1980. С. 26–33.
- Одоевский В. Ф. Сочинения: в 3 ч. «Русские ночи». СПб.: Тип. Э. Праца, 1844. Ч. 1. 394 с.
- Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. 320 с.

Исследования

- Бочаров С. Г., Дерюгина Л. В. Комментарии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. Т. 3. М.: Наука, 2009. С. 461–984.
- Виноградов И. А. «Арабески» Н. В. Гоголя: единство композиции и проблематики цикла // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 4. С. 234–304. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.1026>
- Виноградов И. А. Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя (1809–1852): в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017. Т. 2: 1829–1836. 672 с.
- Комарович В. Л. Записки сумасшедшего. Комментарии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 3. С. 697–705.
- Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л.: Худож. лит., 1989. 208 с.
- Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. 479 с.
- Степанов Н. Л. Нос. Комментарии // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 3. С. 649–660.
- Сытина Ю. Н. «Истина не передается!»: выражение, понимание и диалог в романе В. Ф. Одоевского «Русские ночи» // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 1. С. 96–118. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2024.13464>

Сытина Ю. Н. В поисках «положительно прекрасного» героя: князь Мышкин Ф. М. Достоевского и Сегелиель В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 173–193. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.8862>

Сытина Ю. Н. Творчество В. Ф. Одоевского в большом времени русской культуры. СПб.: РХГА, 2022. 336 с.

Турьян М. А. «Странная моя судьба»: о жизни В. Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. 400 с.

Турьян М. А. Владимир Одоевский и Лермонтов: к истокам религиозных споров // Сб. ст. к 60-летию В. Вацуру. “Im Werden Verlag”: некоммерческое электронное издание. Мюнхен: [Б. и.], 2006. С. 1–13

Юхнова И. С. «Чужая» рукопись в структуре художественного произведения (А. С. Пушкин, А. Погорельский, А. Ф. Вельтман) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. 2014. № 2 (2). С. 352–356.

References

Bocharov, S. G., and L. B Deriugina. “Kommentarii” [“Notes”]. Gogol', N. V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 23 t.* [Complete Works and Letters: in 23 vols.], vol. 3. Moscow, Nauka Publ., 2009, pp. 461–984. (In Russ.)

Vinogradov, I. A. “‘Arabeski’ N. V. Gogolia: edinstvo kompozitsii i problematiki tsikla” [“The ‘Arabesques’ Cycle by N. V. Gogol: Unity of Composition and Problems”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 19, no. 4, 2021, pp. 234–304. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.1026> (In Russ.)

Vinogradov, I. A. “Letopis' zhizni i tvorchestva N. V. Gogolia (1809–1852): v 7 t.” [“Chronicle of N. V. Gogol's Life and Work (1809–1852): in 7 vols.”], vol. 2: (1829–1836) [(1829–1836)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 672 p. (In Russ.)

Komarovich, V. L. “Zapiski sumasshedshego. Kommentarii” [“Notes of a Madman. Notes”]. Gogol', N. V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete Works and Letters: in 23 vols.], vol. 3. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1937–1952, pp. 697–705. (In Russ.)

Markovich, V. M. *Peterburgskie povesti N. V. Gogolia* [The Petersburg Stories of N. V. Gogol]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. 208 p. (In Russ.)

Stepanov, N. L. “Nos. Kommentarii” [“Nose. Comments”]. Gogol', N. V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [Complete Works and Letters: in 14 vols.], vol. 3. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1937–1952, pp. 649–660. (In Russ.)

Sakulin, P. N. *Iz istorii russkogo idealizma. Kn. V. F. Odoevskii. Myslitel'. Pisatel'* [From the History of Russian Idealism. Prince V. F. Odoevsky. Thinker. Writer], vol. 1, part 2. Moscow, Izdatel'stvo M. i S. Sabashnikovykh Publ., 1913. 480 p. (In Russ.)

Sytina, Iu. N. “‘Istina ne peredaetsia!': vyrazhenie, ponimanie i dialog v romane V. F. Odoevskogo ‘Russkie nochi'.” [“‘The Truth Is Not Transmitted!': Expression, Understanding and Dialogue in V. F. Odoevsky's Novel ‘Russian Nights.’”] *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 22, no. 1, 2024, pp. 96–118. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2024.13464> (In Russ.)

Sytina, Iu. N. “V poiskakh ‘polozhitel’no prekrasnogo’ geroia: kniaz’ Myshkin F. M. Dostoevskogo i Segeliel’ V. F. Odoevskogo” [“In Search of a ‘Positively Excellent’ Hero: Prince Myshkin by F. M. Dostoevsky and Segeliel by V. F. Odoevsky”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 19, no. 1, 2021, pp. 173–193. <https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.8862> (In Russ.)

Sytina, Iu. N. *Tvorchestvo V. F. Odoevskogo v bol'shom vremeni russkoi kul'tury* [The Works of V. F. Odoevsky in the Great Time of Russian Culture]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2022. 336 p. (In Russ.)

Tur'ian, M. A. “Strannaia moia sud'ba”: o zhizni V. F. Odoevskogo [“What a Strange Destiny I Have”: About Life of V. F. Odoevsky]. Moscow, Kniga Publ., 1991. 400 p. (In Russ.)

Tur'ian, M. A. “Vladimir Odoevskii i Lermontov: k istokam religioznykh sporov” [“Vladimir Odoevsky and Lermontov: to the Origins of Religious Disputes”]. *Sbornik statei k 60-letiyu V. Vatsuro. “Im Werden Verlag”: nekommercheskoe elektronnoe izdanie* [Collection of Articles for the 60th Anniversary of V. Vatsuro. “Im Werden Verlag”: Non-Commercial Electronic Publication]. Munich, [S. n.], 2006, pp. 1–13. (In Russ.)

Iukhnova, I. S. ““Chuzhaia’ rukopis’ v strukture khudozhestvennogo proizvedeniia (A. S. Pushkin, A. Pogorel'skii, A. F. Vel'tman)” [“Alien’ Manuscript in Structure of Artistic Work (A. S. Pushkin, A. Pogorelskiy, A. F. Veltman)”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Seriya: Filologiya*, no. 2 (2), 2014, pp. 352–356. (In Russ.)