

УДК 82.09

В.С. Киселев

**ТЕЛЕОЛОГИЯ «СОЧИНЕНИЙ КНЯЗЯ В.Ф. ОДОЕВСКОГО» (1844):
ПРИНЦИПЫ СОСТАВЛЕНИЯ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНРОВОЕ ЦЕЛОЕ**

Предмет исследования – повествовательная организация «Сочинений кн. В.Ф. Одоевского» (1844). В статье дается характеристика жанра «сочинений» в литературе начала XIX в., рассматривается особая позиция автора, описываются состав, композиция и жанровая модель сборника, реконструируется смысловой сюжет «Сочинений».

«Habent sua fata libbels!» («Книги имеют свою судьбу!» [1. С. 188]¹) – таким латинским афоризмом начал Одоевский свое «Примечание к “Русским ночам”». Это высказывание с полным правом можно применить и к «Сочинениям князя В.Ф. Одоевского», книге сколь широко известной, столь же и загадочной. Подготавливая через двадцать лет ее переиздание, писатель констатировал: «Мои сочинения в первый раз были собраны и изданы в 1844 г. Как известно, в течение двух-трех лет их уже не было в книжной торговле, и скоро они сделались библиографическою редкостью. <...> Итак, участь моей книги была следующая: из нее таскали, взятое уродовали, и на нее клепали; а для большинства поверить эти проделки было не на чем» («Предисловие» [1. С. 184–185]). Если исключить из этой характеристики полемические акценты, то придется признать, что автор отразил в ней более чем полутора-вековую судьбу ансамбля быть фантомом, повсеместно признаваемым – и повсеместно же не замечаемым в своей самостоятельной сущности.

«Сочинения», являющиеся, по сути, единственным авторским собранием произведений писателя и наиболее цельным воплощением его разнообразного художественного мира, научного изучения так и не удостоились. Фактически все исследователи творчества Одоевского вынуждены в той или иной форме ссылаться на данное издание и учитывать его особенности, однако на сегодняшний день существуют только несколько кратких характеристик ансамбля, из которых наиболее содержательная принадлежит М.А. Турьян [2. С. 327–328, 368–369]. Эта логика понятна и отталкивается от присущего писателю стремления к циклизации, далеко не полно и достаточно своеобразно отразившегося в «Сочинениях».

Так, в их составе мы найдем только один более или менее цельно представленный цикл – «Пестрые сказки», лишившийся, однако, своего паратекста и рамочной новеллы «Реторта», введивших значимый образ Ириней Модестовича Гомозейки, а также повести «Новый Жоко». Из него была выделена и быличка «Игоша», опубликованная в другом, нежели прочие тексты, разделе [3. С. 131–168]. Ранний цикл апологов вошел в ансамбль лишь двумя образцами – «Смертная песнь» и «Гени праотцов». «Дом сумасшедших», которого с таким нетерпением ждал читатель 1830-х гг., и серия гротескно-сатирических новелл («Бригадир», «Бал», «Мститель», «Насмешка мертве-

¹ Цитаты из «Русских ночей» и ряда примыкающих к ним текстов приводятся по данному изданию. Остальные произведения, вошедшие в «Сочинения», цитируются по изданию 1844 г.

ца», «Последнее самоубийство» и «Город без имени»), также получивших высокую оценку публики, оказался поглощен романным универсумом «Русских ночей» [4. Ч. 2. С. 202–278; 2. С. 192–210; 5. С. 79–93].

Из жанрово-тематического единства фантастических повестей, включавшего в себя несколько циклов («Беснующиеся», «Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами») и ряд отдельных произведений [4. Ч. 2. С. 51–101; 6], в «Сочинения» попали, потеряв свою прежнюю связь, только две «Повести о том, как...» – «Сильфида» и «Саламандра», дополненные несколькими иными по характеру «Душой женщины» и «Живым мертвецом». Повести Гомозейки, выделенные П.Н. Сакулиным в особый цикл [4. Ч. 2. С. 22–51], также лишились объединяющего центра, поскольку «Пестрые сказки» подверглись реформированию, а «Отрывок из записок Ириней Модестовича Гомозейки» получил название «История о петухе, кошке и лягушке» и подзаголовок «рассказ провинциала». В итоге Гомозейка остался рассказчиком только одной повести «Привидение». Наконец, жанрово-тематический блок бытописательных повестей оказался представленным только внециклическими текстами («Новый год», «Черная перчатка», «Imbroglío», «Княжна Мими», «Княжна Зизи», «Свидетель» и две «чиновничьи» пьесы), тогда как во второй половине 1830-х гг. у Одоевского наметились особые циклы «Записок гробовщика» (первоначально «Записок доктора») и произведений с образом Валкирина [4. Ч. 2. С. 101–166; 7. С. 53–62].

Таким образом, очевидно, как констатирует М.А. Турьян, что Одоевский «свое “Собрание” составил отнюдь не как полное, а – избранное, заключающее в себе то, что могло быть представлено как итог всей творческой деятельности» [2. С. 368]. Эта итоговость предполагает вопрос о принципах отбора и репрезентации, сложный и в отношении к акцентуемым автором идейно-художественным сторонам прозы, и в плане создания из отдельных текстов ансамблевого целого. Ориентируясь главным образом на циклическую организацию, писатель, заметим, сохранил в «Сочинениях» возможность следить за хронологией своего творчества, поскольку все произведения были датированы. Нижнюю границу здесь составляли «Санскритские предания» (1824), а верхнюю – впервые публикуемые «Русские ночи» (1844). Четкой временной последовательности композиция ансамбля не предполагала, но определенные вехи творческого пути были обозначены: ранние опыты (апологи), отсылавшие к художественно-философским поискам Любомудров, постскрипtum к ним в виде автобиографического «Нового года» (1831), где как раз и описывался переход героев на иные жизненные позиции, «Пестрые сказки» (1833), выделенные в особый раздел и снабженные специальным «историческим» комментарием, и разнообразный мир зрелой прозы 1834–1844 гг.

Ключом к принципам отбора является коммуникативная стратегия «Сочинений». В итоговом сборнике Одоевский объединил не только наиболее ценные в идейно-художественном плане опыты, но и произведения, способные репрезентировать, сохраняя свою завершенность, определенный контекст творчества. Полное выявление авторского замысла, доведение задуманных циклов до окончательного вида очень редко удавалось писателю, поскольку они имели, как правило, эвристическую природу, служили полем мировоззренческого и эстетического поиска, открытого к продолжению.

Значительную трудность создавала и экспериментальность, стремление Одоевского к расширению художественных возможностей прозы за счет синтеза дискурсов и усиления психологической либо социальной аналитичности. Наконец, многие из замыслов, в частности цикл Гомозейки, «Дом сумасшедших», ряд повестей, имели автобиографический подтекст, который Одоевский, человек закрытый, предпочитал редуцировать.

Тем самым «Сочинения» были ориентированы в первую очередь на восприятие «другого», на рецепцию более или менее отчужденную. Оставляя возможность интимного понимания, о чем свидетельствовала целая система посвящений, ансамбль строился главным образом на основе общезначимого смысла, не предопределенного исключительно авторской индивидуальностью. Однако эта общезначимость имела не статичный характер, в свете которого писатель выступал проповедником тех или иных идей, а динамический, открывающий перед читателем ход раздумий над ключевыми проблемами познания, бытия и творчества. Свою роль здесь играла и символическая направленность произведения, и его интеллектуальная ценность, и повествовательная завершенность. Взаимодействие этих параметров и мотивирует в каждом конкретном случае включение определенного текста в ансамбль, порой выглядевшее загадочным для внимательного и многолетнего читателя Одоевского.

Так, Белинский в рецензии на книгу сожалел, что писатель «мало дает цены первоначальным опытам своим» и «не захотел даже поместить их в собрании своих сочинений» [8. С. 114]. Пытаясь восполнить авторское упущение, критик полностью воспроизвел в статье текст ранних, опубликованных в «Мнемозине» миниатюр «Старики, или Остров Панхай» и «Алогий и Епименид». Тем не менее из творчества 1820-х гг. сам Одоевский взял только два не самых известных аполога, вписанных некогда в альбом «русской Коринны» Зинаиды Волконской, и полностью исключил очень популярные и памятные сатирические повести. Частично, как показал тот же Белинский, это можно было объяснить эволюцией поэтических принципов, препятствовавшей возврату к заостренной дидактике и аллегоричности. В системе ансамбля подобные тексты были представлены в гораздо более глубоких по содержанию и пластических по форме новеллах «Русских ночей» и «Пестрых сказок».

Однако правомерно и другое истолкование: эти ранние произведения, построенные на жесткой, провоцирующей и часто персонально заостренной иронии, не настраивали читателя на нужный диалогический тон. Насыщенный автопсихологический подтекст, стремление к априорному систематизму в оценках человека и общества решали в первую очередь индивидуальные задачи писателя, а потому скорее разобщали, нежели приводили к согласию. Высоко оценивший апологи критик во многом необоснованно спроецировал эту особенность и на весь ансамбль: «Его сочинения таковы, что могут или сильно нравиться, или совсем не могут нравиться, потому что годятся не для всех» [8. С. 114]. Но Одоевскому 1844 г. важна была не программная элитарность, а широкий, по возможности всеобъемлющий коммуникативный эффект. Отсюда включение в метатекст лишь двух апологов, во-первых, интимно адресованных, имеющих «аромат» домашности, во-вторых, наиболее

символических и многозначных и, в-третьих, принципиальных по смыслу. Помещенные в раздел «Опыты рассказа о древних и новых преданиях», они становились воплощением вековой, единой для всего человечества мудрости, повествуя о трагической сущности истинного искусства, сжигающего певца («Смертная песнь»), и о судьбе знания, игрушки космических сил и капризов суеверного общества («Тени праотцов»).

Взятые в таком ключе, апологи находили свое явное соответствие в «Русских ночах», в лирико-публицистических размышлениях Фауста и его корреспондентов о назначении поэзии и положении науки, причем одним из частых мотивов здесь была переключка древности и современности (утраченные и обретенные знания, пророческая функция искусства). Благодаря этой идейной и жанровой преемственности истоки и итоги творчества Одоевского своеобразно смыкались, превращая весь ансамбль в плотное повествовательное целое.

Сходным образом писатель поступил и с «Пестрыми сказками». После их выпуска в свет прошло уже десятилетие, за которое существенно изменились и художественные вкусы, и культурные интересы. Сборник же был связан с контекстом времени очень тесно, являясь первой со времен «Мнемозины» попыткой Одоевского определиться в поле современных литературных движений. Отсюда экспериментальная установка цикла – опыты с жанром сказки и формами фантастики, обращение к маске рассказчика, апробирование новых идей. «В тридцатых годах, – оценивал подобную направленность М.П. Погодин, – может быть, мы и понимали их и забавлялись, но теперь уже мудрено разобрать, что хотел сказать ими замысловатый автор» [9. С. 55]. На одну из памятных, но, как представляется, не принципиальных составляющих этой замысловатости указал сам Одоевский: «Под сим названием я издал в 1833-м году шутку, которой главная цель была: доказать возможность роскошных изданий в России и пустить в ход резьбу на дереве, а равно и другие политапажи» [10. Т. 3. С. 169]. Для «Сочинений» же автор выбрал «те статьи, которые написаны были не для политапажей и могут иметь чисто литературное значение» [10. Т. 3. С. 170]. В таком «значении» писатель отказал «Реторте» и «Новому Жоко». М.А. Турьян показала, что последняя повесть, самая ранняя в цикле, являлась пародией на «неистовый романтизм», занимавший публику начала 1830-х гг. и вскоре потерявший остроактуальное значение [3. С. 141–145]. Исключение «Реторты», скорее всего, было вызвано теми же причинами, что и удаление из «Княжны Мими», созданной приблизительно в одно время, главы с чертями в подвале [11. С. 10–11]: так гротесковая фантастика «Пестрых сказок» становилась более многомерной и символической.

Цикл, однако, лишился и своего рассказчика Гомозейки, образ которого долгое время занимал Одоевского. К подобному решению склонялся, заметим, и Гоголь, постепенно деперсонифицировавший нарратора и снабдивший в «Сочинениях» «Вечера на хуторе близ Диканьки» особым «снисходительным» предупреждением. Очевидно, повествовательная маска, ставшая значимым явлением начала 1830-х гг. и вскоре шаблонизировавшаяся, воспринималась и Одоевским как нечто временное, требовавшее преодоления – либо развития в полноценный образ. Последнее автору не удалось, и био-

графия Гомозейки так и осталась в набросках [3. С. 133–139], отозвавшихся в «Сочинениях» переадресованной повестью «История о петухе, кошке и лягушке». В середине 1830-х – 1840-х гг. рассказчик уйдет из «высокой» литературы в функциональную, выступив в роли дедушки Ириней детских сказок [12. С. 5–22] и дяди Ириней рассказов для народа («Сельское чтение») [7. С. 53–62]. Полномасштабное «воскрешение» повествователя «Пестрых сказок» вызвало бы в этой ситуации появление ненужного автору идейно-коммуникативного контекста. В результате Одоевский ограничился «точечным» напоминанием о Гомозейке в «Привидении», тяготевшем уже к иному жанрово-тематическому циклу фантастических повестей.

В художественной системе ансамбля «Привидение» с его двойной мотивировкой чудесной истории выступало своеобразным переходом от мистической фантастики второго тома («Сильфида», «Саламандра») к рациональной фантастике третьего («Душа женщины», «Живой мертвец»). И после всех сокращений «Пестрые сказки» представляли перед читателем именно в функции социального гротеска, что подтверждает в том числе перенос иного по характеру «Игоши» в раздел «Опытов рассказа о древних и новых преданиях». Быт столичного и провинциального чиновничества и нравы светского общества открывались здесь в своей миражной сущности, дополняя и заостряя наблюдения автора над нисколько не фантастическими, но тем не менее абсурдными случаями «Черной перчатки», «Истории о петухе, кошке и лягушке» и «Сцены из домашней жизни». С коммуникативной точки зрения стернианская манера сказок, уже лишенная резкости ранних сатирических повестей и подразумевавшая игровой диалог с публикой (ср. «Ту же сказку, только на изворот»), также подчеркивала ироническую установку бытовых и светских повестей.

Возможно, эта взаимодополняемость и явилась одной из причин отказа от первоначальной композиции третьего тома. Как свидетельствовал договор с издателем А.А. Ивановым [2. С. 327], в него предполагалось включить «Космораму» и цикл «Записок гробовщика», совершенно различных по своему жанру и содержанию. Мистическая фантастика здесь контрастно сталкивалась с бытописанием, доводя до предельной концентрации тенденцию, обозначившуюся уже в «Домашних разговорах» («Сильфида» и «Саламандра» vs. блок светских повестей). В итоговом виде эта оппозиционность, однако, была смягчена целым рядом переходов. «Сочинения» предлагали читателю не один канонический образец фантастики, а широкий спектр возможных ее форм. Свое место в ансамбле находила и философская условность антиутопии («Последнее самоубийство», «Город без имени»), и гротескная аллегоричность сатиры (новеллы «Ночи четвертой»), и мифологичность былички («Игоша») и легенды («Южный берег Финляндии...»), «Необойденный дом»), и разновидности «психологической» фантастики – от самых простых и очевидных («Живой мертвец» с его ситуацией сна) до амбивалентных («Сильфида», «Эльса»). Были здесь и тексты со «снятой», завуалированной фантастикой – «Княжна Мими» с ее исключенной мистической сценой или «Хорошее жалование...», насыщенное реминисценциями из «Фауста» (ср. последовательную аналогию Сердоболин – Мефистофель).

Все эти тексты подавались, как правило, небольшими блоками, перемеженными «реалистическими» рассказами, приобретая тем самым характер микроциклов. Характерным образцом здесь является повесть «Саламандра», части которой ранее составляли самостоятельные произведения «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» и «Саламандра» (переименована в «Эльсу»). Нужно заметить, что примеры подобной микроциклизации были в 1820–30-е гг. не единичны: два анекдота рассказывают Ольский и Мечин в «Вечере на бивуаке» Бестужева, из двух фрагментов сложился текст пушкинского «Выстрела», две истории объединены в «Невском проспекте» (Пискарев и Пирогов) и «Портрете» (Чертков и религиозный живописец) Гоголя. Такая композиция строилась на приеме контрастного параллелизма, подчеркнутого смысловым и жанровым со- и противопоставлением эпизодов.

У Одоевского на этой основе возникает интегрированное повествование, связанное, как у Пушкина, общностью героев, которые предстают перед нами в кульминационные моменты своей жизни, и единой, как у Гоголя, фантастической перспективой. Формы же фантастики в двух частях существенно отличались: в первой истории это была фантастика мифологическая, производная «наивного» народного мировосприятия, а во второй – психологическая, мотивированная расщепленным сознанием Якко. В итоге вся повесть в целом превращалась в модель возникновения, утверждения и кризиса современной личности, за которой стояла судьба новоевропейской «фаустовской» культуры [13. С. 187–206]. Показательно, что первоначально действие повести должно было происходить в Италии, затем оно перенеслось в Россию (в Москву) и только в окончательном варианте – в Финляндию и Петербург.

В свете подобной микроциклизации фантастические повести «Сочинений», «обрамленные» бытовыми повестями (диалогия второго тома, «Опыты рассказа о древних и новых преданиях», «Отрывки из Пестрых сказок») или, в «Русских ночах», диалогами четырех друзей (новеллы «Ночи четвертой», повести из «Дома сумасшедших»), приобретали цельное звучание, компенсировавшее отсутствие тех циклов, которые фигурировали в черновиках Одоевского и остались незавершенными. Так, репрезентацией «Повестей о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами» выступил блок из «Сильфиды» и «Саламандры». Замысел же третьей в этой серии «Ундины», как можно судить по характеру набросков [4. Ч. 2. С. 80–81], был поглощен «Саламандрой» (тема мистико-алхимического знания, образ Петербурга – города на воде). Подобному стяжению подвергся и цикл «Беснующийся», представленный единственной завершенной повестью «Орлахская крестьянка»: его очерковый компонент (рассказы о труднообъяснимых психологических феноменах) нашел концептуальное соответствие в «Письмах к графине Е.П. Р...й», принцип «наивно»-мифологической фантастики адекватно раскрывали первая часть «Саламандры» и «Игоша» (во второй редакции), а идея кармы, всеобщей взаимосвязи в человеческом мире нравственных деяний получила в «Сочинениях» более четкую и емкую форму в «Живом мертвце» (социально-аналитический аспект) и «Необойденном доме» (аспект символический).

Сложнее объяснить отказ автора от публикации «Косморамы». Скорее всего, свою роль здесь сыграла принципиальная внецикличность повести, ее

резкое своеобразие. Будучи насыщенной идеями и повествовательными приемами, общими фантастическим произведениям Одоевского (от мотива кармы до психологизации), «Косморама» тем не менее выходила за пределы любых рациональных объяснений и оставалась сугубо мистической. Амбивалентный рассказ превратился в гностическую историю, поддающуюся интерпретации либо в космогоническом смысле, либо в смысле нравственном, насыщенном, помимо того, автопсихологическими проекциями (ситуация преступной любви). Это подтачивало общую концепцию «Сочинений», предполагавшую баланс интуитивно-символического и рационально-научного начал.

«Реалистические» повести органично дополняли в данном плане фантастику, переключая авторский анализ с экстраординарных явлений на повседневные, но столь же сложные. Знаменательной деталью здесь может служить образ Валкирина, связывающий серию бытовых произведений (Валкирин – герой «Господина Тряпишников») и замысел «Беснующихся» (Валкирин – рассказчик «Орлахской крестьянки»). В «Сочинениях» этот персонаж явится в фантастической по форме, но реальной по материалу повести «Живой мертвец», выступив в роли бедного и благородного литератора – защитника обижаемых (ср. Рифейского в «Княжне Зизи»). Подобная фигура, полностью самостоятельная, но выражающая авторское мнение и наделенная рядом автобиографических черт, характерна для нравописательных циклов Одоевского. Один из них складывался вокруг образа Гомозейки и к концу 1830-х гг. исчерпал себя, другой, «Записки гробовщика» с рассказчиком Григорием Мартыновичем, заступил на его место во второй половине 1830-х – первой половине 1840-х гг.

Оба цикла имели панорамный характер, мотивированный стремлением дать широкую и по возможности полную картину русской действительности в разнообразии ее социальных типов и общественных отношений. Так, «Жизнь и похождения Ириней Модестовича Гомозейки, или Описание его семейственных обстоятельств, сделавших из него то, что он есть и чем он быть не должен» представляла собой цепь рассказов, вначале о семейном быте небогатой дворянской фамилии, затем о провинциальной чиновничьей жизни, о нравах светского общества и высшей бюрократии. Связующим их звеном выступала биография повествователя, личности противоречивой, наделенной чертами романтического героя (идеализм, «философическая» созерцательность, просветительские устремления), но слабой и подверженной влиянию бытовых обстоятельств. Судьба и собственный беспокойный, ищущий характер бросают Гомозейку по свету, вынуждая сталкиваться с самыми разными людьми и ситуациями. Очевидно, именно сложность интеграции столь пестрого материала под началом единого социально-психологического задания не позволила завершить авторский замысел. В результате он локализовался и в «Записках гробовщика» предстал как обзор в первую очередь петербургской жизни, «разделенной на несколько обществ», каждое из которых «живет особой жизнью, особо развивается, получает особые законы или особые причуды» (Цит. по: [4. Ч. 2. С. 148]).

Образ гробовщика, по роду своих занятий легко входящего в эти «общества» и имеющего возможность видеть их «с изнанки», во всей обнаженности социальных и психологических мотивов, более органично связывал по-

вести. Григорий Мартынович, подобно Гомозейке, в юности был восторженным романтиком, скульптором, желавшим произвести переворот в сфере искусства, но в итоге примирился с действительностью, став «зажиточным гробовщиком» – и свидетелем происшествий, «возбуждающих <...> ряд самых философических мечтаний» [14. С. 234]. Его биография, изложенная в предисловии к повести «Сирота», не сосредоточивала в себе, однако, главный интерес цикла и прослеживалась лишь пунктирно.

Тем не менее и этот цикл остался нереализованным. Из тринадцати повестей было написано лишь три, причем последняя, «Мартингал», уже после выхода в свет «Сочинений». В последние же, вопреки первоначальному договору с издателем А.А. Ивановым, ни одна из них не включена, как и бытовые повести Гомозейки (кроме переадресованной «Истории...»). Очевидной причиной здесь являлась неадекватность повествовательной структуре сборника, в которой рассказчик выступал лишь частным и временным заместителем автора, носителем одной из возможных точек зрения. Полнота представления действительности, на которую претендовали указанные циклы, в «Сочинениях» сменилась глубиной анализа центральных типов и социальных противоречий. «Панорамное» начало здесь своеобразно растворилось в структуре ансамбля, будучи представлено не устойчивыми повествовательными единствами, а небольшими и свободными жанрово-тематическими блоками, как и в случае фантастических повестей.

Связующим их звеном выступали «Русские ночи», где общество подвергалось целостному анализу в своей нравственно-идеологической сущности. В следующих томах внимание уже концентрировалось на отдельных характерах и ситуациях, взятых в своей типической ипостаси. Главным предметом изучения служили светские нравы, представленные в первую очередь «дилогией» «Княжна Мими» и «Княжна Зизи» и композиционной группой из «Нового года», «Черной перчатки» и «Imbroglío» (второй том). В третьем томе, после «перехода» в виде повести «Свидетель», писатель обращался в основном к бюрократическому миру и жизни чиновничества. Весь этот материал был доступен ведению нарратора лишь в плане наблюдения и изображения, но субъектом завершающей рефлексии неизменно выступал автор, заинтересованный не столько бытовыми деталями, сколько глубинными общественными связями, символизированными образом кармы, зависимости всех от всех, и их влиянием на нравственное сознание личности.

На скрещении разнообразных интенций жанровой и проблемно-тематической группировки и возникла своеобразная композиционная структура «Сочинений», которую М.А. Турьян справедливо определила как «музыкальную»: «Принятый писателем принцип циклизации по внутренней своей логике напоминает каноны построения музыкальных полифонических произведений, сами же циклы – своеобразные “полифонические тетради”, подобные собраниям столь излюбленных Одоевским Баховых прелюдий и фуг. Сквозные идеи и темы легко и органично транспонируются в них в различные жанровые регистры, и жанровые различия как бы теряют при этом силу» [2. С. 369].

Макрокомпозицию ансамбля задают большие разделы, отражающие, по мысли автора, главные повороты тем. Увертюрой здесь выступают, конечно, «Русские ночи», в которых монтажная соположенность текстов превращает-

ся в повествовательный синтез. Они являются своеобразным камертоном сборника, нацеливая на восприятие всех последующих произведений как элементов единого мирообраза и нарративной системы. Роман сопрягает в себе основные способы связи составляющих – концептуальный, результат эвристической рефлексии автора и героев-повествователей, сюжетно-фабульный, предполагающий преемственность персонажей и ситуаций, и субъектный, производный общности повествователя. Венцом же их становится ассоциативно-символическая последовательность, в рамках которой «целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого» [1. С. 8].

«Подобно тому, как композиция романа носит музыкально-лейтмотивный характер, – обоснованно заключал Е.А. Маймин, – так, в прямом соответствии с этим, и сюжет строится на музыкальном движении и развитии лейтмотивов-мыслей» [15. С. 264–265]. Примат символического начала, программно мотивированного уже в предисловии, препятствует статичному пониманию последних. «Что за энциклопедия! каких вопросов мы не касались!.. – восклицает Ростислав и соглашается с мнением Фауста. – И какие разрешили, ты хочешь сказать...» [1. С. 132]. В результате «Русские ночи», не давая окончательных ответов, предстают как проблемно-образный узел ансамбля с его сквозными противоречиями духовного и материального, человека и социума, контроверсами рассудочного и иррационального, полезного и бесполезного, с его темами безумия, природы страстей, всеобщей нравственной ответственности, сущности космических и исторических сил.

История этого романа, достаточно хорошо известная читателю по публикациям новелл из «Дома сумасшедших», сатирико-философских повестей и фрагментов обрамляющих размышлений, показывала, что разрешение обозначенных автором вопросов может быть найдено только на путях синтеза, обнаруживающего взаимную обусловленность явлений и требующего расширения сферы анализа. Так, погружение в проблемы творчества, предпринятое в «Доме сумасшедших», вывело писателя к осознанию их близости с коллизиями социально-бытовыми, и двойником безжизненной идеальности Пиранези стала мертвенная бездуховность Бригадира, «русского Пиранези». Открытие амбивалентности безумия позволило спроецировать этот феномен не только на отдельную личность, но и на общество («Последнее самоубийство», «Город без имени»). Проблема духовной сущности науки и знания, занимавшая героев уже отдельно опубликованной «Ночи первой», оказалась тесно связанной с процессами индивидуального (творческого в «Импровизаторе», нравственного в истории «экономиста Б.») и социального (антиутопии, «Эпилог») самопознания. Благодаря многочисленным тематическим пересечениям каждый эпизод здесь выступал частью большого интеллектуально-символического сюжета, только в своем целом открывавшего диалектически неоднородную мысль автора. Последняя в конечном итоге и определяла отбор и звучание конкретных образов, произведений, героев. Как справедливо заключил И.И. Замотин, «и деятельность отдельного лица, и историческая роль нации представляются Одоевскому лишь средствами к достижению универсального блага для всего человечества» [16. С. 381]. И действительно, единичное в «Русских ночах» погло-

шалось родовым, универсальным, заставляя вглядываться не столько в детали психологического портрета или перипетии индивидуальной судьбы, сколько в общезначимый смысл рассказа. Это и определило заглавную и в то же время вводную функцию романа.

Второй том, знаменательно названный Одоевским «Домашние разговоры», посвящен самостоятельной разработке заявленных тем. Здесь универсальность, охват мироздания в его целом сменяется анализом частных ситуаций и отдельных характеров. Это сфера действительно «домашних», интимных проблем человека, скрытых до поры условностями общественной жизни. Автор последовательно снимает слои за слоем в стремлении выйти к сердцевине изображаемого явления (ср. мотив масок, ролевого поведения во всех повестях раздела) и выступает уже не в образе более или менее отстраненного мыслителя, воспринимающего факт как повод для обобщения, а в роли причастного и заинтересованного наблюдателя. Он решительно сокращает дистанцию и в отношении к событиям, и в общении с читателем, в первом плане представляя то в облике акториального нарратора, посвященного в «домашние» обстоятельства героев, то в виде повествователя аукториального, способного путем интроспекции и реконструкции проникнуть в психологию персонажа. Во втором плане он ведет непрерывный диалог с публикой, сопровождая тексты вступлениями («Новый год», «Imbroglio»), предисловиями («Княжна Мими»), рамочными ситуациями («Эльса», «Княжна Зизи»), примечаниями («Южный берег Финляндии»), вводя в рассказ аналитические или иронические отступления, апелляции к воображению и жизненному опыту читателя. Не случайно и то, что начальным произведением раздела явилась повесть «Новый год» с ее насыщенным автобиографизмом, сразу интимизирующим позицию автора [17. С. 132–141].

Все повести «Домашних разговоров» сближает дух анализа, установка на тщательный разбор мотивов и обстоятельств, обусловивших характер и судьбу героя. Причем личность здесь выступает как изменчивая и отзывчивая на влияния быта, понимаемого в своей социальной сущности. Заявкой такого подхода является «Новый год», где данная тема представлена в чистом виде, без дополнительных обертонов, а в следующих повестях автор насыщает сюжет становления (либо деградации) мотивами педагогическими («Черная перчатка»), историческими («Южный берег Финляндии»), космогоническими («Сильфида», «Эльса»), сатирическими («Княжна Мими»). Завершается же раздел новым, более широким и глубоким показом духовного становления личности в «Княжне Зизи», где героиня уже не подчиняется быту, а сохраняет свою нравственную цельность. Контрапункт бытовых и фантастических жанров помогает во втором томе углублению центрального сюжета, с одной стороны, открывая повседневность вторжению природных стихий и игре разрушительно-эгоистических страстей, а с другой – показывая вполне реальные истоки социально-психологических противоречий. Так отдельные повести не только объединяются в жанрово-тематические блоки, но и превращаются в целое более высокого, концептуального порядка.

Заключительный том продолжает эту стратегию, однако меняет повествовательный подход. Его общее заглавие «Рассказы путешественника» заставляет вспомнить аналогичный цикл О.М. Сомова, а также «Путевые

очерки» Н.А. Мельгунова и в целом традицию разнообразных «рассказов имярек» (Э.Т.А. Гофмана, В. Скотта, О.И. Сенковского и др.), ориентированных на сериальность. Элементы такой кумуляции присутствуют и у Одоевского: третий раздел наиболее дробен (четыре самостоятельных части) и составлен монтажом прежних циклов (апологи, «Пестрые сказки») и отдельных произведений. Тем не менее и в этом томе выдержано единство авторской позиции. Если «Домашние разговоры» были посвящены интимному и подробному анализу, предметом которого являлась личность, ее психология и социальное поведение, то «Рассказы путешественника» сближены внешней и остранный точкой зрения, взглядом на жизненные явления с определенной дистанции. Здесь момент универсальности, заинтересованности общим родовым смыслом, сближающий раздел с «Русскими ночами», проецируется на многообразные сферы действительности и жанровые формы. Это, действительно, видение «путешественника», который пытается уяснить облик страны или местности, характер ее народа, сводя воедино дробь своих пестрых впечатлений.

Ситуацию такого путешествия как раз и вводит первый маленький блок, повторяющий общее заглавие. Две его новеллы своеобразно концентрируют проблематику предыдущего тома: в «Свидетеле» это нравственно-социальная коллизия (дуэль), преломленная в истории духовного становления личности (Вячеслав) и нагруженная анализом противоречивого внутреннего мира героя (образ Вецкого), в «Привидении» это нравственно-космологическая проблема (закон кармы), раскрытая через призму «психологической фантастики» с ее параллелизмом реально-бытового и символического объяснения. С повествовательной стороны новеллы также очень тесно связаны с «Домашними разговорами»: истории здесь поданы от лица ауторриального нарратора и построены на моделировании возможных реакций читателя (апелляция к его мнению в «Свидетеле» и ситуация обсуждения в «Привидении»). Тем не менее этот блок принадлежит уже иному целому. Проблемы рассматриваются не столько в индивидуальном плане, сколько в общезначимом, герои выступают в основном как персонификации социального или психологического типа, а образ рассказчика теряет яркие личностные черты, выступая в роли друга-исповедника (анонимный нарратор «Свидетеля») или лукавого любителя мистических историй (Гомозейка). И, конечно, оба повествователя здесь – путешественники, и весь том начинается с лирического излияния, посвященного возвращению на Родину.

«Опыты рассказа о древних и новых преданиях», следующий раздел «Рассказов путешественника», развивают намеченную тему, вводя проблему духовного облика отечественного фольклора и литературы. Этому блоку автор предпослал особое объяснение, призванное акцентировать тематическую и повествовательную общность ряда достаточно пестрых произведений. По Одоевскому, словесность является наиболее адекватным выразителем национального характера, причем не только одной его стороны, но всех важнейших устремлений. Русские же литература и фольклор, смыкающиеся в своих нравственных истоках, «идут двумя путями»: «памяти сердца», «выражения чистого, безусловного, бессознательного, девственного развития жизни» – это начала идеальные, возвышенные; и «памяти ума», «выражения

нашего суда над самим собою, часто грустного, исполненного негодования, большею частью иронического» [10. Т. 3. С. 45].

Подобный параллелизм наивно-поэтического, мифологического, в глубине своей, и социально-критического, пропитанного рефлексией, был задан еще в предыдущем разделе. Теперь он преобразуется в цельный взгляд на мир, объединенный, несмотря на конкретные тематические различия, символическим подходом. Центральная часть «Опытов» взята при этом «в скобки» иного восприятия, уже отошедшего от мифологизма. Его репрезентируют добавленный в «Сочинениях» финальный комментарий «Игоши» и сказовая конструкция «Истории о петухе, кошке и лягушке». Тем самым весь раздел предполагает два уровня рецепции: на первом фантастика является органичной частью мироздания и не требует мотивации (объективное повествование от третьего лица), а на втором она подвергается психологической, нравственной или социальной интерпретации с точки зрения современного «цивилизованного» сознания (всеведущий автор и иронический повествователь). Этим объясняется и композиция данного блока. Он открывается «Игошей», «Необойденным домом» и «Санскритскими преданиями», где властвует символично-мифологическая логика, а завершается «Душой женщины», «Живым мертвецом» и «Историей...», рассматривающими почти те же проблемы и ситуации (парадоксы и противоречия духовной жизни, принцип всеобщей нравственной ответственности) в русле социально-психологическом.

Закономерным финалом здесь становятся последние разделы «Отрывки из Пестрых сказок» и «Смесь». Мы уже отмечали, что после всех сокращений «Пестрые сказки» превратились из «сказового» в жанрово-тематическое единство. В контексте тома они выступили завершением фантастической линии в двух ее разновидностях – наивно-бытовом («Сказка о том, по какому случаю...», «Сказка о мертвом теле...») и сатирико-аллегорическом («Сказка о том, как опасно...», «Та же сказка, только на изворот», «Деревянный гость...»). Между тем и проблематика, и повествовательное ее воплощение задавались уже остранимой рефлексией, источником которой являлся автор – в облике деперсонифицированного нарратора, вступающего в иронический разговор с читателем. Для него восприятие героев в «странных» ситуациях было поводом смоделировать социальные противоречия, выявить абсурдное содержание и подчеркнуть гротескную форму общественных отношений. Коллежский советник Иван Богданович, приказный Севастьяныч, Русская красавица и господин Кивакель приобретали здесь характер условно-обобщенного типа, заключая собой галерею персонажей второго и третьего тома – светских дам, помещиков и чиновников. Заметим, что и в «Отрывках» Одоевский сохранил «национальный» мотив, отсылавший к горькой «памяти ума» и «суду над самим собою» – на сей раз через обличение духовной косности, рабского чиновничества и иноземного чужебесия.

В «Смеси», коде третьего тома и всего ансамбля, все обозначенные ранее темы от фантастики и парадоксов сознания до социально-нравственных противоречий и роли словесности возникали вновь – в укрупненном виде и с четкой авторской тенденцией. Этот раздел, находясь в поле общих концептуальных и нарративных структур ансамбля, уже не ставил задачи повествовательного синтеза. Четыре его текста давали несколько самостоятельных

жанровых образцов: с одной стороны, абсурдной «Сцены из домашней жизни», отсылавшей к «Пестрым сказкам» с их мотивом бюрократического сознания и «домашней драмы» «Хорошее жалование...», углубленно разрабатывавшей острые социально-психологические сюжеты «Домашних разговоров» и «Опытов»; а с другой – «Писем к графине Е.П. Р...й», открывавших в научно-популярной форме авторское понимание иррационального, предмета фантастической линии «Сочинений», и публицистической статьи «О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе», заставлявшей вспомнить высокое понимание поэзии, оправдание социально-критического пласта сборника. Доминантой этого блока выступала авторская рефлексия в ее крайних жанровых регистрах от субъективно-идеологического (научный и публицистический дискурс) до предельно объективированного драматического. Так смыкалось ансамблевое пространство, и «Смесь» в дифференцированном виде возвращала читателя к синтетической драме идей заглавного романа.

Это стремление к персонификации, когда авторская мысль не остается самодовлеющей и абстрактной, а обязательно преломляется в образе героя или точке зрения повествователя, позволяет поставить вопрос о целостной жанровой модели «Сочинений». Она складывалась в течение долгого времени и окончательно оформилась под влиянием «Русских ночей». В известном письме А.А. Краевскому писатель сам выделил ее исходный импульс – поиск «пластичности»: «Форма – дело второстепенное; она изменилась у меня по упреку Пушкина о том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластическим – вот и все» [1. С. 235]. Первым этапом на этом пути стали сборник «Пестрых сказок» и ряд частично реализованных циклов с единым рассказчиком – Гомозейкой, гробовщиком. В них концептуальное начало задавалось мировоззрением героя, нацеленным на осмысление определенных явлений действительности. Преимущество в пластичности, объективированности своей оборотной стороной имело, однако, вынужденное сужение сферы рефлексии. Так дополнением жанровой модели явились циклы на проблемно-тематической основе «Дом сумасшедших» и «Повести о том, как опасно человеку водиться со стихийными духами», где ансамблевое целое возникало благодаря преемственности метода и типологическому сходству сюжетов и героев. Этот подход тоже имел недостатки, поскольку грозил простой кумуляцией. Для превращения ряда близких историй в концептуальное единство требовались дополнительные повествовательные скрепы.

Знаменательно, что прообраз искомого целого возник в размышлениях Одоевского в пору кристаллизации замысла «Русских ночей». В 1833 г. он записал в дневнике: «До сих пор я стою на распутьи, и вся жизнь выходит на мелочи. Не для того ли определил мне это Бог, чтобы я мог понять заблудших, перечувствовать их чувства, передумать их мысли – и говорить им их языком» (Цит. по: [16. С. 398]). Эта стихия перевоплощения определила характер зрелого творчества писателя, в котором авторское идеологическое начало и личный психолого-биографический элемент растворялись в анализе и репрезентации чужого мирозерцания.

Как показала М.А. Турьян, поворотной здесь стала повесть «Себастиан Бах» [2. С. 259–279]. Она завершила кумулятивную серию «Дома сума-

сшедших» и явилась одной из первых заявок нового, цельного по мысли романного проекта. Заданность концепции в «Русских ночах» сменилась динамикой размышлений, обретавших различную образную и сюжетную форму. Тому соответствовала множественность точек зрения, с одной стороны, четырех основных героев – Виктора, Вячеслава и Ростислава как участников диалога, а Фауста еще и как редактора обсуждаемых рукописей; с другой – двух друзей-путешественников, от которых остались эти записки; и с третьей – целого ряда вторичных нарраторов – Алексея Степановича, «экономиста Б.» и его друга, доставившего дневник героям, «черного человека» из «Города без имени», биографа Себастьяна Баха. Аппелируя к самостоятельному восприятию аудитории, Одоевский ни одной из них не оказал решительного предпочтения, даже мнению Фауста, основного проводника авторских идей. Так возник эффект самораскрытия действительности в свободной перекличке ситуаций, биографий и духовных поисков героев. Адекватной жанровой формой подобного целого стал роман-симпозион.

Его особенности были акцентированы автором в ряде программных высказываний, дающих ключ к пониманию не только «Русских ночей», но и «Сочинений», имеющих, однако, несколько иной характер. С точки зрения Одоевского, предметом литературы не могут быть единичные и изолированные явления. Подтверждением тому служит дискредитировавший себя классицистический принцип подражания природе, вынуждавший механически дробить реальность на отдельные фрагменты. Чтобы действительно понять предмет, необходимо, по Одоевскому, пересоздать его субъективностью творца, выявив множественность связей с сопредельными феноменами, а в идеале со всем универсумом: «Подражая природе или описывая ее, – утверждал он, – вы будете описывать какие-то раздробленные члены, будете описывать лишь занавеску, а не то, что за нею делается, но никогда не перенесете в свое произведение того, что составляет главное свойство природы: целостность, полноту» [18. С. 179]. Целокупное отражение действительности возможно, таким образом, только на путях символических: «В природе все есть метафора другого; жизнь растения – метафора жизни человека, жизнь человека – метафора времен, между явлениями в природе, имеющими сильное действие, и между людьми, имеющими сильное действие на людей, должна существовать аналогия, которая может простираться до самых подробностей» (Цит. по: [4. Ч. 1. С. 488]). Эта мысль 1830-х гг. нашла свое итоговое воплощение в «Русских ночах», неопубликованное предисловие к которым объясняло авторский метод: «Кто, наблюдая в истории человеческой жизни постепенное развитие мыслей, не был поражен изумительной связью между феноменами великими и странными, происходящими в людях, разделенных пространством и временем и часто не знавших друг о друге? <...> Переходя от жизни одного человека к жизни другого, вы уверяетесь, что нет жизни и нет мысли, принадлежащей исключительно одному человеку, что каждая мысль, каждая жизнь есть только буква в общем доселе не разгаданном уравнении» (Цит. по: [4. Ч. 2. С. 225]). Воссоздание универсальной связи человеческого мира в его социальном и духовно-нравственном измерении и явилось целью романа.

В том же предисловии и, от противного, в статье «Как пишутся у нас романы» Одоевский обосновал и синтетическую жанровую форму «Русских

ночей»: «Романисты схватывают жизнь одного человека и разделяют ее на самые мелкие оттенки; драматические писатели – одну минуту в жизни и в эту минуту хотят вместить всю жизнь человека. <...> Эти наблюдения привели меня к мысли, что роман отдельно от драмы и драма отдельно от романа суть создания неполные, что тот и другой могут соединяться в одном высшем синтезе, что формы такой романтической драмы могут быть обширнее форм обыкновенной драмы и обыкновенного романа, что главным героем может быть не один человек, но мысль, естественно развивающаяся в бесчисленных и разнообразных лицах» (Цит. по: [4. Ч. 2. С. 225]).

Драматический элемент в подобном целом обуславливался, таким образом, символической концентрированностью конфликтов, а романский – разворачиванием их в биографический ряд, в рассказ о жизни человека. Синтез двух начал происходил в полилоге, в сжатии и развитии нарративного элемента до драматической реплики-высказывания, вмонтированной в структуру идеологически заряженного обсуждения. Необходимым посредником в этом случае выступал герой-повествователь: «В лице рассказчиков я хотел изобразить нечто, что в нашем искусстве могло соответствовать хору драмы» (Цит. по: [4. Ч. 2. С. 225]). Соответственно, и пространством символического действия становилось читательское восприятие, которому доступно было целокупное отношение к плану рассказа и к плану обсуждения, тогда как и герои, и повествователи пребывали в своей более или менее широкой, но ограниченной сфере. Другой полюс этого общения являл автор, субъект завершающей рефлексии, не участвующий в действии, но организующий его.

По Одоевскому, подобный синтез не был результатом только его индивидуальной инициативы, он лишь развивал особенности, заложенные в литературе как таковой – если видеть в ней органическое единство. На этом уровне уединенно-субъективная рефлексия смыкалась с коллективным сознанием, о чем говорил еще М.Г. Павлов в статье «Различие между изящными искусствами и науками»: «Если каждое произведение изящных искусств изображает собою мысль или понятие, то что представляют нам все произведения, вместе взятые, подведенные умственно под одну точку зрения? Особый мир, мир понятий и мыслей, обращенных в предметы. Мир сей отличен от целой вселенной, принадлежащей к одной эпохе творения. Это позднейшее создание, новая природа, зиждитель оной – человек» [18. С. 365].

Для Одоевского, художника и мыслителя более позднего времени, мир литературы осознавался конкретнее – производным единых духовных устремлений народа или эпохи. «Я уверился <...>, – писал он в предисловии к “Опытам рассказа о древних и новых преданиях”, – что независимо от отдельных лиц, производящих то, что вообще называется литературою, каждый самобытный народ в целости творит свою эпопею более или менее полную, более или менее сомкнутую. <...> Все эти песни, сказания – суть отрывки из одной и той же классической поэмы, в которой отчетливо сохранено единство происшествия, то есть жизнь человека, представленная с различных сторон поэтического воззрения» [10. Т. 3. С. 44–45]. Подобный органически коллективный характер имеет в своей духовной глубине и авторская словесность, «ибо творец ее все тот же – он лишь переродился» [10. Т. 3. С. 45]. При таком взгляде и творчество отдельного писателя, и любое его

произведение вливаются в большое эпическое целое, воссоздающее единство «человеческой жизни».

Так метод «Русских ночей» проецировался с одного частного, пусть и масштабного, текста на открытый их ряд. Синтез драматического и романного начал здесь служил лишь приближением к эпической универсальности, где устремленность к разгадке целей и назначения бытия должна смениться самим бытием. Это движение от познания к действию определило мировоззренческие искания Одоевского 1840-х гг., приведя в итоге к позитивизму, сосредоточенности на филантропических и общественных проектах, к функциональной словесности. «Сочинения» же выступили переломной точкой. Писатель не нашел полностью адекватных своему видению эпических форм и противопоставил ему эпическое понимание практической жизни. Сам ансамбль явился введением в эпос, максимально возможным при остром ощущении личностного элемента, главенстве аналитического подхода вкупе с философскими обобщениями, при тяготении к драматическим, конфликтным положениям.

Таким образом, основой «Сочинений» стала индивидуально-авторская концепция, последовательно проведенная и при помощи элементов книжной архитектоники, и в проблематике отдельных произведений, и в композиции издания. Это «персональное» начало, производное личности Одоевского, заметим, акцентировали уже первые рецензенты, как, впрочем, и сам писатель в опыте ответа на критику [1. С. 231–234]. «Эпическим» его адекватом должны были явиться и во многих отношениях явились точки зрения многочисленных повествователей сборника от героев «Русских ночей» до Гомозейки. Разнообразие их жизненных позиций, характеров, стилевых манер и повествовательных форм (сказовая, исповедальная, акториальная /от лица свидетеля/, аукториальная, объективная /от лица всеведущего автора/ и т.п.) позволяли создать ощущение стереоскопичности – без скоординированности, однако, общей перспективы. Столь же мощно личностная стихия, свойственная нарраторам, выступала и в изображении персонажей, индивидуалистов и героев самоотвержения, поэтов и чиновников, жизнь которых, будь то самый прозаический человек, оборачивалась под пером Одоевского драмой, иногда высокой, иногда абсурдной. Путь к эпосу открывался здесь через типизацию, но ограничивался обобщением на нравственно-философской основе, «стягивавшим» рассказ о герое в драматическую «реплику» – с целью ее соотнесения с другими. Тем самым многообразные эпические потенции, намеченные писателем, могли реализоваться только в читательском восприятии, при выходе за пределы собрания-симпозиона, основной жанровой модели ансамбля.

«Сочинения князя В.Ф. Одоевского» отразили целый комплекс проблем, связанных с формированием интегративного повествования. Единство сборника и собрания сочинений возникало на пересечении авторских и читательских интенций. Не предполагая тотальной целостности художественного мира, сборник компенсировал его общностью авторской позиции, и подключение к ней очень облегчалось в том случае, когда реципиент имел представление об авторской личности, о своеобразии идейных и творческих установок писателя и о его излюбленных повествовательных ходах. Законо-

мерно, что такие ансамбли обычно снабжались метатекстовыми элементами (от предисловий до отступлений), ориентирующими читателя на определенный аспект восприятия. Так происходила подспудная перестройка читательского кругозора, продолжающаяся на проблемно-тематическом уровне издания, в сфере мирообраза.

В романтическом и постромантическом сборнике благодаря установке на универсальность основные прозаические жанры, подвергающиеся циклизации, постепенно приобретали эпическую подкладку. Эпичность, однако, не предполагала отказа от субъективности, и каждый из ведущих прозаиков эпохи от А. Погорельского до В.Ф. Одоевского находил свой способ примирения этих стихий. Сборник позволял, не ослабляя лирического или публицистического элементов, придать им эпическое звучание благодаря особой структуре повествования, связанной единством авторской позиции и одновременно открытой как для многообразия действительности, так и для «чужих» точек зрения. Кроме того, присущий ансамблю акцент на эвристичности, на «совместном» осмыслении разнообразного материала заострял внимание на причинно-следственных последовательностях. Соответственно манифестировалась и авторская позиция, тяготея ко все большей объективности, к превращению автора-публициста или автора-лирика в автора-рассказчика. Так появляется множество подборок, связанных общим образом повествователя (ср. отзвуки этой модели в «Сочинениях» Одоевского). Первоначально они оформляются как сборники или циклы, а впоследствии проецируются на структуру собрания сочинений, как это случилось у А.А. Бестужева-Марлинского, В.И. Даля, О.И. Сенковского и ряда других прозаиков.

Причем уже в 1820–30-е гг. обозначается тенденция, нашедшая завершение позже, к сочетанию при циклизации эмпирики, разнообразных «случаев», «очерков», «сцен», «наблюдений», «воспоминаний», «заметок», и ее концептуального осмысления, происходящего в основном в рамках романтической эстетики и идеологии. Повествователь, проводник авторской точки зрения, в соответствии с доминирующей установкой сборника представлял в этом случае либо как наблюдатель происходящих событий, иногда даже как особый герой, либо как субъект совершающейся рефлексии. В последнем случае он «помогал» читателю выделить ключевые проблемно-тематические центры циклизации, приобщая его к своему панорамному эпическому видению, первый же вариант был ориентирован на романную форму и акцентировал жизненный выбор, самоопределение персонажа. Если продолжить жанровые аналогии, то прозаический сборник 1820–30-х гг. вне зависимости от конкретного жанрового состава, преобладания лирико-медитативных, документальных, научно-философских, публицистических или беллетристических жанров, стремился к целому очеркового или новеллистического типа. Позднее, в 1840–60-е гг., синтез этих начал приведет, по наблюдениям Ю.В. Лебедева, к возникновению особой формы «эпического» сборника-цикла, нашедшей свое воплощение в творчестве И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова, Г.И. Успенского [19].

Литература

1. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи. Л., 1975.
2. *Турьян М.А.* «Странная моя судьба...»: О жизни В.Ф. Одоевского. М., 1991.
3. *Турьян М.А.* «Пестрые сказки» Владимира Одоевского // Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб., 1996.
4. *Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Кн. В.Ф. Одоевский: Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1.
5. *Bezwiński A.* Dziesięć powieł z «Nocy rosyjskich» Włodzimierza Odojewskiego // Acta Univ. Iodzensis. Folia litteraria. 1988. № 22.
6. *Турьян М.А.* «Таинственные повести» В.Ф. Одоевского и И.С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980.
7. *Михайловская Н.М.* Повести В.Ф. Одоевского 40–60-х годов XIX века: (О типологии просветительского реализма писателя) // Типология литературного процесса. Пермь, 1988.
8. *Белинский В.Г.* Сочинения князя В.Ф. Одоевского // Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1976. Т. 7.
9. *Погодин М.П.* Воспоминания о князе В.Ф. Одоевском // В память о кн. В.Ф. Одоевском. М., 1869.
10. *Сочинения князя В.Ф. Одоевского:* В 3 ч. СПб., 1844.
11. *Гиппиус В.В.* Узкий путь. Кн. В.Ф. Одоевский и романтизм // Русская мысль. М.; Пг., 1914. Кн. 12.
12. *Греков В.* Жизнь и мираж: (О сказках В.Ф. Одоевского) // Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. Сказки бабушки Ирины. М., 1993.
13. *Турьян М.А.* Эволюция романтических мотивов в повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» // Русский романтизм. Л., 1978.
14. *Альманах на 1838 год.* СПб., 1838.
15. *Маймин Е.А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975.
16. *Замотин И.И.* Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20–30-х годов XIX столетия. СПб., 1907.
17. *Кореньков А.В.* Повесть «Новый год» и эволюция художественного мышления В.Ф. Одоевского // Начало: Сб. работ молодых ученых. М., 1990.
18. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века:* В 2 т. М., 1974. Т. 2.
19. *Лебедев Ю.В.* У истоков эпоса (очерковые циклы в русской литературе 1840–1860-х годов). Ярославль, 1975.