

- Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т.7. М.; Л., 1963.
Вольтер. Эстетика. М., 1974.
Гомер. Илиада / Пер. Н. И. Гнедича. Л., 1990.
Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994.
Лит. наследство. Т. 97. Федор Иванович Тютчев: В 2 кн. Кн. 2. М., 1989.
Лосев А. Ф. История античной эстетики: Высокая классика. М., 1974.
Пиндар. Вакхилид: Оды. Фрагменты. М., 1980.
Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1990.
Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994.
Современник, литературный журнал А. С. Пушкина, 1836—1837. М., 1988.
Софокл. Драмы. М., 1990.
Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1966.
Тютчев Ф. И. Поли. собр. соч. и письма: В 6 т. Т.1. М., 2002; Т.2. М., 2003.
Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М., 1980.
Pindarus. Carmina cum fragmentis. Ps. 1. Lipsiae, 1980.
Plato. Opera. Т. 4. Oxford, 1962.
Sophocles. Tragoediae. Lipsiae, 1908.

Т. Л. Шумкова

ИРОНИЯ КАК ФОРМА РАННЕРОМАНТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА

Проблеме иронии в творчестве Федора Ивановича Тютчева (1803—1873) не посвящено ни одного специального исследования. И это несомненный парадокс, так как уже Л. В. Пумпянским было установлено, что лирика поэта совокупно являла собой «полную, хотя и крайне сжатую систему теоретического романтизма» [Пумпянский, 1928, 15]. Исследователи более обращали внимание на ироническое отношение к миру, присущее Тютчеву-человеку. Так, Д. В. Григорович вспоминает о поэте как завсегдагае салона М. Ю. Виельгорского: «Постоянным посетителем этих вечеров был известный поэт Ф. И. Тютчев, прославившийся также едкостью своего остроумия» [цит. по: Аронсон, Рейсер, 2001, 246]. Б. Романов, напротив, отмечает, что любовь к Родине и поэзии не мешала ему «оставаться трезво-проницательным и часто — но не в стихах (выделено нами. — Т. Ш.) — глубоко ироничным. <...> Тютчев и на смертном одре остается... насмешливым острословом» [Романов, 2004, 561]. Очевидно, что здесь речь идет об иронии как стилистическом приеме — насмешке, притворстве, скрывающем под маской одобрения «поношение» и «противоречие» [ЛЭС, 1987, 132]. Наблюдение Н. А. Некрасова о том, что ряд стихотворений поэта носит на себе легкий, едва заметный оттенок иронии, напоминающий... Гейне» [Некрасов, 2004, 374], осталось без внимания.

Обратимся к самой дефиниции «романтическая ирония» в ее раннеромантическом видении. Йенские романтики представляли иронию как бесконечный хаос всеполноты — порождение продуцирующего индивидуального сознания, устремленного в лоне философско-поэтического универсума к недосыгаемому абсолюту. Это был никогда не реализующийся и никогда не прекращающийся созидательный акт, дерзновенное, открытое И. Г. Фихте утверждение (через «я») «огромной лестницы ступеней от лишая до серафима» [Фихте, 1995, 475], вызывающее, однако, улыбку «мыслящего духа». Ибо, в представлении йенцев, вместе со знанием «в равной степени возрастает и незнание, или, скорее, знание незнания» [Шлегель, 1983, I, 305]. Переживаемое сознанием духовное противоречие возвышало романтика над конечным материальным миром; вечная иллюзия приближения абсолюта обеспечивала бесконечность процесса духовной самореализации, «бесконечную цепь внутренних революций» [Там же, 316].

Отсюда элитарность и наполненное иронией противопоставление высокодуховной личности «гармонической банальности», основное в романтическом двоемирии, когда романтическая ирония проявляется в качестве дивергенции «я-для-себя» и «я-для-другого», характерной, по наблюдению В. И. Тюпы, для «иронического модуса художественности» [Тюпа, 2002, 51].

Раннеромантическая ирония — «игра», поэтически охарактеризованная Новалисом как «чередa неизведанных ощущений», дающая человеку возможность обрести двойственный опыт: «вне него больше нет ничего непроницаемого, в нем самом множатся образы и предвестия» [Новалис, 1997, 68]. Эта наполненная иронией изменчивость — о д у х о т в о р я ю щ а я . Так, в «Генрихе фон Офтердингене» из сердцевины Голубого цветка выглядывало прелестное девичье личико впоследствии обретенной возлюбленной, персонифицирующей «Золотой век». Й. Геррес, вслед за Новалисом полагающий, что дух поэта вечно ищет ту изначальную целостность, которая была у него в «благословенной индийской отчизне» [Новалис, 1980, 99], уверен, что поэтические творения подобны изображению Говинды на слоне, созданном из всего возможного на земле, одухотворяющегося в процессе многообразных слияний [см.: Геррес, 1987, 318].

Подобная тенденция к животворности есть отличительное свойство раннеромантической иронии [см.: Берковский, 1973, 83]. Формой ее проявления выступает, по наблюдению М. Франка, зиждательный синтез аллегории и остроумия. Аллегория определялась Шеллингом как «способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное» [Шеллинг, 1966, 106]. Остроумие, обозначенное Ф. Шлегелем как «взрыв скованного духа», «фрагментарная гениальность» [Шлегель, 1983, I, 280], напротив, выявляет общее без полноты, наличествующей в аллегории. «Отсутствует орган, который бы собрал оба взгляда в одном мгновении или в единстве одного сознания», — пишет об их сочетании М. Франк [2001, 303]. Отсюда хаотическая универсальность, исполненная иронии, примером которой и могут служить образы Голубого цветка и Говинды, где «незамирающий хаос воображения замирает

в... синтезе» [Франк, 2001, 302] и одновременно необходимо манифестируется «неизобразимость бесконечного» [Там же, 300].

У Тютчева романтическая ирония обнаруживается уже в отношении к самому процессу творчества, как это было ранее у йенских романтиков. Они творили в «беспамятстве», не сулящем жестких выводов и конкретных формулировок, наслаждаясь свободой, кроющейся в неопределенности. Блаженное ничегонеделание, праздность как «единственный фрагмент богоподобия» [Шлегель, 1979, I, 139] сопутствовали творческому акту — особой форме жизнеутверждения демиурга.

С другой стороны, проявлялась связь с творческой позицией почитаемого Тютчевым Н. М. Карамзина¹ — его отношением к собственным стихам как к «моим безделкам». В конце XVIII — начале XIX в. такое убеждение было новаторским, демонстрирующим полное равнодушие к общепринятой норме стиха, выступающим в качестве проявления свободы, расширяющей границы творчества. При этом «реальный Карамзин... был весьма высокого мнения о своем литературном даровании и видел в себе человека, призванного реформировать русскую словесность» [Лотман, 1997, 436—437].

Тютчев наследует йенскую «идиллию праздности» и карамзинский взгляд на творчество, но без его пафосного отношения к себе как новатору и реформатору. В письме к И. С. Гагарину поэт пишет: «Вы просили меня прислать вам мое бумагомаранье. <...> Пользуюсь этим случаем, чтобы от него избавиться. Делайте с ним, что вам заблагорассудится. Я питаю отвращение к старой исписанной бумаге, особливо исписанной мной...» [Тютчев, 2004, 47].

А. Юнгрен называет такое отношение к творчеству «артистической позой», спаянной с «личными свойствами поэта» [Юнгрен, 1999, 20], подкрепив сделанный вывод цитированием стихотворения, посвященного М. П. Погодину и написанного в «духе салонной остроты». Текст стихотворения говорил не только о склонности Тютчева к импровизации, но и о том, что сама эта склонность была по-йенски иронична. Объятый «праздностью», поэт сообщает о своем стихотворном «списке»: «Не совладал с моею ленью праздной. / Чтобы она хоть вскользь им занялась...» [цит. по: Там же, 27]. Налицо противоречие в свете иронии: «лень праздная» должна «заняться», т. е. совершить нечто полезное, антитетичное чистой красоте, но она же — состояние духа, в котором невозможно совершить ничего полезного.

Йенские романтики с иронией относились к высказанному слову. Она исходила из противоречия б е с к о н е ч н о с т и духовного продуцирования — к р а т к о в р е м е н н о с т и бытия продукта, отторгнутого от души, обретшего материальность. Романтический творец подчинен высшей силе; акт творчества подобен «чуду», «даже однократное свершение которого должно было бы нас уверить в абсолютной реальности высшего бытия» [Шеллинг, 1987, 476]. Но творение, создаваемое «для-себя», отторгается от продуцента. Новалис писал: «С каждой чер-

¹ Для Тютчева Карамзин — «наш добрый, чистый гений» [Тютчев, 1994, II, 182].

той создание отделяется от мастера на расстояние пространственно неизмеримое. С последнею чертой художник видит, что мнимое его создание оторвалось от него, между ними мысленная пропасть, через которую может перенестись только воображение... Художник принадлежит своему произведению, произведение же не принадлежит художнику» [Новалис, 1980, 96]. Бытие творения из бывшего «для-себя», но ставшее «для-другого» порождает отстраненно-ироническое отношение к нему романтического творца. Н. Готорн описал ситуацию, в которую попал «мастер красоты». Он создал бабочку — прелестное существо, какое не могла бы породить и всесильная природа. Но вот бабочка, играющая красками жизни, плод долгих творческих усилий, — убита, а художник, уже познавший высшую красоту, вовсе не скорбит, он улыбочив и спокоен, ибо краткое земное бытие для него ничего не значит [см.: Готорн, 1986, 388—407].

Романтическому творцу было не важно, как некогда поэту-классицисту, чаявшему запечатлеть себя в мертвой материи памятника — логически продуманного воплощения жажды бессмертия, сколь долго проживет его творение. Бытие романтического поэта — миг, заключающий бесконечность (ср. у Блейка «В одном мгновеньи видеть вечность...») [Блейк, 1980, 257]. Произнесенность сообщала поэтическому тексту материальное воплощение, антитетичное заложенной в нем бесконечности идеи. У Тютчева стихи оказывались «метафорически смертными» не только потому, что приравнивались к быстротечному речевому акту, как справедливо полагает А. Юнгрен, но и в силу иронической традиции, в свете которой важен сам творческий акт, а не его обретший конечность продукт. Поэтому, в силу бесконечности духовного продуцирования, понимание Тютчевым факта, что «стихи живут два-три мгновенья, / Родились утром, к вечеру умрут» [цит. по: Юнгрен, 1999, 27], не окрашено в тона пессимизма. С другой стороны, миг существования прекрасного, мгновение жизни стиха есть единственно подлинное мгновение. В. Н. Топоров обращается к мысли Шеллинга о том, что «каждое создание природы лишь одно мгновение и ... обладает подлинным совершенством красоты» [Топоров, 1990, 99], отраженной в тютчевском любовании «чудными мгновениями» как жизненной полнотой, быстро исчезающей, а потому многократно желанно продляющейся, о чем лирический герой молит и призывает.

Возникшее противоречие между фрагментарностью мига и бесконечностью абсолюта исполнено иронии, ибо фрагмент «наследует синтезирующую силу абсолютного единства» [Франк, 2001, 304], облекая ее в единичное, становящееся лишь п о д о б и е м совершенного первообраза.

В этом ключе весьма показателен тютчевский «Silentium!» (1830). Глаголы повелительного наклонения *молчи*, *скрывайся* и *таи*, *питайся*, *внимай* призывают к совершению романтического акта духовного продуцирования, представленного как совокупный «мир... таинственно-волшебных дум» [Тютчев, 1994, I, 191]. Сосредоточенность на внутреннем мире «чувства» и «мечты» без материально-конечного воплощения в слове (а материя, по Шеллингу, есть «слово Бога, вошедшее в конечное» [Шеллинг, 1966, 341]) делает акт продуцирования романтически бесконечным. Ирония в том, что процесс художественного творчества оказывает-

ся незавершенным, а призыв к молчаливому самосозерцанию в поэтической оформленности исходит от поэта. Н. Н. Скатов, не называя происходящее иронией, говорит именно о ней: «Стихи космического чувства таковы, что единственной доступной человеку стихией, способной если не передать, то хотя бы... обозначить... не всегда ясные знаки, оказывается стихия поэтическая... все равно никогда не могущая достичь адекватного внешнего выражения. <...> Тютчевский поэт никогда не может быть доволен. <...> Это высший поэтический самосуд, приговаривающий к самоотрицанию. Отсюда стон: слово о слове, взывающем “*Silentium!*”» [Скатов, 2004, 619]. Исполненный иронии контраст слова и молчания, к которому оно призывает, отражен и в ритмической организации стихотворения. М. М. Гиршман отметил, что в каждой строфе стихотворения он выражен в «индивидуальной пунктуации — срединном тире... Такое троекратное выделение призыва и “молчи” обнажает еще один внутренний контраст настойчиво повторяющегося высказывания, слова о молчании» [Гиршман, 2002, 199].

Однако сравним призыв к молчанию в «*Silentium!*» со строками «Из Шекспира» (начало 30-х гг.) воссозданным Тютчевым близко к тексту первоисточника фрагментом монолога Тезея из пьесы В.Шекспира «Сон в летнюю ночь»:

И лишь создаст воображенья виды
Существ неведомых, поэта жезл
Их претворяет в лица и дает
Теням воздушным местность и название!

[Тютчев, 1994, I, 208]

Поэтическая речь — следствие диалектического процесса, в результате которого языковой хаос обретает «поэтическое тело», подобное телу божества [Шеллинг, 1966, 338]. Учитывая, что поэт осознает свою демиургическую миссию претворения воображаемого, очевидно, что он творчески и г р а е т самой идеей творчества. В «*Silentium!*» в духе риторической традиции XVIII в. он повелительно призывает к конкретному духовному деянию, которое может быть лишь свободным, и, радуя за свободу, противопоставляет конкретности, выражаемой в фиксации результата продуцирования в материи звучащего слова² — самой сути осознаваемого призвания поэта, что явствует из стихотворения «Из Шекспира». Обращение к проблеме воображения через Шекспира, которому, по мнению Ф. Шлегеля, было дано «узреть тайну невидимого мира в зеркале глубоко видящей фантазии» [Шлегель, 1983, II, 318], соответствовало иенским представлениям о творчестве³, но манифестация бесконечного духовного продуцирования, выраженная в «*Silentium!*», также не противоречила им.

² При этом нельзя игнорировать духовное состояние, иллюстрированное стихотворением: «Душевные метания, раздвоенность чувств, вынужденная ложь мучили поэта, а высказаться, поделиться посоветоваться было некому и не с кем, облегчить душу он мог только прибегая к творчеству, к поэзии...» [Чагин, 2003, 175].

³ В частности, Шлегель и Шеллинг трактуют произведения Шекспира как «абсолютные», «неисчерпаемые», «универсальные», «безграничные» [см.: Шлегель, 1983, I, 303, 378; II, 325, 397; Шеллинг, 1966, 62, 178, 204—205, 43].

Подход к творчеству как к игре — подвижности идей, хаосу — и есть почерпнутое у йенских романтиков ироническое отношение к миру, когда размываются грани истинного и неистинного, когда, как у Ф. Шлегеля, «нужно то верить, то не верить» [Шлегель, 1983, I, 318] и когда важен сам процесс движения к абсолюту, а результат неожидан и неведом. Тютчев любит игру, вовлекая в нее атрибуты своего духовного мира: «Две беспредельности были во мне, / И мной своенравно играли оне» [Тютчев, 1994, I, 178]; «Играют выси ледяные / С лазурью неба огневой» [Там же 175]; «Младенец пылкий и живой / Играл — неосторожен» [Там же 117]; «...гром... резвяся и играя, грохочет в небе голубом» [Тютчев, 1994, I, 154]; «...волна... покоясь иль играя» [Там же, II, 76]; «Играй, покуда над тобою / Еще безоблачна лазурь, / Играй с людьми, играй с судьбою» [Там же, 130]; «Жизнь играет, солнце греет...» [Там же, 178]; листья «... были в красе, / Игнали с лучами, / Купались в росе!...» [Там же, 183]; «Люблю глаза твои, мой друг, С игрой их пламенно-чудесной» [Там же, I, 231]; «Играет в чаше / Всемогущее вино» [Там же, II, 61]; «Своенравная волна, / Как покоясь иль играя, / Чудной силы ты полна!» [Там же, 75]. Игра — ироническое состояние изменчивости — для Тютчева ранне-романтически оптимистична, зиждательна. Сам человек — «игра и жертва жизни частной», но вовлекающийся в «животворный океан», причащающийся на миг (ибо лишь так возможно обретение абсолюта) «жизни божески-всемирной» [Там же, I, 259]. Игра — сила стихий молодости, моря, неба, солнца и обновляющего природу грома — ведет к блаженно-неопределенному: «Блестит лазурь, играет кровь... / Или весенняя то нега? / Или то женская любовь?» [Там же, 235].

Особый смысл животворной иронии игры — в стихотворении уже зрелого поэта «Беспомощный и убогий...» (1865). Первое пятистишие воспроизводит болезненное состояние лирического героя; болезненность, некая «хромоногость», слышится даже в неточной рифме «привстав — телеграф». Второе пятистишие воссоздает мир, объятый жизнью и движением бури, дождя, шумящей зелени и отзывающийся на окрыленный привет. Мертво-вещный, материально-полезный продукт цивилизации — телеграф — оживотворяется в игре сам и дает жизнь «хромономому привету» [Там же, II, 160], обретающему крылатость — как платоновская идея, как Муза. Образ телеграфа — полноты жизни в неживой оболочке — объединяет строфы, становится аллегорией динамики жизни. Полуживой («беспомощный», «убогий») лирический герой оживает, как и телеграф, до этого бывший и вовсе неживым. Такое уподобление, несомненно, исполнено остроумия. Ирония — в метаморфозе одухотворения, порожденной синтезом аллегии и остроумия.

Иронически-игровую суть творчества Тютчев раскрыл в стихотворении «Конь морской» (1830—1835). Морской конь, родственник античному Пегасу, — аллегория вдохновенного творчества. Для воссоздания его стихийности символический Пегас был бы слишком обыден; именно закрепленная за ним традицией семантика лишает свободной крылатости образ, который он воплощает извечно. «Море» и «вихрь» — стихии свободы и непредсказуемости. В этом ключе эпитеты *морской, рьяный, буйный* выступают как синонимы. Вдохновение

прихотливо, потому и конь «то смиренный, ласково-ручной, / то бешено-игривый!» [Тютчев, 1994, I, 199]. *Море и вихрь* противостоят *брегам* — земному, конечному, основательному. Конь разбивается об их незыблемость, как утрачивается вдохновение, соприкасаясь с обыденностью. Завершает стихотворение ирония, вводящая читателя в состояние недоумения, связанного с парадоксальностью поведения коня. Конь бесстрашно стремится к «брегу» с «веселым ржаньем», не ведая, что едва копыта коснутся берега, он сам разлетится «в брызги», т. е. его не станет. Здесь возможно тройное толкование: конь — как бабочка, летящая на огонь, привлекаемая необычной и заманчивой противоположностью стихии; или конь «в своей надменной силе» существует лишь в единственно истинный миг, который есть в настоящем, и в этом случае отношение Тютчева к своему творчеству как к быстротечному мгновению подкрепляется иронически созданным образом; или обыденность неотвратимо настигает вдохновение, и оно смертно. Но море вечно, вечен «берег» (вспомним «Море и утес»), значит, вдохновение вернется вновь, вновь состоится акт продуцирования.

Особое место в сфере игры воображения занимают исполненные одухотворяющей иронии пограничные состояния, сопряженные с пространственно-временными изменениями. Пограничные состояния таят ироническую неопределенность, сопряженную с фантазийной изменчивостью, зыбкостью, отражаемой в стихии волн, когда неведомо, что наступает: сон или смерть, — парадокс инобытия, как в стихотворении «С озера веет прохлада и нега...» (1850—1851). Это перевод альпийской пастушеской песни юного рыбака (*Fischerknabe*), начинающей народную драму Ф. Шиллера «Вильгельм Телль». В песне Шиллер обращается к европейской мифологии, где ундины, русалки, дух воды, завлекала путника, плененного ее голосом и красотой, в пучину вод [см.: Юсим, 1991, 562].

И у Шиллера, и у Тютчева первая строка погружает в стихию реальности: сон рассматривается как психофизиологическое состояние. Далее возникает иное измерение; явление ангелов как посланников Бога вызывает аллюзии с физической смертью и духовным воскрешением — не случайно сон «райский» (у Шиллера «Im Paradies»). Далее следует важное расхождение с первоисточником. Сравним:

Шиллер

Und wie er erwachtet in seliger Lust,
(А как он проснется в блаженной радости,
Da spülen die Wasser ihn um die Brust,
(Тут подступят воды к его груди,
Und es ruft aus den Tiefen:
(И раздастся голос из глубины):
Lieb Knabe, bist mein!
(Милый юноша, ты мой!)
Ich locke den Schäfer,
(Я заманиваю пастуха,
Ich zieh ihn herein
(Я затагиваю его.)

[Schiller, электрон. ресурс]

Тютчев

И вот он очнулся от райского сна —
Его, обнимая, ласкает волна...
И слышит он голос,
Как ропот струи:
«Приди, мой красавец,
В объятья мои».

[Тютчев, 1994, II, 55].

У Шиллера происходящее воспроизведено последовательно (пробуждение — погружение в волны — объяснение происходящего голосом из глубины). Волна у немецкого поэта остается волной, водной стихией, погружение в которую введет героя в иной мир. При этом обладательница голоса лишь «заманивает», «затягивает» свою жертву, дальнейшая судьба которой не рассматривается (это и не принципиально для немецкого читателя-зрителя, знакомого с национальным фольклором).

У Тютчева ситуация романтизируется через нарушение последовательности. Герой оказывается в объятиях волны, равновеликих более глубоким объятиям — обладательницы голоса. Наполненный эротизмом образ волны у русского поэта в духе иронии раннего немецкого романтизма оживляет неживое еще до того, как герой попадет в иные объятия, сулящие ему смерть-воскресение. Границы жизни, смерти, сна у Тютчева иронически размываются: стихийное проявление жизни — объятия — синонимичны поглощающей жизнь озерной волне; сон переходит в смерть, дарующую страстное жизнеутверждение. Соответственно «я-для-себя» — сладостные объятия неземного существа; «я-для-другого» — физическая смерть. Усложнение ситуации в том, что герой и читатель не ведают, где же истина. Отсюда — ирония.

Ирония, направленная на «гармоническую банальность», всегда остающаяся актуальной в немецком романтизме, чрезвычайно важна и для Тютчева. В стихотворении «Не то, что мните, вы, природа...» (1831—1836) исследователей с давних пор волновал адресат⁴ [см., например: Соловьев, 1990, 107; Пумпянский, 1928, 26; Козырев, 1988, 87] инвективы (его завуалированность, вызывающая различные толкования, возможно, иронична в отношении мыслящего читателя, не способного возвыситься до уровня открытия в диалоге, который с ним ведет поэт). Исполненная иронии оппозиция «истинное отношение к миру природы — ложное представление о ней», связывающая Тютчева с сонмом немецких романтиков, оставалась без внимания. Этапы разворачивания иронии таковы.

Сначала дается истинный взгляд на проблему: природа в духе Гете, Баадера, Шеллинга и йенских романтиков объявляется средоточием жизни и души. Вторичный накал эмоций приходится на момент разделения обращения к непосредственным носителям ложного знания, именуемым «вы», и характеристики этих лиц, обозначенных местоимением «они». Переход от «вы» к «они», разделенный эмоционально насыщенным пропуском строфы, усиливает пренебрежение, актуализирующееся в разворачивании своеобразной диалектики омертвения, насыщенной иронией. От слепоты и глухоты: «Они не видят и не слышат» [Тютчев, 1994, I, 245], через отсутствие душевного тепла: «Лучи к ним в душу не сходили» [Там же, II, 246], к полной «глухонемоте» мертвой души, не откликающейся на голос «матери самой». Образ природы — живой матери всего сущего (как это было представлено в опусе Гете «Природа»), на который не способна откликнуться мертвая

⁴ Совершенно парадоксальную мысль о Шеллинге как адресате инвективы высказывает Л. Г. Шакирова [см. об этом: Шакирова, 1987, 17].

душа, в последней строке стихотворения смыкается с образом матери, особенной для каждого и для каждого близкой органически и духовно, чей голос также не может быть услышан омертвевшими душами. Особый образ листа, который «садовник приклеил», плода, занесенного в «чрево» «игрою внешних, чуждых сил» (это один из немногих случаев, когда игра характеризует у Тютчева нечто негативное), сближает иронию Тютчева с гофмановской. Тютчев любит образ листа — детища природы; бесконечная вечнозеленая листовая совокупность, («легкое племя»), говорит о ее живости и силе; Гете на древе жизни назван «лучшим листом». Лист — сама жизнь в ее всеполноте; его «приклеенность» означает искусственность жизни. У Гофмана в «Крошке Цахес» псевдоученый Моше Терпин превратил природу в «маленький изящный компендиум», заключив ее составляющие для удобства изучения в маленькие ящички. У Тютчева такие же неназванные псевдоученые, не чувствуя единства всего сущего, познают мир в надуманных, искусственно созданных категориях.

Сущность познания под знаком иронии представлена в стихотворении «Фонтан» (1831—1836). Для Тютчева здесь очевиден йенский взгляд на процесс познания, предполагающий вечное движение к отдаляющемуся в бесконечной иллюзии приближении к абсолюту. Каждый акт приближения, явленный как взлет фонтанной струи, оживляющей наверху, в миге приближения к далекой цели, все неживое «облаком живым» [Тютчев, 1994, I, 224], исполнен иронии к предыдущему через осознание неполноты знания, почерпнутого у Сократа. Однако если морской конь разбивался о «брег» с «веселым ржаньем», то в «Фонтане» «неистошному» процессу не свойствен подобный оптимизм: к радостной йенской ироничности присовокупляется иной, овсянный грустью взгляд. «Длань незримо-роковая» — рок в качестве неотвратимой необходимости — довлеет над свободой и упорством мысли. Оптимистично оживляя неживое, Тютчев, возможно, предвидит катастрофу исчерпанности такого движения, как некогда ее предвидел Гегель [Гегель, 1973, 202], и тогда эпитет *незримо-роковая* сообщает дополнительный оттенок всему происходящему со «смертной мыслью». И совсем не случайно в первой строке эпитет *живой* относится к неживому облаку, а в девятой строке, начинающей второе восьмистишие стихотворения, живая мысль все же мысль *смертная*.

К «Фонтану» в этом ключе примыкает стихотворение «Вопросы» (1827—1830), несколько иначе высвечивающее проблему непознаваемости абсолюта. Это стихотворение — перевод стихотворения «Вопросы» («Fragen») из цикла «Северное море» («Die Nordsee») (1825—1826) Г. Гейне. Подобно бесконечно циркулирующей воде водомета, «по-прежнему шумят и ропшут волны», уходя и возвращаясь к берегу. И если фонтан — метафора познания, устремленного ввысь, к трансцендентному, то волна, «ветр», звезды символизируют вечно непознаваемую природу. Вопросающий иронически снижен перед ней; проникновение в глубины его внутреннего мира замещено демонстрацией разнообразных внешних, материально-бытовых проявлений: «В чалмах, и митрах, и скуфьях, / И с париками, и обритых,— / Тьмы бедных человеческих голов / Кружилися, и сохли, и потели...» [Тютчев, 1994, I, 172]. Тютчев вводит ставший одиозным образ «философа в осьмнад-

цать лет», усугубляя иронию Гейне. У немецкого поэта герой стихотворения — *Jüngling-Mann* (молодой человек), сообразно своему возрасту задающийся вопросами о смысле бытия. У Тютчева — *юноша-муж*, это не прихоть переводчика, а оксюморонное сочетание, иронически указывающее на внутренне противоречивый духовный синтез зрелости и незрелости. Герой, ожидающий ответа, в последней строке именуемый *глушцом* (у Гейне: *Und ein Narr wartet auf Antwort*), осмыслен предельно иронически: тысячеголовая толпа, традиционно противопоставляемая такому герою, вовлекает его в свою стихию, а природа одинаково не открывает тайн ни ему, ни ей. Так, по-йенски понимая непознаваемость абсолюта и природы в качестве его воплощения, Тютчев в духе позднего романтизма иронизирует над самим субъектом-познающим, утратившим былое богоподобие. И эта совсем «не йенская» ирония звучала даже в раннем творчестве поэта. В стихотворении «На камень жизни роковой...» (1823) младенец, брошенный на попечение Музы и Амура, становится Поэтом, братом Орфея, спорившим в жизни всего «только раз» (Тютчев выделяет эти строки): «На диспуте магистра» [Тютчев, 1994, I, 118]. Образ пылкого оратора, противостоящего толпе, пришедший в романтизм из платоновского диалога, иронически снижался. Это снижение продолжится в стихотворении «Не верь, не верь поэту, дева!» (1831—1839). Призыв не верить поэту и сопутствующие ему разъяснения, адресованные деве, традиционно раскрывают (*всесилен, как стихия, наполнен огнем*) и одновременно снижают (*сосет сердце, как пчела, жизнь задушит, обожжет*) [Там же, 261] романтический образ поэта. Такая ироническая изменчивость точки зрения в осмыслении священного для ранних романтиков образа была немыслимой в йенском романтизме, но вполне соответствовала позднеромантическому — гофмановскому — видению.

Представление раннего Тютчева о любви⁵ наполнено иронией, существенно отличной от йенской. Ф. Шлегель выделил особую иронию любви, возникающую из противоречия «чувства конечности и собственного ограничения» бесконечной идее «истинной любви», усиливающего и подтверждающего любовь [Шлегель, 1983, II, 361—362]. Такое чувство Ф. Шлегель воспел в «Люцинде», а Новалис — в «Генрихе фон Офтердингене». У Тютчева же в «К N. N.» (1828—1830) «любишь» — значит «притворствоваться умеешь» [Там же, 173]. Любовь-притворство выступает как особое компромиссное отношение к светским условностям. И тогда обман вызывает любование, кокетство кажется «послушною красой», «измена льстит». И все это парадоксально привлекательно в своей игривой изменчивости, в иллюзии свободы, истинное воплощение которой невозможно. Так реализуется ирония (к героине — адресату стихотворения, к свету, героя к самому себе, оказавшемуся в плену лжи), столь распространенная в творчестве Гофмана и поздних романтиков⁶.

⁵ Любовь в творчестве позднего Тютчева изъята из сферы иронии.

⁶ Впоследствии в реализме, где романтическое представление о любви претерпит окончательную демифологизацию, любовь будет именоваться «романом», а идеальная возлюбленная обретет черты светской женщины.

Таким образом, Тютчев энергично воспринял йенскую идею романтической иронии — зиждательного хаоса всеполноты, отрицающего серьезное отношение к процессу творчества, мыслимого, однако, в качестве духовного деяния «избранника» и «пророка». Как и ранним немецким романтикам, русскому поэту присуще ироническое видение творческого процесса, бесконечной деятельности продуцирующего, устремленного к абсолюту сознания, романтического двоemiрия и пограничных состояний, уводящих от ложной истинности и конечности суждения. В то же время иронической интерпретации у Тютчева подвергаются образы и ситуации, однозначно трактуемые в раннем романтизме, но подвергшиеся ироническому осмыслению значительно позднее, когда романтизм изнутри будет претерпевать разрушение. Это демонстрировало не только творческое видение поэтом романтических проблем, но и указывало на особенности внутренних процессов, протекающих в русском романтизме, явленном, по мысли Ф. П. Федорова, в качестве «катастрофического наслоения романтизмов друг на друга» [Федоров, 1994, 304].

Аронсон М. И., Рейсер С. А. Литературные кружки и салоны. М., 2001.

Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

Блейк У. В одном мгновеньи видеть вечность... // Лит. манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 4. М., 1973.

Геррес Й. [Рецензии] Соч. Жан-Поля // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 311—341.

Гиришман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002.

Готорн Н. Мастер красоты // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1986. С. 388—407.

Козырев Б. Н. Письма о Тютчеве // Лит. наследство. Т. 97: В 2 кн. Кн. 1. Ф. И. Тютчев. М., 1988. С. 70—131.

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин. СПб., 1997. С. 418—455.

Некрасов Н. А. Русские второстепенные поэты // Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 2004. С. 360—384.

Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к ночи. М., 1996. С. 70—127.

Новалис. Фрагменты // Лит. манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 94—107.

Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия: Тютчевский альманах, 1803—1928. Л., 1928. С. 9—57.

Романов Б. Неразгаданный Тютчев // Тютчев Ф. И. Стих. М., 2004. С. 550—570.

Скатов Н. Н. По высям творенья // Тютчев Ф. И. Стих. М., 2004. С. 610—637.

Соловьев В. С. Поэзия Тютчева // Соловьев В. С. Лит. критика. М., 1990. С. 105—121.

Топоров В. Н. Заметки о поэзии Тютчева (еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сб. Таллинн, 1990. С. 32—107.

Тюпа В. И. Художественный дискурс: (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002.

Тютчев Ф. И. Поли. собр. стих: В 2 т. М., 1994.

Тютчев Ф. И. Поли. собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 4. М., 2004.

Федоров Ф. П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы // Эолова арфа: Рус. романт. лирика. Даугавпилс, 1994. С. 296—305.

Фихте И. Г. О достоинстве человека // Фихте И. Г. Соч.: Работы 1792—1801 гг. М., 1995. С. 474—477.

Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония: Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» // Немецкое философское литературоведение наших дней. СПб., 2001. С. 291—313.

Чагин Г. В. Тютчевы: Преданья русского семейства. М., 2003.

Шакирова Л. Г. Истоки символики философских стихов Тютчева о природе. М., 1987. Рукоп. деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 29770.

Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М., 1966.

Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1987. С. 227—489.

Шлегель Ф. Люцинда // Избр. проза немецких романтиков: В 2 т. Т. 1. М., 1979. С. 117—204.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983.

Юнгрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи // Тютчевский сб. Тарту, 1999. С. 18—30.

Юсим М. А. Ундины // Мифол. слов. М., 1991. С. 562.

Heine H. Die Nordsee [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.schiffbruechige.de/gelichte_23.html.

Schiller, Friedrich von. Wilhelm Tell [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.digbib.org/Friedrich_von_Schiller_1759/Wilhel.

Ю. В. Доманский

ВАРИАТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ДРАМЫ ЧЕХОВА: ФИНАЛ «ВИШНЕВОГО САДА»

И. Е. Гитович по поводу сценических интерпретаций «Трех сестер» заметила: «...Ставя сегодня Чехова, режиссер из многослойного содержания пьесы выбирает все-таки — сознательно или интуитивно — историю про что-то, что оказывается ближе. Но это неизбежно о д н а (выделено автором; разрядка наша. — Ю. Д.) из историй, о д н а из интерпретаций. Другие же смыслы, заложенные в систему образующих чеховский текст “высказываний”, остаются нераскрытыми, ибо раскрыть с и с т е м у за те три-четыре часа, что идет спектакль, невозможно» [Гитович, 2002, 14]. Этот вывод может быть спроецирован и на другие «главные» пьесы Чехова, в том числе на «Вишневый сад», ведь театральная практика XX в. убедительно доказала две вещи, которые на первый взгляд противоречат друг другу: драмы Чехова на сцене ставить нельзя, потому что любая постановка оказывается неполноценной относительно бумажного текста; драмы Чехова много, активно и часто успешно ставятся в театре.

Такое противоречие продиктовано как очевидной сложностью перекодировки чеховского драматургического текста в текст театральный и желанием постановщика сложность эту преодолеть, так и не менее очевидной простотой, порождающей иллюзию легкого пути при перекодировке драмы Чехова с бумаги на сцену. Камнем преткновения при такой перекодировке оказывается прежде всего ремарка, воплощающая, как и положено ремарке в драматургическом роде литературы, авторскую позицию, но воплощающая таким образом, что при внимательном взгля-