

ЧЕЛОВЕК И ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО И А. С. ПУШКИНА

В статье рассматривается концепция человека и искусства в творчестве А. С. Пушкина и В. Ф. Одоевского, анализируются взгляды двух писателей на место и роль художника-творца в жизни общества. Делается вывод о том, что появление в середине тридцатых годов XIX века целого ряда русских повестей о художниках свидетельствовало о стремлении писателей поставить вопросы, связанные с проблемами бытия человека.

Ключевые слова: романтическая повесть, концепция человека и искусства, вдохновение, дисгармония.

В статті розглядається концепція людини і мистецтва в творчості О. С. Пушкіна і В. Ф. Одоєвського, аналізуються погляди двох письменників на місце митця в житті суспільства. Робиться висновок, що поява в середині тридцятих років XIX століття цілої низки російських повістей про митця свідчить про прагнення письменників поставити запитання, що пов'язані з проблемами людського буття.

Ключові слова: романтична повість, концепція людини і мистецтва, натхнення, дисгармонія.

The article explores the concept of man and art in A. S. Pushkin and V. F. Odoievsky creation; examines the views of two writers on the artist's role in the society; deduces that the certain interest in the subject in the mid-thirties of the XIX century (publication of quite a number of Russian novels about artists) reflects the desire of the writers to put questions related to the human existence problems.

Key words: romance, the concept of man and art, inspiration, disharmony.

Постановка проблемы. Важное место в творчестве А. С. Пушкина занимала тема художника-творца. С середины 1820-х годов она разрабатывалась в стихах, а с 1830 года Пушкин обращается к ней в драме («Моцарт и Сальери»), в прозаических произведениях. В «Египетских ночах» он делает двух поэтов центральными фигурами прозаической повести. В этом произведении трансформировались многие темы и образы пушкинских стихотворений о поэте. Все это приобретает особый смысл, если вспомнить, что тема человека искусства занимала одно из центральных мест в русской романтической повести начала 1830-х годов. И хотя интерпретация темы поэта Пуш-

киным в «Египетских ночах» была своеобразной, трудно предположить, чтобы, создавая образы Чарского и импровизатора, он не соотносил бы их в той или иной мере с образами современной ему русской повести о художнике.

Появление в середине тридцатых годов целого ряда русских «повестей о художниках» свидетельствовало о стремлении писателей поставить вопросы, особенно близкие литературной теории и практике немецкого романтизма. Исходя из своего представления об искусстве, немецкие писатели-романтики (Ваккенродер, Новалис и др.) утверждали мысль о надмирности художественного творчества, исключительности и избранности художника-творца, дар которого ниспослан свыше, благодаря чему его творчество имеет внеличный характер.

В связи с этим в художественных произведениях романтиков возникают образы художников как людей необыкновенных, исключительных, в силу своей избранности возвышающихся над обыкновенными людьми, толпой; часто поэтому в повестях романтиков художники изображаются гениальными безумцами, людьми одержимыми. Общество в силу своей низменности их не признает, смеется над ними, презирает и отвергает их. Художник, таким образом, — лицо трагическое, и трагичность его связана с духовной противопоставленностью обществу.

Тема поэта и поэзии была весьма важной и для В. Ф. Одоевского, она получила глубокое обоснование и развитие в цикле «Русские ночи», ранее именовавшемся «Домом сумасшедших». Постепенно эта тема становится одной из ключевых — и именно потому, что в ней для Одоевского включены не только вопросы, но и отчасти ответы, в ней есть элементы решения проблемы о путях человечества к истине и счастью.

Герои «Русских ночей» — самые разные люди, от Бетховена до импровизатора Киприяно. Их объединяет общая черта: неполнота жизни, дисгармоничность духовного развития.

Цель данного исследования — на основе изучения проблемы человека и искусства в творчестве А. С. Пушкина и В. Ф. Одоевского выявить черты типологического сходства, выяснить какие проблемы творческой личности волновали этих художников.

В «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» размышления Одоевского о судьбе и назначении художника касаются нравственной природы таланта. Пиранези — это человек с «разорванным сознанием». Он одержим замыслами сооружений настолько грандиозных, что это делает их неосуществимыми. Безжизненность «прекрасных фантазий», безжизненность самого дара Пиранези таит в себе, по мысли Одоевского, разгадку природы «злого гения». Чудовищные изобретения архитектора мстят своему создателю, «с ужасным хохотом» они дают его «своею громадою» и просят жизни.

Романтики увлекались дисгармоничным гением Пиранези, особенно его знаменитыми офортами-видениями. Привлекала их и самобытная, полная причуд и авантюризма личность этого художника. В Пиранези Одоевским воплощены не только муки творчества, но и идея конца, гибели культуры, погребавшей под своими обломками человека и его недолговечные творения. Урок этой судьбы — наказание за безоглядный титанизм (Пиранези лишен чувства реальности), приведший гения к забвению человечества. Могучая личность потерпела здесь поучительное поражение.

Одоевский проводит своего «падшего» героя сквозь круги ада. Бессмысленное расточительство таланта, отпущенного человеку природой, является, по мысли писателя, тяжким грехом, с неизбежностью обращающим всякую деятельность в преступление. «За это и «наказывает» Одоевский (как отмечает М. А. Турьян) своего героя «космически»: он придает ему черты Вечного жида, осужденного Христом за безнравственный, немилосердный поступок на вечную муку» [6, 198]. Пиранези назначено вечно маяться на земле.

При всем различии творческих задач и несхожести поставленных проблем Одоевский согласен с Пушкиным в главной мысли: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Ведь Пиранези изобретает не только колоссальные здания, фонтаны, созданные из рек, но и темницы, бездонные пещеры.

Рассказ Одоевского параболічен. И за внешней, фабульной стороной существует другая, внутренняя. Она проявляется в словах «русского Фауста», который раскрывает смысл произ-

ведения: «Мне кажется, что в Пиранези 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...» [4, т. 1, 64]. Без поэзии жизнь человека была бы невозможна. Как отмечает герой, «...сохрани нас бог сосредоточить все умственные, нравственные и физические силы на одно материальное направление, как бы полезно оно ни было...» [4, т. 1, 65].

На примере Пиранези видно, как сложна роль романтической повести в «Русских ночах». Эта история перекликается с повестями о композиторах, с рассказом об обезумевшем поэте-импровизаторе. Явно ощущается тематическая перекличка между «Египетскими ночами» А. С. Пушкина и повестью В. Ф. Одоевского «Импровизатор».

Главным для героя повести «Импровизатор» является творческое вдохновение, неизбежные для всякого истинного художника муки творчества. «Фаустианский» мотив служит здесь решению важных проблем искусства: художника-творца и его высокого назначения, бескорыстного служения искусству, сущности искусства, основ творческого процесса, бывших программными для романтиков. В философии романтизма искусство рассматривалось как вершина творческой деятельности человека, а личность художника — как высший идеал личности вообще. Но вместе с тем проблематика «Импровизатора» определяется и напряженным интересом к нравственной, внутренней жизни личности, принадлежащей миру искусства.

В основе повести Одоевского лежит недоверие к искусству импровизации как таковому. Писатель не мыслит искусство вне мук творчества, сопровождающих рождение замысла и поиски путей к его воплощению, поэтому относится к импровизации отрицательно. Кажущаяся легкость, с которой творит импровизатор, делает импровизацию в глазах автора «незаконным», ложным видом искусства, ловкой подделкой под него, где артистом движет расчет, а не вдохновение. Чудесный дар Сегелиеля — творчество без труда, вдохновения — лишил импровизатора «высокого наслаждения поэта, довольного своим творением», наделив вместо этого чувством

«простого самодовольства фокусника, проворством удивляющего толпу» [4, т. 1, 127].

Искусство Киприяно, проданное за деньги и славу, лишенное естественного творческого вдохновения и органичного рождения поэтической мысли и образа, мертво. Оно не воздействует на душу человека, не затрагивает его эстетические и нравственные чувства, а только изумляет, удивляет своей необычностью и виртуозной легкостью. В герое умирает «высокое» искусство.

Пушкинский импровизатор соединяет в себе творческий дар и порожденную «житейской необходимостью» «простодушную любовь к прибыли». В двух ликах выступает и герой Одоевского. Сеанс импровизации приносит Киприяно, спокойно и холодно властвующему над «стихиями поэтического сознания», полный успех. Другая же сторона его существа заявляет о себе по окончании импровизации. Степень его нравственного падения осознается читателем в сцене, когда Киприяно с жадностью пересчитывает деньги, полученные за концерт: «Еще последний слушатель не вышел из залы, как импровизатор бросился к собиравшему деньги при входе и с жадностью Гарпагона принялся считать их. Сбор был весьма значителен. Импровизатор еще от роду не видал столько монеты и был вне себя от радости» [4, т. 1, 127].

Однако дальше внешнего рисунка сходство между героями А. Пушкина и В. Одоевского не обнаруживается. Если у Пушкина импровизатор наделен свободным вдохновением художника, то в импровизациях Киприяно творческий гений подменен механическим искусством игрока.

Одоевскому зависимость импровизатора от воли слушателей, его выступление перед публикой в образе лицедея представляется изменой внутренней свободе художника. Как справедливо отмечает Н. И. Петрунина, «у Пушкина же искусство импровизации, при всем своеобразии и несхожести с другими видами искусства, так же неизъяснимо, как они. Всякий талант — поэта и импровизатора — имеет свои законы. Вот почему в «Египетских ночах» противоположность поэта и импровизатора, несмотря на все, разделяющее их, в конечном счете снима-

ется. Остается лишь интерес поэта к носителю дара импровизации, одной творческой натуры к специфике артистической жизни другой» [5, 61].

Импровизатор не только выступает за деньги, он и в выборе темы зависит от чужой воли. И все же артист может при этом сохранять творческую свободу. Именно здесь пролегает для Пушкина грань между истинным творцом и продажным рифмоплетом.

Если у Одоевского импровизатор Киприяно противопоставлен истинным художникам — Бетховену и Баху, то пушкинский импровизатор своим творчеством близок великим гениям. Он не только противопоставлен Чарскому как бедняк аристократу, но и сближен с ним как художник. В момент вдохновения и Чарский, и импровизатор — свободные творцы, слышащие «приближение бога».

В повести Одоевского искусство Киприяно, проданное за деньги и славу, лишенное естественного творческого вдохновения, мертво. Оно не воздействует на душу человека, не затрагивает его эстетические и нравственные чувства, а только изумляет своей необычностью и виртуозной легкостью. В герое умирает «высокое» искусство, и этим обусловлено стремительное разрушение личности.

Киприяно не знает процесса познания, ему является готовое знание. Следовательно, он не нуждался в интуиции. Она-то и сближает Чарского с итальянцем-импровизатором и определяет общность творческого акта у них.

Знание, которым Сегелиель наделяет Киприяно, является насильственным, поэтому оно неорганическое, одностороннее и мучительное: «...все: зрение, обоняние, вкус, осязание, все чувства, все нервы получили микроскопическую способность... он все видел, все понимал, но между ним и людьми, между ним и природой была вечная бездна; ничто в мире ему не сочувствовало» [4, т. 1, 136]. Все представлялось его взору механистически разъятым, разложенным на составные части, во всем отсутствовали гармония и естественный порядок. Перестали для него существовать и духовные ценности жизни: поэзия, музыка, философия, любовь. Отсюда — разрыв всех

связей с миром. Именно в этом трагизм повести Одоевского. Закономерен итог существования Киприяно — «фризовая мель» и дурацкий колпак.

Следует отметить, что рассказы о гениях в «Русских ночах» передают определенную иерархию вины. В этой схеме Пиранини значительно менее «виновен», нежели Киприяно.

Согласно романтической концепции Одоевского, в музыке заключено самое высокое и самое полное знание. Она имеет дело не с внешним, а с внутренним. Закономерным представляется то, что в романтическом цикле «Русские ночи», посвященном проблемам и путям человеческого знания, последние новеллы — «Последний квартет Бетховена», «Себастьян Бах» — повествуют о музыке и музыкантах.

В повести «Последний квартет Бетховена» композитор изображен в конце своего жизненного пути. Болезнь до предела обострила его творческое беспокойство, а его разлад с обществом достиг апогея: не только публика, но и люди музыкального мира не понимают его последних произведений. Смысловой центр повести — монолог Бетховена. В нем раскрываются внутренний мир художника, свойственное ему острое сознание своего творческого предназначения, трагедия его земной жизни. «...Когда на меня приходит минута восторга, — говорит композитор, — ...я предупреждаю время и чувствую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдинами и мне самому в другую минуту непонятным... целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями» [4, т. 1, 122–123]. В этом одновременно источник счастья и гордости художника, но и его мук: «бездна» отделяет его мысль от «выражения», творца — от внимающих ему и судящих его людей. Поэтому каждое творческое свершение для композитора является звеном в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Бетховен у Одоевского — не просто гений, но гений романтический, страдающий, далекий от света и покоя, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром, гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на

языке музыки. Это своего рода трагический символ романтизма, его исканий и порывов к высокому.

«Гениальный безумец», Бетховен, — герой не только смятенный, но и не понятый. Его высшее, предсмертное творческое прозрение равносильно творческому «бунту» — оно и обеспечило ему славу «сумасшедшего», предопределив и его трагический конец.

Мастерство Одоевского-повествователя изменялось в его романтических повестях о художниках. О постепенном усложнении творческих задач, которые он перед собой ставил, и метода их разрешения свидетельствует в особенности последняя из повестей, вошедших в «Русские ночи», — «Себастьян Бах».

В Бахе нет бетховенской мятежности, нет и мистического раздвоения личности, как у Пиранези, позволившего увлечь себя «демону зла». В Бахе, в отличие от всех остальных героев произведений Одоевского о художниках, все — высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность. Ему, как и Бетховену, открыты и подвластны самые высокие сферы духовной жизни, но он царит там величественно и спокойно, равнодушный к признанию, к мнению «толпы».

Прошлое и будущее искусства, которому служил Бах, в повести символически представляют разные типы людей искусства. Первый из них воплощен в старшем брате Баха — органисте Христофоре. Это благочестивый носитель старых традиций своего ремесла, которое он оберегает от вторжения любых новшеств. Противоположностью ему является органный мастер — «странный человек» Иоганн Альбрехт. В этом произведении именно ему принадлежит высокое имя «безумца». Именно он, а не Бах, мучим важными для всех персонажей «Дома сумасшедших» трагическими вопросами бытия. Встреча с Альбрехтом — решающее событие для самоопределения Баха. Бескорыстный художник, он видит в музыке стихию, приближающую человека к божеству, а во всяком «усовершенствовании орудий сего дивного искусства» — новую победу человеческого духа. Благодаря своему «безумию», острому творческому чутью, прозревает Альбрехт в своем исправном ученике великого музыканта. Он открывает Баху глаза на его истинное призвание. «На Баха

как бы ложится ответ... творческого «безумия», уловленного и воспринятого им, но гениальный ученик идет дальше своего талантливого учителя... Он осенен «религиозным вдохновением», чуждым мятежных страстей вдохновением, горевшим в нем ясным, незатухающим пламенем» [6, 261].

Себастьян становится великим музыкантом, но его гениальная музыка имеет и свой предел. И жизнь, и искусство Баха — «величественная мелодия», «тихая и безмолвная молитва», где нет места мятежным и грешным земным страстям. Новый тип искусства идет на смену музыке Баха. Обращенное не к Богу и вселенной, а к человеку и миру страстей, его представляет певец-итальянец, появление которого разрушает строгую гармонию жизни композитора.

В повести Одоевского о Бахе композитор страдает именно потому, что всю свою жизнь посвятил музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Эта односторонность Баха является формой безумия. Писатель, всю жизнь чтивший великого композитора, осмелился тем не менее сказать, что в его гениальной музыке нет человека и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. И в обеих повестях Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своих персонажей. Одиноким, ослепшим, Бах смутно прозревает перед смертью истинный смысл человеческой жизни. Конец его воистину трагичен: «окруженный вечной тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову — без любви, без воспоминаний...» [4, т. 1, 181].

«Судилище», завершающее «Русские ночи», является тем общеполитическим аспектом, в свете которого великий Бетховен может быть поставлен рядом с шутком во фризской шинели. «Опыт жизни каждого из героев Судилище воспринимает как доказательство от противного», — отмечает М. А. Бенькович [1, 141]. Его приговоры опровергают «тезис жизни» каждого из подсудимых, вскрывая в то же время относительность всякого одностороннего решения. Бетховену, «изнемогшему недоговоренным чувством» [4, т. 1, 191], оно объясняет, что жизнь принадлежит ему, человеку, а не чувству. Импровизатор-

ру, отдавшему искусство на заклятие ради собственной жизни, заявляет: «Жизнь твоя принадлежала искусству, а не тебе!» [4, т. 1, 192].

Музыкальная тема, нашедшая свое развитие в «Последнем квартете Бетховена» и «Себастьяне Бахе» — двух замечательных новеллах В. Ф. Одоевского, была актуальна для того времени, о чем свидетельствует появление в те же годы хорошо известных «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. В трагедии «Моцарт и Сальери» затрагиваются вопросы гармонии и нравственного мира человека, которые были поставлены Одоевским в новеллах, посвященных судьбам композиторов Бетховена и Баха. Рационалистическая конструкция гармонии, подлежащей математическому расчету, у пушкинского Сальери созвучна математической выверенности и холодной отстраненности музыки Баха. Герой Одоевского не злодей, он далек от системы ценностей Сальери, который на всю жизнь оставляет за собой право весь мир «разять как труп», но Бах сам становится в душе наполовину трупом — и все это является следствием одной и той же причины — и Бах, и Сальери увлечены поиском гармонии мнимой.

Сальери противопоставлен Моцарт, который воплощает в своей музыке окружающую его жизнь, он выявляет красоту и стройность, присущую миру, а не изобретает ее при помощи ремесла и наук. К Моцарту в некоторой степени близок Бетховен в своей неумной жажде выразить в музыке жизнь. Искусство Бетховена так же не ищет выверенных формул, ему чуждо обожествление, привносимое в искусство путем изъятия из него всех черт реального мира. В Бетховене, как и в Моцарте, заложено гармонизирующее начало, свидетельством тому служит его симфония к «Эгмонту», являющаяся символом своеобразного возрождения человека и мира.

Появление в середине тридцатых годов целого ряда русских «повестей о художниках» свидетельствовало о стремлении писателей поставить вопросы, связанные с проблемами бытия человека, его взаимоотношений с самим собой, искусством, окружающим миром. Внутренний мир человека, интересующий и А. С. Пушкина, и В. Ф. Одоевского в произведениях о ху-

дожниках, становится неотъемлемой частью общей концепции гармонии, которая призвана соединить искусство с жизнью и доказать существование эстетического начала в человеке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенькович М. А. Автор и Фауст в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского // Бенькович М. А. Из истории русского философского романа. — Кишинев, 1991. — С. 120–160.
2. Карташова И. В. Изучение романтизма в отечественном литературоведении. Гуляевская школа // Романтизм: грани и судьбы: Уч. Зап. НИУЛ ТвГУ / Науч. ред. доктор филол. наук, проф. ТвГУ И. В. Карташова. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. — С. 5–10.
3. Милюгина Е. Г. Дуализм эстетического сознания романтиков — опыт систематики дуалистических мотивов // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Сб. науч. трудов / Отв. ред. д-р филол. наук, проф. И. В. Карташова. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. — С. 125–131.
4. Одоевский В. Ф. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1981. — Т. 1–2.
5. Петрунина Н. И. «Египетские ночи» и русская повесть 1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1978. — Т. 8. — С. 53–66.
6. Турьян М. А. Странная моя судьба... — М., 1998. — 340 с.