

**ПОЭТИКА ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ
В.Ф. ОДОЕВСКОГО**

И.С. Юхнова

Нижегородский госуниверситет

В.Ф. Одоевскому принадлежит признание, что форма произведения для него — «дело второстепенное» [1]. Главное — мысль, идея. Именно этим обусловлено стремление писателя «создать художественные произведения-системы, впитавшие духовный опыт предшествующих поколений» [2].

Но избежать решения вопросов формы Одоевскому все же не удалось. Установка на философичность неизбежно требовала от него выработки таких принципов организации повествования, которые обнажили бы «идеальный» сюжет. Одоевский не изобретает новых приемов, а идет по проторенным путям, но в испытанной временем форме смещает акценты. Так, одним из любимых приемов у Одоевского является «рассказ в рассказе». Две истории, автономные друг от друга, на первый взгляд, связанные между собой формально (как повод для рассказа и вызванная ситуацией исповедь, монолог героя), странным образом продолжают одна другую. Перед читателем предстают два типа сознания, два разных отношения к миру. Каждое из этих сознаний по-своему разрешает «вечный» вопрос о смысле человеческого бытия, об истинном предназначении человека.

Так написана, например, повесть «Город без имени», в которой Одоевский полемизирует с этической системой Бентама. «Черный человек» излагает историю страны, основной доктриной которой стал принцип пользы («...польза есть существенный двигатель всех действий человека! Что бесполезно — то вредно, что полезно — то позволено. Вот единственное твердое основание общества!»). Показывая путь, который проходит государство, руководствующееся данным принципом, Одоевский овеществляет идею, доводит ее до логического конца, из гипотетической делает реальной, действующей. В результате перед нами предстает вся история человечества, но это история наоборот, это история не духовных приобретений, а утрат и потерь. Это история, когда человечество не обогащает свои представления о мире, не формирует такие общественные институты, которые делают его гуманнее, духовнее, а отказывается от религии, искусства, права и т.д. Бездуховность же ведет к деградации общества и человека. Поэтому когда-то могучее и процветающее государство превращается в варварское сообщество, а города — в руины. И причина регресса кроется в изначально ложной идее.

Казалось бы, Бентамия и мир, в котором существуют герои, представляют собой два различных общественных образования. Но реплика трактирщика, которой завершается повесть, выявляет их тождество. Для обыденного сознания проповедь отшельника [3] — «предосудительные вещи», «обида национальному характеру», потому что в ней отвергается сам принцип общественного устройства. И в Бентамии, и в современном мире тот, кто обращается к людям со словами предостережения, объявляется сумасшедшим. В обоих случаях удел проповедника — быть изгнанным и униженным пророком.

Репликой трактирщика разрушается сама иллюзия реальности рассказанной «черным человеком» истории, которая оказывается «отрывками из сочиненной им ... проповеди». Таким образом, история о несуществующей стране становится страшным пророчеством художника, которому дан дар прозрения будущего. Именно этого дара лишено заурядное, обыденное сознание, погруженное в суету повседневности. А повесть превращается в историю о судьбе творческой личности, таланта в условиях бездуховной действительности.

Аналогична структура повести «Бригадир». Здесь также в центре монолог — исповедь мертвеца. Перед взором повествователя, как ряд сменяющихся картин, проходит вся жизнь умершего. И такая фрагментарность, прерывистость выявляет механистичность, статичность человеческого бытия, ведь эта жизнь не озарена мыслью и живыми, естественными чувствами. Перед нами — стандартная биография, в которой все так же, как у всех, в которой нет ничего, идущего от индивидуальных свойств личности, потому и обозначены только внешние вехи: детство, учение, служба, женитьба, отцовство, смерть. Но ведь было и внутреннее бытие. Чем оно было наполнено? Столкновением, борьбой «инстинкта» и традиции. Правда, голос «инстинкта» был настолько робок и слаб, что противостояние неизбежно разрешалось в пользу традиции. Человек всякий раз убивал в себе естественное, природное начало, всякий раз подавлял вдруг пробудившуюся мысль. Бригадир нашел такое определение для своего внутреннего состояния — «оторопел на всю жизнь». В результате жизнь прошла как бы мимо человека; индивидуальная, уникальная судьба не состоялась. Бригадир стал «мертвецом» при жизни, потому что развить в себе природные задатки, выбрать свой путь и пройти его самостоятельно, не озираясь на общественное мнение, ему не удалось. Его жизнь — сон сознания и души. Смерть — пробуждение. Вот как говорит о моменте прозрения сам покойник: «Страшная судорога потрясла мои нервы, и как завеса упала с глаз моих». Но то, что осознается им на смертном одре, никем не услышано, это сокровенное знание оказывается невостребованным: «...родные вообразили, что я в беспамятстве», — замечает мертвец. И тогда он сам выбирает объект для своей исповеди. Избранник мертвеца — один из толпы, тот, на чьем лице он «встретил лишь насмешливое презрение». И выбор этот не случаен. Повествователю дан дар рефлексии, самонаблюдения; ему знакомо состояние страдания, «борьбы с людьми и с самим собой», равно как и состояние «свинцовой дремоты». Какое начало возьмет верх? По какому пути пойдет человек? Перед нами осуществляется иная внутренняя судьба, отличная от той, какую прожил бригадир. Путь мертвеца — это «свинцовая дремота» сознания. Душа повествователя жива, она способна к сопереживанию, она способна прозреть то, что скрыто от остального мира. В конечном итоге, и сама исповедь, оказавшись плодом воображения повествователя, становится фактом его сознания [4]. Как и в «Городе без имени», разрушается сама реальность исповеди, дается реалистическая мотивировка фантастического происшествия. Так исповедь мертвеца опредмечивает размышления, сомнения повествователя, становится фактом его внутренней жизни, а история несостоявшейся души превращается в историю становления души.

Такой тип сюжетной организации, который Одоевский использует в «Городе без имени» и «Бригадире», характерен для романтической прозы. Как замечает Ю.В. Манн, «почти неперемнная черта романтической повести — исповедь центрального персонажа. <На нее> падает главная роль в раскрытии духовного мира героя, в который не в состоянии проникнуть стороннее слово повествователя» [5].

Но Одоевский отступает от традиции. Исповедь героя в его произведениях оказывается пронизываемой для «стороннего слова». Происходит это, в первую очередь, потому, что, как указывалось выше, Одоевский разрушает реальность исповеди как таковой. В ней воспроизводятся не действительные события, она результат размышлений, плод воображения либо рассказчика, либо повествователя. Кроме того, исповедь становится объектом оценки, анализа, на нее падают отсветы другого сюжета. Ею раскрывается не столько мир героя-рассказчика, сколько мир повествователя. В результате исповедь перестает быть сюжетной доминантой, в связи с чем меняется функция «рамочного» сюжета. В романтической повести с помощью обрамления мотивировался монолог героя, здесь воссоздавался внешний облик рассказчика, личности, как правило, одинокой, незаурядной, таинственной. Главное событие в повестях Одоевского не исповедь героя, а условия, при которых она появляется, потому что не история противостоит исключительной личности с миром, а прихотливые извивы человеческого сознания становятся их основной темой. Поэтому писатель переключает внимание читателя с внешних событий на обстоятельства внутренней, интеллектуальной жизни личности. С этой целью Одоевский сильно ослабляет внешнюю, сюжетно-событийную канву произведений. Да, он тяготеет к фантастическим сюжетам, его привлекают странные, таинственные, необъяснимые, а иногда и курьезные происшествия, но все же не на события (пусть даже и очень эффектные) Одоевский сосредоточивает свое внимание. Внешний (событийный) план играет в его произведениях подчиненную роль. Истинный, действительный сюжет для него — динамика мысли, жизнь идей, ее укоренение в сознании человека. Поэтому повести Одоевского изобилуют размышлениями, умозаключениями повествователя, которые постоянно прерывают цепь событий. Само событие, исповедь героя — лишь иллюстрация, аргумент в логических построениях автора. Действительность как бы уточняет, проясняет авторскую мысль. Следствием этого становится описательность, размытость повествования. Даже светская повесть («Княжна Мими»), которая замешана на динамичной любовной интриге, у Одоевского изобилует словесными пассажами повествователя, а собственно действие становится прерывистым и размытым. Интрига «тонет» в комментариях автора.

Поэтому и персонажи Одоевского часто схематичны, лишены индивидуальности. Писатель не создает характер, а воспроизводит тип. Даже портретные характеристики его изобилуют штампами, трафаретами. Так, «черный человек» в «Городе без имени» изображается следующим образом: «Вид незнакомца был строг и величествен: в глубоких впадинах горели черные большие глаза; брови были наклонены, как у человека, привыкшего к беспрестанному размышлению; стан незнакомца казался еще величавее от черной епанчи, которая живописно струилась по левому плечу его и ниспадала на землю».

Баронесса Даурталь в «Княжне Мими»: «Баронесса, хотя уже и в другой раз замужем, все еще была молода и прекрасна; ее любезность, ее роскошный стан, ее каштановые шелковистые локоны привлекали к ней толпу молодых людей».

Даже когда прообразом персонажа является реальный человек, портрет также условен. Вот как описывается Бетховен в «Последнем квартете Бетховена»: «...человек в черном сюртуке, без галстука, с растрепанными волосами; глаза его горели, — но то был огонь не дарования; лишь нависшие, резко обрезанные оконечности лба являли необыкновенное развитие музыкального органа, которым так восхищался Галль, рассматривая голову Моцарта».

Эскизность портрета — следствие стремления Одоевского обнажить мысль. Человек превращается в некую функцию, становится материализованной идеей. Трафаретность описаний, вызывающая в памяти огромное количество литературных ассоциаций, помогает читателю обратиться к тому комплексу идей, который закреплен традицией за тем или иным типом.

Таким образом, Одоевский пытается создать новую — философскую — прозу, используя те формы, которые уже утвердились в литературе романтизма и вошли в сознание читателя.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Об этом В.Ф. Одоевский пишет в письме А.А. Краевскому: «Форма — дело второстепенное, она изменилась у меня по упреку Пушкина в том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность; я стараюсь быть более пластичным — вот и все».
2. **Троицкий В.Ю.** Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX века. Проза // История романтизма в русской литературе. Романтизм в русской литературе 20–30-х годов XIX в. (1825–1840). М., 1979. С. 158.
3. Вот как трактирщик передает содержание проповеди: «...он с первых слов начал нас бранить, доказывать, что мы самый безнравственный народ в целом свете, что человек не должен думать беспрестанно об увеличении своего богатства, что мы непременно должны погибнуть...».
4. «...мысли и чувства теснились в душе моей, перебегали от предмета к предмету, мешали размышлению с безотчетностью, веру с сомнением, метафизику с эпиграммой; долго волновались они, как волшебные пары над треножником Калиостро, и наконец малопомалу образовали предо мною образ покойника».
5. **Мани Ю.В.** Динамика русского романтизма. М., 1995. С. 232.