

Гофман и Одоевский

Объект: *Серapiоновы братья* Э.Т.А. Гофмана и *Русские ночи* В. Ф. Одоевского.

Цель: Исследование романских структур.

Метод: Структурно-компаративистский анализ.

Желательный вариант: Осуществление научного любопытства (цель) относительно сходства/отличия Гофмана и Одоевского (объект) посредством игрового мыслительного процесса (методология).

Тема «Гофман и Одоевский» – не новая тема, она активно обсуждалась русской критикой 1830-х и особенно 1840-х годов, ее многократно касались историки литературы XX века, не только русские, но и немецкие. Одоевскому сопутствовала и сопутствует слава «русского Гофмана», и действительно, в ряду русских «гофманистов» XIX века Одоевский наиболее близок немецкому писателю, и в этом плане тема «Гофман и Одоевский» широка и многообразна. Из обширного сопоставительного материала я остановлюсь на двух книгах – на *Серapiоновых братьях* Гофмана и *Русских ночах* Одоевского. Но и здесь я не буду говорить ни о системе мотивно-тематических контактов, ни о контактах идеологем, ни о структуре художественных миров, ни о персонажном арсенале и т.д.; я ограничу себя только жанровой природой обеих книг; более того, речь пойдет по преимуществу об их коннотационном пространстве.

Основной корпус сочинений Гофмана образуют: 1) два романа традиционно-классической структуры (относительно): *Эликсиры дьявола* (1815–1816) и *Житейские воззрения Кота Мура* (1819–1821); 2) три сборника новелл и сказок: *Фантазии в манере Калло* (1814–1815), *Ночные произведения* (1816–1817) и *Серapiоновы братья* (1819–1821). 4-томные *Серapiоновы братья* состоят из 19 разнородных произведений, по преимуществу новелл и сказок, которые «насажены» на чрезвычайно развернутую рамку, «рамочную конструкцию» (она составляет пятую часть книги); в рамке излагается история шести литераторов (Теодор, Киприан, Лотар, Сильвестр, Отмар, Винцент), которые объединились в общество; время от времени на заседаниях «братья» читают и обсуждают «свои» произведения; к 19 основным произведениям надо добавить еще десять, которые не выделены названием, они возникают как бы в ходе дискуссии в качестве аргументов; функция аргументов и вводит их в состав рамки. *Серapiоновы братья* как структура за 180 лет назывались по-разному: сборником, циклом, романом.

Русские ночи впервые были изданы в 1844 г. в составе 3-томных *Сочинений князя В. Ф. Одоевского*, в их первом томе. Композиционная структура *Русских ночей* аналогична структуре *Серрапионовых братьев*; они состоят из 10 новелл и рамки, действующими лицами которой являются четыре философствующих литератора – Фауст, Виктор, Вечеслав и Ростислав; действие длится 9 ночей (у Гофмана 8 вечеров). Но структура *Русских ночей* тем не менее отлична от структуры *Серрапионовых братьев*; у Одоевского значительно по сравнению с Гофманом увеличен удельный вес рамки; и дело не только в том, что в первую, вторую, третью и девятую ночь произведения не читаются, а ведется напряженная дискуссия, которая всецело заполняет и пространный «эпilog»; рамка занимает более половины всего текста, примерно 57%. Если у Гофмана рамка – эстетический комментарий новелл и сказок, то у Одоевского – наоборот: структурно-семантическим стержнем является рамка, а новеллы – как бы подсобные аргументы в философско-эстетической дискуссии. В *Примечаниях к «Русским ночам*, относящимся к 1860-ым годам, Одоевский писал: *...когда сравнивают меня с Гофманом <...>, принимаю это сравнение за утешительность, ибо Гофман всегда останется в своем роде человеком гениальным, как Сервантес, как Стерн...* (Одоевский, 1975, 189). Но влияние *Серрапионовых братьев* на структуру *Русских ночей* Одоевский отвергает: *Не только мой исходный пункт был другой, но и диалогическая форма пришла ко мне иным путем; частью по логическому выводу, частью по природному настроению духа, мне всегда казалось, что в новейших драматических сочинениях для театра или для чтения недостает того элемента, которого представителем у древних был – хор, и в котором большею частью выражались понятия самих зрителей* (Одоевский, 1975, 190). И так, по Одоевскому, рамка в *Русских ночах* есть хор, многоголосие которого является механизмом построения единой философско-эстетической доктрины. В этом плане *Русские ночи* есть не что иное, как философский роман, или, точнее, роман философствования, мысли; поэтому «запевалой» в хоре и является Фауст, апеллирующий к аналитическому разуму гетевского Фауста.

А теперь необходимо отступление, и оно образует основную часть статьи.

Европейская словесность, начиная с античности, развивалась как **поэтическая** словесность; доминантный статус поэзии был определен ее нормативной функцией **второй** реальности, противоположной реальности повседневной. В некотором смысле поэзия являлась структурой, в которой если и не воплощался прецедент, то растворено было прецедентное начало. Язык поэзии прежде всего метризованностью был антигетичен естественному языку. Проза играла периферийную роль; ее сферой являлись малые жанры типа басни и притчи, сверх того, она обслуживала философию,

историографию, эпистолярный, в эллинистическую эпоху – роман, но как греческий, так и римский роман был своего рода массовой культурой. Поразительно, но брутальный по сравнению с Грецией Рим побудил даже научные сочинения оформлять как стихотворные тексты, и моделью их является поэма Лукреция *О природе вещей*. Локализация прозы в границах повседневного пространства определила «нетвердость», т.е. нежанровость ее структур, ее неструктурированность, особенно очевидную на фоне поэтической структурированности. Тем не менее мифологическое сознание эпохи делает неизбежной и структурированность прозы, которая проявляет себя в риторике, утвержденной усилиями многих греков и Цицерона. С точки зрения прозы, в цicerоновской доктрине принципиально важным является *учение о сочетании слов, во-первых, соразмерное построение фраз, во-вторых, ритмическое завершение фраз* (Гаспаров, 1994, 22).

Принципиальные изменения в структуре словесного искусства происходят в **культуре Ренессанса**. Ренессанс – это **поэтическая** культура, более того, это поэтическая культура, явившая самые сложные, самые изощренные жанровые формы, призванные демонстрировать высочайшие возможности человека в его построении совершенства и красоты. Но одновременно Ренессанс выдвигает и ключевые произведения новой европейской прозы, в начальный период – *Декамерона* (1352), в заключительный период – *Дон Кихота* (1605, 1615).

Декамерон – это большая словесная структура абсолютно нового типа. Действие в книге отнесено в недавнее европейское прошлое – в 1348 г., когда не только Флоренцию, не только Италию, но и всю Европу постигло апокалиптическое бедствие – чума; 7 девушек и 3 юноши (Памфило, Филострато, Дионео; Пампиня, Фьямметта, Филомена и т.д.; имена очень важны, поскольку это не аллегории, не типы, а **конкретные** люди, индивиды) покидают зачумленную, заваленную *разлагающимися трупами* Флоренцию, поселяются в загородном имении и там в течение 10 дней ежедневно рассказывают по 10 новелл. Так возникает структура, основными сегментами которой являются рамка и 100 новелл.

На уровне семантическом *Декамерон* мировому распаду противопоставляет гармоническое конституционное сообщество, смыслом которого является миростроительное творчество, демиургия. На уровне структурном *Декамерон*, **во-первых**, – это утверждение новеллы как **жанра**. Строго говоря, новелла возникает еще в XIII веке, но только у Боккаччо она обретает жанровую философию, основанную на «твердости» структуры. По сути дела, новелла – это **первый прозаический жанр**. «Твердость», т.е. жанровость, новеллы определяется не особыми принципами композиционной организации речи, принципами, основанными

на урегулированном повторе определенных словесных сегментов, а фабульно-композиционным механизмом «**новости**». За единичными исключениями в прозаическом тексте фабула, т.е. система событий, движущая конфликт, устремляет строимый писателем мир из состояния *A* в состояние *B*. В новелле, как правило, есть две ситуации, первая – разработанная, вторая – декларируемая; переход от одной ситуации к другой, от ситуации *A* к ситуации *B* происходит через событие, которое не подготовлено логикой развития ситуации *A*, а происходит неожиданно, **вдруг**, посредством **новости**, а новость только тогда новость, когда она неожиданна. Новостью новелла принципиально отличается от рассказа, в котором переход из ситуации *A* в ситуацию *B* совершается без скачка, без «вдруг», без актуализированной новости, а посредством причинно-следственного, логического процесса. Рассказ – это логика эволюционного движения. Новелла – это алогический революционный взрыв. Новость, алогический взрыв – единственный твердый, т.е. обязательный, постоянный, признак новеллы, единственное свидетельство ее жанровости, сближающее ее с поэтическими жанрами, с поэзией в целом. В этом плане новелла резко отлична от рассказа, как структура, причастная к поэтической структурированности; рассказ же находится вне зоны какого-либо контакта с поэзией. *Декамерон* – риторическая книга; просторечный, даже «нецензурный» городской лексикон преобразован у Боккаччо цicerоновским синтаксисом. Но главное – новость.

Во-вторых. Высокий уровень структурированности *Декамерона* определяется урегулированным повтором новелл, которые обретают стромфическую функцию. Но рамка открывает и закрывает новеллистический сегментарий; сверх того рамка является пограничной структурой между всеми новеллами; и в этом межновеллистическом пространстве она имеет или сугубо информационную функцию (*Рассказ Нейфилы заслужил всеобщее одобрение, а затем по желанию королевы начала Филомена*), (Боккаччо, 1970, 64), или функцию более развернутую, аналитическую. Во всяком случае, рамка «прошивает» новеллистику и «сшивает» ее в идеологическое единство. Но одновременно она образует определенный, достаточно урегулированный **ритм** повествовательной структуры. Сверх того, *Декамерон* делится на 10 больших частей по числу дней, проведенных в именье. Наконец, он начат *Вступлением* и завершен *Послесловием автора*. В этом плане *Декамерон* представляет собой прозаическое подобие большой поэтической структуры типа *Божественной комедии*, состоящей из 100 песен и т. д.; в отличие от *Божественной комедии*, в которой функцию объединяющего в единый сюжет Данте, совершающего странствие по аду, чистилищу и раю, функцию скрепы выполняют рассказчики, не личность, а коллектив, что относится к сфере семантики.

Таким образом, становление новой европейской прозы происходит под влиянием поэзии; с другой стороны, влияние поэзии поднимает эстетическую ценность прозы до уровня поэзии, уточним: до некоторой степени. По этой же причине новелла, существующая, как правило, в рамках «сборника», сопровождает поэзию почти на равных началах. Поэзия и прозаическая новелла – основные «слова» ренессансной словесной мысли.

Иное дело представляет *Дон Кихот*, написанный через 250 лет после *Декамерона*. *Дон Кихот* – это симбиоз «ослабленного» *Декамерона* и испанской массовой литературы, прежде всего рыцарского романа с плутовскими и пасторальными вкраплениями. От рыцарского романа в *Дон Кихоте* единое фабульное действие с началом и финалом, с набором постоянных персонажей, с одной стороны, и с значительным арсеналом персонажей «проходных», представляющих локальные пространства, с другой стороны, что естественно, поскольку романное действие образует **странствие**. Разумеется, есть исходный топос – *некое село Ламанское*, из которого *Дон Кихот* трижды выезжает и в которое возвращается. Но циклические внешние странствия «насажены», с одной стороны, на магистральное **духовное** странствие, с другой стороны, и это связано с первым, на магистральное устремление *Дон Кихота* к смерти. В отличие от боккаччовского сюжета, финал которого достаточно условен, «открыт», дон-кихотовский сюжет «замкнут», «закрыт», исчерпан. *Декамерон* при всей своей структурированности заканчивается многоточием, *Дон Кихот* – точкой. *Декамерон* – открытая структура, *Дон Кихот* – «закрытая» структура.

Но в *Дон Кихоте* есть и так называемые вставные новеллы, прерывающие фабулу дон-кихотовских странствий: пространная новелла о *Безрассудно любопытном* (Сервантес, 1970; I, 33–35), история жизни пленника (I, 39–41) и т. д. Вставные новеллы и другие сюжеты, лишь косвенно связанные с магистральной фабулой, – это отголоски, фрагменты декамероновской структуры. В некотором смысле *Дон Кихот* – это *Декамерон* наоборот: если в *Декамероне* новеллы благодаря своему удельному весу доминируют над рамкой, то в *Дон Кихоте* новеллы подчинительны истории *Дон Кихота*, которая в контексте *Декамерона* представляет собой рамку, обретшую самостоятельность и тем самым значительное текстовое пространство. Рамка, ставшая основой текста, разрушает высокий уровень его структурированности; *Дон Кихот* – это произведение, устремленное от структурированности к «неструктурированности», т. е. к тому особому типу структурированности, которая окончательно воплотится в реалистическом романе XIX века; от поэзии к собственно романной прозе с ее ориентацией на воспроизведение бытия.

Немаловажно и то, что вторая вершинная новеллистическая книга Ренессанса – *Назидательные новеллы* (1613), создававшаяся Сервантесом одновременно со II томом *Дон Кихота*, – не имеет рамки и в этом плане представляет собой сборник новелл, целостность которого определяется не структурой, а идеологией.

И теперь чрезвычайно важный постулат: *Декамерон* и *Дон Кихот* – это два типа европейского романа; сформировавшиеся в пространстве ренессансной культуры, они определили романную картину XVII–XX века, четырех последних столетий. Дон-кихотовская модель – это протестиическая, изменчивая модель, своей неструктурированностью отражающая и воплощающая историческое бытие в его многообразных проявлениях, демонстрирующая естественный образ жизни. Это роман, который, по словам М. М. Бахтина, всегда находится в *зоне максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности* (Бахтин, 1975, 455), по метафорическим словам Стендаля, является зеркалом перед жизнью (Стендаль, 1959, 451). И именно поэтому роман дон-кихотовской модели не имеет твердой формы, т.е. не является жанром. *Дон Кихот* – это первый акт дежанрового, дематричного мышления, окончательно сформировавшегося во второй половине XIX века. Тенденция дон-кихотовского романа – тенденция объективности, т.е. исключения из текста непосредственно утверждаемой авторской позиции. Декамероновский роман, наоборот, – это не зеркало перед жизнью, но **конструкция** авторского сознания. В новеллистической части он тяготеет к изображению реальности, но главная его задача не аналитическая, а демонстрационная: он констатирует смену сознания, взрыв, отменяющий прежнее сознание и утверждающий новое сознание; это абсолютно идеологический роман. Но новеллистической структурой он не ограничивается; рамка и является тем средоточием идеологии, сквозь призму которой и необходимо рассматривать реальность. Если угодно, рамка – это голос общественности, коллектива. Голос же коллектива – это голос твердой формы. Декамероновская модель по этой причине и сохраняет жанровую матричность. *Декамерон* и *Дон Кихот* – это два принципиально отличных типа романа; первый из них – жанровый роман, второй – дежанровый, что делает его определение как романа весьма условным; в сущности, это имеет в виду С. Г. Бочаров, называя *Дон Кихота* «особым романом», «с особым синкретным художественно-теоретическим характером, обширным, «космическим» планом и сложно расчлененным составом» (Бочаров, 1985, 34).

Нельзя сказать, что структура *Дон Кихота* в XVII веке получила продолжение и развитие. Скорее наоборот, XVII век предпочитал декамероновскую структуру. В 1630-ые годы Франсиско де Кеведо пишет книгу *Час воздаяния*, в которой есть открывающая и завершающая книгу

рамка и 40 разного типа новелл, своеобразный свод человеческих типов и действий. В рамке рассказано о заседании олимпийских богов, на котором Юпитер предъявляет серьезные претензии Фортуне, богине судьбы, погрязшей в коррупционном сумасбродстве. *Пьяная баба, мы столь долго не препятствовали твоим сумасбродствам, безрассудным выходкам и лихим проделкам, что смертные решили, будто богов не существует, небо пусто, а я вовсе никуда не гожусь. Они жалуются, что ты воздаешь почести за преступления, а грех награждаешь, как добродетель; возводишь на судейский помост тех, кого надо бы вздернуть на виселицу, даришь почетные звания тем, кому давно пора обрезать уши, разоряешь и унижаешь всех, кого следует обогатить* (Кеведо, 1971, 343). В результате дискуссии, т.е. перебранки, Юпитер дает Фортуне право в *некий день и некий час каждому человеку на земле* воздать по заслугам (Кеведо, 1971, 346), и 40 информации, новелл – это и есть перечень *воздаяний*.

Чрезвычайный интерес представляет книга Тирсо де Молины *Толедские виллы* (1 изд. – 1621; 2 изд. – 1624). Книгу открывает пространный, 80-страничный пролог; в нем рассказывается, как одним жарким летом в Толедо собралось общество молодых дам и кавалеров, которые решают устроить торжество; избираются 10 дам и 10 кавалеров, каждому отводится по вилле на берегу Тахо, и каждый обязан принимать и услаждать гостей. Тирсо де Молина предполагал написать 20 «вилл», было написано только 5. Но в отличие от *Декамерона*, корпус сочинений состоит из разнородных структур: комедий, повестей, поэм, лирики, новелл, театральных трактатов, и все это демонстрирует барочную хаотичность бытия и искусства.

Но XVIII век в Западной Европе – это торжество дон-кихотовского романа, которое стало возможно в результате *Спора древних и новых*, в частности, в результате утверждения прозы как полноценной словесной структуры. Проза не только возобладала над поэзией, проза проникла и в драму.

И теперь возвращаюсь к началу, к Гофману и Одоевскому. Конец XVIII-го – начало XIX века – это возрождение высокого статуса поэзии, особенно в Германии, Англии, чуть позже во Франции; наконец, 1820–1830-ые годы – *Золотой век* русской поэзии. По всей вероятности, масштабы поэтического творчества и масштабы его воздействия на сознание эпохи реанимировали декамероновскую романную модель, причем эта модель обретает особый статус в тех культурах, в которых проза, в том числе роман дон-кихотовского типа, не получила в XVIII веке должного развития, я имею в виду Германию (в меньшей степени) и Россию (в большей степени). В Германии первое слово было в этом плане сказано Людвигом Тиком, издавшим в 1812–1815 году 4-томный *Фантазус*, в

котором рамка, действующими лицами которой являются 7 рассказчиков, объединяет в единое целое 27 произведений разных типов; таким образом, *Фантазус* генетически связан с *Толедскими виллами* Тирсо де Молины.

Гофман, структурируя *Серрапионовы братья* как романную целостность, в качестве образца имел именно *Фантазус*, о чем и заявил в предисловии: *Именно эта форма напомнит читателю «Фантазус» Людвигу Тика. Но насколько же проигрывает составитель, если кто-то вздумает сравнить эти два произведения! Не говоря уже о том, что ему и в голову не придет ставить свои сочинения в один ряд с покоряющими душу творениями законченного мастера, разговоры, вплетенные в «Фантазус», содержат еще и глубочайшие, остроумнейшие замечания об искусстве и литературе; что же до этой книги, то здесь беседа друзей, связующая между собой различные их сочинения, должна заодно представлять картину сплоченности единомышленников, которые поверяют друг другу творения своего духа и высказывают о них суждения. И только сами предпосылки такого живого, непринужденного обмена мнениями, когда одно слово поистине рождает другое, могут служить тут мерилом* (Гофман, 1998, I, 5). Предисловие Гофмана, преисполненное восхвалений Тика и самоунижения, достаточно лукаво, потому что в основе своей имеет разграничение *Фантазуса* и *Серрапионовых братьев*, достоинством которых объявляет *естественность*.

Серрапионовы братья декларируют мир романтического синтеза, того синтеза, который провозгласил Ф. Шлегель в знаменитом изречении: «абсолютный синтез абсолютных антитез» (Шлегель, 1983; I, 296), при этом имеется в виду, с одной стороны, синтез художественный, т. е. синтетическая парадигма сознания, и синтез исторического бытия. В этом смысле как *Фантазус*, так и *Серрапионовы братья* демонстрируют бесконечное, мир проходимых границ, текущий мир, с той только разницей, что *Фантазус* – текст сконструированно-«умышленный». Для Гофмана принципиально важна система и структура точек зрения. Это в высшей степени сложная структура. Прежде всего, это точка зрения повествователя, но она непосредственно воплощена только в рамке; точка зрения повествователя организует точки зрения шести рассказчиков; рассказчики – это художники, эстетики, критики, их слово – эстетическое слово, это эстетический комментарий к новеллам и сказкам, но точки зрения рассказчиков глубоко различны, это не один голос, это шесть разнородных голосов, шесть самостоятельных, независимых точек зрения. Повествователь, таким образом, перестает быть структурой целостной, единой идеологии, он ведет не монолог и даже не диалог, а полилог, шестиголосую партию. Ее результатом является видоизменение эстетической позиции. Наконец, рассказчики рассказывают или читают

созданные «ими» произведения и в каждом из этих произведений есть свой повествователь и свои персонажи, их точки зрения; каждый рассказчик объявляется как бы Автором. И точка зрения рассказчика складывается уже не только из системы его эстетических высказываний, но и созданных «им» текстов. Через рассказчиков 19 произведений, составляющих основу книги, входят в синтетическую точку зрения повествователя. Но благодаря структурной многоступенчатости точка зрения повествователя декларируется не непосредственно, а опосредованно, через изощренный композиционный монтаж. Внутреннее действие *Серрапионовых братьев*, связанное с расположением образующих книгу произведений, с композицией, итоги эстетического полилога – все это свидетельствует об «одноголосости» книги; но «одноголосость» состоит из многоголосия, из целого хора различных голосов. С другой же стороны, многоголосость повествователя лишает его демиургической однозначности. *Серрапионовы братья* – это произведение, в котором органически соединены, во-первых, концентрический принцип композиции с полифоническим, с другой стороны, онтологическое начало связано с историческим. И самое важное: *Серрапионовы братья* – это произведение, главной проблемой и главным итогом которого является трансформация культурного кода, преодоление романтического первоначала, первоисточника, путь от приоритета сознания к приоритету истории. (См.: Федоров, 1974; Федоров, 2004).

Теперь о *Русских ночах*.

У Гофмана при всей значительности рамки вторична; рамка, в сущности, порождение новелл и сказок; искусство – продуцент эстетики, продуцент мысли, точнее, эстетической мысли. У Одоевского характер отношения рамки и новелл абсолютно иной: дело не только в том, что объем рамки превосходит объем новеллистической части, это превосходство функционально; оно свидетельствует уже внешним образом о приоритете рамки; но и структурно рамка – не комментарий, как это было прежде, в том числе и у Гофмана, не мысли **по поводу** прочитанных текстов, а **основная** часть, содержание которой – полилогическое осмысление современного состояния европейского мира, его устройства, его политики, его науки, его философии, его искусства и т.д., и т.д., его внутренних отношений, его прошлого и его будущего; и новеллы, сохраняя структурную самостоятельность, введены в этот мыслительный поток, как *один из* материалов, хотя и важный. Одоевский создает картину европейского интеллектуализма XVIII-XIX веков, и в то же время интеллектуальная дискуссия в высшей степени актуальна, поскольку происходит в эпоху радикальной смены культурного кода Европы, в эпоху кризиса мифологического сознания и становления сознания позитивистско-утилитарного; но что очень важно, говоря об этой смене, Одоевский мыслит

системно. Например: *Нельзя не заметить явного параллелизма между самыми отвлеченными метафизическими положениями века и движением прикладных наук, которые образуют всю общественную, семейственную и индивидуальную жизнь человека <...>. Так, напр<имер>, довольно любопытно, что постепенное раздробление естественных знаний, или лучше сказать, их измельчение, – другими словами, их оремесление, – по-моему, их постепенное падение – соответствует именно той бедственной эпохе, когда философия, поскользнувшись на Бэконе, перешла через Локка и опустилась до Кондильяка, несмотря на все противодействие великого Лейбница, т.е. со второй половины XVII века до начала XIX (Одоевский, 1975, 161). И далее: Что касается до Бэкона, то, вероятно, он сам не ожидал, до какой нелепости дойдут его последователи; <...> но на Бэконе лежит тяжкая ответственность за то, что он приучил исследователей останавливаться на **случайных, второстепенных** причинах, оставляя в стороне **внутреннюю сущность явлений** (Одоевский, 161–162). По Одоевскому, эта тенденция – дьявольская затея: <...> я не знаю никого, кроме этого господина [имеется в виду Луцифер – Ф. Ф.], который мог бы с такою ловкостью пустить по свету, например, следующие бессмысленные слова: **факт, чистый опыт, положительные знания, точные науки и проч. т. п.**» (Одоевский, 144). В этом же ряду и аналитические филиппики против утилитаризма. *Тщетно вы будете ослаблять права человека, когда к сохранению их влечет его собственная польза; тщетно вы будете доказывать ему святость его долга, когда он в противоречии с его пользою. Да, **польза** есть существенный двигатель всех действий человека! Что бесполезно – то вредно, что полезно – то позволено. Вот единственное твердое основание общества! Польза и одна польза – да будет вашим и первым и последним законом! <...>**

Так говорил молодой человек в кругу своих товарищей, – и это был – мне не нужно называть его – это был Бентам (Одоевский, 63).

Тем не менее Одоевский отнюдь не сосредоточен на критике «позитивно-утилитарной» тенденции: *Я никогда не отвергал, – говорит он устами своего Фауста, – необходимости опыта вообще и важности чувственных опытов* (Одоевский, 176). Все сущее, и прежде всего человек и человеческое общество есть живой организм (Одоевский, 172), а живой организм – это не только система действий и противодействий, но и некий симбиоз понятийного и опытного, того, что написано на языке мало известном и тем более трудном, что еще не составлено для него ни словаря, ни грамматики (Одоевский, 178). Нынешний же статус живого организма, с точки зрения Одоевского, следующий: *Как бы то ни было, когда не существует равновесия и гармонии между элементами, –*

организм страждет; и таков педантизм в этом законе, что ничто не спасает от сего страдания: ни развитие воли, ни дар творчества, ни сверхъестественное знание, – будь он странною, обладающею всеми средствами силы, называйся он Бетховеном, Бахом, – организм страждет, ибо не **выполнил полноты** жизни (Одоевский, 180). В этом смысле взгляд Одоевского – не только в **доопытный**, т. е. мифологический синкретизм, но и в синкретизм **постопытный**, сформировавшийся на опытной основе: взгляд Одоевского – не только в прошлое, но и в будущее европейского сознания.

И теперь вывод.

Серapiионовы братья и *Русские ночи* близки как прозаические структуры, которые в качестве исходной точки имеют *Декамерон* Боккаччо. Тем не менее они различны. Структурированность *Серapiионовых братьев* достаточно высока: рамка – новелла – рамка – новелла и т. д. *Русские ночи* – это разрушение структурированности, она и сохраняется и не сохраняется, хотя бы потому, что нет относительно урегулированного чередования новелл и рамки, рамка подчиняет себе новеллы. *Русские ночи* находятся как бы на полпути от *Декамерона* к *Дон Кихоту*. И здесь надо сказать еще об одном. Декамероновская структура в русской прозе переживает свой золотой век в 1830-ые годы, в эпоху Золотого века русской поэзии. Она рождается на фоне всецело поэтических 1820-х годов и она возникает, когда душа начинает просить *смирненной* прозы, говоря словами Пушкина. И ее первым великим актом явились *Повести Белкина* (1830). За ними последовали *Вечера на хуторе близ Диканьки* (1831–1832), *Миргород* (1835) и *Арабески* (1835) Гоголя. Важно и то, что *Мертвые души* были названы «поэмой»; проза определена как поэтическая структура; и в этом плане ориентирована не только на *Божественную комедию*, но и на ее прозаический аналог – *Декамерон*. Наконец, кульминация декамероновской структуры в России – это *Герой нашего времени*, но и ее определенное снятие: пять самостоятельных «повестей» объединены одним персонажем – Печориным. *Герой нашего времени* выходит в свет в 1840 г., *Русские ночи* – в 1844 г., и они демонстрируют процесс превращения декамероновской структуры в структуру дон-кихотовскую. После *Русских ночей* начинается эпоха дон-кихотовского русского романа.

Все сказанное демонстрирует единство европейского литературного, культурного мира, европейский мир как систему, и именно она, эта система, общими усилиями итальянца Боккаччо, испанцев XVII века, немцев начала XIX века, русских прозаиков 1830–1840-х годов создает одну из оригинальнейших прозаических структур, сыгравших важную роль в становлении европейской прозы.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. 1975. *Вопросы литературы и эстетики*. – Москва: Художественная литература.
- Боккаччо, Дж. 1970. *Декамерон*. – Москва: Художественная литература.
- Бочаров, С. Г. 1985. *О художественных мирах*. – Москва: Советская Россия.
- Гаспаров, М. Л. 1994. *Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве*. – Москва: Наука.
- Гофман, Э. Т. А. 1998–1999. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. – Москва: Художественная литература.
- Кеведо, Ф. де. 1971. *Избранное*. – Ленинград: Художественная литература.
- Одоевский, В. Ф. 1975. *Русские ночи*. – Ленинград: Наука.
- Сервантес, Сааведра М. де. 1970. *Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский*. В 2 т. – Москва: Художественная литература.
- Стендаль, 1959. Собр. соч.: В 15 т. Т. 1. – Москва: Правда.
- Тирсо де Молина, 1972. *Толедские виллы*. – Москва: Художественная литература.
- Федоров, Ф. П. 1974. *О композиции «Серапиевых братьев»*. – Рига: Звайгзне.
- Федоров, Ф. П. 2004. *Художественный мир немецкого романтизма: структура и семантика*. – Москва: МИК.
- Шлегель, Ф. 1983. *Эстетика. Философия. Критика*. В 2 т. – Москва: Искусство.

Hoffmann and Odoyevsky

The subject of the analytical comparison is the four-volume book by Hoffmann “The Serapion Brothers” (1819-1821) entailing novellas and fairy-tales that are arranged within the frame construction and “Russian Nights” by Odoyevsky (1844) having an analogous structure. In Hoffmann’s case, frame is an aesthetic commentary on the novellas and fairy-tales, hence it is secondary. In Odoyevsky’s text, frame is the structural-semantic core, whereas novellas constitute arguments in the philosophical-aesthetic discussion. The structure of enframed novellas goes back to Boccaccio’s “Decameron” that is the major turning point in the European prose in many aspects organized according to a poetic model. Cervantes’ “Don Quixote” is genetically related to “Decameron”, making a passage from the poetic structuring model to that kind of novel structure aimed at reconstructing of reality. “Decameron” and “Don Quixote” are two types of the European novel determining the peculiarities of the genre from the 17th to the 20th century. In this respect, “The Serapion Brothers” reaches back to the model of “Decameron”, whereas “Russian Nights” – to the model of “Don Quixote”.

Key words: *Boccacci, Cervantes, Hoffmann, Odoyevsky, the structure of enframed novellas, a novel of an open structure, a novel of a closed structure.*