

УДК 821.161.1-31 Одоевский.09

Т. Ю. Морева,

кандидат филологических наук, доцент

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

кафедра мировой литературы

**АВТОРСКИЙ МИР В ЦИКЛЕ В.Ф. ОДОЕВСКОГО
«РУССКИЕ НОЧИ»**

В статье анализируются особенности литературно-философского наследия В. Ф. Одоевского 30-40-х годов XIX в. В частности, рассматривается модель авторского мира в цикле «Русские ночи». Через все произведение проходит сложное взаимодействие двух противоположных авторских тенденций: к самоутверждению и самоустранению. Основное внимание уделяется проблеме соотношения авторского начала и образа Фауста.

Ключевые слова: авторский мир, диалогичность, философский метод, цикл.

Литературно-философское наследие Одоевского в 30-40-е годы представляет необъяснимый, на первый взгляд, парадокс: неповторимый, специфический способ философствования и множество источников, повлиявших на этот способ. В мировоззрении писателя можно найти отголоски самых разнообразных идей, учений. Наряду с общепризнанными факторами, обусловившими эволюцию взглядов Одоевского, немецкой идеалистической философией и европейским мистицизмом, следует назвать и исторические теории конца XVIII – начала XIX века. В наследии Одоевского проявились тенденции, близкие одновременно двум направлениям, которым предстояло развиться в будущем, – позитивизму и экзистенциализму. Уникальность творчества Одоевского обусловлена «несовпадением» внутренних стимулов и внешних условий его развития как художника и мыслителя: весь устремленный к целостности, он жил в эпоху перелома. Отсюда необычайная активность, действенность мысли, отсюда его подход к любому явлению истории и культуры как к проблеме, непосредственно связанной с задачами личного самоопределения. Ощущение единства, монолитности пути писателя возникает благодаря тому, что философствование всегда было для Одоевского средством достижения реальной целостности, делом глубоко личным и индивидуальным, связанным со всем неповторимым жизненным опытом человека.

Целостность бытия, по мнению писателя, может быть реализована только в процессе проявления и осознания человеком собственной сущности. Цель этого процесса – духовная самоорганизация, достижение реальной гармонии. Причем разуму, мышлению, знанию отводится здесь важная, но отнюдь не абсолютная роль: «... каждый человек должен образовать свою науку из существа своего индивидуального духа. Следственно, изучение не должно состоять в логическом построении тех или других знаний (это роскошь, пособие для памяти – не более, если еще пособие); оно должно состоять в постоянном интегрировании духа, в возвышении его, – другими словами, в увеличении его самобытной деятельности [1, 79].

Достижение целостности Одоевский связывал с синтезом рационального и интуитивного, с синтезом всех видов знания, всех форм человеческой деятельности.

Идея синтеза искусств будет развиваться, например, в «Сильфиде». О всеобщей взаимосвязи поступков будет говорить в «Космораме».

Пытаясь осмыслить внезапно обнаружившийся разрыв между теориями и исторической практикой, герои Одоевского сталкиваются с непримиримыми противоречиями, неразрешимыми вопросами.

Это умонастроение было общим для мыслящих русских людей 30-х годов XIX века. По убеждению Одоевского, все существующие теории общественного прогресса, все учения об историческом развитии народов оказались несостоятельными; руководствуясь ими, человечество зашло в тупик. Людям оказывается свойственно теперь чувство неизбежного страдания. Это и есть конкретное проявление романтического романтизма определяющим было чувство «бесконечного счастья», вызванное созерцанием гармонии универсума и ощущением своей сопричастности к бесконечному, то у Одоевского стихия страдания неотделима от жизненного процесса. В ней заявляет о себе смещение естественных норм, всеобщая запутанность отношений. Но это мучительное состояние свидетельствует и о том, что человек не может удовлетворяться существующим положением, хаос, царящий в мире, не отвечает неисчерпаемой потребности в истине.

Одоевский не возводит «мучительное до невыразимости» состояние в ранг необходимости: уничтожьте источник страдания – раздробленность действительности – и люди вновь обретут радость.

В 30-40-е годы XIX века Одоевский обращается в своем творчестве к исследованию человека, к анализу той стороны его натуры, которая испытывает наибольшие мучения от современных условий именно потому, что в сущности своей наиболее независима от них, наиболее способна к сопротивлению.

Пройдя школу немецкой философии, Одоевский не мог мыслить субъект как нечто замкнутое в себе, не имеющее отношения к целому. Такой субъект просто не имел в глазах Одоевского никакой цены, так как он был лишен всякой способности к становлению, развитию.

Душевные процессы в их непосредственности, самоценности никогда не становились объектом изображения в произведениях писателя. Ему важно было воссоздать систему аналогий между индивидуумом и природой, культурой и историей, отыскать нити, связывающие прошлое, настоящее и будущее.

Философский метод писателя основан на самонаблюдении. «Химики и другие естествоиспытатели, – читаем в «Психологических заметках», – имеют обыкновение вести журнал при своих опытах... Каждый из нас ежедневно и невольно производит подобные опыты над своею душою... Вот журнал, веденный в продолжении многочисленных психологических процессов, может быть, он когда-нибудь пригодится будущему духоиспытателю» [6, I, 88].

Метод философствования Одоевского предполагает нечто подобное естественнонаучному эксперименту, в котором, однако, подчеркивается момент произвольности, непреднамеренности. Важно то, что происходит как бы вопреки воле исследователя. Однако наблюдаемый процесс жизнедеятельности отнюдь не является стихийным, хаотическим, в нем заключена мера, которою человек бессознательно руководствуется во всех своих действиях. Мера, определяющая целесообразность жизнедеятельности человека, имеет у Одоевского этический смысл; причем категории «добра» и «зла», которыми пользуется мыслитель, наполняются чрезвычайно многоплановым содержанием. Безусловно «добрым» является такой тип отношений между людьми, когда любое действие, способствующее развитию индивидуума,

будет содействовать и совершенствованию мира в целом, включая природу и общество. Это и есть принцип творчества, обеспечивающий подлинный, а не мнимый прогресс.

Одоевский рассматривает принцип творчества как неотъемлемый атрибут существования, который вытекает из самого факта жизни. Это объективная данность, явленная человеку в непосредственном ощущении, переживании, в рефлексии и практическом опыте, – причем круг последнего не ограничен бытовой повседневностью, а дан в самом широком социально-экономическом аспекте. Писатель не стремится отразить наблюдаемые явления в строгой системе логических понятий, его метод предполагает иной тип и уровень обобщения, обусловленный представлениями о сущности познания.

Творчество В. Ф. Одоевского 30-40-х годов XIX века является выражением страстного неприятия того образа жизни, который отдаст человека во власть «бесовского» начала, – стихии бездуховности, прозябания, меркантильности и праздности, которое превращает действительность в «кукольный» маскарад, в царство «живых мертвецов». Личность с ее самобытными устремлениями, жадной свободного развития вынуждена отступить под натиском ложных общественных норм, исключающих всякую возможность самостоятельного пути.

С самого начала 1830-х годов Одоевского более всего занимал замысел цикла, именованного вначале «Домом сумасшедших», а впоследствии преобразованного в «Русские ночи» (1844). Этот цикл рождался и развивался вместе со всей культурой романтизма и отразил этапы становления тогдашней прозы. Сказалась на книге и эволюция модели мира автора.

В «Русские ночи» вошли новеллы, писавшиеся в течение 30-х годов для «Дома сумасшедших». Они образовали цикл, построенный в виде диалога «русского Фауста» с его «молодыми друзьями». «Отдельно существовавшие рассказы Одоевский связал в одну цепь», подвергнув их, конечно, необходимой переработке, и звенья этой цепи скрепил беседой четырех лиц... И получились «Русские ночи», – писал П. Н. Сакулин [7, 213]. В архиве В. Ф. Одоевского исследователь обнаружил и тщательно описал наброски к «Русским ночам».

Благодаря этому известен первоначальный план-характеристика основных участников беседы: «Фауст – наука, Виктор – искусство, Вячеслав – любовь, Владимир – вера, я – русский скептицизм» [7, 220]. Значит, автор мыслился Одоевскому как активный участник произведения, выразитель определенной идейной позиции по отношению ко всем сферам духовной жизни, воплотившимся в героях.

Исчезновение автора из списка действующих лиц связано с переосмыслением их функции. По новой записи В. Ф. Одоевского они сами представляют теперь различные идейно-философские направления: мистику (Фауст), шеллингизм (Ростислав), рационализм (Виктор). Соответственно возникал вариант замысла романа как «психологической драмы» творческого процесса.

П. Н. Сакулин считал, что переход от монологической формы к диалогической был вызван лишь соображениями занимательности и что свои мысли и права автор передал Фаусту (в этом он видел доказательство мистической позиции самого В. Ф. Одоевского). Поэтому вполне закономерной представляется постановка проблемы соотношения модели мира автора и персонажей в «Русских ночах». При этом наиболее важной является задача выявления роли Фауста в структуре цикла.

Вопрос о соотношении в «Русских ночах» авторского начала и образа Фауста оказался предметом спора. По мнению М. И. Медового, давняя и устаревшая традиция отождествления Одоевского и его героя заслуживает пересмотра. Без этого авторская

позиция не может быть правильно понята [4,220]. Отождествление Фауста с автором он считает именно тем «оптическим обманом», о котором писал В. Ф. Одоевский в связи с отзывом В. Г. Белинского о «Русских ночах»: «Белинский прав (по Одоевскому), характеризуя Фауста как «человека нового времени, впавшего в отчаяние сомнения», но «при этом, к сожалению, критик стирал различия между героем и автором» [4, 249]. Такую же ошибку видит М. И. Медовой в работе Ю.В.Манна, который не показывает, в чем конкретно состоит различие взглядов Фауста и Одоевского. Следовательно, и для Ю. В. Манна Фауст является выразителем идей автора, модели мира автора. Сам же М.И. Медовой утверждает, что «в каждом из героев-идеологов, по-видимому, воплотилась какая-то часть авторских воззрений» [4, 248].

Однако, с одной стороны, и Ю. В. Манн не отрицает, что не один Фауст выражает мировоззрение автора (он пишет, к примеру, о Ростиславе, что «в нем запечатлен и кровный опыт самого Одоевского, перешагнувшего через философский систематизм» [3, 127]; с другой стороны, и М. И. Медовой вынужден признать, что Фауст играет роль если не «резонера», то «корифея». Кстати, и содержание цитируемого М. И. Медовым письма В. Ф. Одоевского свидетельствует, что часто употребляемое В. Ф. Одоевским выражение «оптический обман» в смысле «логическое заблуждение» касается в данном случае скорее философских расхождений с В. Г. Белинским. Но сам по себе вопрос о соотношении образов автора и Фауста в «Русских ночах» представляет несомненный интерес.

Главенствующая роль Фауста в диалогах и преимущественная связь его с автором подчеркнута Е. А. Майминым. Авторский взгляд на вещи и авторский урок, пишет он, выговариваются разными голосами, но, «как это чаще всего и бывает в дидактической поэзии, звучат эти голоса все-таки как один голос. Это преимущественно голос Фауста, авторского «двойника...» [2, 35], хотя, разумеется, и не слишком прямолинейного. «В спорах между Фаустом и его друзьями часто происходит так, что все другие, кроме Фауста, не столько говорят, сколько «подыгрывают» в разговоре. Во всяком случае, возражения друзей Фауста делаются на менее серьезном уровне, нежели его собственные замечания. Диалог получается внутренне не равнозначным» [4, 217]. Задача Фауста состоит в том, что он ставит вопросы, отбирая наиболее существенное и концентрируя на нем внимание собеседников. Философский диспут происходит по ночам. А ночь, в соответствии с традицией романтизма, – это время, которое способствует постижению тайн бытия.

Одоевский задумал философский диалог, в котором бы действующие лица «...целою своею жизнью выражали то, что у философов выражалось сжатыми формулами, – так что не словами только, но целою жизнью один отвечал за жизнь другого» [5, 192]. Диалог должен был, таким образом, превратиться в «драму идей», изложенную средствами прозаического повествования, где идея предстала бы «не только с объективной, но и с субъективной стороны» [5, 191].

Оба варианта замысла «Русских ночей» – «психологическая драма» и «драма идей» – сводились в конечном итоге к объективированию, в первом случае – закономерностей процесса, во втором – идейных поисков автора, представителя своего поколения. В. Ф. Одоевский напряженно размышляет в этот период над проблемами соотношения мыслей и чувств: «Я не знаю, нет ли в этом так называемом чистом наблюдении оптического обмана; не знаю, может ли человек совершенно отделить от себя все свои собственные мысли и чувства, все свои воспоминания так, чтоб ничто от его Я не примешалось к его наблюдению, – одна мысль наблюдать без мысли уже есть целая теория a priori...» [5, 85].

Предполагалась «драма идей», где воплощением философского тезиса (аргументом в споре) был бы не характер, а жизнь, весь жизненный путь героя. Пересказ судеб исключал, однако, возможность сюжета – конкретно-жизненных столкновений, воплощающих движение мысли писателя, – предполагая тем самым прямое, от автора, повествование. Между тем упрек А. С. Пушкина в недостаточной пластичности означал для В. Ф. Одоевского необходимость авторского самоустранения. «Форма... изменилась у меня по упреку Пушкина в том, что в моих прежних произведениях слишком видна моя личность, – писал впоследствии автор «Русских ночей», – я стараюсь быть более пластическим – вот и все...» [5, 235].

Через все произведение проходит сложное взаимодействие двух противоположных авторских тенденций: к самоутверждению и самоустранению, вплоть до перехода эпической формы в драматическую.

Античный диалог как исходная форма, «драма идей» как цель и установка на пластичность изображения приводят в «Русских ночах» к вытеснению повествовательного начала и максимальному сокращению авторского текста.

По мере сокращения внешнего пространства и объективизации повествования авторское начало уходит вглубь, начинает формировать структуру подтекста. Так, подтекстовая символика связывает пейзаж первой и девятой ночей. Ср.: «... было два часа за полночь. Между тем на дворе все белело и кружилось в какой-то темной, бездонной пучине, выл северный ветер...» [5, 9]; «Вечернее солнце пылало над величавой рекою; алые облака рассыпались по сизому небу, и каждое светилося стороною, обращенною к солнцу, а другую исчезало в тумане...» [5, 132]. Оба пейзажа, явно аллегорического характера, связаны с двумя опорными символами: ночь (незнание) и солнце (истина). Они раскрывают метафорический смысл самого названия произведения, к ним восходят глубинные связи между собственно авторскими и отчужденными от автора (во второй и третьей инстанциях) частями цикла, например, последним отрывком из рукописи путешественников.

Проблема человеческого духа и духовности общества является важнейшей в «Русских ночах». А. А. Слюсарь справедливо отмечает, что сближает произведения, объединенные в цикл, общая тема – тема безумия. «Однако оно раскрывается на разном жизненном материале. Показано безумие художников, обусловленное их односторонностью, так как они полностью отделились искусству, и общества, в котором воцарились антигуманные отношения» [8, 238]. И отдельные люди (Пиранези, Импровизатор, Себастьян Бах, Бетховен), и целые общества (город без имени) подвергаются глубокому анализу, который свидетельствует о роковой неполноте их существования.

Глубокое обоснование и развитие в сюжете «Русских ночей» получила тема поэта и поэзии, существенно важная для творчества Одоевского. Постепенно она становится одной из ключевых – и именно потому, что в ней для писателя заключены не только вопросы, но и отчасти ответы, в ней есть элементы решения проблемы о путях человечества к истине и счастью.

В «Русских ночах» в зависимости от того, каков общественный взгляд на поэта, оценивается нравственный уровень того или иного общества. Рисуя картину общественной жизни или рассказывая историю жизни отдельного человека, Одоевский часто рассматривает их с точки зрения того, какое место в жизни занимает искусство.

Писатель выбирает героями своих романтических повестей самых разных людей: от Баха и Бетховена до несчастного импровизатора Киприяно. И у всех персонажей – общая черта: неполнота жизни, порождающая дисгармоничность.

В «Cavaliere del Opere Giambattista Piranesi» размышления Одоевского о судьбе и назначении художника касаются нравственной природы таланта. Пиранези – это человек с «разорванным сознанием». Он одержим замыслами грандиозными, но бесплодными. Безжизненность «прекрасных фантазий», безжизненность самого дара Пиранези таит в себе, по мысли Одоевского, разгадку природы «злого гения». В образе Пиранези воплощены не только муки творчества, но и идея конца, гибели культуры, погребаяющей под своими обломками человека и его недолговечные творения. Урок этой судьбы – наказание за безоглядный титанизм, приведший гения к забвению человечества.

Одоевский проводит своего «падшего» героя сквозь все круги ада. Бессмысленное, не направленное на благо расточительство таланта, отпущенного человеку природой, есть, по мысли писателя, тяжкий грех, с неизбежностью обращающий всякую деятельность в преступление. «За это и «наказывает» Одоевский (как отмечает М. Турьян) своего героя «космически»: он придает ему черты Вечного жида, осужденного Христом за безнравственный, немилосердный поступок на вечную муку» [9, 198].

Произведение Одоевского параболично. И рядом с внешней, фабульной стороной существует другая, внутренняя. Она проявляется в словах «русского Фауста», который комментирует рассказ: «Мне кажется, что в Пиранези плачет человеческое чувство о том, что оно потеряло, о том, что, может быть, составляло разгадку всех его внешних действий, что составляло украшение жизни, – о бесполезном...» [5, 34].

Ставкой героя повести «Импровизатор» является творческое вдохновение, неизбежные для всякого истинного художника муки творчества. «Фаустианский» мотив служит здесь решению важных проблем искусства: проблемы художника-творца и его высокого назначения, бескорыстного служения искусству, основ творческого процесса.

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

В повести «Последний квартет Бетховена» композитор изображен в конце своего жизненного пути. Болезнь до предела обострила его творческое беспокойство, а его разлад с обществом достиг апогея: не только публика, но и люди музыкального мира не понимают его последних произведений. Смысловый центр повести – монолог Бетховена. В нем раскрываются внутренний мир художника, свойственное ему острое сознание своего творческого предназначения, трагедия его земной жизни. «... Когда на меня приходит минута восторга, – говорит композитор, – я предупреждаю время, и чувствую по внутренним законам природы, еще не замеченным простолюдинами и мне самому в другую минуту непонятным... целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями...» [5, 82-83]. В этом источник счастья и гордости художника, но и его мук: «бездна» отделяет его «мысль» от «выражения», творца от внимающих ему и судящих его людей. Поэтому каждое творческое свершение для композитора является звеном в бесконечной цепи мыслей и страданий.

Бетховен у Одоевского не просто гений, но гений романтический, страдающий, далекий от света и покоя, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром,

гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на языке музыки. Это своего рода трагический символ романтизма, его исканий и порывов к высокому.

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

Примечателен эпиграф «Последнего квартета Бетховена», взятый из «Серрапионовых братьев» Гофмана. Он содержит мысль, поясняющую идею цикла «Дом сумасшедших» и вместе с тем поэтику предназначавшихся для него повестей: «С некоторых людей... природа или особенные обстоятельства сорвали завесу... Они похожи на тех насекомых, с коих анатомист снимает перепонку и тем обнажает движение их мускулов» [5,79]. Каждый из героев повестей Одоевского о художниках – образ-символ. «Особенные обстоятельства», в которые они поставлены, раскрывают стороннему наблюдателю тайны духовной жизни художника. При этом творческая индивидуальность для автора – лишь средство развить в картине жизни одну из граней своей философии искусства.

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

В Бахе нет бетховенской мятежности, нет и мистического раздвоения личности, как у Пиранези, позволившего увлечь себя «демону зла». В Бахе всё – высшая гармония и покой: и дух, и творчество, и личность. Ему, как и Бетховену, открыты и подвластны самые высокие сферы духовной жизни, но он царит там величественно и спокойно, равнодушный к признанию, к мнению «толпы».

В повести Одоевского о Бахе композитор страдает потому, что всю свою жизнь посвятил великой музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Эта односторонность Баха является формой безумия. Писатель, всю свою жизнь чтивший великого композитора, осмелился тем не менее сказать, что в его гениальной музыке нет человека и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. И в обеих повестях Одоевский подчеркивает роковую неполноту жизни своих персонажей. Одиноким, ослепшим, Бах смутно прозревает перед смертью истинный смысл человеческой жизни. Конец его воистину трагичен: «окруженный вечной тьмой, он сидел, сложив руки, опустив голову – без любви, без воспоминаний...» [5, 131].

Истории великих музыкантов, завершающие цикл, представляют собой ряд героических и одновременно трагедийных повествований. Герои этих историй более других заслуживали полноты жизни, сознавали ее необходимость, но она оказалась для них недостижимой. В этом и была их трагедия.

В основе «Русских ночей» лежат вечные вопросы о смысле жизни, об отношениях человека с миром. Одна и та же тема – столкновение личности, стремящейся к целостному, свободному самораскрытию, с косной, раздробленной действительностью – является ведущей. На разном жизненном материале раскрывается мотив безумия человеческого существования. У Одоевского все время повторяется мысль о дисгармоничности бытия, о трагической разорванности сознания, порождающей неблагоприятные судьбы. История каждого из героев как бы дополняет то, что отсутствовало в другой. Каждый из героев потерял какую-то часть души,

необходимую для полной гармонии. В повестях, входящих в цикл, воплощены разные типы духовной глухоты, роковой неспособности уловить жизненный ритм, губящей не только героев, но и целые цивилизации. И потому перед читателем возникает отчетливая объективная картина социальной и духовной дисгармонии.

Композиция «Русских ночей» определялась и «психологической драмой» автора (попыткой художественного воспроизводства творческого процесса), и «драмой идей» (воспроизведением духовных поисков поколения) Фауста.

В дальнейшем автор ушел от «психологической драмы». Отказавшись от служебной роли комментатора «Путешествия», Фауст вышел за пределы своих полномочий и в «Диалогах». Персонаж, которому было задано «...ничего не говорить, а замечать только, что говорят другие» [5, 74], стал говорить от имени всех участников диалогов, всего поколения, пережившего кризис идеализма 30-х годов XIX столетия, более того, от имени автора.

Фауст обратился к разъяснению авторских приемов и принципов организации материала. Так, он вводит читателя в проблему факта искусства и факта жизни. По поводу рассказа о городе без имени Виктор заявляет, что «такого факта никогда не бывало» [5, 72]. «Для многих духоиспытателей, – отвечает Фауст, – фактом было – символическое прозрение в происшествии такой эпохи, которая по естественному ходу вещей должна бы непременно образоваться, если б благое провидение не лишало людей способности вполне приводить в исполнение свои мысли» [5, 72]. Это объяснение относится к рукописи путешественников только внешне, по существу же речь идет о приемах, характеризующих «Русские ночи» В. Ф. Одоевского.

Фауст начинает вытеснять образ автора-повествователя, как вытеснил собеседников из диалогов. Участники беседы уже видят в нем автора. «И ты хочешь нас уверить, – упрекает его Вячеслав, – что просто случай соединил «Бетховена» с «Импровизатором», когда в том и другом одна мысль, но выраженная с противоположных сторон?...» [5, 97]. Фауст в ответ дает теоретическое обоснование «сделанного» и «природного».

Фауст становится центром и истолкователем подтекстовых связей в «Русских ночах». Он раскрывает аллегорический смысл «Судилища», объясняет символику Ночи и Солнца и – уже от себя – рисует один из трех символических пейзажей: «Но уже утро, господа. Посмотрите, какие роскошные багряные полосы разрослись от не восшедшего еще солнца... а там... там, в недостижимой глубине неба – и свет, и тепло, будто жилище души, и душа невольно тянется к этому символу вечного света...» [5, 27].

Итак, можно сделать вывод, что образ, созданный для объективирования, отдаления от себя собственной мысли, начал накладываться на образ автора-повествователя и, вытесняя его, становился единственным представителем модели мира автора.

Сокращение авторского текста, необходимость, говоря словами В. Ф. Одоевского, «...заставить читателя самого подумать, принудить самого употребить свой снаряд, ибо только тогда истина для него может сделаться живою» [5, 236], привели, таким образом, к метафоризации сюжета и образованию подтекстовых связей – к объективированным формам авторской активности, характерным для философского произведения.

Список использованной литературы

1. Егоров Б. Ф., Медовой М. И. Переписка В. Ф. Одоевского с А. С. Хомяковым // Ученые записки Тартусского государственного университета. – Тарту, 1970. – Вып. 251. – С. 75-79.
2. Маймин Е. А. О русском романтизме. – М.: Просвещение, 1975.
3. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. – М.: Искусство, 1969.
4. Медовой М. И. Пути развития философской прозы В. Ф. Одоевского в середине 1820-1840 годов: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Л., 1971.
5. Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Л.: Наука, 1975.
6. Одоевский В. Ф. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1981.
7. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. – 1913. – Т. 1. Ч. 1-2.
8. Слюсарь А. А. Циклизация в прозе А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя// Слюсарь А. А. Меморія. – Одесса: Астро-принт, 2009.
9. Турьян М. А. Странная моя судьба... – М.: Книга, 1991.

Т. Ю. Морєва

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
кафедра світової літератури

АВТОРСЬКИЙ СВІТ У ЦИКЛІ В.Ф. ОДОЄВСЬКОГО «РОСІЙСЬКІ НОЧІ»

Резюме

У статті аналізуються особливості літературно-філософської спадщини В. Ф. Одоевського 30-40-х років XIX сторіччя. Зокрема, розглядається модель авторського світу в циклі «Російські ночі». Крізь увесь твір проходить складна взаємодія двох протилежних авторських тенденцій: до самоствердження та до самоусунення. Основна увага приділяється проблемі співвідношення авторського началу і образу Фауста.

Ключові слова: авторський світ, діалогічність, філософський метод, цикл

T. Yu. Moreva

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literary

AUTHOR'S WORLD IN THE CYCLE V.F.ODOEVSKY «THE RUSSIAN NIGHTS»

Summary

The author analyses the peculiarities of the literary and philosophical heritage of V. F. Odoevsky of the 30s and 40s of the 19th century. In particular, a ponderate consideration is given to the model of the author's world in the cycle «The Russian Nights». The complicated interaction of the author's two contrary tendencies, to self-assertion and to dissociation, runs all through the work. Main attention is given to the problem of correlation of the author's message and the image of Faust.

Key words: The author's world, dialogueness, philosophical method, cycle

Статтю подано до редколегії 23.10.2013