

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
XVIII—НАЧАЛА XX ВЕКА

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1988

М. И. Медовой

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ТВОРЧЕСТВО В. Ф. ОДОЕВСКОГО

Творчество известного русского писателя и мыслителя В. Ф. Одоевского (1803—1869), пронизанное острой философской мыслью, в последнее время прочно вошло в поле зрения литературоведов. Немало сделано для осознания того вклада, который этот замечательный писатель-романтик внес в развитие русской литературы и эстетики. Однако многое в его художественном наследии требует дальнейшего осмысления, и в первую очередь, думается, следует уточнить представления о художественных интересах писателя.

«В. Одоевский и живопись» — тема, неправомерно забытая исследователями. Невольно вспоминая в такой связи замечание В. Г. Белинского: «Художник — эта дивная загадка — сделался предметом его наблюдений и изучений...»,¹ удивляешься, что именно этот аспект деятельности Одоевского остается фактически не изученным. До сих пор приходится довольствоваться немногими дельными наблюдениями П. Н. Сакулина,² и — что особенно досадно — как раз крайней скудостью известных материалов обусловлено невнимание к этой принципиально важной для понимания духовного облика писателя теме.

В. Одоевский, как известно, наряду с музыкой, медициной, химией специально занимался и живописью,³ однако высказывался об этом искусстве редко, по всей видимости, неохотно.⁴ Невелик и перечень авторов, упоминаемых в его произведениях. Это Рафаэль, Джулио Романо, Карло Дольчи, Гвидо Рени, Крапах, Дюрер, Перуджино, Давид Тенирс Младший, Якоб ван Рейсдал, Брюллов, Микеланджело и Челлини. Нельзя не включить в этот список и Д. Б. Пиранези, хотя, разумеется, герой повеллы «*Opere del Cavaliere Ciambattista Piranesi*» вовсе не знаменитый график.⁵ Как видим, Одоевский не только не стремился создать свою концепцию истории искусства, но как будто и не спешил высказаться по поводу даже тех новых произведений русских художников и скульпторов, которые, казалось бы, никого не могли оставить равнодушными (исключение составляет, вероятно, лишь

знаменитое полотно К. П. Брюллова «Последний день Помпеи»⁶). И все же, благодаря сохранившимся — хотя и немногочисленным — его суждениям, отличающимся глубиной и прозорливостью, есть основания говорить о том, что Одоевский не остался в стороне от исканий художественной критики.

Позволим себе в этой связи напомнить место в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского, где Рафаэль, Рейсдаль и Брюллов представлены как творцы, преображающие действительность силою своего воображения и потому отклоняющиеся от фактографической точности. «В Рафаэле, — читаем в «Ночи седьмой», — находят ошибки против анатомии, но кто замечает их?» (с. 99). Рассуждения героев «Русских ночей», полемически заостренные как против Н. И. Надеждина, утверждавшего, что «живопись может достичь полного сходства с природою»,⁷ так и против А. Г. Венецианова, требовавшего «ничего не изображать иначе, чем в натуре является»,⁸ подводят к осознанию мастерства как органической способности художника выявлять в действительности общезначимое, превращать «грубую природу» в «существо более возвышенное» (с. 99). Читатель «Русских ночей» не может не согласиться с тем, что притягательная сила дерева, изображенного Якобом ван Рейсдалем,⁹ таится вовсе не в сходстве его с натурой, а в своеобразии запечатленного мироощущения. Без одухотворенности нет, по мысли Одоевского, художественной правды, ибо искусство — нечто большее, чем умение достоверно воспроизвести картины жизни, зафиксировать увиденное, создать иллюзию правдоподобия. Одоевский видел в искусстве «особый мир, имеющий свои особенные свойства и законы»,¹⁰ и вместе с тем неизменно связывал ценность тех или иных художественных явлений с глубиной проникновения в ход событий, в жизнь человека, в мир природы. «Без познания нет произведения»,¹¹ — со всей определенностью утверждал он уже в самом начале творческого пути.

Чтобы убедить читателей в необходимости искать в искусстве глубинное постижение жизни, истину, воплощение идеалов, а не только, говоря словами Надеждина, «физиономию бытия»,¹² Одоевский в «Русских ночах» апеллирует к полотну К. Брюллова «Последний день Помпеи». Хотя срисованные с моделей «изломанная колесница, отшибленное колесо, пепельный дождь, самые лица людей» (с. 99) производят на зрителей вовсе не то впечатление, какое они бы производили в действительности, «картина Брюллова верна» (с. 99). Несмотря на триумфальный успех Брюллова, многие тогда считали иначе.¹³ Вот, например, мнение Н. Мельгунова, критика даровитого и не лишнего вкуса, высказанное в письме к С. П. Шевыреву: «Колорит необычайно ярок, ослепителен, но действие неприятно».¹⁴ «Это живописное попури»,¹⁵ — замечает он. Сопоставляя эти свои впечатления с теми, какие вызвали у него Марины Верне, Мельгунов пишет: «Я никогда не видел ни восхода, ни захода солнца, ни света луны на море, но с первого раза я им поверил, это должно быть

так. Картине же Брюллова как-то не веришь». ¹⁶ Мнение Н. Мельгунова, с которым В. Одоевский поддерживал дружеские отношения, ¹⁷ и слух о том, что А. Венецианов «проверял во время гроз эту картину и нашел все верным только едва ли однажды», ¹⁸ были, конечно же, известны писателю, но он пренебрег ими. Безоговорочное признание Одоевским верности картины — следствие романтического подхода к живописи и вместе с тем серьезный аргумент в пользу именно такого подхода, ибо для большинства читателей 40-х гг. авторитет Брюллова был непререкаем.

И хотя в русском искусстве возобладали иные, реалистические тенденции, тенденции, связанные с отказом от брюлловской манеры письма, позиция писателя не была ни архаичной, ни неправомерной. Вспомним, что А. Н. Мокрицкий счел нужным перейти от А. Венецианова в класс К. Брюллова, ¹⁹ вспомним критические статьи А. Н. Майкова 40-х гг., пронизанные убеждением в том, что «искусство не есть копия с природы, не есть механическое ее воспроизведение»; ²⁰ вспомним, наконец, и более позднее противостояние И. И. Шишкина, стремившегося к «портретности изображаемой природы», ²¹ и А. И. Куинджи.

Одоевский не являлся приверженцем так называемого академического романтизма: его концепция, восходящая, несомненно, к Ф. Шлегелю, который «в намеренном отклонении от голой правильности природы» ²² усматривал возможность достижения идеала, несовместима с требованиями формальной достоверности в разработке сюжета. Писатель был чуток ко всякого рода фальши в искусстве и выступал прежде всего против рассудочности и бездумного фиксирования природы, предугадывая эти — сопровождавшие становление реализма — издержки. Небезынтересно, что еще в 1835 г. он высказал мысль о возможности импрессионистического, в сущности, пейзажа. Одоевский предлагает вообразить, что некий талантливый живописец создал картину, в которой «не было бы ничего, как в осенний петербургский вечер»: ²³ от тумана нельзя было бы отличить облака, воздух от воды, горы от зданий. Такая картина «не имела бы никакого определенного предмета», но, по мысли Одоевского, могла бы «произвесть необыкновенное впечатление» (92, 303). Вместе с тем — и это представляется особенно замечательным — за фламандской школой, обычно третировавшейся за прозаизм и бездушное копирование природы, Одоевский, подобно В. Кюхельбекеру, ²⁴ признавал истинную художественную значимость. Он усматривал творческое начало в изображении, например, коровы, ²⁵ но в отличие от Н. Надеждина, указывавшего на опыт фламандцев как на «господствующую потребность гения», ²⁶ не ограничивал повседневной прозой круг тем, достойных воплощения.

Одоевский ценил в живописи способность изображать «чувствования, выдавшиеся наружу», ²⁷ представлять идеалы, ценил присущую замечательным мастерам прошлого зрелость нравственного опыта. Не случайно писателя неизменно интересовали

Рафаэль и Дюрер, а в зрелые годы «Мадонна Литта» Леонардо да Винчи и мадонна Людовико Караччи восхитили его. «После *Madonna di Litto* я не видал ничего выше выражения Мадонны *Ludovico Caracci*, — читаем до сих пор не публиковавшуюся запись Одоевского, — <...> краски потерялись, но рафаэлевское вдохновение все то же; замечательно, что все другие картины Людовико Караччи плохи» (50, 211).

Интересы Одоевского не ограничивались, говоря словами С. Шевырева, поисками «красоты и благодати»;²⁸ оригинальность писателя проявилась и в том, что его особое внимание привлекли кризисные явления в истории искусства — трагическая судьба Фра Бартоломео и гравюра маньериста Хендрика Голциуса, одного из основателей Гарлемской художественной академии. Поскольку эти сведения приводятся нами впервые, обратимся к материалу.

В «Северной лире на 1827 год» был опубликован аполог В. Одоевского «Смерть и жизнь», начинающийся так: «На стене моей висит рисунок, снимок с славной картины Гвидо, изображающей *любовь, человеческий череп и розы*. Меня всегда поражала эта картина...».²⁹ Комментаторы «Северной лиры» Т. М. Гольц и А. Л. Гришунин сообщают, что Гвидо Рени (1575—1642) — итальянский живописец, но не называют описываемой в апологе картины.³⁰ Это и неудивительно: у Гвидо нет такого сюжета.³¹ Между тем произведение, о котором идет речь у Одоевского и которое приписывается им Гвидо, хорошо известно. Это гравюра, а вернее — одна из двух различающихся лишь незначительными деталями гравюр Хендрика Голциуса (1558—1617), «первого настоящего виртуоза, которого мы встречаем в истории резцовой гравюры».³² Именно эта гравюра, представлявшая трагикомическую сущность бытия, вдохновила В. Гюго («Осенние листья») и Ш. Бодлера («Амур и череп»)³³ и благодаря этому избежала участи других, хорошо известных в свое время созданий Х. Голциуса. В центре гравюры изображен эрот, курчавый малыш, весьма напоминающий очаровательных крепышей Рубенса;³⁴ позади, за его спиной, изысканно драпированы складки плаща, чем-то напоминая крылья. Сидя на черепе, малыш старательно выдувает мыльные пузыри, которые подобны, как гласит подпись, быстротечной жизни. В левом нижнем углу Голциус поместил строгой формы вазу, в которой стоят отцветающие розы, в правом — урну с прахом. Между урной, из которой клубится дым, и вазой — бордюром со словами «Такова жизнь». В гравюре Х. Голциуса, таким образом, представлено то «соединение предметов, по-видимому столь несовместных»,³⁵ о котором идет речь в апологе Одоевского.

В воображении героя «Смерти и жизни» «снимок» оживает. Начинают чередоваться видения: очаровательный Кифаред (амур, эрот) и безобразный череп беспрестанно сменяют друг друга. В апологе сказалось и контрастное противопоставление урны и вазы, в гравюре Х. Голциуса, призванное подчеркнуть

бренность существования: жизнь мечтателя, читаем у Одоевского, «прикована к жизни розы, он живет и умирает вместе с нею — то горит бурно, порывисто, то вдруг хладеет как пепел». ³⁶ Завершается аполог неожиданным указанием на опасность мечтательности — «живой смерти». Одоевский, таким образом, приносил в мотивы гравюры новое содержание, и важно не то, что он, пользуясь копией («снимком»), не знал подлинного имени мастера, обозначенного в подлиннике, а то, что именно эта работа Голциуса оказалась созвучна мироощущению самого Одоевского.

Гравюра Х. Голциуса, запечатлевшая кризисное восприятие мира ее автором, стимулировала философско-эстетические искания Одоевского, наводила писателя на «бесконечные ряды размышлений». ³⁷ Если это принять во внимание, станет яснее неудовлетворенность Одоевского формулой В. К. Кюхельбекера, согласно которой «соединение вдохновения и прелести» является условием «высшей поэзии», ³⁸ условием подлинно значительного искусства. «Сие умствование, может быть, и справедливо, но не полно; я не вижу в нем объема идеи искусства», ³⁹ — возражал Одоевский, вероятно, имея в виду и вдохновенную, но вовсе не «прелестную» аллегорию Х. Голциуса. Благодаря этой «славной картине» можно глубже понять значение и смысл образа младенцев, пускающих мыльные пузыри, из аполога Одоевского «Старики или остров Панхай» (1823) — произведения, в котором явственно обнаружилось стремление писателя опровергнуть утопическую мечту о земном рае, «эдеме», изображенном Диодором Сицилийским. ⁴⁰ Заметим, что гравюра Голциуса не менее четырех лет оставалась в поле зрения Одоевского и что связанное с нею своеобразие мировосприятия не было утрачено и в дальнейшем.

Аполог «Смерть и жизнь» предшествовал замыслу незавершенной повести конца 20-х гг. «Св<ятая> Цец<илия>», и, чтобы понять мироощущение писателя последекабристской поры, необходимо перечитать и обдумать сохранившиеся материалы — три главы и отдельные черновые наброски, хранящиеся в архиве писателя под № 13 (1, 80).

С тех пор как П. Н. Сакулин охарактеризовал это начинание Одоевского как «гимн идеалиста искусству, божественной красоте и поэзии жизни», ⁴¹ выдержанный в духе иенского романтика Вакенродера, рукописи не пересматривались, несмотря на принципиальную важность замысла. Позволим себе поэтому напомнить содержание повести, известное по обстоятельному пересказу П. Н. Сакулина. ⁴²

«У окна келии в монастыре Св. Бернарда сидел пустынный, погруженный в глубокую задумчивость» (13, 56). Это инок Виценцио. «Мысленно пробегал он свое земное странствование: в юности любовь к поэзии и живописи, возвышенные помыслы любомудрия волновали и покоили его душу, в сладких сновидениях представляли ему будущее и поселяли в нем гордость самосведения. Он постигнул ту силу, которая вырывает у природы

сокровеннейшие из ее тайнств, волшебное сродство мысли с выражением было ему легко и понятно, и полотно оживало под его рукою, гармония чувства переливалась в звуки, и глубокие умозаключения предупреждали открытия человечества. Но люди не поняли его, и он не понял людей...» (13, 57). Поэтому Виченцио отказался от деятельности, заточив себя в монастыре, и «с сладострастием отчаяния следил, как мало-помалу свинцовым сном засыпала душа его» (13, 57 об.). Преодолеть «пламенные мечты отчаяния» помогла Виченцио случайно им обнаруженная в келье «Св. Цецилия» работы одного из учеников А. Дюрера: «Новым светом отразились для него все прежние помыслы и чувства» (13, 128 об.). Находка возбудила всех, но постепенно удивление «иконок-художников» охладело; Виченцио же, все более всматриваясь в икону, возрождался к жизни: «дух его воспрянул от сна» (13, 128 об.). Однажды, чтобы устранить пятно на иконе, Виченцио вновь взялся за кисть. На этом обрывается 1-я глава.

Следующая глава представляет собой описание болезненных сновидений Виченцио, в которых он видит себя беседующим с Цецилией в охваченной холерой Венеции. Влюбленный в изображение святой, Виченцио говорит ей о своей любви и своих страданиях, страданиях человека, «в котором, может быть, скрывались и высокие замыслы, и благородное самоотвержение, и неустанная деятельность и которому, может быть, суждено было оставить какой-нибудь след на пути жизни» (80, 525).

Глава 3-я не сохранилась; глава 4-я носит название «Характер» и повествует о земной Цецилии и о положении женщины в обществе. Здесь писатель высказывает мысль о том, что «характер каждого человека есть соединение его природной организации с обстоятельствами, в которые ставит его место, им занимаемое между другими людьми» (80, 526). В такой связи в повести указаны два пути, открывающиеся перед светской женщиной: один из них ведет к гибели души и позднему раскаянию, другой — через «сильный труд» и «сильное чувство» — к «высшей цели». К художественной разработке намеченной в этой главе социальной проблемы Одоевский, предшествуя многим литераторам, выдвигавшим идеи женской эмансипации, не раз обращался в 30-е годы.

Согласимся с П. Н. Сакулиным в том, что связь «Св<ятой> Цец<илий>» с «Сердечными излияниями отшельника — любителя искусств» В. Г. Вакенродера глубока и основательна. Замысел Одоевского, бесспорно, восходит к стихотворению, сочиненному Иосифом Берлингером, вакенродеровским героем:

О Цецилия святая!
Одинокий, изнывая,
Плачу горькою слезой.
Зри — от мира удаленный
И коленопреклоненный
Я молюся пред тобой.⁴³

Это тем не менее вовсе не означает, что Одоевский был эпигоном иенских романтиков. Характерный для Любомудров интерес к эстетической концепции иенцев сочетался у писателя с критическим ее пересмотром, с желанием связать искусство с другими видами человеческой деятельности, с перенесением исканий в области социальную и историческую. О неприятии Одоевским мысли о примате искусства со всей очевидностью свидетельствуют материалы повести. В «Св<ятой> Цец<илии>» писатель трансформирует ситуацию, представленную в хорошо известном ему этюде В. Г. Вакенродера «Видение Рафаэля». ⁴⁴ Немецкий писатель рассказывает, что явившееся Рафаэлю, вследствие напряжения всех его духовных и физических сил, видение пресвятой девы настолько запомнилось, что позволило запечатлеть этот образ с удивительной простотой и искренностью. Душевное состояние Виченцио, живущего снами-мечтами, живо напоминает состояние Рафаэля; однако если Вакенродер подводил читателя к мысли о том, что художник творит по божественному наитию, то у Одоевского идет речь о целительной силе искусства; постепенно возвращающей героя к деятельной жизни. Быть может, Одоевский, обстоятельно изучавший эпоху Возрождения, знал, что Вакенродер, используя в «Видении Рафаэля» письмо великого художника, заменил Галатею мадонной с тем, чтобы усилить религиозно-мистическую направленность своего сочинения. ⁴⁵ Во всяком случае, он заставляет своего героя испытывать «безумную страсть» к иконе, исполненной «благочестивым художником»: «...в нем родилось безумное, но мучительное чувство или оживить ее или самому [воплотиться] обратиться в нее — словом, слиться с нею [в одно], быть с нею одним существом» (13, 129 об.).

Трагедия экзальтированной личности — едва ли не центральная тема повести. Не случайно «Св<ятой> Цец<илии>» предпослан следующий эпиграф из гетевского «Вертера»: «Удивительно! Как я понимал каждый шаг свой и зашел так далеко! Как ясно видел свое положение, а действовал как ребенок! И теперь еще ясно вижу, а нет ни малейшей надежды исправиться» (13, 56). Так возникает мысль об опасности оторванной от повседневной прозы мечтательности, отрешенности от действительности; «живой смерти», вдохновленной «вечной любовью», ⁴⁶ противостоит деятельность. Не принимая вакенродеровского культа художника, вознесенного над жизнью, Одоевский устанавливает связи творческой деятельности с действительностью. ⁴⁷

В повести «Св<ятая> Цец<илия>», вобравшей в себя представления писателя об идеальном, т. е., по его словам, естественном устройстве общества, в котором человек будет «жить сообразно своей природе» (80, 526 об.), убеждения Одоевского обретали трагическую остроту. «При нынешнем несовершенном состоянии общества, — читаем в черновиках повести, — совершенное достижение цели жизни невозможно; оттого беспрестанная борьба между природною организацией человека и условиями общества, в которых он находится» (80, 527). «Цель жизни» виделась писа-

телю в достижении гармонии духовных и утилитарных интересов, эгоистических начал и альтруизма, в свободном развитии личности. Вопреки мнению Э. А. Каменского, вслед за И. И. Замотиным несколько упрощенно интерпретирующего утопические воззрения писателя, Одоевскому не была свойственна мысль о необходимости «подчинения индивидуального „Я“ универсальному человеческому единству», об ограничении возможностей личности по причине непонимания ею «своей родовой сущности». ⁴⁸ Одоевский, как известно, ратовал за счастье всех и каждого, и если в его незавершенном трактате середины 20-х гг. «Сущее, или существующее» говорится, что «стремление к счастью есть стремление сделаться родом» (§ 31), ⁴⁹ то это совсем не означает, что писатель ограничивал каким-либо образом права и возможности личности. В черновиках «Святой Цецилии» недвусмысленно говорится: «Жить сообразно своей природе — есть цель [жизни] всех тварей от человека до кристалла; к ней подвигается общество в продолжение веков, к ней старается приблизиться каждый человек за время своей жизни <...> от большего или меньшего приближения к сей цели зависит то, что человек называет счастьем своим или несчастьем» (80, 526 об.).

Сила и мужество Одоевского-мыслителя заключаются в том, что он умел выявить в прогрессе кризисные явления. Его герой, «злополучный всем, что есть в внешней и внутренней жизни мучительного», напряженно ищущий ответа на вопрос «что такое жизнь» (13, 56 об.), упрекает себя в незрелости; самые чистые и благородные побуждения Виченцио оказываются сопряженными с болезненным состоянием сознания. В «Св<ятой> Цец<илии>», может быть, впервые в русской литературе Одоевский предпринял попытку показать трагически изломанную личность, предшествуя в этом Ф. М. Достоевскому. ⁵⁰

Одоевский бесконечно далек от идеализации эпохи Возрождения, от поисков утраченной гармонии; поэтому под его пером возникло изображение экстремального состояния человеческой психики: «То было не минутное чувство, не своенравная прихоть [больного] [своенравного] расстроенного воображения. Он измерил каждый шаг свой — сомневался на каждом шагу, — противоречил и тогда уже уступил жизни, когда все силы смерти истощились» (13, 128 об.). Осознание трагического разлада творческой личности с действительностью, разлада, чреватого разорванностью сознания, усугубляло присущую Одоевскому неудовлетворенность действительностью и вместе с тем давало возможность надеяться на преодоление конфликтных ситуаций. В 4-й главе, имея в виду не столько Ж. Ж. Руссо и его последователей, сколько, по-видимому, себя самого, писатель утверждал: «Замечают, что с большим развитием идей человек сделался несчастлив; это естественное дело; люди действительно теперь несчастливее, как больной, который несчастливее в то время, когда понял свою болезнь, нежели в то время, когда не понимал ее; может быть, это признак выздоровления...» (80, 527). Эти суждения Одоевского значитель-

ны не только сами по себе как свидетельство дискомфорта, остро ощущавшейся писателем во второй половине 20-х гг., но и благодаря той — ранее не отмечавшейся — связи, которая существует между ними и строем мысли лермонтовского предисловия к «Герою нашего времени». Это такой же аналог лермонтовским суждениям, что и высказывания А. Мюссе в «Исповеди сына века» (1836).

Одоевский не был склонен преувеличивать возможности искусства в деле преобразования общества.⁵¹ Он выдвигал идею гармонического сочетания различных начал в деятельности человека, не отводя искусству главенствующей роли. Виченцио воспринимает картину буквально так, как требовал Вакенродер, — в молитвенном экстазе, и это порождает «безумные надежды», а потому и осуждается писателем, в поведении которого и взглядах на искусство присутствовал своеобразный ригоризм, позволивший друзьям полушутя-полусерьезно сравнивать его с Савонаролою. Одоевского настолько привлекала деятельность вождя Флорентинской республики, что вскоре после «Святой Цецилии», в 30-е гг., в мистерии «Сегелиель» он намеревался посвятить этому страстному обличителю развращенности, сопровождавшей развитие гуманизма в Италии, специальный эпизод.⁵²

Есть основания указать на то, что ситуация, представленная в 1-й главе «Св<ятой> Цец<илии>», до некоторой степени сходна с той, которую пережил сподвижник Савонаролы — известный флорентинский художник Бартоломео делла Порта (1672 — 1775/77). Дж. Вазари, внимательно изучавший Одоевским, рассказывает, что, напуганный народным выступлением против Савонаролы, «этот большой талант и кроткий художник»⁵³ стал монахом, поклялся больше не заниматься живописью. В течение четырех лет Фра Бартоломео не работал, отдавшись выполнению устава и молитвам, но потом монахам — ценителям живописи (совсем как у Одоевского!) с большим трудом удалось вернуть его искусству: он написал для монастыря богоматерь с младенцем на руках, являющуюся неимущему Св. Бернарду (отмечу очевидную контаминацию). Потом Фра Бартоломео, один из учителей Рафаэля, работал в Риме и Флоренции, создавая образы идеальной, добродетельной («Мадонна делла Мизерикордиа») и — в последние годы жизни — падшей женщины («Христос и Магдалина»). Отзвуком трагедии Фра Бартоломео, уничтожившего свои картины под воздействием проповедей Савонаролы, в которых говорилось о необходимости связывать прекрасное с благородным содержанием и воспевать исключительно красоту духовную, кажутся вопросы Виченцио: «...в самом ли деле прекрасна картина? [Что] если она прекрасна — то зачем она? зачем прекрасное существует на свете?» (13, 128 об.). В сущности, уже самый замысел Одоевского — представить художника-гуманиста, не понятого людьми, не удовлетворенного повседневностью и стремящегося вырваться из ее уз во имя высокой нравственности, — может свидетельствовать о достаточно основательном знакомстве

с моралистическими концепциями Савонаролы, с которыми, кстати сказать, соотносимы и две ипостаси Цецилии.⁵⁴

Одоевскому второй половины 20-х гг., как показывает изучение его романа «Иордан Бруно и Петр Аретино»,⁵⁵ было свойственно свободное отношение к историческому материалу, именно поэтому жизнеописание Фра Бартоломео, в разное время привлекавшее к себе внимание его друзей — В. Кюхельбекера и С. Шевырева,⁵⁶ могло послужить одним из источников размышлений о судьбе художника (творческой личности вообще) в пору исторических потрясений. Впервые выявленная нами реминисценция проливает дополнительный свет на отношение писателя к декабризму, позволяя понять испытанное им потрясение, чувство обреченности, разочарования и надежды на преодоление кризиса. Не так давно З. А. Каменский без сколько-нибудь существенных или новых аргументов пытался представить В. Одоевского консервативным мыслителем, весьма чуждым передовым, декабристским устремлениям.⁵⁷ «Св<ятая> Цец<илия>», не принятая во внимание этим исследователем, опровергает подобные умозаключения, помогая выяснить реакцию писателя на разгром восстания декабристов. Сильное и глубоко прочувствованное восприятие недавних исторических событий, сочетавшееся с пристальным вниманием к кризисным периодам в истории искусства, помогло писателю, опережая свое время, поставить вопрос о глубокой внутренней противоречивости эпохи Возрождения.

¹ *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1. С. 116.

² *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. М., 1913.

³ Там же. С. 65.

⁴ На это обратил внимание В. Г. Белинский. См.: *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 116.

⁵ *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 283. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте: в скобках указывается страница. Следует заметить, что в пору непрерывных споров по поводу проекта и методов строительства Исаакиевского собора высказанная в новелле мысль о необходимости материального обеспечения гигантских проектов была весьма актуальна.

⁶ *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Т. 1, ч. 2. С. 344.

⁷ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 454.

⁸ Цит. по кн.: *Молева Н., Белюгин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963. С. 198.

⁹ Возможно, имеется в виду «Пейзаж с сухим деревом», хранящийся в Эрмитаже.

¹⁰ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 179.

¹¹ Там же. С. 174.

¹² Там же. С. 455.

¹³ Известны, в частности, суждения Н. М. Рожалина и художников А. Иванова и Ф. Завьялова. См. подробнее в кн.: *Ацаркина Э. И. К. П.* Брюллов: Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1963. С. 135.

¹⁴ Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 850, № 370, л. 10. — Письмо Н. Мельгунова не учтено исследователями, не учтена его оценка творчества Брюллова.

¹⁵ Там же. — Наивно было бы упрекать Н. Мельгунова в педопопимании, подобно тому как это делается в отношении А. Иванова и Ф. Завьялова (см., например, в кн.: *Корнилова А. В.* К. Брюллов в Петербурге. Л., 1976. С. 53): чуть позже такие же претензии выскажут теоретики реализма (В. Стасов прежде всего).

¹⁶ Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 850, № 370, л. 10.

¹⁷ См. в кн.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Т. 1, ч. 1. С. 316—318.

¹⁸ Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 850, № 370, л. 10.

¹⁹ *Мокрицкий А.* Воспоминания о Брюллове//Отеч. зап. 1855. № 12.

²⁰ Современник. 1847. № 11—12, отд. II. С. 75.

²¹ Выражение из письма И. И. Шишкина к Стахеевым//*Шишкин И. И.* Переписка. Дневник. Современники о художнике. Л.: Искусство, 1984. С. 45.

²² Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 255.

²³ ОР ГПБ. Ф. 539, арх. В. Ф. Одоевского, оп. 1, переплет 92, л. 303. — В дальнейшем ссылки на этот архив даются в тексте: (номер переплета и лист).

²⁴ «Превосходны фламандцы в представлении сцен из обыкновенной сельской и хозяйственной жизни», — читаем в «Отрывках из путешествия» (см.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 21).

²⁵ *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Т. 1, ч. 1. С. 164. — Таким образом, попытка противопоставить взгляды Одоевского и Кюхельбекера, якобы отрицательно отнесшегося к фламандской живописи, не обоснована.

²⁶ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 455.

²⁷ Там же. С. 165.

²⁸ ОР ГПБ. Ф. 850, № 37, л. 9 об.

²⁹ Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 58.

³⁰ Там же. С. 327.

³¹ См. в кн.: *L'Opere Complete di Guido Reni.* Milano, 1971.

³² *Кристеллер П.* История европейской гравюры. М.; Л., 1939. С. 272.

³³ См. в кн.: *Baudelaire. Les Fleurs du Mal.* Paris, 1961. p. 138, 417—418. — В этом издании воспроизводится гравюра Х. Голциуса.

³⁴ Рубенс, кстати сказать, многое воспринял у Х. Голциуса. См.: *Кристеллер П.* История европейской гравюры. М.; Л., 1939. С. 304.

³⁵ Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 58.

³⁶ Там же. С. 59.

³⁷ Там же. С. 58.

³⁸ *Кюхельбекер В.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 18.

³⁹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 186.

⁴⁰ *Сицилийский Диодор.* Сочинения. СПб., 1774. Т. 2. С. 198.

⁴¹ *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Т. 1, ч. 2. С. 17.

⁴² Там же. С. 12—18.

⁴³ Об искусстве и художниках: Размышления отшельника, любителя изящного, изданный Л. Тиком/Пер. С. П. Шевырева. М., 1826. С. 226.

⁴⁴ В «Мнемозине» (ч. 1, с. 9), в примечании за подписью «Издатель», говорится о намерении познакомить читателей с этим произведением; в отрывке из «Путешествия» В. Кюхельбекера говорилось, что Рафаэлю «кажется, сама Божественная являлась», к этому месту и сделано примечание.

⁴⁵ См. комментарий А. С. Дмитриева в кн.: *Вакенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 254.

⁴⁶ Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 59.

⁴⁷ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 601.

⁴⁸ *Каменский З. А.* Московский кружок Любомудров. М., 1980. С. 40—44 (ссылка на И. И. Замотина на с. 43). — Нельзя не обратить внимание на то, что «первый роман-фельетон» о будущем России — «4338 год» вовсе не является отображением социально-культурных идеалов писателя: чересчур откровенно перенесены в будущее приметы и проблемы 1830-х годов. Заметим также, что в этом произведении подверглась художественной проверке идея

«мирообъемлющей России». См. об этом: *Медовой М.* Пути развития философской прозы В. Ф. Одоевского. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук. Л., 1971. С. 229—233.

⁴⁹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 169.

⁵⁰ Поскольку творческие и личные связи Ф. М. Достоевского и его старшего современника В. Ф. Одоевского почти не изучены, не будет лишним познакомить читателей с чрезвычайно интересной заметкой Одоевского о Достоевском, относящейся к 1862 году: «В „Записках из Мертвого дома“ есть замечательное место, где автор рассказывает действие, произведенное на диких киргизов чтением нагорной проповеди из Евангелия. Тем и высоко Евангелие, что оно всякому дает сколько кто может взять (могущий вместит, да вместит). Анализ, могущий почти математическим путем довести до убеждения, что преступление есть не лепесток, принадлежит к числу процессов мышления, доступных одному человеку из полумиллиона» (22, 213). В записи Одоевского запечатлелось восхищение наблюдательностью и зрелостью мысли Достоевского; в ней преломились и собственные искания, отчасти созвучные Достоевскому (см. об этом: *Медовой М.* Неосуществленный замысел В. Ф. Одоевского//Русская литература и общественная борьба XVIII—XIX веков. Л., 1971).

⁵¹ Одоевскому была чужда прямолинейность в решении вопроса о взаимоотношении искусства и действительности. Уже на склоне лет, возвращаясь к этой проблеме, он писал: «Спрашивают: искусство исправляет ли нравы? Об этом вопросе много толковали и впоследствии стали над ним смеяться. Но в этом вопросе есть дельная сторона: ни „Недоросль“, ни „Гартиуф“ не истребили ни Простаковых, ни Скотининых, ни иезуитов, но они открыли добрым людям тайны этих негодяев; поэт посредством своего таланта разложил эти туманные пятна, которые были для всех загадкой; ибо, если есть люди великие, коим мы удивляемся и к коим не смеем приближаться, так есть люди, коих мы презираем так сказать отвлеченно и коих еще труднее разгадать, нежели великого и добродетельного человека» (35, 48).

⁵² *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Т. 1, ч. 2. С. 57.

⁵³ *Вазари Дж.* Жизнеописание Фра Бартоломео из Сан Марко, флорентинского живописца//Дж. Вазари. Жизнеописания... М., 1970. Т. 3. С. 90.

⁵⁴ «Поставь рядом двух женщин одинаковой красоты <...> В доброй светится красота почти ангельская, а другую нельзя даже и сравнивать с женщиной чистой и нравственной, хотя она и блистает внешними формами». И далее: «...прекрасная душа сопричастна красоте божественной и отражает свою небесную прелесть в теле человека». Цитирую по кн.: *Лосева А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 574.

⁵⁵ *Медовой М.* Роман В. Ф. Одоевского из эпохи итальянского Возрождения//Филол. сб.: Уч. зап. ЛГПИ им. А. И. Герцена. Л., 1970. Т. 460.

⁵⁶ В. К. Кюхельбекер упоминает Фра Бартоломео, обессмертившего имя свое, в повести «Последний Колонна» (1832, 1843), посвященной В. Одоевскому. См.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествия. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 534.

⁵⁷ *Каменский З. А.* Московский кружок лобомудров. М., 1980. С. 47. — Попытка вывить два крыла — консервативное и радикальное — в дополитическом, вероятно, и узком обществе лобомудров без привлечения новых материалов едва ли правомерна, а тот факт, что по инициативе В. Одоевского были уничтожены все документы, может свидетельствовать лишь о том, что в них содержались опасные в те дни записи.