

С.В.МОРОЗ
(Киев)

**К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА «РУССКИХ НОЧЕЙ»
В.Ф.ОДОЕВСКОГО
(системообразующие функции драмы в философском романе)**

Вопрос о жанровом своеобразии романа В.Ф.Одоевского «Русские ночи» неоднократно рассматривался в работах литературоведов. Различные положения, сформулированные в трудах Ю.В.Манна [Манн 1998], М.А.Турьян [Турьян 1991], М.С.Штерн [Штерн 1975], Е.А.Маймина [Маймин 1975], В.И.Сахарова [Сахаров 1984], М.И.Медового [Медовой 1971], Л.А.Ходанен [Ходанен 1978], Л.А.Левиной [Левина 1990], Т.Л.Шумковой [Шумкова 2002], К.Лис [Lis 1997], в целом ведут к определению «Русских ночей» как первого философского романа в русской литературе. Однако в свете литературно-теоретических исканий писателя эта формулировка требует уточнения. Во введении к «Русским ночам» В.Ф.Одоевский поясняет выбор формы своего «сочинения»: «автор почитал возможным существование такой драмы, которой предметом была бы не участь одного человека, но участь общего всему человечеству ощущения [...], такой драмы, где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого» [Одоевский 1975, 8]. Цель данной статьи – рассмотреть жанровую специфику романа «Русские ночи» в связи с его драматическим началом.

Роман увидел свет в 1844 году в первом томе собрания сочинений писателя, но основные части «Русских ночей» были написаны им еще в 30-х годах XIX века и публиковались в журналах и альманахах. В течение девяти ночей друзья читают анонимную рукопись, пытаясь ответить на вопрос «что такое мы?», чтобы разрешить «задачу человеческой жизни», поставленную Одоевским в произведении. Структура романа представляет собой переходное явление от цикла новелл к собственно романной форме. Новеллы по своему значению равны раме философских диалогов четырех друзей, представляющих разные жизненные позиции.

В определении Одоевским «Русских ночей» как драмы Ю.Манн отмечает две важные особенности. К первой из них он относит саму диалогическую форму как беседу, «разговор действующих лиц», считая, что «от диалога, живого процесса обмена мыслями» Одоевский ждет «полноты выражения, максимального приближения к истине» [Манн 1998, 181-182]. Заметим, что традиция поиска истины в споре основана на классических образцах диалога античных философов Сократа и Платона. Романтики охотно продолжают ее в несколько трансформированном виде. По Шеллингу, диалог «преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание» [Шеллинг 1999, 559]. «Сократовскими диалогами нашего времени» Ф.Шлегель называет романы [Шлегель 1983, 281]. Вторая особенность заключается в трактовке писателем термина «драма» «в смысле идеальной, внешне свободной связи всех компонентов «Русских ночей», всех его персонажей. Последующий персонаж отвечает предыдущему; одна судьба служит пояснением другой. Целая жизнь человека доведена до роли реплики, отвечающей на другую реплику – жизнь» [Манн 1998, 181-182].

Усматривая в форме «Русских ночей» композиционный принцип «матрешки», Л. А. Левина отмечает: «Верхний слой – философский диалог, в котором представлены шеллингианство, мистицизм, утилитаризм и сомнение в каждом из них. Далее рукопись двух юных искателей, которую читают и обсуждают участники диалога. И наконец – шесть новелл, предлагающих варианты решения «задачи жизни», которые на поверку оказываются несостоятельными, так как роман ориентирован на принципиальную множественность и равноценность этих решений» [Левина 2001, 429].

Диалогическая форма становится важным структурообразующим элементом романа. Прежде всех на сцену своей «драмы» Одоевский выводит Ростислава, его же словами заканчиваются «Русские ночи». Очевидно, что Ростислав – шеллингианец. В нем наиболее тревожно отозвались настроение эпохи и искания самого Одоевского. Безусловно, Ростислав близок раннему писателю, о чем может свидетельствовать тот факт, что в публикации «Ночи первой» 1836 года функции Ростислава выполнял «автор». «Ростислав, – считает Ю.Манн, – живое звено, соединяющее искания «двух приятелей» с современной умственной жизнью» [Манн 1998, 177].

Несколько иные мировоззренческие позиции занимают Виктор и Вячеслав. Виктор – «дитя времени», утилитарист, сторонник знаний, добытых опытным путем. Это и объясняет его увлечение политэкономией, идеями Адама Смита. Поэтому Виктор и не смеет отрицать «мнение Запада». Он, вероятно, считает себя человеком «просвещенным», а потому, не веря в реальность фантастики, сложные явления объясняет с точки зрения естественных наук и физиологии. Вячеслав наиболее приземлен из всех. Удовольствия материальные ему значительно ближе, нежели духовная пища. Размышление и философия – для него лишь способ развлечения. Особого идеологического течения он не возглавляет, хотя определенную идейную нагрузку несет: философия жизни обывателя в контексте вечных проблем.

«Председателем» собраний является Фауст. Это фигура наиболее сложная из всех представленных: сам себя он называет эпикурейцем, автор считает его мистиком-символистом, но в действительности он воплощает скептицизм эпохи. Фауст является особой проекцией авторского мировоззрения. Его голос звучит среди голосов уходящего шеллингианства (Ростислав) и набирающего силы позитивизма (Виктор) как отзвук переломной эпохи, кризиса философской системы и эстетики. В «Ночи седьмой» Фауст говорит о себе: «...Я не идеалист и не мистик: я эпикуреец, потому что ищу, где находится наибольшая сумма наслаждений для человека; я... даже эмпирик, только с тою разницею, что не ограничиваюсь наблюдением одних материальных фактов, но нахожу необходимым разлагать и духовные» [Одоевский 1975, 100]. Иногда он выражает мысли самого Одоевского, а иногда сам писатель нарочито подчеркивает разность мнений – своего и фаустовского. В «Примечании к «Русским ночам» автор отмечает: «На сцену явились современные тогда типы: кондиллькист¹, шеллингианец и, наконец, мистик (Фауст), все трое – в струе русского духа; последний (Фауст) подсмеивается над тем другим направлением, но и сам не высказывает своего решения, может быть, потому, что оно для него так же не существует, как и для

¹ Речь идёт о последователе французского философа Э.Б. де Кондилляка, который выводил знание из приобретённого опыта. Одоевский так называет современного материалиста. См.: [Одоевский 1975, 295; 305].

других, – но который удовлетворяется символизмом [...]» [Одоевский 1975, 191-192]. Символизм Фауста Ю.Манн трактует, отталкиваясь от Шеллинга и Зольгера, как «совпадения чувственного облика и сверхчувственного смысла. Символизм – способ осознания общего на «живом примере», и Фауст прибегает к нему отчасти по своему убеждению, что истина не передается, отчасти в силу современного, не полного состояния знаний, заставляющего довольствоваться «образными» ответами» [Манн 1998, 178].

В таком принципе построения текста (беседа действующих лиц служит обрамлением к новеллам) многие современники писателя усматривали подражание манере Э.Т.А.Гофмана. Отрицая преемственную связь между формой «Русских ночей» и «Серрапионовыми братьями» Гофмана, в «Примечании к «Русским ночам» В.Ф.Одоевский так пояснял свое видение драмы: «Не только мой исходный пункт был другой, но и диалогическая форма пришла ко мне иным путём; [...] мне всегда казалось, что в новейших драматических сочинениях для театра или для чтения недостаёт того элемента, которого представителем у древних был – *хор*, и в котором большею частью выражались понятия самих зрителей. [...] Хор – в древнем театре давал хоть некоторый простор этому естественному влечению человека принимать личное участие в том, что пред ним происходит» [Одоевский 1975, 190]. Писатель искал путь к возрождению в новой драме античного приёма хора, предполагающего введение в структуру текста точки зрения зрителя (читателя). Идея хора привлекала писателя, поскольку это позволило бы ему достичь максимальной полноты выражения авторской мысли, представленной «не только с объективной, но и с субъективной стороны».

Собственно выход на авансцену хора, который прерывает театральное действие и говорит со зрителем от имени автора, в древнегреческой комедии был обозначен термином «парабаза». Это своеобразное публицистическое отступление, не связанное с общим ходом действия и представляющее рассуждения автора об интересующих его событиях, явлениях общественной жизни, о литературе. Как пишет О.М. Фрейденберг, «парабаза не только раздвигает комедию, показывая, кто в комедии действует, но и заставляет распознавать автора за всеми действующими лицами. Своеобразие же самой парабазы заключается в ее хоричности. [...] [Автор] обнаруживает не

сольную форму, а коллективную. [...] Главное действующее лицо древней комедии – это автор, природа которого еще единично-множественна, субъектно-объектна» [Фрейденберг 1978].

Переосмысление понятия парабазы осуществляется в теории эпического повествования, которую разрабатывают ранние немецкие романтики. Ф.Шлегель выводит этот термин из сферы драматического, перенося его в плоскость романа. А.В.Шлегель называет это явление «нарочным перерывом» и своеобразным «*intermezzo*» [цит. по: Вауч 1964, 111]. Парабаза мотивирует постоянный выход автора из своего произведения, что позволяет автору рассматривать собственное творение как объект, комментировать его и критиковать. С этим понятием неразрывно связан феномен романтической иронии, которая, по Ф.Шлегелю, являясь постоянной парабазой, фиксирует значительное расхождение между тем, что художник хочет сказать, и между тем, что он должен сказать. По этому принципу Ф.Шлегель называет постоянное взаимодействие самосозидания и самоотрицания автора в процессе написания романа.

В романтической теории за счет введения в роман парабазы происходит сближение автора и реального зрителя (читателя): фактически хор выступает связующим звеном между ними. Такая точка зрения была изложена в лекциях А.В.Шлегеля, посвященных драматическому искусству и литературе: «Хор следует понимать как персонафицированную мысль о представленном действии, как воплощенное и внесенное в представление участие поэта, выступающего от имени всего человечества. [...] Хор – это идеализированный зритель. Он смягчает впечатление от глубоко потрясающего или глубоко трогательного представления, показывая настоящему зрителю его собственные переживания [...] и вводя его в область размышления» [цит. по: Манн 1998, 184]. Подобное толкование хора прослеживается и в рассуждениях В.Ф.Одоевского. Однако писатель понимал, что «перенести целиком древнюю драму хора невозможно», но он стремился к поиску «какого-нибудь адвоката со стороны зрителей, или лучше сказать адвоката господствующих в тот момент времени понятий, [...] что древние наши учителя в деле искусства считали необходимою принадлежностью драмы» [Одоевский 1975, 190]. Поэтому сама диалогическая форма, цементирующая основное повествова-

ние, по сути является попыткой реализации парабатического принципа хоричности в структуре романа.

В канву «Русских ночей» также вплетено повествование от разных лиц. Рукопись принадлежит двум друзьям-шеллингианцам. Эта открытая и свободная форма является оригинальным жанровым образованием, введенным писателем в «Русские ночи». Она одновременно является и дневником, и фрагментом из книги жизни, и черновым вариантом произведения. Историю о Пиранези рассказывает молодым друзьям один старик-библиофил. Экономист Б. является автором новелл «Бригадир», «Бал», «Мститель», «Насмешка мертвеца», «Последнее самоубийство» и «Цецилия», но обработаны они другим человеком. «Себастьян Бах» прокомментирован «исследователем» языка искусства. О «городе без имени» повествует «черный человек». Функционально многочисленные рассказчики служат выражению одной идеи, которая и состоит в разрешении «задачи жизни», но подана она с разных точек зрения. «В соответствии с авторским замыслом диалогическая форма «Русских ночей» была призвана «свести воедино» три философских направления романа – материализм, шеллингианство и «русский скептицизм», – отмечает Шумкова, – само диалогическое действие разворачивалось по принципу вопрос – жизнь, когда «не словами только, но целою жизнью» один отвечал на жизнь другого, скрепляя единство авторского универсума» [Шумкова 2002, 200].

Парабаза как новый композиционный прием романа соотносится с положением романтической теории о принципиальной открытости и универсальности нового романа, синтетически объединяющего в себе различные жанры и сюжеты. Таким образом, понятие жанра утрачивает свое значение канонической системы с определенным набором признаков. «В противовес строжайшей жанровой замкнутости, исповедуемой классицизмом и являющейся продуктом иерархической сферичной картины абсолютистского мира, в эпоху романтизма совершается активная жанровая интеграция, а также интеграция видов искусства, как результат романтического культа синтеза, единства всего сущего, в том числе и единства культуры» [Федоров 1988, 48]. Романтики изначально отрицают чистые формы и, отдавая дань культу синтеза, размывают рамки жанра. Шеллинг отмечает в романе «соединение эпоса с драмой, т.е. в том смысле, что он [ро-

ман] объединяет в себе свойства обоих жанров» [Шеллинг 1966, 380]. Для Новалиса и Ф.Шлегеля характерно понимание романа как произведения, которое состоит из нескольких разных и абсолютно гетерогенных частей. Так, Ф. Шлегель «настаивает на синтезе структур не только литературного, но и внелитературного, в частности научного, философского ряда...» [Федоров 1988, 50]. Смешение жанров и комбинация сюжетов являются основными постулатами раннеромантической теории романа. Польская исследовательница Казимира Лис отмечает, что форма «Русских ночей» Одоевского соединяет черты драмы, эпоса, лирики, музыкальных произведений, а также элементы публицистики, философского трактата и научной литературы [Lis 1997, 138]. Так, под экспериментальным определением рукописи, составляющей большую часть романа, автор объединил жанры новеллы, отрывка, притчи, «побасенки», «истории», путевых заметок, письма, тетради, сцены, антиутопии.

Таким образом, в авторском определении «Русских ночей» как «драмы» заключен один из аспектов жанровой специфики романа В.Ф.Одоевского. К основным компонентам романной структуры «Русских ночей» прежде всего относятся, во-первых, диалогическая форма, представляющая философскую беседу главных действующих лиц – четырех друзей Фауста, Ростислава, Виктора и Вячеслава, которые стремятся в своих исканиях разрешить «задачу человеческой жизни»; во-вторых, элементы драматической композиции, что предполагает реконструкцию древней формы парабазы и собственно хора, который, излагая в романе точку зрения автора, выполняет функцию идеализированного зрителя (читателя); в-третьих, универсальность формы «Русских ночей», которая проявляется в смешении жанров и комбинации сюжетов, ведущих к синтезу эпического и драматического начал.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bauch W.* Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik. – Bonn, 1964.
2. *Левина Л.А.* Авторский замысел и художественная реальность. (Философский роман В.Ф.Одоевского «Русские ночи») // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т. 49. – 1990. – № 1. – С.31-40.

3. *Левина Л.А.* «Русские ночи» // Энциклопедия мировой литературы / Под ред. С.В.Стаخورского. – М.: Вагриус, 2001. С. 429–430.
4. *Lis K.* Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza F. Odojewskiego. – Kielce, 1997.
5. *Маймин Е.А.* О русском романтизме. – М., 1975.
6. *Манн Ю. В.Ф.* Одоевский и его «Русские ночи» // Манн Ю. Русская философская эстетика. – М., 1998. С. 153-199.
7. *Медовой М.И.* Пути развития философской прозы В.Ф.Одоевского в середине 1820-1840 гг. – Л., 1971.
8. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. – Л., 1975.
9. *Сахаров В.И.* Под сенью дружных муз. – М., 1984.
10. *Турьян М.А.* Странная моя судьба: О жизни В.Ф.Одоевского. – М., 1991.
11. *Федоров Ф.П.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига, 1988.
12. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности (VI. О древней комедии. VII. Трагедия). – М., 1978. – С. 282-487.
13. *Ходанен Л.А.* Поэтика времени в русском философском романе конца 30-х – начала 40-х годов XIX века («Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова, «Русские ночи» В.Ф.Одоевского). Автореф. ... канд. филол. наук. 10.01.01. – М., 1978.
14. *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия искусства. – М., 1999.
15. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. – М., 1983. – Т.1.
16. *Штерн М.С.* Философско-художественное своеобразие прозы В.Ф. Одоевского (от апологов к «Русским ночам»). – Л., 1975.
17. *Шумкова Т.Л.* Венец русского романтизма – роман В.Ф.Одоевского «Русские ночи» // Зарубежная и русская литература XIX века. Романтизм: Уч. пос. / Т.Л.Шумкова. – М.: Флинта: Наука, 2002.