

Николай Молок

В голове Пиранези: «сон разума» и «искусство фантазии»¹

В центре статьи — офорт Гойи «Сон разума рождает чудовищ», который рассматривается как «портрет Пиранези», грезящего своими «Тюрьмами». Иконографический и иконологический анализ офорта позволяет прийти к выводу о том, что его темой было «искусство фантазии», занимавшее важное место не только в творчестве Гойи, но и в работах самого Пиранези. В художественной теории XVIII века понятие «фантазия», как и связанные с ним категории «каприччо», «безумие» и «сон», обозначало такое произведение, которое создано с нарушением правил искусства. Представление романтиков о сне как источнике творческой энергии предопределило переинтерпретацию «Тюрем» в начале XIX века: в них стали видеть прообразы «темного романтизма», возникшие благодаря силе воображения и визуализировавшие галлюцинации и кошмары.

Ключевые слова:

Пиранези, Фюсли, Гойя,
Уолпол, Булле, Квинси, Одоевский,
сон, фантазия, каприччо,
разум,
безумие,
невежество.

*Признаюсь, рисунок мой не на бумаге, он целиком в голове...
Джованни-Баттиста Пиранези²*

Томас де Квинси в последней главе своей «Исповеди» (1821), названной «Пытки опиумом» [7, с. 70]³, описывает «те парализующие свойства опиума, что отнимают у нас разум». Первым из этих свойств он называет «пробуждение восприимчивости зрения», его «художественной силы», в результате чего «произошло слияние яви со сном». В состоянии бодрствования ему являлись призраки, а во сне — «распахнулся и засиял театр в голове моей, — начиналось ежевечернее представление, исполненное небесной красоты». При этом «грандиозность видений воплощалась большей частью архитектурно». Квинси указывает источник своих архитектурных кошмаров — серию гравюр Пиранези, о которой рассказал ему Кольбридж:

Некоторые из этих гравюр <...> изображали пространственные готические залы, в которых громоздились разных видов машины и механизмы, колеса и цепи, шестерни и рычаги, катапульты и проч.

- 1 В основе статьи — мой доклад на международной научной конференции «Духовный город. Фантазия и фантастика в архитектурном творчестве» (РГГУ, 26–28 апреля 2021). Я хотел бы выразить искреннюю признательность А. С. Корндорф за ее бесценные советы и замечания.
- 2 Эти слова, сказанные Пиранези в ответ на удивление Юбера Робера, почему он оставляет свои рисунки незаконченными, приводит Жак-Гийом Легран в своей биографии архитектора, написанной в 1799–1800 годах [10, с. 386]. В другом месте Легран цитирует еще одно высказывание Пиранези о незавершенности его рисунков: «...представьте себе, если бы мой рисунок был законченным, то доска стала бы всего лишь его копией, тогда как я, напротив, создаю свои произведения на медных досках, они и есть оригиналы» [10, с. 392].
- 3 Здесь и далее цитаты из Квинси приводятся по изданию: [7, с. 87–99]. В другом переводе глава названа «Горести опиума» [8, с. 77]. В оригинале — *The Pains of Opium*, то есть, скорее, «Муки от опиума». Название главы явно отсылает к стихотворению Кольбриджа *The Pains of Sleep* (1803, опубл. 1816), в котором тот описывал свои кошмары в момент абстинентного синдрома.

Речь, конечно, идет о «Тюрьмах» Джованни-Баттисты Пиранези (1-е состояние — 1749–1750, 2-е — 1760–1761). (Ил. 1–2.) Однако Квинси (вслед за Кольриджем) называет их «Снами» (*Dreams*) — переименование, характерное для романтиков, которые видели в снах воплощение силы воображения и источник творческой энергии. Согласно Квинси, в «Тюрьмах» «запечатлены картины тех видений, что являлись художнику в горячечном бреде (*the delirium of a fever*)». Не исключено, что Квинси был прав: по замечанию А. Хейтер, «Тюрьмы», возможно, и в самом деле создавались Пиранези в бреде — в состоянии делирия, вызванного малярией, а одним из распространенных лекарств для ее (как и многих других болезней⁴) лечения в то время был как раз опиум [21, р. 94]⁵. В свою очередь, мак (из которого делают опиум) традиционно является атрибутом Гипноса и символом сна⁶.

Важно уточнить роль «Тюрём» Пиранези в кошмарах Квинси. Этих офортов Квинси сам не видел, а узнал о них лишь из рассказа Кольриджа о «бедном Пиранези», «пролагающем себе путь наверх» в лабиринте бесконечных лестниц. Но рассказ Кольриджа — это, скорее, не описание офортов Пиранези, а пересказ сна, увиденного им после знакомства с «Тюрьмами». Услышав этот рассказ, Квинси в собственных снах видел «роскошь невероятную, дворцов и городов избыточное богатство», но, в отличие от Кольриджа, не сами «Тюрьмы». Другими словами, «Тюрьмы» не были архитектурными кошмарами Квинси, но стали причиной, их вызвавшей. Как причиной его «восточных грез» [7, с. 101] оказался

4 К концу XVIII века опиум был широко распространенным лекарством от самых разных болезней: от тифа, холеры, столбняка, оспы, ревматизма, подагры, кишечных и венерических заболеваний, истерии и т. д. См.: [21, р. 29]. Кольридж изначально стал принимать опиум как лекарство от дизентерии, а Квинси — от невралгии.

5 Однако А. Хейтер подчеркивает, что это лишь «предположение» и что у нее нет ни одного доказательства того, что Пиранези принимал опиум: «Образы, рожденные во время его горячечного бреда, уточнялись и реализовывались на протяжении многих лет осознанной работы. Я не верю, что произведение искусства, будь то на бумаге, на холсте или на медной доске, может быть [создано], когда его автор находится в состоянии опиумного забытия. Видение было сначала, исполнение — потом» [21, р. 94]. См. также: [33, р. 82].

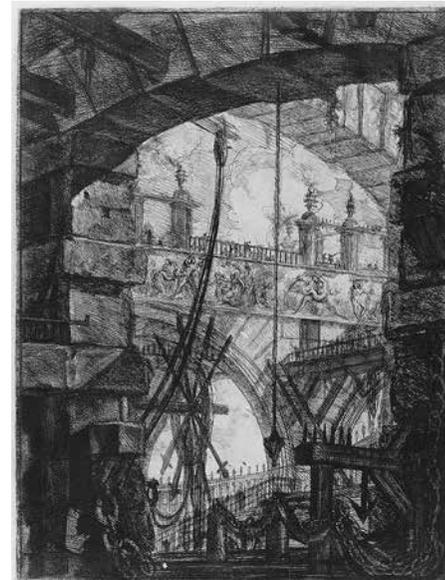
6 Так, в «Иконологии» Чезаре Рипы сон (*sonno*) представлен в виде «тучного мужчины, лежащего на ложе из маков» (*Iconologia, ovvero Descrizione di deverse Imagini... da Cesare Ripa Perugino. Roma, 1603. P. 464*).

7 Впрочем, Квинси не мог знать этого названия: как отмечает А. Ипполитов, все листы «Тюрём» получили свои названия лишь в каталоге-резоне, подготовленном А. Фосийоном в 1918 году. См.: [4, с. 226].

8 Термин М. Праца. См.: [26, р. 15].



1. Джованни-Баттиста Пиранези
Большая площадь. Офорт из серии
Invenzione capric di carceri. 1749–1750



2. Джованни-Баттиста Пиранези
Большая площадь. Офорт из серии
Carceri d'invenzione. 1760–1761

как-то зашедший к нему в дом «малаец» (служанка приняла его за «демона»), который затем «надолго обосновался» в его снах [7, с. 77–79]. Здесь реализуется та же визионерская практика, что и в эссе Вакенродера «Видение Рафаэля» (1797): образ Мадонны был дан художнику во сне при «непосредственной помощи свыше» [2, с. 31].

Примечательно также, что Квинси называет пиранезианские пространства «готическими». И дело тут, вероятно, не столько в том, что одна из гравюр серии названа «Готическая арка»⁷, сколько в тех изменениях, которые произошли в самом английском «готическом» дискурсе. Ко времени Квинси «милая» (Х. Уолпол) готика середины XVIII века, принадлежавшая культуре «живописности» (*picturesque*) и отражавшая археологический и патриотический интерес к национальным древностям, трансформировалась в «темный романтизм»⁸ «Франкенштейна» Мери Шелли (1818), «Вампира» Джона Полидори (1819) и «Мельмота Скитальца» Ч. Р. Метьюрина (1820). А «темный

романтизм» был, скорее, психологической практикой, исследовавшей сферу фантастического и ужасного.

Символически эту трансформацию обозначила картина «Ночной кошмар» Генриха Фюсли (1781). (Ил. 3.) Оставляя в стороне ее различные источники и интерпретации⁹, обращу внимание лишь на лингвистические. Согласно влиятельному в то время «Словарю английского языка» Сэмюэля Джонсона (1755), слово «кошмар» (*nightmare*) обозначает «болезненное состояние по ночам, подобное тяжести, давящей на грудь» и происходит от слов *night* («ночь») и *mare* — от *mara*, как называли «ночную ведьму», «духа, который в языческой мифологии терзал или душил спящих», «давил на желудок». Джонсон приводит цитату из Бэкона: «Грибы вызывают инкуба, или *mare*, в животе». Кроме того, *mare* это кобыла [25, vol. II, *Mare, Nightmare*]. Фюсли буквально проиллюстрировал словарь Джонсона, изобразив некое чудовище (инкуба, ночную ведьму), сидящее на животе девушки, и голову лошади, появляющуюся из-за занавеса. По сути, перед нами — «портрет» словарного определения «кошмара», в котором латинское *incubus* сочетается с английским *nightmare*, словом «странным», возникшим из-за характерного для англичан¹⁰ «суеверного» отношения к ночи [16, р. 2] и «используемым в просторечье» [42, р. 9].

Данное Джонсоном определение полностью соответствовало медицинским представлениям того времени о кошмарах. Как считали английские доктора XVIII века, одной из главных причин кошмара является диспепсия и даже просто плотный ужин перед сном; не только грибы, как писал Бэкон, но и жирное мясо, и авокадо («аллигаторова груша») [42, р. 105], и сыр, огурцы, миндаль, ветчина, фрукты [31, pp. 138, 144] и т. д. В результате желудок во сне давит на легкие, что и вызывает инкуба, который «душит спящего» [44, р. 316]. Другая причина кошмара — поза спящего: «Согласно общепринятому мнению, [кошмары] снятся только

⁹ Об источниках картины Фюсли, ее восприятии современниками и ее влиянии см.: [18; 25].

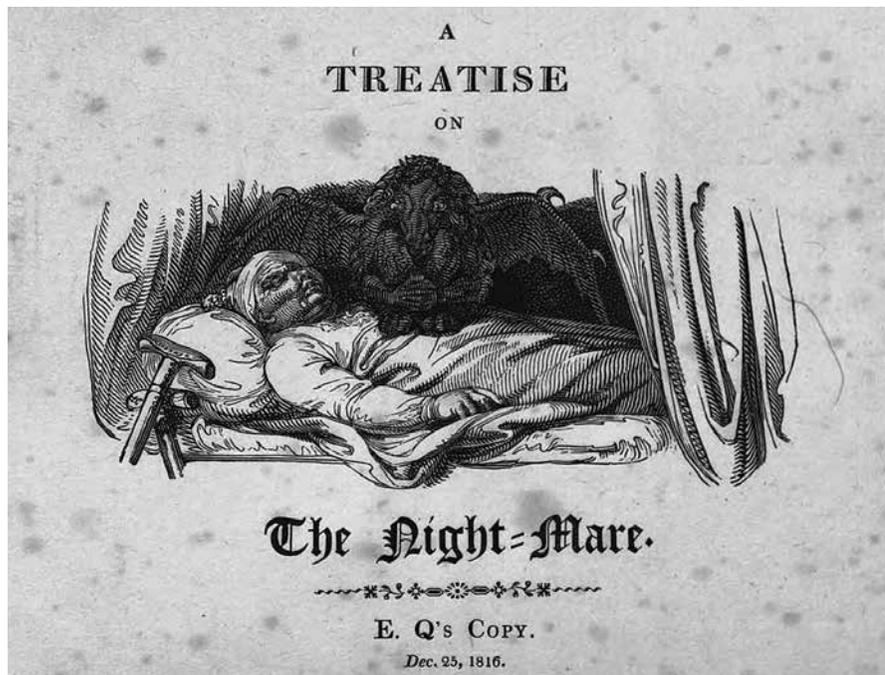
¹⁰ Дело, конечно, не только в англичанах: во всех германских языках слово «кошмар» происходит от «ночи» и «ночной ведьмы» (например, немецкое *Nachtmahr*). Французское *cauchemar* происходит от старофранцузского *cauche* («давить») и *mare* («ночная ведьма»). В итальянском языке «кошмар» так и остался *incubo*.



3. Генрих Фюсли. *Ночной кошмар*. 1781
Холст, масло. 101,7 × 127,1
Институт искусств, Детройт

тогда, когда человек лежит на спине», поскольку именно в этой позе давление на легкие максимально [42, р. 10]. (Ил. 4.) Впрочем, в начале XIX века, доктора признали эту причину несостоятельной — кошмары могут возникать при любом положении тела. Особенно опасным они сочли сон сидя, с опущенной на стол головой, поскольку в такой позе дышать еще сложнее — «легкие гораздо больше сдавлены» [31, р. 131]. Запомним эту позу.

Таким образом, изображенные Фюсли существа — это, как и «Тюрьмы» для Квинси, не кошмарные видения девушки, но причины ее видений. Скланки на столике слева, возможно, намекают на то, что сон



4. Инкуб. Фронтиспис из кн.:
Waller J. A Treatise on the Incubus,
or Night-mare... 1816 [42]

был вызван лауданумом. Или же, напротив, указывают на способ лечения кошмара: в XVIII и начале XIX века лауданум часто использовался и как лекарство от инкуба¹¹.

Что же она видит в своем кошмаре, остается неясным. И видит ли она именно кошмар? Об этом косвенно свидетельствует изгиб ее тела, «придавленного» инкубом, однако ее лицо (румяное, а не бледное!)

¹¹ Доктор Роберт Макниш писал: «Некоторые рекомендуют опиум для лечения кошмаров, но я думаю, что это лекарство скорее усугубит, чем облегчит недуг», — и в качестве примера привел Джона Полидори, который «привык» лечить кошмары опиумом, но в конце концов умер от этого лекарства [31, p. 146].



5. Бернар Пикар по рисунку Шарля Лебрена. Страх. Офорт из кн.:
Conférence de monsieur Le Brun... sur
l'Expression generale et particuliere.
Amsterdam-Paris, 1698. P. 24



6. Бернар Пикар по рисунку Шарля Лебрена. Ужас. Офорт из кн.:
Conférence de monsieur Le Brun...
P. 14

вовсе не искажено от ужаса, что могло бы стать явным доказательством ее «болезненного состояния». В таком случае физиогномическими образцами для Фюсли могли бы послужить, например, изображения «Страха», «Ужаса» или «Испуга» из собрания «страстей» Ш. Лебрена или иллюстрации из трактата по физиогномике И.-К. Лафатера, с которым Фюсли с юности был дружен. (Ил. 5–6.)

Показанный на 14-й ежегодной выставке Королевской академии (1782), а затем растиражированный в офорте Томаса Бёрка (1783), «Ночной кошмар» изумил публику, и в Лондоне поползли слухи о том, что Фюсли, чтобы стимулировать свое воображение, ел на ужин — накануне начала работы над картиной — сырую свинину и принимал

наркотики (скорее всего, тот же опиум)¹². Характерно, что сам Уолпол, родоначальник «темного романтизма», счел картину «отвратительной» (*shocking*), тем самым дистанцировавшись от нее и подчеркнув, насколько Фюсли отошел от идеалов «готического романа».

Итак, Квинси назвал «Тюрьмы» Пиранези «готическими» потому, что смотрел на них глазами «темного романтика». Важную роль в этом смысле сыграло то, что Квинси (точнее, Кольридж) видел вторую — «темную» — версию «Тюрем», которая была гораздо более популярной, чем первая «*lite*-версия», и, как отмечает А. Ипполитов, именно ее имели в виду романтики, увидевшие в ней «сны» и «кошмары» [5, с. 254]. Не только Квинси, но и — с его легкой руки — А. де Мюссе, первый переводчик Квинси на французский (1828), и В. Одоевский (1831), и Ш. Нодье (1833), и Т. Готье (1846) и т. д. Парадигматические черты этой «кошмарной архитектуры»: бесконечность (безмерность), лабиринт, лестницы, пространственная дезориентация, хаос, мультипликация объектов (Квинси говорит о «неудержимом саморазрастании»). И конечно, механика ужасного, характерная опять же прежде всего для второй, «темной» версии «Тюрем»: всевозможные орудия пыток, перечисленные Квинси, а до него — У. Бекфордом (1783), для которого «стиль Пиранези» — это «пропасти и подземные пустоты, царство страха и пыток, с цепями, дыбками, колесами и другими жуткими механизмами» [15, р. 130]. Подобная архитектура заставляет «трепетать от страха» (Ш. Нодье [13, с. 315]) — то есть испытывать чувство, лежащее в основе «возвышенного» Э. Бёрка.

Именно «возвышенными снами» (*sublime dreams*) — но все же не кошмарами! — вероятно, первым назвал гравюры Пиранези (правда, не «Тюрьмы», а «Виды Рима») все тот же Уолпол. Он советовал английским художникам

изучать возвышенные сны Пиранези, чьи видения Рима, кажется, превосходили то, чем Рим мог похвастаться даже в зените своей славы и великолепия¹³ <...> он воображает сцены, которые приведут в ужас геометрию, а для воплощения их в жизнь не хватило бы и всех богатств Индии¹⁴. Он нагромождает дворцы на мосты, храмы на дворцы и измеряет Небеса горами зданий [43, р. vi].

12 Ср. у Квинси: «В наше время поговаривают, [будто Фюсли] видел в употреблении сырого мяса залог чудесных снов, однако сколь же более подходит для этой цели опиум» [7, с. 98].

«И все же, — восхищенно продолжал Уолпол, — какой вкус в его дерзости! Какое величие в его дикости! Сколько труда и мысли в его безрассудстве (*rashness*) и деталях» [43, р. vi].

Согласно тому же «Словарю английского языка» С. Джонсона, слово «сон» (*dream*) имело два значения: образы (или мысли), увиденные во сне, и «праздные фантазии» (*idle fancy*) [25, vol. I, *Dream*]. Если Квинси использовал слово «сон» в его первом значении (Пиранези увидел свои «Тюрьмы» в бреду и перенес их на бумагу), то Уолпол — во втором. Однако в «праздных фантазиях» Пиранези, пусть и представлявших собой странные нагромождения, Уолпол отметил вкус, величие и мысль.

Неудивительно в этом смысле, что и свой собственный «Замок Отранто» (1764) Уолпол решил представить именно как следствие, пользуясь определением З. Фрейда, «искажающей деятельности сновидений»:

Как-то утром в начале прошлого июня я пробудился ото сна, из которого я заполнил только то, что нахожусь в древнем замке (вполне естественный сон для такой головы, как моя, наполненной готикой) и что на верхней балюстраде большой лестницы я увидел гигантскую руку в доспехах. Вечером я сел и начал писать...¹⁵

Отсылка ко сну как бы легитимировала готическую фантазию Уолпола. Важно и то, что свой сон Уолпол увидел, находясь на вилле Стробрерри-Хилл, которую он начал перестраивать в готическом вкусе с 1749 года и которая послужила главным архитектурным источником

13 Здесь Уолпол очевидно имеет в виду мегаломанию Пиранези — черту, которую отметили многие путешественники XVIII века: знавшие Рим по гравюрам Пиранези, они, оказавшись *in situ*, были разочарованы реальными масштабами римских памятников. Тот же Бекфорд писал, что «был очень близок к разочарованию и начал думать, что Пиранези и Паоло Панини слишком грандиозны в своих видах» [15, р. 238]. По той же причине Гёте, хотя и был в восторге от Пиранези, назвал его виды Рима «эффектными небылицами» [3, с. 478]. А Нодье и вовсе отказался от путешествия: «Признаюсь вам, что с момента моего знакомства с ними [с офортами Пиранези] я оставил желание увидеть изображенные на них памятники из боязни утратить столь драгоценные иллюзии, запечатлевшиеся в моей памяти. Вот почему я торжественно клянусь <...> никогда не ездить в Рим» [13, с. 314].

14 Позже почти то же самое писал П. П. Муратов: «Ни у египетских фараонов, ни у римским императоров не хватило бы могущества, чтобы построить эти здания» [12, с. 129].

15 Письмо Уолпола Уильяму Коулу, 9 марта 1765 года [40, р. 88] (Horace Walpole Correspondence. URL: <http://images.library.yale.edu/hwcorrespondence/page.asp?vol=1&page=88>; дата обращения: 3.02.2022).

«Замка Отранто». В частности, приснившаяся Уолполу «большая лестница» и «гигантская рука в доспехах» — это, очевидно, гипертрофированный образ лестницы в Строберри-Хилл, увешанной доспехами и оружием предков Уолпола¹⁶. Но также в этом образе отражено и впечатление Уолпола от бесконечных лестниц в «Тюрмах» (один из листов Пиранези назван «Лестница с трофеями»), и это видение Уолпола сходно с галлюцинациями Кольриджа/Квинси.

«Снами» офорты Пиранези называл и Этьен-Луи Булле в своем трактате «Архитектура. Опыт об искусстве» (1770–1790-е). Рассуждая о миметической основе искусства, он писал:

Является ли архитектура лишь искусством фантазии (art fantastique), принадлежащим к области чистой инвенции (invention), или же ее основные принципы взяты из Природы? <...> Я не могу думать ни о какой форме искусства фантазии, не представляя себе бесцельные, бессвязные, беспорядочно разбросанные идеи, заблуждения ума, одним словом, сны (rêves). Пиранези, архитектор и гравер, породил некоторые из подобных безумств (folies). <...> Все эти игры воображения показывают отклонения [от природы] [36, p. 121].

Во французском языке слово «сон» (*rêve*) также имело два значения: собственно сновидение и «безосновательные проекты» (*projets sans fondement*), «несбыточные идеи» (*idées chimériques*) [17, t. 2, p. 494 (*Rêve*)]¹⁷. Булле использует слово «сон» в том же значении, что и Уолпол, однако с негативной коннотацией: вместо уолполовских вкуса, величия и мысли здесь — бесцельность, бессвязность и беспорядочность. Может показаться странным, что Булле, чьи собственные архитектурные проекты также выглядят «безосновательными» и «несбыточными» — то есть очень похожими на «сны» — и которым присущи те же черты, что и гравюрам Пиранези (мегаломания, неправдоподобность и т. д.), отзывается о Пиранези негативно. Однако визионерство Булле иного порядка: его проекты исключительно рациональны, построены по зако-

16 О Строберри-Хилл как архитектурном источнике «Замка Отранто» см., например: [30].

17 Второе, переносное значение слова «сон» вошло во французский язык только в конце XVIII века, именно тогда, когда Булле писал свой трактат: оно появилось в 5-м издании «Словаря французской академии» (1798). Во всех предыдущих изданиях «Словаря» (4-е — 1762), как и в «Словаре Тревю» (1771) и в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера (т. XIV, 1765), *rêve* — это «мысли, возникающие во время сна» (*songe qu'on fait en dormant*).

нам чистой геометрии и правилам прямой перспективы. У Пиранези же все в точности наоборот: иррациональность, хаотическое сочетание разнородных фрагментов и различных перспектив. У Булле — массы и объемы, у Пиранези — монтажная сборка деталей. У Булле — формообразование, у Пиранези — формотворчество. У Булле — утопии, у Пиранези — фантазии¹⁸.

«Чистая инвенция» = «искусство фантазии» = «сны» — этот синонимический ряд логично для Булле завершается «безумствами». «Безумие» (*folie*) на языке конца XVIII века — это не только «слабоумие», но и «безрассудство» (*imprudence*), «экстравагантность», «шутка» (*propos gais*), «беспредметность» (*sans objet*) и «чрезмерная страсть» [17, t. 1, p. 597 (*Folie*)]. Как показала в своем исследовании «безумия» в искусстве и эстетике барокко А. Корндорф, еще в XVII веке произошел «принципиальный поворот в истории художественной интерпретации помешательства» — «превращение безумия из сюжета в сам принцип организации произведения»: «На смену описанию и живописанию безумия пришло творчество по его законам. Возник особый жанр “фолии”, призванный сосредоточить в себе все алогичное, причудливое, странно-необъяснимое и неконвенциональное с точки зрения нормы и канона <...>» [9, с. 130]. «Безумие» теперь — это художественный метод, это то, что сделано с нарушением правил искусства, а потому жанр «фолии», репрезентировавший прихотливое и причудливое, был взаимосвязан с жанрами «каприччо» (*capriccio*) и «биццаррии» (*bizzarria*) [9, с. 133].

В XVIII веке все эти понятия и вовсе стали синонимами — так, в «Словаре французской академии» один термин объяснялся через другой: «причудливое» (*bizarre*) — это то же, что «прихотливое» (*capricieux*), «прихотливое» — то же, что «фантазия» (*fantaisie*), а «фантазия» — то же, что «воображение» (*imagination*) [17, t. 1, pp. 144 (*Bizarre*), 195 (*Caprice*), 567 (*Fantaisie*)]. Таким образом, когда Булле называл гравюры Пиранези

18 Впрочем, в исторической перспективе эта оппозиция «утопии Булле vs фантазии Пиранези» легко снимается. Так, М. Тафури увидел в «Тюрмах» характерные черты «негативной утопии» [38, p. 29]. Со своей стороны как неожиданно ранние примеры «антиутопии», как «тоталитаризм *avant la lettre*» рассматривал проекты Булле А. М. Фогт, предложив использовать его рисунки в качестве иллюстраций к роману Д. Оруэлла «1984 год»: Министерство правды — это «исполинское пирамидальное здание», которое «вздмалось, уступ за уступом, на трехсотметровую высоту» и «заключало в себе три тысячи кабинетов над поверхностью земли и соответствующую корневую систему в недрах», а Министерство любви, в котором не было окон, — «внушало страх» (цитаты из Оруэлла — Часть первая, гл. I; пер. В. П. Гольшера). См.: [41, p. 63].

«безумствами», «снами» и «искусством фантазии», он имел в виду то, что они являются лишь «игрой воображения» и принадлежат к жанру «каприччо» (к которому они действительно принадлежали, а в первом издании «Тюрем» слово «каприччо» было вынесено на титульный лист!). По сути, Булле повторил определение «каприччо», данное еще А. Фюретьером в 1690 году, как «произведения, в котором сила воображения имеет больший вес, чем следование правилам искусства»¹⁹.

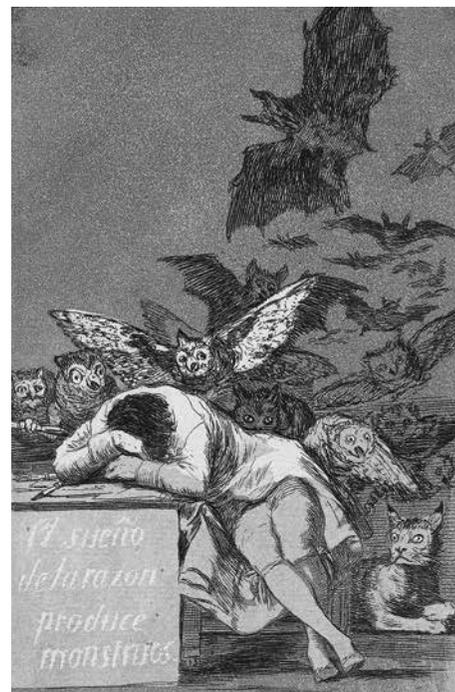
Как о «безумце» о Пиранези отзывался и Луиджи Ванвителли. В письме брату он негодовал: «По правде говоря, если они выберут проект Пиранези для строительства здания [речь идет о перестройке базилики Сан Джованни ин Латерано], все увидят, что может появиться из головы безумца (*la testa di un matto*), лишенного какой-либо основательной подготовки» [цит. по: 4, с. 9]. И в другом месте: «Удивительно, что безумный (*pazzo*) Пиранези осмеливается быть архитектором [церкви Санта Мария дель Приорато]; я могу только сказать, что эта профессия не для безумцев» [цит. по: 45, р. 73, note 72].

Если отбросить тот факт, что Ванвителли был соперником и завистником Пиранези и потому высказывался о нем уничижительно, слово «безумство» само по себе он использовал в том же значении, что и Булле — как «безрассудство» и нарушение правил. Пусть — по Ванвителли — «безумство» и возможно на бумаге (в каприччо), но оно недопустимо в архитектурной практике.

При этом сам Пиранези своего «безумия»/«безрассудства» не скрывал. Согласно Ж.-Г. Леграну, однажды он сказал кому-то из учеников: «Мне нужно рожать грандиозные замыслы. Я думаю, если бы мне доверили создание проекта новой вселенной, я имел бы безрассудство (*folie*) за это взяться» [10, с. 393]. Впрочем, эта фраза свидетельствует, скорее, не о «безумии» Пиранези, а о его высокомерии, провокативности и эпатажности по отношению к оппонентам.

19 Furetière A. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français. La Haye et à Rotterdam, 1690 (Caprice). Пер. по: [9, с. 138].

20 Булле скончался 5 февраля 1799 года (17 плювиоза VII года), за день (!) до того, как в газете *Diario de Madrid* Гойя анонсировал выход «Капричос» [20]. Но в любом случае, трактат Булле «Архитектура. Опыт об искусстве» был написан в 1778–1788 годах (или в 1794-м), но так и остался неопубликованным — рукопись хранилась среди бумаг архитектора в Национальной библиотеке Франции (Ms. Français 9153, pp. 69 r. — 190 r.) и была издана только в 1953 году Хелен Розенау (Boullée's Treatise on Architecture/Ed. by Helen Rosenau. London, 1953; второе издание, дополненное английским переводом трактата: [36]).



7. Франсиско де Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Офорт из серии *Caprichos*. 1799



8. Франсиско де Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Подготовительный рисунок. 1796–1797
Бумага, карандаш, тушь. 22,9 × 15,5
Прадо, Мадрид

Говоря об «искусстве фантазии», Булле не ограничился Пиранези — в свой (черный) список «снов» он включил также искусство карикатуры («изобретенное итальянскими живописцами»), гротески Калло и средневековых химер. Вполне вероятно, что если бы Булле знал о серии «Капричос» Гойи (1799), то упомянул бы и ее²⁰. Во всяком случае, один из офортов этой серии, вероятно, самый известный, — «Сон разума рождает чудовищ» (*El sueño de la razón produce monstruos*), — служит прекрасной иллюстрацией к размышлениям Булле об «искусстве фантазии». (Ил. 7)

Американский исследователь А. Хейсен, подчеркивая, что *sueño* — это не просто «сон» или «утопическое предчувствие», но мечта и фантазия,

предположил, что гравюра Гойи — это портрет Пиранези, «грезящего руинами, которые оживут на его офортах» [23, pp. 13–14]. Если догадка Хёйсена верна, то получается, что Гойя изобразил тот самый «горячечный бред» Пиранези, о котором двадцать лет спустя напишет Квинси! Есть все основания полагать, что и Гойя работал над своей серией в состоянии «брёда»: после болезни 1793 года (по одной версии — отравление свинцом, по другой — сифилис, от которого его лечили, надо думать, опять же опиумом) он потерял слух и страдал расстройством психики, следствием чего стали регулярные галлюцинации и состояние депрессии (меланхолии).

Хотя предположение Хёйсена о «портрете Пиранези» не имеет никаких документальных подтверждений (принято считать, что «Сон разума» — это автопортрет Гойи), оно открывает возможность для некоторых спекуляций, как кажется, исключительно продуктивных.

«Пиранези» заснул над стопкой листов бумаги — будущих гравюр, рядом — кисть и офортная игла или перо (?). На него слетелись совы и летучие мыши. В постренессансную эпоху совы и летучие мыши имели многочисленные, часто взаимоисключающие значения. Согласно Д. Левитайну²¹, сова — символ мудрости, но также — олицетворение ночи, сна и смерти. Однако в контексте пиранезиевского Рима сова — это спутница Минервы — покровительница искусств и ремесел, это — «ученая сова», (почти) сидящая на стопке книг/офортных листов. Летучие мыши также олицетворяют ночь, сон и смерть и являются воплощением дьявола. Но в контексте Пиранези важнее то, что летучие мыши часто обитают среди руин и в таком случае они прежде всего представляют меланхолию — как летучая мышь, которая держит картуш с надписью «Меланхолия» на знаменитой гравюре Дюрера. (Ил. 9.) Спутницей Меланхолика была также и сова. (Ил. 10.) Кроме того, поза спящего «Пиранези» — это традиционная поза меланхолика (ил. 11) и та самая порождающая кошмарные сны поза, о которой писали английские врачи. Скрещенные ноги «Пиранези» — согласно хирологическим трактатам того времени — также

21 В своей интерпретации офорта Гойи я опираюсь прежде всего на фундаментальные исследования Д. Левитайна его литературных и эмблематических источников. См.: [28; 29].

обозначают состояние меланхолии [39, p. 126, note 51]. Наконец, важно, что и совы, и летучие мыши — это именно *летающие* существа.

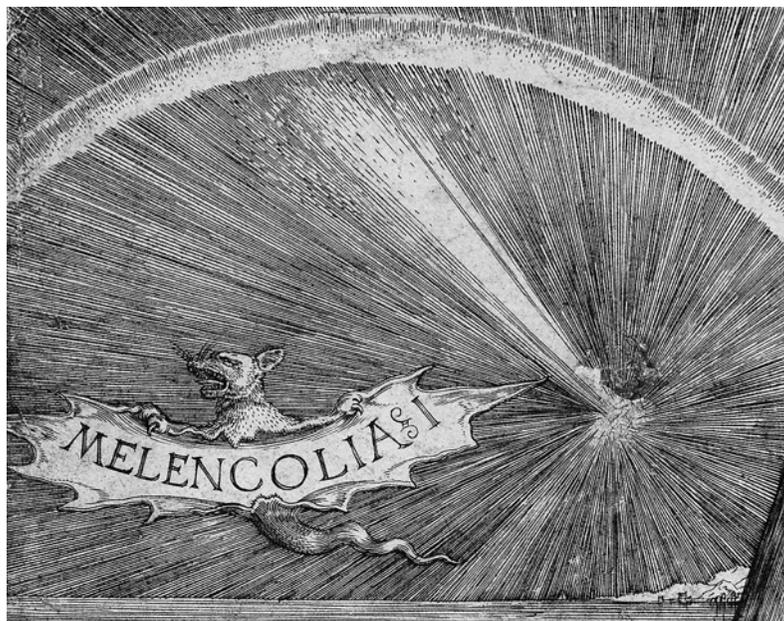
Есть определенное несоответствие названия офорта самому изображению: если сон разума «рождает» (другое значений глагола *producer* — «выпускать») чудовищ, то они должны были бы вылетать из головы художника, но очевидно, что они, скорее, слетаются на него из темноты фона, пользуясь беззащитностью спящей жертвы. Кроме того, одна из сов — словно муза — протягивает «Пиранези» перо. (Ил. 14.) Следовательно, совы и мыши — это вовсе не порожденные «сном разума» чудовища: они являются не следствием, а причиной «рождения чудовищ», как для Фюсли — инкуб, а для Квинси — «Тюрьмы» Пиранези. Они контролируют воображение спящего художника, который, проснувшись, изобразит что-то «чудовищное» на своем офорте. В этом смысле Хёйсен прав: грезы «Пиранези» «оживут на его офортах».

Однако на подготовительном рисунке к офорту (1796–1797) ситуация прямо противоположная: «чудовища» — в том числе автопортреты Гойи, а также лошадь, словно перебравшаяся сюда из «Ночного кошмара» Фюсли — буквально вылетают из головы художника, что подчеркнуто расходящимися от нее штрихами. (Ил. 8.) Летучая мышь не протягивает «Пиранези» пера, следовательно, чудовища не созданы при «помощи свыше», но — порождены самим воображением «Пиранези». В таком случае Хёйсен не прав в своей последовательности событий: не сны «оживут на офортах», а офорты «оживут в снах» — «Пиранези» снятся те самые чудовища, которых он уже изобразил — в частности, на упавшем под стол рисунке²². Возможно, именно поэтому — от ужаса — он сложил руки, словно моля о пощаде, в отличие от финальной версии офорта, где его руки подложены под голову в состоянии отдохновения, связанном опять же с меланхолией²³. (Ил. 12–13, 14–15.)

Офорт и подготовительный рисунок к нему можно рассматривать как своеобразный «комикс». На офорте мы видим ситуацию до «рождения чудовищ» и причины их рождения. На рисунке — собственно самих этих чудовищ, порожденных «спящим разумом» художника или вдохновленных совой-музой.

22 По предположению Д. Левитайна, на этом рисунке изображена Минерва со щитом [29, p. 121, note 82].

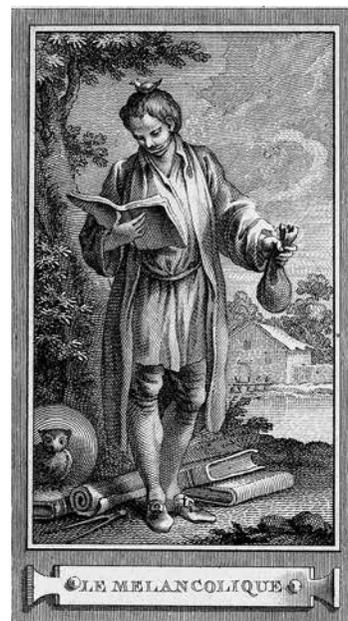
23 На различное положение рук на рисунке и офорте обратил внимание Г. Таль [39, pp. 115–118].



9. Альбрехт Дюрер. *Меланхолия*. 1514
Резцовая гравюра. Фрагмент

Наконец, обратим внимание еще на двух персонажей офорта: кошку за спиной «Пиранези», уставившуюся на зрителя, и спокойно лежащую справа в углу рысь, которую спящий художник словно вообще не интересуется — она смотрит куда-то в сторону. Кошка, «гуляющая сама по себе», — это символ свободы и спутница римской богини Либертас. (Ил. 16–17.) Рысь символизирует остроту зрения и является спутницей Фантазии. (Ил. 18–19.) Кроме того, рысь — единственный (не считая самого «Пиранези») из всех персонажей на офорте, кто не принадлежит потустороннему миру. Поэтому именно ее можно считать главным действующим лицом («Пиранези»-то спит!) офорта.

Итак: взгляд — искусство — меланхолия, от которой прямой путь к гениальности, — гойевский аллегорический «портрет Пиранези» говорит о *свободном полете фантазии*, которая, однако, если «разум спит», «рождает чудовищ».



10. Юбер-Франсуа Гравло *Меланхолик*. Офорт из кн.: *Almanach iconologique pour l'année 1772*. Paris, 1772. Pl. 12



11. Ханс Шёншпергер Старший *Меланхолик*. Гравюра на дереве из кн.: *Teutsch Kalender*. Augsburg, 1484

То, что офорт Гойи посвящен именно фантазии, подтверждает комментарий, приписываемый самому художнику: «Фантазия, покинутая разумом, рождает невозможных чудовищ, но вместе с ним она — мать искусств и источник чудес» (*La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*). (Отмечу двойной смысл этой фразы: из нее следует, что «чудовища» рождаются не только тогда, когда разум покидает фантазию, но и когда фантазия оставляет разум — ведь «источником чудес» они могут быть только «вместе»!)

По выражению Д. Левитайна, сопоставление разума и фантазии было «общим местом» в художественной теории XVII и XVIII веков [29, р. 119]. Так, в издании «Иконологии» Рипы, подготовленном Чезаре Орланди (т. 3, 1765), появилось изображение аллегии Фантазии (ил. 19): женщина с крыльями на руках и голове держит скипетр с изображением



12. Отдых. Ил. из кн.: Bulwer J. *Chirologia, or The Natural Language of the Hand*. London, 1644. P. 151



13. Плач. Ил. из кн.: Bulwer J. *Chirologia, or The Natural Language of the Hand*. London, 1644. P. 151

глаза — символ благоразумия (*prudence*), которого она должна придерживаться в своих деяниях. Рядом с ней — рысь (хотя животное больше похоже на леопарда, но в тексте Рипы/Орланди говорится именно о рыси — *lince* [32, p. 17]). Фигура слева от нее — персонификация человеческих чувств, которые питают фантазию; она возлагает на Фантазию корону со статуями — символ разумных идей, а в другой ее руке — «бесформенная масса, состоящая из призраков и странных животных — химер [*sic!* — о химерах как «снах» и «безумствах» будет писать и Булле], сфинксов и т. д.» [32, p. 14]. Лицо Фантазии повернуто в сторону скипетра, следовательно, она выбирает разумные идеи и отвергает призраков.

Если у Рипы фантазия вместе с разумом «рождает чудеса», то на офорте Гойи — лишь «чудовищ». Ведь разум спит!

Но почему разум спит?

Вернемся к совам и летучим мышам. Они не только были спутниками богини Нюкты, олицетворением ночи и тьмы, но также символизировали тьму разума, то есть — невежество. Рипа писал о «сне невежественного разума» (*sonno della mente ignorante*) [32, p. 248]. Основываясь на описании Рипы, его последователи представляли невежество в виде женской фигуры в окружении сов и летучих мышей, в ее волосы вплетены цветы мака — символ сна. Ее глаза завязаны, а к голове при-



14. Франсиско де Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Офорт из серии Капричос. 1799. Фрагмент



15. Франсиско де Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Подготовительный рисунок. 1796–1797. Фрагмент

ставлены ослиные уши: в таком случае, на подготовительном рисунке Гойи — не лошадь, а осел — символ невежества. (Ил. 20–21.)

Таким образом, офорт Гойи показывает пытку опиумом (вспомним название последней главы «Исповеди» Квинси): мак невежества вынуждает разум уснуть, что, в свою очередь, вводит художника в искушение отдаться чистой фантазии. Офорт Гойи, по словам Д. Левитайна, — это «не манифест нового темного искусства, воспевающего безграничную свободу фантазии, но предостережение о том, что может произойти, если художник полностью отдастся своему воображению» [29, p. 130].

Взаимоотношения разума, фантазии и невежества выстраивал и Пиранези. Один из его важнейших теоретических текстов — небольшой трактат «Суждение об архитектуре. Диалог» (1765), написанный в ответ на письмо Марьетта, в котором тот критиковал предыдущие публикации Пиранези²⁴. Иронично, язвительно, а иногда и зло (хотя сам назвал диалог просто «болтовней» — *cicalata* [34, p. 15]) Пиранези ответил не только Марьетту, но и другим своим оппонентам — Леруа, Винкельману, Ложье и Лодоли, которые рассуждали о превосходстве греческой архитектуры

24 Подробнее о «Суждении» см.: [6, с. 269–323; 45; 46].



16. Готфрид Эйхлер. Свобода
Ил. из кн.: Pars I. des berühmten
Italiänischen Ritters Caesaris Ripae
allerley Künsten, und Wissenschaften
dienlicher Sinnbildern, und Gedancken.
Augsburg, 1758. Pl. 62



17. Юбер-Франсуа Гравло. Свобода
Офорт из кн.: Almanach iconologique
pour l'année 1767. Paris, 1767. Pl. 3



18. Готфрид Эйхлер. Зрение
Ил. из кн.: Pars I. des berühmten
Italiänischen Ritters Caesaris Ripae
allerley Künsten... Pl. 110

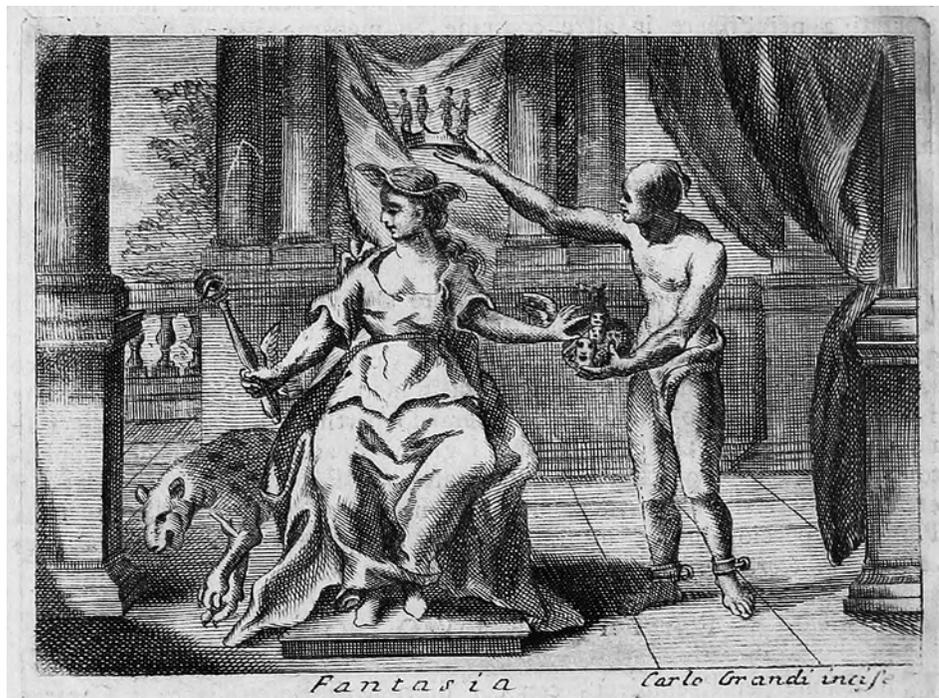
над римской, о «благородной простоте», об отказе от декорации, о необходимости подражания древним и т. д.

Трактат написан в форме диалога между ригористом Протопиро и Дидаскало, альтер-эго самого Пиранези. Комментируя суждения Протопиро, Дидаскало доводит его аргументы *ad absurdum*. Иногда Дидаскало буквально издевается:

Стены завершаются архитравами и всем тем, что над ними; под архитравами как правило располагаются колонны или пилястры. Я спрошу вас, что держит крышу здания? Если стена,

то архитрав не нужен; если колонны или пилястры, тогда зачем стена? Выбирайте, сеньор Протопиро, что снести: стены или пилястры? Нет ответа? Тогда я разрушу всё. Отметьте: здания без стен, без колонн, без пилястр, без фриз, без карнизов, без сводов, без крыши. Чистое поле [34, р. 11].

Текст трактата сопровождается иллюстрациями — визионерскими проектами, которые, собственно, и обсуждаются в «Диалоге». (Ил. 23.) В них Пиранези демонстрирует всё то, что нужно «разрушить»: тут и стены, и колонны (иногда разных ордоров в одном портике), и пилястры,



19. Карло Гранди по рисунку Карло Спиридионе Мариотти. *Фантазия*
Ил. из кн.: *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa*. Т. 3. Perugia, 1765 [32, p. 12]

и фризы, и карнизы, и своды, и крыши, а также бесчисленные растительные орнаменты, головы животных (например, слона) и будто извлеченные из земли во время археологических раскопок обломки статуй (например, ступни в сандалиях). Со всеми этими фрагментами Пиранези обращается, по точному наблюдению Х.-В. Круфта, как с «найденными объектами» (*objets trouvés*) [27, p. 202] и монтирует их в протодадаистские бриколажи. Соединяя мотивы египетской, греческой, этрусской, римской архитектуры и скульптуры, он, по словам Р. Виттковера, «показывает, как следует использовать все наследие античности, чтобы создать новое разнообразие и стимулировать творческие силы» [46, p. 155]. На аттике одного из зданий Пиранези воспроизвел цитату из Саллюстия: «Они



20. Готфрид Эйхлер. *Невежество*
Ил. из кн.: *Pars I. des berühmten Italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten...* Pl. 142

презирают меня как нового человека, я их — как трусов» (Югуртинская война, 84, 14; пер. В. О. Горенштейна).

С точки зрения техники репрезентации эти проекты близки «Тюрьмам» — только если в последних Пиранези нагромождает пространства и перспективы, то в «Суждении» — он монтирует декоративные фрагменты. Можно предположить, что если бы их увидел Кольридж, то и они, а не только лестницы «Тюрем», приснились бы ему в его архитектурных кошмарах. И их наверняка видел Булле, во всяком случае, они определенно являются тем, что он назвал «искусством фантазии».

Трактат Пиранези посвящен, по сути, способам создания нового, свободному формотворчеству в противовес буквальному следованию



21. Шарль-Никола Кошен Младший
Образование и невежество
Офорт из кн.: *Almanach iconologique pour l'année 1776*. Paris, 1776. Pl. 8

античным образцам. В нем Пиранези, как сформулировал Р. Виттковер, «показывает сознательный переход от археологии к искусству воображения. Археологический материал теперь становится оружием в руках революционного модерниста» [46, p. 155]. Как «модернист» Пиранези в своем тексте и приложенных к нему иллюстрациях предлагает проект новой, экспериментальной архитектуры, основанной на воображении и свободном полете фантазии.

Вот фрагмент «Диалога», посвященный фантазии:

Протопиро. Я мог бы продолжать сотню лет. Но если бы то, о чем я говорил прежде, было сделано, это бы положило начало возрождению архитектуры.

Дидаскало. Что вы имеете в виду?

Протопиро. Возвращение к тому, чем она была в дни своей величайшей славы.

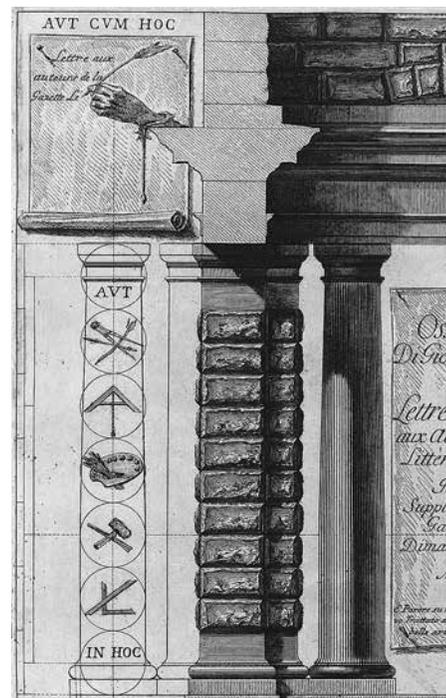
Дидаскало. Под этим вы подразумеваете, что греки довели ее до совершенства, не так ли? И что любой, кто не сможет так сделать, покажет свое невежество (*non saperne*)? А Пиранези, который так не сделал, но который в этих своих рисунках пользуется безумной свободой (*razza libertà*), следуя собственным фантазиям (*capriccio*)...

Протопиро. Так делать неразумно (*senza ragione*)...

Дидаскало. Да, неразумно, но так делают многие сегодняшние архитекторы, — Пиранези что, тоже показывает свое невежество?

Протопиро. Несомненно! [34, p. 10].

Используя характеристики современников («безумец»), Пиранези, устами Дидаскало, словно дает интерпретацию своему «портрету» на офорте Гойи: невежество усыпляет разум и освобождает фантазию. Но поскольку Дидаскало является альтер-эго Пиранези, этот фрагмент следует, наоборот, воспринимать как характерную для Пиранези насмешку над Протопиро/Марьеттом. Больше того, именно Марьетта он винит в «невежестве». На титульном листе книги помещено два изображения и два девиза: *Aut cum hoc* и *Aut in hoc* — «Или с этим» и «Или на этом» (то есть «так или так», «с ним или на нём»). (Ил. 22.) В первом случае изображена рука Марьетта, пишущая его письмо, во втором — атрибуты различных профессий, которыми владел Пиранези: архитектора, строителя, геометра, живописца, археолога. Если Марьетта Пиранези символически представил как «писателя», не сведущего в художественном творчестве,



22. Джованни-Баттиста Пиранези
Титульный лист из кн.: *Piranesi G. B. Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette...* [34]. Фрагмент



23. Джованни-Баттиста Пиранези
Ил. из кн.: *Piranesi G. B. Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette...* [34, pl. V]

то самого себя показал как практика, опирающегося на научное знание, на разум. У Пиранези, как и у Гойи, разум и фантазия — «вместе» — противостоят невежеству и «рождают чудеса», то есть новое.

Механику работы «вместе» разума и фантазии описал Гойя в упоминавшемся выше анонсе «Капричос» в газете *Diario de Madrid*:

Автор, убежденный в том, что осуждение человеческих ошибок и пороков может быть предметом не только ораторского искусства и поэзии, но также и живописи, выбрал для своего творения темы, связанные с различными глупостями [extravagancias — т. е. «безумствами»] и проступками, которые существуют в любом обществе, и предрассудками и ложью, поддерживаемыми обычаями,

невежеством [ignorancia] или своекорыстием, и эти темы он счел уместным подвергнуть осмеянию, чтобы поупражнять свою фантазию [20, p. 149].

Фантазия для Гойи — это метод разума, позволяющий высмеять невежество: «чудесами» являются его офорты, а «чудовищами» — изображенные на офортах персонажи.

Здесь можно вспомнить, что первоначально Гойя, по рассказу библиофила и писателя Бартоломе Хосе Гальярдо, хотел издать серию «Капричос» под названием «Видения Дон Кихота» и представить ее как «фантазии безумца» (*las fantasías del lunático*) [19, p. 41]²⁵. Но в итоге все же выбрал для названия не сюжет, а сам жанр офортов — «фантазию» (каприччо). Таким образом, «Сон разума» — это не только нравоучительная сатира, но и фантазия на тему Фантазии. Какowymi были и пиранезиевские «Тюрьмы», и иллюстрации к «Суждению».

Наконец, что же гойевский «Пиранези» видит во сне? Он грезит не столько руинами, как предположил Хейсен, сколько своими «Тюрьмами» (которые, впрочем, тоже в некотором смысле руины).

То, что «Пиранези» на гравюре Гойи видит во сне именно «Тюрьмы», подтверждают слова самого «Пиранези», на сей раз не гойевского, а персонажа «Русских ночей» В. Одоевского (1831/1844). «Пиранези» рассказывает о своих страданиях «библиоману» Алексею Степанычу:

Я узнал теперь горьким опытом, что в каждом произведении, выходящем из головы [sic!] художника, зарождается дух-мучитель; каждое здание, каждая картина, каждая черта, невзначай проведенная по холсту или бумаге, служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище²⁶.

25 Сохранился рисунок Гойи, относящийся уже к 1810-м годам, на котором изображен Дон Кихот в окружении монстров и прочих персонажей его (сна)видений: при всем отличии от «Сна разума» (Дон Кихот не спит, вместо рыси — собака и т. д.), этот рисунок явно отсылает к листу из серии «Капричос». (Ил. 24.)

26 Здесь и далее все цитаты приводятся по: [15, с. 27–37 («Ночь третья»)].



24. Франциско де Гойя
Дон Кихот в окружении чудовищ
1812–1820
Бумага, тушь. 20,7 x 14,5
Британский музей, Лондон



25. Бернар Пикар. Амфион
Гравюра из кн.:
La Barre de Beaumarchais A. de.
Le Temple des Muses. Amsterdam,
1733. Pl. XLV

Этот фрагмент звучит как почти буквальный комментарий к «Сну разума» Гойи!

«Пиранези» продолжает:

*Я уже был на смертной постели, как вдруг... Слышали ль вы о чело-
веке, которого называют вечным жидом? Все, что рассказывают
о нем, — ложь: этот злополучный перед вами... Едва я стал смыкать
глаза вечным сном, как меня окружили призраки в образе дворцов,
палат, домов, замков, сводов, колонн. Все они вместе давили меня
своею громадою и с ужасным хохотом просили у меня жизни. С той
минуты я не знаю покоя; духи, мною порожденные, преследуют меня:
там огромный свод обхватывает меня в свои объятия, здесь башни
гонятся за мною, шагая верстами; здесь окно дребезжит передо мною*

своими огромными рамами. Иногда заключают они меня в мои собственные темницы, опускают в бездонные колодцы, куют меня в собственные мои цепи, дождят на меня холодной плесенью с полуразрушенных сводов, — заставляют меня переносить все пытки, мною изобретенные, с костра сбрасывают на дыбу, с дыбы на вертел, каждый нерв подвергают нежданному страданию <...>.

Образ «Пиранези» здесь отсылает не только к Вечному жиду, но и к лорду Ратвену, вампиру-долгожителю из новеллы Джона Полидори²⁷, и к Мельмоту Скитальцу²⁸: на момент встречи с Алексеем Степанычем в Неаполе «Пиранези» было примерно 250 лет (то есть он пережил Мельмота на сто лет!) — его учителем был поздний Микеланджело, а встреча с Алексеем Степанычем произошла уже после смерти реального Пиранези (1778), возможно, в том же 1799 году, когда Гойя печатал свой офорт. Свои «Тюрьмы» он раздраженно («замахал руками и закричал») называет «негодной», «ужасной», «проклятой» книгой, которая, собственно, и «мешает» ему умереть.

Если гойевский «портрет Пиранези» предостерегал от искушения полностью отдаться фантазии, то «Пиранези» Одоевского не смог этого искушения преодолеть. Не случайно в этом смысле, что в первой, журнальной публикации (в «Северных цветах на 1832 год») Одоевский предпослал рассказу эпиграф — характеристику Пиранези-мегаломана, данную в 1805 году историком Уильямом Роскоу и почти дословно повторявшую приведенные выше слова Уолпола:

[Пиранези], не найдя в поздние годы применения своим выдающимся талантам, довольствовался тем, что рисовал воображаемые здания, громоздившиеся одно на другое, и изображал архитектурные массы, для возведения которых не хватило бы трудов многих веков и доходов многих королевств²⁹.

27 Первое русское издание «Вампира» Полидори (новеллы, в которой впервые появляется сам образ вампира) вышло в 1828 году. Вполне вероятно, что Одоевский читал Полидори, во всяком случае Вампир упоминается — почти одновременно — и у Пушкина в «Евгении Онегине», и у Лермонтова в «Герое нашего времени».

28 Фрагменты из «Мельмота Скитальца» публиковались в различных отечественных журналах с 1831 года, а первое полное русское издание романа вышло в 1833 году. Однако, как пишет М. П. Алексеев, многие русские литераторы читали Мельмота в оригинале или во французском переводе (1821). Так, в библиотеке Пушкина было первое английское издание книги. См.: [1, с. 656].

Хотя первая реакция Алексея Степаныча от встречи с «чудаком» и «оригиналом» была ироничной («я едва мог удержаться от смеха»), в дальнейшем он воспринимал «Пиранези» скорее как безумца, с «жалостию», и в итоге дал ему только один червонец вместо требуемых десяти миллионов — на то, «чтоб соединить сводом Этно с Везувием, для триумфальных ворот, которыми начинается парк проектированного мною замка», а также на то, чтобы купить Монблан и «срыть его до основания; иначе он будет отнимать вид у моего увеселительного замка».

Однако в заключение Одоевский неожиданно предлагает иной взгляд на «Тюрьмы»: «Мне кажется, — рассуждает Фауст после рассказа о странном знакомце Алексея Степаныча, — 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...» (курсив Одоевского). «Бесполезное» здесь корреспондирует с «бесцельным» Булле, а ностальгическая интонация Одоевского прямо противоположна образу Пиранези у Гойи или Булле, что возвращает нас к творческой силе фантазии.

И здесь возникает еще одна аналогия: летающие существа, порожденные спящим разумом «Пиранези» на офорте Гойи, заставляют вспомнить миф об Амфионе, строителе городских стен Фив: согласно мифу, он построил город игрой на лире — под чудесные звуки музыки камни сами ложились в установленное место. Амфион-архитектор — это демиург, для которого «ловкость рук» (*techné*) — в данном случае, искусная игра на лире, — неотделима от божественной магии. Деятельность архитектора предстает как магическое красноречие, способное преодолеть законы гравитации³⁰. (Ил. 25.)

Совы и летучие мыши на гравюре Гойи — это «камни», из которых сложены стены «Тюрем» на офортах Пиранези. Вне зависимости от того, по какому маршруту они следуют: из сна на офорт, как в окончательном варианте «Сна разума» и у Квинси, или из офорта в сон, как на подготовительном рисунке Гойи и в «Русских ночах» Одоевского. Но если Амфион заставлял камни летать силой своего красноречия (музыки), то Пиранези притягивал «камни» силой своего демиургического воображения.

29 Roscoe W. The Life and Pontificate of Leo The Tenth. Liverpool, 1805. Vol. IV. P. 197. У Одоевского цитата приведена по-французски.

30 Подробнее об Амфионе-архитекторе см.: [1].

Выше говорилось, что нет никаких документальных оснований считать «Сон разума» «портретом Пиранези». Однако некоторые биографические и топографические пересечения Пиранези и Гойи все же позволяют допустить возможность такого предположения.

В 1761 году, как раз когда вышел второй, «темный» вариант «Тюрем», Пиранези переехал в Палаццо Томати на Страда Феличе, недалеко от Испанской лестницы — в «английский квартал» Рима. В 1770 году его соседом по палаццо стал художник Тадеуш Кунце (Таддео Полакко). Именно у Кунце остановился Гойя во время своего пребывания в Риме (1770–1771) [37, pp. 97, 324]. И он, конечно, просто не мог не встретиться с Пиранези. Как минимум, Гойя был знаком с творчеством Пиранези — в его коллекции было и несколько листов «Тюрем» [22, p. 180].

В том же, что и Гойя, 1770 году в Рим приехал и Фюсли. Сначала он жил на Виа дель Бабуино, а в 1777 году переехал все на ту же Страда Феличе [24, p. 385]. И вновь: трудно предположить, что — с учетом общих знакомых и друзей (в частности, Аллана Рэмзи) — он не входил в римский «круг Пиранези». Кроме того, и Кунце, и Фюсли были завсегдатаями Кафе дельи Инглези на Пьяцца ди Спанья, египетский интерьер которого в 1760-е годы сделал Пиранези.

Едва ли об этих биографических совпадениях знал Теофиль Готье, однако, конечно, не случайно в его стихотворении «Инес де Лас Сьеррас» (1852) встретились и «темная готика» (правда, не Фюсли, а Рэдклифф), и летучие мыши Гойи, и блуждающий среди руин Пиранези:

*Рэдклиффов замок! Там дугою
Прогнулся свод под грузом лет;
На стеклах, словно кистью Гойи,
Нетопырей прочерчен след;*

*Мелькнет в покоях обветшалых
Обрушенной стены провал;
Сам Пиранези в этих залах
Не скоро б выход отыскал.
(Пер. М. Квятковской).*

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеев М. П. Ч. Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец/Изд. подготовили М. П. Алексеев и А. М. Шадрин. Л.: Наука, 1977. С. 563–674.
2. Вакенродер В.-Г. Видение Рафаэля // Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 28–32.
3. Гёте И. В. Путешествие в Италию // Гёте И. В. Собрание сочинений в 13 т. Т. XI. М.: Гослитиздат, 1935.
4. Дворцы, руины и темницы. Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. Кат. выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011.
5. Ипполитов А. В. «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези. СПб.: Арка, 2013.
6. Кантор-Казовская Л. Современность древности: Пиранези и Рим. М.: НЛО, 2015.
7. Квинси Т. де. Исповедь англичанина, употребляющего опиум/Пер. С. Панова и Н. Шептулина. М.: Ad Marginem, 1994.
8. Квинси Т. де. Исповедь англичанина, любителя опиума/Пер. под ред. Н. Я. Дьяконовой. М.: Ладомир, Наука, 2000.
9. Корндорф А. Безумие как форма и жанр нормативной эстетики барокко // Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени (Материалы III международного конгресса историков искусства им. Д. В. Сарабьянова)/Ред.-сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф, А. С. Лосева. М.: ГИИ, 2021. С. 107–147.
10. Легран Ж.-Г. Исторический очерк жизни и трудов Д.-Б. Пиранези — архитектора, художника и гравера, родившегося в Венеции в 1720 году, умершего в Риме в 1778 году/Пер. И. Е. Кулименевой, коммент. А. В. Ипполитова и В. М. Успенского // Дворцы, руины и темницы. Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века. Кат. выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. С. 383–397.
11. Молок Н. Летающий архитектор. Дедал и Амфион в XVIII веке // Искусствознание. 2017. № 2. С. 42–83.
12. Муратов П. Образы Италии. Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1924. Т. II.
13. Нодье Ш. Пиранези: психологические рассказы (К вопросу о рефлексивной мономании) (1836)/Пер. И. Кулеменевой // Ипполитов А. В.

- «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези. СПб.: Арка, 2013. С. 307–320.
14. *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л.: Наука, 1975.
 15. *Beckford W.* Italy: With Sketches of Spain and Portugal. London: Richard Bentley, 1834. Vol. I.
 16. *Bond J.* An Essay on the Incubus, or Night-mare. London: D. Wilson & T. Durham, 1753.
 17. Dictionnaire de l'Académie françoise. T. 1–2. Paris: J. J. Smits et Ce, 1798.
 18. *Frayling C.* Fuseli's *The Nightmare*: Somewhere between the Sublime and the Ridiculous // Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination. Exhibition Catalogue/Ed. By M. Myrone. London: Tate Publishing, 2006. Pp. 9–20.
 19. *Gallardo B. J.* La Tia fingida ¿es novela de Cervantes? // *Gallardo B. J.* El Criticón. Papel volante de Literatura y Bellas-artes. 1835. Núm. 1. Pp. 1–43.
 20. [*Goya F., de.*] [Colección de estampas de asuntos caprichosos...] // Diario de Madrid. 1799. Núm. 37. 6 Febrero. Pp. 149–150.
 21. *Hayter A.* Opium and the Romantic Imagination. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
 22. *Hughes R.* Goya. New York: Alfred A. Knopf, 2003.
 23. *Huyssen A.* Nostalgia for Ruins // Grey Room. 2006. No. 23. Pp. 6–21.
 24. *Ingamells J.* A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701–1800. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
 25. *Johnson S.* A Dictionary of the English Language. Vol. I–II. London: J. and P. Knapton, etc., 1755.
 26. *Krämer F.* Dark Romanticism // Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst. Exhibition catalogue/Ed. by F. Krämer. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. Pp. 14–28.
 27. *Kruft H.-W.* History of Architectural Theory. From Vitruvius to the Present. New York–London: Princeton Architectural Press and Zwemmer, 1994.
 28. *Levitine G.* Literary Sources of Goya's Capricho 43 // The Art Bulletin. 1955. Vol. 37. No. 1. Pp. 56–59.
 29. *Levitine G.* Some Emblematic Sources of Goya // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1959. Vol. 22, No. 1/2. Pp. 106–131.
 30. *Lindield P. N.* Imagining the Undefined Castle in *The Castle of Otranto*: Engravings and Interpretations // Image & Narrative. 2017. Vol. 18. No. 3. Pp. 46–63.

31. *Macnish R.* The Philosophy of Sleep. Glasgow: W. R. M'Phun, 1830.
32. [*Orlandi C.*] Iconologia del cavaliere Cesare Ripa. T. 3. Perugia: Piergiovanni Constantini, 1765.
33. *Pannese A.* Visions and Revisions: Addiction and Additions in Thomas De Quincey's *Confessions of an English Opium-Eater* and Giovanni Battista Piranesi's *Carceri d'Invenzione* // Vides. 2015. Vol. III. Pp. 81–91.
34. *Piranesi G. B.* Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette... e Parère su l'architettura. Rome: Generoso Salomoni, 1765.
35. *Powell N.* Fuseli: *The Nightmare*. New York: The Viking Press, 1973.
36. *Rosenau H.* Boullée and Visionary Architecture. Including Boullée's "Architecture, Essay on Art". London: Academy Editions, 1976.
37. *Szparkowska K.* Tadeusz Kuntze, il Taddeo polaco, el gran pintor europeo del siglo XVIII y sus conexiones con Espana. Tesis doctoral. Madrid: Universidad complutense de Madrid, 2017.
38. *Tafari M.* The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s. Cambridge (MA), London: The MIT Press, 1987.
39. *Tal G.* The Gestural Language in Francisco Goya's *Sleep of Reason Produces Monsters* // Word & Image. 2010. Vol. 26. No. 2. Pp. 115–127.
40. The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence. Vol. 1. New Haven: Yale University Press, 1937.
41. *Vogt A. M.* Orwell's *Nineteen Eighty Four* and Etienne Louis Boullée's Drafts of 1784 // The Journal of the Society of Architectural Historians. 1984. Vol. 43. No. 1. Pp. 60–64.
42. *Waller J.* A Treatise on the Incubus, or Night-mare, Disturbed Sleep, Terrific Dreams, and Nocturnal Visions. London: E. Cox and Son, 1816.
43. *Walpole H.* Anecdotes of Painting in England. Vol. 4. Strawberry Hill: Thomas Kirgate, 1771.
44. *Whytt R.* Observations on the Nature, Causes, and Cure of Those Disorders which have been Commonly called Nervous, Hypochondriac, or Hysterical. Edinburgh–London: T. Becket, etc., 1764.
45. *Wilton-Ely J.* Introduction // *Piranesi G. B.* Observations on the Letter of Monsieur Mariette. Los Angeles: Getty Publications, 2002. Pp. 1–83.
46. *Wittkower R.* Piranesi's "Parere su l'architettura" // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 2. No. 2. Pp. 147–158.