

Т.Л.Шумкова

**ИРОНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
В СВЕТЕ ТРАДИЦИЙ НЕМЕЦКОГО
РОМАНТИЗМА**

Монография



**Издательство
Нижевартовского государственного
гуманитарного университета
2009**

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Ш 96

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижевартовского государственного гуманитарного университета

Рецензенты:
кафедра журналистики и литературы
Югорского государственного университета;
доктор филологических наук, профессор Г.К.Щенников

Шумкова Т.Л.

Ш 96 Ирония в русской литературе первой половины XIX века в свете традиций немецкого романтизма: Монография. — 3-е изд. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2009. — 370 с.

ISBN 978–5–89988–666–8

Монография посвящена исследованию проблематики иронии как «модуса художественности» в немецкой и русской литературе первой половины XIX века в контексте типологических и историко-культурных взаимодействий. Автор подробно останавливается на осмыслении феномена иронии современной наукой, анализирует ее воплощение в трудах теоретиков иронии — Ф.Шлегеля, Жан-Поля, К.В.Ф.Зольгера. Разнообразие проявлений иронии выявляется на материале художественных произведений немецких романтиков Ф.Шлегеля, Новалиса, Э.Т.А.Гофмана, Бонавентуры и русских авторов — В.Ф.Одоевского, Ф.И.Тютчева, а также Ф.М.Достоевского и И.А.Гончарова, которым романтическая ирония открыла новые грани творчества.

Для студентов, аспирантов и преподавателей высших учебных заведений, всех, кто интересуется литературой, культурологией и философскими проблемами литературоведения.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 978–5–89988–666–8

© Шумкова Т.Л., 2009
© Издательство НГУ, 2009

Моим родителям Людмиле Исааковне
и Леониду Рувиновичу Соколовским,
моим сыновьям Никите и Вячеславу Шумковым
с любовью посвящая эту книгу

ПРОБЛЕМА ИРОНИИ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ И ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ (ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ)

Проблема изучения иронии в настоящее время актуализируется в связи со спецификой мировоззрения современной эпохи, отмеченной явлением «философского диалогизма», «множественностью относительных истин, невозможностью прямого высказывания и потому — всевластием иронии»¹.

Следовательно, возникает вопрос об отношении к традициям русской классики в освоении иронии, ее использования в качестве орудия мысли, способа познания и художественного моделирования мира. В свою очередь, поднимаемые проблемы приводят к осмыслению диалога культур, вклада отечественной литературы в мировую культуру.

Специфика развития культуры состоит в постоянном расширении, увеличении ее объема с сохранением в памяти уже созданного; «самоусложнение и саморазвитие являются... законом» механизма, обеспечивающего, по мысли Ю.М.Лотмана, ее «стабильность» и «динамизм»². Диалектические изменения, происходящие в литературном процессе, не предполагали «внезапного и «полного обновления формальных элементов, но... *новую функцию этих формальных элементов*»³, ранее обеспечивающих устойчивость системе. Так в мировоззренческое поле вступает *культурная рефлексия*, связанная с проблематикой передачи «наследственной информации», ее воспроизводства в дальнейшем развитии культурного процесса. «Творческая рефлексия — это эвристическая рефлексия поиска субъектом своей актуальной позиции, на которой он еще не утвердился окончательно, — позиции подлинного творца данного творения»⁴.

¹ Выгон М.С. Парадигмы комического в современной литературе // Современная русская литература (1990-е гг. — начало XXI в.). СПб., 2005. С. 55.

² Лотман Ю.М. О типологическом изучении культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 458.

³ Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. М., 2002. С. 204.

⁴ Тюпа В.И., Бак Д.П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Сб. науч. тр. Кемерово, 1988. С. 5.

Первая половина XIX века в европейской и русской литературе началась с эпохи романтизма, имеющей в качестве «исторического факта»⁵ культурные границы, детерминированные социально-политическими (революции во Франции 1793 и 1848 гг., наполеоновские войны — восстание декабристов 1825 г.), философскими (открытия И.Г.Фихте и Ф.В.Й.Шеллинга), литературными (роман И.В.Г.Гете «Ученические годы Вильгельма Мейстера» — творчество Э.Т.А.Гофмана, в России — творчество В.А.Жуковского) факторами⁶.

И если сама история романтизма пролегает «между абсолютным оптимизмом раннего романтизма и абсолютной безысходностью позднего», то русскому романтизму, как отмечает Ф.П.Федоров, присуще «катастрофическое наложение романтизмов друг на друга»⁷ — сосуществование раннеромантической и позднеромантической моделей мира в пределах одного текста.

Ирония, обретшая в романтизме статус мироощущения, выступает в качестве доминанты культурной диалектики. Зависимость от контекстов сообщает иронии способность отражать изменения в культуре; акты «снятия» утратившего актуальность, производимые ею, становятся определяющими в осмыслении границ культуры как «воплощенного типа мышления, как воплощенной картины мира»⁸.

Соответственно, осмысление метаморфоз, происходящих с иронией в свете следования русской литературы первой половины XIX в. от романтизма к реализму, осмысление творческой рефлексии иронии как «модуса художественности», «стратегии эстетического завершения»⁹, осуществляемой в ходе культуры, представляется весьма плодотворным.

В основу методологии проводимого исследования положены:

1) выявленная Ю.М.Лотманом и Ю.Н.Тыняновым необходимость типологического изучения литературы, ибо «система, описанная имманентно, не может иметь специфики»¹⁰;

⁵ Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное. Л., 1967. С. 13; см. также: Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер // Russian Literature. Amsterdam, 1995. V. 38. P. 241.

⁶ В данном случае мы исходим из причин возникновения романтизма, выведенных самим Ф.Шлегелем в 216 фрагменте. (См.: Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 300).

⁷ Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы // Эолова арфа. Русская философская лирика. Даугавпилс, 1994. С. 304.

⁸ Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер. P. 255.

⁹ Рощина О.С. Иронический модус художественности (А.П.Чехов, А.А.Блок, И.И.Бунин): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998. С. 2.

¹⁰ Лотман Ю.М. О типологическом изучении культуры. С. 449.

2) культурно-историческая концепция Ф.П.Федорова, предполагающая осознание особенностей картины мира, присущей определенной культуре — «с ее трансцендентной сеткой, т.е. с ее *доминантными* категориями... демонстрирующими наиболее общие, фундаментальные понятия сознания», которая «будучи сопоставленной с картинами мира, воплощенными в других текстах, и позволяет определить место каждого отдельного текста в творчестве художника и в культуре в целом. В свою очередь, сопоставление всех отдельных, всех индивидуальных картин мира той или иной эпохи — это реконструкция типа искусства, типа культуры»¹¹;

3) концепция «переходности» в культуре, сформулированная А.В.Михайловым, отталкивающимся от мысли, высказанной романтиком философом Йозефом Герресом в «Мифологии азиатского мира»: «Не только у входа в Рай поставлен пламенеющий херувим, но и на всякой границе, где одна эпоха переходит в другую, грозит нам огненный меч»¹². Диалектика культурных процессов предполагает «переход и непереход; эпохи переходят одна в другую, и в то же время, из одной... “не пускают” в другую»¹³;

4) разработанная В.И.Тюпой теория *модусов художественности* как способов осуществления законов, обеспечивающих целостность художественного произведения. «Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей, и соответствующую ей поэтику»¹⁴, — пишет В.И.Тюпа. Предпринимаемый им *исторический подход* позволяет осмыслить произведение как целостность с преобладанием в ней определенной *эстетической доминанты*, обогащенной «конструктивным преодолением субдоминантных эстетических тенденций»¹⁵;

5) выявленные Ю.В.Манном и Г.К.Щенниковым¹⁶ особенности трансформации западноевропейских романтических мотивов в «ироническую плоскость»¹⁷ русской литературы.

¹¹ Лотман Ю.М. О типологическом изучении культуры. С. 241—242; см. также: Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции. С. 193.

¹² Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков // Михайлов А.В. Обратный перевод. М., 2000. С. 21.

¹³ Там же.

¹⁴ Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2004. С. 37.

¹⁵ Там же. С. 52.

¹⁶ См.: Щенников Г.К. Синтез русских и западноевропейских литературных традиций в характерологии Ф.М.Достоевского // Творчество Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 19—20.

Лингвистические и литературно-эстетические концепции иронии (теоретический аспект)

Появление многообразных концепций иронии связано с ее мировоззренческой неустойчивостью. «Невозможно мыслить иронию не ироническим способом, а только вводя это понятие внутрь своего собственного принципа; не существует метаязыка, на котором можно определить данный феномен»¹⁸, — пишет Е.А.Найман. В.И.Тюпа указывает на «пульсирующий характер иронии», колеблющейся от «характерного стилистического приема до универсального принципа мирозерцания»¹⁹. Е.М.Кагановская отмечает, что, несмотря на возникновение «четкого барьера между формой выражения и содержащейся в ней неадекватной информации, становится очевидным наличие у иронии собственных даже не правил, а законов отражения существующей в самой иронии реальности. <...> Указать с точностью начальный и конечный пункты иронического представления довольно сложно»²⁰.

В.В.Дементьев размышляет: «В современной теории... не решены вопросы: 1) о статусе базовой единицы категории иронии: уровня лексем (метафоры, высказывания (речевой акт), текста (речевой жанр)? 2) должна ли это быть единица по преимуществу коммуникативная или когнитивная (номинативная)?»²¹. И.Саниева и В.Давыдов подчеркивают, что «даже если ограничиться только филологией, то он (термин «ирония». — *Т.Ш.*) включает теперь в себя столько значений, что... непрерывно меняет свою природу, отражая диалектику формы и содержания художественной литературы»²².

Традиционно в современной филологии к иронии предпринимаются лингвистический и эстетический подходы. «Ирония должна находиться вне поля чисто лингвистического исследования»²³, — замечает Е.М.Кагановская. «Следует различать иронию как эстетическую категорию

¹⁷ Манн Ю.В. Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 434.

¹⁸ Найман Е.А. Онтологизм иронии // Проблемы исследования знания и культуры. Томск, 1994. Рукол., деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 49527. С. 7.

¹⁹ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 141.

²⁰ Кагановская Е.М. Полифоническое звучание как основа представления // Язык и культура: Докл. III междунар. конф. Киев, 1994. С. 197.

²¹ Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000. С. 184.

²² Саниева И., Давыдов В. Ирония. История вопроса // Язык. Сознание. Коммуникация. М., 2000. Вып. 12. С. 54.

²³ Кагановская Е.М. Полифоническое звучание как основа представления. С. 197.

и иронию как языковую категорию»²⁴, — пишет А.В.Сергиенко. «Как эстетическую категорию иронию следует отличать от одноименного стилистического приема»²⁵, — настаивает Л.В.Чернец.

Современная лингвистика рассматривает иронию в двух аспектах: как *стилистическую фигуру* и как явление, возникающее в *акте коммуникации*. В свою очередь, в силу своей многогранности ирония сопрягает «семантику языковых единиц с их естественным коммуникативным окружением»²⁶. Обладание «содержательной двуплановостью»²⁷ связывает иронию с *метафорой, сравнением, аллегорией*. В метафоре может иметь место *нарочитое неправдоподобие* как стилистический прием, и тогда в ее сферу вовлекаются *гипербола, литота и реализация метафоры*. У Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776—1822) в «Золотом горшке» есть эпизод заключения студента Ансельма в стеклянный сосуд. Автор призывает читателя к состраданию, живописуя мучения юноши:

«Ты живо можешь почувствовать бедственное состояние несчастного студента Ансельма; если же ты и во сне не видел ничего подобного, то пусть твое живое воображение заключит тебя, ради меня и ради Ансельма, на несколько мгновений в стекло. Ослепительный блеск плотно облекает тебя; все предметы кажутся тебе освещенными и окруженными лучистыми радужными красками.., — ты неподвижно плаваешь как бы в замерзшем эфире, который сдавливает тебя, так что напрасно дух повелевает мертвому телу. Все более и более сдавливает непомерная тяжесть твою грудь, все более и более поглощает твое дыхание последние остатки воздуха в тесном пространстве; твои жилы раздуваются, и каждый нерв, прорезанный страшной болью, дрожит в смертельной агонии. <...> Тут Ансельм увидел, что рядом с ним, на том же столе, стояло еще пять склянок, в которых он увидел трех учеников Королевской школы и двух писцов»²⁸.

Это пример реализации метафоры, связанной с *нарочитым неправдоподобием*, ибо невозможно мыслить человеческое существование в замурованном сосуде, стоящем на столе. Герой неправдоподобно преуменьшен (рядом с ним на столе — узнаваемые персонажи в склянках) — это *литота*. Но его страдания описываются с явной *гиперболизацией*.

²⁴ Сергиенко А.В. О природе иронии как проявлении импликации (на материале прозы Гейне) // Семантические процессы на разных уровнях языковой системы. Саратов, 1994. С. 159.

²⁵ Чернец Л.В. Ирония как стилистический прием // Русская словесность. 2001. № 5. С. 70.

²⁶ Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев, 1989. С. 8.

²⁷ Москвин В.П. Русская метафора. Очерк семиотической теории. М., 2006. С. 172.

²⁸ Гофман Э.Т.А. Золотой горшок // Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 1. С. 247—248.

Автор предлагает читателю стать сопричастным страданиям Ансельма, поверив в них, — *гипостазирование*, определяемое «фактором веры»²⁹. Создается впечатление, что автор, столь подробно описывающий происходящее, сам испытал подобные мучения. Однако и автор, и его герой — люди, для которых существование в сосуде одинаково невозможно. Ключевым словом здесь выступает «воображение», постулируемое романтизмом. Автор иронизирует по поводу читательской ограниченности: хватит ли читателю воображения, чтобы, подобно ему и герою, вознестись над обыденным сознанием. Так ирония выходит за пределы стилистики в эстетическую сферу романтизма.

В.П.Москвин вводит иронию³⁰ в «круг фигур двусмысленной речи», среди которых *антифразис*, *астеизм*, *дилогия*. Рассмотрением иронии как «разновидности *антифразиса*» — высказывания, предполагающего смысловую двуполюсность, лингвистика более не ограничивается³¹; антифразис — это только форма выражения иронии³². В качестве *астеизма*, одной из разновидностей антифразиса, фигуры речи, выражающей «положительную оценку под видом отрицательной»³³, выступает, в частности, следующий пример из повести М.С.Жуковой «Барон Рейхман». Между мужем и его кокетливой женой происходит беседа:

— Разве мнение мое также значит что-нибудь? — сказал он, не оставяя своего места.

— Негодный!

Баронесса подбежала к мужу, обняла его одною рукою и другую приложила к губам его, говоря:

— Целуй, целуй!³⁴

Слово «негодный» обретает совершенно противоположный смысл, связанный с декларацией нежного супружеского чувства.

Дилогия предполагает «употребление омонимов и полисемантических слов в таком контексте, который исключает их однозначное

²⁹ Москвин В.П. Русская метафора. С. 92.

³⁰ Восходя к античной традиции, В.П.Москвин замечает, что *аллегория* ранее толковалась более широко, вовлекая в себя и антифразис, мыслимый как ирония. (См.: Москвин В.П. Русская метафора. С. 173).

³¹ См. об этом: Кагановская Е.М. Полифоническое звучание как основа представления. С. 197; Чернец Л.В. Ирония как стилистический прием. С. 70; Иванова И.Н. Современные концепции иронии // Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ставрополь, 2004. Ч. 1. С. 15; Москвин В.П. Русская метафора. С. 172—173.

³² Ю.Б.Борев, напротив, отличает антифразис от иронии в связи с тем, что в его критичности отсутствует комедийное начало. (См.: Борев Ю.Б. Эстетика: В 2 т. Смоленск, 1997. Т. 1. С. 466).

³³ Москвин В.П. Фигуры двусмысленной речи // Русский язык в школе. 2002. № 2. С. 87.

³⁴ Жукова М.С. Барон Рейхман // Русская романтическая повесть. М., 1992. С. 365.

истолкование»³⁵. В иной терминологической интерпретации диалогия — это *каламбур*. Он «получается тогда, когда один собеседник понимает слово в его широком или общем смысле, а другой под это общее значение подставляет более узкое или буквальное; этим он вызывает смех, так как уничтожает суждение собеседника, показывает его несостоятельность»³⁶, — пояснял В.Я.Пропп.

В повести В.Ф.Одоевского «Княжна Мими» показана гостиная, в которой звучит пустой светский разговор.

— *Позвольте записать!* — сказал один из играющих.

— *То, что я говорю?* — спросил Сквирский, улыбаясь.

— *Нет, Роберт!*³⁷

Слово «записать» означает и отображение на бумаге, и момент карточной игры. Каламбурность сообщает ироническое звучание диалогу. Перед нами отрывок из *светской беседы* — особого речевого жанра не прямой коммуникации, «композиционным блоком» которой в данном случае выступает диалогия³⁸.

Ирония связывается и с *эвфемизмами*. В романтической литературе заглавие комедии Г. фон Клейста «Разбитый кувшин» содержит иронический намек на рассматриваемый в пьесе судебный процесс, состоявшийся по поводу разбитого кувшина — собственности фрау Марты Руль, и на возможную потерю девственности ее дочь.

Ирония способна выражаться через *цитирование*, как это было, в частности, в многообразных случаях использования пушкинских цитат в романе И.А.Гончарова «Обыкновенная история», особо выделяемых автором.

Выражением иронии выступает *парадокс*, высказывающий справедливую мысль, на первый взгляд кажущуюся абсурдной³⁹. Повесть *Александра Александровича Бестужева-Марлинского (1797—1837) «Лейтенант Белозор» (1831)* открывают следующие строки:

³⁵ Москвин В.П. Фигуры двусмысленной речи. С. 88.

³⁶ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1999. С. 116.

³⁷ Одоевский В.Ф. Княжна Мими // Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 121.

³⁸ В.В.Дементьев выделяет и другие «композиционные блоки» светской беседы: афоризм, сентенция, занимательный рассказ, притча, тост, анекдот, шутка, языковая игра. (См.: Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. С. 187).

³⁹ См.: Санников В.З. Русский язык в зеркале игры. М., 1999. С. 410.

«В то время, когда полчища Наполеоновы праздновали в Москве собственную тризну, русский флот... блокировал флот французский, запертый во Флессингене»⁴⁰.

Парадокс суждения состоит в том, что тризна — часть древнеславянского погребального обряда, совершаемая до и после похорон (поминки), — не могла осуществляться самими погребаемыми. Соответственно, это иронический намек на поражение, которое потерпел Наполеон в освободительной войне 1812 г.

Близким парадоксу мыслится *противоречие* — «нарушение постулата истинности»⁴¹. В повести *Николая Алексеевича Полевого* (1796—1846) «Живописец» (1833) предметом разговора становится художник Аркадий, в основе духовного облика которого — вербально запечатленное противоречие:

*«Престранный, сударь, у него характер — ни добрый, ни худой. Он скромн, но упрямец, тихий, но пребешенный! Никогда, бывало, ссоры не заводит, а участник во всякой ссоре. Молчалив, а заговорит, так заслушаетесь. Ту вдруг учиться прилежно, первый — и досадует; то совсем не учится, последний — и радехонек! Главное, я полагаю, он был в дурных руках у этого генерала ***, который избаловал, испортил молодого человека. Этот генерал *** был сударь, умница, но чудак великий»⁴².*

В данном случае противоречие содержит иронию, адресованную не герою, о котором говорится, а самим собеседникам, не могущим до конца осознать, каков же на самом деле Аркадий, и читателю, заинтригованному обликом романтического персонажа.

Отмечая широчайший диапазон иронии (она может быть «трагичной, комичной, философской, драматической, риторической, космической...», «иронией ситуации» и «иронией судьбы»⁴³...), И.Саниева и В.Давыдов в качестве ее устойчивого признака выделяют «отношение к чему-либо, то качество объекта, то средства, с помощью которых дается описание, то конечную цель произведения»⁴⁴. Все эти факторы являются «компонентами речевой ситуации: это и говорящий (или пишущий), и слушатель

⁴⁰ Бестужев-Марлинский А.А. Лейтенант Белозор // Русская романтическая повесть. С. 33.

⁴¹ Санников В.З. Русский язык в зеркале игры. С. 410.

⁴² Полевой Н.А. Живописец // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 133.

⁴³ Саниева И., Давыдов В. Ирония. История вопроса. С. 61.

⁴⁴ Там же. С. 61—62.

(читатель), это и предмет содержания разговора, его форма и его целевая установка»⁴⁵.

Указывая на «театрализованную сущность иронии», Е.М.Кагановская приходит к выводу, что ирония «менее очевидна в информации, непосредственно противоположной данной, чем в двойственности этой информации»⁴⁶. Отсюда выделяемое исследовательницей явление *иронической полифонии*. Она «собирает воедино на первый взгляд несочетаемые компоненты, во внешней алогичности обнаруживая глубоко заложенный смысл, без постижения которого самая оригинальная фраза может оказаться не просто непонятной, но даже недоступной для восприятия»⁴⁷.

Опорными сигналами, регулирующими взаимодействие участников коммуникационного акта, выступают «маркеры иронической полифонии»⁴⁸ (эмпфаза моя. — Т.Ш.) — хезитационные паузы (от англ. *hesitation* — колебание), «сдвиги в объекте оценки», риторические вопросы, лексические повторы, цитация, графическое выделение, стилистические перечисления, говорящие имена, аномальные грамматические конструкции⁴⁹, выделяемые А.А.Масленниковой и Е.М.Кагановской, А.В.Сергиенко, а также особо рассматриваемая И.Саниевой и В.Давыдовым *интонация*⁵⁰. *Энантисемия* — «прямое противопоставление значений одного и того же слова»⁵¹ — также может содержать иронию и выражаться интонационно.

Средоточием иронической полифонии выступает *текст художественного произведения*. «Именно художественный текст (даже и незвучащий) является идеальным условием в том случае, когда появляется необходимость превращения экспрессивно не отмеченных синтаксических единиц в экспрессивно-содержательные»⁵².

⁴⁵ Там же. С. 62.

⁴⁶ Кагановская Е.М. Полифоническое звучание как основа представления. С. 197.

⁴⁷ Там же. С. 198.

⁴⁸ Там же. С. 199.

⁴⁹ См.: Масленникова А.А. Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999. С. 25; Кагановская Е.М. Полифоническое звучание как основа представления. С. 199, 202, 203; Сергиенко А.В. О природе иронии как проявлении импликации... С 60.

⁵⁰ Значение интонации может противоречить значению слов; интонация, будучи насмешливо-презрительной, способна отрицать смысл сказанного; в просодии одни признаки «передают явно позитивный... смысл, другие признаки вступают в противоречие с ними, свидетельствуя о деланности фальшивости выражаемого чувства» (Саниева И., Давыдов В. Ирония. История вопроса. С. 66). Оставаясь искренней, но с определенным «минусовым тембром», интонация становится ироничной. (См.: Там же. С. 68).

⁵¹ Там же. С. 57. В качестве примера энантисемии исследователи приводят слово «одолжить», означающее и взять, и дать деньги в займы. (См.: Там же).

⁵² Кагановская Е.М. Полифоническое звучание как основа представления. С. 204.

Рассмотрим явление иронической полифонии на примере эпизода повести В.Ф.Одоевского «Княжна Зизи» (1839). В начале повести звучит диалог между рассказчиком и его приятелем:

- У тебя сегодня сплин? — спросил я его.
- Да, сплин, и ужасный... Чему же ты смеешься?
- Я не смеюсь, я наблюдаю, каким образом байронизм соединяется с биржею⁵³.

Маркеры — хезитационная пауза, выраженная многоточием; парадоксальное сочетание сплина и констатируемого собеседником звучания смеха, внезапно вызывающее неожиданное суждение о невозможном («байронизм» и «биржа»), — сигнализируют об иронии.

В повести В.Ф.Одоевского «Княжна Мими» (1834) в главе «Круглый стол» дается характеристика старой княгини — главы семейства, председательствующей за семейным столом.

*«Княгиня была очень старая и **почтенная** женщина; во всей ее долгой... жизни нельзя было найти ни одного поступка, ни одного слова, ни одного чувства, которое бы не было строго сообразовано с принятыми приличиями; она говорила по-французски очень чисто и без ошибок; сохраняла в полной мере суровость и неприступность, приличную женщине хорошего тона; не любила отвлеченных рассуждений, но целые сутки могла поддерживать разговор о том, о сем; никогда не брала на себя неприятной обязанности вступаться за человека не в ладу с общим мнением; вы могли бы быть уверены, что в ее доме не встретите с человеком, на которого дурно смотрят или которого вы не встречали в обществе. Сверх того, княгиня была **женщина ума необыкновенного**: она была очень небогата и не могла давать ни обедов, ни балов; но, несмотря на то, умела так искусно нырять между интригами, так искусно оцеплять людей посредством своих племянников, внуков и внучек, так искусно попросить об одном, побранить другого, что приобрела **всеобщее уважение**...*

*Сверх того, она был женщина **очень благотворительная**: несмотря на недостаточное состояние, ее гостиная была всякий день освещена, и чиновники иностранных посольств могли быть уверены, что всегда найдут у ней камин и карточный стол..., в ее доме часто разыгрывались лотереи для бедных; ...она покровительствовала кому бы то ни было, когда кто ей был рекомендован порядочным человеком. Словом, княгиня была **добрая, благоразумная и благотворительная** дама во всех отношениях. ...Все это давало ей право на **всеобщее уважение**. ...Но только*

⁵³ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. С. 145.

с некоторого времени княгине все стало как-то скучно и досадно.., и внезапно наружу являлись какая-то жесткость сердца, какая-то маленькая ненависть ко всему окружающему, какое-то отсутствие всякого радушия, какое-то отвращение ко всякой услуге, даже какое-то отвращение к жизни. <...> В продолжение всей своей жизни княгиня не позволяла себе никогда делать что-нибудь такое, чего не делали другие: она была **невинна, как голубица**»⁵⁴ (эмпфазы мои. — Т.Ш.).

В представленной характеристике дважды повторяется, что княгиня приобрела «всеобщее уважение» и что она женщина «благотворительная». Синонимичное звучание получают «почтенная», «женщина ума необыкновенного», «благоразумная» и сравнение «невинна, как голубица», восходящее к мифологеме голубицы, прилетевшей в Ноев ковчег. Однако каждое высказывание, характеризующее героиню, и в первой своей части муссирующее мотив положительности, оказывается парадоксальным и алогичным в отношении второй части. Ибо «благотворительная» не может обозначать освещенность гостиней для представитель знати и разыгрывание лотерейных билетов для бедноты, необыкновенный ум не связывается с изощренным интриганством, а всеобщее уважение не приобретается благодаря светской ловкости. Терзающая княгиню душевная злоба плохо сочетается с декларированием невинности и доброты. Устоявшиеся нравственные категории, таким образом, утрачивают свою строгую понятийную природу, а в случае с «голубицей» имеет место расшатывание известного мифа. Несомненна аллюзия с гоголевской дамой, «приятной во всех отношениях»: княгиня В.Ф.Одоевского также «добрая... во всех отношениях». Совокупно противоречивые высказывания о княгине являют собой иронический пассаж в адрес высшего общества. Из них же очевидно, что полифоничность иронии выступает в качестве модификации *импликации*. «Импликация, определяемая иронией, — пишет А.В.Сергиенко, — основана на том, что подразумеваемый смысл образуется при помощи переносного употребления слов или особого соположения слов и словосочетаний. <...> Ирония как импликация оказывается не только средством повышенной экспрессивности... и создания эстетического эффекта, но и является фактором, обуславливающим семантическое приращение, той опорой, которая способствует интенсификации сотворчества читателя, выступает в качестве средства компрессии информации»⁵⁵. В релевантной логике импликация

⁵⁴ Одоевский В.Ф. Княжна Мими. С. 115.

⁵⁵ Сергиенко А.В. О природе иронии как проявлении импликации... С. 159.

предполагает высказывание с условной связью, организованное по типу *если... то; парадокс материальной импликации* — сложное высказывание, предполагающее, что из antecedента А не обязательно вытекает истинный консеквент В⁵⁶. Например, из antecedента «благотворительная» не следует истинность консеквента «ее гостиная была всякий день освещена...», что порождает иронию.

Ирония может исходить из выявляемой в современной лингвистике тактики *рефреймирования*. «Понятие фрейма часто применяют к ситуациям, характеризующимся стереотипным набором действующих лиц и известной последовательностью событий»⁵⁷, — пишет О.С.Иссерс. Например, И.А.Гончаров в реалистическом тексте романа «Обыкновенная история» использует романтическую раму (frame) развития событий, но сами события, как покажет дальнейшее исследование, принимают неожиданный неромантический поворот.

В качестве *парадоксов «иронического текста»* Н.Н.Чуич выделяет следующее:

— единицы хорошо знакомого языка «получают необычную интерпретацию, а хорошо знакомые ситуации подводятся под несколько неожиданные категории»⁵⁸. У В.Ф.Одоевского в «Княжне Зизи» между героиней и ее поклонником происходит следующая беседа:

- *Вы еще долго останетесь в Москве?*
- *Не знаю, я не принадлежу самому себе...*
- *Кому же? — спросила княжна простодушно.*
- *Я принадлежу одному из тех слов, над которыми вы смеетесь*⁵⁹.

В данном случае «не принадлежать себе» означает не занятость, а нечто совсем иное, так до конца и не расшифрованное. Герой интерпретирует устойчивый речевой оборот, иронизируя над «простодушной» героиней. Далее разговор устремляется к иным темам, светская беседа обретает незавершенность, свойственную ей как жанру. Изящество и стремительность светской беседы пересекаются с хаотичностью, присущей романтической иронии, доступной лишь избранным;

- *существование «различных интерпретаций одного произведения»*⁶⁰.

⁵⁶ См.: Философский энциклопедический словарь / Под ред. С.С.Аверинцева. Э.А.Араб-Оглы, Л.Ф.Ильичева и др. М., 1989. С. 211.

⁵⁷ Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2002. С. 89.

⁵⁸ Чуич Н.Н. Парадоксы интерпретации «иронического текста» // Понимание и интерпретация текста. Тверь, 1994. С. 123.

⁵⁹ Одоевский В.Ф. Княжна Зизи. С. 163.

⁶⁰ Чуич Н.Н. Парадоксы интерпретации «иронического текста». С. 125.

В романе *Оноре де Бальзака* (1799—1850) «Дочь Евы» (1838) встречается образ Голубого цветка из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Романтический символ божественной любви интерпретируется следующим образом:

«Он (Натан. — Т.Ш.) перефразировал следующие прекрасные слова одного из замечательнейших поэтов нашего времени, — рассуждает автор. — Идеал, голубой цветок с золотой сердцевинкой! Волокнистыми своими корнями, что тоньше шелковых волос у фей, ты погружаешься в недра нашей души, чтобы пить ее чистейшее вещество! Сладостный и горький цветок! Нельзя тебя вырвать так, чтобы сердце не кровоточило, чтобы сломанный стебель не сочился алыми каплями! О проклятый цветок, как распустился ты в душе моей!

“Ты мелешь вздор, любезный друг, — сказал ему Блонде, — я согласен с тобой, что цветок был красив, но он совсем не идеален... Когда есть у человека Флорина, которую он видит поочередно водевильной герцогиней, драматической мещанкой, негротянкой, маркизой, полковником, швейцарской крестьянкой, Деву ю солнца и Перу, — а это ее единственная возможность быть девой, то я не понимаю, как он может заводить романы со светскими женщинами”»⁶¹.

Натан увлечен графиней (ее образ ассоциируется в его речах с Голубым цветком). Однако романтическая изменчивость, присущая Голубому цветку, из которого во сне герою является нежное девичье личико, парадоксальным образом переносится на актрису Флорину, любовницу Натана, о сценических метаморфозах которой говорит Блонде. Таким образом, мифологема Голубого цветка в беседе приятелей снижается до объекта светского увлечения, а его волшебные свойства обретают грубоватую театральность. Эта двойственная интерпретация сигнализирует о культурных изменениях, связанных с переосмыслением в реализме романтических реалий.

«Идеальной интерпретации иронического текста, т.е. такой интерпретации, которая бы охватывала и форму, и смысл, не существует, — пишет Н.Н.Чуич. — ...Важнейшим условием существования иронии является наличие публики, неспособной ее понимать. Чем тоньше ирония, тем уже круг избранных: “Имеющий уши да слышит”»⁶².

Таким образом, в связи с проблемой иронии современная лингвистика поднимает следующие вопросы:

⁶¹ Бальзак О. Дочь Евы // Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. 1. С. 387.

⁶² Чуич Н.Н. Парадоксы интерпретации «иронического текста». С. 12.

— о двух аспектах ее изучения — собственно лингвистического и эстетического (И.Н.Иванова, Е.М.Кагановская, А.В.Сергиенко, Л.В.Чернец, И.Саниева, В.Давыдов);

— о двух аспектах изучения в самой лингвистике: как стилистической фигуры и как коммуникационного явления. Содержательная двуплановость определила рассмотрение иронии и метафоры, которая в своем нарочитом неправдоподобии вовлекает в себя гиперболу, литоту и гипостазирование как реализацию метафоры. Ирония сопрягается с иными фигурами двусмысленной речи — антифразисом и астеизмом, дилогией (каламбуром), (В.П.Москвин); цитацией, парадоксом, противоречием, эвфемизмом, явлениями энантиосемии (И.Саниева, В.Давыдов) и рефреймирования (О.С.Иссерс);

— об иронической полифонии (Е.М.Кагановская), снабженной особыми маркерами, к которым относятся риторические вопросы, лексические повторы, гезитационные паузы, говорящие имена, цитация и интонация (А.А.Масленникова, Е.М.Кагановская, И.Саниева, В.Давыдов). Ироническая полифония выступает разновидностью импликации (А.В.Сергиенко), в качестве парадокса материальной импликации, когда из истинного антецедента А не следует истинный консеквент В;

— об иронии в качестве композиционного блока, присутствующей в жанрах непрямой коммуникации — флирте, светской беседе, сплетне, тосте, притче и т.д. (В.В.Дементьев);

— о парадоксальности иронического текста, его элитарности, связанных с неожиданностью интерпретаций, сужающих круг способных понимать иронию (Н.Н.Чуич).

Все эти аспекты изучения, в свою очередь, объединены представлением о языковой игре как «форме лингвокреативного мышления», которое, как «проявление коллективного менталитета (языкового сознания говорящих), с неизбежностью порождает, с одной стороны, стереотипы, способствующие эффективной коммуникации, с другой стороны, создает возможность творческого отхода от стандартных способов выражения самосознания языковой личности (способов языкового самовыражения личности)»⁶³.

⁶³ Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996. С. 11; см. также: Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики (морфологические ресурсы языка): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. С. 2.

Сделанные выводы приводят к целесообразности введения термина «*иронический смысл*»⁶⁴. По мнению А.А.Масленниковой, в сфере коммуникации «*иронические смыслы* включают проявления эмоционально-оценочного отношения говорящего к предмету коммуникации или адресату, начиная от отношения говорящего к смыслу собственных слов до желания или нежелания осуществлять коммуникацию»⁶⁵.

У С.И.Походни представление об «иронических смыслах» более широкое и основательное. «Иронические смыслы» указывают на «наличие сложных корреляций семантики слов со всей текстовой ситуацией в целом и на большой вес иронии в создании идейно-образной и эстетической системы художественного произведения, утверждая тем самым иронию как элемент мировоззрения, отношение индивидуума к миру»⁶⁶.

Таким образом, «*иронический смысл*» выступает точкой пересечения лингвистического и литературно-эстетического анализа художественного текста.

Мысль о том, что «современное философствование становится все более ироничным»⁶⁷, приводит к *чрезвычайно широкому представлению* об иронии в современной науке. В частности, американский исследователь Р.Рорти, словарный запас человека, которым он способен выражать *всю систему представлений*, именует «конечным словарем» личности. «Я буду называть “ироником” того, кто удовлетворяет трем условиям: (1) он всегда радикально и беспрестанно сомневается в конечном словаре, которым он пользуется в настоящее время, потому что на него уже произвели впечатление другие словари, словари, которые принимались за окончательные людьми, с которыми он столкнулся; (2) он признает, что аргумент, выраженный в его сегодняшнем словаре, не может ни подтвердить, ни разрешить этих сомнений; (3) поскольку он философствует о своей ситуации, он не думает, что его словарь гораздо ближе к реальности, чем другие, или что он находится в соприкосновении с силой, отличной от него самого. Ироники, имеющие склонность к философии, полагают, что выбор между словарями совершается не внутри нейтрального и универсального метасловаря, не через усилия пробиться через явления к реальности, а просто в разыгрывании нового против старого. <...> Противоположность иронии — здравый смысл. Ибо это

⁶⁴ Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. С. 116.

⁶⁵ Масленникова А.А. Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация. С. 24.

⁶⁶ Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. С. 116.

⁶⁷ Фархитдинова О.М. Ирония: проблема определения и роль в философском познании: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2004. С. 3.

пароль тех, кто бессознательно описывает важное в терминах конечного словаря, к которому они... привыкли»⁶⁸. У Р.Рорти представление об иронии расширено, таким образом, до философского толкования, объемлющего мировоззрение человека.

Французский исследователь В.Янкелевич рассматривает иронию как неотъемлемую *часть развивающегося сознания, диалектики его становления*: «она есть бесконечная духовная деятельность, как и все, что рождается в сфере мышления. <...> Ирония... заключается в том, чтобы охватить объект со всех сторон, определить его, собрав как бы антологию всех его признаков; ирония заключается в знании того, что острова — не континенты, а озера — не океаны. Мореплаватель, который пребывает после длительного путешествия в то же место, откуда выехал, узнает, что Вселенная не бесконечна. Благодаря иронии замыкаются пути кругосветного плавания, и любая проблема вписывается в свой контур»⁶⁹. По В.Янкелевичу, «караванный путь сознания» — это ирония, т.е. «движение вперед..., там, где была ирония, больше света и больше истины. Так как ирония разрушает, не воссоздавая с достаточной четкостью и недвусмысленностью, она отсылает всегда за свои пределы, она ведет сознание ко все более требовательной и существенной интерпретации»⁷⁰; созидая идеал, ироническое сознание говорит ему «нет», «а затем отрицает это отрицание»⁷¹. Будучи проявлением *Я*, ирония ослабляет «чувство *Я*» в силу того, что *Я* никогда не уверено в своей правоте и открыто множеству иных точек зрения⁷². Таким образом, ирония, по В.Янкелевичу, выступает воплощением *трансцендентальной диалектики*.

Другая крайность науки — рассмотрение иронии в чрезвычайно узком смысле — лишь как *вида комического*. Так, в «Эстетике» Н.Гартмана философ среди способов выражения комического выделяет следующие: «1) пустая забава в комическом; 2) шутка — использование кульминационного пункта комического; 3) ирония — приобретение личного превосходства при помощи кажущегося унижения своего я; отрицание в форме кажущегося признания; 4) сарказм — горькое, язвительное, уничтожающее отрицание в форме преувеличенного признания»⁷³. При этом юмор и ирония

⁶⁸ Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность М., 1996. С. 103—104.

⁶⁹ Янкелевич В. Ирония // Ирония. Прощение. М., 2004. С. 20—22.

⁷⁰ Там же. С. 41.

⁷¹ Там же. С. 55.

⁷² См.: Там же. С. 61.

⁷³ Гартман Н. Эстетика. Киев, 2004. С. 559.

не разграничиваются: «Два последних, — пишет философ, — резко противостоят друг другу, ибо юмор (хотя в пункте 3 речь шла об иронии. — *Т.Ш.*), даже “злой”, всегда сохраняет еще немного добродушия»⁷⁴.

Ирония, шутка, пустая забава, как подчеркивает Н.Гартман, не должны быть «злыми», оставаясь «изящными» в связи с привлечением в них особенного, выражаемого собственным *Я*. Романтическая ирония ассоциировалась у философа с шуткой: Ф.Шлегель вводит в философию шутку; впоследствии «шутливая тенденция проявляется уже в метких остротах гегелевской систематики»⁷⁵. Далее рассматривается романтическая ирония как трагикомическая невозможность осознания себя в «сущности мира».

Как языковое выражение комического рассматривал иронию В.Я.Пропп. «Определение ее (иронии. — *Т.Ш.*) не составляет больших трудностей. ...При иронии словами высказывается одно понятие, подразумевается же (но не высказывается на словах) другое, противоположное ему. На словах высказывается положительное, а понимается противоположное ему отрицательное. Этим ирония иносказательно раскрывает недостатки того, о ком (или о чем) говорят. Она представляет собой один из видов насмешки, и этим определяется ее комизм»⁷⁶. Так исследователь сузил представление об иронии до ее древнейшего, далеко не полного истолкования.

Классификация И.А.Осиновской строится на осмыслении типов иронии согласно ее формам и функциям. Соглашаясь с логикой исторического подхода к проблеме иронии (в связи с разной ролью, которую она играла в определенной эпохе, «принято выделять античную, романтическую, постмодернистскую иронию»⁷⁷), она заостряет внимание на присущих иронии постоянстве и целостности. «Это еще и персонаж некоего интертекста, сплетенного из размышлений философов от античности до наших дней, — пишет исследовательница. — И как персонаж, ирония обладает своей поэтикой, ей всегда сопутствует шлейф образов и характеристик»⁷⁸, выделяемых в качестве сквозных. Именно они объединяют Сократа, немецких романтиков, Кьеркегора и постмодернистов. Отсюда и метод исследования, противостоящий указанному выше и названный

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Гартман Н. Эстетика. Киев, 2004. С. 580.

⁷⁶ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. С. 121.

⁷⁷ Осиновская И.А. Поэтика иронии // Труды членов Российского философского общества. М., 2002. Вып. 2. С. 254.

⁷⁸ Там же.

И.А.Осиновской *внеисторическим*. Он предполагает выделение «контекстуального *образного поля*» и позволяет «находить некие инварианты явлений, понятий и концептов, а также наблюдать своеобразный *диалог поэтик различных понятий*»⁷⁹.

Исходя из предлагаемой Ю.Кристовой трактовки интертекстуальности как активного взаимодействия «разных лингвокультурных кодов»⁸⁰ и из бахтинского понятия диалогичности текстов, И.А.Осиновская исследует сопряженные с иронией явления в качестве субъектов «универсума текстов». Так, исследовательница выделяет:

— *ироническое умолчание*, «под которым подразумевается либо некая речь, умалчивающая о чем-либо, либо так называемое говорящее молчание, т.е. молчание, имеющее перед собой коммуникативную цель»⁸¹. Из приведенных исследовательницей примеров следовало, что:

1) ироник «умалчивает как о субъекте, так и об объекте разговора (Сократ, загадочный для собеседника, ироник Р.Рорти, скрывающийся за чужими словарями, ироник С.Кьеркегора, тайный для собеседника, но заставляющий его раскрываться); 2) молчание ироника говорит о Тайне, но оно отлично от религиозной немоты, свидетельствующей о непереходности границы человеческого познания. Судьбоносный удел иронического молчания — обреченность быть прерванным. И даже не производя нового знания (как было в случае теории идей Платона, стимулируемого сократовским молчанием), оно способно «произвести новый язык»⁸²;

— *ироническое бездействие, нерезультативная деятельность*. Еще античность видела в бездействии природу иронического: даймонион Сократа склонял его не делать задуманного, у Кьеркегора, Камю, Т.Манна ироник — бездействующий, никогда не осуществляющий выбор энтузиаст. Колебания в выборе приводят ироника к особому виду *иронической свободы*;

— *ироническая свобода* — это возможность выбирать в «бесконечной множественности возможностей», оставаясь в бездействии, оставаясь на парадоксальном выборе — не выбирать⁸³;

— *хаос и ирония*. Хаос мира определяет его случайность в сознании ироника. Соответственно, человек как часть мира также случаен, мир детерминирует относительность его мыслей и поступков. Потому ироник

⁷⁹ Там же. С. 255.

⁸⁰ См. об этом: Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. М., 2003. С. 31.

⁸¹ Осиновская И.А. Поэтика иронии. С. 255.

⁸² См.: Там же. С. 259.

⁸³ См.: Там же. С. 262.

внекатегориален: добро, зло, выбор предстают как игра хаоса. Если ироник все же осуществляет выбор, то его свобода выступает как произвол, как игра возможностями;

— *игра и ирония*. Игру роднит с иронией отсутствие результата и смешение серьезного и несерьезного аспектов. Мотив игры существен в романтизме (Жан-Поль), экзистенциализме (Кьеркегор, Мерло-Понти), модернизме (Ортега-и-Гассет), постмодернизме (Эко)⁸⁴.

— *ирония и маскарад: игровое начало; свобода; имморализм; карнавал и опьянение*. Маскарадность сопряжена с тайной, имеющейся в иронии. Маскарадность — это свобода с «множеством возможностей». Парадокс маскарада состоит в том, что, скрывая свое лицо под маской, ироник «прячет личность», но именно через маску пытается выразить ее полностью. «Ироник приносит в жертву свою личность, дробя ее, маскируя другими личностями, — пишет И.А.Осиновская. — Но именно принося ее в жертву, он возносит ее и утверждает. Ироник, прячущийся за маской, стремится быть всем и ничем, вобрать в себя все и раствориться в нем, спрятаться»⁸⁵.

Через ироническую свободу, маскарадность игры ироник обретает имморальность, так как колебание в выборе ставит его вне морали, а специфика игры выводит ее из сферы категорий добра и зла. В контексте иронии часто возникает мотив опьянения. Пьяный, как и ироник, и участник маскарада, кажется другим; он имморален, совершая поступки бессознательно; он пребывает в ином мире. Это подтверждают примеры из источников разных культурных эпох: Сократ никогда не пьет, а выпив, не опьянел — парадоксальная сущность ироника; у Ф.Шлегеля пьяный близок комическому идеалу, у С.Кьеркегора опьянен открывающейся бесконечностью возможностей; у А.А.Блока человек пьян «иронией, смехом, водкой»; у В.Янкелевича ироник опьянен всеми видами алкоголя и смеется над опьянением⁸⁶;

— *ироник-наблюдатель*. И.А.Осиновская выделяет три способа, которые использует писатель-ироник, одновременно выступая как действующее лицо и как наблюдатель действия: 1) писатель надевает маску-псевдоним, дистанцируясь от текста как своего произведения; 2) писатель, не надевая маски, дистанцируется от своих героев, иронически

⁸⁴ См.: Там же. С. 262—265.

⁸⁵ Осиновская И.А. Поэтика иронии. С. 268.

⁸⁶ См.: Там же. С. 270—271.

отстраняясь; 3) писатель прибегает к реминисценциям и цитатам, не занимая определенной позиции.

— *ироническое странничество*. Локус странничества ироника простирается: 1) в области морали, которая ему чужда; 2) в области собственного Я, так как он не «смеет быть кем-то одним»; 3) в области бытия, которому он чужд, имея собственное инобытие. Следовательно, ироник — *чужой*, так как он: 1) странен; 2) возможно, опасен; 3) наделен демонической силой, доброй или злой;

— *ироник как Сатир и Бог*. Амбивалентное демоническое начало (несущее добро и зло), присущее иронiku, сообщает ему особые функции. Подобно Богу, ироник: 1) наблюдатель; 2) пребывает за гранью морали; 3) одновременно присутствует и отсутствует в мире. Что касается сатиричности ироника, то здесь вспоминается силеобразный, но божественный Сократ (породивший множество модернистских толкований), дьявольские шутки и артистизм романтиков и «стихийный демонизм», приписываемый иронии Т.Манном⁸⁷.

Как подытоживает И.А.Осиновская, ироник с присущими ему выявленными выше свойствами на самом деле «не мистик, не игрок, не странник, не демон и не бог. Он с удовольствием будет иронизировать над подобными сравнениями — иронизировать над собой. Ибо он трансцендентен не только окружающему миру, но и себе, и самой этой трансцендентности»⁸⁸. Так исследовательница стала в позицию ироника в отношении собственной концепции, утвердив непознаваемость исследуемого объекта, для самого себя остающегося непознаваемым.

Выявление сквозного комплекса иронических мотивов (хаос, странничество, игра, молчание, опьянение, маскарад, свобода, бездействие), типа иронического героя (странник, чужой, наблюдатель, Бог, Сатир, пьяница, участник маскарада) существенно дополняет историческое видение проблемы и восходит к тематическим модусам, вычленяемым Н.Фраем (о чем будет сказано далее). В своей относительной статике, «переходности» (А.В.Михайлов) из культуры в культуру, сопрягаясь с движением типов культурного сознания, этот комплекс выступает важной составляющей диалектики культурного процесса. Однако при этом очевидно, что концепция иронии И.А.Осиновской дает представление лишь об *общих закономерностях* ее проявления в культуре; на этой метаисторической общности и настаивает исследовательница, избегая выявления

⁸⁷ См.: Осиновская И.А. Поэтика иронии. С. 278—281.

⁸⁸ Там же. С. 284.

частных проявлений иронии, обнаруживаемых при смене типов культурного сознания.

Многообразие проявлений иронии стало определяющим в создании ее *типологических классификаций*.

Так, И.Паси выделяет два типа иронии, рассматриваемой им в качестве субъективно-личностного акта, — *юмористическую* иронию, которая предполагает доброжелательное отношение к объекту, и *сатирическую* иронию, связанную с неприятием действительности⁸⁹. Такое видение проблемы представляется слишком узким и способствует смешению понятий «ирония», «сатира», «юмор».

Ю.Б.Боревым выявлены следующие типы иронии:

— *сократическая ирония*, «построенная на мнимом незнании», используемая в педагогических целях;

— *романтическая ирония*, представленная исследователем как «прием, который встречается в произведениях, когда автор отрицает то, что сказал»⁹⁰;

— *ирония судьбы*, связанная с неожиданностью поворота событий;

— обнаруживаемая С.Кьеркегором *экзистенциальная ирония*, применимая к существованию человека, пограничная между эстетической и этической формами жизни;

— *словесная ирония*, проявляемая в сарказме и возникающая из расхождения между сказанным и подразумеваемым. Сарказм — ироничное высказывание, имеющее целью причинить страдание;

— *структурная ирония*, построенная на разногласии между вводящим в заблуждение повествователем и признаваемым читателем и автором истинным положением вещей;

— *драматическая ирония*, связанная с тем, что зритель или читатель знают о судьбе персонажа более, чем он сам, и способны предвидеть развязку;

— *трагическая ирония* — проявление драматической иронии в трагедии;

— *космическая ирония*, сопряженная с вмешательством бога или судьбы в жизнь персонажей, свидетельствует о ничтожности происходящего с ними в соотношении с вселенскими масштабами⁹¹.

⁸⁹ Паси И. Ирония как эстетическая категория // Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. М., 1980. С. 62.

⁹⁰ Борев Ю.Б. Эстетика. Т. 1. С. 187.

⁹¹ См.: Там же. С. 186—188.

В основу этой обширной классификации положен исторический подход. При этом существенно обеднено представление о романтической иронии, сводимой только к риторике. Необоснованным представляется разделение трагической и драматической иронии. Определение сарказма как словесной иронии, имеющей целью причинение страдания, также неубедительно. В целом отсутствует единый принцип классификации иронии (она представлена и с точки зрения пафоса, и структурно-семантических признаков, и формы выражения).

Размышляя над эволюцией романтической традиции, в свете которой меняется «характер умонастроения», В.О.Пигулевский выявляет следующие разновидности иронии в культуре XIX—XX вв.:

— *комическая*, направленная на статичный мир, противостоящий игре воображения;

— *трагическая*, в свете которой личность становится жертвой обстоятельств или самообмана;

— *нигилистическая*, связанная с поруганием мира и человека: мир им не принимается, а человеческие надежды не оправдываются. Личностное самоопределение производится как выражение бунта, протеста, провокации и отчаяния. Сопряжена с цинизмом, «черным юмором», фарсом, гротеском;

— *скептическая ирония* как проявление недоверия субъекта к реальности. Связана с осознанием неустойчивости мира, системы ценностей. Формами ее проявления выступают пародирование или игнорирование чего-то⁹².

Единый принцип деления иронии на типы в данной классификации отсутствует.

Классификация, предлагаемая В.М.Пивовым, основывается на контексте, в котором ирония себя проявляет. Исследователь выделяет два типа иронии:

1) *прикрытая ирония* — «ирония, в которой разум преобладает над чувствами (эта ирония осторожна, как бы замечает следы, опирается на узкий контекст, понятный немногим, и едва намекает на контекст истинной оценки)»⁹³. Ее подвидами выступают: *юмористическая ирония*, которая, осуждая, развлекает; *насмешливая ирония*, имеющая ярко выраженный социально-критический пафос; *конвенциональная ирония*,

⁹² Пигулевский В.О. Эстетический смысл иронии в искусстве (от романтизма к постмодернизму): Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1992. С. 11.

⁹³ Пивов В.М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000. С. 55.

возникающая в процессе длительного общения людей, которым достаточно намека, чтобы посмеяться над давно известным. Такая ирония отграничивает понимающих «своих» от «чужих».

2) *открытая ирония*, в которой «чувства довлеют над разумом (она опирается на широкий контекст, не скрывает свою оценку, клеймит язвительной улыбкой объект и в то же время сомневается в возможности устранения выявленных недостатков)»⁹⁴. Ее подвидами выступают: *риторическая ирония*, театральная по сути, так как в ней субъект «как бы рассуждает сам с собой»; *трагическая ирония*, в которой люди пребывают в неведении относительно того, что происходит во времени; *драматическая ирония*, обнаруживаемая у Шекспира, где поступки героя приводят его к краху; *саркастическая ирония*, основанная на злобной и горькой насмешке; *сатирическая ирония*, вскрывающая за «кажущейся импозантностью» ядовитый подтекст.

По характеру критики и ее завершенности В.М.Пивоев выделяет *негативную (антиномическую) и амбивалентную (диалектическую) иронию*. Негативная ирония присуща романтикам, противопоставляющим действительность идеалу и преодолевающим это противоречие через тотальное отрицание. Она предполагает равноправие противоречивых тезисов без осуществления выбора какого-либо из них. Амбивалентная ирония одновременно отрицает отжившие ценности и утверждает новые.

По направленности иронической критики исследователь различает иронию *интровертную*, т.е. самоиронию, *экстравертную*, направленную на внешние явления, и *гармоническую (бимодальную)*, предполагающую самокритичное отношение субъекта к себе и требовательное отношение к миру в свете его несоответствия идеалу⁹⁵.

Представленные классификации свидетельствуют о подходе к иронии либо как к риторической стратегии, либо как к неустойчивому способу отношения к объекту («умонастроению»), выражаемому вербально в художественном тексте разных жанров, либо как к особенности поведения в социуме, либо в свете внеисторического подхода.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ См.: Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. С. 58—59.

Исторический аспект изучения иронии

Явление иронии исторически связано с распадом древнего, синкретически организованного социума, с потерей «живых связей литературы с народной площадной культурой»⁹⁶. Корни иронии сокрыты во всенародном универсальном карнавальном смехе: «веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он отрицает и утверждает, и хоронит, и возрождает», заставляя постигать мир в его «веселой относительности»⁹⁷.

По М.М.Бахтину, ирония выступает «самой распространенной формой редуцированного смеха в новое время (особенно начиная с романтизма)»⁹⁸.

Уже у Сократа ирония не эстетический принцип, а *мировоззрение*, сопряженное с карнавальными формами античности, а сам Сократ «явился носителем принципиально новой формы *уединенного* сознания»⁹⁹, демонстрируя расхождение «личного и инфраличного», «“не-серьезное” игровое отношение ироника к миропорядку»¹⁰⁰.

Чем более индивидуум выделялся из коллектива, тем мощнее становилась его рефлексия, сопровождаемая противоречиями человека и мира, питающими иронию. «Ироническое мировоззрение, — пишет А.И.Стригунов, — складывается как совершенно своеобразный способ самоопределения человека в окружающем его мире, оно предполагает осознание личностью принципиальной незавершенности бытия»¹⁰¹.

В.М.Пивоев, исходя из размышлений В.Г.Белинского и А.И.Герцена о многообразии мира, в котором есть «точки» сопряжения комического и трагического, недоступные коллективному сознанию, и где человек «не может улыбнуться, не впадая в кощунство»¹⁰², отмечает, что «ирония является свидетельством определенного уровня зрелости культуры»¹⁰³.

Поэтому плодотворным в современной науке представляется **исторический** подход к изучению иронии, предполагающий ее рассмотрение в эволюции. «Ирония как способ философствования и ирония как форма отношения к жизни имеет своих родоначальников, а также свою

⁹⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 132.

⁹⁷ Там же. С. 17.

⁹⁸ Там же. С. 134.

⁹⁹ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения... С. 143.

¹⁰⁰ Там же. С. 142.

¹⁰¹ Стригунов А.И. Ирония в структуре мировоззрения: постановка проблемы // Диалектика форм и уровней общественного сознания. Барнаул, 1988. С. 131.

¹⁰² Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. С. 7.

¹⁰³ Там же.

экстатическую и апогейную точки проявления»¹⁰⁴, — замечает В.А.Серкова. «Ключ к пониманию иронии — в изучении истории становления и исторического развития иронии как категории»¹⁰⁵, — констатирует А.И.Стригунов.

В частности, такой подход осуществляется в работах А.Ф.Лосева, который вслед за Г.В.Ф.Гегелем исследовал иронию в двух исторических формах: *ирония античная* и *романтическая*¹⁰⁶. История иронии (*eigoneia*), по А.Ф.Лосеву, начинается с толкования в антично-средневековых словарях как «лжи», «насмешки», «притворства» и просто акта говорения-введения в заблуждение с помощью слов. А.Ф.Лосев, обратившись к старым этимологическим словарям, указал, что латинское *verbum*, английское *word*, немецкое *wort* берут свое начало в *eiro* (говорить)¹⁰⁷. Античная ирония проходит ряд исторических этапов:

— ирония Платона, впервые употребившего это слово в художественном тексте, с которой начинается бытование иронии как эстетической категории. Особо выделяет А.Ф.Лосев «физиогномические мысли», сопряженные с иронией: силенообразная внешность Сократа в платоновском «Пире», морщинки вокруг глаз, ласковость, вибрирующий, пониженный, мягкий голос, сопряженный с определенным ритмом походки¹⁰⁸;

— ирония Аристотеля, разделяющего *иронию-для-себя* и *шутовство-для-другого*. Ироник, зная, говорит о себе заведомо ложное, без украшения, свойственного хвастуну, ибо действительность для него малозначима. Ученик Аристотеля Теофраст определяет иронию как «сокрытие собственной враждебности, игнорирование враждебных намерений противника, успокаивающее воздействие на обиженного, отстранение назойливости» и «утаивание собственных поступков»¹⁰⁹. Например, некто хочет продать дом, но не продает, а, желая продать, говорит, что не продаст; раздавая пожертвования, говорит об отсутствии средств; видя и слыша что-либо, напрочь отрицает увиденное и услышанное; соглашаясь, говорит, что подумает, одновременно выражая удивление, что не думал ранее. Очевидно, что пафос, ранее наблюдаемый у Сократа, снижается, а «благородство сознания» вовсе отсутствует¹¹⁰;

¹⁰⁴ Серкова В.А. Пространство иронического контекста (Сократ, Фр.Шлегель, Гегель и Кьеркегор) // Кьеркегор и современность. Минск, 1996. С. 89.

¹⁰⁵ Стригунов А.И. Ирония в структуре мировоззрения... С. 120.

¹⁰⁶ См.: Лосев А.Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. М., 1966. С. 54—84.

¹⁰⁷ См.: Там же. С. 56.

¹⁰⁸ См.: Там же. С. 71.

¹⁰⁹ Там же. С. 68.

¹¹⁰ Там же. С. 68—69.

— ирония Аристана Кеосского (III в. до н.э.). А.Ф.Лосев выявляет связь этой категории с высокомерием, в котором нет ничего дурного. Бескорыстие отличает ироника от льстеца, хотя, подобно последнему, он ловит каждое слово собеседника, смеясь, когда нужно смеяться. Признаваясь, что не может решить «малейшие вопросы», он заявляет: «Я был бы только мальчишкой, а не стариком, если бы осмелился себя сравнить с тобой»¹¹¹. Подобно Сократу, ироник Аристана одержим самоуничижением, призывая: «Не презирайте меня, непристойного»¹¹², но благородная сократовская идея замещается у него однобокой лестью;

— римская ирония. Обращаясь к «Анналам» Фания, Цицерону, Квинтилиану, А.Ф.Лосев приходит к выводу, что многогранность римской иронии связана с психологическим и социальным аспектами взаимоотношений людей. Так, в отношении к близким она есть «ласковое чувство»; в отношении к противнику — притворство, «легкая насмешка над чужим пылом», должны доказать его неправоту¹¹³.

Сущность романтической иронии философ раскрывает в противопоставлении ее иронии Сократа¹¹⁴.

В.М.Пивоев, отмечая, что «ирония играет важную роль в переходные периоды как инструмент и катализатор переоценки культурных ценностей»¹¹⁵, предпринимает обширный экскурс в историю иронии от Сократа до модернизма. Ирония Сократа выступает «кислородным образцом, опираясь на который, культура училась методике критического самоосмысления, ценностной рефлексии»¹¹⁶.

Наиболее интересным в историческом экскурсе представляется рассуждение об иронических приемах, распространенных в западноевропейской литературе XVIII в., с выделением «взгляда на мир глазами иностранца (“Персидские письма” Ш.Монтескье, “Задиг” и “Кандид” Вольтера, “Путешествие Лемюэля Гулливера” Дж.Свифта), деревенского простака (“Простодушный” Ф.Вольтера) или существа с другой планеты (“Микромегас” Ф.Вольтера) и удивления перед очевидными, по мнению этого чужака, противоречиями, нелепостями и несообразностями в общественных нравах»¹¹⁷.

¹¹¹ Там же. С. 70.

¹¹² Там же.

¹¹³ Лосев А.Ф. Ирония античная и романтическая. С. 72.

¹¹⁴ См. об этом далее в разделе «Раннеромантическая ирония» настоящего исследования.

¹¹⁵ Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. С. 15.

¹¹⁶ Там же. С. 12.

¹¹⁷ Там же. С. 18.

Романтическая ирония связывается у исследователя с представлением о ней как об «игровой форме субъективной свободы», позволяющей противостоять филистерству, как о «маске», заслоняющей чувствительную душу творца. Недостаточным представляется анализ лишь форм проявления иронии в романтизме, без исследования ее как особого мироощущения. Проблема эволюции иронии от раннего романтизма к позднему не затрагивается вовсе. Из романтической иронии В.М.Пивовым выводится ирония С.Кьеркегора, но без углубления в проблематику противоречивого видения иронии С.Кьеркегором, Г.В.Ф.Гегелем и романтиками¹¹⁸.

В.О.Пигулевский, исходя из мысли о том, что диалектика иронии ведет свое начало от романтизма, стремящегося к интериоризации и обыгрыванию любых ценностей культуры и истории¹¹⁹, выделяет следующие «фазы» эволюции иронии в культуре: «формирование романтического мирозерцания, иронической позиции и способа мышления; неоромантическое движение в субъект, которое выглядит в искусстве как тенденция к абстракции; постромантическое стремление к объективности, предстающее как тенденция к конвергенции искусства и жизни»¹²⁰. Однако исследователем не выделяется постромантическая ирония, нашедшее свое бытование в *реализме*; таким образом, происходит разрыв исторической цепи.

Е.И.Конonenko определяет «место иронии в художественном процессе России рубежа XIX—XX веков и предоктябрьского периода» во всем разнообразии иронических форм¹²¹.

А.Э.Соловьев исследует романтическую концепцию иронии от И.Канта к Г.В.Ф.Гегелю, обращается к проблематике ее эволюции в свете антитетичности идеям утилитаризма раннего Просвещения и влияния Французской революции¹²².

И.В.Черданцева предпринимает сравнительный анализ понимания иронии мыслителями разных эпох и приходит к выводу о разделении их на две группы:

1) мыслители античности, средневековья, Возрождения, для которых «характерна неярко выраженная рефлексия по поводу иронии

¹¹⁸ Эти противоречия вскрываются П.П.Гайдено и В.А.Серковой. (См.: Гайдено П.П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. С. 50—70; Серкова В.А. Пространство иронического контекста... С. 90—98).

¹¹⁹ Пигулевский В.О. Эстетический смысл иронии в искусстве... М., 1992. С. 7.

¹²⁰ Там же. С. 9.

¹²¹ См.: Конonenko А.И. Ирония как эстетический феномен: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1987. С. 11.

¹²² См.: Соловьев А.Э. Романтическая концепция иронии: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1988. С. 12.

и обращение в большинстве случаев к одной из ее сторон (чаще всего отрицательной)»¹²³;

2) мыслители поздних эпох, начиная с романтиков и до настоящего времени, для которых «характерен глубокий анализ понятия иронии, поиск «скрытых смыслов и внутреннего положительного содержания»¹²⁴.

В.Е.Хализев полагает, что ироническая настроенность «*ко всему окружающему*» древних киников (V—IV вв. до н.э.), с «их склонностью к эпатажу, злобному цинизму, уличным скандалам»¹²⁵, предвосхитила иронию произведений Ф.Ницше; от киников же «тянутся нити к формам поведения футуристов начала нашего века, а еще более — к ... «черному юмору»»¹²⁶.

Исторический путь иронии, выявляемый литературоведом далее: Сократ — романтическая ирония — универсальная, трагическая ирония символистов — тотальный философический смех «современных гуманистариев», идущий от Ф.Ницше, Т.Манна, характеризуемый А.Блоком¹²⁷.

Вышеозначенные концепции, реконструирующие историческую эволюцию иронии, охватывают ее бытование либо сугубо в философской сфере, либо в художественных текстах конца XIX—XX в. с явным акцентированием внимания современной науки на модернистском истолковании иронии.

Среди обилия оригинальных концепций иронии наиболее значимым и актуальным представляется концепция, предлагаемая В.И.Тюпой. Исследователь исходил из учения Н.Фрая, которого, в свою очередь, вдохновило аристотелевское разделение литературных произведений в зависимости от «особенностей действующих в них лиц»¹²⁸. У Аристотеля мимесис (от *mimeisthai* — имитировать, изображать) выступает не просто как копирование, а как способ познания человеком мира. Именно познавательная функция мимесиса была воскрешена, по мнению А.Компаньона, Н.Фраем, сблизившим поэтику с антропологией и в связи с этим выявившим задачу мимесиса («устанавливать отношения между фактами, — которые без этой упорядоченности выглядели бы чисто

¹²³ Черданцева И.В. Ирония как метод философствования: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 1998. С. 10.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 77.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ См.: Там же. С. 78.

¹²⁸ Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 232.

случайными, — раскрывать разумную структуру событий, а тем самым и сообщать смысл поступкам людей»¹²⁹.

Н.Фрай выделяет *высокий миметический модус*, *низкий миметический модус* и *иронический модус*. В высоком миметическом модусе герой превосходит иных людей как вождь, зависимый, однако, от внешних обстоятельств. Такой герой фигурирует в эпосе и трагедии. Когда герой ничем не отличается от других людей, т.е. выступает как «один из нас», значит, он принадлежит низкому миметическому модусу, присутствуя в комедии и реалистической литературе. Если же герой побуждает зрителя или читателя свысока смотреть на его несвободу и поражаться абсурдности его существования, значит, налицо его принадлежность ироническому модусу. Модусы могут сосуществовать в тексте, причем один из модусов определяет «основную тональность» произведения.

Н.Фрай говорит об «изоощренности»¹³⁰ иронического модуса, акцентируя внимание на различии *наивной* и *рафинированной* иронии. Наивная ирония открыта читателю в силу того, что ироник «афиширует свою ироничность», рафинированная ирония дает импульс сотворчеству автора и читателя.

Суть *трагической* иронии состоит в том, что герой предстает в изоляции от общества, и все, что с ним происходит, не связано с его характером причинно-следственными связями. Ирония в трагедии — это случай, жребий, невезучесть героя, на месте которого мог бы оказаться любой другой индивид. Такой герой виновен и невиновен одновременно. Его вина несоизмерима с наказанием за нее, и в этом смысле он более невиновен, нежели виновен. Но он виновен, так как его вина — неотъемлемая черта существующего общества. Трагический герой-вождь гибнет, выполняя предназначение, выделяющее его из толпы, но то, что он не элегически-естественно смертен, а зависим от общества, привносит иронию. В качестве примеров «архетипа человеческой неизбежности» Н.Фрай, с одной стороны, приводит Адама — «человеческую природу, приговоренную к смерти», а с другой стороны, — Христа — невинную жертву, отвергнутую людьми. Между ними балансирует человек-титан, подобный Прометею, которого отвергли боги за любовь к людям. Еще один архетип трагической иронии — Иов, оправдывающий себя как жертву бога, но так и не ставший фигурой уровня Прометея.

¹²⁹ Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 149.

¹³⁰ Фрай Н. Анатомия критики. С. 239.

В сфере литературного комизма ирония присутствует прежде всего в иронической комедии с ее *мотивом козла отпущения* из общества. «Унижение или изгнание шутов, клоунов, арлекинов или простаков является, возможно, наипривлекательнейшей иронией в искусстве»¹³¹, — констатирует Н.Фрай. Когда Аристофан в «Облаках» предлагает толпе сжечь дом Сократа, это предстает комическим аналогом трагической иронии «Апологии Сократа».

В иронической комедии, изображающей мир повседневной жизни, наступает момент понимания сущности нижнего предела бытия. Показ дикости и мук жертвы может быть насыщен комизмом, но трагизм состоит в необходимости «терпеть этот мир».

Настоящее время расценивается Н.Фраем как эпоха иронической литературы. Популярный детективный жанр интерпретирует иронический сюжет комедии о козле отпущения — жертве уголовного преступления. Преступление как неизбежность — такова трагическая ирония, имеющая место в «Преступлении и наказании», где «вина так вплетена в характер Раскольникова, что тайны “кто это сделал” не возникает»¹³².

Ироничным представляется превращение детективного боевика в мелодраму, где столь важны победа добродетели и моральные качества зрителя.

Выйдя из «низкого мимесиса», ирония, по Н.Фраю, сближается с мифом в современной литературе, и в ней «опять начинают смутно проступать следы жертвенных ритуалов и черты умирающих божеств»¹³³, как у Кафки и Джойса. В ходе исторического процесса образуются так называемые «смещенные мифы»¹³⁴, обретавшие правдоподобие, но сместившиеся посредством иронии в противоположную сторону.

Отдельно Н.Фрай говорит о *тематических модусах*, выделившихся из наиболее значимых текстов — Библии, Корана, мифов разных стран. Среди архетипических мотивов одиночества, пророчества, странничества (ср. с подходом И.А.Осиновской) отмечается ироническое стремление творца «вернуться к практике оракула». В качестве примеров приводятся Рембо, стремящийся стать Прометеем, Рильке, слушающий внутренний вещий голос, Ф.Ницше, открывший божественную силу в человеке.

¹³¹ Там же. С. 243.

¹³² Фрай Н. Анатомия критики. С. 244.

¹³³ Там же. С. 241.

¹³⁴ Там же. С. 249.

Отталкиваясь от теории Н.Фрая, выделяя иронию как *модус художественности*, В.И.Тюпа обнаруживает ее типологическое разнообразие: *трагическая ирония, романтическая ирония, саркастическая ирония*, выявленные в свете исторического подхода. Исследователь замечает, что Н.Фрай не разграничивал «общеэстетические типы художественности и литературные жанры»: бездарное произведение может принадлежать какому-либо жанру, но при этом не быть искусством как способом мышления. В свою очередь, художественность — трагическая, героическая, сатирическая — способна проявлять себя в разных жанрах¹³⁵.

Подход В.И.Тюпы — это следование «по вертикали», реконструирующей тот или иной *архетип* «эстетической памяти искусства, к которому помимо воли автора, но в полном соответствии с его духовным самоопределением *восходит* оригинальная художественность данного произведения», вовлекаясь в «трансисторический контекст»¹³⁶.

Выделяя иронию как модус художественности, В.И.Тюпа отмечает:

— ее *антитетичность патетике* (в связи с несерьезным отношением к сверхличному), с которой ее в то же время *связывает пафосная природа*;

— связанное с несерьезно-игровым началом «*разобщение личного с инфраличным*»;

— ее *неавторитарность*, противостоящую героическому, трагическому и сатирическому модусам, где доминирует заданный изначально миропорядок;

— ее *историческую эволюцию от объективного иронического комизма к романтической субъективности*. Ирония восходит к собственному комизму, коренящемуся в древнем мифе о трикстерах и в ритуальном смехе. Если *сатирическому* комизму присуща «органическая объективность» и «жизненность», то *иронический* комизм выступал в качестве объективной иронии естественной жизни над искусственно поддерживаемым, окостеневшим миропорядком. «Сатира «обнажает» внутреннюю данность личности, иронический комизм «обнажает» мнимость ее внешней заданности»¹³⁷, — поясняет В.И.Тюпа.

В качестве истока иронического комизма выступает ритуальный смех над вождем, смеющимся вместе со всеми¹³⁸. Дальнейшее развитие

¹³⁵ См.: Тюпа В.И. Художественный дискурс... С. 36.

¹³⁶ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения... С. 98.

¹³⁷ Там же. С. 148—149.

¹³⁸ Там же. С. 144—145.

комического в *карнавальной культуре* Возрождения приводит к появлению *собственно комической иронии* «пантагрюэлизма», где под карнавальной маской личность, еще не углубленная в «ультраличное», уже могла зреть «другое Я». «Ренессансное Я» анонимно, свободно от внешнего мира и безответственно (как у Ф.Вийона: «Я знаю все, не знаю лишь себя»¹³⁹).

В русской культуре выделяются мотив шутовского ряжения, а также переодевание как «притворная игра ролями миропорядка» (Фрол Скобеев переодевается в женское платье, заставляет Аннушку притворяться то больной, то здоровой, получает благословение «богом данных» родителей, которые на самом деле «присвоены незаконно», тем самым беря на себя функции Бога). За всеми масками разглядеть личность невозможно, но «сквозь ветхую мишуру инфраличного начинает проглядывать другая основа личного бытия — *ультраличное*»¹⁴⁰, так и не открываемое ироническим комизмом до конца.

Применительно к романтической культуре ирония рассматривается в двух аспектах: 1) как творческая позиция автора, его отношение к произведению, как творческое самосознание; 2) как *ирония уединенного сознания*, носящая *трагический характер*, привнесенная в романтическую культуру М.Сервантесом и У.Шекспиром. Средоточием трагических иронических мотивов В.И.Тюпа считает творчество Омара Хайяма.

К собственно *комизму* как модусу художественности относятся *юмор* и *сарказм*. Юмор связывается с проявлением чудачества и шутовства, с абсолютной беззаботностью субъекта в отношении собственного инобытия¹⁴¹. Белькампо — герой «Эликсиров дьявола» Э.Т.А.Гофмана — типичный юмористический персонаж. Особенностью крайней степени сарказма выступает «причудливость» (градоначальники М.Е.Салтыкова-Щедрина).

Таким образом, подход, предпринятый В.И.Тюпой, дает возможность понимания художественного произведения как эстетической целостности, вовлеченной в исторический контекст, и как особого мира, конструируемого посредством доминанты художественности, вступающей во взаимодействие с иными модусами, явленными в произведении, что сообщает ему уникальность как сотворенному особенному. При этом происходит четкое разграничение иронии и иных видов комического,

¹³⁹ Там же. С. 149.

¹⁴⁰ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. С. 154.

¹⁴¹ См.: Там же. С. 180.

иронии как эстетической категории и как стилистической фигуры, риторического приема.

Вслед за В.И.Тюпой О.С.Рощина, полагая, что ирония как эстетическая категория появляется «вместе с романтической художественной культурой»¹⁴², исследует ее функционирование в романтической и постромантической литературе. Ею выявляются *раннеромантическая*, *позднеромантическая* и *пантеистическая* ирония. Для пантеистической иронии характерно рассмотрение человека «в ракурсе межличностных отношений, но не в плане рефлексии о бытийности всего сущего или об отношениях “Я” и “не-Я”, а в плане растворения личностного бытия в единой надличностной и внеличностной жизни. В силу чего любое личностное проявление подвергается как утверждению его наличия в течении жизни, так и отрицанию в его выделенности из всеобщей жизни»¹⁴³. Это отличает пантеистическую иронию от раннеромантической, где все познавалось через растворение в Я, и от позднеромантической, строящейся на неразрешимом противоречии¹⁴⁴.

Таким образом, в науке отчетливо прослеживается несколько линий исследования проблематики иронии:

— исследование как широкой мировоззренческой проблемы, объемлющей собой сознание современного человека (Р.Порти, В.Янкевич);

— историческое рассмотрение от Сократа к модернизму с сосредоточением на определенном культурном этапе функционирования (А.Ф.Лосев, В.А.Серкова, В.О.Пигулевский, В.М.Пивоев, Е.И.Кононенко, А.Э.Соловьев, И.В.Черданцева, П.П.Гайденок);

— типологический подход с вычлениением типов иронии, связанных с особенностями ее проявления в художественных текстах разных жанров и функционирования в социуме (И.Паси, В.М.Пивоев, В.О.Пигулевский, Ю.Б.Борев);

— «внеисторический» метод (И.А.Осиновская), предполагающий выявление функции иронии и ее формальных признаков;

— исследование иронии в чрезвычайно «узком смысле» как явления, не выходящего за пределы сферы комического (В.Я.Пропп, В.Гартман);

— выявление иронии как модуса художественности, с точки зрения ее субстанциальной и эстетической природы (Н.Фрай, И.В.Тюпа, О.С.Рощина).

¹⁴² Рощина О.С. Иронический модус художественности. С. 3—4.

¹⁴³ Там же. С. 9.

¹⁴⁴ См.: Там же.

Однако несмотря на разнонаправленность и обширность вышеозначенных исследований, они в основном ориентированы на эволюцию *философского знания* (исключение составляет анализ текстов конца XIX—XX вв., позволяющий рассмотреть трансформацию иронии в художественном произведении от романтизма к модернизму).

Обширное литературоведческое исследование, проведенное В.И.Тюпой, сконцентрировано на *теоретическом осмыслении* проблематики иронии в связи с царящей в науке размытостью представлений об иронии и комическом.

Остается невыясненным, каковы проявления иронии в контексте «*литературной эволюции*» (Ю.Н.Тынянов), в смене типов культурного сознания (от романтизма — к реализму). При этом бытующее мнение о том, что «ирония иенской школы не была воспринята в России даже романтизмом»¹⁴⁵, представляется совершенно неверным. Проявления постромантической иронии, затронутые в работе О.С.Рощиной, также нуждаются в дополнительном изучении в сфере русского литературного процесса 40-х гг. XIX в.

С одной стороны, — эпигоны романтизма, торопящие смену «главного течения»¹⁴⁶, с другой, — формирующаяся эстетика натуральной школы, и, наконец, особенности индивидуального восприятия русского и западноевропейского художественного наследия прошлых эпох русскими писателями первой половины XIX в. приводили к насыщенной иронией *игре культур*, творческому балансированию сознания русских авторов между типами культур — *романтизмом, бидермайером, реализмом*. Игра при этом сохраняла свой изначальный смысл, выделяемый Й.Хейзингой: целенаправленность, утверждающуюся за счет действия некоей «нематериальной стихии»¹⁴⁷, проявлением которой в рассматриваемом нами случае выступает ирония, неизменно сопутствующая культурным изменениям. На рассмотрение этой малоизученной проблемы в сфере русской литературы первой половины XIX в. в свете усвоения немецких романтических идей и направлено настоящее исследование.

¹⁴⁵ Румянцев Б.Г. Категория комического в эстетике И.А.Гончарова. М., 1987. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 30041. С. 18.

¹⁴⁶ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. С. 188.

¹⁴⁷ См.: Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 21; см. также: Тимофеева З.М. Проблема соотношения игры и литературы // Studia Linguistica. XII. Перспективные направления современной лингвистики: Сб. науч. тр. СПб., 2003. С. 310—315.

Глава 1. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ ИРОНИИ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

1.1. Раннеромантическая ирония

Проблематику романтической иронии Фридрих Шлегель (1772—1829), стоящий у истоков ее теоретического осмысления как основополагающей эстетической категории романтизма, рассматривает в связи с сократовской иронией в качестве эталона, обнаруживаемого «лишь в некоторых из первоклассных поэтических созданий»¹.

Ф.Шлегелю принадлежит и блестящее определение сократовской иронии, данное им в «Критических фрагментах»: «Сократовская ирония — единственное вполне произвольное и вместе с тем вполне обдуманное притворство... Одинаково невозможно как измыслить ее искусственно, так и изменить ей. У кого ее нет, для того и после самого откровенного признания она останется вечной загадкой. Она никого не должна вводить в заблуждение, кроме тех, кто считает ее иллюзией и либо радуется этому великолепному лукавству, подсмеивающемуся над всем миром, либо злится, подозревая, что и его имеют при этом в виду. В ней все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все чисто-сердечно откровенным и все глубоко сокрытым. Она возникает, когда соединяются понимание искусства жизни и научный дух, совпадают законченная философия природы и законченная философия искусства. Она содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима. Весьма хороший знак, что гармоническая банальность не знает, как ей отнестись к этому постоянному самопародированию, когда вновь и вновь нужно то верить, то не верить, пока у нее не закружится голова и она не станет принимать шутку всерьез, а серьезное считать шуткой»².

¹ Шлегель Ф. Философия языка и слова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 361.

² Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 286—287.

Особо отметим, что это обширное определение именно *сократовской иронии*, а не *романтической*, как часто полагают исследователи³, тем самым, игнорируя связь двух эстетических категорий, подчеркиваемую самим теоретиком романтизма. Такое смещение акцентов вполне объяснимо.

Пафос восхищения, пронизывающий обширный фрагмент, говорит о важности и своевременности излагаемого для самого автора-творца, далее раскрывающего сущность иронии в произведениях своего ближайшего предшественника Лессинга, а также в трудах своих современников Гемстергейса и Хюльзена. На это же указывает и упоминание о «гармонической банальности» (в статье «О Лессинге» — «поэтические посредственности, литературные приверженцы меры и поклонники половинчатости»⁴) — так Ф.Шлегель совокупно именуется враждебных романтизму просветителей. Впоследствии образ, подвергаемый насмешке, претерпит существенное расширение — так будут называться люди, общество, которое «непоэтично и нелиберально, неумно и неостроумно»⁵.

Объединив в едином тексте мысли о сократовской иронии и современную ему духовную ситуацию, Ф.Шлегель указывает на непреходящую актуальность и неподвластную движению времени *новаторскую сущность сократовской иронии*. Учитывая, что опубликование «Критических фрагментов» приходится на 1797 год, становится очевидным, что реанимация сократовской иронии произошла в связи с самим становлением романтизма, явленного в своих истоках как «революционное стремление осуществить Царство Божие на земле — пружинающий центр прогрессивной культуры и начало современной истории»⁶.

Нельзя не отметить и сходство переходной историко-культурной ситуации. Сократ впервые в античном мире ставит *проблему самосознания*; он открывает «пестроту жизненных переживаний, но... старается все единичное обязательно возвести при помощи рассудка во всеобщее и тем самым уже перейти от пестрой смены жизненных переживаний к их обобщенной проблематике»⁷.

³ См., например: Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония. Кишинев, 1990. С. 21; Грехнев В.А. Романтическая ирония и абсолютизм // Сюжет и время: Сб. науч. тр. Коломна, 1991. С. 25; Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония. Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. СПб., 2001. С. 310.

⁴ Шлегель Ф. О Лессинге // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 256.

⁵ Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. М., 1891. С. 236.

⁶ Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 301.

⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. М., 1969. С. 53.

Молодые немецкие романтики, пережив Французскую революцию с «перьями в руках», понимают, что теперь им «отнюдь не суждено жить, словно *нищим*, милостыней прошлого или работать, как *рабам*, на барщине для будущего»⁸, имея в виду отсутствие свободы духа в замкнутой системе искусственного подражания застывшим формам. *Генрих Гейне* (1797—1856) в своей «Романтической школе» (1836) так охарактеризовал испытываемое иенскими романтиками: «Поэзия наша дряхла..., наша муза — старуха с прялкой, наш Амур не светлокудрый мальчуган, а морщинистый седой карлик, наши чувства исчахли, фантазия высохла: нам необходимо освежиться...»⁹. Поэтому:

*От смутных снов к сознанию пробужденный,
К небесным высям человек поднялся,
Он мыслит там, где прежде покорялся,
Слепым, бессильным страхом угнетенный*¹⁰, — восклицал Ф.Шлегель.

В зарождающемся романтизме он видел наследие «возвышенной культуры сократовской музыки»¹¹.

Обратимся к духовному облику самого Сократа. В платоновской «Апологии Сократа» герой-мудрец признает, что обвинители не могут четко сформулировать причины, по которым его подвергли гонениям, так как «не знают, что сказать, но, чтобы скрыть свое затруднение, говорят то, что вообще принято говорить обо всех любителях мудрости: он-де занимается тем, что в небесах и под землю богов не признает, ложь выдает за истину»¹². То есть из дальнейших речей Сократа становится очевидным, что причина гонений вполне конкретна: она состоит в инакомыслии Сократа, а сам мудрец опровергает то, что перед этим высказал. И, наконец, «сказать правду... им не очень-то хочется, потому что тогда оказалось бы, что они только делают вид, будто что-то знают, а на деле ничего не знают»¹³.

Сократ, которому принадлежит формула вечного искателя истины «я знаю, что я ничего не знаю», распространяет ее на обвиняющих, тем самым сближая себя с ними, в то время как они, обвиняющие, подвергли его гонениям именно за то, что он непохож на них и мыслит не так, как

⁸ Шлегель Ф. О ценности изучения греков и римлян // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 85.

⁹ Гейне Г. Романтическая школа // Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 6. С. 159—160.

¹⁰ Шлегель Ф. «Мировая душа» Шеллинга // Поэзия немецких романтиков. М., 1985. С. 97.

¹¹ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 282.

¹² Платон. Апология Сократа // Соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 76.

¹³ Там же. С. 76—77.

они, что было обозначено им не иначе как качество, присущее мудрецу. Так разные части фрагмента, связанные друг с другом вполне логично, оказываются противоречащими одна другой. Ирония здесь проявила себя, с одной стороны, в нарочитой приниженности мудреца, явно возвышающегося над толпой гонителей, а с другой стороны, в мудрой логике, кажущейся алогизмом, явленной как хаос идей, сталкивающихся одна с другой, стимулирующих дальнейшее мыслительное дерзание.

Когда Сократ во время дискуссии о справедливости, взяв нить разговора в свои руки, логично доводит диалог до парадоксального признания справедливости чем-то «воровским», направленным «на пользу друзьям и во вред врагам»¹⁴, запутывая собеседника, Фрасимах, один из персонажей «Государства», в нетерпении восклицает: «Вот она, обычная ирония Сократа! Я уж и здесь заранее говорил, что ты не пожелаешь отвечать, прикинешься простачком и станешь делать все, что угодно, только бы увернуться от ответа, если кто тебя спросит»¹⁵.

Здесь Сократ якобы «простачок», что подтверждает и высказанное Фрасимахом пожелание обзавестись нянькой, утирающей нос¹⁶, хотя Сократ отнюдь не заслуживает такого унижения, что и сам вполне осознает. В данном случае именно так дает знать о себе сократовская ирония.

В «Феаге» сын Демодока, собеседника Сократа, Феаг жаждет приобщиться к мудрости, обучаясь у Сократа. Процесс общения с будущим учеником начинается с выяснения, что же такое мудрость. Ход беседы, искусно направляемой Сократом, резюмирует парадокс: мудрость оказывается всеохватной и предполагает, в частности, и игру на кифаре, и совершенство в гимнастике, и «кораблевождение», и управление частными лицами, и многое другое. Упоминаемые цари-тираны приводят к мысли о том, что мудрость — это тиранство. «Ты уже давно, Сократ, вышучиваешь меня и насмехаешься»¹⁷, — говорит молодой человек. Ирония здесь проявляет себя в способности возвыситься над во всем соглашающимся собеседником, приведя его к парадоксальному выводу.

Сократ, который, как отмечает А.Ф.Лосев, *«никогда не называл иронией ни своего философского метода, ни своей манеры обращаться с людьми»*¹⁸, раскрывает Феагу сущность своего «даймониона» — гения, внутреннего голоса. Этот инстинктуальный феномен запрещал действие

¹⁴ Платон. Государство // Соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 87.

¹⁵ Там же. С. 91.

¹⁶ См.: Там же. С. 99.

¹⁷ См.: Платон. Феаг // Соч.: В 4 т. Т. 1. С. 124.

¹⁸ Лосев А.Ф. История античной эстетики. С. 74.

самому слышащему его Сократу, а также распространялся на всех, кто был с ним рядом, будь то идущий на состязание, участвующей в войне, или (в данном случае действие как таковое уравнивает ситуации) успешно ораторствующий. То есть бездействие и молчание (воздержание от ложных суждений) иронически рекомендованы самим возмутителем спокойствия («Всегда-то ты, мой Сократ, вышучиваешь ораторов!»¹⁹ — сокрушается Менексен).

Далее Сократ говорит о своем внутреннем свойстве, ссылаясь на мнения, высказанные ему же третьими лицами. С его слов мы узнаем, что в разговоре с Аристидом последний сообщил, что Фукидид «заносится» перед мудрецом, без которого он «жалкая душонка», а сам Аристид «оказался смешон», когда отдалился от Сократа. Так открывается самое важное — мощная духовная эманация, исходящая от Сократа, чье присутствие заражает вдохновляющей энергией всех, кто пребывает рядом с ним, соприкасаясь с его внутренним «божеством». Невероятная, но истинная вещь — так характеризует акт сократовской эманации Аристид²⁰. И это тоже ирония, которую сам Сократ определяет как подверженность «случаю» — свободной духовной стихии — в противовес тем, кто владеет основательной «пользой»²¹.

«Сократ имеет внешность Силена или сатира, то есть козловидного, шершавого, похотливого демона. Это то, в чем он внешним образом выражается, — пишет А.Ф.Лосев. — Он всегда выставляет себя униженным, убогим и даже безобразным. И многие таким его считают»²². (Аполлдор из «Пира» однажды встретил Сократа, «умытого и в сандалиях, что с ним редко случалось»²³). Однако Алкивиад произносит речь, и внутренняя сущность Сократа внезапно обнажается. Путем сравнений, не таящих в себе и тени насмешки (о чем молодой оратор уведомил собеседников), божественная мудрость постепенно извлекается из «силеанообразного футляра», являя миру чудо откровения.

Подобно сатиру Марсию, завораживающему все вокруг чудесной игрой на флейте, Сократ своими речами вызывает потрясение, сердцебиение и слезы — своеобразный катарсис, переживаемый участником жизненной драмы («Когда я слушаю его, сердце у меня бьется гораздо

¹⁹ Платон. Менексен // Соч.: В 4 т. Т. 1. С. 143.

²⁰ Платон. Феаг. С. 124.

²¹ См.: Там же.

²² Лосев А.Ф. История античной эстетики. С. 75.

²³ Платон. Пир // Соч.: В 4 т. Т. 2. С. 83.

сильнее, чем у беснующихся корибантов, а из глаз моих от его речей льются слезы»²⁴, — признается Алкивиад).

Сократ уподоблен мифологической «сирене», только возле него наступает смерть всего единичного, неистинного, пробуждающая к новой жизни незнакомое дотоле чувство стыда и презрение к суетным почестям, то есть лучшее в человеке. Так вновь проявляется его открытый ранее Феагу «даймонион» — гений, исходящая от его личности эманация.

Любя красоту, Сократ в то же время ни во что не ставит ее, равно как и богатство, как и иные качества людей, превознесенные толпой, над которой он возвышается, притворно самоуничижаясь. («Приглядишься ко мне получше.., чтобы от тебя не укрылось мое ничтожество»²⁵, — говорит Сократ Алкивиаду).

И весь он, подобно скульптурному силену, наполнен изъяниями, «такими божественными, золотыми, прекрасными и удивительными»²⁶. Это противоречие *грубой формы и божественного содержания* углубляет *противоречивость самого содержания*, вкпе составляющие сущность сократовской иронии. Ведь «на первых порах речи его кажутся смешными: они облечены в такие слова и выражения, что напоминают шкуру наглеца сатира, — делится Алкивиад. — На языке у него вечно какие-то вьючные ослы, кузнецы, сапожники и дубильщики, и кажется, что говорит он всегда одними и теми же словами одно и то же, и поэтому всякий неопытный и недалекий человек готов поднять его речи на смех. Но если раскрыть их и заглянуть внутрь, то сначала видишь, что только они и содержательны, а потом — что речи эти божественны, что они таят в себе множество изъяний добродетели и касаются множества вопросов.., всех, которыми подобает заниматься тому, кто хочет достичь высшего благородства»²⁷. Это наиболее емкое определение сократовской иронии.

Когда Алкивиад в «Пире» говорит о состоянии катарсиса, вызванном речами Сократа, он не в состоянии *определить, каково же его собственное отношение к этому человеку*.

Федон рассказывает об «удивительном чувстве», исполненном иронии, которое он испытал во время беседы с Сократом перед казнью: «Это было какое-то совершенно небывалое чувство, какое-то странное

²⁴ Платон. Пир // Соч.: В 4 т. Т. 2. С. 126.

²⁵ Там же. С. 129.

²⁶ Там же. С. 127.

²⁷ Там же. С. 132.

смешение удовольствия и скорби — при мысли, что он вот-вот должен умереть»²⁸. Аура противоречия, окружающая мудреца, и противоречивая эманация, исходящая от него, сообщают его духовному облику бесконечную подвижность. Впоследствии С.Кьеркегор, обращаясь к личности Сократа, приходит к выводу о невозможности создания целостного представления о нем, так как современники — Ксенофонт, Платон, Аристофан — не обнаружили в своих суждениях, касающихся личности мудреца, никакого единомыслия. Отсюда и вывод о том, что Сократ — ироник²⁹.

Когда однажды Сократ под конец пиршества заговорил о взаимосвязи трагического и комического в творчестве поэта, его никто не слышит — окружающие, заканчивающие пиршество под утро, погружены в себя, в стихию обыденного. Речь Сократа как будто обращена в пустоту, или, напротив, к нему самому как изреченное сокровенное. Отчуждение Сократа от толпы (а оно выявлено в каждом диалоге), обусловленное его противоречивым обликом, говорит об элитарности. Сократу, как впоследствии молодым романтикам, одинаково чужды *поступат пошлости*: «все подлинно великое, доброе и прекрасное невероятно, ибо необычайно и по крайней мере подозрительно» и *аксиома обычности*: «как все происходит у нас и вокруг нас, так должно было происходить и повсюду, ибо все это так естественно»³⁰. Отсюда предположение о том, что оппозиция «Сократ — толпа» является *одним из духовных истоков романтического двоемирия — иронического противопоставления «гармонической банальности» гениям и пророкам*.

Двойственность самой сократовской иронии (Гегель не случайно изнутри разделил ее на *определенную*, явленную в манере разговора, и *трагическую*, представленную как антагонизм «между его субъективным рефлексированием и существующей нравственностью»³¹), сопрягаясь с обозначенной выше системой противоречий, создает многоуровневый драматичный мир — далекий прообраз романтического универсума. Противоречивость усиливается, если вспомнить внешность Сократа, сочетающуюся с «золотом» его изречений (о чем говорил упоминаемый выше Алкивиад), — своеобразное предвестье возникшей впоследствии овеванной иронией романтической антитезы *прекрасное — безобразное*³².

²⁸ Платон. Федон // Соч.: В 4 т. Т. 2. С. 8.

²⁹ См.: Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. С. 52.

³⁰ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 281.

³¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1973. Т. 4. С. 184.

³² Это предположение, применяемое нами, однако, к романтической культуре в целом. У романтика В.Юго Квазимодо был подобен такому футляру; аналогия усугубляется в тот момент,

В «Федоне» Сократ беседует с друзьями накануне смерти. Мудрец, которого убивают, весел, спокоен, бесстрашен — завершающий иронический аккорд, снимающий обыденную жалость («У меня даже являлась мысль, — рассказывает Федон, — будто и в Аид он отходит не без божественного предопределения и там... будет блаженнее, чем кто-либо другой»³³). Последние слова Сократа — «мы должны Асклепию петуха»³⁴ (как делали выздоравливающие, чтящие бога врачевания) говорят об уверенности мудреца в предстоящем выздоровлении, иносказательно — в возрождении «в иной жизни». Таков страшный и величественный смысл последнего проявления его иронии.

Итак, Сократ, иронизируя, *формировал новую личность*, разрушая старый мир, населенный обывателями. Это была революция, повлекшая ненависть и казнь. Романтик, руководствуясь гордой заповедью Фихте о том, что через Я «утверждается огромная лестница ступеней от лишая до серафима»³⁵, *созидал собственный мир* — продукт бесконечного развития самосознания. Ф.Шлегель полагал, что «всякий хороший человек все более и более становится богом. Стать богом, быть человеком, развить себя — все эти выражения означают одно и то же»³⁶.

Отсюда пронизанная *иронией* бесконечность продуцирования, «эпохи» доказательства тождественности положений «Я существую» и «вне меня существуют вещи». «Чем больше знают, тем более нужно еще познать. Вместе с знанием в равной степени возрастает и незнание, или, скорее, знание незнания»³⁷, — констатирует Ф.Шлегель, перефразировав знаменитую сентенцию Сократа. Незнание своего знания оборачивалось особым знанием незнания, что, как отметил Кьеркегор, выступает в качестве «начала знания», чередования созидания и разрушения³⁸.

Таким образом, важнейший аспект *раннеромантической иронии* — это *пульсация внутренних сил субъекта, чья созидательная деятельность направлена на бесконечное продуцирование с одновременным*

когда он показывает Эсмеральде неприхотливый шершавый глиняный сосуд, наполненный водой, не способной удержаться в дорогой, но треснутой вазе. Некрасивая Консуэло у Жорж Санд преображалась во время своего божественного пения, а глухой (аналогия безобразия) Бетховен из новеллы В.Ф.Одоевского слышал свое гениальное творение внутренним слухом.

³³ Платон. Федон. С. 8.

³⁴ Там же. С. 80.

³⁵ Фихте И.Г. О достоинстве человека // Соч.: Работы 1792—1801 гг. М., 1995. С. 475.

³⁶ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 305.

³⁷ Там же. С. 305.

³⁸ См.: Кьеркегор С. О понятии иронии // Логос. 1993. № 3. С. 182.

осознанием границ деятельности; это «бесконечно расширяющийся предел». Проявление такой пульсации чрезвычайно разнообразно.

Ф.Шлегель апеллирует к детству — Золотому веку человека и человечества. В «Люцинде» так воссоздан мир маленькой Вильгельмины: «Цветы всех явлений сплетает поэзия в легкий венок; таким же образом и Вильгельмина называет и рифмует местности, времена, происшествия, отдельных людей, игрушки и кушанья, нагромождая одно на другое в романтическом смешении, — сколько слов, столько и образов; и все без каких-либо побочных определений и искусственных переходов, которые... нужны только рассудку и сковывают смелый полет фантазии. Для ее фантазии все в природе является одушевленным и одухотворенным»³⁹. Абсолют оказывается доступным лишь в процессе проявления творческой фантазии ребенка; ирония в том, что для иного индивидуума он уже недостижим — отсюда восхищение взрослых героев «Люцинды» фантазией маленькой девочки.

Франц Штернвальд, герой романа *Людвига Тика* (1773—1853) «Странствия Франца Штернвальда» (1798), испытывает духовный подъем, присутствуя на церковной службе: «впервые в жизни все силы его души, все его чувства слились в гармоническом созвучии»⁴⁰, но орган умолкает, и «все услышали стук колес, фырканье лошадей — по лугу быстро ехала карета»⁴¹ — абсолют оказался иллюзией, разрушенной вторжением конечного мира. Но явление прелестной девушки, вышедшей из кареты, сулит его новое обретение: девушка исчезает, оставляя в траве «изящный альбом». Альбом — часть предметно-вещного мира. Но альбом одновременно олицетворяет любовь; в нем заложена потенция абсолютного (не случайно романтики, рассуждая об искусстве, часто употребляют слово «изящное»). Альбом хранит сокровенное, фиксируя мимолетную бесконечность мысли и чувства в материальной конечности слова и изображения. Созерцаемые засохшие цветы в альбоме вновь ввергают героя в состояние «мощного бурного прилива, когда внезапно все расцветает и меняется и вокруг человека, и у него внутри»⁴², усугубляемого открытием: девушка, обронившая альбом, обладает «лицом ангела», явившегося герою в детстве. Франц читает записи, и его «удивило и обрадовало.., что ангел, посетивший его когда-то во сне его детства, ныне

³⁹ Шлегель Ф. Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 126.

⁴⁰ Тик Л. Странствия Франца Штернвальда. М., 1987. С. 37.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 38.

преклоняется перед Дюрером, его учителем и близким другом»⁴³. Ироническое очеловечивание ангела приводит к обретению абсолюта — к тому, что собственная жизнь начинает казаться герою «музыкальной пьесой».

Франц пытается воссоздать на бумаге « пленительный образ », но тщетно — « каждая черта на рисунке мнилась ему лишенной выражения и вообще ненастоящей »⁴⁴. Но приходит спасительный сон, и прелестное лицо незнакомки улыбается с листа, а любимый учитель Дюрер благословляет ученика-сновидца, призывая услышать звуки « блаженного органа природы ». Учитель и создает во сне прекрасный портрет девушки, вновь открывая Францу абсолюта. Однако пробуждается Франц с « неприятным » чувством... Вибрации чувств, владеющих героем, являют собой проявление романтической иронии: абсолюта — вечный творческий стимул — никогда не может быть обретен полностью, хотя все бытие героя наполнено стремлением к нему.

Подобно планетам Солнечной системы, Я — апофеоз самодостаточности — существует в содружестве с иными самодостаточными субъектами. Культивируемое романтиками сосуществование исходило из самой сути платоновского диалога — *симпозиона*. Сократовская ирония могла явить себя лишь в *диалоге*⁴⁵. Ф.Шлегель отмечал: « Форма разговора настолько преобладает в этом вполне драматическом развитии и изложении мысли в произведениях Платона, что если убрать... диалогическое облачение и выделить только внутреннюю нить мыслей в их связи и движении, то целое осталось бы все же разговором, где каждый ответ вызывает новый вопрос и находится в живом движении, в меняющемся потоке речи »⁴⁶. Ф.Шлегель « очень рано понял привлекательность той диалектической разговорной формы изложения, которая знакома всякому, кто читал произведения Платона »⁴⁷, — писал Р.Гайм.

Иенская школа стала « примером коллективной жизни в искусстве »⁴⁸. У Ф.Шлегеля общение — основа межличностных отношений писателя и читателя, вступающих в « интимный союз совместного философствования (*Simphilosophie*) или поэтического творчества (*Simpoesie*) »⁴⁹.

⁴³ Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. С. 38—39.

⁴⁴ Там же. С. 46.

⁴⁵ Даже сократовское « ироническое умолчание » немислимо вне него. См. об этом: Осинская И.А. Поэтика иронии. С. 255—259.

⁴⁶ Шлегель Ф. Философия языка и слова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 361.

⁴⁷ Гайм Р. Романтическая школа. С. 232.

⁴⁸ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 20.

⁴⁹ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 287.

Общение — вечно ожидаемый Золотой век, «новая эпоха наук и искусств, когда совместное философствование, совместное поэтическое творчество станут столь всеобщими и столь интимными, что уже не будет казаться странным, когда дополняющие друг друга натуры будут создавать совместные произведения»⁵⁰. Даже брак остается «конкубина-том», «временным опытом», пока двое не станут одной личностью, сохранив при этом право сказать «свое слово»⁵¹ (эмфаза моя. — Т.Ш.).

Фридрих Даниэль Шлейермахер (1768—1834) желал бы «с любовью обнять каждое самобытное существо», открыв просторы своего сердца «для истинной любви и дружбы»⁵². С одной стороны, общение для него — диалог человека с самим собой («нет лучшего дара, который человек мог бы принести человеку, чем то, что он говорил самому себе в глубине своей души»⁵³). С другой стороны, это космическое, внутренне диалогичное мироустройство, когда духовно совершенный человек «соединяет в себе много мировых систем» и, подобно комете, «движется вокруг многих солнц»⁵⁴.

У ранних романтиков в диалогические отношения вступают и всевозможные формы творчества, суть способы созидания мира — философия и поэзия, связанные «интеллектуальным созерцанием дружбы»⁵⁵, одновременно выступающие и как две ипостаси естества высокодуховной личности («философ должен говорить о себе, как лирический поэт»⁵⁶).

У *Новалиса* (1772—1801) философия — «теория поэзии», поднимающая поэтическое искусство до значения «основного принципа». И поэт, и философ являются жрецами, предвещателями, пророками: «Поэт через представления пророчествует о природе, в то время как философ через природу пророчествует о представлениях»⁵⁷.

Основываясь на изначальной близости поэзии и философии в их идеальности, чистоте, универсальности и бесконечной направленности к абсолютной цели, ощущающих «свои границы лишь через дополнение другим»⁵⁸ и в связи с этим переживающих непрерывную цепь «внутренних

⁵⁰ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 297.

⁵¹ Там же. С. 291.

⁵² Шлейермахер Ф.Д. Монологи // Шлейермахер Ф.Д. Речи о религии к образованным людям ее презирающим. Монологи. М., 1911. С. 345.

⁵³ Там же. С. 317.

⁵⁴ Там же. С. 347.

⁵⁵ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 308.

⁵⁶ Там же. С. 311.

⁵⁷ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 96.

⁵⁸ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 308.

революций»⁵⁹, Ф.Шлегель выводит представление об универсальном духе, носящем в себе «целый Олимп».

Литературоведческие и философские понятия о природе рассудка, гениальности, акты взаимопроникновения друг в друга всевозможных искусств и наук (зодчества, музыки, поэзии, живописи, физики, химии) широко представлены в размышлениях *Вильгельма Генриха Вакенродера* (1773—1798), во «Фрагментах» Ф.Шлегеля и Новалиса как попытки конструирования отдельных составляющих универсума, отражающие пути постижения абсолюта⁶⁰.

Взаимное насыщение касается и литературных родов и жанров — «ведь все классические роды поэзии, если взять их в строгой чистоте, теперь смешны»⁶¹. «Диалог — это цепь или венок фрагментов. Переписка — диалог большего масштаба, мемуары — это система фрагментов»⁶², а романы, как отмечает Ф.Шлегель, — это «сократовские диалоги нашего времени»⁶³; это сама «жизнь, принявшая форму книги»⁶⁴, — вторит ему Новалис. Сам же фрагмент — универсум, замкнутый в себе, «подобно ежу», ограничение которого не снимает внутренней неисчерпаемости⁶⁵.

Стихия общения проникала во все сферы бытия романтического духа, что было детерминировано самой эпохой возникновения романтизма: бесконечно одинокий человек, утративший доверие к социуму, нуждался в особом контакте с духовно близкими людьми, в котором его индивидуальная свобода не подвергалась бы опасности насилия⁶⁶ и могла бы выразиться в прихотливых творческих формах. Так возникает идея

⁵⁹ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 316.

⁶⁰ См., в частности: Шлегель Ф. Фрагменты № 252, 255, 258, 366, 372, 381, 396. С. 305, 309, 311; Новалис. Фрагменты. С. 97—98, 101; Вакенродер В.Г. Чудеса музыки // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 82—83; Вакенродер В.Г. Краски // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 79.

⁶¹ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 285.

⁶² Шлегель Ф. Фрагменты. С. 293.

⁶³ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 281.

⁶⁴ Новалис. Фрагменты. С. 100.

⁶⁵ О.Б.Вайнштейн обратила внимание на черновые варианты фрагментов. Внешне выглядя «тяжелыми», перегруженными, наплывающими друг на друга фиксированными идеями, они создают ощущение того, что автор сквозь эту «неразбериху» зрит целое. «Фрагмент в пределе стремится исчезнуть, превратиться в чистый символ духовного поиска. "Бесплотность" черновиков — первый признак этой тенденции». (Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 77). О жанровой природе фрагмента см. также: Ермоленко С.И. Лирика М.Ю.Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. С. 125—133.

⁶⁶ О проблематике общения в романтическую эпоху см.: Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2003. С. 26—46.

философско-поэтического универсума, «подлинной мировой системы поэзии», где «одна муза ищет и находит другую, и все потоки поэзии сливаются в великое общее море»⁶⁷, где «все становится, вращается и гармонически движется»⁶⁸.

Наиболее же полное выражение раннеромантической мечты об универсуме найдет в «Философии искусства» Фридриха Вильгельма Йозефа Шеллинга (1775—1854), обратившего, вопреки взглядам своих собратьев, мечту в систему — упорядоченный круг идей. «Кто поверил в систему, тот изгнал из своего сердца любовь! Не лучше ли нетерпимость чувства, чем нетерпимость разума, суеверие, чем вера в систему?»⁶⁹ — восклицал Вакенродер. «Тому, что называют философией искусства, недостает одного из двух — либо философии, либо искусства»⁷⁰, — вторил ему Ф.Шлегель в 1797 г. в «Критических фрагментах». Во «Фрагментах», написанных в 1798 г., былая категоричность уступит место иронической многогранности: «Для духа одинаково убийственно обладать системой, как и не иметь ее вовсе. Поэтому он, вероятно, должен будет решиться соединить и то, и другое»⁷¹.

И, наконец, в 1803 г. (Иена тогда уже услышит лекции Шеллинга о философии искусства) в «Истории европейской литературы» будет сделан вывод⁷², что системность не противоречит свободному конструированию — своеобразному *императиву бесконечно прекрасного*⁷³, когда необходимость логической конструкции сосуществует со свободным выражением идеи красоты, не противореча свободному устремлению к абсолюту. Однако далее фрагментарно представленных модификаций диалогически взаимодействующих, дополняющих, преобразующих друг друга разнородных начал, стремящихся в своем единстве к универсуму, Ф.Шлегель не идет.

По Шеллингу, философия искусства, конструирующая «особенный предмет искусства», представляет собой науку о «всем в форме или потенции искусства», через которую «мы доходим до лицезрения вечной красоты и первообразов всего прекрасного»⁷⁴. Натурфилософ познает

⁶⁷ Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 365.

⁶⁸ Там же. С. 315.

⁶⁹ Вакенродер В.Г. Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбии в искусстве // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 73.

⁷⁰ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 280.

⁷¹ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 292.

⁷² См.: Шлегель Ф. История европейской литературы. С. 41.

⁷³ Мы позволили себе применить кантовскую терминологию, чтобы подчеркнуть гениальность творения Шеллинга, научно снявшего противоречия всех форм знания.

⁷⁴ Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. М., 1966. С. 62, 65—67.

в ней то, что лишь предчувствуется природой, религиозный мыслитель созерцает проявление божественного вдохновения, государственный деятель совершенствует свой вкус, проявляя мудрость, щедрость и благородство⁷⁵.

Связь с потенциями философии — сферой морали и права, философией истории и философией религии — философия искусства осуществляет через миф — «вдохновенный первоисточник искусства»⁷⁶. Это и начало философских потенций, и возможность обретения истинной универсальности: произведение искусства, сотворенное личностью, испытавшей божественное озарение, обретает надындивидуальность и вместе со своим создателем становится достоянием высшей истории.

Все у Шеллинга — искусство, природа, наука — отображает друг друга. Искусство — замкнутый живой организм, созданный, в отличие от природы, посредством свободы; философия — сфера духа, постигающая идею целого; история — наука, выявляющая определенные формы целого, возникающие в результате движения времени.

Это образец *оживленной* системы, которую характеризуют «оформленность и движение мысли, плавная подготовка предварительными умозаключениями и допущениями генерального вывода, аккумулирующего рассеянные лучи в жгучий световой пучок»⁷⁷. Лишь в таком виде ее единственно и могли принять романтики. Но всеполнота, выраженная Шеллингом посредством логических категорий, *таила в себе иронию*, как и любое романтическое особенное, равное универсуму⁷⁸, как «понятие, доведенное до иронии в своей завершенности, абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно воспроизводящая себя смена двух борющихся мыслей»⁷⁹.

Шеллинг-творец невольно уподобился ветхозаветному Иакову, которому во сне привиделась лестница, ведущая в небо, устремленная к стоящему на вершине Господу. То, что интуитивно явилось мифологическому божьему избраннику, немецкий философ попытался выразить рассудочными категориями, став в позицию ироника, остро ощущающего невозможность желанного задуманного⁸⁰. С одной стороны, имея опыт

⁷⁵ См.: Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 55.

⁷⁶ Шеллинг Ф.В.Й. Введение в философию мифологии // Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 345.

⁷⁷ Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли... С. 43.

⁷⁸ См. об этом: Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 89.

⁷⁹ Там же. С. 296.

⁸⁰ Последующий духовный кризис, переживаемый философом, станет тому подтверждением.

систематического конструирования, «принц романтиков»⁸¹ выступал как наследник *Иоганна Готлиха Фихте* (1762—1814), с другой стороны — как романтик, желающий «заполучить сразу целый мир»⁸², что оказывалось невозможным.

Особо отметим причастность Шеллинга к формированию в лоне философии романтизма проблематики *иронической свободы* как особой позиции философа, декларирующего возможность «не выбирать»⁸³.

Молодой исследователь в «Философских письмах о догматизме и критицизме» (1795) рассматривает два крупнейших явления: догматизм, направленный к абсолютному объекту, и критицизм, основанный на субъективной способности познания Бога, мыслимого в определенных категориях. Рассматривая противоречия двух систем, Шеллинг логически доказывает их равноценность. Заявляя о слабости разума, который познает Бога (ведь субъективный разум не способен действовать «до того, как Бог *есть*»⁸⁴); божественная причинность просто уничтожила бы его), философ подчеркивает, что догматизм не может быть опровергнут лишь критикой способности познания.

В свою очередь, смысл критицизма видится ему не в дедуцировании способности разума и доказательствах ущербности догматизма. Критицизм вообще не может опровергнуть догматизм, так как субъект, взаимодействующий с объектом, меняет свою сущность.

Человек в догматизме стремится приблизиться к «*бесконечному*»⁸⁵. В критицизме, напротив, божество бесконечно приближается к человеку. Стремление к «*неизменной самости, безусловной свободе, неограниченной деятельности*»⁸⁶, декларируемое Шеллингом как назначение в критицизме, — несомненное предвестие главной романтической установки; а то, что философ допускает соседство двух противоположных систем, свидетельствует о широте его взглядов и попытке избавиться от оков общезначимости. Сосуществующие противоположности, снимаемые философским скептицизмом мыслителя, не посягающего на свободу другого индивидуума, предвосхищают философское конструирование и являются иллюстрацией мысли Ф.Шлегеля о том, что «философия —

⁸¹ Thomas J.H. Fichte and F.V.J.Shelling // Nineteenth century religious thought of the West. Cambridge, 1985. P. 55.

⁸² Кьеркегор С. О понятии иронии. С. 186.

⁸³ Осиновская И.А. Поэтика иронии... С. 262.

⁸⁴ Шеллинг Ф.В.Й. Философские письма о догматизме и критицизме // Соч. Т. 1. С. 45.

⁸⁵ Там же. С. 83.

⁸⁶ Там же.

не что иное, как дух универсальности»⁸⁷ и «подлинная родина иронии, которую можно было бы назвать логической красотой»⁸⁸.

Бесконечный хаос романтической всеполноты, сосуществования противоположностей отчасти исходил от Сократа. Мудрец утверждал, что «один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию, и трагедию и что искусный трагический поэт является также поэтом комическим»⁸⁹. Он отнюдь не имел в виду ремесленные «выучку и мастерство» или «многознание», подчас синонимичное глупости («Маргит знал много дел. Но знать все это было для него злом»⁹⁰, — вспоминал Сократ о гомеровском персонаже в «Алкивиаде II»). «Здесь, скорее всего, речь идет о внутреннем глубоком осмыслении жизни, которую творец (а не только выученный мастер) видит в разных аспектах, которые умеет воплотить в равной мере выразительно»⁹¹, — писал А.Ф.Лосев о такой творческой многогранности.

Романтики, подобно Сократу, культивировали *ироническое умолчание*, «под которым подразумевается либо некая речь, умалчивающая о чем-то, либо так называемое говорящее молчание, т.е. молчание, имеющее перед собою коммуникативную цель»⁹². В этом случае «реальное незнание есть высшее знание, так как оно, указывая на пределы духовной деятельности субъекта, подводит к самим границам “истины”, к “тайне”»⁹³. В диалоге «Бруно, или О божественном и природном начале вещей» (1802) Бруно (Шеллинг) одерживает блистательную интеллектуальную победу над своими собеседниками: материалистом Александром, лейбницианцем Ансельмо и фихтеанцем Луцианом. В завершающей диалог речи Бруно, казалось, должна была открыться абсолютная точка единства реального и идеального. Перед читателем возникает завораживающая мифопоэтическая картина всемогущества человека, способного познать «царственную душу Юпитера и смерть Адониса», созерцать «гармонический свет... удивительного познания» и «увидеть красоту в ее высшем великолепии»⁹⁴. Но прежде чем истина открылась, наступила ночь, и собеседникам пришлось разойтись⁹⁵.

⁸⁷ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 300.

⁸⁸ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 282.

⁸⁹ Платон. Пир. С. 134.

⁹⁰ Платон. Алкивиад II // Соч. Т. 1. С. 137.

⁹¹ Лосев А.Ф. Примечания // Платон. Соч.: В 4 т. Т. 2. С. 455.

⁹² Осиновская И.А. Поэтика иронии... С. 255.

⁹³ Там же. С. 256.

⁹⁴ Шеллинг Ф.В.Й. Бруно, или О божественном и природном начале вещей // Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 584—585.

⁹⁵ Подобная ситуация не раз будет обыгрываться в «Русских ночах» В.Ф.Одоевского.

В раннеромантических художественных текстах ирония проявляет себя в осуществляемом субъектом «*странствия души*», стимулирующем читательское сознание к открытиям, сопутствующим героям на их пути⁹⁶.

Романтическое духовное странствие, совершая которое, по утверждению Ф.Шлегеля, можно «произвольно погружаться не только рассудком и воображением, но и всей душой то в ту, то в иную сферу, словно в другой мир, свободно отказываясь то от той, то от этой части своего существа, ограничиваясь совершенно другой, искать и обретать себя то в том, то в этом индивиде, сознательно забывая об остальных»⁹⁷, уходит корнями в блуждания Сократа среди афинского люда (поэтов, ремесленников, риторов), допытывающегося «по слову бога, не покажется ли... кто-нибудь из граждан или чужеземцев мудрым, и, как только это не кажется», спешащего «поддержать бога» и «показать человеку, что он не мудр»⁹⁸.

Странствия, которым подвержены и Сократ, и романтики, составляют ироническое сокровенное. «Душа в иронии (в соответствии с учением Пифагора — в мире), — писал Кьеркегор, — находится в постоянном странствии..., в иронии душа имеет преимущество в многообразии определений..., иронизирующий живет на земле и делает все, что ему вздумается»⁹⁹.

Это «живое движение» чрезвычайно важно: древнему философу оно давало возможность расширения пространства сеяния добра, чтобы «изменять жизнь к лучшему и быть активным рычагом в воспитании человека»¹⁰⁰. Романтикам оно открывало совсем *иные возможности*. Неведомая отдаленность туманного абсолюта делала целью *сами странствия* романтической души, оставляя абсолют лишь прекрасной иллюзией. И здесь Сократ, как он виделся романтикам, сыграл важную роль. Ведь его ирония (и это чрезвычайно важно для Ф.Шлегеля-теоретика) проявляла себя не просто как риторическая «стратегия» — «обыкновенная насмешка»¹⁰¹, но и как порожденное мыслительным актом «удивление мыслящего духа самому себе, часто разрешающееся в тихой улыбке»¹⁰². Становясь, в свою очередь, средоточием многогранных высоких

⁹⁶ О значении странствия в немецкой раннеромантической литературе см.: Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1969. С. 19—20.

⁹⁷ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 297.

⁹⁸ Платон. Апология Сократа. С. 76.

⁹⁹ Кьеркегор С. О понятии иронии... С. 191.

¹⁰⁰ Лосев А.Ф. История античной эстетики. С. 78.

¹⁰¹ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 296. Именно в качестве риторического приема, насмешки видится ирония Сократа современными исследователями. (См.: Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония. С. 5).

¹⁰² Там же.

смыслов, «улыбка» вновь стимулировала созидательную деятельность мысли.

Рассмотрим отражение этого в художественных текстах. Генрих, герой романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» рассматривает книги отшельника, графа Гогенцоллерна. Они открывали «все многообразие жизни... все являлось на них пестрой чередой во множестве сочетаний»¹⁰³ — запечатленный образ универсума. Всматриваясь в лица людей, изображенных на рисунках, Генрих вдруг понимает, что они иллюстрируют его собственную жизнь, но только в ином историческом времени, видит он и туманное будущее, открываемое ему отшельником как нечто давно известное. Вовлеченность в течение времени выявляет многоуровневость постепенно разворачиваемого универсума, целую систему открытий, приближающих к постижению абсолюта, явленного позднее во внезапно обретенной любви. Любовь уже живет в сознании Генриха. Голубой цветок (аналог абсолюта), видимый во сне, становится чудным ликом, а впоследствии — обретенной возлюбленной, дочерью великого поэта Клингсора, встреченной Генрихом по приезду в Аугсбург.

Юлий в «Люцинде» Ф.Шлегеля, уже приобщившись к божественной любви, вдруг всем сердцем ощущает, что это и есть истинное чувство. Такая внезапность иллюзорна: Юлий, как и Генрих, осуществил свой путь, но не в историческом времени, а от женщины к женщине. Как и у Генриха, чувство Юлия универсально: «любовь разделяет элементы и создает вселенную, и только в свете любви можно их обнаружить и увидеть»¹⁰⁴. И в повести Ф.Шлегеля «Люцинда», и в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» героини умирают. Такую иронию Ф.Шлегель назвал *«иронией любви»*. «Она возникает из чувства конечности и собственного ограничения и видимого противоречия этого чувства идее бесконечного, заключенной во всякой истинной любви... противоречие не может устранить бесконечной идеи, лежащей в основе такой любви, а напротив, служит лишь для ее усиления и подтверждения»¹⁰⁵. Любовь вовлекается в поток странствия-становления как абсолютное завершение. Физическая смерть не означает прерывание духовного пути, вечно совершаемого человеком: смерть, по Новалису, «романтизированный принцип нашей жизни. Смерть — это жизнь после смерти. Жизнь усиливается посредством смерти»¹⁰⁶.

¹⁰³ Новалис. Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков. Т. 1. С. 271.

¹⁰⁴ Шлегель Ф. Люцинда. С. 182.

¹⁰⁵ Шлегель Ф. Философия языка и слова. С. 361—362.

¹⁰⁶ Новалис. Фрагменты. С. 106.

Жизнь — это лишь момент большого духовного странствия, предваряющий следующий, важнейший, но неведомый герою этап, — таково проявление зиждительной раннеромантической иронии.

Отсутствие *страха смерти* сближает романтиков с Сократом. *Романтический платонизм исходил из сократовского желания принести в жертву Асклепию петуха*. Сократ, рассуждал Кьеркегор, «не знает, что есть смерть, и что будет после смерти — ничто или нечто — он тоже не знает; но это незнание *он не принимает близко*, наоборот, он чувствует себя свободным в этом незнании... Это трагическая судьба, но смерть Сократа не трагична; ...приведение приговора в исполнение не имело особого назидательного эффекта, потому что смерть для Сократа не обладала реальностью..., и потому *объектом иронии является государство, осуждающее его на смерть и полагающее, что тем самым оно наказывает его*»¹⁰⁷.

Кьеркегор делает упор на иронию в адрес государства, сопряженную с незнанием Сократа о грядущей смерти. Но в свете взаимосвязи с романтической традицией для нас важен *оптимизм* греческого мыслителя, не акцентированный Кьеркегором, но о котором свидетельствует упоминаемый выше обряд принесения в жертву Асклепию петуха.

Для раннего романтика не-трагичность смерти сосуществует с твердой уверенностью в *знании* о ее жизненности. Суть созидательности иронии состоит в *полном оживлении мертвого*¹⁰⁸, явленного в вере в новое духовное измерение, воплощающее жизнь¹⁰⁹. Но так как конкретного знания все же не существует, *вера* заменяет и жизнь, и знание. Отсюда оптимистическая триадичность ранних романтиков, понимающих историю как «трехфазную структуру»¹¹⁰, их вечное ожидание Золотого века¹¹¹, и последующая тяга Новалиса к католицизму, и жажда оживления

¹⁰⁷ Кьеркегор С. О понятии иронии... С. 184.

¹⁰⁸ На это же, основное, свойство романтической иронии указывает Н.Я.Берковский как на движение «от худшего к лучшему». (См.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 83).

¹⁰⁹ В этом ключе уместно вспомнить стихотворение «Кладбище» Н.М.Карамзина, во многом подготовившего почву для осмысления проблемы «жизнь—смерть» в русском романтизме.

¹¹⁰ Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы // Золова арфа: Русская романтическая лирика. Даугавпилс, 1994. С. 302.

¹¹¹ В частности, Шеллингом в «Системе трансцендентального идеализма» и в «Философии искусства» выведено три периода истории. Первый — трагический, когда человек, доселе живущий в замкнутых границах объективного мира, ощущавший себя господином природы, порывает с ней, остро переживая трагизм собственного одиночества. Второй — эпоха произвола и насилия, длаящаяся и поныне. Третий — грядущий, сопряженный с пришествием Бога. (См.: Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. С. 466; Философия искусства. С. 127—128). «Гегель положил конец нескончаемым разговорам о том, что вот-вот начнется мировая история, как будто она должна начаться в 4 часа или по крайней мере

религиозных догматов поэзией у Шлейермахера как формы непрекращающегося духовного странствия, создающего иллюзию обретения бесконечно отдаляющегося абсолюта, странствия ради странствия.

Еще один аспект иронии, сближающий Сократа и ранних романтиков, связан с проблемой *учительства*. Оптимизм не утрачивается даже при явном самоуничижении, поданном иронически: «Не способен и не склонен я понимать учителя. Люблю в нем эту неприятность»¹¹², — признается герой «Учеников в Саисе» Новалиса, как ранее в «Пире» сходными словами признавали превосходство Сократа-учителя Алкивиад, Федон и Феаг. У новалисовского учителя, вечно познающего суть целого, все те же романтические ценности, связанные с ироническими «странствиями души»: «Ликуя, он сопрягал инородное. В звездах видел он людей, а в людях — звезды, в камне угадывал зверя, а в облаке — знак; он постигал игру явлений и стихий»¹¹³.

Однако при этом *следует разделять нарочитое самоунижение самого Сократа как акт воспитания, и самоуничижительное преклонение перед ним его учеников*. Именно второй случай имел воздействие на романтиков; отсюда и образ наставника в романтической литературе: учителя — в «Учениках в Саисе», Клингсора — в «Генрихе фон Офтердингене», Дюрера — во «Франце Штернбальде». Учитель как личность, наиболее приближенная к абсолюту, не являлся объектом подражания, а был стимулом поиска учеником новых путей.

Таким образом, дух Сократа незримо витает над произведениями иенских романтиков. С античным мудрецом романтиков объединяло особое «чувство истины», как его раскрыл в своем «Наукоучении» Фихте: «Философ нуждается не только в чувстве истины, но и в любви к ней... он должен не только смутно чувствовать, но довести до ясного сознания... то, что он ищет только истину, какова бы она ни была; он должен даже приветствовать ту истину, что вообще нет истины, если только она окажется истиной. <...> Он никогда не должен спрашивать, каковы будут последствия, но он должен прямо идти своей дорогой... Если он и тогда ошибается, то это будет лишь участь, которая доселе постигала всех мыслителей»¹¹⁴.

до 5 часов», — таково ироническое замечание по этому поводу Кьеркегора. (Кьеркегор С. О понятии иронии... С. 189).

¹¹² Новалис. Ученики в Саисе. С. 77.

¹¹³ Там же. С. 73—74.

¹¹⁴ Фихте И.Г. О понятии наукоучения, или так называемой философии // Фихте И.Г. Соч. Работы 1792—1801. М., 1995. С. 259.

А.Ф.Лосев отметил, что «ирония, в которой отождествляется трагическое и комическое, несмотря на свое положительное содержание, все же очень близка у Сократа к беспредметной и, пожалуй, чисто эстетической игре очень тонкого и глубочайшего ума»¹¹⁵. Любовь к прихотливой игре элитарного ума, и эстетическое любование собственно создаваемыми противоречиями, бесконечными фантазийными образами и парадоксальными ситуациями унаследуют от мудреца молодые романтики.

И сократовская, и романтическая ирония оптимистично направляли сознание к бесконечно лучшему, нарушая привычный порядок вещей и систему общепринятых представлений. И той, и другой присущи целостность, пристальное внимание к общему, вырисовывающемуся в хаосе противоречивых идей. Хаос реализовывался в слове, получающем отклик в стихии общения — диалогических актах, направленных к достижению общего «всеведения». При этом обнаруживалась сходная жизненная позиция: и иенцы, и платоновские собеседники, «сами расценивали свои философские занятия как приятное времяпровождение»¹¹⁶, ироничное в отношении полезных занятий обывателя. Только Сократ делал это нарочито, ратуя о пользе, а романтики именно так заявляли о собственной элитарности, сосредотачивались на своем безмятежном духовно-замкнутом существовании, не задумываясь ни о пользе, ни о результатах подобной жизненной позиции.

Ирония Сократа была призвана приблизить его к поставленной цели — улучшению нравов; ирония романтиков устремляла к бесконечному приближению к абсолюту. Абсолют, где снимались все возможные противоречия, фундамент которых обнаруживается у Сократа, оказывался лишь иллюзией достигнутого и вновь ввергал создающее сознание в бесконечный процесс.

Ирония Сократа — «отголосок мудрости бессмертных богов, никогда не принимающих жизнь всерьез»¹¹⁷; романтическая ирония — свидетельство человечности тех, кто самолично обожествлял себя в собственном сконструированном универсуме. В обоих случаях ирония возвышала человека над миром «гармонической банальности», не способной к открытию «божества в себе».

Сходство и различие иронической позиции Сократа и иенских романтиков можно представить в виде следующей таблицы:

¹¹⁵ Лосев А.Ф. История античной эстетики. С. 77.

¹¹⁶ Хейзинга Й. *Homo ludens*. Статьи по истории культуры. М., 1997. С. 148.

¹¹⁷ Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония. С. 15.

Сократ	Иенские романтики
Ироническая позиция как результат культурно-исторического перелома, сопряженного с возрастанием интереса к личности	
Ирония исходит из осознанного противопоставления духовной личности «гармонической банальности»	
Субъект как источник иронии	
В абсолют <i>не</i> возводится, будучи связанным с породившим его бытием	Возводится в абсолют как единственная ценность создаваемого мира
Ирония как отголосок мудрости богов	Ирония как свидетельство человеческого идеаторства
Ирония как результат балансирования между противоречащими друг другу мирами (пророк—толпа, прекрасное—безобразное, жизнь—смерть)	
Ироническое отношение к физической смерти	
Незнание, тяготеющее к вере в грядущее возрождение.	Вера в грядущее возрождение, тяготеющая к знанию, недоступному обыденному сознанию.
Явление иронии в диалоге (симпозионе), разрушающем мир обыденных представлений	
Цель — формирование новой личности.	Возникает в процессе созидания собственного, уникального, антидогматичного мира
Констатация иронического «знания незнания» как чередование негативности и оптимизма	
Цель — стимулирование собеседника в целях его совершенствования.	Следствие бесконечности духовного продуцирования.
«Странствие души»	
Цель — общественная польза, улучшение нравов.	Естественное состояние духа, переживающего череду «внутренних революций», делающих личность уникальной
Акт иронического самоуничужения	
Цель — воспитание собеседника-ученика, направление его мысли к истине.	Естественное состояние субъекта, ищущего собственный путь, но обретшего в нем более близкого к абсолюту наставника.
Ирония как игра ума, подчеркнутая несерьезность	
Цель — улучшение нравов.	Естественное состояние, иллюзорно приближающее субъект к недостижимому абсолюту, сопрягающееся с презрением к пользе и культивированием прекрасного.

Романтическая ирония теснейшим образом связана с проблематикой *игры воображения*. И.Кант открыл возможности *игры познавательных способностей*. Специфика такой игры заключается в особой динамике

связи воображения и рассудка. «Воображение в своей свободе пробуждает рассудок, а рассудок... вводит воображение в правильную игру, представление сообщается не как мысль, а как внутреннее чувство цельсообразного состояния души»¹¹⁸. Воображение в этой познавательной игре устремлено на многообразие созерцаний и их соединение, а рассудок облакает результат действия воображения в понятную форму. Общее представление о динамичности процесса роднит Канта и романтиков, но рассудочность, сковывающая безудержность воображения, отличает игру Канта от романтической иронии, стремящейся осуществить «прорыв в трансцендентное»¹¹⁹.

Впоследствии Новалис в «Учениках в Саисе», подобно Канту, употребит слово «игра», но наполнит его другим, романтически-ироническим смыслом. Игра поэтически охарактеризуется им как «чередa неизведанных ощущений», оживляющих «замысел» и являющей человеку «его самобытность и особенную свободу... Отсюда обогащение двойственного опыта: вне человека больше нет ничего непроницаемого, в самом человеке множатся образы и предвестия»¹²⁰. Выражение этой множественности ощущений каким-либо конкретным понятием невозможно, стремление к нему бесконечно. И если итогом кантовской игры является *конечное* чувство удовольствия, не выводящее человека за пределы имманентного, то у романтиков имеет место сама бесконечность продуцирования и бесконечная «игра смысла»¹²¹. Вслед за Новалисом гейдельбергский романтик *Йозеф Геррес* (1776—1848) представил, что дух поэта вечно ищет ту изначальную целостность, которая была у него в «благословенной «индийской отчизне»¹²². Поэтому поэтические творения «подобны изображению Говинды: бог едет на слоне, а слон составлен из тысяч сплетенных тел баядер, и в руках они держат опахала, и опахала эти — распущенные хвосты павлинов, и волосы их переходят в змеящиеся мадхави, побеги которых оплетают весь колосс пестрыми ленточками змеек, а из глаз змеек, в свою очередь, вырастают водяные лилии, в чашечках которых качаются колибри и поет кокила, и видны сквозь листву блестящие фламинго, а сами девушки, цветы и птицы вновь сложены из крылышек бабочек, из цветочной пыльцы, из разноцветных

¹¹⁸ Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 5. С. 136.

¹¹⁹ Так назвала свою книгу П.П.Гайденко.

¹²⁰ Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к ночи. М., 1996. С. 105—106.

¹²¹ Мирская Л.А., Пигулевский В.О. Романтическая ирония и игра воображения // Философские науки. 1987. № 4. С. 43.

¹²² Новалис. Фрагменты. С. 99.

ракушек, из самоцветных камней, из электрических искр и переливов света, и скрытый внутри магнит искусства связывает все это в одно живое, законченное целое»¹²³. Романтическая самодостаточность таит в себе зидительный иронический потенциал: переходы-переливы многообразных миров, созданных природой, есть продукт вечно неудовлетворенного и вечно стремящегося к совершенству созидającego духа, рвущегося из тесноты телесной явленности.

Важнейший аспект романтической иронии связан с проблематикой *смешного*: на катастрофическом рубеже XVIII—XIX вв. «люди порою бывают откровенно ребячливы»¹²⁴, — так они получали возможность абстрагироваться от социума и политики и выразить свое отношение к ним, признав одновременно собственную элитарность. В этом плане у романтиков имелись великие предшественники. «Юмористическая ирония — ... символ нашей политической угнетенности, и как Сервантес в эпоху инквизиции вынужден был искать убежище в юмористической иронии, для того, чтобы выразить свои мысли, скрывая уязвимые стороны от служителей церкви, так и И. Гете имел обыкновение выражать в тоне юмористической иронии то, что он, в качестве министра и придворного не осмеливался высказать прямо, — писал Гейне. — <...> Писатели, томящиеся под цензурным и всяким иным духовным гнетом и никогда не могущие отречься от своих заветных идеалов, особенно вынуждены прибегать к иронически-юмористической форме. Это единственный исход, остающийся для их честности»¹²⁵.

Ф. Шлегель пишет в «Атенеуме» (1800) по поводу создания одноименного журнала, долженствующего изменить представления об искусстве: «От Гамбурга до Швабии за дело / Уже писаки преусердно сели / И нас срамят с бездарною отвагой»¹²⁶. Усердие, но «писаки», «отвага», но посрамляющая молодую живую мысль — стилистические маркеры иронии, служат для утверждения оптимизирующей мысли о важности принимаемого молодыми романтиками. Когда выходят в свет шлейермахеровские «Речи о религии», Ф. Шлегель противопоставляет открытия своего романтического собрата мировоззрению религиозных догматиков следующим образом:

¹²³ Геррес Й. Рецензии: Сочинения Жан-Поля // Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 318.

¹²⁴ Михайлов А. В. Культура комического в столкновении эпох // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 94.

¹²⁵ Гейне Г. Романтическая школа. С. 208—209.

¹²⁶ Шлегель Ф. «Атенеум» // Поэзия немецких романтиков. С. 98.

*Волшебный звук мусических мистерий
Поит струей небесного бальзама,
И к вечности он устремлялся прямо,
Забыв вопросы и сомненья в вере.*

*Но тут-то выясняется, что духи
Иную высь являют посвященным —
Чужак остался на ступеньке шаткой...¹²⁷.*

Геррес в «Сполохах» (1803—1804) пронизательно заметил, намекая на писателей-современников великого Гете и *Фридриха Николаи* (1733—1811): «В немецкой литературе в настоящее время есть и свой Бог-Отец и свой черт, но только не чистопородный, как говорится, а беглый, наполовину добродетельный». Эта «ничтожайшая посредственность, — писал Гейне о Николаи, — стала... заявлять о себе еще отвратительнее, чем когда-либо, и все нелепое и пустое надулось, как лягушка в басне»¹²⁸.

«Все серьезное в эту эпоху... стоит под знаком Witz, остроумия»¹²⁹, — отмечает А.В.Михайлов. Определения остроумия¹³⁰ разбросаны по шлегелевским «Фрагментам». Остроумие есть парящая легкость, которую обретает «серьезная чистая красота»¹³¹, «взрыв скованного духа»¹³², «фрагментарная гениальность», «дух безусловного общения»¹³³, «принцип и орудие современной философии, дух универсальности»¹³⁴. Остроумие — признак элитарности; «остроты — пословицы образованных людей»¹³⁵; их встреча в диалоге подобна «ошеломительному свиданию двух родственных мыслей после долгой разлуки»¹³⁶.

Тик пишет «Принца Цербино», о котором Ф.Шлегель восторженно скажет:

*Не книга — сад в угаре карнавала,
Что ни наряд — то пестрая обнова...
...И все — наоборот, и все — забавно,
Вместо «и-а» рад ослик крикнуть «а-и»:
Дурацкие проделки здесь по нраву.*

¹²⁷ Шлегель Ф. К выходу сочинения «Речи о религии» // Поэзия немецких романтиков. С. 97.

¹²⁸ Гейне Г. Романтическая школа. С. 157.

¹²⁹ Михайлов А.В. Культура комического в столкновении эпох. С. 103.

¹³⁰ См. также: Гайм Р. Романтическая школа. С. 236.

¹³¹ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 308.

¹³² Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 285.

¹³³ Там же. С. 280.

¹³⁴ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 300.

¹³⁵ Там же. С. 290.

¹³⁶ Там же. С. 291.

*Театр и Просвещение! Николаи!
Мели же, Тик! Мели, мой друг, исправно
Глупейшие тенденции по праву!*¹³⁷.

Ф.Шлегель воспел и остроумие Тика, и парадоксальность сотворенных им образов (одну из черт иронии), и саму иронию, направленную на «гармоническую банальность», и романтическую игру-клоунаду. «Клоунада, — пишет Ф.П.Федоров, — не “несерьезный” смех, а смех, имеющий серьезное задание. Каждый “конечный” предмет преобразуется в клоунаде, обретает атмосферу первозданной неоформленности, детскости, радости, свободы»¹³⁸.

Жан-Поль (Рихтер Иоганн Пауль Фридрих) (1763—1825) теоретически осмыслил, облек в научную форму романтическую несерьезность. «Его называли единственным»¹³⁹, — отмечал, восхищаясь, Гейне. — «По всем направлениям скачут его остроты, блохи его разгоряченного ума»¹⁴⁰.

«Царство смеха — бесконечно велико»¹⁴¹, — писал Жан-Поль, призывая не смешивать его составляющие. Так, философ решительно разделяет *сатиру* и *комическое* (шутку): «Шутка не знает иной цели помимо своего существования... Если в подлинно комическом произведении раздается резкий удар сатирического бича — это случайность, и она портит общее впечатление»¹⁴². Подлинным условием шутки выступает серьезность, «важные истины» — сфера притяжения Комуса. Тиковский ослик кричит «а-и», совершая переворот в литературе, — это смешно и серьезно одновременно. Люцинда Ф.Шлегеля вспоминает о знаменитом шуте, «который сам часто бывал преисполнен печали, в то время как всех заставлял смеяться»¹⁴³. «В настоящее время, — добавляет Юлий, — если не шутить и не дурачиться с элементами страсти, то она сгущается в непроницаемые массы и затемняет все»¹⁴⁴, — всезаполняющая страсть, не разбавленная несерьезностью, наводит на романтиков ужас. Люцинда и Юлий признаются в обоюдной страстности, но Юлий замечает: «Однако ревность я могу разрешить тебе только при одном условии. Я часто чувствовал, что небольшая доля культурного утонченного

¹³⁷ Шлегель Ф. «Принц Цербино» Тика // Пoesия немецких романтиков. С. 98—99.

¹³⁸ Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. С. 111.

¹³⁹ Гейне Г. Романтическая школа. С. 244.

¹⁴⁰ Там же. С. 246.

¹⁴¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 140.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Шлегель Ф. Люцинда. С. 151.

¹⁴⁴ Там же.

гнева бывает не во вред мужчине. Возможно, что в отношении тебя так же обстоит дело с ревностью. <...> Если бы только она всегда так мило и остроумно проявлялась, как у тебя сегодня!»¹⁴⁵. Ибо смех дарит удовольствие, смех доброжелателен, а добродушные смеющиеся подчас сами не прочь встать в «ряды осмеиваемых»¹⁴⁶.

«Комическое наслаждение» рождается, по Жан-Полю, из трех составляющих: 1) из свободы субъекта, над которым, как уже отмечалось выше, не властно сильное чувство; 2) из сопряжения комического, апеллирующего к отношениям лиц, и остроумия, затрагивающего отношения вещей (если героиня опасается потерять на балу ожерелье и честь, — приводит пример мыслитель, — то очевидно, что здесь «остроумие кажется комическим»¹⁴⁷); 3) неопределенность, колеблющаяся между осознанием чьей-то ничтожности и правильности собственной точки зрения.

Юмор, по Жан-Полю, это «возвышенное наоборот», для которого существует одна целокупная «Глупость», над которой он потешается без выделения «отдельного дурачества». Представление Ф.Шлегеля аналогично: юмор «охотнее всего витает над ясно струящимися рапсодиями философии или поэзии, избегая тяжеловесных масс и разрозненных кусков»¹⁴⁸.

Очевидно, что юмором мыслители именуют то, что мы называем *романтической иронией*. «Романтики не собирались “править нравы”, — отмечал Н.Я.Берковский, вспоминая «Эпистолу о стихотворстве» А.П.Сумарокова. — Частности жизни их не занимали. <...> Романтический юмор направлен на целые миры, на сферы жизни. Он направлен... на действительность как таковую. Зачем она — действительность?»¹⁴⁹. Все должно стать, как утверждал Ф.Шлегель, на которого ссылается Жан-Поль, «романтическим, то есть юмористическим»¹⁵⁰.

Романтизм объединил избранных, потому серьезность, существующая «для всех», противопоставляется юмору, созданному «для немногих», — ведь именно юмор несет в себе «высший взгляд на мир»¹⁵¹. Романтик, однако, при всем осознании своей элитарности никогда не уподобляется гиппокентавру, который «едет через стадо онокентавров, —

¹⁴⁵ Шлегель Ф. Люцинда. С. 152.

¹⁴⁶ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 145.

¹⁴⁷ Там же. С. 147.

¹⁴⁸ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 308.

¹⁴⁹ Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб., 2002. С. 45.

¹⁵⁰ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 150.

¹⁵¹ Там же. С. 167.

тем более неистово читает с лошади свою капуцинаду против глупости на утрени и вечерне здешнего всеземного учреждения для умалишенных. О, как же скромнен человек, который смеется над всем, не исключая ни гиппокентавра, ни себя самого!»¹⁵².

У каждого Я, полагал Жан-Поль, свой «комический театр», где субъект-юморист «играет первую скрипку» как режиссер, придворный шут и директор. Пусть же у читателя в сердце будет немного любви к творящему Я, ведь тогда перед читателем откроется возможность сотворения «юмористического сочинения о себе самом». Тяжелой ненависти не место рядом с «легкокрылой шуткой», — призывает мыслитель¹⁵³.

Иронию в узком смысле Жан-Поль связывает со сферой языка, силами которого можно утверждать, испытывая сомнение, надежду, стеснение, отрицая и вопрошая. Инструмент иронии — насмешка, продиктованная рассудком. Ирония Платона, «всемирная», «играя, резвясь и распевая..», носится не только над заблуждениями (как юмор над глупостями), но вообще над всем знанием, словно пламя, — вольная, сжигающая, радующая, подвижная, но стремящаяся лишь в небеса»¹⁵⁴. Жан-Поль, следовательно, разводит иронию, пронизывающую платоновские диалоги, и юмор, романтическую иронию — субъективную энергию, направленную на мир и творящий субъект из недр души творца.

«Остроумие, юмор, комическое, ирония, сатира — эти и другие понятия вращаются в эту эпоху как бы по кругу, строятся и перестраиваются, определяются и переопределяются, и нет возможности дать им какое-либо последнее, окончательное определение. Прежде у всех них были свои определения в системе науки; теперь они сорвались со своих мест и носятся в вихре эпохи, — констатирует А.В.Михайлов. — Уже с этой точки зрения это время, время немецкой поэтической классики, время романтизма, немецкой классической философии, время Гете и Жан-Поля, заслуживает названия самой богатой эпохи»¹⁵⁵.

¹⁵² Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 152.

¹⁵³ Среди русских философов-последователей теории смешного Жан-Поля и Ф.Шлегеля можно выделить *Александра Ивановича Галича* (1783—1848), который в своей «Науке изящного» (1825) рассматривал «комическую красоту», явленную в юморе, объектом которого становится «весь великолепный порядок вещей в мире». (Галич А.И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой половины XIX века : В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 223). Юмор у Галича, объемлющий «комическим взглядом... и природу, и человечество, и даже самое себя, то есть всю Вселенную» (Там же. С. 224), есть не что иное, как романтическая ирония, посредством которой творец разрушает «очарование земного величия, находя для себя блаженство в одной беспечности и независимости своего гения» (Там же).

¹⁵⁴ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. С. 176.

¹⁵⁵ Михайлов А.В. Культура комического в столкновении эпох. С. 115.

Открытие романтиками сферы *смешного*, несомненно, сопряжено с открытием в немецком романтизме творчества *Карло Гоцци* (1720—1806): «Гоцци спокойно сидел у себя в Венеции и не подозревал, что юные немецкие гении разгласили о нем»¹⁵⁶, — писал Н.Я.Берковский.

Мир Гоцци — сказочный, наполненный ситуациями, намекающими на абсурдность реального мира. «Любовь к трем Апельсинам» (1761) заявлена в качестве пародии на пьесы враждующих между собой Гольдони и Кьяри, выведенных в образах мага Челио и феи Морганы. Когда шут Труффальдино пытается проникнуть в сущность болезни принца Тартальи, которого надо смехом излечить от пагубной меланхолии, он изучает физиологические отправления больного, извергаемые им «зловонные рифмы». Становится ясным, что вызывающая повсеместно грусть болезнь Тартальи, представляемая смешно, духовного свойства. Стихия всенародного карнавала не вовлекает в себя меланхолического героя до тех пор, пока не появляется фея Моргана в образе старушонки, которая нелепо падает, задрав ноги, вызывая смех принца, — излечившийся Тарталья становится частью смеющейся толпы. Однако испытания его только начинаются. Моргана налагает проклятие, заключающееся в том, что Тарталья, одержимый внезапно вспыхнувшей любовью к трем Апельсинам, отправляется в сопровождении Труффальдино на их поиски. Преодолев препятствия, чинимые великаншей Креонтой и ее слугами (при этом, подчеркивает автор, речь Креонты выпренна, как у героинь пьес Кьяри), принц добывает Апельсины. Действиям энтузиаста Тартальи противостоит интрига злобной Морганы. Фея удаляет от принца верного Труффальдино и наставляет служанку-арапку Смеральдину, как навредить принцу. Нужно подменить его избранницу, в волосы которой она воткнет шпильку, превращающую девушку в Голубку, а с принцем, принявшим служанку за невесту, ночью следует поступить так же, обратив его в животное. Тогда на престол взойдут предатель-министр Леандро и всем неприятная племянница царствующего короля Клариче, о чем и хлопочет Моргана. И она насылает на Тарталью страшную жажду, которую он особенно чувствует, когда из взрезанных Апельсинов попеременно появляются заточенные в них сестры-принцессы, также мучимые жаждой. Его невеста Нинетта, девушка из третьего Апельсина, должна подождать, пока принц вернется с необходимой одеждой, тут-то и появляется Смеральдина с волшебной шпилькой. Из Апельсиновых тенет Нинетта переходит в птичьи, голубиные.

¹⁵⁶ Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. С. 39.

Голубка залетает на кухню, где Труффальдино готовит жаркое, дважды подгоревшее из-за дважды внезапно наступившего чудесного сна, который она насылает. Труффальдино, поймав Голубку, обнаруживает у нее на голове маленькую шишечку, это и есть воткнутая Смеральдиной шпилька, удаление которой приводит к торжеству радости прямо на королевской кухне, куда является лично король, разгневанный отсутствием жаркого. Тарталья узнает свою невесту, злодеи посрамлены и наказаны. Главное — чаще смеяться и подальше держать королевские кастрюли от плохих стихов. Предвосхищающий романтическую иронию юмор Гоцци направлен против его театральных недругов. Впоследствии романтики подобным способом будут иронизировать в адрес Ифланда с его «слезоточивыми драмами», а также в адрес Коцебу «с пошло-остроумными фарсами»¹⁵⁷ и Николаи. Но было еще нечто важное в сказке Гоцци, обаявшее романтиков, — торжество живого над неживым, освобождение живого из плена материи, оболочки, будь то корка Апельсина или тельце Голубки. В абсурдном мире бесконечность обретает жалкие телесные формы, и ее необходимо освободить. Любовь как проявление обретенной бесконечности и кухня, где пригорает жаркое, — такова ирония жизни, направленная на человека, вечно ищущего свой путь к бесконечному. Преодоление препятствий, подстроенных судьбой, ничего не решает; романтик обречен с энтузиазмом преодолевать новые преграды, спасаясь от духовного истощения тем всепроникающим юмором, который воспели Жан-Поль и Ф.Шлегель в качестве романтической иронии. А ею, ее «божественным дыханием», проникнуты истинно поэтические произведения. Именно «в них живет подлинно трансцендентальная буффонада. С внутренней стороны — это настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе над собственным искусством, добродетелью или гениальностью; с внешней стороны, по исполнению — это мимическая манера обыкновенного хорошего итальянского буффо»¹⁵⁸.

Швейцарский исследователь Ж.Старобинский констатирует: «Когда немецкие романтики... прочтут Гоцци... своей причудливостью, волшебством, смесью комизма с ситуациями, полными пафоса, его театр покажется им порождением свободной фантазии, стремящейся перечеркнуть

¹⁵⁷ Гейне Г. Романтическая школа. С. 158.

¹⁵⁸ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 283.

и преодолеть пошлость падшего мира, отданного во власть вульгарного»¹⁵⁹.

Таким образом, раннеромантическая ирония получает реализацию в нескольких направлениях:

— она являет собой *улыбку духа*, непреходящую пульсацию устремленности к бесконечному и возвращению в тот бесконечно расширяющийся предел, в котором заключены зиждительные потенции субъекта, никогда не могущего раскрыть себя в абсолюте;

— проявляется через радостный смех романтиков, весело расстающихся с тем, что для них деактуализировано: с диктатом социума, нравственными догмами и отжившими истинами;

— явлена как форма *парадоксального*¹⁶⁰, противостоящего догме рассудка;

— сопряжена с романтической любовью, принимая облик *иронии любви*, придающей бесконечность конечному существованию субъекта;

— реализуется в *ироническом умолчании*, многозначительно открывающем невыразимое естество абсолюта;

— подспудно таится в качестве духовной потенции, *не получая вербальной реализации*, как в «Философии искусства» Шеллинга, где логическая красота создаваемого универсума сопрягалась с ускользающим образом абсолюта;

— выявляется как *ирония свободы* — свободное балансирование между противоположными точками зрения вопреки признанию мыслителем единственной и абсолютной истины. «Философские письма о догматизме и критицизме» Шеллинга предвосхитят кьеркегоровский «акт выбора, благодаря которому выбираются и отвергаются добро и зло вместе. Суть дела ведь в желании выбрать...»¹⁶¹.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770—1831) весьма скептически отнесся как к проповеднику иронии Ф.Шлегелю¹⁶², так и к самой романтической иронии. Для Гегеля романтики — это прежде всего последователи Фихте с его культом индивидуалистического всеильного Я, играющего представлениями о добре, зле, нравственности, превращающего все лишь в иллюзию. Потому Гегелю была ближе концепция *Карла Вильгельма*

¹⁵⁹ Старобинский Ж. Ирония и меланхолия // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М., 2002. С. 369.

¹⁶⁰ См. подробнее: Габитова Р.С. Философия немецкого романтизма. М., 1978. С. 77.

¹⁶¹ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д, 1998. С. 215.

¹⁶² См. об этом, в частности: Кьеркегор С. О понятии иронии. С. 180.

Фридриха Зольгера (1780—1819), друга Тика¹⁶³ (Гегель упоминает, что Зольгеру была понятна «свободная от шарлатанства»¹⁶⁴ ирония Тика, из «всеобщей путаницы» созданий которого проступает «божественное»¹⁶⁵). Позиции Зольгера предвосхищала один из диалектических законов, выведенных Гегелем, — *закон отрицания отрицания*¹⁶⁶.

Ирония возникает в момент претворения идеи в особенное, явленное в сфере реальной действительности, олицетворяющей преходящее. И «безмерная печаль охватывает нас, когда мы наблюдаем, как великолепие превращается в ничто, подчиняясь неумолимым законам земного бытия. Однако вину за это не на что возложить, кроме как на самое совершенное в его откровении для земного познания. Потому что исключительно земное, если мы воспринимаем только его одно, остается целостным во взаимном сцеплении частей — в непрерывном возникновении и исчезновении, и тот момент перехода, когда сама идея неизбежно превращается в ничто, как раз и должен быть подлинным средоточием искусства, где объединяются в одно остроумие и размышление, каждое из которых созидает и разрушает с противоположными устремлениями. Именно здесь дух художника должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И над всем царящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией»¹⁶⁷, — пишет Зольгер. Ирония обладает двойственной природой: «она уничтожает то, чему сама же дала видимость жизни»¹⁶⁸. Осознание ничтожности идеи как земного явления дает возможность разуму проникнуть в ее естество. Ее изначальная сущность и преходящее в ней существуют неразрывно. Их взаимосвязь объемлется деятельностью «художественного разума», которая вспышками «перебрасывается с одного на другое»¹⁶⁹, порождая иронию, чьим отблеском предстает распадающийся внешний образ.

Зольгер выявляет различие между иронией древнего и нового искусства. Так, в древнем искусстве она бессознательна, близка остроумию, ибо заключена в самих вещах. В искусстве Нового времени она, напротив, исходит из сознания, воплощаясь в предметах и «самом ходе существования мира», как это явствует из произведений Шекспира.

¹⁶³ См. об этом: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1973. Т. 4. С. 460.

¹⁶⁴ Там же. С. 473.

¹⁶⁵ Там же. С. 460.

¹⁶⁶ О признании в этом Гегеля см.: Там же. С. 475.

¹⁶⁷ Зольгер К.В.Ф. Эрвин. М., 1978. С. 381.

¹⁶⁸ Там же. С. 382.

¹⁶⁹ Там же.

В современной культуре оба явления существуют одновременно, заключаясь как в бытии вещей, так и в размышлении о нем. Ирония как «центр искусства существует лишь там, где оба направления проникают друг в друга: он находится посередине между ними. <...> Теперь искусство в самом ходе создания бытия может постоянно уничтожать его сопровождающей иронией, чтобы возвратиться к сущности идеи. Значит, если обычно реальное единичное оно рассматривает как материал, то самую позицию иронии оно должно развивать как непосредственное бытие, и это бытие в обоих направлениях... достоверно, поскольку ироническая позиция касается их совершенно в равной степени и всюду присутствует как реальная и действительная»¹⁷⁰.

Зольгер создает монументальную панораму внутреннего мира человека в свете культурно-исторической эволюции: «Вглядываясь в сущность всего человеческого и личного, в своей полной силе устремившегося в наше бытие, я вижу, как это бытие становится все более возвышенным и ясным в блеске эпической поэзии. Когда противоречия реальной жизни разрывают для меня связь существенного и особенного, то, взмывая и опускаясь в парящем полете лирической поэзии, они вновь устремляются друг к другу и сливаются в чистейшем созвучии. И, наконец, круг моей жизни замыкается в блаженном... совершенстве, и каждое ее мгновение, которое я воспринимаю в его непосредственной реальности через драматическое искусство, воспринимается мною так, как будто бы божественная сущность непрерывно открывается в своем значении через мое собственное бытие»¹⁷¹.

Реальное бытие, познаваемое и переживаемое в «своей сущности», и есть, по Зольгеру, подлинное искусство, в лоне которого сосредоточен центр, где действует ирония как «самое совершенное создание художественного разума»¹⁷². В ней «разум и двойственное, само себя создающее и ограничивающее созерцание сливаются в одно; потому-то божественная вселенная... раскрывается в полной ясности»¹⁷³. Так Зольгером преодолевается субъективизм романтиков.

Объемля иронией «всю сущность искусства», Зольгер противопоставил ей *псевдоиронию* — наделение ничтожного «псевдобытием» для

¹⁷⁰ Зольгер К.В.Ф. Эрвин. С. 385—386.

¹⁷¹ Там же. С. 386—387.

¹⁷² Там же. С. 387.

¹⁷³ Там же.

легкости последующего уничтожения. Сознательное деяние такого рода сводится к обычной шутке, бессознательное — к аморальности.

Гегель в качестве читателя обратил внимание на чрезвычайно редкое употребление самого слова «ирония» Зольгером, когда он характеризовал сущность идеи. «Между тем, — комментирует немецкий философ, — следовало бы думать, что как раз здесь ее смысл был раскрыт, четко определен и огражден от непонимания — ибо ирония повсюду называлась чем-то высшим. В обычном употреблении это понятие — не более чем знаменитый призрак, претендующий на важное значение. Но в философии Зольгера иронию можно рассматривать как принцип... От чисто абстрактной трактовки... категории отрицательности следует отличать ее отображение в особенном, в сфере, где начинаются долг, истина, принципы. Именно при этом переходе появляется ирония»¹⁷⁴. Человек ничтожен в сравнении с богом, но его ничтожность есть проявление божественности; божественность же уничтожается конечностью человека, познающего себя как ничтожное. Это проявление великого единения человека и Бога — отрицание отрицания, понятого «как великое утверждение» и как проявление «великой любви» Бога и человека¹⁷⁵.

В иронии же ранних романтиков Гегель усмотрел только отрицание, противостоящее иронии Сократа — желанию прийти с помощью мышления к «истинному добру, ко всеобщей идее»¹⁷⁶. Гегель не заметил, что над романтической иронией носилась еще не декларированная им самим идея, согласно которой «истина конкретна, требует сращения в одно многих истин, подходов и точек зрения. <...> Кто захочет довести до конца сравнение с Гегелем, тот увидит, что у Гегеля конкретная — сращенная — истина доступна и осуществляется, а у романтиков она была и остается вечным томлением. Они подготовили вопрос о конкретности истины и не брались ответить на него»¹⁷⁷, — отмечал Н.Я.Берковский. В романтическом упоении свободой Гегель усмотрел симптом разрушения субъективно-артистического мира. Сгорающая в себе субъективность не могла перейти в субстанциальное¹⁷⁸, бесконечная череда не приводящих к целостному завершению мыслительных актов исчерпывала себя, изматывала сознание. Романтики «отождествляли придуманный в мечтах

¹⁷⁴ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1973. Т. 4. С. 487, 489.

¹⁷⁵ Там же. С. 475—476.

¹⁷⁶ Там же. С. 184.

¹⁷⁷ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 87.

¹⁷⁸ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 4. С. 202.

и самосотворенный космос с действительным миром, они нигде не умели прийти к их четкому различению; ведь они были склонны верить, что возможны деятельность — без отказа, и поэт — в рамках действительности, — пишет Г. фон Лукач. — Но всякая деятельность, всякое деяние и всякое творчество ограничивают; деяние никогда не бывает без отказничества..., и никогда совершающий его человек не станет всесторонним. Трагической слепотой романтиков было то, что они не могли, не хотели ясно увидеть такую необходимость. Потому почти незаметно у них из-под ног уходила всякая почва; потому их монументальные и мощные построения постепенно превращаются в воздушные замки, чтобы затем раствориться в пустом тумане»¹⁷⁹.

Раннеромантический мир переживал трагическую метаморфозу¹⁸⁰.

1.2. Позднеромантическая ирония и раскол универсума

В позднем романтизме сохранялось сократовское и раннеромантическое желание ощущения иронии в качестве стимулируемого посредством фантазии и мысли сотворчества, содружества творца и читателя — участников диалога. Как некогда Бруно в диалоге Шеллинга «Бруно, или О божественном и природном начале вещей», герой «Серапионовых братьев» Э.Т.А.Гофмана Теодор «с давних пор находит удовольствие в том, чтобы всевозможными чудесными, даже безумными историями со всей возможною силою возбудить нашу фантазию, а потом взять да и оборвать рассказ»¹⁸¹. Впоследствии у Гофмана в «Серапионовых братьях» (1820) *иронии подвергнется сама сократовская ирония*. Теодор рассказывает, как проводил опыт с раскачивающимся кольцом — маятником, который, как известно, обладает гипнотическим свойством. Если бы кольцо вращалось, как он загадал, желание бы сбылось. «Превосходно, — воскликнул Лотар, — ты, стало быть, установил у себя в душе высшее духовное начало, и оно должно было объявиться тебе, вызванное мистическим заклинанием. Вот он — истинный *spiritus familiaris*, Сократов гений. Тут уж остается лишь один совсем маленький шаг до настоящих рассказов о привидениях и призраках,

¹⁷⁹ Лукач Г. фон. Душа и формы. М., 2006. С. 99.

¹⁸⁰ См. также: Суворова Н.Н. Суицид романтической иронии // Филология. Культурология. Речевая коммуникация: Сб. науч. тр. Ярославль, 2003. С. 201—203.

¹⁸¹ Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья // Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 4. С. 320.

которые могут легко найти для себя почву под воздействием чужого психического начала»¹⁸².

Так в позднем романтизме, где диалог продолжает бытовать в качестве плодотворной формы поиска истины, шутивно осмысляется сам принцип сократовской иронии, движущей мысль собеседников к новым открытиям. По мысли Теодора, такой иронический прием необходим потому, что «фантазия читателя или слушателя должна получить лишь несколько довольно сильных толчков, а уж затем пуститься в свободный полет»¹⁸³. Желание героя в самом конце творческого акта «еще разок заглянуть за занавески» указывает на то, что фантазия действительно представляется ему «неиссякаемой». Питаемая «фрагментом» увиденного, она «расправляет собственные крылья»¹⁸⁴... И тут же наталкивается, проникается иным негармоничным миром. В этом постоянном столкновении, не предполагающем череды новых зиждительно-иронических витков, проявляется *позднеромантический трагизм иронии*. Ибо в позднем романтизме радостное ощущение безгранично стимулируемого сотворчества, иронического хаоса идей, титанической силы гения, конструирующего универсум в лоне красоты, сменяется осознанием тотальной двойственности человека и мира. «Великий раскол проходит через все начинания людей»¹⁸⁵, — писал Геррес. Его слова могли бы служить точкой отсчета для обзора всей истории романтизма, которая «есть история исчерпания духовных способов и методов построения идеального мира, есть история катастрофы духа»¹⁸⁶.

Шеллинг, уставший от блужданий в поиске абсолюта, утративший веру в созидательные возможности субъекта¹⁸⁷, все более углубляется в темные анналы внутреннего мира человека. В «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах» он говорит о расколе в индивидуальном сознании, сопряженном

¹⁸² Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 291.

¹⁸³ Там же. С. 321.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Геррес Й. Афоризмы об искусстве // Эстетика немецких романтиков. С. 59.

¹⁸⁶ Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер. С. 243.

¹⁸⁷ Н.Я.Берковский отметил, что уже в «Бруно...» все... предначертано... Шеллинг здесь впервые учит об отпадении лучшего, прекрасного романтического мира от мира в пространстве и времени... В мировой душе, по учению Шеллинга, весь мир уже преобразован, хотя и не увидел еще света. <...> Абсолют — замысел, как он живет в сознании художника, в своей смутности, но зато и в полноте, утрачиваемой, когда замысел разрешился и перешел в произведение искусства. <...> Чем далее писал Шеллинг и передумывал свою систему, тем яснее становилось, что для него всякое раскрытие абсолюта, переход возможностей в действительность есть нисхождение, черный упадок». (Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 158—159).

с возникновением противоположности между естественным влечением и деятельностью, связанной с нравственным законом. Отсюда исходит *произвол* — осознание в каждом волеии возможности выбора¹⁸⁸. Произвол, в основании которого лежит борьба субстанциального и акцидентального, светлого и темного, доброго и злого, имеет глубокие мифологические корни.

Устанавливая дифференциацию между природой и Богом в духе натурфилософии, Шеллинг различает в Боге абсолютное и природное начала, пребывающие в единстве, как сущее и основа существующего. Подобно тому, как в природе свет появился из силы тяжести, Бог в результате стремления к самовоссозданию был явлен из мрака лишенной разума первоволи. «Вследствие вечного деяния самооткровения в мире..., все есть правило, порядок и форма, — пишет философ, — однако в основе его лежит беспорядочное..., непостижимая основа реальности вещей»¹⁸⁹.

В результате отделения от темной основы в Боге возникает особое представление о самом себе — божественная диада разума-слова и духа, его ощущающего. Бог, «движимый любовью, которая есть он сам., изрекает слово; теперь разум вместе со стремлением становится свободно созидающей, всемогущей волей и творит в первоначально неупорядоченной природе, как в своей стихии, как посредством своего орудия»¹⁹⁰, — поясняет философ.

Действуя в природе, божественный разум разделяет силы, скрытые в ней, способствуя появлению многообразных живых существ, тем более совершенных, чем более в них разделено то, что было едино на предшествующем уровне.

Отсюда двойственность внутри каждого человека. В отличие от Бога, пребывающего в состоянии чистой самодостаточности, человек балансирует между светом (разумным божественным началом) и темной тварной основой (своеволием твари). Ведь рожденный посредством слепого неразумного желания из мрака материнского чрева, человек как конечное живое существо несет в себе темную основу, из которой явился в реальный тварный мир. Тьма, как «необходимое наследие», никогда

¹⁸⁸ См.: Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма // Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 440—441.

¹⁸⁹ Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 109.

¹⁹⁰ Там же. С. 110.

не исчезает в нем бесследно, угрожая вырваться наружу в некий неопределенный и непредсказуемый момент времени.

«В человеке содержится вся мощь темного начала, и в нем же — вся сила света. В нем — глубочайшая бездна и высочайшее небо»¹⁹¹, — восклицает Шеллинг. Темное начало человека, независимое от Бога, призвано преобразоваться в свет, способствуя зарождению духа-слова. Отблеском божественного духа выступает *душа* человека, в то время как человеческий дух есть «*самость*», особенность, свойственная конкретной личности.

Природа самости дуалистична. Она может быть преобразована в светлый дух вечной любви, когда «в человеке темное начало самости и своеволия полностью пронизано светом и едино с ним..., Бог как... действительно существующий есть в нем связь сил»¹⁹². Такое состояние подобно вспышке озарения, — подчеркивает философ. Чаще случается иное: разлад темного и светлого начал внутри человеческой самости приводит к возвышению частной тварной воли и, следовательно, к усилению зла. Учение Шеллинга о добре и зле восходит к неоплатоническому учению об обладающей жизнью Душе, несущей в себе «благой свет Духа», о «зле материи» и «немощи души» в ее «неустойчивости» и «порочности»¹⁹³.

Произвол, возможность нравственного выбора человека свидетельствует о степени его вознесения над иными тварными существами: он сам «содержит в себе источник своего движения в сторону добра и в сторону зла»¹⁹⁴. Нерешительность человека, поставленного перед выбором нравственного пути, сопровождается *искушением* — влечением к злу, явленному в *грехе*. Грех есть ложная сущность, порожденная ложным воображением, отторгнутым от светлого разума.

Поэтому через лжебытие греха, окрашенного в заманчивые краски подлинного бытия (чешуя змея-искусителя в библейском мифе сияет золотом), осуществляется постепенный переход человека в небытие. От момента искушающей лжи, трактуемой философом как начало греха, к дальнейшему удалению от Бога, сопровождающемуся возрастанием

¹⁹¹ Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 112.

¹⁹² Там же. С. 135.

¹⁹³ Плотин. Эннеады: В 2 т. Киев, 1995. Т. 1. С. 36—39.

¹⁹⁴ Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 121.

себялюбия и высокомерия, чванливым желанием «быть всем», человек все более погружается в бездну небытия¹⁹⁵.

Продуцирующего богоподобного человека-творца, чье сознание стимулировалось созидательной иронией, заместит колеблющийся смятенный герой, внутренний мир которого выражал идею раскола. Отныне *ирония исходила из самой сути этой идеи*. Если один из полюсов сохранял в человеке божественную «искру жизни», то другой выражал выявленные Шеллингом праматерию, «тварность», «темную основу» и тяжесть первозданного акта грехопадения, вечно присутствующие в человеческой самости, устремляемой к греху. Мифологически обоснованная inferнальная двойственность указывала, насколько сильна в человеке эта устремленность.

Хотя ранний романтизм не ведал проблемы греха¹⁹⁶, уже у Тика в «Белокуром Экберте» эта тема иронически обыгрывается. Юная Берта, попав в сказочный лес, опекаемая старухой-колдуньей, на самом деле проходит испытание, долженствующее, как выяснится впоследствии, повлиять на всю ее жизнь. Мифологически жизнь девушки можно уподобить пребыванию прачеловека в раю, где в вечном блаженстве ему неведомо ни добро, ни зло. Приобщение к злу, как и в мифе, должно произойти посредством проявления человеческой свободы, акта произвола. Об этом сообщает сама Берта, размышляя об утрате «невинности души»: «Мне стало ясно, что *только от меня* зависит в отсутствие старухи унести и птицу ее, и драгоценности»¹⁹⁷ (эмпфаза моя. — Т.Ш.). Птица, живущая у старухи, — олицетворение природной красоты и вдохновенного творчества. Она поет человеческим голосом, несет драгоценные камни — знаки природы, но еще она и извечный предмет суетных человеческих вожделений. Змей-искуситель у Шеллинга рядился в драгоценную чешую; очевидно, птица, воспевающая блаженное раннеромантическое уединение, выступает аналогом змея-искусителя. Греховные помыслы станут точкой отсчета греховных действий — бегства, кражи, убийства чудесной птицы, в пении которой слышалось предречение грядущего возмездия. Героиня балансирует между праведной жизнью и своеобразным томлением по греху (вторгшимися в ее сознание греховными мыслями); *ирония в том, что Берта, ощущая самодостаточность*

¹⁹⁵ См.: Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 135—136.

¹⁹⁶ См. об этом: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 215.

¹⁹⁷ Тик Л. Белокурый Экберт // Избранная проза немецких романтиков. Т. 1. С. 57.

уединенного существования, одновременно чувствует его ограниченность — в расколе своего внутреннего мира.

Новый виток иронии приходится на время знакомства Берты и ее мужа с неким Вальтером, которому героиня расскажет об удивительных событиях своей юности. Вальтер внезапно произносит: «Я живо представляю вас со странной птицей и как вы кормите маленького Штромиана»¹⁹⁸. Это *ирония героя, направленная на героя, и одновременно ирония, адресованная читателю*: ведь и Берта, и читатель не понимают, откуда Вальтеру известно имя собачки, забытое самой героиней. Вальтер случайно убит мужем Берты; в этот же день умирает и она, не вынеся бремени вновь поднятых из недр памяти грехов.

Уединенное существование Экберта скрашивает некий Гуго фон Вольфсберг. Овдовевший Экберт, мучимый грехом убийства и одиночеством, рассказывает историю своей жены новому приятелю. И тут происходит завершающая ироническая метаморфоза: лицо Гуго становится лицом Вальтера, а Вальтер превращается в старуху из юности Берты. Она и открывает умирающему Экберту самую страшную тайну — Берта была ему не только женой, но и сестрой, отданной когда-то на воспитание пастуху (отсюда и сходство имен Берты и Экберта). *Ирония в том, что истина жизни открывается смертью: смерть, прерывающая жизнь, дает представление о жизни в ее многогранности и непредсказуемости*.

Инцест как апофеоз несправедности жизни — таков завершающий момент повести. «Одно из значений инцестуального мотива — он выражает узость мира, узость отношений, — комментирует ситуацию Н.Я.Берковский, — люди хотят и не могут выйти в большую жизнь, нет вольностей большой судьбы. Нет вольностей развития. Неведомо для них самих их гонит обратно, к лону, откуда они вышли, им суждено погибнуть в теснинах кровного родства, как внутри здания, стены которого сдвинулись. <...> Наказание узостью — оно еще и в том, что в повести... время от времени появляются новые персонажи, а на поверку они все те же. <...> Преступление сжимает мир, преступник занят только самим собой и своей жертвой, которая представляется ему в каждом новом лице — мнимо новом»¹⁹⁹. С другой стороны, у Тика «смятение и неприкаянность — вот суть новой человеческой ситуации..., хаос... целого, лишившегося общеобязательной, правильной нормы»²⁰⁰, — отмечал

¹⁹⁸ Тик Л. Белокурый Экберт. С. 60.

¹⁹⁹ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 262.

²⁰⁰ Михайлов А.В. О Людвиге Тике // Странствия Франца Штернвальда. С. 298.

А.В.Михайлов. Таким образом, повесть завершает аккорд иронии. Выбор, осуществленный героиней, неведомо для нее предвосхитил весь ход и завершение ее жизни: возмездие, принимая различные облики, лишь оттягивало неминуемое и свершалось независимо от частного волеизъявления героев — такова интерпретация древней *иронии судьбы*. Страшный смысл такой иронии выявлен Шеллингом в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы...»: «Каждый человек... должен признаться, что он отнюдь не случайно и произвольно зол или добр..., но совершает свои поступки по своей воле, а не против воли. То, что Иуда предал Христа, не мог предотвратить ни он, ни кто-либо другой из созданных существ, но все-таки он предал Христа не вынужденно, а добровольно и вполне свободно»²⁰¹.

Повесть Тика, написанная в 1796 г. (на три года ранее «Генриха фон Офтердингена» Новалиса — великого памятника раннеромантической культуры), тем не менее уже предвосхищает позднеромантическую катастрофу. Кажущееся случайным внедрение раскола в лоно универсума впоследствии иронично обернется необходимым в качестве истории и судьбы. А она складывалась таким образом, что раскол охватывал *весь* универсум, в том числе и проповедуемое ранее содружество сфер духа.

Поэзия и Философия, чей союз, ведущий к «всеведению», питаемый жидкительной раннеромантической иронией, вводящей сознание человека в акты бесконечного духовного продуцирования, теперь оказывается греховным. Грех иронически обыгрывается; ирония многогранно высвечивает аспекты греха, вобравшего в себя первородность в качестве общечеловеческой необходимости, обогатившейся случайностью как конкретным проявлением индивидуальной ограниченности произвола.

В сказочной, излюбленной романтиками форме Геррес излагает историю распада универсума. Рассказ его исполнен иронии, направленной как на ситуацию в целом, так и на ее отдельные моменты.

Близнецы Поэзия и Философия рождаются от Мудрости и Фабулы (поэзии в самом широком одухотворенном смысле). Образ Фабулы снижен; подобно смертной женщине, она любопытна; такое любопытство в библейском мифе погубило супругу Лота, а в античном, благодаря Пандоре, стало причиной бедствий человечества. Фабула глядится в волшебное зеркало, в котором отражаются творения демиурга, посредством стихий слившиеся воедино, дабы уподобиться сияющим небесам. Небесное отражение прельщает Фабулу, как суетную женщину — драгоценности.

²⁰¹ Шеллинг Ф.В.Й. О сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 131—132.

Зеркало уподоблено яблоку греха, которое она протягивает своему андрогинному брату-супругу (наслоения библейского, греческого и древнеегипетского мифов)²⁰². Обретя земные образы, они зачали близнецов Поэзию и Философию, давшую впоследствии «все роды мудрецов и поэтов». Но — и это самое важное — «зачатые в сладострастии и пороке, в грехопадении, родились они у смертных родителей, с печалью видят небесные силы, что их чистый свет замутнен в них; царство первоначальных истины и красоты сияет в вышине.., но вечный огонь лишь вяжется в поэзии и философии соками земли, задерживается нечистыми испарениями»²⁰³. Такое, насыщенное иронией, мифопоэтическое обоснование дает Геррес духовному расколу универсума.

Историософское объяснение следующее: Философию — «царственную деву», оставленную «духом божьим» (догматизм), — сменяет прекрасная «богиня войны» (философия Канта), вышедшая из ее головы, расщепленной огненным языком времени (аналогия с античным антропоморфизмом). Свет, исходящий от нее, воспринимается как зло; она растворилась в божественном свечении, а люди (аналог «гармонической банальности» Ф.Шлегеля), тем временем, подобрав остатки одежд ее прародительницы, сделали кивающее чучело со стеклянными глазами (ирония в адрес не смирившихся с новыми веяниями просветителями в духе Гофмана, придающего своим автоматам человеческий облик).

Новое возрождение — слияние Поэзии и Философии, оживляющее вселенную. И тогда наступил Золотой век, представленный как всеохватное раннеромантическое созидание: «Древние мраморные статуи вдруг стали сходить со своих постаментов..; странные полночные сновидения, в которых сталкиваются небо и земля, составленные из сплошных эфира, пара, света и золота, стали среди бела дня разгуливать по городу, деревья обрели дар речи, а цветы и травы запели, причем всякий стебелек на свой лад.., поразительные звучания древних мифических эпох стали доноситься из разверстой пропасти... И Фантазия возликовала, освободившись от цепей.., и Остроумие, желая отомстить за нее, стало нещадно издеваться над Поэзией, какая была тут прежде..; однако немало рассудительных людей шумели и кричали, что сбежавшую Фантазию нужно изловить и посадить под замок. Но божественная, поднявшись

²⁰² Мифологические наслоения и андрогинность брата-супруга свидетельствовали о том, что Герресе, подобно У.Блейку и Новалису, были тесны рамки какой-либо одной мифологии, а не о «неувязке», как полагал А.В.Михайлов. (См.: Михайлов А.В. Комментарий // Эстетика немецких романтиков. С. 631).

²⁰³ Геррес Й. Рецензии: Сочинения Жан-Поля. С. 312.

в небеса, даже не заметила всей этой возни на земле, и Остроумие, строя необыкновенные фигуры из облаков, не переставало потешаться над теми, кто с сетями и палками вышел ловить Фантазию»²⁰⁴ (намек на эстетические построения Жан-Поля).

Подобная форма насыщенного иронией рассказа, где героями выступали надличностные персонажи, была ранее использована Новалисом в «Генрихе фон Офтердингене»; завораживающая мифопоэтическая картина Золотого века им же воссоздана в «Гимнах к ночи». Аналогия говорит о преемственности и уважении к романтическому предшественнику; ироническое переосмысление прекрасных образов — об изменении отношения к универсуму, которого больше не существует в мире.

Геррес с поразительной точностью выявляет черты раннеромантического универсума с характерными для него синтезом сфер человеческого знания, единством природы и искусства и созидательной иронией, устремляющей сознание к сотворению живого целого. И все это на фоне борьбы романтиков и классицистов-догматиков с пафосом, напоминающим пыл молодого Ф.Шлегеля.

Далее Геррес раскрывает причины трагической метаморфозы, произошедшей с универсумом, когда в гармоничную жизнь населяющих его творческих потенциалов вмешалась Политика, посадившая «красного петуха на кровлю людям», представленная в виде безумной, принявшей красавку «вместо слабительного», повсюду сеющей Смерть»²⁰⁵ (двойной иронический намек на ужас революционных событий и наполеоновских войн). Зиждительный синтез Фантазии и Остроумия, иронию созидания сменяют новые мрачные силы. Божественные Идеи, столкнувшись с Понятиями, отяготились земным грузом и переродились в ужасные образы, подобные ангелам, изгнанным из Рая. Мир открылся греху, ум — тотальному отрицанию, сердце — лжи. В духе гейдельбергского романтизма Геррес надеется, что «бой Неба с Адом... еще не кончился», что победят «доброта, истина, красота»²⁰⁶, однако его попытки объяснить причины распада посредством историософии и мифопоэтики, говорят о невозможности остановить процесс.

Ирония Герреса, таким образом, проявляется в особом мифотворчестве, где целостность мифа нарочито разрушается, мифообразы иронически

²⁰⁴ Геррес Й. Спохохи. С. 224—225.

²⁰⁵ Там же. С. 226.

²⁰⁶ Там же. С. 230. Об этом же радеет и Шеллинг, говоря о возрождении души грешника. (См.: Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 121).

снижены, *травестированы*, а сам рассказчик балансирует между сделанным открытием и желаемым избавлением от его проявлений в мире.

Расколу подвергается и целостное представление о христианской и языческой мифологии. Такая позиция была подготовлена гейдельбергским романтизмом, апологетизирующем христианство. В раннем романтизме, в частности в «Философии искусства» Шеллинга, мифология была направлена на научное конструирование универсума; романтическое сознание «с одинаковой достоверностью переживает как реальность природной религии греков, так и реальность сверхприродной религии христиан»²⁰⁷. Ирония, презрев всякую ограниченность, устремляла сознание к историко-культурной всеохватности.

У Гофмана в повести «Враг» (1822) исполненный благих намерений отец предостерегает дочь от неверного шага следующими словами: «Легенды рассказывают о чудищах с блестящим оперением и чарующим голосом сирен, которые околдовывают человека до такой степени, что он как бы по своей воле падает в объятия, и им остается проглотить его без всякого с его стороны сопротивления»²⁰⁸.

Удвоение мифологемы зла в гофмановском тексте исходит из представлений позднего Шеллинга о концентрированном внутриличностном зле, актуализирующемся в результате свершившихся мифологических актов — грехопадения и отделения Бога от темной основы, вечно существующей в мире. Это ироническая интерпретация древнегреческой легенды и библейского сюжета об искушении с явным снижением ее обыденным сознанием (слово «чудища» более уместно в няниной сказке). С другой стороны, гофмановская история о сиренах содержит проявление иронии свободы: человек свободен, попадая под обаяние этих существ, но в силу необходимости становится их жертвой.

В «Эликсирах дьявола» (1816) Гофмана душа творца-энтузиаста становится ареной борьбы двух начал, где христианство — вдохновенное добро и благо, язычество — грех, обретший заманчивые, исполненные несправедливой жизни формы.

Живописный образ святой Розалии, перевоплотившейся в нечестивую госпожу Венеру; реальное явление госпожи Венеры в жизни художника, их дитя, рожденное в грехе, уродливый, страшный облик мертвой Венеры, в котором с ужасающей откровенностью выступила наружу греховная сущность, выявляли не только духовный раскол, но и бессилие

²⁰⁷ Гайденок П.П. Прорыв в трансцендентное. С. 120—121.

²⁰⁸ Гофман Э.Т.А. Враг // Собр соч.: В 6 т. Т. 6. С. 266.

смертного творца-профессионала, утратившего силу демиурга. Произведение искусства как результат произвола не воплощало идею универсума, а свидетельствовало о его разрушении. Дьявольский соблазн, гордыня, давшие жизнь творению, влияли и на судьбу созерцающего, ввергая его в грех, удваиваемый тем фактом, что создателя и созерцателя связывало греховное родство. Юная Аврелия созерцает картину, на которой изображен Франческо — возлюбленный матери, «дьявол», как его характеризует Гермоген. Медардус и Викторин, потомки Франческо, наделены его чертами; смятение, «морок» Аврелии породила картина. Медардус в облике святой Розалии, написанной Франческо, зрит черты Аврелии, его похоть спровоцирована картиной, написанной смятенным предком. Гофмановская ирония проявляется в многочисленных греховных судьбоносных хитросплетениях, воспринимаемых запутавшимся сознанием как парадокс; в явном влиянии произведения искусства на судьбу героев, просто любующихся им, не ведая судьбоносности акта созерцания; в духовно-религиозном балансировании между христианством и язычеством монаха, художника и невинной девы, равно причастных христианству и далеких от него.

Образ наставника, «боговдохновенного избранника», пророка, чей могучий дух давал импульс духовному продуцированию таких же избранных, воскрешенный ранними романтиками как драгоценное сократовское наследие, утратил былое значение. «Так бывало, что боговдохновенные становились иноками и сохраняли еще внешне видимость божественного, но дух ускользал от них, а оставалось мертвое тело; на небо они и не смотрят, а бродят по земле с нищенской сумой и собирают земные блага, а если уж когда и взглянут на небо, так лишь затем, чтобы испросить милостыни и на грядущие времена»²⁰⁹, — со скорбной иронией констатирует Геррес.

В раннеромантическом романе Тика «Странствия Франца Штернбальда» учителем выступает Альбрехт Дюрер. Франц, ученик великого мастера, носит с собой его портреты, пишет совместно с ним исполненные величия картины, осыпает поцелуями получаемые от учителя письма. На портретах мастер изображен в молодости и в «хорошем расположении духа» — так Тик и его герой нежно улыбаются человечности великого Альбрехта.

В повести «Враг» Гофмана облик учителя, вновь Альбрехта Дюрера, представлен в свете позднеромантического раскола. Как герои Новалиса

²⁰⁹ Геррес Й. Сполохи. С. 248.

и Тика, Дюрер благороден, прекрасен и улыбчив; его «обаятельная улыбка» — отблеск раннеромантической иронии — «играет» на губах мастера, а значит, привносит в его образ элемент радостной раннеромантической непредсказуемости. Этим сходство ограничивается. Облик Дюрера Гофмана наделен чертами болезненности, лицо — некоторой странностью. Пристальное внимание Гофман заострил на подробном описании наряда мастера. Детали одежды, в числе которых и «камень, подаренный императором», говорят о земном, материальном начале, отныне довлеющем над художником, в то время как Дюрер Тика цитировал слова Христа: «Не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи и тело — одежды?»²¹⁰.

В благородном облике гофмановского Дюрера нет целостности. Однако ироническое снижение образа возникает, когда пошлая толпа обсуждает в трактире чествование мастера, лишая его ореола избранничества, низводя до себя светлый образ. Раннеромантическое духовное пиришествие, славящее пришествие Золотого века, превращается в заурядную попойку, едва не кончившуюся потасовкой. Среди посетителей трактира некто Зольфаттера. Был он «человеком падшим, подверженным всем порокам и преступным наклонностям»²¹¹. Он ненавидит Дюрера, как ранее ненавидел мастера начинающий с ним совместный творческий путь Дитрих Ирмсхефер. Из пьяной болтовни в трактире становится очевидным страшное двойничество: «Ирмсхефер — своего рода дьявол. Знаете ли вы, что у него есть еще одно имя — Зольфаттера?»²¹² (от немецкого диалектного слова *Zohlfatherra* — отец лжи). Но выявленное двойничество, возможно, лишь продукт пьяного обывательского воображения; inferнальное, растворенное в обыденном, иронически снижено. У Гофмана это излюбленный прием. Так, в сказке «Золотой горшок» (1814) скромный архивариус Линдхорст есть одновременно могущественный повелитель Атлантиды Саламандр, а рыночная торговка Лиза — злая ведьма Рауэрин; в новелле «Песочный человек» (1816) страшный сказочный персонаж Песочник — и адвокат Коппелиус, и торговец оптическими приборами Джузеппе Коппола; в сказке «Чудесное дитя» (1817) магистр Чернилли — это и мерзкий гном Пепсер, и муха; в сказке «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (1818) Проспер Альпанус в то же

²¹⁰ Тик Л. Странствия Франца Штернвальда. М., 1987. С. 69.

²¹¹ Гофман Э.Т.А. Враг. С. 270.

²¹² Там же. С. 276.

время добрый волшебник и декоратор-пиротехник при княжеском дворе; в повести «Принцесса Брамбилла» (1820) маэстро Чиллионати — и маэстро ди Пистойя, и волшебник Гермонд-Руфиамонте. Персонажи одновременно живут в разных мирах, причем один из них организован как реальный со всеми топографическими атрибутами, социальной иерархией, бытовыми устоями. Этот мир создает особый, филистерский угол зрения на идеальное, прекрасное, музыкальное, растворяя его в обыденности. При этом зло у Гофмана двойственно, имея реальную и inferнальную природу, в то время как добро ассоциируется с идеальным миром. Хотя и здесь возможны иронические отклонения. Фея Розабельверде открыла уродцу Цахесу возможность иной, более лучшей жизни (доброе дело). Но в темя ему она воткнула три золотых волоска, ассоциирующихся с властью материального мира, сделавших Цахеса его воплощением. Уродство Цахеса служит выражением уродства мира, мыслимого как реальный, и потому мир допускает превращение маленького уродца в наделенного властью господина Циннобера. Так доброе дело обернулось нравственной проверкой всех, кто смирится либо вступит в борьбу с уродцем и развеет наваждение.

В «Серапионовых братьях» один из героев в гневе воскликнет: «Да пропади пропадом этот профессор, мы же просто одурачены! Где ключ к разгадке? Где бесценная ученость мудреца, от плодов которой мы мечтали вкусить, как ученики в Саисе?»²¹³. В «Учениках в Саисе» Новалиса осуществлялось познание целостной прекрасной природы — «совершенного подобия космоса в его соразмерности»²¹⁴. Профессор Икс, обладатель «колючего взгляда» и «саркастической улыбки», изобрел куклу-автомат — подмену живого существа, принцип работы которой с его помощью хотят понять герои. Познание распавшегося омертвевшего мира — цель героев; самоуподобление их новалисовским ученикам воспринимается как проявление иронии. Аналогично в сказке «Крошка Цахес...», где псевдоученый Моше Терпин превратил природу в «маленький изящный компендиум», заключив ее составляющие для удобства изучения в маленькие ящички. В позднем рассказе «Мастер Иоганн Вахт» (1822) появляется образ сада, в котором «тощие фруктовые деревья красиво выделялись на фоне цветников... Леберфинк выкрасил их, покрыл лаком и таким образом усовершенствовал природу. Среди древесных ветвей виднелись также золотые яблоки, плоды Гесперидовых

²¹³ Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 313.

²¹⁴ Новалис. Ученики в Саисе. С. 114.

садов.., когда же... стали рвать цветы, то с удивлением увидели, что стебли и листья позолочены.., все листочки, попадавшие в руки Реттель, были вырезаны в форме сердец»²¹⁵. Пикар Либерфинк объясняется в любви мещаночке Реттель. Девушка подносит к лицу розу и чувствует укол в нос; «из чашечки розы выскочил крошечный, отлично отполированный амурчик, и в руках у него было пылающее сердце, а изо рта висела узкая бумажка»²¹⁶ с признанием в любви на французском языке. Пикар становится на колени, чтобы продолжить объяснение, но тут же с испугом был поднят девушкой с земли: ведь он может простудиться и испачкать свои прекрасные... (невеста не произносит слово «штаны», так как она воспитанная девица). Природа, любовь, мифология слились у Гофмана в аккорде, недвусмысленно иронически воспевающем искусственность. С другой стороны, этот небольшой отрывок пародийно воспроизводит сцены, которых, как несколько ранее констатирует писатель, «предостаточно в каждом плохом романе»²¹⁷.

Ироническое отрицание раннеромантической культуры в позднем романтизме часто осуществляется в *пародии как особой форме иронического отношения*. «Пародийное слово чрезвычайно разнообразно, — пишет М.М.Бахтин. — Можно пародировать чужой стиль как стиль, можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить... Пародийному слову аналогично ироническое и всякое двусмысленно употребленное чужое слово, ибо и в этих случаях чужим словом пользуются для передачи враждебных ему устремлений»²¹⁸.

Так, по наблюдению Н.М.Берновской, пародийно построение романа Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» (1821), в частности записки кота и изображение карликового государства Зигхартсвейлер, а также сказка «Крошка Цахес по прозванию Циннобер». «Все три пародии, — пишет исследовательница, — построены на разных типах гротеска, и этим определяются существенные отличия между ними. Записки кота Мурра — травестиа, изображение княжества Зигхартсвейлер — шаржированная карикатура, государство князя Деметрия — фантастический гротеск с резким нарушением пропорций»²¹⁹. Н.М.Берновская констатирует и сложный

²¹⁵ Гофман Э.Т.А. Мастер Иоганн Вахт // Гофман Э.Т.А. Собр соч.: В 6 т. Т. 6. С. 195.

²¹⁶ Там же. С. 196.

²¹⁷ Там же. С. 189.

²¹⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 331—332.

²¹⁹ См.: Берновская Н.М. О романтической иронии в творчестве Э.Т.А.Гофмана: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971. С. 17.

состав гофмановской пародии. Так, записки Мурра — «это тройная пародия: композиция записок пародирует традиционный воспитательный роман европейской литературы; в самом романе — это пародия на жизненную позицию капельмейстера Крейсlera, героя второй его партии и, наконец, все существование кота Мурра есть гротескная пародия на немецкого обывателя»²²⁰.

В «Серапионовых братьях» Гофмана присутствует явная пародия на роман Новалиса «Генрих фон Офтердингген». Пародийная интерпретация производится с позиции позднего романтизма, отрицающего раннеромантические ценности²²¹: один из собеседников, Теодор, «напрочь отверг его, уверяя, что Киприан, рассказавший историю, безнадежно испортил прекрасный образ Генриха фон Офтердинггена, каким он предстает у Новалиса, образ поэта, черпающего вдохновение из глубин души»²²².

«Некто», изучающий трактат «О прельстительном искусстве мейстерзингеров» видит сон, поэтически отражающий читаемое, погружающий в иную, средневековую реальность (здесь Гофман солидарен с ироничным Гейне, который полагал, что Тик «так наглотался народных книг и стихотворений средневековья, что почти впал в детство»²²³). Проводником в иной мир выступает старый профессор Вагензайль — автор трактата. Гофман объясняет природу сновидения: это и психологически объяснимый феномен, и одновременно насыщенное иронией двоемирие — невозможный с точки зрения обыденного сознания, но все же парадоксально осуществившийся переход героя в инобытие. Перед читателем возникают знакомые образы: Генрих фон Офтердингген, Матильда, поэт Клингсор. Но у Гофмана они иные. Поэтический Генрих — не стремящийся к божественному знанию певец, а импульсивный, одержимый темными страстями, тщеславный молодой человек, презревший истинное искусство. Истинное — значит немецкое — таково объяснение, данное в духе гейдельбергского романтизма, культивировавшего национальную культуру. Генрих рассказывает о своих переживаниях, в которых ощутим позднеромантический раскол: «Если бы я сам знал, какое адское чудовище вцепилось в меня своими жалающими когтями, не давая

²²⁰ Берновская Н.М. О романтической иронии в творчестве Э.Т.А.Гофмана. С. 17.

²²¹ О таком пародировании см.: Берков П. Из истории русской пародии XVIII—XX вв. // Вопросы литературы. М., 1957. Вып. 5. С. 220—268.

²²² Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 288.

²²³ Гейне Г. Романтическая школа. С. 160.

ни опуститься на землю, ни вознестись к небесам»²²⁴. Мучения Генриха находят подтверждающее материальное воплощение: его лютя превращается в «ужасную, мрачную фигуру», поддерживающую падающего певца, который отныне не находит опоры в inferнальном.

Матильда Гофмана — не прекрасная невинная дева, персонифицирующая Золотой век, а вдова старого графа Куно Фалькенштейна, склонная к эксцентричным поступкам. Гофман иронически подходит к проблеме свободного самовыражения личности. Очарованная зловещими чарами Генриха, Матильда, «позабыв обо всем, что служит украшением милых дам, отрекшись от женственности, ...обратилась в страшное существо, не мужчину и не женщину, — дамы ее ненавидели, мужчины потешались над ней»²²⁵. Inferнальная андрогинность героини как насмешка над слиянием полов, декларировавшимся ранними романтиками, иронически переводится в социальный пласт (ненавидима окружением), погружается в обыденность, растворяющую inferнальность: «Ландграф же стал опасаться, как бы безумие графини не оказалось заразительным для других придворных дам, а потому издал строжайший приказ — чтобы ни одна дама и не думала заниматься виршеплетством под страхом вечного изгнания»²²⁶.

В романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» образ Клингсора — поэта и учителя — персонификация универсума, само воплощение универсума как особенного в его высшем антропологическом выражении. «Благородная внешность выделяла его среди других. Лицо у него было серьезное и ясное; открытый широкий лоб, большие пронизательные глаза, лукавая складка у веселого рта, мужественная соразмерность всех черт — все это сообщало ему значительность и привлекательность. Он был крепкого сложения, жесты его были спокойны и выразительны, и если он где стоял, то казалось, что намерен стоять там вечно»²²⁷.

Раннеромантическая ирония проявляется в прекрасном хаосе черт героя, где внутреннее отражено во внешнем, а внешнее свидетельствует о стремлении достижения внутренней целостности. «Лукавая складка» и «веселый рот» оживляют облик, внося в него живой элемент универсализующей недосказанности, «улыбки духа», столь чтимой иенскими романтиками.

²²⁴ Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 257.

²²⁵ Там же. С. 269.

²²⁶ Там же.

²²⁷ Новалис. Генрих фон Офтердинген. С. 277.

Духовная эманация, исходящая от Клингсора, направлена на человечество, празднующее Золотой век; его дочь Матильда, чье лицо выглянуло во сне из чашечки Голубого цветка, символизирует всеохватную любовь. Как учитель, Клингсор открывает Генриху сокровенную сущность природы и искусства, самое естество «дивной жизни», к которой стремится молодой человек.

Гофмановский Клингсор обрел черты «солидного, важного человека в длинной, отороченной соболем мантии из темно-красного бархата, с широкими рукавами — медленно и важно шагал он по комнате взад и вперед. Лицо у него было почти как у бога Юпитера, если судить по изображениям древних язычников, — тот же лоб, по которому разлилась серьезность, те же большие глаза, в которых сверкало грозное пламя»²²⁸ (явное гейдельбергское противопоставление греховного язычества и праведного христианства, отрицающее теософскую всеохватность раннего романтизма).

В облике учителя, который «водится со злыми духами»²²⁹, ощутима иронически показанная «одомашненная» инфернальность²³⁰. Он бранится, пьет вино и одновременно пытается «испепелить... неподвижными, горящими как угли глазами»²³¹ своего собеседника. Он насылает злого дьяволоподобного духа Назию к гениальному певцу, но Назия, потерпев фиаско, вдруг «заблеял скверным голосом и... стал носиться по комнате, творя всяческие безобразия»²³²; исчезая, Назия оставляет после себя запах серы.

За добрые астрологические вести Клингсор облагодетельствован перед отъездом из владений ландграфа. Ландграф во время поединка певцов, в котором Генрих фон Офтердинген вдруг запел дьявольскую песнь Назии, ссылается на добродетельные речи Клингсора как на истину, хотя Назия и был подослан псевдодобродетельным Клингсором. Образ учителя двойится, и эта двойственность вполне вписывается в социум. Инфернальное и гениальное иронически растворяются в обыденном, более им не противостоящем; романтический конфликт в самой своей основе подвергается ироническому осмыслению.

²²⁸ Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 272.

²²⁹ Там же. С. 277.

²³⁰ Такое, по свидетельству Ю.В.Манна, случается в позднем романтизме, когда «нити иронии проникают в самую основу романтического конфликта, делая ее пестрее, многоцветнее..., готовя условия для преодоления такого типа конфликта вообще». (Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Романтизм. М., 2001. С. 346).

²³¹ Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 275.

²³² Там же. С. 280.

Гофман иронически играет мирами, исходящими из его самости как «*homo ludens*»: «еще Фихте писал, что величайший фокусник — тот тот, кому удалось ввести в заблуждение самого себя, причем до такой степени, что его собственные фокусы воспринимаются им как независимые от него явления, — комментирует Г.Виткоп-Менардо. — Под это определение Гофман попадает больше, чем кто-либо другой»²³³.

«Странствия души», движущие сюжет раннеромантического романа, претерпевают позднеромантическую метаморфозу. Усложненность хроногеометрической модели романа в раннем романтизме была призвана решить задачу жизни в «форме книги». Устремленность иронического хаоса идей к многоуровневой всеполноте принимала *форму истории*. История путешествий Генриха в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса и Юлия в «Люцинде» Ф.Шлегеля реконструировала мономиф о «путешествии героя как истории обретения мудрости», где стадии «внешнего» путешествия героя четко соответствовали стадиям его «внутреннего» путешествия в «процессе психодуховной эволюции»²³⁴. Такому герою была неведома проблема «или — или». От бессознательного ощущения в себе Золотого века он устремлялся к его сознательному созиданию. Созидающее сознание такого героя есть сознание богочеловека, чуждого смятению произвола, свободного в акте творчества, осознаваемого как необходимость. Подобная свобода напитана эстетикой, это сама поэзия, чьи красота и человечность не идут вразрез с этикой в качестве свободно ощущаемой нормы. Человек, обладающий такой свободой, не изгнан из рая, а устремлен к его созиданию. Сложный раннеромантический сюжет, стройность которого нарушалась многочисленными вставными новеллами, песнями, стихами, выступал как вариант ироничной всеполноты, презревшей канонность ушедших в прошлое жанровых норм. Это была свободная форма, наиболее адекватная идее свободного человека, пытающегося заключить бесконечность во фрагментарно выраженный универсум. Герои раннеромантического романа встречаются, расстаются, повторяют судьбы друг друга «просто так». «Это “нигде” между местами, у каждого из которых свое предназначение, — уголок мгновенной свободы, позволяющий отойти в сторону от определенности бытия., — подчеркивает А.В.Михайлов. — Человеческое в этом уголке

²³³ Виткоп-Менардо Г. Э.Т.А.Гофман, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1999. С. 207.

²³⁴ Наранхо К. Песни Просвещения. СПб., 1997. С. 22.

случая, личностное в такое мгновение вольного досуга может подниматься вверх, изливаться наружу обильным вольным потоком»²³⁵.

У Гофмана запутанность сюжетных линий дает представление о греховном многообразии героев-двойников; такой хаос, сменивший ранне-романтическую зиждательную всеполноту на тотальный распад, проявляемый в ложных обетах, убийствах, гордыне, ужасной наследственности, инцестуальных связях и насилии, наполнен иронией. Как Генрих фон Офтердинген, Юлий и Франц Штернбальд, Медардус — человек пути и истории. Генрих видел себя в разных обликах в таинственной книге графа Гогенцоллерна; такое двойничество, как было отмечено ранее, вовлекало героя в историю — бесконечный поток времени. Медардус также фигурирует в таинственной рукописи, текст и иллюстрации которой постоянно меняются в связи с наполнением фактами совершенных злодеяний.

Медардус отправляется в путь, испив дьявольского напитка. Эликсир — запретная реликвия — то же яблоко греха, давшее Медардусу свободу павшего человека, ранее бессознательно томившую его, как некогда Генриха и Франца томили прекрасные сновидения, а Юлия — любовное томление. Многоликость Медардуса, с которой он сталкивается во время странствий (Викторин, сумасшедший монах, искушающее «нечто», мнимое как восставший из могилы дурашливый «братец», то есть Викторин, а может, и сам дьявол), иронически выражает мощнейшую концентрированность греха — как результата личного произвола и как игры судьбы.

Выше отмечалось, что у Шеллинга всеобщее зло было показано одновременно случайным и необходимым; позиция романтического философа обогатила античную трактовку *«иронии судьбы»*, или *«объективной иронии»*, согласно которой человек совершает ряд судьбоносных поступков, не зная, что они предрекают его гибель, о чем зрителям заведомо известно.

Медардус Гофмана, окунаясь в пучину греха, ведом страшной inferнальной силой, к которой приобщился через искушение, по свободному волеизъявлению, но — и это неведомо ни ему, ни читателю — во имя искупления родового греха: «Злорадно сковал меня сатана одной цепью с преступным извергом, и мое “я” вторглось в его сущность, а он в свою очередь влиял на меня духовно. Его мнимую смерть я приписал себе, что приобщило меня к мысли об убийстве, сопутствующем дьявольскому мороченью. Мой брат, зачатый в преступном нечестии, превратился в моего

²³⁵ Михайлов А.В. О Людвиге Тике // Обратный перевод. С. 314.

дьявольского сподвижника; он ввергал меня в чудовищнейшие гнусности и подвергал потом невыносимым страданиям»²³⁶. Грех наполняет каждого из героев, которые, как впоследствии выяснится, связаны узами противоестественного родства.

Идеи философии свободы Шеллинга получают у Гофмана страшную, наполненную трагической иронией интерпретацию: человек, думающий, что он исключителен, на самом деле «игрушка» такого же, мнящего себя свободным человека, который также полностью лишен свободы в силу неведомого ему, но необходимого, предначертанного судьбой искупления.

Ирония направлена на погрязшего в грехе героя, утратившего целостность в свете действия рока, в адрес читателя, не способного эту целостность восстановить, ибо многочисленные акты разорванности Я героя («Я тот, за кого меня принимают, а принимают меня не за меня самого; непостижимая загадка: я — уже не я»²³⁷) затрудняют возможность сотворчества. Каждый раз история Медардуса и его семьи, переданная разными рассказчиками, обогащалась новыми зловещими фактами; в конце повествования, кажется, все прояснилось. Приор Леонардус, реконструируя цепь преступлений, объясняет смятенному Медардусу, что его брат Викторин, страшный двойник и преследователь, умер в монастыре. «Темная сила вовлекла его в свою игру, закрадываясь в твою жизнь, — разъясняет приор Медардусу, — нет, он тебе не равен, он только подставная фигура, преграждающая тебе путь, чтобы застить от твоего зора свет, иначе ты мог бы воспринять светлое в твоём уделе. Ах..., дьявол все еще мечется по земле, как неприкаянный, и прельщает каждого своими эликсирами»²³⁸. Жизнь человека — «страшная игра зловещих темных сил»²³⁹, осуществляющих судьбоносную иронию жизни.

Познание света через тьму — одна из основных проблем шеллингианской философии свободы, воссозданной Гофманом. Аврелия убита у алтаря своего двойника, святой Розалии, во время обряда пострижения. Медардус, присутствующий при священной церемонии, вновь охвачен нечестивым смятением, но выразил это смятение его двойник, заколовший Аврелию, когда Медардус (и это отметил приор) как раз преодолел в себе «супостата». Аврелию убивает сумасшедший монах, облик которого ранее принимал Викторин, уже умерший, по свидетельству приора,

²³⁶ Гофман Э.Т.А. Эликсиры дьявола // Собр. соч. Т. 2. С. 281.

²³⁷ Там же. С. 59.

²³⁸ Там же. С. 271.

²³⁹ Гофман Э.Т.А. Двойники // Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 85.

ко времени произошедших событий. Таким образом, Аврелию, когда она должна была обрести истинную святость у алтаря своего двойника, убил не конкретный злодей, а принявшая его облик inferнальная сила, пребывающая в мире, пока он охвачен злом. Смерть Аврелии указывает на невозможность прижизненного обретения абсолюта, как ранее у Новалиса и Ф.Шлегеля, чьи совершенные героини умирают. Но то, что Аврелия убита в момент, когда Медардус раскаялся, говорит о свершении *иронии судьбы*, независимой от личного волеизъявления.

Перипетии в судьбах героев разрешаются в традициях гейдельбергского романтизма, с энтузиазмом воспринявшего раннеромантическую идею спасения. Но такое благочестивое разрешение конфликта передано в свете иронии. Медардус грезит, что умирает, пронзенный кинжалом, принадлежащим таинственной «темной фигуре», персонифицирующей мировое зло. На небе сияет заря, к герою снисходит Христос, из ран которого сочится кровь, вдруг появляется роза, «обогрелая небесным пламенем, приподняла головку и подарила Медардусу ангельски нежную улыбку.., но роза была не роза, а ненаглядная дева»²⁴⁰. Христос — «всемирная заря» — в «Философии искусства» Шеллинга является именно тогда, когда мир переживает «катастрофу»²⁴¹; насыщенная страшными событиями жизнь Медардуса уподобляется ей. Бесцветная (грешная, нечеловеческая) кровь, льющаяся из груди Медардуса, обогрелая зарей, сливается с кровью Христа, появляется роза. Согласно древнехристианской легенде, из капель крови, сочившейся по кресту распятого Христа, зацветает «чудная моховая роза, ярко-красный цвет которой должен служить нам вечным напоминанием о пролитой за наши грехи крови»²⁴². Из розы показалось лицо — аллюзия с Голубым цветком Новалиса, раннеромантической метаморфозой. Только у Новалиса Голубой цветок, стимулирующий деятельность созидющего сознания, появился в начале повествования, а кровавая роза Гофмана — в конце, заря Гофмана не утренняя, а вечерняя. И если грезы героя Новалиса овеяны святым чувством, то мечты Медардуса — есть проявление тщеславных и суетных желаний. Метаморфозы сна Медардуса сигнализируют о позднеромантическом переосмыслении новалисовского мифа о Голубом цветке. Ироническое снижение мифа происходит в тот момент, когда в грезы героя вторгается безумное бормотание таинственного

²⁴⁰ Гофман Э.Т.А. Двойники. С. 255.

²⁴¹ См.: Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. С. 127.

²⁴² Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. М., 1992. С. 34—35.

«брatца», превращающее величественную зловещую мифопоэтическую картину в нечто нелепое.

Медардус умирает в келье родного монастыря ровно через год после убийства Аврелии. Перед его смертью из кельи вновь слышится нечестивое бормотание, затем таинственная фигура провозглашает: «Срок свершения близок»²⁴³, и вся комната наполняется запахом роз. Этот запах связывает произошедшее с Медардусом в его грезах с действительными предсмертными событиями. Таинственная фигура облечена в фиолетовый плащ — указание на то, что перед Медардусом возник его далекий предок — грешный художник, но для приора он всего лишь видение, случайный призрак.

Таким образом, *разрешение всех противоречий через смерть в духе иенского и гейдельбергского романтизма происходит в свете поздне-романтической иронии, отрицающей раннеромантические ценности.*

Особый, юмористический (а именно юмор делает «чужачество (личностную уникальность самопроявлений) смыслопорождающей моделью присутствия “я” в “мире”»²⁴⁴) образ олицетворяет *ироническую позицию автора.* Это Петер Шёнфельд, Пьетро Белькампо — чудаку куафер, чья «фантазия бродит в чудесном храме локонов»²⁴⁵, чей «придурковатый гений... щекотал... нервы»²⁴⁶, вызывая смех, а «кощунственная игривость» высвечивала происходящее с героем в свете комического. Ибо «скоморошество — лучшее средство от сумасшествия»²⁴⁷, которым охвачен одержимый двойничеством Медардус, на пути которого постоянно возникает Белькампо.

Таинственная связь существует между Белькампо и Леонардусом. Поступив в монастырь под святым именем Петра, Белькампо возвратил себе свое истинное имя (Петер) и духовный облик. Слова Леонардуса о том, что «внутренний свет нашего Петра померк в испарениях скоморошества, а скоморошеством обернулась в его душе ирония самой жизни»²⁴⁸, свидетельствуют о том, что на Белькампо возлагалась миссия снятия трагических противоречий, охватывающих героев повествования. Этот непосильный груз теперь с его собственной души призвана снять религия, вновь объединившая Белькампо с Медардусом и Аврелией.

²⁴³ Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 284.

²⁴⁴ Тюпа В.И. Художественный дискурс... С. 44.

²⁴⁵ Гофман Э.Т.А. Эликсиры дьявола. С. 85.

²⁴⁶ Там же. С. 245.

²⁴⁷ Там же. С. 211.

²⁴⁸ Там же. С. 286.

Но серьезность взятого на себя обета вновь разрушает «заразительный смех» — отголосок прежнего скоморошества, иронии жизни.

Таким образом, ирония в романе реализует себя многогранно:

- как ирония, отрицающая раннеромантические ценности;
- как ирония судьбы, выявляющая относительность индивидуальной свободы, подчиненной действию роковых сил, когда свобода каждого оказывается лишь иллюзией;

- в образе Белькампо — юмористического персонажа, смеющегося вместе с автором над превратностями жизни в духе раннего романтизма.

Роман Бонавентуры²⁴⁹ «Ночные бдения» (1804) предшествовал «Эликсирам дьявола», но основные мировоззренческие аспекты позднеромантической иронии как иронии *отрицания* выражены в нем с большей полнотой, чем даже в произведениях зрелого Гофмана. Здесь нет более места иронической улыбке, возносящей человеческий дух в сонм бесконечного, придающей ему человеческую одухотворенность; нет более утонченного остроумия иенских романтиков, их «логической общительности»²⁵⁰, восходящей к образу улыбающегося Сократа. Здесь невозможен юмор, почерпнутый из грациозных фиаб Гоцци²⁵¹, и неуместны упования гейдельбержцев, полагающих, что триада «грех — покаяние — искупление» разрешает смысл человеческого существования в этом и ином мире.

²⁴⁹ Авторство романа вызывает в философско-литературоведческой среде множество разногласий. Так, отечественные исследователи Н.Я.Берковский и М.Рудницкий предполагают, что автором «Ночных бдений» является *Фридрих Готлоб Ветцель* (1799—1819) — малоизвестный немецкий литератор. А.В.Гулыга, а вслед за ним Ф.П.Федоров и К.Г.Ханмурзаев не сомневаются, что роман принадлежит перу Ф.В.Й.Шеллинга. В.Б.Микушевич высказывает предположение, что роман написан Э.Т.А.Гофманом. О.Б.Вайнштейн к проблеме авторства романа вообще относится скептически, полагая, что таинственность и анонимность придают произведению поистине романтическое очарование. (См.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 543—544; Рудницкий М. «Ночные бдения» Бонавентуры // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 392; Гулыга А.В. Шеллинг. 3-е изд., испр. М., 1994. С. 140—148; Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. С. 165; Ханмурзаев К.Г. Герой и особенности поэтики «Ночных бдений» Бонавентуры // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX—XX веков: Сб. науч. тр. Пермь, 1987. С. 11; Микушевич В.Б. Комментарии // Гофман Э.Т.А. Собр. соч. Т. 2. С. 428; Вайнштейн О.Б. «Истолкуйте мое наваждение» // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 68—69).

Точка зрения А.В.Гулыги, апеллирующего к многочисленным архивным источникам, представляется наиболее обоснованной. К версии исследователя располагают и текстовые аналогии между философскими опусами Шеллинга и романом Бонавентуры, насыщенным аллюзиями с шеллингианскими текстами. К тому же в 1804 г. Шеллинг под псевдонимом Бонавентуры издаст свои поэтические произведения.

²⁵⁰ Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 283.

²⁵¹ См. об этом: Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. С. 104—111; Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 88—92.

Роман устроен так, что все в нем направлено на поиск истины, ненужной и невозможной в мире, который есть нагромождение лжи, запутывающей в своих тенетах, отдаляющей от истины одержимого познанием героя. Его обитель — локальный топохрон: город, сумасшедший дом, театр. Вся трехуровневая хроногеометрическая модель романа есть отрицание бесконечности раннеромантических миров. Внутри каждого уровня составляющие этих миров — искусство, предполагающее радость творчества, любовь как аналог золотого века, религия в качестве открытия Бога в себе, человек как средоточие и духовный центр природы — подвергаются иронической интерпретации, тесно соприкасающейся с иными «модусами художественности» — *сарказмом* и *комизмом*.

Первый уровень — биография Крейцганга. К.Г.Ханмурзаев, отметивший, что «жизнеописание главного героя лишено романтической условности..., обладает всеми чертами реальной истории ...и легко соотносится с конкретной реальной ситуацией»²⁵², не совсем прав. В самом рождении и усыновлении-обретении Иоганнеса Крейцганга прихотливо переплетаются мифологически осмысленные автором свобода и необходимость, предрекающие дальнейшую судьбу героя. Сын алхимика и цыганки, рожденный в момент заклания дьявола, Крейцганг изначально приобщен к злу. Найденный добродетельным сапожником (несомненная аллюзия с Я.Беме) как «чудо-дитя», посредством вещего сна и материнского предсказания он как бы обретает второе духовное измерение, явленное в вечном движении человека к божественному свету добра. Его самость постоянно балансирует между темным и светлым началами бытия, стимулируя познавательные, творческие, следовательно, истинно человеческие возможности. «Только в личности есть жизнь, — писал Шеллинг, — и всякая личность покоится на темной основе, которая... и должна быть основой познания»²⁵³. Но эта жажда света и познания иронически интерпретируется в романе. Герой на протяжении всей жизни желает проникнуть в тайну конца бесконечного времени, обнажая сущность вещей, ввергая их в хаос, выявляя «темную основу» без последующего торжества добра и света, сулимых Шеллингом в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы...». Результатом деятельности продуцирующего сознания героя выступает *Ничто*.

²⁵² Ханмурзаев К.Г. Герой и особенности поэтики «Ночных бдений» Бонавентуры. С. 12.

²⁵³ См.: Шеллинг Ф.В.И. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 156.

Внутренний мир маленького Крейцганга, воображение которого уносило от конкретных эмпирических реалий в область естествознания и теологии, уготовил ему будущее, далекое от ремесленного труда. Он стал поэтом. Однако не обычным сочинителем, владеющим мастерством «повествовать связно и бесхитростно..., обменивая свои золотые идеи на действительное золото»²⁵⁴ (ирония в адрес романтического творца). Поэтические идеи Крейцганга — «прочные строительные материалы для всеобщего сумасшедшего дома» (67), куда он хотел бы запереть признанные авторитеты поэзии. К тому же темы произведений молодого поэта мало соответствовали запросам любителей изящной словесности.

В одном из его первых опусов, написанном в день рождения младенца, повествуется о двойном захоронении человека, умершего дважды: духовно-деятельностной и физической смертью. Прелестное дитя уже таит в себе «точущее тление», и потому, как полагает герой, совсем напрасно родилось (явная насмешка над Новалисом, эстетически любующимся смертью). «Поэтические трассирующие пули» Крейцганга созревают в возмутительную сатиру («сатирическая речь осла на тему: зачем вообще нужны осла — наделала чрезмерного шума») (70—71), и его помещают в тюрьму.

Освободившись, он узнает о смерти старого сапожника, содержавшего своего приемного сына, и оказывается в ситуации отчетливо осознанного одиночества, «как будто свалился на землю с чужой планеты». Крейцганг делает трагическое открытие: «человек ничего не значит как человек, и нет у него на земле никакой собственности, кроме купленной или завоеванной» (72).

Чтобы не умереть от голода, он становится бродячим певцом. Герой полон самоиронии, расписываясь в собственной полезности обществу: ведь тематика его произведений сводится к убийствам души церковью и государством, чести — коварством, любви — бессердечием, верности — предательством (явная насмешка над культивируемой иенскими романтиками антитезой полезного и прекрасного). Так происходит нравственное «закалывание» общества, — полагает герой.

Новый суд выносит приговор о помещении Крейцганга в сумасшедший дом. Пробыв там месяц и похоронив возлюбленную, он в качестве актера театра марионеток, представляющего шутов и королей, вновь поражает сознание обывателей крамольными речами. «Взгляните на эту

²⁵⁴ Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 56. Далее цитирование производится по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

окровавленную королевскую голову, — восклицал Крейцганг, потрясая деревянной головой Олоферна... — Это королевская голова, я же, державший проволоку, чтобы голова кивала..., простолоудин и не имею в государстве никакого значения» (153). В результате труп арестован, ибо в государстве «запрещена всякая сатира... и заранее конфискуется поголовно» (155) (исполненный иронии каламбур).

Последняя веха карьеры Крейцганга — должность ночного сторожа, полученная по протекции министерского слуги. Теперь уделом поэта являются ночные бдения, вернее, дозоры (*Nachtwachen*): бывший поэт, актер, кукольник становится «настороженным наблюдателем “ночных”, темных сторон человеческого бытия»²⁵⁵.

Мотивы тюрьмы и сумасшедшего дома, деятельность подсматривающего и подслушивающего ночного сторожа связаны с древним конфликтом «между публичностью самой литературной формы и приватностью ее содержания»²⁵⁶. Преступник, безумец и ночной сторож обнажают «бытовые секреты приватной... жизни»²⁵⁷, не предназначенные для проникновения в нее третьего лица. Герой, охваченный ночными «бдениями», а не сном, движется по *дороге*, столь важной для «изображения события, управляемого случайностью»²⁵⁸. Эта дорога полуреальна и полуметафорична, как и в «Генрихе фон Офтердингене»²⁵⁹. Однако в романе Новалиса дорога символизировала светлый путь героя к абсолюту — Голубому цветку, а в романе Бонавентуры герой блуждает по локальному пространству города, наполненному ночными кошмарами. Путь ночного сторожа Бонавентуры — это явная пародия на раннеромантическое «странствие души».

Автор не случайно выбирает ночь ареной происходящих событий. В раннеромантической культуре ночь иронически устремляла сознание к абсолюту, как это было в «Гимнах к ночи» Новалиса, где умершая возлюбленная перевоплощалась в «любимое солнце ночное» — аналог прекрасного Голубого цветка. В то же время ночь — пространство-время зла, вступающего в схватку с силами божественного добра, в торжество которого верили иенские и гейдельбергские романтики.

²⁵⁵ Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1994. С. 133.

²⁵⁶ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 51.

²⁵⁷ Там же. С. 52.

²⁵⁸ Там же. С. 178.

²⁵⁹ См.: Там же.

Поздний романтизм осознал, что из ночи человек «был вызван к бытию»²⁶⁰; ночь отождествлялась с мифологическим хаосом праматери, отдавшей человеку часть своего темного начала, зла, наибольший «выброс» которого происходил в предчувствии грядущего торжества добра. У Бонавентуры ночь — аналог темного хаоса, из которого невозможно возрождение. И тогда, как у Гельдерлина и Уланда, «в безначальной Тьме смешается все»²⁶¹, и «ужасный мир посылает нам свои образы — страшных ночных духов»²⁶². Ночь ввергает человека Бонавентуры в замкнутую пустоту, не предполагающую перехода в инобытие.

Деятельность ночного сторожа — этап биографии героя — ироническое отрицание раннеромантического пути, реконструирующего мономиф «путешествия героя как истории обретения мудрости», возрожденного Новалисом в «Генрихе фон Офтердингене», Ф.Шлегелем в «Люцинде», Тиком в «Странствиях Франца Штернбальда». В качестве рамы путь ночного сторожа облекает всю историю героя, распавшуюся на театральное действие и «всеобщий сумасшедший дом», — такова ироническая интерпретация распада целостного раннеромантического универсума.

Шекспировская мысль о том, что жизнь — это не что иное, как театральное действие, многообразно интерпретируется в сознании героя. Крейцганга, созерцающего чужие жизни, не оставляет мысль о том, что перед ним «шекспировский спектакль», подобие «Короля Лира», где шуту, извечной комической личности, отводится роль дерзкого сатирика, высмеивающего, подобно Аристофану, «самих богов». Изображая шутов и королей в театре марионеток, Крейцганг в жизненном спектакле претендует на ту же роль, заведомо трагическую. Ведь в системе образов площадного карнавала шут и король — одно и то же лицо: шут, избранный всенародно, царствует отведенное время, по истечении которого его бьют, бранят и осмеивают²⁶³. В представлении Крейцганга, шута и короля жизненного спектакля всемирной истории, жизнь — это лишь первый и единственный акт, «ад в “Божественной комедии”».

Герой созидает и созерцает мир как «фарс», «карнавальное действие» (Четвертое бдение), «нелепый роман», написанный по «оплошности»

²⁶⁰ Шеллинг Ф.В.Й. Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах. С. 109.

²⁶¹ Гельдерлин Ф. Рейн // «Свободной музы приношение...»: Европейская романтическая поэма. М., 1988. С. 69.

²⁶² Уланд Л. О романтическом // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 159.

²⁶³ См.: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 220.

Господа Бога (Шестое бдение), «наряд с бубенчиками, облекающими Ничто» (Восьмое бдение), «бессмысленное... столпотворение шутов и масок» (Двенадцатое бдение) (см.: 45, 63, 89, 125—126).

Театральное действие, охватывающее весь роман, демонстрирует картину мира как маскарад. В романтизме это и ранее было вполне допустимым: «часто роман содержит происшествия маскарада, замаскированное происшествие среди замаскированных лиц. Подымите маски: знакомые происшествия, знакомые лица»²⁶⁴, — писал Новалис, связывая «маскарадность» художественного образа с иррациональностью, бесконечностью свободы идеи. Только теперь, у Бонавентуры, эта бесконечность углубляется в разрушение; маску невозможно приподнять — ведь она перестала быть маской, скрывающей нечто. Нечто (прежние надежды на обретение «всеведения») обратилось в Ничто, разрушилось посредством «мучительного смеха». *Раннеромантическую иронию* Новалиса, сводящуюся к обнаружению под маской «внутренней тайны» как апофеоза индивидуальности, заменяет *сарказм* с его «нулевым я», не способным «к присутствию в мире без маски»²⁶⁵.

В свое время философия Шеллинга наиболее полно выразила стремление иенцев к «всеведению»: «Философия искусства» показала, как возможно сконструировать универсум в лоне красоты, совместив достижения в области теоретической, практической философии (Система трансцендентального идеализма) и натурфилософии («О мировой душе...»). «Ночные бдения» подвергли осмеянию эти достижения. Так, в романе осуществляются:

— *ироническая интерпретация философии искусства*. Трагуемые в ней в качестве абсолютных произведения Аристофана, Данте и Шекспира становятся достоянием шутовского балагана, актерам которого недоступно чувство прекрасного. «Фантазии?.. Что вы имеете в виду? Я... не всегда понимаю новейшую терминологию» (22), — восклицает герой Третьего бдения.

Целостный вневременной универсум утрачивает самобытность и самодостаточность: «характер времени шит из разных лоскутков и заштопан, как шутовской наряд» (22). Так ирония обретает форму *травести*, нарочито снижающей высокое.

Творческое вдохновение из божественного становится дьявольским, но не в высоком «смятенном» смысле. Вакенродер, чтимый иенцами,

²⁶⁴ Новалис. Фрагменты. С. 99.

²⁶⁵ Тюпа В.И. Художественный дискурс... С. 45.

сравнил искусство с «соблазном, запретным плодом»²⁶⁶; греховность искусства состояла в той недоброй игре, которую оно осуществляло с чувствами творца, даже человеческую трагедию воспринимающего как вдохновенный повод к созиданию.

У Бонавентуры такой «поэтический дьявол» находится в «пренебрежении», так как «началу абсолютно злomu... предпочитают злодеев добродетельных..., когда дьявол очеловечивается, а человек... одьяволивается» (20). «Одьяволивается» — значит становится обычным, влачащим механическое существование марионетки, далекой от истинного творчества. Отсюда изменения в понимании видов искусства. Например, три категории познания пластического искусства — истина, грация и совершенная красота — на «загадочной картинке» превращаются в «грацию, мартышку и... дьявола en face»²⁶⁷. Жан-Поль написал педагогический опус «Леван», где озабочен воспитанием у детей остроумия. Один из его героев — мальчик двенадцати лет — придумывает афоризм: «Четыре вещи подражают человеку — эхо, тень, обезьяна и зеркало»²⁶⁸. Ироническая аллюзия очевидна;

— *ироническая интерпретация сферы морали и права*. Свобода граждан, как считает главный герой, — это не что иное, как «игра марионеток». Само человечество — совокупность людей, расставленных, как шахматные фигуры, в нужном порядке. «Человеческие дарования направлены и распределены, и не приходится опасаться, что в один прекрасный день они сольются и затопят великое целое» (122), — так главный герой пародирует теорию «замкнутого торгового государства» Фихте и теорию «правового государственного устройства» Шеллинга, уподобляемого им в «Системе трансцендентального идеализма» «хорошо отлаженной машине»²⁶⁹.

В этом мире достаточно обладать телесными органами, манерами и обносками великих людей: «в конце концов тварь телесна и телом интересуются больше, чем духом» (120), — заявляет собеседник Крейцганга из Двенадцатого бдения. В образе человека, декларирующего жизнь как чувственно-эмпирическое явление, с одной стороны, показана нелицеприятная картина бездуховности мира, в котором пребывает главный

²⁶⁶ Вакенродер В.Г. Письмо Йозефа Берглингера // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 86.

²⁶⁷ Там же. С. 67.

²⁶⁸ Цит. по: Михайлов А.В. Культура комического в столкновении эпох. С. 97.

²⁶⁹ См.: Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма // Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 1. С. 447—448.

герой, а с другой стороны, ставится под сомнение трансцендентальная эстетика Канта.

Юридическая миссия в «замысловатой машине» подобного государства отводится людям-марионеткам. «Марионетка сидела, безжизненно водруженная в канцелярской гробнице... Вот ее потянули за невидимую проволоку, и пальцы защелкали..., подписав... смертные приговоры» (21), — рассказывает главный герой в Третьем бдении. Попытка Крейцганга пробудить в «автоматической машине смерти» человеческие чувства оказывается несостоятельной;

— *ироническая интерпретация философии религии*. Собеседник Крейцганга (Четвертое бдение) представляет пройденный им жизненный путь в виде театра марионеток, где кукольник, «подобно Господу Богу», доверил «значительнейшие роли бесталаннейшим актерам» (39), а сами актеры способны возвести на него хулу, вызывая смех зрителя.

Под сомнение ставится и праведность христианских священников, образы которых претерпевают метаморфозу двуличия. Во Втором бдении то ли «макбетовы ведьмы», то ли «духи» промелькнули перед Крейцгангом. В Третьем бдении обладатели «перекошенных дьявольских харь» превращаются в слугителей церкви. Подобное превращение происходит и со священником, отпевающим вольнодумца (Первое бдение). Крейцганг уверен, что священник отнюдь не безобидный «современный черт», а настоящий дьявол. Подозрения героя оправдываются: когда брат усопшего отрубает дьяволу голову, она оказывается в железной маске, укрепленной замком. В этот же день священник умирает от удара. Здесь ирония сопрягается с *гротеском*.

«Где же Бог?» — восклицает поэт из сна Крейцганга (Шестнадцатое бдение). Но в ответ звучит только эхо — поистине «дьявольское изобретение» (160);

— *ироническая интерпретация философии истории*. История создается и созерцается главным героем как трагикомедия, в которой роли отводятся марионеточным актерам. «Что есть человек?» — размышлял непризнанный поэт — автор трагедии «Человек». Человека следует «вычеркнуть», так как слабое человечество надело маску. «Чем больше масок, тем... забавнее срывать их одну за другой» (91), — приходит к выводу шут в «Прологе» к трагедии.

Трагедия «Человек» так и не дошла до зрителя: автор повесился. Его дело продолжает Крейцганг, заставивший человечество показать истинное лицо. В поставленной им комедии люди «роняли со своих лиц

личины.., и почти всегда выявлялась разительная противоположность между платьем и человеком» (59) — так иронически осмысливается «фальшивый мир», переосмысляющий в сцене Страшного Суда историческую бесконечность иенских романтиков, смысл которой сводился к необходимому пришествию Бога и связанному с ним духовному обновлению человечества.

Согласно шеллингианской «Философии искусства», сцену Страшного Суда можно трактовать как «серьезную сатиру», в которой смех и плач являют собой два онтологических аспекта единого мира. Но картина «фальшивого мира», разоблаченного в сцене мнимого Страшного Суда, пародирует как гармонично организованную «Философию искусства», так и философию истории Шеллинга и иенских романтиков, смысл которой сводился к необходимому пришествию Бога и связанному с ним духовному обновлению человечества;

— *ироническая интерпретация философии мифологии*. Прометей — мифологический образ «мыслящего прежде», «предвидящего» неправоту и невечность божественной власти²⁷⁰ — становится персонажем балаганного действия, травестийным персонажем.

Марионетку постигает участь Агасфера, лишённого «покоя могилы». Марионетка не может умереть, ибо лишена жизни изначально. Но человек, скитающийся в поисках «трактата об искусстве умирать», подобен библейскому персонажу, наказанному за совершенное злодеяние.

Мифология, представленная в шеллингианской «Философии искусства» как «материя искусства», в Тринадцатом бдении травестируется: «каменные боги, безрукие и безногие калеки, ...трупы и торсы, выкопанные в Геркулануме и в русле Тибра. Инвалидный дом.., построенный среди человеческого убожества» (129).

Обилие марионеток в «Ночных бдениях», с одной стороны, своеобразно предвосхищает шеллингианскую *философию свободы*, где человек представлен как марионетка в руках судьбы, довлеющей над ним в качестве слепой необходимости, вечно познающий добро через зло (любовь через смерть), вечно искупающий первородный грех. У Бонавентуры скитающийся человек-марионетка, подобно Агасферу, не может умереть. Круг, в который он вовлечен, трагически замкнут: в силу травестийного представления о Боге как о бесталанном кукловоде, искупление греха невозможно.

²⁷⁰ См.: Лосев А.Ф. Прометей // Мифологический словарь / Под ред. Е.М.Мелетинского. М., 1990. С. 21.

С другой стороны, это предвосхищение целой галереи подобных позднеромантических персонажей²⁷¹ — «статуй мертвенности или мертвой жизни»²⁷².

Особую ироническую интерпретацию получает философия Канта. «Чистые нравственные чувства», «моральный закон», по мнению Арлекина, необходимые в театре, в шутовской практике невозможны. Задаваясь вопросом «не есть ли все в жизни, и боль, и радость, — лишь явление?», шут заявляет, утрируя трансцендентальный канон: «само явление никогда не проявляется» (42—43, 45). Поэтому марионетки живут, не догадываясь о том, «что люди смеются над ними». «Нет никаких вещей в себе» (43—44), — философствует шут, указывая на ненужность самоанализа. Удел куклы — тесный темный ящик, где она оказывается по воле кукольника-творца²⁷³.

Метод изложения системы кантовской философии осмеивается. «Шут силится разъяснить существо марионетки, постоянно путается при этом и в конце длинной, весьма потешной речи возвращается туда, откуда начал» (42). Ф.Шлегель во «Фрагментах» именовал Канта и его последователей «величайшими музыкантами литературы», связывая музыкальный ритм с характерным для их произведений повторением философских тем. «В них, — пишет Ф.Шлегель, — автор открыл нечто, о чем сам толком еще не знает, что это такое... Либо услышал нечто

²⁷¹ В «Серапионовых братьях» Гофмана появляется кукла-оракул, изрекающая пророчества с «насмешкой», «а часто и с истинным остроумием». В «Песочном человеке» кукла-автомат заражает общество удобной безжизненностью. Профессор Спаланцани смастерил куклу Олимпию, и вот главный герой Натаназль милую подругу Клару называет «бездущным проклятым автоматом» и растворяется в «лунном» сиянии глаз Олимпии. Потом выяснится, что Олимпия просто кукла, но герой во время раздумий о Кларе видит окровавленные глаза куклы, утратившей человеческий облик. Кровь на лице Олимпии говорит читателю, что кукла живая, на самом же деле она деревянная. Но и Клара тоже кукла, и хотя художники и поэты вдохновляются ею, она рассудительна, как некогда Олимпия за чайным столом.

Утонченный Натаназль не смог справиться с двойным любовно-эстетическим обманом. Пойти на компромисс значило бы для героя страшное личное овещнение, а прорвать двойную границу вещного и инфернального он не может по причине непреодолимой мощи темного рока. Однако инферальная сила, воплощенная в дьявольском Коппелиусе, оказывается равнозначной силе материального мира вещей. Коппелиус, поджаривающий человеческие глаза, — двойник Коппопы, торговца оптическими приборами, и Спаланцани, «отца» Олимпии. Коппелиус — живой мертвец, персонификация мертвого мира, расчленяемого на части^{***}, а его могущество — свидетельство карикатурности жизни, «мертвой жизни», торжествующей в мире. (*См.: Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 300; **Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 310; ***Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. С. 374).

²⁷² Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. С. 300.

²⁷³ Этот эпизод впоследствии интерпретируется Гофманом В «Серапионовых братьях»: Клингсор, пародирующий новалисовского поэта, ругает маленького человека и заталкивает его в деревянный ящик.

новое, не расслышав его по-настоящему»²⁷⁴. Интерпретация шлегелевского фрагмента в «потешной» речи шута говорит о пародировании метода Канта.

«Уже покойный Кант доказал, что пространство и время — лишь формы чувственного созерцания; ...в мире духовном нет ни пространства, ни времени, ...а житье-бытье погрязло в сплошной чувственности» (64), — каламбур, высказанный Крейцгангом в Шестом бдении, в котором понятие кантовской чувственности, аффицированной рассудком, сталкивается с ее обыденным пониманием как тяги к плотским удовольствиям.

Мир в качестве «всеобщего сумасшедшего дома» органически связан с картиной мира — театрального действия — через ироническую интерпретацию трагедийного творчества Шекспира, столь чтимого иенцами²⁷⁵. Гамлет (Крейцганг) и Офелия (бывшая актриса придворного театра) — обитатели сумасшедшего дома. Театральная игра, связывающая героев в прошлом, в пространстве настоящего обретает новые черты. Их отношения создаются по законам трансцендентальной философии: «Все заключено в нас самих, а вне нас нет ничего реального» (139). Как обрести собственное Я, если исполняешь предписанную роль? Как узнать, «не греза ли я, или это лишь игра, или это истина?» (141) (ироническое пересечение шеллингианской концепции свободы и культа фантазии в раннем романтизме). Смерть Офелии, означающая конец пьесы, исчерпывает тему театральной игры: «Похоронят лишь роль, — говорит Офелия, — после пьесы выступает “Я”» (146). Явная ситуация очеловечивания, «снятия» картины мира как «Ничто», возвращения нравственного идеала: живой остается любовь героини — хоронят роль. Ирония же в том, что истинным ценностям отныне место лишь в сумасшедшем доме — круге безумных, замыкающемся у постели покойницы.

Природа безумия иронически раскрывается излюбленным методом Шеллинга — дедуцированием. Человечество устроено по принципу луковицы, сердцевина которой и есть сущность человека. Человечество создает храм, заключая «святые тайны en miniature» (намек на фрагмент Ф.Шлегеля о том, что сатаниски — «проделки дьявола “en miniature”»²⁷⁶,

²⁷⁴ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 308.

²⁷⁵ В частности, Ф.Шлегель и Шеллинг трактуют произведения Шекспира как «абсолютные», «неисчерпаемые», «универсальные», «безграничные» (см.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 303, 378; Т. 2. С. 325, 397; Шеллинг Ф.В.И. «Философия искусства». С. 62, 178, 204—205, 431); А.Шлегель впервые переводит Шекспира на немецкий язык, и английский драматург становится «своим для немцев» (Шлегель Ф. Литература // Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 28).

²⁷⁶ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 309.

на inferнальную природу раскола универсума), разделяет единую веру на религии. Человечество населяет большой сумасшедший дом, заключающий в себе множество маленьких. Каждый человек — пациент маленького сумасшедшего дома.

В сумасшедшем доме, описываемом Крейцгангом, множество разнообразных безумцев, особенных в своей безумии и в общем составляющих человеческий род — человечество. Творец человечества, ранее бывший бездарным кукольником, теперь проживает в сумасшедшем доме. Человек — созданная им «пылинка», обладающая «божественной искоркой», но «жалкая тварь», которой «малость божественного» только мешает проходить жизненный путь. Черты кукольника вновь проявляются в безумном творце, театральное действие смыкается с сумасшедшим домом. «К черту! Лучше бы я не вырезывал эту куклу!» (97) — восклицает безумный творец. Путь куклы — жалкие «секунды» истории: «Золотой век», «домики, развалинами которых любовались в другую секунду», — обожествление светильника-солнца — обожествление самой себя. Каждый раз, умирая, «искорка самосознания», вновь воскресает в вечно утомляющем фарсе (см.: 96—98). Это пародия на раннеромантическую диалектику: от бессознательного ощущения Золотого века через разделение в Железном веке к сознательному созиданию Золотого века²⁷⁷.

Мир — это система, «по своей последовательности ничем не уступающая системе Фихте, хотя человек здесь преуменьшен даже по сравнению с Фихте..., втискивающим всю классику... в малюсенькое «я», в местоимение, доступное чуть ли не младенцу!» (99) — рассуждает Крейцганг. С одной стороны, здесь слышна шеллингианская насмешка над субъективным идеализмом Фихте; с другой, — полностью снимается значимость индивидуального Я, священного для иенских романтиков.

В «Альманахе дьявола», следующем за романом «Ночные бдения», герой восклицает: «Односторонность гибельна для культуры... Смоем же с себя позор и ради этого попытаемся добиться хотя бы малого в области эстетического и антиэстетического» (171—172). Это ирония, направленная на принцип *философского скептицизма* (разновидность иронии свободы), выдвинутый Шеллингом в «Философских письмах о догматизме и критицизме», где сосуществование двух философских систем мыслилось как свободное интеллектуальное видение целостности мира. Только отныне многосторонность познания более не нужна, ибо мир

²⁷⁷ См.: Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы // Элова арфа: Русская романтическая лирика. Даугавпилс, 1994. С. 303—304.

разрушен, превращен в *Ничто*. Образ «Ничто», завершающего познавательно-созидательную деятельность героя, делает бессмысленным многосторонность познания. Его сменяет «мучительный смех», раздающийся в пустоте как средство против глумления мира, которого больше не существует.

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы. Уникальность романа Бонавентуры состояла в том, что посредством иронии в нем создался *интертекст*, предполагающий, по Р.Барту, «выход в другие тексты, другие коды, другие знаки»²⁷⁸. В данном случае это был выход в раннеромантические философско-художественные тексты, в работы немецких философов-классиков, а также в шедевры мировой литературы, вызвавшие восхищение у иенских романтиков.

Интертекстуальный диалог, который роман под знаком иронии, переходящей в сарказм, сопряженной с гротеском и травестией, вел с раннеромантической культурой, подвергая тотальному отрицанию священные для нее первоосновы, сводился к констатации смерти этой культуры, а также указывал на исчерпанность, к которой в конечном итоге сводилась сама история романтизма. Особенно это ощутимо на примере образа дьявола. В свое время Ф.Шлегель сетовал на то, что ни один ученый не развил еще «теорию дьяволической поэзии»²⁷⁹, предполагая, что сатана — «немецкое изобретение». «Великий сатана, — писал он, — неизменно заключает в себе нечто отвратное и несообразное, он годится лишь для изображения претенциозного безбожия в карикатурах, не способных ни на что другое, кроме как передразнить рассудок»²⁸⁰.

Бонавентура откликнулся на призыв раннеромантического собрата по перу, но inferнальная сила, призванная заменить бога-творца, «одомашнена»: дьявол растворен в обыденном мире, издает «Альманах», лжет. Это свидетельствовало о том, что «сила иронии не только снижает героя, не только смещает его в опасную зону комического, но и ставит под сомнение некоторые субстанциальные романтические ценности»²⁸¹.

Ироническая интертекстуальность по-особому высвечивала так и не решенную до конца проблему авторства романа. Пожалуй, это единственный случай, когда романтический роман был превращен в «бесконечное поле для игры письма», в которую вовлекались «автор, текст

²⁷⁸ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 428.

²⁷⁹ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 281.

²⁸⁰ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 309.

²⁸¹ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Романтизм. М., 2001. С. 357.

и читатель»²⁸². Автор и текст переживали «смерть» как отсутствие индивидуальности, растворявшейся «в явных и неявных цитатах»²⁸³. Читательское сознание, вовлеченное в вихрь цитат, обрело нестабильность и неопределенность²⁸⁴.

При этом ирония не утрачивала и своего романтического звучания: читатель-современник — носитель обыденного сознания — не был способен возвыситься до уровня открытия искусно завуалированной личности автора-творца. Так романтический роман Бонавентуры «Ночные бдения» превосходил «ироническую модальность»²⁸⁵ XX века.

Таким образом, очевидна многоплановость позднеромантической иронии, которая:

— проявляет себя как акт отрицания целостности универсального раннеромантического мира, претерпевающего тотальный раскол;

— представлена на стыке балансирования субъекта с непредсказуемым результатом между добром и злом, грехом и возмездием, прошлым и настоящим, тайной и открытием, гениальностью и филистерством, как взаимопроникновение реального и идеального, утративших раннеромантическую автономность;

— переходит в сарказм, предстает как пародия, сопрягается с трагедией и гротеском, полностью отрицая духовные ценности ушедшей раннеромантической эпохи;

— явлена в тяготении живого к омертвлению, подвергающего сомнению идеи жизненности жизни и бесконечного становления после смерти, новалисовского представления о смерти как «жизни после смерти»;

— представлена как ирония судьбы, довлеющей над субъектом в качестве слепой необходимости, отрицающей возможность проявлений его свободного волеизъявления.

²⁸² См.: Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1999. С. 206.

²⁸³ Там же.

²⁸⁴ См.: Там же.

²⁸⁵ Тюпа В.И. Художественный дискурс... С. 52.

Глава 2. РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ — ДОМИНАНТА МИРОЩУЩЕНИЯ В.Ф.ОДОЕВСКОГО

2.1. В.Ф.Одоевский: чудака, романтик, ироник

Личность *Владимира Федоровича Одоевского* (1804—1869) вызывала неподдельный интерес у всех, кто с ним сталкивался. «Добрый Одоевский...», — говорили В.Г.Белинский, актер В.А.Каратыгин, поэт А.В.Кольцов¹. В воспоминаниях современников отмечаются присущие мыслителю «детская наивность»² (Д.В.Григорович), «симпатическая наружность», «добродушие и доверчивость», «самое простое, самое откровенное и чистое сердце»³ (И.И.Панаев), отсутствие «кичливости» и всеобъемлющая любовь к ближнему⁴ (В.А.Соллогуб), доверие и способность к «открытому обмену мыслями», исключаящие «смешное самодовольство»⁵ (А.П.Пятковский).

Эти качества воскрешали образ «положительно-прекрасного человека» и более раннего, романтического энтузиаста. Безгрешная душа, впадающая в самообман, вновь и вновь готовая обмануться, влюбленная в человечество, как в единственного человека, как у А.С.Пушкина: «сам обманываться рад». Оригинальный, чудаковатый, вызывающий «иронические улыбочки снисхождения... и нападки»⁶.

Д.В.Григорович вспоминает: «Часто самое ничтожное явление пришло к нему в его уме многозначительное значение и давало повод к сложным выводам и неожиданным заключениям. Раз при мне зашла речь о только что появившихся в Петербурге общественных каретах. Князь Вл. Фед. Одоевский нашел такое нововведение не только полезным для петербургских жителей, но утверждал, что с распространением по... городам России оно будет иметь важное значение для всего русского народа; задумчиво наклонив голову и понизив таинственно голос по своему обыкновению, он приводил такой аргумент, что дилижансы,

¹ См.: Письмо В.Г.Белинского к Боткину. Из бумаг князя В.Ф.Одоевского // Русский архив. 1864. С. 836, 844.

² Григорович Д.В. Литературные воспоминания (Отрывок) // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 370. Далее цитирование воспоминаний современников производится по этому изданию.

³ Панаев И.И. Литературные воспоминания (Отрывок). С. 335, 336.

⁴ Соллогуб В.А. Воспоминание о князе В.Ф.Одоевском. С. 343, 344.

⁵ Пятковский А.П. Князь В.Ф.Одоевский. С. 373.

⁶ Цехновицер О. Силуэт // Одоевский В.Ф. Романтические повести. Л., 1929. С. 56.

отправляющиеся в известный час, приучат мало-помалу русского человека рассчитывать время, чего он не делал по своей беспечности»⁷. О.Цехновицер приводит в пример следующий факт. Одоевский «по заданию Комитета министерства государственных имуществ... составлял записку о вредных насекомых. ...увлекся вопросом, стал перечитывать многие книги, правда имевшие к комару отдаленное отношение. Вплоть до Эразма, и в конце концов заслужил... эпиграмму Соболевского»⁸. Уже зрелый Одоевский рассуждает: «В явлении железной дороги есть для людей сознательная сторона — приехать скорее. Есть и бессознательная; то есть инстинкт единения (взаимного ограничения), а — может быть — и приуготовление к такому сопряжению людей и обстоятельств, коих предугадать нельзя. Так паука вызывает инстинкт ткать паутину перед хорошею погодою. Предположение, что в хорошую погоду больше налетит мух, было бы умозаключением, коего нельзя предполагать в пауке»⁹. И трудно понять читателю, где здесь шутка, а где мыслитель рассуждает всерьез.

Романтическую идею Одоевский пытается претворить жизнью. «Он занимается положительными науками, но в то же время увлекается средневековыми мистическими бреднями, возится с ретортами в своем химическом кабинете и пишет фантастические повести, изобретает и заказывает какие-то неслыханные музыкальные инструменты... Литератор, химик, музыкант, чиновник, черепослов, повар, чернокнижник — он совсем путается и теряется в хаосе этих разнообразных занятий»¹⁰, — вспоминал И.И.Панаев. «Капитан Миаули, дедушка Ириной, Albert le Grand, Hoffmann II, etc, etc, etc... а теперь Сиятельный князь, важный сановник»¹¹, — писала Е.Растопчина о многоликости «своего *Одоеньки*». Его салон являет собой двойственное единство кабинета и гостиной; в кабинете собирались литераторы, в гостиной — светские люди, и хотя Одоевскому трудно было сблизить эти два круга, «бывали случаи, где

⁷ Григорович Д.В. Литературные воспоминания (Отрывок). С. 370. Отметим также, что обстоятельное исследование Х.Д.Лезметс метафоры в творчестве Одоевского приводит к выводу о том, что для русского мыслителя «характерен как бы "сознательный", "исследовательский" подход к тропам». Их мало, и обращены они всецело к проблеме человека «в связи с судьбами человеческих обществ, жизнью вселенной...». (Лезметс Х.Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1974. С. 20—21).

⁸ Цехновицер О. Силуэт // Одоевский В.Ф. Романтические повести. Л., 1929. С. 55.

⁹ Записные книжки князя В.Ф.Одоевского // Филин М.Д. Люди Императорской России. М., 2004. С. 320—321.

¹⁰ Панаев И.И. Литературные воспоминания (Отрывок). С. 338.

¹¹ Цит. по: Цехновицер О. Силуэт // Одоевский В.Ф. Романтические повести. Л., 1929. С. 77.

какой-нибудь ненароком затронутый или а priori предвещанный предмет возбуждал общий интерес всех присутствующих. Таких случаев было немало...»¹², — вспоминал Ю. Арнольд.

Радующее мыслителя единство многообразного торжествует и в культурно-бытовых формах — зигзагообразном лабиринте жилища, таинственно-нелепых одеждах, кулинарных рецептах, намекающих на желание даже здесь все усложнить и подчинить идее абсолютного тождества противоречий. По этому поводу родилась шутка *Сергея Александровича Соболевского* (1803—1870), попытавшегося синтезировать кулинарные достижения друга и его музыкальные пристрастия, запечатленные в следующем стихотворении, которое следует читать, согласно указанию автора, с последней строки:

*Утку изжарить
Редко удастся,
Мильй кухмистер!
Фаршу не резать,
Солью не брезгать,—
Лакомо будет
Сице творящу!*¹³.

Первые слоги каждого слова, начинающего стихотворную строку, соответствуют нотам гаммы, исключая ноту «до»: музыка, поэзия и быт сопрягаются в шутивно представленном синтезе.

Синтезировать все во имя радости, созидания и познания — таков был «конек» Одоевского, придающий ему облик *чудака*, знакомый, как очевидно, его близкому окружению. В стернианском смысле *конек* означал «животное совершенно безобидное.., это резвая лошадка, уносящая нас прочь от действительности — причуда, бабочка, картина, вздор.., словом, все, на что мы стараемся сесть верхом, чтобы ускакать от житейских забот и неурядиц»¹⁴.

Но таково было и мировоззрение, отличавшее в Одоевском человека *шеллингианской эпохи*¹⁵. От «придумывания разных удобств, облегчений...

¹² Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. М., 2001. С. 224.

¹³ Соболевский С.А. Книга В.Ф.Одоевскому // Эпиграммы и экспромты А.С.Соболевского. М., 1912. С. 73.

¹⁴ Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М., 1968. С. 488.

¹⁵ О взаимосвязи воззрений Одоевского и Шеллинга имеется множество работ. См., в частности: Глан М. Из истории русского романтизма тридцатых годов // Литературная учеба. 1935. № 7—8. С. 109—113; Ковалевский Н.А., Котляревский Н.А. Князь Владимир Федорович Одоевский, автор «Русских ночей» // Котляревский Н.А. Старинные портреты. СПб., 1907. С. 135—153; Кубасов И.А. Князь Владимир

в области акустики, гастрономии, домашней жизни: как топить печки, жарить кофе, иметь под рукою нужные книги, увеличивать силу звука»¹⁶ русский мыслитель шел к мечте о создании универсального языка, «понятого всем народам, в приложении математических форм к явлению духа человеческого. Нельзя ли все стихии языка разложить по степеням коренным и производным? <...> Нечетные числа могли бы выражать духовную сторону, четные — физическую, разные изменения единицы выражать разные формы бытия, разные изменения десятков — разные формы действия... Но для сего надлежало бы привести в совершенную, в безусловную систему все знания человеческие; такой системы еще не существует»¹⁷. К тому же Одоевским осознается выявленная ранее немецкими романтиками слабость слова, его конечность, противостоящая бесконечности идеи. Он попытается выразить это диалектически, даже в ограниченности находя возможность синтеза: «Чтобы выразить словами наше понятие о каком-либо предмете, мы сводим к нему понятия о многих других предметах, из которых каждый отличен также каким-либо условным словом, сопряжение этих различных понятий мы снова отличаем каким-либо условным словом... На поверку выходит, что мы всякую нашу мысль выражаем приблизительно. Эта приблизительность нас не удовлетворяет; мы хотели бы выразиться вполне, но слово нам изменяет; не существует ли языка, в котором бы с большею полнотою выражались наши ощущения?»¹⁸.

Подобно иенским романтикам, Одоевский жаждет приближения к абсолюту, созидаемому сознанием; мысль об этом он развивает, начиная с 20-х гг. в альманахе «Мнемозина» (1824—1825). В 1823—1825 гг. Одоевский пишет ряд сочинений, навеянных философскими идеями Ф.В.Й.Шеллинга. «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» предваряет эпитафия, указывающий на то, что

Федорович Одоевский: Биографический очерк. СПб., 1903. С. 25—32, 49—57; Скабичевский А.И. Очерки умственного развития нашего общества. 1825—1860 // Отечественные записки. 1870. Т. 192. № 10. С. 255—322; Соловский П.Н. Князь Одоевский и его сочинения. Чернигов, 1884. С. 2—4; Мизинов П.И. Князь В.Ф.Одоевский и его литературная деятельность // Мизинов П.И. История и поэзия. Историко-литературные этюды. М., 1900. С. 421—492; М.В.Лобыцыной обнаружен документ, выданный Иенским университетом, согласно которому Одоевскому было присвоено звание почетного магистра философии. (См. об этом: Лобыцына М.В. Свообразие русской фантастической повести 1820—1830-х гг. (Н.В.Гоголь и В.Ф.Одоевский): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. С. 9).

¹⁶ Погodin М.П. Воспоминание о князе Владимире Федоровиче Одоевском. С. 325.

¹⁷ Одоевский В.Ф. Психологические заметки // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 80—81.

¹⁸ Одоевский В.Ф. Какая польза от музыки // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 462.

далее речь пойдет о философии тождества: «Все, что есть абсолютное единство, все, что есть в себе самом»¹⁹. В основе мировоззренческой конструкции Одоевского лежит Безуслов (по Шеллингу, абсолют) — вечный объект духовного продуцирования. Бытие Безуслова осуществляется в природе и в духовном мире человека. Поэтому он связывает воедино сферы познающего Я, природы и искусства.

Одоевский обращается к вечному дуализму природы, ее «живящему» и «мертвящему» «производителям» (у Шеллинга положительная и отрицательная силы природы), соотнося их с музыкальными «созвучием» и «противозвучием», весельем и печалью — сферами чувств человека. Музыка и живопись сливаются в поэзии, где музыкальное начало реализуется в лирике, а живописное — в эпосе; соединяясь с музыкой, сама поэзия образует драму. Более пристальное внимание, нежели Шеллинг в «Философии искусства», Одоевский уделяет музыке, следуя, впрочем, принципам шеллингианской диалектики. Так, он разделяет:

— музыку на «музыку музыки», или камеральную музыку, в которой соединение канона и фуги дает сонату или симфонию;

— живопись музыки, или песнь-кантату, в которой лирический гимн, соединяясь с эпической балладой, явлены в народной песне;

— поэзию музыки как оперу.

Одоевский подробно рассматривает четыре голоса музыки, соответствующие четырем возрастам человека и четырем его темпераментам и духовным состояниям, а в природе — временам года и временам суток, расположению полюсов: дитя = дискант = фантазия = сангвиник = весна = утро = восток; юноша = альт = чувствительность = меланхолик = осень = вечер = запад; муж = тенор = полная жизнь = холерик = лето = полдень = юг; старец = бас = спокойствие = зима = ночь = север. Таким образом, все в природе «сливается в одно... созвучие»²⁰, единый универсум.

В «Сущем, или существующем» русский философ подчеркнул, что любая жизнь — сущее — есть «противоборство» между родом и видом, познающим и познаваемым, единым и разнообразным. Единое, или общее, — это совершенное, отражаемое в разнообразном (особенном). Виды искусства соотносятся друг с другом в виде совершенных общего и особенного, объединяясь в вечном борении — сущем. Музыка (общее) в борении с живописью (особенное) являет собой поэзию (сущее).

¹⁹ Одоевский В.Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой половины XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 156.

²⁰ Там же. С. 161.

Одоевский выявил то, что уже было открыто иенскими романтиками, конструирующими философско-поэтический универсум. Приравнивая поэзию к сущему, называя философию «теорией сущего», мыслитель логически пришел к выводу, что философия — это теория поэзии. Именно такое определение присутствует в новалисовских фрагментах: «Поэзия — героиня философии. Философия поднимает поэзию до значения основного принципа. Она помогает нам познать ценность поэзии. Философия есть теория поэзии. Она показывает нам, что есть поэзия, — поэзия есть все и вся»²¹.

Мысль Одоевского о единстве поэзии и философии закономерна. Лишь поэт и философ способны к бесконечному продуцированию. Философ «наслаждается гармоническим спокойствием»; он слушатель, внимающий звукам «божественной музыки». Поэт, напротив, есть достигнувший совершенства исполнитель. Высшая ступень совершенства — *слияние поэзии и философии*. Впоследствии, в 1830 г., Одоевский в записной книжке делает вывод: поэт и философ «одно и то же», а поэтическое и философское сольются в «будущей религиозной эпохе человечества»²². Ведь суть религии в «смирении». Религиозный человек лишен «гордости» и «самоуверенности», свойственных тем, кто причастен науке, и далек от презрения тех, кто живет искусством. В «смирении» религии снимаются противоречия искусства и науки²³.

Уделяя пристальное внимание музыкальному искусству, в 20-е годы русский мыслитель высшим искусством все-таки считает поэзию²⁴, а не музыку, как Вакенродер, а затем и Гофман, и не ваяние, как Шеллинг в «Философии и искусства». Здесь его позиция выражает взгляды собратьев по кружку Любомудров. Впоследствии Одоевский объявил музыку высшим видом искусства. В 1866 г. он писал: «В музыке противоречия жизни исчезают совершенно... Музыка нет препон... нет нарушенного блаженства... она отряхнула прах действительности, всякую определенность, но зато настезь открывает она глубокие тайники нашего духа»²⁵. Мечтая об универсальном языке, выражающем «*сущность существования*», Одоевский из различных «способов выражения идеи», выбирает

²¹ Новалис. Фрагменты. С. 94.

²² Одоевский В.Ф. Из записной книжки // Русские эстетические трактаты первой половины XIX века. Т. 2. С. 178.

²³ Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 82.

²⁴ См. об этом: Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1998. С. 159.

²⁵ Одоевский В.Ф. Музыка и жизнь // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 484.

язык музыки, который именно в силу своей неопределенности, кажется ему наиболее подходящим. Ведь неопределенность²⁶ — особое чувство человеческой души, не поддающееся вербальной реализации. Новалис в одном из фрагментов рассуждает «о всеобщем языке музыки», когда «дух свободно, неопределенно приходит в движение»²⁷. Одоевский искал свой путь, учитывая опыт близких ему иенцев; его Золотой век мыслится под знаком музыки. «Будет время, когда, может быть, все способы выражения сольются в музыку»²⁸, — пишет он, оживляя в памяти образы античности, когда все науки и искусства были слиты воедино под «общим названием музыки». Поэтому «вопрос о сущности музыки» объявляется Одоевским «вопросом философическим» и до конца не определенным. Музыка — это «солнце» в «тихом отражении луны или в грубых радужных цветах. Радужные цвета — живопись, луна — поэзия»²⁹. Поэтическая метафора необходима для того, чтобы подчеркнуть универсализующее начало музыки: слово дистанцирует мыслителя от воспринимающего; высказанное слово не снимает мучительного противоречия между «мыслью и выражением», иногда даже гениальный музыкант не способен подняться над этим противоречием (как было в «Последнем квартете Бетховена»). Преодоление «вавилонского смешения» должно осуществиться мыслителями грядущего Золотого века. Так Одоевский выстраивает традиционную триадичную картину, присущую ранним немецким романтикам, «омузикальнивая» ее: Золотой век (музыка) — Железный век («мысли скользят под фокусом слова») — Золотой век (музыка). И внезапно задается вопросом: «Какая польза от музыки?» в одноименном сочинении. Учитывая вышесказанное, он звучит иронически в силу извечного противостояния чистого искусства и пользы. Рассуждения о пользе у русского мыслителя не получилось; он вновь выявляет недосказанность музыки, отвечающую желанию «договорить нашу речь»³⁰, которым мучим каждый романтик: «Нам кажется, что словом довольно удачно выражается то, что происходит вне нас; но стоит разъяснить себе способ свершения этого процесса, и мы уверимся, что наше

²⁶ Невыразимое Жуковского и многосмысловое молчание «Silentium!» Тютчева у Одоевского переносится в сферу музыки.

²⁷ Новалис. Фрагменты. С. 99.

²⁸ Одоевский В.Ф. Из записной книжки // Русские эстетические трактаты первой половины XIX века. Т. 2. С. 181.

²⁹ Там же. С. 183.

³⁰ Одоевский В.Ф. Какая польза от музыки // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 462.

слово есть не более как условный мнемотехнический знак...»³¹. Это проявление *раннеромантической иронии*, когда, осознавая ограниченность языка, индивидуум все же стремится вербально выразить «невыразимое».

Подобно немецким романтикам, Одоевский реализует себя в универсальном романтическом жанре — *фрагменте*. «Человек, читающий последовательно фрагменты, вскоре начинает понимать, что имеет дело с по-своему организованным целым, — пишет О.Б.Вайнштейн. — Целостность дает о себе знать прежде всего сквозными мотивами... После того как читатель обнаруживает неуклонное повторение тем, первая мысль — перед нами перемешанные отрывки из нескольких сочинений. Но потом смешение перестает казаться случайным: отдельные реплики начинают отвечать друг другу, последующие части объясняют предыдущие. Такой метод можно назвать “рассеянным диалогом”. <...> Все фрагменты помнят о Единой идее»³².

«Парадоксы» Одоевского, опубликованные в «Московском вестнике», — пример «рассеянного диалога». Русский мыслитель не называет свои миниатюры «фрагментами», как это делали Новалис и Ф.Шлегель. Парадокс, изначально предполагающий нечто неожиданное, странное, в романтической литературе преобразовывался в афористическое изречение, правильность которого была сопряжена с антитетичностью мнению «гармонических пошляков» (Ф.Шлегель). В том, что Одоевский именно так озаглавил свои двадцать пять фрагментов, содержится ирония, направленная в адрес тех, кто далек от трансцендентальной философии и философии искусства. Автор вслед за шеллингианскими «Письмами о догматизме и критицизме» демонстрирует свою склонность к философской многосторонности и, предполагая различную реакцию на изложенное, допускает всевозможные варианты контакта между собой и читателем³³: «Если скажут, что мои мысли уже были кем-нибудь выражены, то можно скорее поручиться за их справедливость. Если найдут, что они новы, но несправедливы, то, по крайней мере, мне останется честь изобретения. Если ж заметят, что они и стары и несправедливы: то я рад буду случаю узнать новое и отстать от несправедливого»³⁴.

³¹ Одоевский В.Ф. Какая польза от музыки. С. 462.

³² Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. С. 50.

³³ См. также: Кулишкина О.Н. Русская афористика первой половины XIX века. СПб., 2003. С. 9—10; Еремеев А.Э. Русская философская проза. Томск, 1989. С. 7.

³⁴ Одоевский В.Ф. Парадоксы // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 32.

Все фрагменты Одоевского подчинены идее диалектического универсализма. Здесь он рассуждает о необходимости «общей теории», которой должна подчиняться критика, о «чистой теории действия и разговора» как единой основе драматического искусства, обо «всем» как предмете искусства истинного художника. Мысли об одном и том же настойчиво и изящно варьируются, заставляя читателя проникнуться «Единой идеей», волнующей автора. Дистанция между автором и читателем максимально сокращена: рассуждения о созвучиях и противозвучиях выливаются в «Парадоксах» в противоречия классиков и «ультра-романтиков», комедии и трагедии, чтения и наблюдения, подражания и созидания. Тезис, антитезис, новое слияние — поэзии и истории, физики и математики, поэзии и живописи (хороший портрет как выражение поэзии в живописи). Диалектика созидания — от низшей, ремесленной части (отделки стихов) — к высокому поэтическому мастерству. Очевидно, что «особой теории» Одоевского близко шлегелевское понимание *иронии, живущей в идее, доведенной до синтеза абсолютных антитез*.

Вслед за Шеллингом, который «признал основу всей философии во внутреннем чувстве, русский мыслитель назвал первым знанием «знание того акта нашей души, когда она обращается на саму себя и есть вместе и предмет, и зритель»³⁵.

В «Системе трансцендентального идеализма» немецкий философ в качестве «единственного объекта трансцендентального рассмотрения» признавал субъективное. «*Внутреннее чувство*» рассматривалось как «единственный орган философствования»; вся реальность философского понятия основывалась на нем; Я (интеллигенция) исходило из внутреннего созерцания, рефлексии — обращения к самому себе³⁶.

Одоевский много рассуждает о «внутреннем чувстве». «Великое дело — *понять свой инстинкт и чувствовать свой разум*»³⁷, — пишет он, полагая, что человек находится в вечном стремлении преодолеть мрак первых инстинктов. Инстинкт, развиваясь от врожденных форм, достигает в процессе эволюции уровня *нравственного инстинкта*. Нравственный инстинкт определяется Одоевским как чувство, не подвластное жестким понятийным формулировкам: оно «не есть ни совесть, ни сердце,

³⁵ Одоевский В.Ф. Русские ночи // Одоевский В.Ф. Русские ночи. М., 1975. С. 136. Далее ссылки на роман производятся в тексте с указанием номера страницы в скобках.

³⁶ См.: Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма. С. 241—242.

³⁷ Одоевский В.Ф. Наука инстинкта. Ответ Рожалину // Одоевский В.Ф. Русские ночи. М., 1975. С. 203.

ни страсть, ни рассудок»³⁸. Нравственный инстинкт — «естественный камертон», посредством которого для человека становится возможным соиздание духовного универсума — слившихся в единстве Философии и Поэзии. «Инстинктуальная поэтическая деятельность духа отлична от разумной в образе действий, но в существе своем одинакова»³⁹, — пишет Одоевский. Поэтому «ученый, обращающийся к сему чувству, поэтизирует науку, поэт делается предвещателем»⁴⁰.

Антропоцентрический универсум Одоевского сопряжен с «древними стихиями мира»: наукой, занятой поиском «ненаходимого», искусством, где человек «творит природу по своему образу и подобию», любовью, простираемой на «все человечество», верой человека в собственное достоинство и совершенство⁴¹.

Практическую реализацию нравственный инстинкт получает через *нравственный поступок*, представляющий собой «соединение» знания, религии и «поэтической прелести»⁴² и свидетельствующий об «индивидуальном духе» каждого человека.

Поэтому истинное знание для Одоевского коренится в самосознании — «акте самовоззрения», это «знание внутреннее, инстинктивное... из собственной сущности души порожденное», явленное как «стройный организм» одной науки, разнообразные формы которой имманентно пребывают в душе каждого индивидуума (см.: 137).

Во всем ощущается всеохватное желание приблизить к себе наступление Золотого века, эпохи созданного универсума⁴³, обрести истину, которая (а он в это действительно верил) обитает в далекой «блаженной» стране. Как явствует притча, приведенная Одоевским в «Записной книжке» 50-х гг., «все знания, правила, законы и проч. т.п. уместились на одной маленькой дощечке, и что именно потому эта страна была совершенно счастлива»⁴⁴. «Дощечка», оказывается, существовала и в жизни самого мыслителя, затерявшись вместе с детской книжкой, вместе с детством. Так романтическая мечта о Золотом веке пересеклась

³⁸ Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 68.

³⁹ Одоевский В.Ф. Наука инстинкта. Ответ Рожалину. С. 203.

⁴⁰ Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 68; см. об этом также: Простосердов Е. И смех, и горе // Наблюдатель. 1894. С. 51.

⁴¹ См.: Одоевский В.Ф. Русские ночи, или О необходимости новой науки и нового искусства // Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 194.

⁴² Одоевский В.Ф. Наука инстинкта. Ответ Рожалину. С. 198.

⁴³ См. об этом: Замотин И.И. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20—30-х годов XIX столетия. СПб., 1907. С. 385, 389; Е.Простосердов. И смех, и горе. С. 48.

⁴⁴ См.: Одоевский В.Ф. Записная книжка // Одоевский В.Ф. Романтические повести. Л., 1929. С. 61—62.

с размышлениями романтиков о том, что «где дети, там Золотой век»⁴⁵. Много ранее, в записи 1832 г., Одоевский говорил о «пальмовом листочке», на котором, презрев объемность книгохранилищ, «предки» запечатали «крепкий экстракт» человеческих знаний. Как романтик русский мыслитель понимает, что «человек в нескольких мыслях может заключить всю вселенную (достаточно вспомнить «В одном мгновении видеть вечность...» У.Блейка. — *Т.Ш.*). При этом он одержим стремлением узнать, «на каком языке был написан этот пальмовый листочек»⁴⁶, т.е. проникнуть созидающей мыслью в созданное древним Золотым веком с целью обретения себя в *осознанно* сконструированном Золотом веке.

Обращает на себя внимание тот факт, что столь откровенно выражаемое желание русского мыслителя приблизиться к вдохновенно конструируемому универсуму, являло собой столь же явное отдаление от него, им же самим констатируемое. Так, «блаженная» страна, где хранится вожденная «дощечка», — это, с одной стороны, навсегда ушедшее детство, а с другой, — отдаленно существующий, но весьма абстрактно понимаемый топос. Трудно предсказать, когда наступит время расшифровки тайн «пальмового листика». «Религиозная эпоха человечества» — время слияния поэзии и философии — наступит в столь же абстрактном «будущем»⁴⁷. Универсальный язык, в котором цифры выразят потаенное мыслительное естество, будет когда-нибудь создан, равно как к необозримо далекому будущему относится воскрешение древнего языка музыки, сливающего воедино «все способы выражения». Поздний Одоевский говорит о науке *доброведения*, которая «должна доказать, что $a=a$, что истина необходима для личного благосостояния человека, что безнравственный поступок есть *не-истина*, нелепость..., обращающийся во вред каждому индивидууму»⁴⁸. Выражение необходимости введения такой науки сочетается с временной неопределенностью; мыслитель, прогнозируя, не уверен, что это случится, и будучи уверен в необходимости такой науки, не ведает, получит ли желаемое свое воплощение.

С одной стороны, налицо *старательно создаваемая конструкция, отражающая продуцирование Я мыслителя*, с другой стороны, — *понимание им невозможности претворения конструируемого* — таков

⁴⁵ Новалис. Афоризмы и фрагменты // Новалис сам о себе в изложении Герхарда Шульца. Челябинск, 1998. С. 302.

⁴⁶ Одоевский В.Ф. Из записной книжки. С. 36.

⁴⁷ Там же. С. 34.

⁴⁸ Записные книжки князя В.Ф.Одоевского. С. 328—329.

раннеромантический вариант иронии, представленной в философских работах Одоевского разных лет.

Многообразие интересов, подчиненных единой идее, роднит жизненную позицию Одоевского и с *ироническим мироощущением Гофмана*, в основе которого — «двойственность положения»: «ни в чем не быть укорененным, ничему не принадлежать целиком, ни в чем не идти до конца, ни для кого не быть безоговорочно своим»⁴⁹. Своей «*неукорененностью*» Гофман, как отметил немецкий исследователь Р.Сафрански, «оборонялся от тирании аутентичности»⁵⁰, потому что, как следует из «Принцессы Брамбиллы, «нет ничего скучней, чем, укоренившись в почве, держать ответ перед каждым взглядом, каждым словом»⁵¹. Однако если внутренний мир Гофмана исполнен трагизма разорванности сознания и отсутствия музыкальности существования, к которому немецкий романтик хотел свести все в жизни, будучи вынужденным влачить жизнь чиновника⁵², то у Одоевского многогранность как выражение «неукорененности» есть проявление *просветительского оптимизма*. «Смеются надо мною, что я все время занят! Вы не знаете, Господа, сколько дела на сем свете; надобно вывести те философские мысли, которые открыл я после долгих опытов и странствий..., надобно двигать вперед науку... Там юноши не знают прямой дороги, здесь старики тянут в болото, надобно ободрить первых. Вразумить других. Вот сколько дела! <...> Я исполнил только тысячную часть»⁵³, — пишет уже зрелый мыслитель-энтузиаст. В этом высказывании — ключ к пониманию мировоззрения Одоевского как романтика, несущего в себе сильное влияние просветительской традиции⁵⁴. Его синтетические конструкции, исполненные раннеромантической иронии, его многогранность, отмечаемая современниками, никогда не

⁴⁹ Балакин В. Между сказкой и реальностью // Сафрански Р. Гофман. М., 2005. С. 9.

⁵⁰ Сафрански Р. Гофман. С. 13; см. также: Мисуров Н.Н. Герои Э.Т.А.Гофмана и В.Ф.Одоевского в пространстве романтического двоемира. Общее и особенное в средствах романтической оценки действительности. Л., 1985. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 23830. С. 11.

⁵¹ Там же.

⁵² Возможно, Одоевского особым образом защищала знатность происхождения, ведь он «стоял во главе всего русского дворянства. <...> Свое родовое значение он сознавал не высокомерием перед другими, а прежде всего строгостью к самому себе и неограниченной преданностью к началам человечности» (Соллоуб В.В. Воспоминание о князе В.Ф.Одоевском // Последний квартет Бетховена. С. 343).

⁵³ Одоевский В.Ф. Записная книжка // Одоевский В.Ф. Романтические повести. Л., 1929. С. 68.

⁵⁴ О просветительских тенденциях в творчестве Одоевского см.: Штерн М.С. Философско-художественное своеобразие прозы В.Ф.Одоевского (От апологов к «Русским ночам»); Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1978. С. 6, 8; Егорова В.И. В.Ф.Одоевский в общественной жизни 20—40-х годов XIX века: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1989. С. 8; Булдакова Е.Р. Книга В.Ф.Одоевского «Русские ночи» и интеллектуальная культура его времени: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. С. 3—5.

существовали *только* во имя самого существования, во имя веселой романтической праздности и самодостаточности мира, позволяющего возвыситься над «гармонической банальностью». Вопреки немецким романтикам, замкнувшимся в создаваемом мире, Одоевский желал изменений для *всего* сущего — отсюда *взаимосвязь* между его «чужацеством», «неукорененностью» и *постоянной тягой достичь исполненной иронии идеи как шлегелевского «абсолютного синтеза абсолютных антитез»*. В этом смысле он, по определению Е.Простосердова, был «*мудрецом*, в древнем смысле этого слова, — мудрецом, изучившим всю “целокупность”... видимой природы с целью извлечь оттуда общие руководящие законы вселенной»⁵⁵.

Стернианская чудаковатость и романтическая тяга к универсализации уживались в Одоевском с обликом *русского Фауста*⁵⁶. Для романтической литературы «Фауст» Гете *универсален*, для Одоевского это произведение *центральное*⁵⁷.

Шеллинг, ознакомившись в 1808 г. с опубликованной первой частью трагедии Гете, сделал заключение, что «это произведение есть... сокровеннейшая, чистейшая сущность нашего века: материал, форма созданы из того, что в себе заключала вся эта эпоха»⁵⁸. Романтическому умонастроению прежде всего отвечала никогда не удовлетворяющаяся, доставляющая наслаждение «жажда познания», владеющая субъектом. Отсюда два пересекающихся пути, по которым вслед за Фаустом мог устремляться неудовлетворенный дух: погружаясь в лоно мечты, безмерно и бесцельно, и, напротив, бросаясь мир, дабы «познать земную скорбь и испытать земное счастье»⁵⁹.

Два пути следования духа, ищущего истину, порождали неисчерпаемо двойственную («век с душой не будет сладу»⁶⁰) природу субъекта: «Но две души живут во мне, / И обе не в ладах друг с другом. / Одна, как страсть любви, пылка / И жадно льнет к земле всецело, / Другая вся за облака / Так и рванула бы из тела»⁶¹.

⁵⁵ Простосердов Е. И смех, и горе. С. 48.

⁵⁶ См. об этом, в частности: Голубева О.Д. В.Ф.Одоевский. СПб., 1995. С. 39.

⁵⁷ См.: Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 80.

⁵⁸ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 148.

⁵⁹ Там же. С. 439.

⁶⁰ Гете И.В. Фауст. С. 13.

⁶¹ Там же. С. 43.

Русская мысль, восходящая на «шеллингианско-гетевскую, поэтически-магическую ступень»⁶², восприняла трагедию Гете как акт рождения XIX века. Наиболее актуальным предстало именно сопряжение «двух путей» — мысли и жизни, провозглашенное гетевской трагедией: «мысль отвлеченная, требующая борьбы и волнений жизни; жизнь взволнованная, разногласная, требующая согласия и значения мысли»⁶³.

Одоевский, причастный людским скорбям⁶⁴, чья мысль устремлялась в трансцендентное и одновременно разветвлялась, охватывая множество сфер человеческого знания, всецело оправдывал свое именование русским Фаустом⁶⁵.

Его духовный облик, таким образом, являл собой облик *ироника, осознающего ограниченность человеческой природы, но всей жизнью стремящегося опровергнуть это утверждение.*

2.2. Романтическая ирония — основной принцип построения универсума: роман В.Ф.Одоевского «Русские ночи»

Роман «Русские ночи» (1844) явил собой совокупность *всего, что захватывало мысль Одоевского, и в этом он, как обоснованно заметил Ю.В.Манн, близок к «универсализму... ранних романтиков (Новалис, братья Шлегели), стремившихся сблизить сферы поэзии, религии, истории, политики... Философские системы наследовали эту установку, развивая ее в цельное наукоучение»*⁶⁶.

Сама конструкция романа, привлекавшая исследователей оригинальностью, свидетельствовала об универсальности замысла русского мыслителя⁶⁷.

⁶² Михайлов А.В. Проблема философской лирики // Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура. Проблемы взаимосвязей. С. 415.

⁶³ Киреевский И.В. «Фауст». Трагедия, сочинение Гете // Киреевский И.В. Избранные статьи. М., 1984. С. 181.

⁶⁴ См. об этом: Боцяновский В.Ф. Князь В.Ф.Одоевский и общество посещения бедных в С.-Петербурге. СПб., 1899. С. 6; Егорова В.И. В.Ф.Одоевский в общественной жизни 20—40-х годов XIX века. С. 7.

⁶⁵ См. также: Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 150—153.

⁶⁶ Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1998. С. 165; см. также: Ходанен Л.А. О поэтике «Русских ночей» В.Ф.Одоевского. М., 1977. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 1305. С. 2, 5.

⁶⁷ Так, Ю.В.Манн выявил в романе Одоевского «три слоя»: «необыкновенные истории, преимущественно — о «сумасшедших»; искания двух друзей и — надо всем — беседы и размышления четверых приятелей» (Манн Ю.В. Русская философская эстетика. С. 173); Л.А.Левина отмечает в романе наличие трех композиционных частей: «первые две ночи (Фауст и три его приятеля спорят, читают рукопись), ночи с третьей по восьмую (в каждой — вставная новелла, фрагмент рукописи), ночь девятая и эпилог (конец

Русское сознание 30-х — начала 40-х годов XIX в. усваивает философские идеи мыслителей прошлого через призму шеллингианских воззрений. «Все развитие новейшего мышления от Декарта до Шеллинга совместилось в системе сего последнего и нашло в ней свое окончательное развитие, дополнение и оправдание»⁶⁸, — отмечал И.В.Киреевский. «Энциклопедизм» Одоевского тоже от Шеллинга. Посматривая «свысока» на «утилитаристов, которые рылись в *грубой материи*», русский мыслитель приходит к физиологии и анатомии, химии и физике: «Лишь по милости Шеллинга и Гете мы сделались по-нисходительней к французской и английской науке, о которой прежде как о грубом *эмпиризме* мы и слышать не хотели»⁶⁹. Поэтому для Одоевского произведение Шеллинга, наряду с творениями Гете, «*центральные*», необходимые «всякому образующему себя человеку», задающие творческий импульс для «новых, светлых мыслей» — «*продолжений... мыслей-зародышей*»⁷⁰.

Именуя Шеллинга «Христофором Колумбом XIX века», Одоевский подчеркивает: «Он открыл человеку неизвестную часть его мира, о которой существовали... какие-то баснословные предания — его душу. <...> Как Христофор Колумб он возбудил надежды неисполнимые... дал новое направление деятельности человека»⁷¹ (15—16). Последнее чрезвычайно важно для русского мыслителя: шеллингианство — «чудная роскошная страна», из которой «одни вынесли много сокровищ, другие лишь обезьян да попугаев, но многое и потонуло» (16) — такова ирония Одоевского

рукописи и споров)» (Левина Л.А. Авторский замысел и художественная реальность (Философский роман В.Ф.Одоевского «Русские ночи») // Вестник АН СССР. Серия литературы и языка. 1990. Т. 49. № 1. С. 31); Е.А.Маймин высказывает мысль о *музыкальности* построения «Русских ночей»: «Музыкальный принцип композиции предполагает не поступательное, а возвращающееся повествование. <...> Ход повествования определяется не логикой событийного сюжета, а больше всего законами внутренних ассоциаций, вариационным повторением, усилением мотивов-идей, столкновением противоположных мотивов в пределах одной темы (что на языке музыки называется «контрапунктом»)» (Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 263; см. также: Штерн М.С. Философско-художественное своеобразие прозы В.Ф.Одоевского (от апологов к «Русским ночам»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1978. С. 9). Как «работает» этот музыкальный принцип? В частности, Одоевский между новеллами «Последнее самоубийство» и «Город без имени» помещает фрагмент «Цецилия», антитетичный по содержанию той демонстрации бездуховности и жизненного омертвения, которые по нарастающей предстают в упоминаемых текстах. (См.: Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи». С. 272).

⁶⁸ Киреевский И.В. Деятельный век // Киреевский И.В. Избранные статьи. М., 1984. С. 67.

⁶⁹ Одоевский В.Ф. Предисловие // Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 187.

⁷⁰ Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 80.

⁷¹ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. Далее цитирование по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

в адрес «гармонической банальности», которой недоступна трансцендентальная философия.

«Книга итогов» выявляет, что вынес из шеллингианства сам автор и какое направление принимают его дальнейшие искания. *Форма произведения восходит к шеллингианским философским построениям*⁷². Как и «Философия искусства», «Русские ночи» представляют собой живой, развивающийся организм. Фауст Одоевского дает организму вполне «шеллингианское» определение: «Под организмом понимают обыкновенно несколько начал, или стихий, действующих с определенной целью». И главное — «человек и человеческое общество есть живой организм» (177). Множество вопросов и судеб, создающих лишь иллюзию ответа, сталкивающихся в романе, создавая тем самым новые вопросы, связаны между собой в общем движении к единой цели, подобно органическому целому.

«Русские ночи» конструируются по образу романтического универсума⁷³. Моделируя собственный универсум, Одоевский пытался «привести все философские мнения к одному знаменателю.., все эти системы свести в огромную драму, где бы действующими лицами были все философы мира от элеатов до Шеллинга.., а предметом... задача человеческой жизни»⁷⁴. Русский мыслитель желает «свести воедино» три философских направления романа — материализм, шеллингианство и «русский скептицизм». Позицию ироника и своеобразное исповедание *иронии свободы* в данном случае Одоевскому сообщает сходство с позицией, занимаемой Шеллингом в «Философских письмах о догматизме и критицизме», где, как было отмечено выше, философ, поднявшийся над предвзятостью, *декларировал возможность сосуществования и притяжения противоположных философских систем*.

С другой стороны, несомненно признаваемое Одоевским влияние античной традиции — древнего театра и Платона. Древнейший «элемент» театра — хор, выражающий чувство и дающий зрителю возможность сопричастности происходящему на сцене, — вдохновил русского мыслителя, желающего, чтобы основная идея его романа — *задача человеческой*

⁷² См. также: Булдакова Е.Р. Книга В.Ф.Одоевского «Русские ночи» и интеллектуальная культура его времени: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. С. 11—15; Сахаров В.И. Романтические повести В.Ф.Одоевского и эволюция русской романтической прозы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1975. С. 9.

⁷³ См. также: Цехновицер О. Силуэт. С. 56.

⁷⁴ Одоевский В.Ф. Примечания к «Русским ночам» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. М., 1975. С. 191.

жизни — предстала во всей полноте, и, соответственно, была выражена «с объективной... и с субъективной стороны»⁷⁵.

Античный хор интерпретируется Одоевским как совокупность точек зрения современных мыслящих людей, представляющих различные философские направления, призванные объединиться в истолковании *задачи жизни*.

Вследствие этого «вместо Фалеса, Платона и проч. на сцену явились современные тогда типы: кондиллькист (последователь рационалиста-утилитариста Кондильяка), шеллингианец и... мистик (Фауст)..., все трое — в *струе русского духа*»⁷⁶. Участвуя в философском *диалоге*, они осуществляют решение «задачи жизни» — основной проблемы, поставленной автором. В понимании диалога русский мыслитель восходит к Платону (диалог стимулирует познавательные возможности субъекта), Шеллингу (диалог «преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание»⁷⁷) и ранним романтикам (особенно для Одоевского привлекательна мысль Ф.Шлегеля о том, что «романы — сократовские диалоги нашего времени»⁷⁸).

Философствующие приятели⁷⁹ собираются для ночных бесед у чудака, интеллектуала, ироника Фауста⁸⁰. Так они «называли одного из своих приятелей, который имел странное обыкновение держать у себя черную кошку, по несколько дней кряду не брить бороды, рассматривать в микроскоп козявок, запирает дверь на ключ и по целым часам заниматься, кажется, обтачиванием ногтей, как говорят светские люди»⁸¹ (9). Ростислав выступает олицетворением шеллингианства, Виктор и Вячеслав, его alter ego, исповедуют материализм⁸², Фауст воплощает «русский скептицизм», позицию самого Одоевского⁸³, по определению

⁷⁵ Одоевский В.Ф. Примечания к «Русским ночам» // Одоевский В.Ф. Русские ночи. М., 1975. С. 191.

⁷⁶ Там же. С. 191—192.

⁷⁷ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 359.

⁷⁸ Шлегель Ф. Критические фрагменты. С. 281.

⁷⁹ Согласимся с устоявшимся в литературоведении мнением П.Н.Сакулина о том, что философствующие друзья являют собой не живых личностей, обладающих собственной историей, а предстают в качестве «индивидуализированных стихий», персонифицирующих определенную философскую позицию.

⁸⁰ См. рассуждения о взаимосвязи имени героя и гетевского Фауста: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф.Одоевский. Мыслитель. Писатель. СПб., 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 220; Кулишкина О.Н. Фаустовская тема в художественном мире «Русских ночей» В.Ф.Одоевского // Русская литература. 1996. № 2. С. 128.

⁸¹ Тем самым воплощается пушкинское «быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей», восходя к образу человека, противостоящего обществу.

⁸² См. об этом: Автухович Т.Е. Русские ночи В.Ф.Одоевского: позитивизм в зеркале романтизма // Автухович Т.Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. Минск, 2005. С. 150—157.

⁸³ См. об этом также: Соколовская С.А. Фантастическое в философско-эстетической концепции В.Ф.Одоевского: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1989. С. 15.

В.М.Марковича явленную как «парадоксальное сочетание критицизма и энтузиазма. Каждое из этих начал питает энергию другого: Одоевский всерьез увлечен грандиозностью эстетических утопий романтизма, но именно серьезность увлечения и побуждает его подвергать испытаниям мечту — этого требует “чувство ответственности”, нежелание “шутить идеями”»⁸⁴. В романе устами Фауста Одоевский дает скептицизму следующее истолкование: «У скептицизма есть удовлетворенное желание — ничего не желать; исполненная надежда — ничего не надеяться; успокоенная деятельность — ничего не искать; есть и вера — ничему не верить. Но отличительный характер настоящего мгновения не есть собственно скептицизм, но желание выйти из скептицизма, чему-либо верить, чего-либо надеяться, чего-либо искать — желание ничем не удовлетворяемое и потому мучительное до невыразимости» (146). Эти слова, звучащие в Эпilogue «Русских ночей», пересекаются с притчей, рассказанной Фаустом в Ночи второй. Слепоглухонемой нищий получил от прохожего золотую монету. Чрезвычайная его радость, выражаемая прыжками и усиленной жестикуляцией, привела к утрате драгоценного дара; нищий обонянием ощущал, что монета где-то близко, но не находил ее. Толпа, собравшаяся вокруг, смеялась над движениями, производимыми несчастным, не понимая, чего он хочет. Когда, наконец, уставший, он упал на камни, служившие ему ложем, то почувствовал, как монета, выскользнув из-за пазухи, покатила по камням и безвозвратно исчезла. Фауст уподобляет нищему не только себя и своих приятелей-философов, но и все мыслящее человечество: «Кто мы, если не такие же глухие, немые и слепые от рождения? Кого мы спросим, где наша монета? Как пойдем, если кто нам скажет, где она? Где наше слово? Где слух наш? Между тем усердно мы шарим вокруг себя на земле и забываем только одно: посмотреть у себя за пазухой» (15). Притча⁸⁵, рассказанная Фаустом, ориентирует на самосознание, через которое должна была разрешиться «задача жизни» («разумеется, неразрешенная»⁸⁶, — констатирует Одоевский) каждого и человечества в целом, но *человек, достигнув крайней степени самоисчерпанности, на самом деле желает прохождения нового пути, желает вновь оказаться способным желать.*

⁸⁴ Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. СПб., 1989. С. 23.

⁸⁵ М.С.Штерн рассматривает роман «Русские ночи» как «гигантски разросшуюся притчу» о познании, которому так и не удалось объять познаваемое. (См.: Штерн М.С. Философско-художественное своеобразие прозы В.Ф.Одоевского (От апологов к «Русским ночам»), С. 8.

⁸⁶ Одоевский В.Ф. Примечания к «Русским ночам». С. 192.

П.Н.Сакулин опубликовал фрагмент предисловия Одоевского, не вошедший в текст «Русских ночей», однако иллюстрирующий самое естество «русского скептицизма». Автор, предавшись размышлениям в одиночестве, углублен в рефлексию: «Я один — на душе моей легко и грустно — но о чем грустит душа моя? Так бы улетел из этой жизни, так бы и страхнул ее, как свинцовую ношу — откуда то чувство неизъяснимое?... Где же я? Может быть, теперь я там в неведомом пространстве между звездами, ...может быть, я там тоскую о другой моей половине, прикованной к земной жизни, которая не слышит утешительных слов моих светлых собратий, не слышит моих собственных слов..., а между тем здесь ноша жизни давит меня, сквозь легкие поэтические видения мне являются грубые, неумолимые образы земной жизни, они оковывают, умерщвляют мои видения... Не спит и кот... И он о чем-то задумался. Уж не о том ли, что ему хотелось бы быть человеком? Такое желание должно быть у животного. Кот может желать быть человеком, но имеет о нем... такое же темное понятие, как мы о наших светлых собратях, та же тьма вокруг нас»⁸⁷.

Очевидно, что автор, охваченный рефлексией, пребывает на границе трансцендентального и обыденного миров; сомнение становится доминантой его духовного мира. В нем равновеликими оказываются и собственное продуцирующее сознание, и предполагаемое сознание животного, столь же ограниченное относительно мира человека, сколь ограниченно человеческое сознание в отношении непознаваемого трансцендентного. «Русский скептицизм» Одоевского как непреходящая пульсация устремления в бесконечность и ощущения индивидуумом ограниченности, таким образом, становится выражением *раннеромантической иронии*. Это отличает *русский скептицизм* от собственно *скептицизма*, к вопросу о котором в 1844 г., во время написания «Русских ночей», Одоевский обратился в письме к *Андрею Александровичу Краевскому* (1810—1889), совместно с которым редактировал журнал «Отечественные записки». «Все мы чувствуем необходимость одной безусловной истины, которая осветила бы весь путь, нами проходимый, но спорим о том, где она и где искать ее. Не называйте же скептиком того, кто ищет лучшего способа найти ее и испытывает для сей цели разные снаряды, как бы странны они ни казались. Скептицизм есть полное бездействие, и его должно отличать от *желания дойти до самого дна* (эмфаза моя. — Т.Ш.): медик не знает, какое дать лекарство, это незнание имеет следствием то,

⁸⁷ Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Т. 1. Ч. 2. С. 223.

что он не пропишет никакого рецепта, — вот скептицизм; медик прописал лекарство, но, возвратясь домой, спрашивает себя: то ли он прописал, нет ли чего более лучшего, — делает опыты, вопрошает опыты других — это не скептицизм, но то благородное недовольство, которое есть залог всякого движения вперед. Пирогов прежде, нежели отрежет руку у живого, каждый раз предварительно отрежет ту же руку у десятка трупов — скептицизм ли это?»⁸⁸. Так *русский скептицизм*, существенно отличаясь от собственно скептицизма, в понимании Одоевского как *аналога бездействия*, иллюстрируется примерами пользы, всегда волновавшей Одоевского-просветителя⁸⁹.

Метод ведения беседы Фаустом напоминает сократовский⁹⁰. Беседа, происходящая между приятелями-философами, искусно направляется им в русло невозможности ответа на вопросы «что такое мы?», «точно ли не осталось ничего сказать?», «что значит говорить?»... Именно Фауст достает из портфеля рукопись, принадлежащую умершим друзьям-шеллингианцам. Он же констатирует, что шеллингианцы-искатели и по происшествии многих лет не находили ответа на свои вопросы, прогнозируя тем самым участь других искателей — себя самого и ведомых им приятелей-философов. В Ночи девятой в ответ на восторженное высказывание Ростислава о разносторонности бесед («что за энциклопедия! каких вопросов мы не касались!..» (132)) Фауст иронически замечает: «И какие разрешили, ты хочешь сказать...» (132). Ему же принадлежит горькая истина, прозвучавшая вслед пожеланию Ростислава: «определить себе какой-либо предмет, назначить очередь, кому говорить за другим, положить себе за правило, не отступать от предмета» (132), «тогда бы мы объявили притязание на полную, стройную систему философии, права на это покуда в нас не признаю» (132). Не случайно и то, что в Ночи пятой Фауст, с энтузиазмом читающий рукопись, кажется *доказывающим* некую истину; доказательство предполагает завершенность, но в диалоге с Вячеславом из слов самого Фауста выясняется, что он «решительно» (72) ничего не хотел доказать. Ведь истина невозможна в мире, где нет «никаких законов для существования», который и «сам существует, — по уверению Фауста, — не существует» (74).

⁸⁸ Одоевский В.Ф. Письмо к А.А.Краевскому // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. С. 102—103.

⁸⁹ Одоевский в письме к А.А.Краевскому выступает против крайней степени скептицизма, *агностицизма*, предполагающего отсутствие достоверности знания. (См. об этом: Богуславский В. Скептицизм // Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1970. Т. 5. С. 23).

⁹⁰ См. об этом также: Лебедева Н.С. Способы изображения мысли в романе В.Ф.Одоевского «Русские ночи» // Грехневские чтения: Сб. науч. тр. Новгород, 2001. С. 46.

Поэтому в Ночи девятой обнаружится гносеологическое истощение (которое некогда предсказывал ранним романтикам Гегель) русского скептика, представшего в необычном облике: «Наш философ был задумчивее обыкновенного; на лице его не было приметно той постоянной незлой насмешки, с которой он задавал загадки молодым людям, его окружавшим, и которых разноречивые мысли столь мало походили на спокойствие уверенности, которым, казалось, обладал добрый чудаки» (132). Состояние это временное, ибо, как явствует из финала романа, философствующие приятели во главе с Фаустом вновь уповают на чудо открытия абсолюта не только для себя и в себе, но и для нации, для России, и для человечества⁹¹.

Все это вполне соотносимо с мыслью, высказанной зрелым Одоевским, которую во вступлении к публикуемым впервые «Записным книжкам» русского мыслителя, цитирует М.Д.Филин: «Моя история еще не написана»⁹². В этих словах слышна горечь самоиронии (жизнь почти прожита, но самое важное в ней не понято и не познано) и ее жизнеутверждающий пафос (жизнь продолжается, и как, когда она завершится, остается неведомым)⁹³.

«Система завершена, если она возвращается к своей исходной точке»⁹⁴, — отмечает Шеллинг в «Системе трансцендентального идеализма», исходя из потенций созидющего сознания и рассматривая деятельность Я в сфере практического разума с вершиной творческого преобразования в искусстве. Раннеромантическая ирония, объёмлющая шеллингианскую «Философию искусства», исходила из того, что стройные ряды, противопоставляясь друг другу, диалектически переходили в новое качество, стремясь к всеохватности человека, природы, искусства, однако абсолют при этом все более отдалялся, так как философское конструирование не могло охватить его бесконечную сущность. «Русские ночи» своей соразмерностью претендуют на систему, но не становятся таковой.

Ю.В.Манн отметил, что в романе «Одоевский с каким-то мрачным злорадством предъявляет науке один иск за другим. Он перебирает все отрасли знания и не щадит никого и ничто»⁹⁵. Но не только. В Ночи первой

⁹¹ См. об этом подробно далее в разделе «Рукопись шеллингианцев — совокупность частных проявлений иронии» настоящего исследования.

⁹² Филин М.Д. «Русский Фауст в Европе» // Филин М.Д. Люди Императорской России. М., 2000. С. 311.

⁹³ Здесь мы воссоздаем связь с новалисовской трактовкой романа как «жизни, принявшей форму книги», и с пушкинским «магическим кристаллом», через который поэт «неясно различал» «даль свободного романа».

⁹⁴ Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. С. 485.

⁹⁵ Манн Ю.В. Русская философская эстетика. С. 170.

Ростислав мысленно задается риторическими вопросами о «тайнствах жизни», о просвещении, об устройстве и духовном совершенствовании общества, о законах природы, о религиозном чувстве, и тут же заявляет в адрес мыслителей, посвятивших себя изучению данных проблем: «Я не верю вам и имею право не верить! Нечисты слова ваши, и под ними скрываются еще менее чистые мысли» (11). Пространство мысли разрастается до бесконечности и тут же мгновенно сужается — все вопросы возникли в сознании Ростислава в *промежутке между двумя танцами*. Друзья, увидев задумчивый вид молодого мыслителя, интересуются, что с ним.

— *О чем ты задумался? — спросили они.*

— *О судьбе человечества! — отвечал Ростислав важным голосом.*

— *Подумай лучше о судьбе нашего ужина, — возразил Виктор, — здесь танцевальные мученики затевают еще контрданс до ужина.*

— *До ужина? Злодеи!.. Слуга покорный! (12).*

Одоевский вместе со своим героем действительно задается важнейшими вопросами в легкомысленной атмосфере, используя *иронический прием point-концовок*. Они создают «такой перелом тона, лексический и смысловой сдвиг, что все предыдущее, то есть намерения и чувства персонажа, на миг ставится под вопрос»⁹⁶, — объясняет в своей другой работе Ю.В.Манн, приводя в пример монолог пушкинской Людмилы:

*Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров —
Не стану есть, не буду слушать,
Умру среди твоих садов!»
Подумала и стала кушать»⁹⁷.*

У Одоевского иронический стык высокого (мысли) и низкого (атмосфера бала и предстоящий ужин) *снижает и важность поставленных вопросов*.

Разворачивание иронии Одоевского над возможностью разрешения непознаваемого продолжится в Ночи первой во время визита к Фаусту. Ворвавшиеся друзья бомбардируют его вопросами самого различного содержания: «Что есть просвещение?», «Нельзя ли ужинать?», «Что есть карета?», «Нельзя ли цигару?», «Отчего мы курим табак?». Ответная ирония Фауста очевидна: «Ужинать я вам не дам, потому что сам не ужинаю; чай вы может сделать сами..., на вопрос, от чего мы курим, я буду

⁹⁶ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. С. 348.

⁹⁷ Там же.

вам отвечать, когда вы добьетесь от животных, почему они не курят; карета есть механический снаряд для употребления людей, приезжающих в четыре часа ночи; что же касается до просвещения, то я собираюсь ложиться спать — и гашу свечи» (12—13).

В этом Одоевский не нов. В диалоге Шеллинга «Бруно, или О Божественном или природном начале вещей» истина (абсолют) должна вот-вот открыться, но ночь кончилась, и друзья вынуждены разойтись, оставив размышления о ней. Визит к Фаусту также завершается расставанием, но расставание, к тому же, не только выступит в качестве иронической недосказанности (можно предполагать что угодно), как у Шеллинга, но и будет *оваяно иронией, адресованной самим поставленным вопросам* в связи с комическим пафосом красноречивого Фауста. Таким образом, можно предположить, что *Ночь первая задает иронический тон всей книге, где поставленным вопросам суждено остаться без ответа*. Соответственно, размышлениям, *изначально овеянным иронией*, было не суждено отлиться в целостную систему.

Таким образом, форма романа «Русские ночи» (тяготение к универсуму, «живой организм», синтез «хора и драмы») сопряжена с различными вариантами иронии:

— иронии, исходящей из природы *универсума*, бесконечно расширяющегося в свете созидательной деятельности субъекта и осознания им собственной ограниченности, как это виделось иенским романтикам;

— *иронией свободы*, позволяющей балансировать между различными точками зрения (в данном случае, философскими системами, персонафицированными образами приятелей-философов), каждая из которых не представляется неверной, но и не мыслится единственно истинной;

— «*русским скептицизмом*» как национальным вариантом романтической иронии, предполагающим духовную вибрацию между «критицизмом и энтузиазмом» в стремлении к истине себя и человечества;

— *сократической иронией*, носителем которой выступает Фауст, стимулирующий познавательные возможности собеседников, но признающий вместе с ними свою духовную несостоятельность в бесконечном поиске истины⁹⁸.

⁹⁸ В силу вышеозначенного невозможно согласиться с мнением Н.М.Михайловской о том, что Одоевский является представителем «просветительского реализма», а романтизм в его творчестве выступил лишь как переходящее явление. (См.: Михайловская Н.М. Владимир Федорович Одоевский — писатель-просветитель: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1985. С. 20; Михайловская Н.М. Реалистическая проза В.Одоевского 30-х годов 19 века. Челябинск, 1979. Рук. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 4427. С. 3—12), равно как и с высказанным Е.Ю.Хин, категорически выразившей сомнение по поводу творчества Одоевского как романтического (См.: Хин Е.Ю. В.Ф.Одоевский // Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. М., 1959. С. 3).

2.3. Рукопись шеллингианцев — совокупность частных проявлений иронии

Все входящие в роман новеллы составили, по Ю.В.Манну, «второй слой» романа, «необыкновенные истории», собранные искателями-шеллингианцами. Один из друзей изучал политическую экономию и естественные науки (он внес в рукопись истории Пиранези, Экономиста и «Город без имени»), другой посвятил себя искусству (ему принадлежат «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор» и «Себастьян Бах») ⁹⁹.

Тем самым художественное выражение получала присущая поколению русских шеллингианцев «жажда исповедания» ¹⁰⁰, сопряженная, по справедливому замечанию С.И.Ермоленко, с интересом «к внутренней жизни личности, притом не только своей, но и чужой» ¹⁰¹.

К повестям, вошедшим в состав «Русских ночей», по своей проблематике примыкают произведения, сосредоточенные на тех же вопросах. В частности, П.Н.Сакулин, а вслед за ним и Е.А.Маймин, обратили внимание на «внутреннюю связь» ¹⁰² отдельных произведений Одоевского; таким образом, универсум романа распространяется за его пределы, являя собой *бесконечно расширяющийся предел*.

Латинское изречение, служащее эпиграфом рукописи: «*Humanī generis mater, nutritrixq̄ profecto dementia est*» («*Безумие, конечно, мать рода человеческого и кормилица*»), предрекает не только основную тематику новелл, но и обосновывает духовное состояние искателей, чье сознание было заключено в плен поставленных перед ним проблем. *Сумасшествие не только болезнь, но и устремленность в бесконечное, спасающая от «нравственной бухгалтерии», — состояние, близкое тому, которое испытывают поэт и «гений-изобретатель»* ¹⁰³. Сам Одоевский уже в зрелом возрасте признавался: «Я видел во сне..., что под мою рукою скелеты, распиленные черепа приходят в движение и говорят (что? не помню) и это мне причинило удовольствие; вскоре воображение мне представило,

⁹⁹ См. также: Левина Л.А. Авторский замысел и художественная реальность (Философский роман В.Ф.Одоевского «Русские ночи»). С. 32.

¹⁰⁰ Ермоленко С.И. Характер монолога в ранней лирике М.Ю.Лермонтова («1831-го июня 11 дня») // Проблема жанра и стиля в русской литературе XIX века. Свердловск, 1991. С. 23.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² См.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Т. 1. Ч. 2. С. 12; Маймин Е.А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи». С. 272—273.

¹⁰³ См. также: Карташова И.В. Этюды о романтизме. Тверь, 2002. С. 100—101.

что я рассматриваю гравюру старинного мастера и, кажется, подпись его имени обращается в него самого, разговаривает со мною, уверяет меня, что он писал эту картину, — когда вдруг я начинаю вспоминать, что этот гравёр сумасшедший — на пункте смертоубийства, в самую эту минуту глаза моего собеседника начинают гореть, я бегу за него, он гонится за мною, я спасаюсь за дверь, захлопываю ее за собою, приказываю спрятать ножи — с этим вместе я проснулся, я был встревожен, сердце мое сильно билось, и долгое время мне казалось, что все виденное мною во сне продолжалось. Такое состояние продолженное не есть ли состояние сумасшествия, и для того, чтобы вылечить сумасшедшего, не надобно ли разбудить его?»¹⁰⁴. Одоевский и в «Русских ночах», и в записной книжке ярко и чрезвычайно прочувствованно воссоздает безумие как трансцендентальное состояние. И остается неизвестным, следует ли излечиваться от него. Такова романтическая ирония, переживаемая самим Одоевским, который как романтик способен погрузиться в заманчивую пограничную сферу полусна-полубезумия, воспринимаемую в то же время им, рассудительным мыслителем, как невозможное в мире обычных отношений.

В новелле «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi», открывающей рукопись, «изыскатели» рассказывают историю, поведанную им, в свою очередь, одержимым библиоманией дядей, Алексеем Степаньичем. Дядя, тогда еще молодой библиофил, воочию предстает перед глазами молодых шеллингианцев и читателя. Оказывается, сцена у книжной лавки была запечатлена художником-гравёром в мельчайших подробностях. Дядя рассказывает: «Вы, может быть, видали карикатуру, которой сцена в Неаполе. На открытом воздухе, под изодранным навесом, книжная лавочка; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонна; вдали Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе, у которого маленький лазарони искусно вытягивает из кармана платок. Не знаю, как подсмотрел эту сцену проклятый живописец, но только этот молодой человек — я; я узнаю мой кафтан и мою соломенную шляпу; у меня в тот день украли платок, и даже на лице моем должно было существовать то же глупое выражение...» (28). Это был день знаменательной встречи. Неаполитанский чудака, внешне напоминающий гофмановского Белькампо, рассматривающий собрание фолиантов, заявляет о своем авторстве проектов зданий, «из которых для

¹⁰⁴ Одоевский В.Ф. Записная книжка (публикация О.Цехновицера). С. 66.

построения каждого надобно бы миллионы людей, миллионы червонцев и столетия...» (30). Он и есть Пиранези, умерший в 1778 году. Подобно гофмановскому Глюку¹⁰⁵, блуждает Пиранези в мире, принимая судьбу Агасфера, бессмертие как возмездие за зло, в которое архитектор хотел ввергнуть мир. Более всего поражает молодого библиофила «один том, ...наполненный изображениями темниц разного рода; бесконечные своды, бездонные пещеры, замки, цепи, поросшие травой стены — и, для украшения, всевозможные казни и пытки, которые когда-либо изобретало преступное воображение человека...» (30). Однако все это не что иное, как метафора страданий творца, на воплощение замыслов которого никогда не было средств. Такова *ирония, порожденная столкновением бесконечности создающей деятельности и сферы конечного, сопряженной с невозможностью реализации замыслов*: «В каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-мучитель, — объясняет несчастный, — каждое здание, каждая картина... служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище...» (32). Гиперболизм беспредельного страдания творца приводит к гиперболизму жестокости, порождаемой отчаянием: он рукоплещет «бурям и землетрясениям» (33), смеется, когда ветшают здания, построенные его соперниками, жаждая восстановить то, что не щадит время. Ему нужна безделица — десять миллионов червонцев... Гипербола иронически наталкивается на литоту: молодой библиофил подает в качестве милостыни один червонец, который страдалец (новый виток гиперболы) собирается приложить к сумме, собираемой для «покупки Монблана, чтоб скрыть его до основания; иначе он будет отнимать вид у... увеселительного замка» (33).

Итак, если перед дядей-рассказчиком, тогда еще юным библиофилом, действительно предстал Пиранези, то гравюра, о которой говорилось выше, вовлекла действующих лиц, как некогда Генриха фон Офтердингена книга графа Гогенцоллерна вовлекла в лоно истории, наполненной тайнами и чудесами. Если же Пиранези на самом деле просто неаполитанский сумасшедший, то фантазия все равно наделяет его потенциалом романтического творца¹⁰⁶, не мешая оставаться тем, кем он воспринимается обывателями, населяющими обыденный мир. Романтическая ирония, как ее истолковывал Ф. Шлегель, смешивающая вымысел

¹⁰⁵ См. об этом: Ботникова А.Б. Гофман и русская литература. (Первая половина XIX века). К проблеме русско-немецких типологических связей. Воронеж, 1977. С. 86.

¹⁰⁶ См. также: Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма. С. 15—16.

и действительность, время, мыслимое как реальное, и мифоисторическое время, не позволяет дать однозначного истолкования¹⁰⁷.

Драма Пиранези — это претворение скорби о «беспольном». Ответом на нее служат отрывки рукописи Экономиста, присланной некогда друзьям-шеллингианцам. Экономист — человек трезвого ума, обширных финансовых и статистических знаний. Внезапное его обращение к духовной сфере, о чем свидетельствуют прочитанные родными записи Б., привело к констатации безумия и смерти по неизвестной причине. Автор предпосылаемого отрывкам письма отмечает: «Мне кажется, они (отрывки. — Т.Ш.) показывают, что логический ум несчастного Б., преследуя с жаром свои выкладки, нашел на конце своих силлогизмов нечто такое, что ускользает от цифр и уравнений, чего нельзя передать другим, что понимается одним инстинктом сердца и к чему нельзя отнести знаменитого присловья: что ясно понимается, то ясно и выражается» (38). И так, конфликт мысли и выражения, в который ввергнут Экономист, состоял в «опрокидывании» вселенной героя: привыкнув к точности выражения понятных рассудку истин, он внезапно ощутил невыразимость того, что продуцировалось не рассудком, а чувствующей душой. Отсюда его творчество, символически отразившее страдания «положительного ума», испуганного открытиями и истощенного борьбой рассудка и чувства.

Новелла «Бригадир», первое из произведений Б., повествует о судьбе заурядного человека, которого хоронят, испытывая эмоции сродни тем, что воссоздал Ф.И.Тютчев в стихотворении «И гроб опущен уж в могилу...». Состояние рассказчика, присутствовавшего на похоронах, — это состояние *ироника*: «Разошлись; я вместе с другими.., мне было смешно, грустно, душно; мысли и чувства теснились в душе моей, перебегали от предмета к предмету, мешали размышление с безотчетностью, веру с сомнением, метафизику с эпиграммой...» (39). Смерть должна была вызвать трепет, переживание, а вызвала иронию в адрес бессмысленности бытия, его скучной повторяемости даже на пороге вечности: покойный «ел, пил, не делал ни добра, ни зла, не был никем любим и не любил никого, не был ни веселее, ни печален; дошел за выслугу лет до чина

¹⁰⁷ Обращает на себя внимание связь истории Пиранези с «Портретом» вдохновленного Одоевским Н.В.Гоголя. Так, М.А.Турьян обоснованно проводит аналогию между Чартковым и Пиранези, обоюдно жаждущими разрушения ценностей, которые создали их счастливые соперники. (См.: Турьян М.А. Странная моя судьба. М., 1991. С. 205). Однако у Гоголя герой был ввергнут в ситуацию «или—или», пребывая во времени и пространстве, описанных с четкостью физиологического очерка, в то время как история Пиранези равно оставляет неизвестными как его истинное прошлое и будущее, так и его самого в качестве Пиранези. Это и составило романтическую иронию Одоевского.

статского советника и отправился на тот свет во всем параде: обритый, вымытый, в мундире» (39). Так над смертью смеялся лишь Пушкин, а позднее, по наблюдению О.Г.Постнова, молодой И.А.Гончаров в «Лихой болести», рассказывая о дяде, «павшем с последнею коровою»¹⁰⁸.

Размышления над обманом «внутреннего чувства» углубляют рефлексию рассказчика; он переходит в пограничное состояние между сном и бодрствованием (знакомым, как было сказано выше, и самому Одоевскому), когда к нему является только что похороненный бригадир, живописующий всю судьбу свою. Обычное воспитание, обычное обучение, «жена под пару» — таково «онемение на всю жизнь» (41) чувствительного человека, чье внутреннее чувство не получило разворачивания в силу довлеющих над ним приличий и обычаев. Внезапно и редко возникающее противостояние норме воспринимается героем как «бесовское наваждение»; ярлык «дурного мужа», недобродетельного человека мешает задуматься над тем, что есть истинная добродетель. Ирония жизни: человек, будучи частью нормы — общепринятого миропорядка, внезапно осознает себя выпавшим из него, но его состояние задумчивости, хандры как следствие рефлексии, не вписывается в норму и вызывает тревогу; он вынужден объяснить его *обострением геморроя*.

Новый виток иронии связан с открытием, сделанным во время болезни: «Все, что тревожит душу человека, одаренного сильною деятельностью: ненасытная жажда познаний, стремление действовать, потрясать сердца силою слова, оставить по себе резкую бразду в умах человеческих... — все это запылало в голове моей; передо мной открылась бездна любви и человеческого самосведения» (43). Будучи полон сил, герой страшился активности, теперь, лишившись возможности действовать, он исполнен сильнейшего душевного порыва, воспринимаемого как припадок безумия...

Перед тем, как удалиться с грустной улыбкой, мертвец признается, что при жизни был мертвым, а теперь, став мертвым, скорбит, проливая «красавые слезы», что чувствует жизнь. Смерть все замыкает, но не в жизнеутверждающем раннеромантическом, новалисовском смысле, а как пустота, из которой нет выхода. Пустота уравнивает жизнь и смерть¹⁰⁹.

Новелла «Бал» разворачивает тему, поставленную Бригадиром, переноса ее с человека на общество. Бал и музыка, полагал А.Ф.Лосев,

¹⁰⁸ См.: Постнов О.Г. Эстетика И.А.Гончарова. Новосибирск, 1997. С. 77—78.

¹⁰⁹ См. также: Юхнова И.С. Поэтика философской прозы В.Ф.Одоевского // Вестник Нижегородского университета. 2001. Серия «Литературоведение». Вып. 1 (3). С. 87.

представляют собой «ту символическую картину сущности жизни, которая невыявленно кроется в музыке, и лишь символическое слово способно вскрыть эту страшную сущность и ее тайны»¹¹⁰.

Музыка в «Бале» преобразуется в универсальный язык, о котором мечтал Одоевский, но это лишь иллюзия универсума, лишенного божественности и страшного в своей земной сути: «Я заметил в музыке что-то обворожительно-ужасное: я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный...: то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона; каждый звук вырывался из раздраженного нерва, и каждый напев был судорожным движением» (46). Музыка всеобъемлюща, но олицетворяет раскол универсума: «проклятие природе», «плач и хохот», капли крови и слез на паркете, по которому скользят «атласные башмаки красавиц» (46). Музыка с ее устремленностью в бесконечное, таким образом, становится выражением конечного, которое в своей сути немзыкально. *Такова позднеромантическая ирония как насмешка над изначальной сущностью музыки*, которую сам Одоевский возводил в ранг «всеобщего языка». Бальной зале противостоит храм, толпе — священник, произносящий «заветные слова» (46); «тихий голос», многократно усиливаемый акустикой («под сводами»), не может заглушить суетного шума, доносящегося извне. Центром пересечения двух несовместимых миров выступает фигура рассказчика. Он подробно воссоздает музыкальную картину бала, беседуя с капельмейстером, и, входя в храм, проникается божественным словом священника. Ирония направляется и на рассказчика, слабого перед конечным: «Я бросился к притвору храма, хотел удержать беснующихся страдальцев, ...возбудить их от холодного сна огненную гармонию любви и веры, — но уже было поздно! все проехали мимо церкви, и никто не слышал слов священника» (47). Сфера конечного охватывает, таким образом, личность и общество, становясь нормой, «заданным миропорядком», перед которым бессильна субъективная воля. Личность и общество объединены ею; она же объединяет общей темой «Бригадир» и «Бал», но по принципу особенного и общего.

¹¹⁰ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 446.

Отрывок «Мститель» противостоит «Бригадиру» и «Балу», воля субъекта противостоит замкнувшемуся в ложной самодостаточности объекту. Некто, выражающий «благородную злобу и ненасытное, неумолимое, но высокое мщение» (47), призван обнажить истинное лицо «счастливец», пробудив в нем раскаяние «во времена духовного смрада и общественного гниения» (47). Одоевский художественно воплощает мысль, прозвучавшую в «Психологических заметках», опубликованных одновременно с «Русскими ночами»: «Восстают против приличий, но они хранят общество; это сухая корка гнилого плода; распадись она — воздух заразится. Снимите корку этих людей; испытайте их сделать открытыми, явными!»¹¹¹. Это глубоко *ироничное замечание*: приличия есть форма, хранящая общественную норму, однако то, что считается нормой, на самом деле является отклонением от нее; чтобы обрести истинную норму, следует разрушить форму. Такова функция «Мстителя», обрушивающего возмездие на злодея-«счастливец», воплощающего ложную норму, принятую за истинную.

Мысль с индивидуального вновь, как и в «Бригадире» — «Бале», переносится в сферу социума в новелле «Насмешка мертвеца». С одной стороны, молодая женщина и скучный муж, воплощение «гармонической банальности» («вас бы не оскорбило встретиться с этим человеком в гостиной; но вы двадцать раз прошли бы мимо, не заметив его... в минуту вдохновения вы бы выкинули его за окошко» (48—49)), едущие на бал. С другой стороны, повстречавшаяся похоронная процессия, и, как кажется героине, мертвец, смеющийся над живыми. Все происходит во время ужасной бури: возможно, это петербургское ненастье, а вероятно, гнев Божий, ибо небо «тщетно ожидало взора, который поднялся к нему» (48) (предположительно в молитве. — *Т.Ш.*). Сцена в бальной зале становится кульминацией разделения миров.

То, что являла собой бальная зала, очевидно из стихотворения О.С.Пушкиной:

*Петербургскую смесь
Собирают здесь
В это здание*

*Вот Ю. ... князь
Вперил взгляд, подбодряясь
На собрание*

¹¹¹ Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 94.

Вот вельможный пан

А. ...Степан

Величается

С ним Б...ь тут

Волокита-шут

Отправляется

Н...ь в звезде

Попадет везде

С бедной Лизою

В числе чудаков

Тут верзила М...в

С рожей сизою

А...н мадам

Здесь равна господам

Между бабами

По стенам вокруг

Грозный ряд старух

Сидит жабами¹¹².

Умерший юноша любил молодую женщину всем сердцем, и природа осуществляет свою страшную месть за поруганную любовь: стены рухнули, хаос как насмешка природы над здравомыслием присутствующих, казалось, охватывает все, а над всем довлеет голос хохочущего мертвеца, вышедшего из гроба, прикоснувшегося к лицу молодой женщины: «Здравствуй, Лиза! благоразумная Лиза» (52)... Сцена завершается раздражением мужа и визитом доктора, констатирующего нервическое расстройство княгини, которая отныне просит избавить ее «от этих замечательных молодых людей с их мечтами, чувствами, мыслями...» (53). Позднеромантическая ирония, размывающая пространство между бесконечностью фантазии и любви и конечным миром реальных отношений, не оставляет надежды на духовное воскресение героини. Образ княгини Лизы лишь один из многочисленных образов светских людей, воссозданных Одоевским, хорошо знавшим свет, в сатирических, карикатурных тонах; позднеромантическая ирония, сопровождающая низведение героини в сферу конечного, сопрягается с сатирой на нравы света¹¹³. Образ

¹¹² Пушкина О.С. Петербургскую смесь... // Исторический вестник. 1888. Т. 31. № 2. С. 291.

¹¹³ См. об этом: Хин Е.Ю. В.Ф.Одоевский // Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. М., 1959. С. 15; Ушаков Ю.Г. Сатирико-обличительные произведения В.Ф.Одоевского 30-х гг. XX в.: Автореф. дис. ... канд.

княгини Лизы смыкается с образом «счастливец» из «Мстителя», с фигурами высоконравственных гонителей княжны Зизи, восседавших за круглым столом родственников и гостей матери княжны Мими из одноименной повести, а также с образом переродившегося Вячеслава — героя повести «Новый год».

Из комментария приславшего шеллингианцам рукопись Экономиста очевидно, что в «Насмешке мертвеца» видны «страдания, которые может испытать только тот, кто не привык ежедневно издерживать свою душу и чувствует редко, но сильно, и вместе с тем видна уже *ирония против прежних наставников-бухгалтеров, которых расчеты не могли ему принести никакой пользы в его предприятии*» (48) (эmfаза моя. — Т.Ш.).

«Последнее самоубийство», а затем и «Город без имени» разворачивают картину последствий «материального просвещения», вызвавшего вышеозначенную иронию Экономиста, иллюстрируя мысль, высказанную в «Психологических заметках»: «Одно материальное просвещение... без всякого внимания к инстинктуальному... побуждению сердца..., одна наука без чувства религиозной любви может достигнуть высшей степени развития. Но, развившись в одном эгоистическом направлении, беспрестанно удовлетворяя потребностям человека..., она растлит его; плоть победит дух..., пройдет напрасно время, в которое бы человек должен был двинуться далее; но в природе недаром летит это время; природа, покорная (без свободной воли) вышним судьбам, совершит путь свой и вдруг явится человеку с новыми, неожиданными им силами, пересилит

филол. наук. М., 1960. С. 6, 19—20; Михайловская Н.М. Реалистическая проза В.Ф.Одоевского 30-х годов 19 века. С. 6, 11. При этом нельзя не отметить излишнюю категоричность суждений. Так, Н.М.Михайловской по поводу «Княжны Мими» сказано, что это «бытовая реалистическая повесть с отчетливым просветительским началом». «Ориентация автора на внутриклассовый (но не междуклассовый конфликт), притом морального свойства, в котором анализ экономической структуры общества отсутствует, выявляет социальную ограниченность просветительского писателя, полагавшего, что все пороки людей происходят от их невежества». (Михайловская Н.М. Реалистическая проза В.Ф.Одоевского 30-х годов 19 века. С. 3—4). Следует также обратить внимание на глубокомысленное замечание П.Н.Сакулина: «Психология гостиных гораздо сложнее, чем представляется демократическим Ювеналам» (Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма... Т. 1. Ч. 2. С. 28).

Примером сатиры на свет может служить следующий отрывок из «Перехваченных писем» Одоевского: «Вот на днях Амфиса Ниловна заявила, что у ней будет музыкальный вечер..., что она хочет покровительствовать искусству и чтобы мы брали билеты. Для Амфисы Ниловны мы не прочь; берем билеты, приезжаем, смотрим; смазливый такой иностранец играет, не знаю право на чем, кажется на *мышеловке*,— да нам что нужды! для нас столы расставлены, карты разложены... Скажу вашему сиятельству, чудеснейший вечер провели, давно так весело не было; должно честь отдать Амфисе Ниловне: мастерица распоряжаться». (Одоевский В.Ф. Перехваченные письма // Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 338). Сатира — вспомогательный модус художественности в творчестве Одоевского, где главенствует *иронический модус*.

его и погребет его под развалинами его старого обветшалого здания!»¹¹⁴. Отрывок «Последнее самоубийство» говорит о перерождении человечества, утратившего соразмерность «между природой и своими потребностями» (54). Природа ответила страшной иронической гримасой: отныне «отец с рыданием узнавал о рождении сына.., мать удушала дитя свое при рождении, а отец рукоплескал ей. Самоубийцы внесены были в число героев. Благотворительность сделалась вольнодумством, насмешка над жизнью — обыкновенным приветствием, любовь — преступлением» (54). Двое спасшихся хотят любить и жить, но в ответ раздается лишь хохот — это смеялся мир за мгновение до апокалипсиса. Такова ирония, сродни иронии «Ночных бдений» Бонавентуры.

Однако отрывок «Цецилия» вновь дарует надежду на возможность мировой гармонии. В стихотворении Тика «О Цецилия святая!..» (1796) покровительница искусства призывалась, дабы даровать художнику «экстаз и боль», «умилить» и «уязвить»¹¹⁵. Это означало жажду бесконечного совокупно с ее невыразимостью — раннеромантическую иронию. У Одоевского образ Цецилии контрастирует с тягостной гибелью некоего страдальца, переживания которого отражают ощущаемое Бригадиром и Мертвецом. «Жизнь, вытекающая капля за каплею» (60), — это и «к кровавые слезы» умершего Бригадира, и капли, стекающие на лицо Лизы с лица Мертвеца (см.: 52). В «каплях жизни», источаемых ранами героя «Цецилии», были «яд и горечь», очевидно, тот самый яд, который ранее скрывался за «сухой коркой» общественного приличия. Теперь все предельно обнажено, но значима ли смерть человека, равно как и жизнь его? Ведь по каплям слез и крови на Балу «скользят атласные башмаки красавиц» (46)! Поэтому образ святой Цецилии — покровительницы поэтов и музыкантов, претерпевшей при жизни множество страданий¹¹⁶, — утрачивает целостность в мире, где не остается места истинной святости. Очевидно, что и созданный Тиком образ претерпел у Одоевского позднеромантическую интерпретацию.

Это подтверждает отрывок «Город без имени», следующий в Ночи пятой, с одной стороны, контрастируя с мгновением святости «Цецилии», с другой стороны, концентрированно воплощающий торжество бездуховности, «яд и горечь», «кровь и слезы», но под иным углом зрения. Одоевским

¹¹⁴ Одоевский В.Ф. Психологические заметки. С. 70—71.

¹¹⁵ Тик Л. О Цецилия святая!.. // Поэзия немецких романтиков. С. 124.

¹¹⁶ См. об этом: Апостолос-Кападонна Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, 2000. С. 232—233.

воссоздаются эпохи, переживаемые государством Бентамия, по аналогии с эпохами, проходимыми Я и природой в шеллингианской «Системе трансцендентального идеализма», но ведут они не к Золотому веку, а к родовой деградации: от всеобщего благоденствия через образование многочисленных колоний в процессе междоусобных войн, от власти купцов и землепашцев — к тотальному одичанию. Ирония состояла в том, что происходящее осуществлялось под знаком *пользы*; человечество пыталось достичь благоденствия, большего, нежели изначальное, но тем самым двигалось к катастрофе. Польза оказывается синонимом бездуховности и, соответственно, выступает проявлением неприемлемой Одоевским «односторонности» — по словам Фауста, «ядом нынешних обществ» (35). «Односторонность» посредством сквозной лексемы «яд» ставится на один уровень с многовариантной бездуховностью.

Однако дальнейшие истории, содержащиеся в рукописи шеллингианцев, предполагают, что односторонность, трансформируясь в сферу бесконечного, способна стать источником драмы, переживаемой творцом. Новеллу «Последний квартет Бетховена» предвосхищает эпитафия из «Серрапионовых братьев» Гофмана о советнике Креспеле, который, возможно, «помешался», а быть может, просто явил миру истинное свое лицо, доселе скрываемое. Поздний Бетховен, ввергнутый в романтический конфликт гения и толпы, также предстает непонятым безумцем, утратившим в глазах «любителей музыки» свой прежний гений. Его порывистые жесты, горящие глаза, выразительная мимика воспринимаются обществом как признаки болезненности. Обитель великого музыканта — «маленькая душная комната» (80); его замыслы должны воплотиться на фортепиано, где нет «ни одной целой струны» (81). Играя на «пустых клавишах», глухой композитор слышит «септим-аккорд», свое музыкальное изобретение, непонятное педантам. Луиза наливает Бетховену стакан *простой воды*, который тот принимает за славный *королевский рейнвейн*, наслаждаясь его вкусом¹¹⁷. Это проявление раннеромантической иронии, исходящей из вибраций конечного и бесконечного: продуцирующий дух музыканта, устремленный к абсолюту, сталкивается с обыденностью вещей и отношений, порождая двойственность восприятия происходящего. Так уже было в гофмановском «Кавалере Глюке», когда великий композитор, умерший много ранее свершаемого события, воспроизводил мелодию, глядя в нотную тетрадь, в которой не было ни одного нотного знака.

¹¹⁷ См. также: Ботникова А.Б. Гофман и русская литература... С. 87.

Апофеоз столкновения миров — в пылком монологе Бетховена: «Увы, никогда я не мог выразить души моей; никогда того, что представляло мое воображение, я не мог передать бумаге... В моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий; оригинальные мелодии пересекают одна другую, сливаясь в таинственном единстве; хочу выразить — все исчезло...» (82). Это своеобразная трансформация «невывразимого» В.А.Жуковского в лоно музыки, внутриличностного столкновения бесконечного с конечным. Бетховен говорит о «холодном восторге» толпы, не способной к восприятию истинно прекрасного, о своем непонимании «холодного восторга». Оксюморонное словосочетание призвано выявить утрату созерцанием произведения искусства своей чистоты как неизменной составляющей. «Холодному восторгу» противостоит чистое созерцание творца, «когда целый мир... превращается в гармонию» (83). Бетховен Одоевского жаждет пережить состояние, ранее воспетое Шеллингом в диалоге «Бруно...»: «Когда мы, достигнув этой вершины (абсолютного созерцания. — Т.Ш.), сможем созерцать гармонический свет этого удивительного познания и одновременно признаем его реальностью божественной сущности, нам будет дозволено увидеть красоту в ее высшем великолепии»¹¹⁸.

Однако подобно Микеланджело, творя «в гневе, в ярости» (83), Бетховен оказывается неспособным к божественному созерцанию и явлен как человек, похитивший «ощущение своей бесконечности и богоподобия, и оно как несправедливое добро не может идти ему впрок... Испокон веков Боги карали за эту дерзость»¹¹⁹. Ирония бетховенской судьбы состояла в бесконечной жажде приобщения посредством творчества к божественному абсолюту, сопряженной с *неверием* в Бога, порождающим *осознаваемую* невозможность свершения желаемого. Одоевский следует раннеромантической традиции, идущей от Новалиса, опозитизировавшего смерть: Бетховен достигает абсолютного созерцания в последние мгновения жизни, бросаясь на колени, протягивая руки к окну, к Богу, к свету; *будучи глухим, он слышит* звучание собственной музыки, явившейся отголоском «страстей человеческих» и охватившей весь мир. *Смерть, дарующая полностью бытия*, иронически венчает новеллу, отпуская на свободу «Серафима, заклепанного в человеческую одежду» (83). Таким образом, стремление к бесконечному и субъективная ограниченность, порождающие

¹¹⁸ Шеллинг Ф.В.Й. Бруно, или О Божественном и природном начале вещей. С. 584—585.

¹¹⁹ Шлейермахер Ф.Д. О религии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 139.

раннеромантическую иронию, сочетаются в истории Бетховена с позднеромантическим неверием в Бога, которое раннеромантически преодолевается в финале новеллы — таково «катастрофическое наслоение романтизмов друг на друга».

Новелла «Импровизатор» дает ответ на вопрос, как добиться творческой гармонии (Бетховену, как выяснилось выше, это абсолютное знание явилось в качестве наития в предсмертный миг), предлагая путь *через inferнальное*. Новеллу предвосхищает эпитафия из гетевского «Фауста»: «Так пес не стал бы жить!.. / Вот почему я магии решил предаться...», намекающий на стесненное материальное положение героя, решившего обратиться за помощью к потусторонним силам. Не лишенный таланта, но отнюдь не гениальный поэт Киприяно однажды возжелает творить, не прилагая усилий, и тем самым обогатиться. Его терзает конфликт мысли и выражения, связанный с отсутствием божественного дара: «Каждый стих стоил бедному поэту нескольких изгрызенных перьев, нескольких вырванных волос и обломанных ногтей. Тщетны были его усилия! Часто хотел он бросить ремесло поэта и променять его на самое низкое из ремесел, но насмешливая природа, вместе с творческим даром, дала ему причуды поэта: и эту врожденную страсть к независимости, и это непреодолимое отвращение от всякого механического занятия, и эту привычку дожидаться минуты вдохновения, и эту беззаботную неспособность рассчитывать время» (87). «Насмешка природы» есть не что иное, как проявление иронии жизни: герой желает быть творцом, но смотрит на вдохновенное творчество как на ремесло, трудится над стихами, как работает ремесленник, но, обладая привычками, свойственными творческим людям (вспоминается воспетая в шлегелевской «Люцинде» праздность), лишен гениальности.

Бедный юноша обратится за помощью к доктору Сегелиелю. С одной стороны, Сегелиель — путешественник, гурман, эстет, талантливый врач, исцеляющий от любой болезни. С другой стороны, он опасный человек, несомненно, причастный нечистой силе: «Он не брал денег за лечение, и его бескорыстие, соединенное с чудным его искусством, могло бы привлечь к нему больных всего мира, если бы за излечение он не назначал престранных условий, как например: изъять ему знаки почтения, доходившие до самого подлого унижения; сделать какой-нибудь отвратительный поступок; бросить значительную сумму денег в море..., носился даже слух, что иногда требовал такой платы, такой..., о которой не сохранило известия целомудренное предание» (88). Явный намек на

дьявольские забавы и на продажу души дьяволу, как это раскрыл Гете в «Фаусте»: «Тебе со мною будет здесь удобно, / Я буду исполнять любую блажь. / За это в жизни тамошней, загробной / Ты тем же при свидании воздашь»¹²⁰.

До «Импровизатора» Сегелиель уже фигурировал в творчестве Одоевского, став героем незавершенной пьесы «Сегелиель, или Дон-Кихот XIX-го столетия». Из ее отрывков¹²¹ очевидно, что Сегелиель, скорбящий о людском уделе, блуждает по земле, принимая участие в разворачивании *вселенской иронии*. Вот он вспоминает эпизод, когда, будучи подростком, стоял на возвышении. Мальчик, потерявший стадо, спросил, не видно ли ему, где оно. Сегелиель направляет ребенка к страшному болоту, которое засасывает его и отца, поспешившего на помощь. Сегелиель скорбит над участью отца и сына; еще мгновение назад он колебался, кого спасти первым, но его нерешительность привела к гибели обоих.

Сегелиель желает работать под началом знатного вельможи. Он излагает свои взгляды, сводящиеся к главному (чрезвычайно важному и для самого Одоевского) — «*быть полезным человечеству*»¹²². Все отрасли знания в настоящее время разрознены и «противоречат одна другой», но «в мире все связано одно с другим»¹²³. Многое ведомо молодому энтузиасту, жаждущему передать знания людям (читателю уже известно, что источник знаний — Луцифер, направивший Сегелиеля в «пепельный мир»). Вельможе приятен порыв юноши; он сам был таким когда-то. А теперь его удел — бумаги, поглотившие живую мысль. Ирония жизни состоит во всесии «пепельного мира», поглощающего субъективную энергию, независимо от источника, питающего ее. Энтузиасту суждено превратиться в чиновника.

Доктор философии Сегелиель на балу возбуждает толки о себе. Он бледен, так как «это теперь в моде» (ирония в адрес традиционного романтического портрета), «он очень странен, очень скучен и большой педант»¹²⁴, но «у него, должно быть, предоброе сердце»¹²⁵. Рядом вальсирующие Луцифер и Асмодей (Астарот), перевоплотившиеся в обычных

¹²⁰ Гете И.В. Фауст. С. 65.

¹²¹ Публикация отрывков осуществлена А.В. Кореньковым. (См.: Незавершенный замысел В.Ф. Одоевского «Сегелиель» (по рукописям из фонда № 539 Российской национальной библиотеки) // Вестник РУДН. 1998. № 3. С. 85—120).

¹²² Незавершенный замысел В.Ф. Одоевского «Сегелиель». С. 92.

¹²³ Там же. С. 93.

¹²⁴ Там же. С. 95.

¹²⁵ Там же. С. 98.

людей. Астарот в виде старой надменной дамы констатирует, что гостиная полна чертей, и неизвестно, о ком речь — о самих чертях или о светских людях. Духи забавляются, выстреливая из маскарадных оружий всевозможными болезнями, благами и невзгодами; общество воспринимает это как маскарадную шутку, но Сегелиель, подобно древнему зрителю трагедии, знает, в отличие от героя трагедии, что все по-настоящему. Присутствующих настигает ирония судьбы, а Сегелиеля — участь Кассандры: он пытается сообщить и предостеречь, но люди только смеются под своими масками. На следующий день во время «публичного гулянья» многие хвори объясняются открытым окном в буфетной и противным характером Сегелиеля, который «добрый малый», но и «во все вмешивается»¹²⁶.

Впоследствии, скитаясь по свету, Сегелиель будет страдать от избытка сил и невозможности действия, переживая свой конфликт мысли и выражения. «Он является в виде Савонарола, Леонарда да Винчи, Аббата, хотевшего летать, дикаря.., честного человека Изобретателя, которого изобретения всегда открываются прежде другими. Духи рассказывают, что однажды он обратился в гром и упал на громовой отвод»¹²⁷.

Неопределенность образа Сегелиеля, исполненного титанической мощи, не имеющей выхода, делает его носителем романтической иронии.

В истории с Киприяно Сегелиель, испытав все отмеченное выше, стал степенным доктором (в романтической литературе — носителем конечного). Пережил он и судебный процесс, где обыватели обвиняли его в причастности к темным силам. Однако просвещенные судьи, знатоки Канта, Локка и естественных наук, лишь посмеялись над обвинителями. Одоевский-романтик явно иронизирует по поводу читательской ограниченности: если обвинение действительно справедливо, то рассудительному человеку следует принять относительность собственной просвещенности, если же обвинение несправедливо, то беды, которые настигли гонителей Сегелиеля, все равно останутся необъяснимыми, подтверждая несостоятельность науки.

Сегелиель же забавляется с «Адамовыми сыновьями, Адамовыми детками» так, как это делали на маскараде Луцифер и Астарот, исполняя роль судьбы-иронии¹²⁸.

¹²⁶ См.: Незавершенный замысел В.Ф.Одоевского «Сегелиель». С. 108.

¹²⁷ Там же. С. 110—111.

¹²⁸ О.Н.Кулишкина обоснованно акцентирует внимание на фаустовском (искания простого доктора, добившегося колоссальной власти над людьми) и мифистофелевском (искушение) началах в образе доктора Сегелиеля, на приметах «злого искусителя» в его духовном облике. (См.: Кулишкина О.Н. Фаустовская тема в художественном мире «Русских ночей» В.Ф.Одоевского. С. 129—130). В свете

Киприяно становится участником странного акта, чудеснейшего, столь любимого романтиками «беспорядка», сопровождающего свершение иронии судьбы: «Доктор с хохотом закричал: “Пепе, фризovou шинель”... все книги на полках были в движении, из одной рукописи выскочила цифра 8, из другой арабский алеф, потом греческая дельта...» (93). Пугающая героя невозможная путаница вещей предвосхищала неведомый им удел, над которым задолго до его свершения хохотал знающий исход доктор.

Сегелиель наделяет Киприяно даром «все видеть, все знать, все понимать» (92). Киприяно чрезвычайно благодарен, вовсе не чувствуя иронии доктора. Весь ужас происходящего кроется в каламбурности обещания: Киприяно воспринимает грядущий дар как пророчество и всеведение, а доктор имеет в виду буквальность сказанного. Столь желанный для самого Одоевского универсум вдруг предстанет перед Киприяно как «остов прекрасной женщины, которую прозектор выварил так искусно, что на ней не осталось ни одной живой жилки» (93). Одоевский воскрешает образ гофмановской природы, которую профессор Моше Терпин заключил в «маленький изящный компендиум». «В одно мгновение высокое таинство зарождения мысли показалось Киприяно делом весьма легким и обыкновенным; чертов мост с китайскими погремушками протянулся для него над бездною, отделяющею мысль от выражения» (93), но какова цена преодоления бездны?! Киприяно смотрит в стакан с водой, но там «не вода, а что-то странное: там два газа борются между собой, и мириады инфузорий плавают между ними..., едва он прилег, как вдруг над ушами его раздается шум, стук, визг: как будто тысячи молотов бьют об наковальни...» (93). Все органы чувств героя воспринимают мир в гиперболизированном и расчлененном виде. Апофеоз страдания — представшая перед ним возлюбленная Шарлотта. Он видит не девушку, а «лишь камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости; в ее миловидной поступи — лишь механизм рычагов... Несчастный! он видел и желчный мешочек, и движение пищеприемных снарядов... Несчастный! для него Шарлотта, этот земной идеал, перед которым молилось его вдохновение, сделалась анатомическим препаратом» (94).

Таким образом, желая творить «без труда», как гений, Киприяно утратил универсум — объект стремления гения, желая любить, обрел вместо возлюбленной куклу-автомат, желая познать мир, увидел лишь его

рассматриваемой нами незавершенной пьесы, посвященной судьбе Сегелиеля, образ его преобразуется в образ ироника, страдающего от вселенской иронии и подвергающего иронии человеческие судьбы.

«остов»; стремясь проникнуть в «высокие помыслы человечества», выявил искусственность «сцеплений» мировоззренческих конструкций, где на последней, нелепой ошибке переписчика, как «на иголку, фокусники поставили целое здание» (95). Одоевский в страдании Киприяно запечатлел и собственное страдание, свою иронию по поводу ограниченности современной науки и собственных возможностей как ученого-исследователя.

Киприяно получил и золото, и удовольствия, но «в каждом из наслаждений был яд, и после нового успеха умножалось его страдание» (96). Последняя веха жизни героя — должность шута в деревне степного помещика. Он одет во фризовую шинель, предсказанную, как выясняется, хохочущим доктором в день заключения сделки. Очевиден вариант античной *трагической иронии*: доктор смеялся, *зная*, подобно зрителю трагедии, то, что еще предстояло Киприяно, ожидающему совсем иной участи.

Одержимый безумием шут говорит на странном языке, смешанном из всех языков (карикатура на универсум). Но, подобно гофмановскому Белькампо, он по-своему причастен божественному; его духовное странствие незавершенно, ибо первых, оставшихся нетленными юношеских стихов к Шарлотте не коснулся страшный дар Сегелиеля. Несмотря на кажущееся торжество позднеромантической иронии, открытый финал «Импровизатора оптимистичен и настраивает на новый виток эволюции героя, но и здесь кроется ирония, ибо остается неизвестным, состоится ли эта она, хватит ли у героя душевных сил избавиться от пагубного дара «все видеть, все слышать, все понимать».

Неправедное обретение божественного дара, обернувшееся страшной духовной драмой героя в новелле «Импровизатор», сменяется новеллой «Себастьян Бах», где гениальный композитор, напротив, пребывает в гармонии с миром и собой. Бах — центр того универсума, создания которого страстно жаждала душа самого Одоевского — чудесного сплетения искусства и горячего религиозного чувства. Однажды оказавшийся в эйзенахской церкви, юный музыкант испытает мгновения божественного созерцания: «взором Себастьяна явилось бесконечное, дивное здание, которого наяву описать не может бедный язык человеческий. Здесь таинство зодчества соединялось с таинством гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны; от тысячи курильниц восходил благоухающий

дым и всю внутренность храма наполнял радужным сиянием... Ангелы мелодии носились на легких облаках его и исчезали в таинственном лобзании... Все здесь жило гармонической жизнью, звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук — невидимый голос внятно произносил таинственные слова религии и искусства... Долго длилось сие видение. Пораженный пламенным благоговением, Себастьян упал ниц на землю, и мгновенно звуки усилились, загремели, земля сотряслась под ним, и Себастьян проснулся» (113). Герой постигает абсолют во сне — излюбленном романтическом состоянии, и отныне вся его жизнь — размеренная, исполненная веры, нравственной чистоты и гениального творчества, признанного миром, делается похожей на такой сон. Чистое супружеское чувство Магдалины, которая столь «часто мешалась со всеми происшествиями его музыкальной жизни» (122), к чьему голосу «приросли все любимые мелодии Себастьяна» (122), увенчала эту жизнь, кажущуюся абсолютной. Она дочь учителя Альбрехта, открывшего Себастьяну, что он «музыкант» и что само искусство соединило его с Магдалиной (см.: 123). Ситуация, казалось, воссоздавала отношения Клингсора, Генриха фон Офтердингена и Матильды, чье личико увидел Генрих во сне в сердцевине Голубого цветка и чье чувство разделил при судьбоносной встрече в Аугсбурге. Но в отличие от новалисовской Матильды, воплощающей абсолют как бесконечную божественную любовь, в Магдалине изначально крылось нечто чуждое бесконечности. Она лучшее, что составляло конечную ипостась жизни гения: ставит пальчик на клавишу, когда до нее не может дотянуться играющий композитор, чинит перья, переписывает ноты... Внезапное увлечение уже пожилой супругой приезжим итальянцем, распеваящим страстные канцонетты, послужило прологом к гибели: Бах понял, что музыка, исполняемая Франческо, была, с одной стороны, как «горькая насмешка над общим таинственным спокойствием» (эмфаза моя. — Т.Ш.) (126), а с другой, — воскрешала в Магдалине, наполовину итальянке¹²⁹, нечто чуждое ему, Баху. Одоевский не любил итальянскую музыку; сфера конечного, к которой была изначально приобщена Магдалина-помощница, вовлекает в себя и музыкальность легкомысленного итальянца в связи с общим отношением Одоевского к проблеме. Но Одоевский-романтик рассматривает вопрос и под другим углом зрения: для спокойно-возвышенной

¹²⁹ Одоевский, подобно французским романтикам, обращает внимание на происхождение героини, как это было, в частности, у Жорж Санд в «Консуэло» и у Жермены де Сталь в «Коринне, или Италии».

души Баха итальянская музыка становится воплощением *человеческого начала* в жизни, «когда стихом и поцелуем / Над мудростью мы торжествуем»¹³⁰, как это было у Новалиса, как воспевалось Ф.Шлегелем в «Люцинде» и особенно пылко Шеллингом в «Эпикурейских воззрениях Гейнца-Упрямяца», где единственным желанием героя, смеющегося над ханжами, было «на кушетке с красавицей юной абзац / за абзацем / Изученьем “Люцинды” заняться»¹³¹.

Иенские романтики восславили любовь в ее духовном и телесном единстве: как союз мужчины и женщины в «Люцинде» Ф.Шлегеля, как «цветок и тварь» в одноименном стихотворении Шеллинга, Землю и ее Созидателя¹³² в поэме «Рейн» Фридриха Гельдерлина (1770—1843), как «бракосочетание времен года» в одноименном стихотворении Новалиса¹³³.

Ирония жизни Баха состояла в том, что, *тяготая к абсолютности, она не обладала самой жизнью в ее человеческой, радостно-телесной полноте*. В свое время учитель Баха Альбрехт поднимал вопрос о *мысли и выражении* и давал ему историософское разъяснение: в младенческую эпоху, переживаемую человечеством, *выражение* не было необходимо людям, слитым с миром-объектом. Когда настала эпоха противоречий, «родились два постоянные, вечные, но опасные вероломные союзника [так у автора. — Т.Ш.] души человека: *мысль и выражение*» (120), чье противоборство преодолимо лишь в музыке. Когда Баху, чья жизнь была воплощением *духовной музыки*, открылась непостижимая многогранность музыки как таковой, связанная с самим человеческим естеством, оказалось, что созданный им универсум явился только иллюзией. И если Бетховен в конце жизни обретал абсолют, растворяясь в вечности, то Баху открывалась бесплодность жизни в ее ужасающей относительности. «Бах сделал страшное открытие: он узнал, что в своем семействе он был лишь профессор между учениками. Он все нашел в жизни: наслаждение искусства, славу, обожателей — кроме самой жизни... Половина души его была мертвым трупом. ...воображение его, изнывая, искало звуков, единственного языка, на котором ему была понятна и жизнь души его, и жизнь вселенной, — но тщетно: одряхлевшее, оно представляло ему лишь клавиши, трубы, клапаны органа! мертвые, безжизненные...» (131).

¹³⁰ Новалис. Когда в числе и в очертанье... // Поэзия немецких романтиков. С. 56.

¹³¹ Шеллинг Ф.В.И. Эпикурейские воззрения Гейнца-Упрямяца // Поэзия немецких романтиков. М., 1985. С. 107.

¹³² См.: Гельдерлин Ф. Рейн // «Свободной музы приношенье...». Европейская романтическая поэма. М., 1988. С. 68.

¹³³ См.: Новалис. Бракосочетание времен года // Поэзия немецких романтиков. С. 59—60.

Новелла «Себастьян Бах» — последняя в рукописи умерших шеллингианцев. Каковы же итоги? «Судилище», венчающее истории, запечатленные в рукописи умерших искателей-шеллингианцев, дает важный, многозначительный ответ.

«Фауст читал:

Судилище. Подсудимый! Понял ли ты себя? Нашел ли ты себя? Что сделал со своею жизнью?

Пиранези. Я обошел вселенную. <...> Везде я искал самого себя., я забыл о людях и не поделился с ними моею жизнью!

Судилище. Подсудимый! Твоя жизнь принадлежала людям, а не тебе!

Экономист. Я отдал душу мою людям; моя жизнь развилась пышным роскошным цветом — я отдал его людям: люди оборвали, растерзали его... В горячей любви к ним я сошел в мрачный кладезь науки, я исчерпал его до изнеможения сил. Думая утолить жажду человечества., я забыл о себе.

Судилище. Подсудимый! Жизнь твоя принадлежала тебе, а не людям.

Город без имени. Я много занимался моею жизнью; я расчел ее по математической формуле и, заметив, что всякое высокое чувство, всякая поэзия... не входит в мое уравнение, я принял их за нуль и, чтобы жить спокойно и удобно, увидел необходимость без них обойтись; но отринутое мною чувство сожгло меня самого.

Судилище. Подсудимый! жизнь твоя принадлежала не тебе, но чувству.

Бетховен. Душа моя жила в громогласных созвучиях чувства, в нем думал я собрать все силы природы и воссоздать душу человека., я изнемог недоговоренным чувством.

Судилище. Подсудимый! жизнь твоя принадлежала тебе, а не чувству.

Импровизатор. Я страстно любил жизнь мою — я хотел и науку, и искусство, и поэзию, и любовь закласть на жертвеннике моей жизни; я лицемерно преклонял колени пред их алтарями — и пламя его опалило меня.

Судилище. Подсудимый! жизнь твоя принадлежала искусству. А не тебе!

Себастьян Бах. Нет! Я не лицемерил моему искусству! В нем я хотел сосредоточить всю жизнь мою, ему я принес в жертву все дарования., отдал все семейные радости...

Судилище. Подсудимый! жизнь твоя принадлежала тебе, а не искусству...» (139—140).

Судилище, очевидно, было призвано отыскать истину (так и не найденную ни героями новелл, ни умершими шеллингианцами, ни философствующими приятелями во главе с Фаустом). Но Судилище явно искажает ее, ибо Пиранези не любил людей, Экономист, живя в мире

цифр, прозрел в творчестве, Город без имени игнорировал именно сферу чувства, Бетховен же, напротив, жил чувством, Импровизатор был далек от истинного искусства, а жизнь Баха была, по его собственному признанию, искусством. Судилище будто не слышит жарких исповедей подсудимых; лишь подсудимые слышат друг друга и противостоят друг другу (об этом свидетельствует пылкое «Нет» Баха). Ситуация проясняется вмешательством Сегелиеля:

«Сегелиель. Что за забавное судилище? Помилуйте, да на что ж это похоже; оно на каждом шагу себе противоречит: то живи для себя, то для искусства, то для себя, то для науки, то для себя, то для людей. Ему просто хочется обманывать нас! Что ни говори, как ни называй вещи, какое на себя не надевай платье — все я остаюсь я и все делается для этого я. Не верьте, господа, этому судилищу, оно само не знает, чего от нас требует.

Судилище. Подсудимый! ты укрываешься от меня. Я вижу твои символы — но тебя я не вижу! Где ты? Кто ты? Отвечай мне.

Голос в неизмеримой бездне. Для меня нет полного выражения!» (140).

Сегелиель — единственный персонаж, чье имя не вынесено в заглавие новелл, который, соответственно, не должен выступать в качестве подсудимого. Сегелиель самовольно вмешивается в процесс, перевирет произносимые Судилищем фразы и, наконец, выносит собственный приговор, сводящийся к несостоятельности Судилища, достойного лишь неверия и насмешки. Сегелиель, ранее в качестве судьбы-иронии насмехающийся над слабостью человеческой природы, и не может мыслить иначе. Но, оказывается, именно Сегелиель — титан, полудьявол, страдалец и ироник — для Судилища неуловим; его голос внезапно сменяется «Голосом, доносящимся из неизмеримой бездны». Бездна же, в отличие от живородящего хаоса, как известно, не может породить ничего. А это означает, что истина никогда не родится, что она, не родившись, канула в бездну. При этом осталось неизвестным, кому принадлежит «Голос из неизмеримой бездны». Возможно, это изменивший облик Сегелиель, уже имеющий опыт перевоплощения, как это было очевидно из неоконченной одноименной пьесы; ведь именно ему был адресован последний вопрос Судилища. Тогда венчающий рукопись Голос из неизмеримой бездны — очередная насмешка Сегелиеля!

Итак, финал рукописи — это торжество иронии: Судилище, призванное содействовать поиску истины, искажает ее, не слыша сказанное подсудимыми; Сегелиель, в свою очередь, насмехается над Судилищем,

а таинственный Голос из неизмеримой бездны, возможно принадлежащий ему же, подводит итог, сводящийся к насмешке над вечной непознаваемостью истины.

Вернемся к тому, как организован роман «Русские ночи». Друзья в течение девяти ночей читают рукопись умерших шеллингианцев, дискутируя о ней и о «задаче жизни в целом». О задаче же впервые было заявлено Ростиславом в перерыве «между двумя танцами». Как выяснилось, в этом содержалась ирония, снижающая важность поставленной проблемы. Снижение в течение девяти ночей преодолевалось; людские драмы и жаркие споры, содержа в себе частные проявления иронии, заставили забыть о ее изначальном акценте. Завершение рукописи — заключительный и мощный аккорд иронии, венчающий ее прочтение; ирония как улыбка в адрес поставленной проблемы поиска истины преобразуется в жестокую насмешку над ней.

Шеллинг имеет ко всему происходящему прямое отношение. Сегелиель, насмехаясь над оппозициями, выводимыми Судилищем, насмешается в итоге не только над конструкциями трансцендентальной философии, так и не пришедшей к открытию абсолюта, но и над устройством романа, не решившего «задачу жизни». Всему виной «оптический обман» (139), «обман слов» (167), констатируемый Фаустом, сводящийся к тому же конфликту «мысли и выражения», охватившему не понимающих друг друга людей: «Слова похожи на морскую зрительную трубу, которая колеблется в руках у стоящего на палубе; в этой трубе есть для глаза некоторое ограниченное поле, но на этом поле предметы меняются беспрестанно... он видит много предметов, но ни одно явственно; к сожалению, слова наши еще хуже этого оптического инструмента — не на что и опереть их! мысли скользят под фокусом слова! мыслитель сказал одно — для слушателя выходит нечто другое; мыслитель избирает лучшее слово для той же мысли, силится приковать слово к значению мысли нитями других слов — а вы, господа, думаете, что он переменял и саму мысль!». Мир уподоблен тому, что видели заблудшие гофмановские персонажи через оптические приборы, через стекло в «Песочном веке» и «Пустом доме». Истина, не родившись, должна исчезнуть в бездне, потому что искажена конечным, неспособна выразиться в нем. Таким же конечным стало и человеческое Я, над которым насмешается Сегелиель — все к нему сводится, «какое на себя не надевай платье» (140). Трансцендентальное Я, устремленное к бесконечности, в искаженном мире обречено стать лишь замкнувшимся в себе Я, подобным тому,

над которым смеялся в «Ночных бдениях» Бонавентура: луковица в покровках шелухи, «искорка» в «танцующем фарсе»...

На сходство «Русских ночей» с романом Бонавентуры «Ночные бдения» указывает А.В.Гулыга. «Явная переключка» обнаруживается и в заглавии, и в жанре. «То и другое называется “роман”, но представляет собой цикл новелл, лишенных любовной интриги и единого сюжета, объединенных общей философской идеей, критическим пафосом по отношению к духовной ситуации эпохи, заботой о судьбе человека и верой в исцеляющую силу любви»¹³⁴.

В духе баллады Шеллинга «Видение пастора из Дроттнинга, что в Зеландии» Фауст говорит: «Ночь есть царство враждебной человеку силы; люди чувствуют это...; оттого ночью люди пугливее, оттого рассказы о привидениях, о злых духах ночью производят впечатление сильнее, нежели днем» (77). В речах Фауста обосновывается авторское обращение к ночи, связанное с «небольшим, но удивительным по глубине и учености сочинением Шеллинга... “О самофракийских божествах”, в котором ночь «почиталась старейшим из существ»¹³⁵.

Наконец, для самого Одоевского ночь — символ «поэзии смерти». «Непонятное чувство возбуждается в нас при виде ночи... — пишет он в «Записной книжке». — Исследуя это чувство, я нашел, что оно... желание смерти, желание избавиться от всего земного»¹³⁶. Земное — кропотливый дневной труд, ночное — поэзия раздумий над бренностью бытия, «поэзия смерти». Однако высокий трагический пафос ночи сопрягается с ироническим. Фауст ссылается на Шеллинга: «Упрек в темноте, говорит он, который делают философии, происходит не от ее действительной темноты, но оттого, что не всякому дан тот орган, которым она может быть схвачена”. Если так, то что значит слово, употребляемое нами для выражения мысли? Изменяется форма, ясная для одного, менее понятная для другого, вовсе непонятная для третьего!» (137). Ночь, таким образом, предстает в двойственности: воплощает гносеологическую активность субъекта и таинство мира, но и темноту, в которой погрязает, запутывается познающее Я, неспособное вырваться из пут конечного. Поэтому пути всех героев остаются открытыми, учитывая непреходящее желание преодолеть темноту: «Чем же кончилось... путешествие?» — Путешествием» (145), — заявляют в рукописи шеллингианцы, имея

¹³⁴ Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1994. С. 289—290.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Одоевский Ф.В. Записная книжка. С. 65.

в виду так и не завершённое странствие в поисках истины. «Мы трудились, трудились, — констатирует в Эпиглоге Фауст, — и опять дошли до того же, что до нас было известно. По-моему, незачем было ходить так далеко...» (167).

Покойные шеллингианцы говорили о будущем: «XIX век принадлежит России» (149). Это вызвало бурю насмешек со стороны читающих рукопись приятелей-философов: «Если бы их устами, да мед пить,— сказал Ростислав» (149); «Фразы и фразы, вот и все! — произнес Виктор диктаторским тоном» (149). Но ведь шеллингианцы «жили в веке фраз, — тогда не говорили иначе...» (149), — говорит Фауст о прежних временах. Каково же теперь? Теперь — и это соответствует существованию *русского скептицизма* — остается «ждать гостей и встречать их хлебом и солью...» (183), остается ждать приближения «той эпохи, когда будет *одна наука и один учитель*» (183), когда человек с «восторгом» сможет произнести слова: «Человек есть стройная молитва земли» (183). Это означало новую надежду, новый, сопряженный с ней, поиск истины.

Роман заканчивается словами Ростислава: «А у меня так и не выходит из головы мысль сочинителей рукописи: «Деятнадцатый век принадлежит России!» (183). **Русский скептицизм как проявление зидительной раннеромантической иронии, «критицизма и энтузиазма» стал заключительным аккордом «Русских ночей».** Долгий диалог друзей-философов о России приводит к неожиданному, но в русле осознания специфики русского скептицизма закономерному результату: то, что по прочтении рукописи шеллингианцев предстало как «фраза», теперь становится главным в дальнейшем устремленном к бесконечности следовании к истине, в которое будут вливаться все новые мыслители.

Именно так и случилось в романе: приятели-шеллингианцы умерли, но их поиск продолжают философы во главе с Фаустом, и так далее... Шеллинг выступает в этом пути отправной точкой (Одоевский думал, что Шеллинг «стар, а то, верно, перешел в православную церковь»¹³⁷), проявляя полную сопричастность: «Чудное дело ваша Россия..., нельзя определить, на что она назначена и куда идет она, но к чему-то важному назначена»¹³⁸.

Таким образом, в романе очевидно наличие ряда вариантов иронии.

¹³⁷ Беседа Одоевского с Шеллингом (Запись в путевом дневнике) // Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. С. 140.

¹³⁸ Там же.

— «Русские ночи» — роман-драма, где каждый участник диалога является собой духовную стихию, устремленную к решению «задачи жизни», — выступают выражением своеобразного проявления исповедуемой Одоевским *иронии свободы* — свободного балансирования мыслящего субъекта в мире, наполненном противоречащими друг другу идеями, с признанием правомерности их существования;

— новеллы рукописи шеллингианцев, по замыслу автора, организованы так, что судьба рефлектирующего героя-безумца в центре каждой из них отвечает на вопрос, поставленный предыдущей новеллой, и перекликается с размышлениями-рассуждениями философствующих приятелей, которые, в свою очередь, согласно своей позиции (шеллингианец, кондиллькист, скептик), комментируют прочитанное и прочувствованное. В результате каждая из историй, демонстрируя неприемлемую ни автором, ни героями-философами судьбоносную односторонность, вызывает к жизни противоположность, порождающую надежду на преодоление противоречия. Таким образом, поиск благодатного синтеза — абсолюта — в духе немецкой раннеромантической традиции устремляется в бесконечность; непреходящая пульсация осознания односторонности и желания ее преодоления является себя как *раннеромантическая ирония*;

— величие поставленной в романе проблемы «разрешения задачи жизни» иронически снимается в Ночи первой обстановкой перерыва между бальными танцами, в которой она была заявлена Ростиславом, *молодым шеллингианцем* (нарочитая оксюморонность, так как шеллингианство уже ушло в прошлое, а шеллингианцы, в частности владельцы рукописи, давно умерли). Рукопись шеллингианцев, читаемая приятелями-философами, завершается Судилищем, призванным привести противоречия, которые охватывают героев, если не к полному снятию, то к логическому выстраиванию, должному направить мысль к их разрешению. Однако Судилище не только искажает смысл противоречий (в том, как это происходит, можно уловить иронию в адрес трансцендентальных построений немецких мыслителей), но и становится объектом насмешек ироника, пророка, дьявольского ученика, многоликого доктора Сегелиеля, вовсе не должного появляться в качестве подсудимого. Истина, не родившись, падает в бездну, происхождение которой неизвестно: то ли это одна из шуток Сегелиеля, то ли полное, ничего не рождающее небытие. Так «задача жизни», она же истина, к открытию которой девять бессонных ночей устремлялся ищущий дух целого поколения, персонифицированного в образах молодых философов, на самом деле оказывается

только иронически размытой иллюзией, аналогом позднеромантического Ничто, фигурирующего, в частности, в «Ночных бдениях» Бонавентуры.

— диалог «Русских ночей» вовлекает в себя поколения искателей истины (умершие шеллингианцы, приятели-философы как индивидуализированные духовные стихии, герои новелл рукописи шеллингианцев), осознающих ограниченность своих духовных потенций. Фауст, направляющий ход беседы, подобно *Сократу*, заставляющему своих собеседников признавать неправоту собственных умозаключений и двигаться к истине, постоянно констатирует свою ограниченность, в то же время настаивая на собеседников-философов на дальнейший поиск истины;

— явление *русского скептицизма* — бесконечной жажды познания и созидания, устремленной не только к осознанию абсолютности *Я*, как это было в немецком романтизме, но и к утверждению в абсолюте *Я* в качестве родовой общности. Этот национальный аналог зиждательной раннеромантической иронии оптимизирует эпилог романа, делая его иронически незавершенным: поиск истины продолжается в лоне «русского духа» как преодоление темноты ночи, темноты взаимного непонимания и непонимания собственного *Я*, приводящего к конфликту «мысли и выражения».

Глава 3. РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.И.ТЮТЧЕВА

3.1. Творчество и творец в свете иронии

Проблеме иронии в творчестве Федора Ивановича Тютчева (1803—1873) не посвящено специального исследования. И это несомненный парадокс¹, так как уже Л.В.Пумпянским было установлено, что лирика поэта совокупно являла собой «полную, хотя и крайне сжатую, систему теоретического романтизма»², где ирония возводилась в статус особого мироощущения.

Ирония в творчестве Тютчева будет рассматриваться нами в свете устоявшегося в литературоведении воззрения на лирику поэта как *на единый текст*³. основополагающей выступает точка зрения Ю.М.Лотмана, согласно которой лирика Тютчева, «отличаясь разнообразием, контрастной противоречивостью всех красок образующей ее картины..., исключительно стабильна в своих структурных особенностях»⁴. Это объясняет

¹ В связи с имеющимся огромным исследовательским материалом, связанным с Тютчевым и немецким романтизмом. См., в частности: Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И.Тютчева // Уралия: Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928. С. 9—57; Вайман С.Т. Тютчевское // Филологические науки. 1978. № 6. С. 18—20; Магина Р.Г. Русский философско-психологический романтизм (Лирика В.А.Жуковского, Ф.И.Тютчева, А.А.Фета). Челябинск, 1982. С. 32—49; Лотман Л.М. Ф.И.Тютчев // История русской литературы: В 4 т. М., 1982. Т. 3. С. 410—413; Берковский Н.Я. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. М., 1987. С. 14—26; Козырев Б.Н. Письма о Тютчеве // Литературное наследство. Т. 97: В 2 кн. М., 1988. Кн. 1. «Ф.И.Тютчев». С. 70—131; Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 32—107; Михайлов А.В. Проблема философской лирики // Обратный перевод. М., 2000. С. 405—420.

² Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева. С. 15.

³ Л.В.Пумпянский рассматривал поэзию Тютчева в качестве «системы гнезд», образующих поэтический цикл, которые, будучи расположенными «в порядке развития одной (романтической) идеи, дали бы полную, хотя и сжатую, систему теоретического романтизма». Потому тютчевский «циклизм» предполагал упорное вращение вокруг одних и тех же поэтических идей с внесением в него тематического «противоположения». (Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И.Тютчева. С. 15, 30). В.П.Океанский, апеллируя к стихотворениям разных лет («О вещая душа моя...», 1855 г., «Цицерон», 1830 г., «От жизни той, что бушевала здесь...», 1871 г.), рассматривает всю поэзию Тютчева как экстремально раздвинутый метатекст, «стадийно изоморфный метатексту европейской культуры: античность (антропоцентризм), христианство (теоцентризм), Новое время (натурализм)». (Океанский В.П. Поэтика пространства в русской метафизической лирике XIX в.: Е.А.Баратынский, А.С.Хомяков, Ф.И.Тютчев. Иваново, 2002. С. 80), повторяя триадичную модель, сконструированную Шеллингом в «Системе трансцендентального идеализма», прочно вошедшую в раннеромантическую культуру. Е.К.Созина, рассуждая о поэтическом дискурсе как дискурсе сознания, говорит о стихах Тютчева, взятых «в целом, как единый текст» (Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыты феноменологического анализа). Екатеринбург, 2001. С. 55).

⁴ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 593.

парадокс: «противоречивое разнообразие текстов Тютчева имеет органическую тенденцию складываться в единый текст — “лирика Тютчева”»⁵.

Возникающий «хаос идей» сопрягался с еще одним парадоксом: мгновенное впечатление переводится поэтом «на язык тех глубинных оппозиций, которые строят онтологию его мира», сообщая поэзии «внеличностный характер». При этом «по текстам его лирики можно проследить историю его сердечных увлечений, итинерарий его путешествий»⁶.

Отсюда *диалектический характер* лирики Тютчева — движение противоположностей внутри единой картины мира, когда можно, погружаясь душой в разные миры, вновь осуществлять поиск себя в процессе обретения первообраза — идеи, образующей «абсолютный синтез абсолютных антитез», *всегда исполненной*, согласно Ф.Шлегелю, *иронии* в силу непреходящего противоборства мыслей⁷.

Отсюда и творческая близость Тютчева и Гейне⁸. Уже Н.А.Некрасов отметил, что «ряд стихотворений поэта носит на себе легкий, едва заметный оттенок иронии, напоминающий... Гейне»⁹, имея в виду «высокую романтическую иронию»¹⁰. В.Я.Брюсов пишет, что «Тютчев в своих статьях, в своих рассудочных стихотворениях — остроумный, хотя немного парадоксальный диалектик»; любимый его прием «состоит в сопоставлении предметов... совершенно разнородных», между которыми он стремится найти «сокровенную связь», а следствием подобных парадоксальных сопряжений выступает «*оксюморонность*»¹¹. Поэт-исследователь аргументирует свои мысли примерами из текстов: «Тютчев говорит, что “в волшебном сне он узнал” много неведомых лиц, что ветер “понятным языком” твердит о “непонятной муке”»¹².

⁵ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 593.

⁶ Там же. С. 594.

⁷ См.: Шлегель Ф. Фрагменты. С. 296—297.

⁸ Совмещение несовместимого проявляется у Гейне даже тогда, когда он анализирует произведения иных авторов. В.М.Жирмунский приводит в качестве примера высказывание Гейне о «святых развратниках» Захарии Вернера. Это особый тип «мистического чувственника..., играющего на связи религиозных и чувственных ожиданий в женском сердце». (Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика». С. 84).

⁹ Некрасов Н.А. Из статьи «Русские второстепенные поэты» // Тютчев. Стихотворения. М., 2004. С. 374.

¹⁰ См. об этом: Лейбов Р.Г. «Лирический фрагмент» Тютчева: Жанр и контекст. Тарту, 2000. С. 41.

¹¹ См.: Брюсов В.Я. Ф.И.Тютчев. Смысл его творчества // Тютчев. Стихотворения. М., 2004. С. 476, 478. Вслед за В.Я.Брюсовым К.Г.Исупов полагает, что «художественной основой онтологических построений Тютчева оказывается оксюморон». (Исупов К.Г. Онтологические парадоксы Ф.И.Тютчева («Сон на море») // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого: Сб. науч. тр. Кемерово, 1983. С. 23).

¹² Там же.

Л.М.Лотман отмечает: «Формулы и поэтические афоризмы Гейне и Тютчева были созвучны формулировкам и конструкциям философской мысли их времени. Остроумие выражения идей и поэзии этих лириков обуславливалось представлением о том, что лаконизм и изящество отражают самую сущность мира. Так “эпиграммный”, по собственному его убеждению, характер многих лирических стихотворений Гейне с острой, парадоксально-неожиданной концовкой передавал восприятие мира человеческих отношений в его внутренне конфликтной, противоречивой сущности, в многозначности и непредсказуемости его ситуаций»¹³.

Эти особенности творчества сопрягались с особым *духовным обликом поэта-остроумца*. «“Тютчевiana” — любопытное явление, подчеркивающее сверхличность, *невольность* искусства, — писал Ю.Н.Тынянов, — ...рядом с высоким литературным творчеством у Тютчева существовало комическое устное, не нашедшее литературного выражения, ...главную роль играет не словесное выражение, а мимика и жест»¹⁴. Так, Д.В.Григорович вспоминает о Тютчеве — завсегдаеае салона М.Ю.Виельгорского: «Постоянным посетителем этих вечеров был известный поэт Ф.И.Тютчев, прославившийся также едкостью своего остроумия»¹⁵. Б.Романов, напротив, отмечает, что «Тютчев действительно пламенно любил Россию, любил поэзию. Это не мешало ему оставаться трезво-проницательным и часто — но не в стихах¹⁶ — глубоко ироничным. В его письмах нет и следа романтической возвышенности. Зато заметен иронический тон, который отнюдь не меняется, когда он говорит о дорогих ему людях, о событиях скорее печальных. Тютчев и на смертном одре остается самим собой, насмешливым острословом»¹⁷. Л.П.Гроссман воссоздает торжественный момент в Кремле, сонм ослепительно одетых знатных особ. «“Грезы, грезы”, — шепчет стоящий в толпе придворных камергер его величества Федор Тютчев. — Разве подлинно бытие этих марионеток и автоматов? Разве не миражем веет от этого ленивого полдня истории? Да полно, действительность ли в нем?»¹⁸. Н.Я.Берковский отмечает своеобразную двойственность, охватывающую Тютчева как придворного¹⁹, как оратора и как вдохновенного человека-

¹³ Лотман Л.М. Ф.И.Тютчев // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 411.

¹⁴ Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 369.

¹⁵ Аронсон М.И., Рейсер С.А. Литературные кружки и салоны. М., 2001. С. 246.

¹⁶ Имеется в виду не романтическая ирония, а ирония как стилистический прием.

¹⁷ Романов Б. Неразгаданный Тютчев // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 2004. С. 561.

¹⁸ Гроссман Л.П. Тютчев и сумерки династий // Ф.И.Тютчев: pro et contra. М., 2006. С. 405.

¹⁹ См., в частности, об озабоченности карьерой и финансовых неурядицах в семье: Динесман Т.Г. Ф.И.Тютчев. Страницы биографии (К истории дипломатической карьеры). М., 2004. С. 51—53.

творца: «Монархист по убеждениям, связанный с царским двором, при встрече на балах, на приемах он не узнает в лицо высочайших особ — так мало они занимают его на деле, так нереальны они для него. Заскучав на парадном богослужении в Исаакиевском соборе, он бежит на улицу в своем камергерском мундире, являя собой мимойдущим ряженого»²⁰... Поэт, подобно романтическому герою, пребывает в созданном им двоимирии, ощущая его, как иенские романтики и его русский современник — любомудр Одоевский.

В неавторизованной записи конспекта лекций по спецкурсу Ю.М.Лотмана «Русская философская лирика. Творчество Ф.И.Тютчева», опубликованном Л.Киселевой в Тютчевском сборнике 1999 г., высказано важное замечание, подытоживающее сказанное выше: «*Романтическая ирония у Тютчева — организующий принцип мировоззрения и поэзии*»²¹. В этом необычность Тютчева, так как, констатирует Ю.М.Лотман, русским поэтам романтическая ирония не была свойственна в той многогранности, которой ее наделяли немецкие романтики. Исследователь апеллирует к Кюхельбекеру, противопоставившего сатиру иронии: «Сатирик смотрит на мир односторонне, потому что знает жизнь. Иронист смотрит со многих сторон, потому что он не знает истины»²². Именно это *колебание между точками зрения, из которых ни одна не может стать исчерпывающей, легло в основу представления о Тютчеве как об иронической личности и поэте-иронике*. С другой стороны, истоком романтической иронии поэта выступает *противопоставление подвижности точек зрения догматическому мышлению*. Отнюдь не всегда сопутствуя веселью, ирония «может быть и трагической, но не может быть догматической; значение не может быть зафиксировано, оно переходит в свою противоположность. Стремление и жажда быть другим связана с антидогматизмом мышления»²³. В качестве примера всеобъемлющей романтической иронии поэта Ю.М.Лотман апеллирует к следующим тютчевским строкам о «двойном бытии души»:

*Так ты — жилища двух миров.
Твой день — болезненный и страстный.
Твой сон — пророчески-неясный.
Как откровение духов...²⁴*

²⁰ Берковский Н.Я. Ф.И.Тютчев. С. 8.

²¹ Лотман Ю.М. Спецкурс «Русская философская лирика. Творчество Ф.И.Тютчева (неавторизованный конспект лекций) // Тютчевский сб. Тарту, 1999. С. 303.

²² Лотман Ю.М. Спецкурс «Русская философская лирика». С. 302.

²³ Там же. С. 303.

²⁴ Там же.

У Тютчева романтическая ирония обнаруживается уже в *отношении к самому процессу творчества*, роднящему его с *иенскими романтиками*. Иенцы творили в «беспамятстве», не сулящем жестких выводов и конкретных формулировок, наслаждались свободой, кроющейся в неопределенности²⁵. Блаженное ничегонеделание, праздность как «единственный фрагмент богоподобия»²⁶ сопутствовали творческому акту — особой форме жизнеутверждения демиурга, каковым мнил себя ранне-романтический творец, желая «Весь день, в бездействии глубоко, / Весенний, теплый воздух пить...» (1, 236).

С другой стороны, ощутима связь с творческой позицией почитаемого Тютчевым Н.М.Карамзина²⁷ — 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, игнорирующим систему «штилей», выступающим в качестве проявления свободы, расширяющей границы художественного творчества. При этом «реальный Карамзин... был весьма высокого мнения о своем литературном даровании и видел в себе человека, призванного реформировать русскую словесность»²⁸.

Тютчев наследует иенскую «идиллию праздности» и карамзинский взгляд на творчество, но без пафосного отношения к себе как к новатору и реформатору. И.С.Аксаков отмечал, что «стихи у него не были плодом труда, хотя бы и вдохновенного... Они не сочинялись, а творились. Они сами собой складывались в его голове, и он только ронял их на бумагу, на первый попавшийся лоскуток. Если же некому было припрятать к месту оброненное, подобрать эти лоскутки, то они нередко и терялись»²⁹. Аналогичная мысль в записях супруги поэта: «Набросав на бумагу свои идеи, он становится столь же к ним равнодушен, как к судьбе своего имени»³⁰. В письме к коллеге по дипломатической службе И.С.Гагарину Тютчев напишет: «Вы просили меня прислать вам мой бумажный хлам. Ловлю вас на слове. Пользуюсь этим случаем, чтобы от него избавиться. Делайте с ним, что вам заблагорассудится. Я питаю отвращение к старой

²⁵ См. также: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 34.

²⁶ Шлегель Ф. Люцинда. С. 139.

²⁷ Для Тютчева Карамзин — «наш добрый, чистый гений» (2, 182).

²⁸ См. об этом: Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Карамзин. СПб., 1997. С. 436—437.

²⁹ Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 83.

³⁰ Э.Ф.Тютчева — К.Пфеффелю (Овстуг, 13—16/25—28 июля 1849 г.) // Федор Иванович Тютчев. Литературное наследство. Кн. 2. С. 233.

исписанной бумаге, особенно исписанной мной. От нее до тошноты пахнет затхлостью»³¹.

Л.Я.Гинзбург отметила, что «для Тютчева... почти не существует особая проблематика призвания поэта. С этим как-то связана... его аффектация светского дилетантизма и равнодушия, даже пренебрежения к своим стихам»³².

Б.Романов приходит к выводу, что «небрежное большей частью отношение к своим рукописям, к печатной судьбе своих стихов не столько странность гения, сколько модель творческого поведения, определенная Пастернаком: “цель творчества — самоотдача”. У самого Тютчева об этом сказано: “Не рассуждай, не хлопочи!.. / Безумство ищет, глупость судит”. Чего стоит поведанная им самим история о том, как он в Мюнхене случайно сжег целый ворох стихов...»³³.

Р.Г.Лейбов дополнил выводы предшественников³⁴, реконструировав историю публикаций тютчевских стихотворений, отметив слабо проявленные, но все же имеющиеся «прагматические установки автора», слабо проступающий лик придворного светского человека. В частности, публикацию стихотворения «Когда дряхлеющие силы...» (1866) под заглавием «Князю Вяземскому», где Вяземский был представлен в весьма нелестном облике, Тютчев, как свидетельствует письмо его дочери М.Ф.Бирилевой, воспринял как катастрофу. Это стихотворение, а также эпиграмма на графа Строганова «Как верно здравый смысл народа...» (1865), эпиграмма на князя Суворова («Князю Суворову»), «Есть много мелких, безымянных...» (1859) были изъяты из сборника, составленного И.Аксаковым. «При уничтожении Тютчев проявил гораздо больше настойчивости, чем при подготовке сборника, — пишет Р.Г.Лейбов. — Таким образом, полного безразличия к судьбе своих стихов Тютчев не демонстрирует, напротив, его поведение указывает на наличие в авторском

³¹ Тютчев — И.С.Гагарину. 3 мая 1836 г. // Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 17.

³² Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 92.

³³ Романов Б. Неразгаданный Тютчев // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 2004. С. 553.

³⁴ Нельзя, однако, обойти вниманием точку зрения Д.С.Мережковского, усмотревшего в равнодушии Тютчева к своему творчеству некое злое, тяжелое начало: «Кажется иногда, что не только эту тетрадь со стихами (речь идет о мюнхенской тетради стихов, случайно брошенной поэтом в огонь. — *Т.Ш.*), но и всю свою поэзию — дар Божий — готов кинуть к ногам, как сор. Нелюбовь к славе — одно из двух: или смирение, или презрение к людям». (Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии // Д.С.Мережковский. В тихом омуте. М., 1991. С. 449). Нам все же ближе концепция романтически-иронической природы тютчевского творчества, на которую «работают» наблюдения, сделанные И.С.Аксаковым, Н.Я.Берковским, Ю.М.Лотманом, А.Юнгрен, Р.Г.Лейбовым.

сознании определенных границ, отделяющих стихи, которые могут появиться в печати, от стихов, никак для печати не предназначенных»³⁵.

При этом исследователь вовсе не отрицает «устную природу творчества» поэта, упоминаемую ранее. Сохранившиеся черновики поэта — «листки», несопоставимые с пушкинскими «тетрадами» — с законченными стихотворениями свидетельствуют о том, что Тютчев впоследствии практически не обращался к ранним текстам. «Иными словами — первичная форма бытования текста для Тютчева — не просто рукописи, но пространство ментальное»³⁶, — подытоживает Р.Г.Лейбов. Очевидно также, что *Тютчеву близко фаустовское «Пергаменты не утоляют жажды. / Ключ мудрости не на страницах книг»*³⁷.

Творческие акты, сводившиеся к мгновенным озарениям, не отягощенные материальной плотью фиксирования, вовлекали поэта в стихию *импровизации*. «По облику своему Тютчев — поэт-импровизатор, — отмечал Н.Я.Берковский. — Он высоко оценивал в человеке игру естественных, произвольных сил. <...> Тютчев следует собственным наитиям, возлагает надежды на прихоть чувства и мысли — они сами должны вывести его на верный путь..., твердо верит в правоту своих догадок, не ищет доказательств на них»³⁸. «Импровизаторскую программу» поэта исследователь видит в следующих строках:

*Бродить без дела и без цели
И ненароком, на лету,
Набрести на свежий дух синели
Или на светлую мечту?*³⁹

А.Юнгрен называет такое отношение к творчеству «артистической позой», спаянной с «личными свойствами поэта»⁴⁰, без возможности проведения между ними разделяющей грани. Этот вывод подкрепляется цитированием стихотворения, посвященного М.П.Погодину, написанного в «духе салонной остроты». Текст стихотворения говорил не только о склонности поэта к импровизации, но и о том, что сама эта склонность была по-иенски иронична. Объятый «праздностью», поэт сообщает о своем стихотворном «списке»: «Не совладал с моею ленью праздной. /

³⁵ Лейбов Р.Г. «Лирический фрагмент» Тютчева: Жанр и контекст. Тарту, 2000. С. 39—40.

³⁶ Там же. С. 38—39.

³⁷ Гете И.В. Фауст. С. 24.

³⁸ Берковский Н.Я. Ф.И.Тютчев. С.17.

³⁹ Цит. по: Там же. С. 18.

⁴⁰ Юнгрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи // Тютчевский сб. Тарту, 1999. С. 20.

Чтобы она хоть вскользь им занялась...»⁴¹. Налицо противоречие, данное в свете иронии: «лень праздная» должна «заняться», то есть совершить нечто полезное, антитетичное чистой красоте, но она же — творческое состояние духа, в котором невозможно совершить ничего полезного.

Иенские романтики с иронией относились к высказанному слову. Она исходила из противоречия бесконечности духовного продуцирования кратковременности бытия продукта, отторгнутого от души, обретшего материальность. Романтический творец подчинен высшей силе; акт творчества подобен «чуду», «даже однократное свершение которого, — по Шеллингу, — должно было бы нас уверить в абсолютной реальности высшего бытия»⁴². Но творение, создаваемое «для-себя», отторгается от творца. «С каждой чертой 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 — эта тень гиганта — нашего самосознания, — писал Новалис. — <...> Художник принадлежит своему произведению, произведение же не принадлежит художнику»⁴³. Бытие творения из бывшего «для-себя», но ставшего «для-другого», порождает отстраненно-ироническое отношение к нему романтического творца.

Американский романтик Н.Готорн описал ситуацию, в которую попадает «мастер красоты». Тот создал бабочку — прелестное существо, какое не могла бы породить и всемогущая природа. Но вот бабочка, играющая красками жизни, — плод долгих творческих усилий — убита, а художник, уже познавший высшую красоту творения, вовсе не скорбит, он улыбочив и спокоен, ибо краткое земное бытие для него ничего не значит⁴⁴.

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 (как у У.Блейка «В одном мгновеньи видеть

⁴¹ Цит. по: Юнгтрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи. С. 27. Далее ссылки с указанием в скобках номера тома и страницы по изданию: Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений: В 2 т. М., 1994.

⁴² Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. С. 476.

⁴³ Новалис. Фрагменты. С. 96.

⁴⁴ См.: Готорн Н. Мастер красоты // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1986. С. 388—407.

вечность»⁴⁵). Вербальность, 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 раннеромантической иронической традиции, в свете которой важен сам творческий акт, а не его обретший конечность продукт. Духовное продуцирование бесконечно, потому понимание Тютчевым факта, что «стихи живут два-три мгновенья, / Родились утром, к вечеру умрут»⁴⁶, не окрашено в тона пессимизма.

С другой стороны, миг существования прекрасного, мгновение жизни стиха, есть единственно подлинное мгновение. «Каждое мгновение столь же вечно, как и целое, — писал Шеллинг. — Из этого ясно, что временная жизнь каждой вещи, рассмотренная сама по себе, не отличается от вечной, но сама есть своя вечная жизнь»⁴⁷. Мысль, высказанная романтическим философом, нашла отражение в тютчевском любовании «чудными мгновениями» как жизненной полнотой, быстро исчезающей, а потому многократно желанно продляющейся, о чем лирический герой молит и призывает⁴⁸.

Романтическое культивирование мига вкупе с нежеланием замыкать творческий акт в материи фиксированного текста сообщает Тютчеву фаустовский взгляд на позицию творца: «Но жалок тот, кто копит мертвый хлам. / Что миг рождает, то на пользу нам»,⁴⁹ «Тогда наш дух беспечностью велик. / Прекрасен только... / Настоящий миг»⁵⁰.

Призывы и мольбы о продлении мига тесно связываются с *ироническим умолчанием*, культивируемым романтиками (как было у Шеллинга в «Песне» и у *Василия Андреевича Жуковского* (1783—1852) «К мимопролетевшему знакомому Гению»⁵¹), когда многообразность смыслов не может отождествиться сознанием с их вербальным выражением. В этом ключе весьма показателен тютчевский «Silentium!» (1830):

⁴⁵ Блейк У. В одном мгновенье видеть вечность // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 257.

⁴⁶ Цит. по: Юнгрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи. С. 27.

⁴⁷ Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении реального и идеального в природе // Собр. соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 39.

⁴⁸ См.: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева... С. 99.

⁴⁹ Гете И.В. Фауст. С. 28.

⁵⁰ Там же. С. 428.

⁵¹ О связи и различии двух стихотворений см.: Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 161—164.

*Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне,
Безмолвно как звезды в ночи —
Любуйся ими — и молчи.*

*Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи —
Питайся ими — и молчи.*

*Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум —
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи —
Внимай их пенью и молчи!.. (1, 191).*

Тютчевский «Silentium!» восходит к «Невыразимому» Жуковского⁵²:

*Что наш язык земной пред дивною природой...
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Хотим прекрасное в полете удержать,
Ненареченному хотим название дать —
И обессилено безмолвствует искусство...
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчанье понятно говорит...⁵³.*

Из немецкого идеализма пришло к Жуковскому ощущение невозможности выражения всеполноты внутреннего чувства: «Вообще прилагательное “невыразимый”... является постоянным определением мистического переживания, — отмечал В.М.Жирмунский, — и уже Я.Беме, любимый учитель романтиков, говорит: “Заикаясь.., должен я проповедовать о великой тайне, и не улучшает земного языка то, что я созерцаю в духе”»⁵⁴. «При помощи слов мы владеем всем кругом земным... Только невидимое, что витает над нами, не могут слова низвести к нам

⁵² Точка зрения, устоявшаяся в литературоведении. См., в частности: Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975. С. 185; Фаустов А.А. Язык переживания русской культуры: На пути к середине XIX в. Воронеж, 1998. С. 91.

⁵³ Жуковский В.А. Невыразимое (Отрывок) // Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 129.

⁵⁴ Цит. по: Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 31.

в души, — писал Вакенродер, уверенный в существовании «двух удивительных языков», открывающих тайну мира — *природу* и *искусство*. — ...На одном из этих чудесных языков говорит единый господь, на другом — лишь немногие избранные среди людей, кого он помазал в свои любимцы»⁵⁵. Для Ф.Баадера природа — «иероглифические письмена», требующие особой мудрости прочтения⁵⁶.

Романтики исходили из кантовского представления о связи природы и искусства через «непосредственный интерес к прекрасному». «Природа, — писал И.Кант, — прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть тогда названо прекрасным, когда мы сознаем, что это искусство, но вместе с тем оно выглядит как природа»⁵⁷. Лишь гениальный творец способен утратить «оковы» рассудочной деятельности, явив миру истинно прекрасное произведение. Вакенродер, а вслед за ним Шеллинг, говорят о внезапном мистическом озарении, которое охватывает творца, соединившего в душе природу и искусство⁵⁸.

«Невыразимое» Жуковского воспеваает бесконечное всеохватное чувство, навеянное красотой природы, не могущее быть выраженным вербально. Это чувство «болезненно», ибо близко к той высшей точке, к которой приходит душа гения, внезапно ощутившего способность созерцать «красоту в ее высшем великолепии»⁵⁹. «Язык природы» и «язык искусства», выявленные Вакенродером, в «Невыразимом» устремляются к гармонии, но не достигают заветного унисона. Парадоксальность противоречия состоит в том, что для живописания прекрасного, все же (и это подчеркивается поэтом) «*есть слова*», но им не дано воссоздать первообраз прекрасного, первозданный божественный синтез — «то, что слито с сей блестящей красотой». Такова раннеромантическая позиция Жуковского, показавшего деятельность продуцирующего сознания, вечно постигающего абсолюта в его бесконечной отдаленности.

С другой стороны, притяжательным местоимением «наш» в первой строке стихотворения «Что наш язык земной пред дивною природой?» Жуковский указывает на множественность носителей «языка», земное

⁵⁵ Вакенродер В. О двух удивительных языках и их таинственной силе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 75.

⁵⁶ См.: Баадер Ф. Из дневников и статей // Эстетика немецких романтиков. С. 536.

⁵⁷ Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 147.

⁵⁸ См.: Вакенродер В. О двух удивительных языках и их таинственной силе. С. 75; Шеллинг Ф.В.И. Бруно, или О божественном и природном начале вещей // Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 564—565.

⁵⁹ Шеллинг Ф.В.И. Бруно, или О божественном... С. 585.

естество которых не способно охватить беспредельное, как это культивировалось иенским содружеством.

У Тютчева в «Silentium!» эта множественность предельно субъективируется, а индивидуальность абсолютизируется. Интонация настойчивого призыва говорит о том, что призывающий рассчитывает на собеседника, которым выступает читатель-адресат, имплицитно присутствующий «в структуре поэтического мира как “внимающий” истине слушатель, как адресат знания»⁶⁰, и тогда возникает духовное содружество героя и читателя-слушателя. Однако такое содружество оказывается иллюзорным, так как внимающий *двойствен*: он выступает и как субъект монолога, как я, замаскированное под *ты*⁶¹; «я» носителя речи обращается к себе самому на «ты»⁶². Это связано и со сложившейся жизненной ситуацией: «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...»⁶³. Впоследствии, в 60-е годы, пережив жизненную драму, Тютчев «достаточно последовательно воплощает программу, поэтически сформулированную в «Silentium!», — отмечает Р.Г.Лейбов. Исследователь аргументирует эту мысль строками из письма к А.И.Георгиевскому, где в резкой форме говорится о «многопоэтических профанациях внутреннего чувства» в связи с публикацией в «Русском вестнике» стихотворений, посвященных памяти Е.Денисьевой. Все это — «свидетельства рефлексии Тютчева не только над невыразимостью человеческих чувств, но и над двусмысленностью роли поэта»⁶⁴.

Таким образом, позиция Тютчева, выраженная в «Silentium!», связана с личными переживаниями поэта как биографического лица и с ранне-романтической невыразимостью бесконечной идеи.

Сопоставим призыв поэта к молчанию в «Silentium!» с воспеваемым им «всемирным молчаньем» в «Видении» (1828—1829). Всемирное молчанье — обязательный момент божественного созерцания. Об этом пишет в «Третьей Эннеаде» Плотин, размышляя о «созерцательном акте высшей части Души», наполняющей космос «своими неоскудевающими энергиями»: «Все это происходит в *тиши* (эмфаза моя. — *Т.Ш.*), ибо здесь еще ничто не связано с какими-либо обсуждениями или созданием

⁶⁰ Созина Е.К. Дискурс сознания... С. 60.

⁶¹ Лотман Ю.М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 555.

⁶² Там же. С. 556.

⁶³ Чагин Г.В. Тютчевы. Преданья русского семейства. М., 2003. С. 175.

⁶⁴ Лейбов Р.Г. «Лирический фрагмент» Тютчева: Жанр и контекст. С. 35.

внешних вещей: тут есть лишь созерцающая Душа, производящая свой собственный подлежащий природный принцип»⁶⁵. В диалоге Платона «Федр» боги и человеческие души, вовлеченные в круговое движение небесного свода, созерцают запредельное. Сопричастность древним образам сообщает священной тишине «Видения» *абсолютность*, подкрепляемую указанием поэта на то, что в мироздании *всегда* присутствует «*некий час*» — средоточие «явлений и чудес» (1, 138).

Отказ от слов в «Silentium!» «не имеет универсального смысла — постоянного индивидуалистического самопогружения»⁶⁶, — отмечает В.Н.Аношкина; это романтическое состояние мига, способное смениться иным состоянием, в данный миг неведомым. Анализируя автограф, принадлежащий поэту, исследовательница делает важный вывод: «Особенно многозначителен синтаксис знаменитого тютчевского парадокса — “Мысль изреченная есть ложь”; обычно в изданиях фраза завершается точкой, но в автографе... рассуждение отнюдь не завершено, не категорично, поэт вовсе не убежден в том, что изреченная мысль — всегда ложь. Его высказывание открыто... оно не безусловно, а условно... Везде недосказанность»⁶⁷.

Таким образом, открытость и случайность «Silentium!», где молчание *абсолютно* лишь в обозначаемый *миг*, оказывается противостоящей абсолютности «часа» «Видения», хотя в обоих случаях речь идет об отрезке времени. Образ молчания, наделяясь внутренними противоречиями, утрачивал устойчивость.

Парадоксальным сопряжением «Silentium!» выступает оппозиция «*молчание — поэт*»: призыв к молчаливому самосозерцанию (у Тютчева «любованию» чувствами и мечтами) в поэтической оформленности исходил от *поэта*. «Великая ирония — автор знаменитого “Silentium” был не только замечательным поэтом, но еще известным блестящим собеседником. Как это хорошо рисует его “двойное бытие”»⁶⁸, — писал А.Г.Горнфельд. Эту мысль впоследствии развернет Н.Н.Скатов: «Стихи космического чувства таковы, что единственной доступной человеку стихией, способной если не передать, то хотя бы навести на след..., обозначить все равно не всегда ясные знаки, оказывается стихия поэтическая..., но и в этой своей способности все равно никогда не могущая достичь

⁶⁵ Плотин. Эннеады: В 2 т. Киев, 1995. Т. 2. С. 100.

⁶⁶ Аношкина В.Н. Мироззрение и слово поэта: Современные проблемы изучения поэтического наследия Тютчева // Литературоведческий журнал. 2004. № 18. С. 20.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Горнфельд А.Г. На пороге двойного бытия // Ф.И.Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 234—235.

адекватного внешнего выражения. <...> Тютчевский поэт никогда не может быть доволен. <...> Это «высший поэтический самосуд, приговаривающий к самоотрицанию. Отсюда стон: слово о слове, взывающем «Silentium!»»⁶⁹.

В романтизме, в частности в «Философии искусства» Шеллинга, речь уподоблялась божественной эманации, божественному знанию. Мир рожден от деяния Бога, явленного в слове-Логосе и ощущающем его Духе. Застывая в конечном, слово Бога преобразуется в материю искусства⁷⁰. Как «умершее слово», оно отражалось в изобразительном искусстве, как нерожденное слово — в звуке музыки. Отсюда понимание слова, речи как идеального первообраза художественного творчества. Поэтическая речь — следствие диалектического процесса, в результате которого языковой хаос обретает «поэтическое тело», подобное телу божества. Тютчевское «Видение» в противовес «Silentium!» наполнено ожиданием божественного слова, сконцентрированном в образе спящей Музы, чья душа, тревожимая богами, зрит «пророческие сны». Состояние мира через образ Музы проецируется на личность творца, который, подобно богу-демиургу, замер в молчании, предшествующем изречению слова.

Как поэту и как романтику Тютчеву ведомо, в чем состоит миссия творца. Об этом говорит стихотворение «Из Шекспира» (начало 30-х гг.) — воссозданный близко к тексту первоисточника фрагмент монолога Тезея из пьесы В.Шекспира «Сон в летнюю ночь»⁷¹:

*И лишь создаст воображенья виды
Существ неведомых, поэта жезл
Их претворяет в лица и дает
Теням воздушным местность и названье! (1, 208).*

«Видение» связано с фрагментом «Из Шекспира» актом ожидания творческого претворения в мироздании и в душе; «Silentium!» сообщает этому акту романтическую незавершенность.

В «Silentium!» глаголы повелительного наклонения «молчи, скрывайся и таи», «питайся», «внимай» призывают к совершению духовного

⁶⁹ Скатов Н.Н. По высям творенья // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 2004. С. 619.

⁷⁰ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 341.

⁷¹ Обращение к проблеме воображения через Шекспира, которому было дано «узреть тайну невидимого мира в зеркале глубоко видящей фантазии» (Шлегель Ф. История древней и новой литературы // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 318, соответствовало иенским представлениям о творчестве.

продуцирования, представленного как совокупный «мир... таинственно-волшебных дум». В этом уже кроется ирония, так как призыв, осуществляемый в духе риторической традиции XVIII в., налагает узы несвободы при совершении духовного акта, могущего быть лишь *свободным*, независимо от того, кто является внимающим — адресат или адресант. Учитывая, что поэт осознал свою демиургическую миссию претворения воображаемого, очевидно, что он *играет* самой идеей творчества, призывая в «Silentium!» к конкретному духовному деянию, которое может быть лишь свободным, противостоя конкретности, выражаемой в фиксации результата продуцирования в материи звучащего слова — самой сути осознаваемого призвания поэта, что явствует из стихотворения «Из Шекспира».

Контраст слова и молчания, к которому оно призывает, отражен и в ритмической организации стихотворения. Наблюдения В.Н.Аношкиной о многоточии в автографе стихотворения дополняют выводы, сделанные М.М.Гиршманом, относительно «индивидуальной пунктуации — срединном тире... Такое троекратное выделение призыва и “молчи” обнажает еще один внутренний контраст настойчиво повторяющегося высказывания, слова о молчании»⁷².

Таким образом, в «Silentium!» выявляется целый комплекс противоречий, исполненных раннеромантической иронии:

— ироническое умолчание, содержащее множество смыслов, к которому должны привести красноречиво звучащие слова-призывы, налагающие несвободу на духовное продуцирование субъекта, могущее быть лишь свободным;

— обладание божественным поэтическим даром в сопряжении с желанием избежать вербализации идеи;

— молчание как преходящее состояние, призванное смениться иным и неведомым;

— молчание, подобное состоянию Фауста, о котором возвестил Мефистофель, отвечая на вопрос о себе: «Мелочный вопрос / В устах того, кто безразличен к слову, / Но к делу лишь относится всерьез / И смотрит в корень, в суть вещей, в основу»⁷³. Применительно к романтическому творчеству это означает, что слово бесполезно там, где существует беспредельный акт созидания.

⁷² Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002. С. 199.

⁷³ Гете И.В. Фауст. С. 52.

Следовательно, «Silentium!» выступает средоточием многогранно проявляемой романтической иронии как творческой позиции, при которой декларация истины заменяется погружением в абсолютизирующийся поиск идеального состояния, значимого лишь в момент призыва и лишь в этот момент обретающего абсолютность.

Тютчевское «литературное поведение» и тексты его стихотворений возрождают раннеромантическое, *игровое* представление о творчестве. Новалисом подобная игра мыслилась как «чередa неизведанных ощущений», оживляющих «замысел», являющая человеку «его самобытность и особенную свободу», ведущая к обогащению «двойственного опыта», когда «вне человека больше нет ничего непроницаемого, в самом человеке множатся образы и предвестия»⁷⁴. Гете воспел в «Душе мира» шеллингианские открытия: «К бесформенным образованиям льнете, / Играя и творя, / Все сущее в размеренном полете / Навек животворя»⁷⁵. Новалис в «Генрихе фон Офтердингене» восклицал: «Мне любви фиал тяжелый / Каждый новый полный день. / Влага светится, играя, / Окрыляя и хмеля; / И пришлец у двери рая — / Твой жилец, моя Земля»⁷⁶. Тютчев восторженно подхватывает: «Две беспредельности были во мне, / И мной своенравно играли оне» (1, 178); «Играют выси ледяные / С лазурью неба огневой» (1, 175); «Младенец пылкий и живой / Играл — неосторожен» (1, 117); «...гром..., резвяся и играя, грохочет в небе голубом» (1, 154); «...волна..., покоясь иль играя» (2, 76); «Играй, покуда над тобою / Еще безоблачна лазурь, / Играй с людьми, играй с судьбою» (2, 130); «Жизнь играет, солнце греет...» (2, 176); листья «... были в красе, / Играли с лучами, / Купались в росе!..» (1, 183); «Люблю глаза твои, мой друг, С игрой их пламенно-чудесной» (1, 231); «Играет в чаше / Всемогущее вино» (2, 61); «Своенравная волна, / Как покоясь иль играя, / Чудной силы ты полна!» (2, 75).

В.Н.Аношкина выделяет «романтическую особенность изображения света — его “игру”, или “игру” с ним явлений природы... Свет “играющий” и “играющие” с ним живые существа дивного мира природы — особенность тютчевских живописных картин, утверждающих мысль о живом благодатном свете, в образе, в конечном итоге восходящем к Божественности Творца»⁷⁷.

⁷⁴ Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к ночи. М., 1996. С. 105—106.

⁷⁵ Гете И.В. Душа мира // Гете И.В. Избранное: В 2 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 171.

⁷⁶ Новалис. Генрих фон Офтердинген. С. 262—263.

⁷⁷ Аношкина В.Н. Мирозозрение и слово поэта... С. 21.

Игра — наполненное иронией состояние изменчивости, когда размываются грани истинного и неистинного, когда, как у Ф.Шлегеля, «можно то верить, то не верить» и когда важен сам процесс движения к абсолюту⁷⁸, а результат неожидан и неведом, — 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» (1, 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?» (1, 235).

Ироническую сущность вдохновенного творчества-игры, явленной как «бесконечный обмен образа на образ, неограниченная возможность подстановок и превращений»⁷⁹, Тютчев раскрыл в стихотворении «Конь морской» (1830—1835):

*О рьяный конь, о конь морской
С бледно-зеленой гривой,
То смиренный, ласково-ручной,
То бешено-игривый!
Ты буйным вихрем вскормлен был
В широком божьем поле —
Тебя он прядать научил,
Играть, скакать по воле!
Люблю тебя, когда стремглав
В своей надменной силе,
Густую гриву растрепав
И весь в пару и в мыле,
К брегам направив бурный бег,
С весельем ржаньем мчишься,
Копыта кинешь в звонкий брег
И в брызги разлетишься... (1, 199).*

Прежде всего, как отметил Н.Я.Берковский, перед нами «образ натурального коня, того самого, которого содержат в конюшне со всеми словами натурального значения, относящимися к нему»⁸⁰. На обыденный

⁷⁸ Тютчев воспроизводит сокровенную сущность игры, выявленную, в частности, П.С.Гуревичем именно как «вид непродуктивной деятельности, мотив которой заключается не в результатах, а в самом процессе (Гуревич П.С. Игра // Культурология XX века: Энциклопедия. СПб., 1998. С. 236).

⁷⁹ Берковский Н.Я. Тютчев. С. 15.

⁸⁰ Там же.

образ набегают иной, более высокий, связанный с волной; конь уподобляется волне. И, наконец, третий, сопряженный с душой человека. Душа и личность человека «подобны волне, и они же трагически отличны от нее. Изменчивые, как волны, нестойкие в том или ином образе, полученном ими, они не столь весело и беззаботно прощаются с этим своим образом, как делают это морские волны — морские кони»⁸¹.

С другой стороны, морской конь, родственник античному Пегасу, — аллегория вдохновенного творчества. Для воссоздания стихийности творчества символический Пегас был бы слишком традиционен, 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!». «Море» и «вихрь» противостоят «брегам» — земному, конечному, материальному, осязательному, 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», то есть 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 быстротечному мгновению подкрепляется иронически созданным образом. Либо обыденность неотвратимо настигает вдохновение, и оно смертно. Но море вечно, вечен «берег» (вспомним «Море и утес»), значит, вдохновение вернется вновь, вновь состоится раннеромантический акт продуцирования.

Стихотворение «На камень жизни роковой...» (1823) предположительно посвящено⁸² Семену Егоровичу Раичу (1792—1855), обучавшему Тютчева до той поры, пока воспитанник не поступил в университет. Переводчик Тассо и Горация, поклонник гармоничных, отточенных «латинских грамматических форм»⁸³, он привил юному поэту любовь к античности.

⁸¹ Берковский Н.Я. Тютчев. С. 15.

⁸² См.: Чулков Г. Примечания и варианты // Тютчев Ф.И.: Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 297—298.

⁸³ Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 382.

Если согласиться с предположением, что адресатом стихотворения выступает Раич, то выявится образ кроткого, признанного, талантливого, но не отмеченного печатью гения творца.

С другой стороны, Раич, будучи проводником итальянского влияния в поэзии русского романтизма, увлеченный Петраркой, культивировал «сладостный стиль, противостоящий низкой “существенности”... *Неопетраркизм* Раича служил своеобразным стилистическим индикатором тенденции *опоззять* наш язык»⁸⁴, но принадлежал уже ушедшей «сентиментально-прециозной» эпохе⁸⁵. И говоря об амуровых «стрелках», «горсти цветов», «пламенной лире», незаметном существовании поэта, избегающего споров, Ф.Тютчев, с одной стороны, воссоздает черты карамзинского героя, который отнюдь «не бурный гений», а «человек простых чувств, душевной ясности, чистосердечно признающийся в неяркости своего таланта»⁸⁶, а с другой, — демонстрирует понимание, что герой не принадлежит современности. С этой же стороной проблемы сопряжена исполненная иронии ситуация, возникающая при абстрагировании от биографических фактов. И одновременно предстает *поэтическая позиция* Тютчева-ироника, когда «предмет описания или обращения... чаще всего так и остается известным лишь самому автору, предоставляя исследователям возможность строить бесконечные догадки на сей счет»⁸⁷.

Подобно Й.Герресу, воссоздававшему в мифопоэтических, иронических обыгранных образах судьбу Поэзии, Тютчев живописует земной удел поэта, волей случая пришедшего в мир:

*На камень жизни роковой
Природою заброшен,
Младенец пылкий и живой
Играл — неосторожен (1, 117).*

Здесь неживой камень — метафора безжизненной жизни (такое представление о ней возможно в связи с философскими представлениями о мертвом *не-Я* И.Г.Фихте и о мертвой материи Спинозы), играющей с младенцем — воплощением жизни — во что-то плохое, очевидно

⁸⁴ Гиривенко А.Н. Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века. М., 2002. С. 132—133.

⁸⁵ Вацуро В.Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сб. Л., 1985. С. 85.

⁸⁶ Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина. С. 440.

⁸⁷ Чагин Г.В. Тютчевы... С. 67.

привносящее часть своей мертвенности в живую невинность. В раннем романтизме дитя — персонификация абсолюта. У Новалиса «где дети — там Золотой век»⁸⁸, «чем дольше человек остается ребенком, тем длительней жизнь»⁸⁹. У Шеллинга «только в младенческой неопределенности делается вполне разрешимой проблема... слиянности божественной и человеческой природы»⁹⁰. У Гофмана в «Эликсирах дьявола» появляется божественное дитя, есть и «чудесное дитя», дарящее гармонию детским душам в одноименной сказке.

В тютчевском стихотворении изначальная сущность младенца — «пылкого» и «живого» — сохранена. Однако дальнейшая судьба дитяти, ставшего поэтом, воссозданная в последующих семи строфах, указывает на утверждаемое в позднеромантическом ключе всемогущество материального мира. Мертвенность, присущая ему, не снимается ни деяниями Музы, ни пребыванием в «храме Свободы», ни служением Амуру, ни поклонением Орфею. Сокровенные романтические акты иронически обращаются в пустоту, в Ничто, в пантеон утративших былую мощь богов.

Свобода обожествлялась трансцендентальной философией⁹¹. Но герою Тютчева «...мрачных жертв не приносил, / Служа ее кумиру, — / Он горсть цветов ей посвятил / И пламенную лиру» (1, 117). Свобода предстает не более как юношеская, наполненная эротикой, энергия, о чем свидетельствуют словосочетания «горсть цветов» и «пламенная лира». «Горсть цветов» говорит о необдуманной небрежности, свойственной юности, жаждущей любви и страсти, как это некогда было со шлегелевским Юлием. Однако клишированная «пламенная лира» и снижена именно «горстью цветов», исходящей из мира быта и пользы, как монеты и крупа. Отсюда ироническое снижение образа юноши-поэта.

Явление Амура, бравшего с поэта «дани», навеивает мысли не о страстном, а о «сладострастном» XVIII столетии. У В.Ф.Ходасевича престарелый Державин был ведом не «таинственным Эросом», а «шаловливым Амуром»⁹², делающим любовь частью комфортного быта. У Тютчева герою-поэту Амур дарует не стрелу, а «стрелку», и ею, как пером, он «...повесть начертал / Орфеевой супруги» (1, 117), сделав частью обычного сознания миф о великом поэте и великой любви. И это «царство

⁸⁸ Новалис. Афоризмы и фрагменты // Шульц Г. Новалис сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1998. С. 302.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства. С. 134.

⁹¹ См.: Шеллинг Ф.В.И. Философские письма о догматизме и критицизме. С. 58.

⁹² Ходасевич В.Ф. Державин. М., 1988. С. 317.

снов» становится преддверием обретения рая, ибо земной «венец» (следует читать: материальные блага) поэтом уже достигнут вполне. Последний катрен завершает образ полностью утратившего свободу сметливого рифмоплета, который «...спорил — в жизни только раз / *На диспуте магистра* (1, 118). Ирония в качестве стилистического приема сочетается с позднеромантической иронией, отрицающей ценности раннего романтизма. Нерешенный вопрос об адресате стихотворения в качестве иронии к читателю создает дополнительный заряженный иронической энергией фон.

Противопоставление гения «гармонической банальности», выведенное Ф.Шлегелем в качестве основной романтической оппозиции, иронически снимается Тютчевым в эпиграмме «Средство и цель» (20-е годы):

*Стяжать венок от вас не мечу,
Но ваши похвалы люблю,
Коль на пути своем их встречу.*

*Балласт хотя не назначает,
Куда и как плыть кораблю,
Но ход его он облегчает* (1, 163).

Как балласт улучшает мореходные качества судна, так похвалы стимулируют творчество поэта. В результате свобода романтического творца, отдаленного от толпы (достаточно вспомнить романтические стихотворения на эту тему А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова), легко отвергается лирическим героем, оказывающимся вовлеченным в сферу бытовых отношений, что подчеркивается употреблением разговорной лексики — выражением желания лексемой «мечу».

Уподобляя похвалы балласту, Тютчев прибегает к сравнению-объяснению, как и в своих «серьезных» стихотворениях, где подчеркивалась неполнота знания, столь значимая в трансцендентальной философии. Неполнота знания актуализировалась посредством сравнительных описаний, связанных с «понятием “кажимости” — als ob, важнейшим модальным квантором..., выступающим при нереальном, квазиреальном, вероятностном сравнениях»⁹³. «Как бы» Тютчева, по В.Н.Топорову, — это и отголосок «спотыкающегося языка немецкой метафизики», и особая проверка зыбкой связи между «внутренним чувством» и «чувственным объектом», сигнал о текучей изменчивости «драмы познания» — процесса самообъективации субъективного — воплощения «мифа о неполном

⁹³ Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева... С. 103.

знании», «позиции промежутка», занимаемой лирическим героем⁹⁴. Когда «как бы» не обозначалось, но подразумевалось, все вышесказанное сохраняло свой смысл. Так «драма познания» низводилась в лоно иронии, отрицающей духовную свободу творца.

Напрашивается еще одна аналогия, связанная с тютчевской приверженностью к поэтическим формам XVIII в. В оде «Фелица» Г.Р.Державина есть строки, где поэт обращается к Фелице со следующими словами:

*Тебе единой лишь пристойно
Царевна! Свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия согласие
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать.
Так кормщик, через Понт плывущий,
Ловя под парус ветр ревущий,
Умеет судном управлять⁹⁵.*

В державинской оде царевна Фелица (императрица Екатерина II) управляет страстями и народами, подобно «кормщику» на корабле; в эпиграмме Тютчева — движение корабля облегчается балластом похвал — налицо снижение известного образа. В результате — тройная ирония: отрицающая раннеромантическое видение свободного творца, к собственному, многократно испытываемому переживанию «драмы познания», и принявшая форму аллюзии с одической традицией XVIII в.

Особым, каноническим образом европейского романтизма становится герой — *поэт и возлюбленный*. Поэт творит образ возлюбленной, и он ускользает в своей бесконечной изменчивости, так как любовь есть непостижимый абсолюте; возлюбленная — его персонификация. Такова *ирония любви*, выведенная Ф.Шлегелем в качестве одного из романтических постулатов. Она присуща и Тютчеву, по-шлегелевски являя себя в стихотворении «Друг, откройся предо мною...» (1827—1830) — переводе стихотворения Г.Гейне «*Liebste, sollst mir heute sagen*», осуществленном в связи со знакомством поэтов.

⁹⁴ Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. С. 70.

⁹⁵ Державин Г.Р. Фелица // Антология русской поэзии: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 202.

Тютчев

*Друг, откройся предо мною —
Ты не призрак ли какой,
Как выводит их порою
Мозг поэта огневой!..*

*Нет, не верю: этих щечек,
Этих глазок милый свет,
Этот ангельский роточек —
Не создаст сего поэт.*

*Василиски и вампиры,
Конь крылат и змий зубаст —
Вот мечты, его кумиры,
Их творить поэт горазд.*

*Но тебя, твой стан эфирный,
Сих ланит волшебный цвет,
Этот взор лукаво-смирный —
Не создаст сего поэт (1, 167).*

Гейне

*Liebste, sollst mir heute sagen:
Возлюбленная, ты должна мне сегодня
сказать,*

*Bist du nicht ein Traumgebild,
Не видение ли ты,
Wies in schwülen Sommertagen
Показалось в душные летние дни,
Aus dem Hirn des Dichters quillt?*

*Из мозга поэта исторглось?
Aber nein, ein solches Mündchen,
Но не такой ротик,
Solcher Augen Zauberlicht,
Такое колдовское сияние глаз,
Solch ein liebes, süßes Kindchen,
Такую милую, сладкую малышку,
Das erschafft der Dichter nicht.
Этого поэт не создаст.*

*Basilisken und Vampire,
Василисков и вампиров,
Lindenwürm und Ungeheur,
Драконов и чудовищ,
Solche schlimmen Fabeltiere
Таких скверных сказочных тварей
Die erschafft des Dichters Feur.*

*Их творит поэт пыл.
Aber dich und deine Tücke,
Но тебя и твое коварство
Und dein holdes Angesicht,
И твое прелестное личико,
Und die falschen frommen Blicke —
И ложные благочестивые взоры —
Das erschafft der Dichter nicht⁹⁶.
Этого не сотворит поэт.*

Однако шлегелевская ирония любви — желание познания и неизобразимость, неизмеримость абсолютного образа возлюбленной — сочетается в стихотворении с «одомашненностью» этого образа, проявляемой в употреблении уменьшительно-ласкательных суффиксов в словах

⁹⁶ Heine H. Liebste, sollst mir heute sagen [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.kalliope.org/digt.pl?longdid=heine2001102217>.

«щечек», «глазок», «роточек» во второй строфе. При этом поэт остается обладателем «мозга огневого»; ему подвластен таинственный мир, слагаемый из трех мифопоэтических составляющих, где «василиски и вампиры» — это сфера inferнального, «конь крылат» — Пегас, древний символ вдохновенного творчества, а «змий зубаст» — библейский искуситель, подвинувший прачеловека к совершению первого акта свободы. Величие, богоподобие поэта иронически сопрягается с «одомашненным» образом героини и иронически снимается внедрением разговорного «горазд».

Образ возлюбленной, живописуемый во второй строфе словами, напоминающими милый любовный лепет, заключен в раму из первой и четвертой строф, где он обретает черты идеальной возлюбленной, что опять же подчеркивается стилистически: ее «стан эфирный»; «щечки» же сменяют «ланины». Тютчев своим переводом обогащает образ возлюбленной, который у Гейне не балансирует между идеальностью и бытовой «одомашненностью». Оксюморонность, которой поэт наделяет «лукаво-смирный» взор возлюбленной, уточняет, почему она, ускользающая, призрачнее призрака, все же подвластного поэту. У Гейне взор возлюбленной исполнен ложного благочестия; в силу его обыденности в нем отсутствует оксюморонность, присутствующая у Тютчева и сообщающая образу героини незавершенность.

Образ поэта у Гейне больше тяготеет к образу влюбленного юноши, чья эротическая энергия мешает полностью понять возлюбленную, заслоняет ее. Герой Тютчева — и влюбленный, и поэт, а его возлюбленная одновременно и равновеликая поэту личность, и «призрак», и девушка, пробуждающая вполне земные чувства. Полное объяснение невозможно в силу интерпретации шлегелевской «иронии любви», стилиевой игры и иронического колебания между сугубо человеческим восприятием возлюбленной и романтическим клише, отвергаемым поэтом.

Романтическое универсальное сопряжение любви и поэзии нарушается и в стихотворении Тютчева «Не верь, не верь поэту!» (1831—1839).

*Не верь, не верь поэту, дева!
Его своим ты не зови
И пуще пламенного гнева
Страшись поэтовой любви!*

*Его ты сердце не усвоишь
Своей младенческой душой,
Огня палящего не скроешь
Под легкой девственной фатой.*

*Поэт всесилен, как стихия,
Не властен лишь в себе самом:
Невольны кудри молодые
Он обожжет своим венцом.*

*Вотще поносит или хвалит
Его бессмысленный народ...
Он не змию сердце жалит,
Но как пчела его сосет.*

*Твоей святыни не нарушит
Поэта чистая рука,
Но ненароком жизнь задушит
Иль унесет за облака (1, 261).*

Само название, с его удвоенным призывом «не верь», содержит иронию, ибо поэт в романтизме — пророк и объект культового преклонения. Двоемирие в стихотворении составили мир девы, уподобленный раю, где прачеловек жил, не зная греха, но не ведая и свободы, и мир поэта, свободного от пошлости («чистая рука», не нарушающая «святыни»). Это уведит Тютчева за пределы традиционного понимания романтического героя, страшного в своей стихийности. Равнодушие стихии к частным проявлениям бытия («Вотще поносит или хвалит / Его бессмысленный народ...») указывает на равновеликость поэта природе, подчиняемой лишь самой себе. Стихия «палящего» огня, которого надо «страшиться», ибо он «обожжет», не имеет ничего общего с традиционным представлением о пылкой любви и горячем сердце. В тютчевской картине мира огонь — злая, губящая природу сила⁹⁷. Следовательно, поэт, от любви которого предостерегается дева, выступает как персонификация разрушительного зла, уносящего жизнь, воплощаемую в стихотворении нежным образом невинной жертвы. Так романтическая оппозиция «поэт — дева» преобразуется в иную: «огонь — природа» = «небытие — бытие». Выделенные оппозиции сопряжены с пространственной игрой:

поэт (верх) _____ дева=любовь (верх)
поэт=огонь= небытие (низ)

Это доказывает, что Тютчев разрушает романтическую модель посредством разрушения романтической оппозиции, из которой изымается

⁹⁷ См. об этом: Козырев Б.М. Письма о Тютчеве. С. 106. Однако «огненная тема», данная у Ф. Тютчева по-разному, обнаруживает в иных случаях и «нечто общее положительное (сфера успеха, прибытка, плода, славы) — «Небесный свод, горящий славой звездной». (См.: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева. С. 72).

один из компонентов, что приводит к утверждению односферного пространства и утрате прежде декларируемой идеальности⁹⁸.

Идеальная личность творца-созидателя ввергается в сферу бытийно-обыденных отношений, что проявляется и в оппозиции — «жалящая “змия”» — «сосущая пчела»: «Он не змиею сердце жалит, / Но как пчела его сосет». Лексема «змия» вызывает аллюзии с библейским змием, жалящим сердце словом, искушающим словом (мотив искушения — один из основных в позднем романтизме). Пчела с древних времен символизировала красноречие; на уста Платона и Пиндара опускались пчелы, дабы привлечь к ним пиитический дар⁹⁹. В то же время глагол «сосет» указывает на длительность действия, на перенос всего происходящего в мир сложных и мучительных межличностных отношений, не вписывающихся в пределы романтической проблематики. «Любовь и самое творчество, являясь порождением глубин человеческого духа, несут вместе с тем опасность нарушения гармонии личности и разрушения ее целостности»¹⁰⁰, — пишет Л.М.Лотман.

Существен еще один аспект — фаустовский. Встретив Маргариту, Фауст восхищен ее чистотой; юная Гретхен чрезвычайно напоминает тютчевскую деву: «О, как в неведение своем / Невинность блещет, как алмаз в оправе, / Не помышляя о своей цене...»¹⁰¹. Фауст-влюбленный «пламенем объят»¹⁰² — у Гете стихия огня традиционно олицетворяет страсть. Но когда Фауст, жаждущий читать «тайнопись природы», понимает, что его самодостаточность не может быть питаема лишь женской любовью, он произносит слова, поразительно сочетающиеся с характеристикой тютчевского поэта: «Я сею горе и разлад, / Как с разрушительной силой / Летящий в пропасть водопад»¹⁰³.

Фауст, расстроивший «светлый мир ребенка», сокрушен; он, по выражению Мефистофеля, «кипит», и теперь стихия огня-страсти

⁹⁸ Возникает аллюзия с историей Августины де Сомервье из повести О. де Бальзака «Дом кошки, играющей в мяч» (1830). Вырванная любовью художника из своего буржуазного рая, девушка гибнет от несчастной любви к гению, растерзавшему ее сердце. Бальзак завершает повесть словами, созвучными тютчевским строкам: «Смирненные и милые цветы, распутившиеся в долинах, быть может, умирают... когда они пересажены слишком близко к небесам, где зарождаются грозы, где солнце палит и сжигает» (эмфаза моя. — Т.Ш.) (Бальзак О. де. Дом кошки, играющей в мяч // Собр. соч.: В 15 т. М., 1951. Т. 1. С. 74).

⁹⁹ См.: Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авторы-сост. В.Андреева, В.Куклев, А.Ровнер. М., 1999. С. 409.

¹⁰⁰ Лотман Л.М. Тютчев. С. 419.

¹⁰¹ Гете И.В. Фауст. С. 141.

¹⁰² Там же. С. 137.

¹⁰³ Там же. С. 155.

трансформируется в отчаяние и гнев. Желание Фауста — «И в пропасть вместе с ней с обрыва / Я, оступившись, полечу»¹⁰⁴ — вновь стихийно; в данном случае полет сродни водопаду — всесокрушающей водной стихии, равновеликой тютчевскому уничтожающему огню.

Очевидно, что у Тютчева деу от «поэтовой любви» предостерегает носитель опыта. Он также поэт, поэт-пророк, сродни Мефистофелю, заявившему Фаусту: «Она не первая»¹⁰⁵.

Человеческое в предостерегающем, таким образом, противоречит романтическому в силу разрушения единства любви и поэзии. Тютчев ведет сложную игру, одновременно выступая как носитель знания, как выразитель культурного опыта и как поэт, способный противопоставить человеческое поэтическому. Стихотворение «Не верь, не верь поэту!» подвергает иронии романтический канон, она же посредством смысловых колебаний в выявленных оппозициях низводит романтическую проблематику в сферу, изъятую из романтизма.

Важен еще один аспект проблемы: Тютчев, по наблюдению Л.Я.Гинзбург, крайне редко говорит в своих стихах о «поэте, поэзии, вдохновении»¹⁰⁶; ироническое отношение к самой проблеме в свете обозначенного выше тяготения к импровизации не могло дать устойчивого представления о творце и творчестве, что и породило иронические колебания в общем осмыслении темы: «То своенравно весел, то угрюм, / Рассеян, дик, иль полон тайных дум, / Таков поэт — и ты презрел поэта!» (1, 153) (эмфаза моя. — Т.Ш.)

Таким образом, в лоне общей романтической проблемы творчества и творца ирония Тютчева проявляет себя следующим образом:

— как особая форма остроумного воззрения на мир, выражаемая в «mots» и в пренебрежительном отношении к собственному поэтическому наследию в духе легкомысленной и радостной «праздности» иенских романтиков;

— как «умолчание», вбирающее в себя целый мир («Silentium!»), всю ироническую бесконечность идеи. Тютчевский призыв к молчанию впоследствии будет услышан философией XX в., где «само молчание превращается... в однородное поэтическое время, оно взрезает языковые слои и заставляет ощутить отдельное слово — ...как вспышку света, зияющую пустоту или как истину, заключенную в смерти и свободе»,

¹⁰⁴ Гете И.В. Фауст. С. 156.

¹⁰⁵ Там же. С. 207.

¹⁰⁶ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 92.

приводя «к порогу Земли Обетованной, то есть к порогу мира без Литературы, хотя свидетельствовать об этом мире могут все же одни только писатели»¹⁰⁷;

— как парадоксальное сочетание раннеромантического видения бесконечного духовного продуцирования и позднеромантического отрицания духовной свободы творца, погруженного в стихию конечного («На камень жизни роковой...», «Средство и цель»);

— в «антидогматически» подвижных, кажущихся невозможными «оксюморонных» сопряжениях риторической повелительности и духовной свободы («*Silentium!*»); романтической идеальности и одомашненности («Друг, откройся предо мною...»); богоподобия творца и его неидеальности («Не верь, не верь поэту!»); величия поэта и презрения к нему («Ты зрел его в кругу большого света...»); в ускользающей протейности образа, вовлеченного в чередование конечного (утес) и бесконечного (стихия волн, воды) («Конь морской»).

Ирония разрушает привычное романтическое видение проблемы «*поэт — творчество — любовь*», и это дает основание предположить, что лирика Тютчева, посвященная данной проблеме, не только вовлекалась в общее «катастрофическое наслоение романтизмов друг на друга»¹⁰⁸, присущее русскому романтизму, но и было проникнуто особой игрой, выражающей индивидуальное видение поэтом романтических и общечеловеческих проблем.

3.2. Трансцендентальный субъект в лирике Тютчева

Явление трансцендентального субъекта в поэзии Тютчева — следствие влияния на творчество русского поэта немецкой классической философии. «Трансцендентализм представляет собой совершенно определенную историческую традицию философствования, в которой находит свое выражение антропологическое начало всех возможных размышлений о бытии и космосе, — пишет С.П.Галенко. — Основная особенность этой традиции философствования состоит в том, что она имеет дело не столько с человеком во всей полноте его проявлений и связей с миром, сколько с рафинированной и сакрализованной сущностью человека, выступающего в виде некоего “трансцендентального субъекта”»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Антология. М., 2001. С. 363—364.

¹⁰⁸ Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы. С. 304.

¹⁰⁹ Галенко С.П. Идея трансцендентализма в западноевропейской философии. С. 47.

Для романтиков важен выявленный Фихте и дополненный Шеллингом единый трансцендентальный принцип — *самосознание* как знание человека о самом себе:

— оно выступает как мышление, становящееся само для себя объектом;

— как акт свободного самосозерцания — рефлексии *Я* над самим собой — оно подтверждает мыслительное единство субъекта и объекта и предполагает некое мыслительное осуществление, реализуемое в понятии *Я*;

— вне понятия *Я* самосознание не существует, так как самообъективация мышления и *Я* в качестве объекта абсолютно едины;

— в отличие от эмпирического сознания самосознание есть чистое сознание, в котором субъект воспринимает себя изначально определенным, независимым от последовательности представлений и существующим бесконечно;

— самосознание — единственный предикат *Я*, не являющегося ни вещью, ни предметом;

— как абсолютно свободный, чистый акт и чистый принцип знания, оно представляет собой *созидающее созерцание* — знание как продуцирование своего объекта¹¹⁰.

В «Системе трансцендентального идеализма» Ф.В.И.Шеллинга, с одной стороны, фигурируют трансцендентальное *Я*, мыслимое в развитии от изначального представляющего до становления в качестве субъективного субъект-объекта, а с другой стороны, природа — совокупность всего объективного, в высшей потенции явленная как объективный субъект-объект. Противопологаясь друг другу, они обретают тождественность в *человеке* как персонифицированном разуме.

Раннеромантический человек особым образом сопрягался с двумя мирами, проявляющими себя как «растянутое в высшей ясности» пространство и бесконечное, безначальное время, антропологически связанные в абсолюте в качестве «души и тела мира». «Сущность абсолюта, отраженная в бытии, есть бесконечное тело, сущность его, отраженная в мышлении или деятельности в качестве бесконечного познания, есть бесконечная душа мира»¹¹¹, — пишет Шеллинг. «Созерцание высочайшего совершенства», «посвящение в высшее блаженство»¹¹² — так немецкий философ-романтик характеризует акт познания абсолюта.

¹¹⁰ См.: Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. С. 233, 254—259.

¹¹¹ Шеллинг Ф.В.И. Бруно, или О божественном... С. 564.

¹¹² Там же. С. 566.

Здесь крылась раннеромантическая *ирония*, ибо в «абсолюте же не могут содержаться ни деятельность как деятельность, ни бытие как бытие. Поэтому тот, кто нашел бы выражение для деятельности, которая покойна, как глубочайший покой, для покоя, столь же деятельного, как высшая деятельность, в некоторой степени приблизился бы в понятиях как к природе совершеннейшего»¹¹³. А это как раз представлялось невозможным.

В «Философских письмах о догматизме и критицизме» Шеллинг иронически задавался вопросом: «*Несовершенство, слабость* — разве это не случайные ограничения, допускающие бесконечное расширение? И разве убеждение в слабости разума... не вселяет в нас надежду когда-либо стать сопричастным высшим силам?»¹¹⁴

Размышления немецкого философа нашли отражение в стихотворении Тютчева «Фонтан» (1831—1836). Для поэта очевиден раннеромантический взгляд на процесс познания, предполагающий вечное движение к отдаляющемуся в бесконечной иллюзии приближения абсолюта. Каждый акт приближения был исполнен иронии к предыдущему, сообщая осознание неполноты знания, почерпнутое иенцами у Сократа:

*Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится,
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной —
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.
О смертной мысли водомет,
О водомет неистошимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты (1, 224).*

Фонтан — водомет; сущность его устройства — в бесконечной циркуляции воды, о чем знали еще древние. В духе иенского романтизма у Тютчева происходит *ироническое оживление неживой материи*. С процессом

¹¹³ Шеллинг Ф.В.Й. Бруно, или О божественном... С. 565.

¹¹⁴ Шеллинг Ф.В.Й. Философские письма о догматизме и критицизме. С. 46.

оживления сопряжено разделением этого шестнадцатистрочного стихотворения на две части без членения на строфы. В первых восьми строках водяное облако, играющее радужными красками, создает иллюзию жизни («облаком живым»), но далее становится очевидно, что фонтан — метафора¹¹⁵ романтического процесса познания абсолюта. Однако если в одноименном стихотворении Тютчева конь морской разбивался о «брег» с «веселым ржаньем», то в «Фонтане» бесконечному «неистощимому» процессу не присущ подобный оптимизм — к радостной иенской ироничности присовокупляется иной, овеванный грустью взгляд. «Длань, незримо-роковая», рок в качестве неотвратимой необходимости, довлеет над свободой, неистощимостью, упорством мысли¹¹⁶. Совсем не случайно в первой строке эпитет «живой» относится к неживому облаку, созданному брызгами фонтана (оживляющая ирония), а в девятой строке, начинающей второе восьмистишие стихотворения, живая мысль все же мысль «смертная», соответственно, *человеческая*. И эта подчеркнутая «смертность» мысли говорит о личном переживании поэта, которое сродни фаустовскому видению: «Паденья эти и подъемы / Как в совершенстве мне знакомы!»¹¹⁷ Состояние Фауста, испытывающего «драму познания», характеризуется Мефистофелем весьма цинично:

*Вот неземное наслажденье!
Ночь промечтать средь гор, в траве,
Как божество, шесть дней творенья
Обняв в конечном торжестве!
Постигнуть все под небосводом,
Со всем сродниться и потом
С высот свалиться кувьрком —
Куда, сказал бы мимоходом,
(с презрительным жестом)
Но этого простейший стыд
Мне выговорить не велит»¹¹⁸.*

По-иенски оживляя неживое, Тютчев, возможно, ощутил катастрофу исчерпанности жизнеутверждающего движения, как некогда ее для иенских романтиков предвидел Гегель, и тогда эпитет «незримо-роковая» сообщает дополнительный зловещий оттенок всему происходящему со

¹¹⁵ См. об этом подробнее: Иванюк Б.П. Стихотворение-троп как тип художественного целого (на материале произведений Ф.И.Тютчева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1988. С. 10.

¹¹⁶ См. также: Горнфельд А.Г. На пороге двойного бытия. С. 238.

¹¹⁷ Гете И.В. Фауст. С. 48.

¹¹⁸ Там же. С. 153.

«смертной мыслью», над «фонтанным» состоянием которой ранее насмеялся Мефистофель.

Особый аспект анализа стихотворения в свете поставленной проблемы иронии составил тютчевский аллегоризм, разъясняемый Ю.М.Лотманом: «Образ незримо-роковой руки, останавливающей струю фонтана, был бы совершенно загадочным, если бы не дешифровался с помощью одной из весьма известных... эмблем»¹¹⁹. Исследователь апеллирует к христианской эмблематике, где рука символизировала божественный промысел; ссылается на эмблематический справочник Диего де Сааведра Фахарды, где изображение фонтана, останавливаемого рукой, выходящей из облака, сопровождалось латинской надписью: «И поле должно иметь свой отдых, дабы богатейшие плоды приносить. Доблесть возобновляется праздностью и набирается сил, так же как заткнутый рукой фонтанчик»¹²⁰. Вышедшая в петровскую эпоху книга «Символы и эмблемата», содержащая похожий рисунок и надпись на голландском языке «фонтан, заткнутый (gestopt) рукой», который, отдыхая, набирается сил, кажется Ю.М.Лотману наиболее вероятным источником тютчевского образа, а также знаменитого изречения Козьмы Пруткова: «Если у тебя есть фонтан, заткни его; дай отдохнуть и фонтану»¹²¹.

Остроумно представленный непреходящий гносеологический акт без осуществления полного «прорыва в трансцендентное» порождает *раннеромантическую иронию*.

По Шеллингу, трансцендентальное знание начинается с «общего сомнения в реальности объективного»¹²² (мысль, высказанная много ранее Р.Декартом, сомневающимся даже в существовании собственного тела¹²³). Иными словами, возникает опасность вторжения в границы субъективного мира, субъективного принципа знания чего-то чужеродного, принадлежащего объективному миру, необходимо приводящего к ироническому состоянию — *скептицизму* субъекта. В обыденном сознании лишенный основы скептицизм порожден лишь собственным опытом человека и заложен в нем самой природой. Скептицизм трансцендентального субъекта направлен на основу человеческих предубеждений, выраженную в утверждении существования вещей вне нас в качестве достоверности. Задачей трансцендентального субъекта выступает, таким

¹¹⁹ Лотман Ю.М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. С. 560.

¹²⁰ Там же. С. 561.

¹²¹ Там же.

¹²² Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма. С. 235.

¹²³ См. об этом: Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. М., 1993. С. 41.

образом, разрешение противоречия, скрытого в предубеждении обыденного сознания: каким образом суждение о вещах вне нас связано с субъектом, тождественно ему и достоверно. Знание же направлялось не на доказательство существования вещей самих по себе, а на то, чтобы выйти за пределы этого предубеждения и найти его основания. Эта трансцендентальная проблема интерпретируется в стихотворении Тютчева «Вопросы» (1827—1830) — переводе стихотворения «Вопросы» («Fragen») цикла «Северное море» («Die Nordsee») (1825 — 1826) Гейне.

Тютчев «Вопросы»

*Над морем, диким полуночным морем,
Муж-юноша стоит, —
В груди тоска, в душе сомнение, —
И сумрачный — он вопрошает волны:
«О, разрешите мне загадку жизни,
Мучительно-старинную загадку,
Над коей сотни, тысячи голов —
В египетских, халдейских шапках,
Гиеероглифами ушитых,
В чалмах и митрах, и скуфьях,
И с париками, и обритых, —
Тьмы бедных человеческих голов
Кружились и сохли, и потели —
Скажите мне, что значит человек?
Откуда он, куда идет, —
И кто живет над звездным сводом?»
По-прежнему шумят и ропщут волны,*

Гейне «Fragen»

*Am Meer, am wüsten, nächtlichen Meer
У моря, у пустынного, ночного моря
Steht ein Jüngling-Mann,
Стоит юноша
Die Brust voll Wehmut, das Haupt voll Zweifel,
Грудь полна тоски, голова полна сомнений,
Und mit düstern Lippen fragt er die Wogen:
И унылыми губами спрашивает он волны:
«O löst mir das Rätsel»,
«О, разгадайте мне загадку»,
Das qualvoll uralte Rätsel,
Мучительную древнюю загадку
Worüber schon manche Häupter gegrübelt,
Над которой уже многие головы размышляли,
Häupter in Hieroglyphenmützen,
Головы в иероглифических шапках
Häupter in Turban und schwarzem Barett,
Головы в чалмах и черных беретах,
Perückenhäupter und tausend andere
Головы в париках и тысячи других
Arme schwitzende Menschenhäupter —
Бедных потеющих человеческих голов
«Sagt mir, was bedeutet der Mensch?
«Скажите мне, что значит человек?
Woher ist er gekommen? Wo geht er hin?
Откуда он пришел? Куда идет он?
Wer wohnt dort oben auf goldenen Sternen?»
Кто живет там наверху на золотых звездах?»
Es murmeln die Wogen ihr ewiges Gemurmel,
Волны бормочут свое вечное бормотание,*

*И дует ветер, и гонит тучи,
И звезды светят хладно-ясно, —
Глупец стоит и ждет от-вета. (1, 172)*

*Es wehet der Wind, es fliehen die Wolken,
Wehet ветер, пльвум облака,
Es blinken die Sterne, gleichgültig und kalt,
Мерцают звезды, равнодушно и холодно,
Und ein Narr wartet auf Antwort¹²⁴.*

В стихотворении иронически обыграно шеллингианское трансцендентальное тождество «Я=Я» — *Я-сознающего* и *Я-существующего*. Познание человеком себя через слияние с объектом, коим у Тютчева выступает мир природы (волна, «ветр», звезды), оказывается невозможным; подчеркнутое и Гейне, и Тютчевым равнодушие стихий указывает на разобщенность субъекта и объекта.

Это фаустовский конфликт между познающим субъектом и познаваемым миром: «Ни на волос не стал я боле крупен, / Мир бесконечности мне недоступен»¹²⁵, который пытались преодолеть иенские романтики, культивировавшие человека как воплощение идеи гармоничного первообраза. Подобно космосу, внутри которого время упорядочило и объединило небесные тела, свет выразил идею всех телесных вещей, а форма придала им пространственную завершенность, человек выступает тождеством духа и организма, заключенных в телесную оболочку.

Романтики объявили человека источником «аналогий для Вселенной»¹²⁶, а его бытие — «самым чудесным вечным феноменом»¹²⁷ (Новалис), видели в нем «орган, способный к переходу в божественную свободу, растворение в высшем элементе»¹²⁸ (Ф.Шлегель). У Тютчева вопрошающий человек иронически снижен перед миром, в отношении которого занимает зависимое положение: он ждет от мира откровения о себе, но мир молчит и будет молчать вечно.

Проникновение в глубины внутреннего мира человека замещено демонстрацией разнообразных внешних, материально-бытовых проявлений (у Тютчева они даже представлены более насыщенно, нежели в первоисточнике, равно как более образно показаны мучения размышляющих над загадкой жизни «голов»): «В чалмах и митрах, и скуфьях, / И с париками, и обритых, — / Тьмы бедных человеческих голов / Кружились,

¹²⁴ Heine H. Die Nordsee [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.schiffbruechige.de/gelichte_23.html.

¹²⁵ Гете И.В. Фауст. С. 71.

¹²⁶ Новалис. Фрагменты. С. 96.

¹²⁷ Там же. С. 107.

¹²⁸ Шлегель Ф. Развитие философии в двенадцати книгах // Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 186.

и сохли, и потели...» (1, 172). Тютчев вводит ставший одиозным образ «философа в осьмнадцать лет», усугубляя иронию Гейне. У немецкого поэта герой стихотворения — «Jüngling-Mann»¹²⁹ (молодой человек), сообразно своему возрасту задающийся вопросами о смысле бытия. У Тютчева — «юноша-муж» — не прихоть поэта, а оксюморонное сочетание, указывающее на внутренне противоречивое сопряжение духовной зрелости и физиологической молодости, которое снимается именовани-ем героя «глупцом». Тысячеголовая толпа, традиционно противопостав-ляемая субъекту-познающему, вовлекает его в свою стихию, а природа одинаково не открывает тайн ни ему, ни ей. Так Тютчев, по-иенски пони-мая непознаваемость абсолюта и природы в качестве его воплощения, иронизирует над самим субъектом-познающим, утратившим бывшее бого-подобие.

Неразрешимость вопросов о смысле бытия распространяется на все в мире, где простые явления становятся значимыми, когда вводятся в дискурс сознания субъекта, как в стихотворении «С горы скатившись, камень лег в долине...» (1833):

*С горы скатившись, камень лег в долине —
Как он упал? Никто не знает ныне.
Сорвался ль он с вершины сам собой
Или низвергнут мыслящей рукой?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса* (1, 210).

Исходя из шеллингианской натурфилософии, образ камня — это об-раз абсолюта в его низшем неорганическом выражении. Упавший камень вызывает вопрос, равный по значимости загадке абсолюта, которую не-возможно разрешить¹³⁰. С другой стороны, камень выступает аллегориче-ским выражением проблемы свободы и необходимости в природе. Природа в романтическом истолковании — средоточие свободы. Но во-просы «как он упал», «...сам собой / Или низвергнут мыслящей рукой» свидетельствуют о том, что эта свобода не абсолютна. «Несущественно, была ли эта воля человеческой или божественной, важно, что она не

¹²⁹ Heine H. Die Nordsee [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.schiffbruechige.de/gelilhte_23.html.

¹³⁰ Неразрешимость усугубляется, если обратиться к сложной символике камня, являющего собой «связь между разными планами бытия, прошлым и будущим, а также обладает качественными параметрами как знак единства, силы прочной основы... Как сакральный образ служит символом... дома Божьего: "Этот камень, который я поставил памятником, будет (у меня) домом Божиим" (Быт. 28, 22)... Пул земли был местом встречи земного и трансцендентного миров». (Энциклопедия символов, знаков и эмблем. С. 226—227).

присуща имманентно природе, которая в этом случае оказывается лежащей вне категорий воли и сознания»¹³¹, — пишет Ю.М.Лотман.

И наконец, важен еще один, фаустовский, аспект. Во второй части драматической поэмы Гете Фауст и Мефистофель беседуют, забравшись на гору, слишком крутую по неизвестным и неинтересным Фаусту причинам («Гора крута, а как и почему, / Претит копать духу моему»¹³²), ибо он глубоко уверен во всесии природы, которая «всю себя сложила». Однако Мефистофель открывает Фаусту происхождение крутой горы, ставя под сомнение самодостаточность природы, познаваемой мыслителем («Смолкает ум философа неловкий»¹³³). Молох — пожиратель жертв в иудейской (Молах) и греческой мифологии¹³⁴ — в трактовке Мефистофеля выступает в роли Гефеста-кузнеца, преобразующего землю. Одним из обломков, слетевших вниз, и стала гора, на которой происходила беседа: «Гигантский камень брошен на лету / Во времена горячей этойковки. Он (философ, чей ум принужден умолкнуть. — Т.Ш.) говорит при виде этих стен: “Ничем не объяснимый феномен”»¹³⁵.

Образ падающего камня возникает и в беседе «У Верховьев Пенея». Сейсмос, вызвавший землетрясение, живописует свои «проказы», в результате которых и возникла прекрасная земная кора. Анаксагор рассказывает, как его молитва вызвала падение на землю «лунного шара», Гомункул подтверждает: «Гора была кругла, теперь острее. / Я треск неопиcуемый слышал. / С луны обломок каменный упал»¹³⁶. Фалес же «ничего не заметил», заявляя: «А месяц в высоте, как прежде светел / И в том же месте блещет, где сиял»¹³⁷. Мир наполнен непредсказуемыми катаклизмами, но мир неизменен — таково парадоксальное сопряжение свободы и необходимости в нем. Аллюзия с текстом «Фауста» углубляет проблему относительности свободы в природе и ее непознаваемости субъектом-познающим в стихотворении Тютчева.

Стихотворения «С горы скатившись, камень...», «Вопросы» и «Фонтан» сопрягаются в диалектическом видении духовной деятельности

¹³¹ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 575.

¹³² Гете И.В. Фауст. С. 457.

¹³³ Там же. С. 458.

¹³⁴ См.: Мифологический словарь. С. 375. Однако в «Словаре античности», составленном Й.Ирмшером, утверждается, что «представление о боге Молохе, которому приносят в жертву детей, восходит к неправильному истолкованию еврейского слова la-molek. На самом деле оно обозначает не бога..., а определенный вид жертвоприношения». (Словарь античности / Сост. Й.Ирмшер. М., 1992. С. 360).

¹³⁵ Гете И.В. Фауст. С. 458.

¹³⁶ Там же. С. 365.

¹³⁷ Там же.

трансцендентального субъекта: мир как неорганическая материя («С горы скатившись, камень...») — мир как непознаваемый абсолю́т («Вопросы») — сама динамика духовной деятельности субъекта-познающего («Фонтан»). Совокупно стихотворения выявляют наполненную раннеромантической иронией картину стремления и неосуществимости полноты знания, с наложением позднеромантического понимания относительности свободы субъекта.

Иллюзия обретения абсолюта сопровождается особым состоянием *трансцендентального томления*, испытываемого субъектом. По Канту, томительное ощущение есть *тоска*. Она возникает, когда *пустое желание* — «жажда объекта без применения силы для его создания» — направлено на нечто, что субъект получить не способен. Самоопределяясь посредством представления о чем-либо, что должно произойти в будущем, то есть *вожде́ля* и понимая, что желание не может осуществиться, субъект тоскует¹³⁸. Иенские романтики обогатили кантовскую концепцию томления. Состояние духа, выведенное кенигсбергским мыслителем, преобразилось у них в окрашенное негацией «бесплодное томление дня»¹³⁹. Таким томлением был охвачен жаждущий творческого самоопределения Йозеф Берглингер Вакенродера, пребывающий в «унылом и мучительном состоянии»: «О, не знаю, что меня стесняет, / Что мой дух и давит, и терзает»¹⁴⁰.

У Ф.Шлегеля в «Люцинда», напротив, предававшийся праздности Юлий покорно отдается «потоку мыслей..., которыми вожде́ление и воображение, околдовывали... чувства»¹⁴¹. Такое состояние предшествовало творческому акту: «нежная музыка фантазии, казалось, заполняла все пустоты томления»¹⁴². Гегель отмечает «*страстное томление прекрасной души*»¹⁴³ Новалиса — особое свойство внутренней жизни и «представление о внутренней тщете всякой истины»¹⁴⁴.

Генрих фон Офтердинген Новалиса томится, увидев сон о Голубом цветке; томление героя предшествует открытию «чуда мира» в любви и поэзии: «...Ее веленьем стал я сам собой / И поднял взор от прежнего

¹³⁸ Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 7. С. 284.

¹³⁹ Шлегель Ф. Люцинда. С. 202.

¹⁴⁰ Вакенродер В.Г. Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берглингера // Избр. проза немецких романтиков. Т. 1. С. 40.

¹⁴¹ Шлегель Ф. Люцинда. С. 140.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 4. С. 202.

¹⁴⁴ Там же.

томленья. / Еще дремал верховный разум мой, / Но, чуя в ангеле ее явление, / Лечу в ее объятиях — с ней одной»¹⁴⁵.

Вдохновенное «томление ночи», по Ф.Шлегелю и Новалису, — это продуцирование духа, направленное к бесконечности: оно дарит покой, «когда нашему духу ничто не мешает томиться и искать там, где он не найдет ничего более высокого, чем собственное томление»¹⁴⁶. Таково чувство, охватывающее героя, утратившего возлюбленную в материальном мире: он деятелен, так как вновь и вновь обретает ее абсолютный образ в бесконечном движении к трансцендентному, но пребывает в покое, осознавая, что томление есть единственно возможное состояние иллюзии обретения.

Таким образом, бесконечно деятельное и одновременно спокойное раннеромантическое «томление ночи» в качестве особой формы постижения абсолюта есть зиждательное ироническое состояние субъекта, противостоящее выведенному Кантом замкнутому в себе «бесплодному» состоянию духа.

Противопоставление двух типов томления воссоздано Тютчевым в стихотворении «Проблеск» (1824—1825). Из восьми катренов первые пять воспевают мгновение приобщения к абсолюту, которое и есть «проблеск»:

*Слышал ли в сумраке глубоко
Воздушной арфы легкий звон,
Когда полночь, ненароком,
Дремавших струн встревожит сон.*

*То потрясающие звуки,
То замирающие вдруг...
Как бы последний ропот муки,
В них отозвавшийся потух.*

*Дыханье каждое зефира
Взрывает скорбь в ее струнах...
Ты скажешь: ангельская лира
Грустит, в пыли, по небесах!*

*О как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!
Минувшее, как призрак друга,
Прижать к груди своей хотим.*

¹⁴⁵ Новалис. Генрих фон Офтердинген // Избр. проза немецких романтиков. Т. 1. С. 206.

¹⁴⁶ Шлегель Ф. Люцинда. С. 200.

*Как верим верую живую,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо протекло!.. (1, 125—126).*

Ключевой образ арфы, звучание которой рождает «проблеск», восходит к золотой арфе, культивируемой европейским романтизмом. С 1748 г. золотая (у Ф.Тютчева «воздушная») арфа обозначала:

— посредника между духами воздуха и человеком (Д.Томсон «Ода золотой арфе»);

— потустороннее слияние в любви (Д.Томсон и В.А.Жуковский «Эолова арфа»);

— любовное признание (У.Мейсон «К золотой арфе, посланной мисс Шеферд»);

— человеческие души (С.Кольридж «Эолова арфа»);

— гармоничное единение душ умерших и «зефиров» — духов воздуха («Сон» Ф. фон Дальберга)¹⁴⁷.

Томление по абсолюту, полет к «бессмертному» исполнены ранне-романтического оптимизма — «живой веры». Мощный образ эфирной струи, в которую преобразилось небо, проникающее в человеческое естество, делает богоподобие человека почти осязаемым.

Но оптимистичную картину сменяет иная, наполненная безысходностью:

*Но, ах, не нам его судили...
Мы в небе скоро устаем —
И не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем.*

*Едва усилием минутным
Прервем на час волшебный сон
И взором трепетным и смутным,
Привстав, окинем небосклон, —*

*И отягченную главою,
Одним лучом ослеплены,
Вновь упадем не к покою,
Но в утомительные сны (1, 126).*

Духовное томление преобразуется в *усталость души*, ибо «проблеск» остается лишь «одним лучом», совсем иным (в данном случае

¹⁴⁷ См.: Махов А.Е. Миф об золотой арфе (публикация С.А.Гудимовой) // Культурология — 1994. № 4 (12): Дайджест. С. 230—234.

у Тютчева нет страха бездны), чем у Новалиса в «Учениках в Саисе»: «Редкие проблески только усугубляют угрозу тьмы, и нельзя не обмереть при виде стольких пугал»¹⁴⁸. Тютчеву в данном случае ближе состояние гетевского Фауста:

*Когда в глубоком мраке ночи
Каморку лампа озарит,
Не только в комнате рабочей,
И в сердце как бы свет разлит.
Я слышу разума внушенья
Я возрождаюсь и хочу
Припасть к источникам творенья
К живительному их ключу...¹⁴⁹*

Но далее:

*И вновь безволие и упадок,
И вялость в мыслях, и разброд.
Как часто этот беспорядок
За просветленьем настаёт¹⁵⁰.*

Однако то, что у гетевского мыслителя повторяющееся «часто», у трансцендентального субъекта Тютчева — *мгновение перехода*. «Воздушной арфы легкий звон» сигнализирует о переходности души, равно открытой всему в мире. «“Арфа-душа” — магический медиатор, способный сблизжать “свое” и “чужое”, но в ее бесконечной отзывчивости и бесконечная незащищенность»¹⁵¹, — пишет А.Е.Махов. Душа, стремящаяся к абсолюту, но уставшая от небесного блаженства и волшебства, впадающая в «утомительные сны», остается, однако, открытой «мировому ветру», а значит, не поддающейся фиксации изменчивости — романтически ироническому состоянию.

В качестве основной оппозиции тютчевского мира Ю.М.Лотман выделил «*бытие — небытие*». «Бытие, — отмечает Ю.М.Лотман, — есть некоторое исходное представление, которое выступает в разных обликах, может наделяться многими, часто взаимоисключающими признаками, но ими не исчерпывается. Чаще всего бытие выступает как существование, сконцентрированное как сиюминутное пребывание в это мгновение в этой точке, непосредственная данность. <...> Бытие градуально

¹⁴⁸ Новалис. Ученики в Саисе // Гимны к ночи. М., 1994. С. 89.

¹⁴⁹ Гете И.В. Фауст. С. 47.

¹⁵⁰ Там же.

¹⁵¹ Махов А.Е. Миф об эоловой арфе... С. 234.

по степени интенсивности. На одном полюсе находится “жизни некий переизбыток”, на другом — полное уничтожение “человеческого Я”... Промежуточные звенья заполняются рядом символических образов: дремотой, сном»¹⁵².

«Позиция промежутка»¹⁵³, занимаемая трансцендентальным Я, чрезвычайно важна для выявления особого «*иронического поля*» — локуса столкновения миров, в которых одновременно пребывает субъект. С одной стороны, это мир, мыслимый как реальный, с другой стороны, — создаваемый сознанием, конструирующая сила которого связана с *состоянием* героя как трансцендентального субъекта. Наряду с бессознательным творчеством, культивируемым романтизмом, таким состоянием выступает *безумие*. «*Humani generis mater, nutrixque profecto dementia est*»¹⁵⁴ (*безумие*, конечно, мать рода человеческого и кормилица) — таков эпиграф рукописи, оставшейся после умерших искателей истины, молодых шеллингианцев из романа Одоевского «Русские ночи». У Ф.Тютчева Наполеон — носитель «высокого безумия», «любовники, безумцы и поэты» объединены единой сферой прихотливого воображения. Душа безумца — золова арфа, открытая ветру перемен; миры, создаваемые им, сродни творческому процессу, происходящему в беспмятстве. Романтическое безумие наполнено зиждательной иронией в раннем романтизме и уводит человека из реального мира, иронически сталкивая социум и духовность в позднем романтизме (фигура гофмановского Крейсlera). Тютчев в стихотворении «*Безумие*» (начало 30-х годов) переосмысливает традиционно-романтическое видение этого трансцендентального состояния:

*Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод —
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.*

*Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках —*

¹⁵² Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 569.

¹⁵³ См.: Там же. С. 576, 578, 584, 591; Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. С. 69.

¹⁵⁴ Одоевский В.Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 19.

*То вспрынет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснувшей земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе —*

*И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход... (1, 204).*

В стихотворении Тютчева безумие персонифицировано, что связывает его видение с античной традицией: именно в песках со скудной растительностью (у русского поэта песок «отождествляется с бесплодием»¹⁵⁵) обитала Ата — богиня помрачения ума и раздора, в гнев низвергнутая Зевсом с Олимпа. Однако в отличие от изгнанной, но сильной античной богини, тютчевское «Безумье» — «жалкое», ибо (и это противоречит романтической трактовке) абсолют от него полностью отъединен. Его «очи стеклянны» — Гофман в «Песочном человеке», наделивший куклу-автомат Олимпию стеклянными глазами, а обманывающегося героя — стеклянной зрительной трубой, подчеркивал искусственность созерцания через стекло. «И мнит, что слышит струй кипенье...», — «мнит», соответственно, полагает недоступную истину открытой для себя, и эта ошибочность ведома поэту, в чьем сознании ключ, животворные струи которого направлены вверх, явлены как первостихия бытия¹⁵⁶.

Ложная уверенность в истинности себя и своих созидательных потенций вкупе с «беззаботностью веселой» и «довольством тайным» выражают иронию в адрес состояния, утратившего свой романтический статус¹⁵⁷.

Однако это признание ложности парадоксальным образом сопрягается с сочувственным вниманием поэта ко всем ощущениям, которыми он наделяет Безумие, преображенное из «жалкого» — в обладающего

¹⁵⁵ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 582.

¹⁵⁶ См. замечание В.Н.Топорова о связи слов «родник» и «родимый», о ключе как «средстве открытия «родимого» откровения. (См.: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева. С. 68).

¹⁵⁷ Истоки подобной трактовки романтического образа можно искать в своеобразной переключке стихотворений «Безумие» и «14-е декабря 1825», где Тютчев указывает на восстание декабристов как на жертву, не понятую и не принятую народом, как на подвиг, обреченный на забвение. (См. об этом: Осповат А.Л. «14-е декабря 1825 года» (к проблеме «Тютчев и декабризм») // Тютчевский сб. Таллинн, 1990. С. 236). «В обоих произведениях, — указывает Л.М.Лотман, — жизнь общества воплощается в образе пустыни... или вечной мерзлоты полюса. Герои обоих произведений — утописты, мечтающие победить роковую мертвенность пустыни, вернуть ее к жизни». (Лотман Л.М. Тютчев. С. 421). Образ *леска* как парадоксальный признак тютчевского северного пейзажа (См.: Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 582) делает сходство еще более убедительным.

«чутким ухом» и «жадным слухом». Сравним с более поздним: «Иным достался от природы / Инстинкт пророчески слепой — / Они им чувят, слышат воды / И в темной глубине земной...»¹⁵⁸. Таким образом, ирония, отрицающая романтическое состояние, преобразуется в балансирование между романтической и неромантической точками зрения, а сам образ Безумия приобретает ироническую неустойчивость¹⁵⁹. Очевиден и еще один аспект, выявляемый О.В.Зыряновым, — *самоирония поэта*¹⁶⁰. «Внутренний идеализм, мистическая интуиция, возведенные в жизненный принцип, не только дискредитируют природу человека, но неизбежно оборачиваются самообманом»¹⁶¹.

Особой реальностью в ощущении мгновенного пребывания трансцендентального субъекта «здесь и сейчас» выступают необъяснимо-присутствующие, исполненные иронии чудеса, волшебство, колдовство — ведь еще с юности Тютчеву известно, что есть «...чертог волшебный добрых фей / И в сновиденьи — веселей» (1, 107). Характерным романтически-ироническим примером игры природы и воображения выступает стихотворение «Дым» (1867). Воплощением зиждательной силы природы является лес, со времен Тика и Новалиса — персонификация природы, пространство волшебных превращений и роковых свиданий.

У Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене» образ цветущего леса однозначно связывался с молодостью, исполненной жизненных сил; срубленный лес символизировал разрушение страны и уход молодости:

*Где влеком, ручьев журчаньем,
Льнет к равнине свод небес,
Бальзамическим дыханьем
Овеяв стройный лес,
В чьих отрадных пышных кущах
Сотни голосов поющих
Прячет лиственный навес.*

*Скрылись грезы молодые,
Далеко моя страна,
Срублены леса родные...¹⁶².*

¹⁵⁸ См. об этом: Лотман Л.М. Тютчев. С. 421.

¹⁵⁹ См. также: Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 577. Н.Я.Берковский, напротив, высказывает мысль о тютчевском принципиальном несогласии с романтиками, среди которых Кампетти был прославленным водоискателем. (См.: Берковский Н.Я. Тютчев. С. 22).

¹⁶⁰ См.: Зырянов О.В. «Образ мыслителя» в лирике Ф.И.Тютчева 1830-х годов (к проблеме драматического) // Проблема стиля и жанра в русской литературе XIX века. Свердловск, 1991. С. 36.

¹⁶¹ Там же. С. 36—37.

¹⁶² Новалис. Генрих фон Офтердинген. С. 245.

Тютчев, напротив, играет реальностью и фантазийными образами. Лес в качестве топоса, мыслимого как реальный в первой строфе, не существует более, о чем говорит слово «некогда», возвращающее сознание к уже прошедшему. Но конструируется воображением, подробно воссоздающим, каким он был прекрасным. Первые четыре строфы стихотворения погружают в «чудный мир»; пятая и шестая строфы передают недоумение созерцающих, задающихся вопросами по поводу изменчивости привычного мира; шестая строфа воспроизводит впечатление от его уродства в настоящем, но в заключительной строфе «...опять стоит и зеленеет / Наш прежний лес — волшебный и родной» (2, 189). Воображение торжествует как единственная реальность в реконструируемой раннеромантической триаде «Золотой век (воспоминание) — Железный век (пожар) — Золотой век (созидающая сила воображения)». В то же время топос, мыслимый в пятой и шестой строфах как реальный, — сгоревший лес — оборачивается сном, дымом, призраком. Живая природа становится продуктом созидającego сознания, но и мертвая природа, выступающая как реальность, на самом деле только сон. Пространственная игра порождает *романтическую иронию*. Она же проявляется в оживлении «для-себя» (живой лес) не существующего «для-других» (сгоревший лес). В стихотворении Тютчев сохраняет раннеромантические видение образа леса как персонификации природы, представление о триадичности развития мира, зиждательную раннеромантическую иронию как животворный акт созидającego сознания. Но ирония Тютчева усложняется за счет аллюзий с тургеневским романом. И тогда возникает парадоксальное сопряжение раннеромантической иронии и *иронического отношения поэта к утраченному национальному обаянию России*, которой ныне грозит остаться лишь «пустым и ложным метеором» (2, 185), «дымом» в том смысле, в каком он мнился объятому горем Литвинову: «Дым, дым», — повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно все русское. Все дым и пар, — думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же, да то же... безустанная, тревожная и — ненужная игра»¹⁶³.

Однако лес — это и Россия, полная тайн¹⁶⁴, сокровенная сущность которой ускользает от поэта-пророка. Неведение касательно дальнейшего удела России, в свою очередь, сопряжено с патриотическим оптимизмом

¹⁶³ Тургенев И.С. Дым // Собр. соч.: В 12 т. М., 1954. Т. 4. С. 175.

¹⁶⁴ Так наметился путь к «Темным аллеям» И.А.Бунина.

поэта; победу воображения, созидającego прекрасный лес, можно рассматривать как победу веры в будущее своей Отчизны. Так раннеромантическое видение природы, игры воображения и иронии «работает» на осмысление проблематики, выходящей за пределы романтизма.

Пограничные состояния таят ироническую неопределенность, сопряженную с фантазийной изменчивостью, отражаемой и в стихии волн, навевающих сон, переносящих в иное пространственно-временное измерение:

*По равнине вод лазурной
Шли мы верною стезей —
Огнедышащий и бурный
Уносил нас змей морской.*

.....
*Мы на палубе сидели —
Многих сон одолевал...
Все звучней колеса пели,
Разгребая шумный вал.*

.....
*Сны играют на просторе
Под магической луной,
И баюкает их море
Тихоструйною волной. (1849). (2, 49).*

Первая и заключительная строфы воплощают ускользящую изменчивость мира. В первой строфе она связана с образом «огнедышащего» морского змея. «Змей — это не змея и не дракон. Дракон — это летящий змей. Змей также может летать, но он может и ползать, и ходить, и плавать, и говорить, он бывает многоголовым и может иметь множество лап и хвостов. <...> Змей — символ земной и хтонический. Он охраняет сокровища подземного царства. Но он и символ водной стихии: многие змеи живут в воде. Он фаллический символ, но и женский тоже»¹⁶⁵. Тютчевский змей «огнедышащий», а это означает, что изменения могут быть устрашающими, ибо стихия огня поэту ненавистна (здесь сам возможный страх, переданный через стихию огня, намекает на катастрофичность морской стихии), они могут быть и сказочно-страшными, потому что Горыныч дышал огнем. Образ змея, таким образом, воплощает собой непредсказуемую возможность проявления всего во всевозможной изменчивости. Дальнейшее воплощение изменчивости в завершающей строфе стихотворения представлено в образе игры снов в лоне бесконечного

¹⁶⁵ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 199—200.

простора, освещенного «магической луной». Изначальный смысл игры, связанной с процессуальной незавершенностью, углубляется в романтическое бесконечное через образы снов, луны и волны.

Тютчев использует прием гофмановской иронии — парадоксального слияния реального и ирреального¹⁶⁶. В первой строфе «нас» уносит «змей морской», но одновременно следование судна осуществляется по определенному маршруту — «верной стезе». Во второй строфе в романтическую ирреальность вторгается мир, мыслимый как реальный: море навевает сон, шум колес, разгребающих «вал», становится более звучным для объятых дремотой пассажиров. Актуализирована дивергенция по принципу *Я-для себя* (сны и фантазии, спровоцированные движением по волнам) и *Я-для другого* (спящий пассажир морского судна) — основная в иронии как «модусе художественности»¹⁶⁷.

В «Сне на море» (1828—1830) вновь происходит вынесение внутреннего *Я* в многоуровневый изменчивый мир.

*Я в хаосе звуков летал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшебнo-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой.
В лучах огневицы развил он свой мир... (1, 178).*

Метафорические составные эпитеты подчеркивают внутреннюю противоречивость обозначаемого явления, дающего созерцающему субъекту богоподобие: «По высям творенья, как бог, я шагал». Богоподобие связано с творческими потенциями души лирического героя-демиурга, сон которого уподоблен творчеству, продуцирующей игре воображения. Но вдохновенная игра присуща и свободному миру природы: трижды повторенный эпитет «волшебный» связывает миры природы (грохот волн уподобляется «вою» волшебника), состояние психики (сон «волшебнo-немой»), реалий, создаваемых в процессе духовного продуцирования («зрел тварей волшебных, таинственных птиц»). Мир, созерцаемый как реальный, противостоя *Я*, сливается с ним в «своенравной» игре. «Хаос звуков» этого подвижного мира сопрягается с хаосом образов, созданных продуцирующим сознанием; мир, мыслимый как реальный, аффицируясь, становится частью *Я*. Свободно изменчивый, он одновременно «недвижный сиял», когда *Я* над ним возвышалось. «Недвижный»,

¹⁶⁶ Например, в сказке «Золотой горшок» прекрасная Атлантида сосуществует с реальным городом Дрезденом.

¹⁶⁷ Исходя из определения иронии, данного В.И.Тюпой.

очевидно, ограниченный как «локус»¹⁶⁸ бытования сознания. В результате, отмечает Е.К.Созина, возникает три реальности: «если к первореальности хаоса бури и ирреальности сна добавить реальность дискурса, отраженную в сознании лирического субъекта, который... *вспоминает* происходившее с ним во сне и наяву»¹⁶⁹. Высшей реальностью Ф.Тютчев наделяет конструируемый сном гармоничный мир; не случайно здесь на равных основаниях выступают создания человеческого гения: «сады-лабиринфы, чертоги, столпы» и создания творческой силы природы («зрел тварей волшебных, таинственных птиц»), — пишет Ю.М.Лотман. — Сон соединяет «разумный гений человека» с «творящей силой естества»¹⁷⁰.

Картины, воссозданные Тютчевым, созвучны переживаниям гетевского Гомункула, созерцающего чудный морской мир. Среди его обитателей Протей — воплощенная ироническая неуловимость, чьи слова «Люблю я шалости и козни. / Чем что курьезней, тем серьезнее»¹⁷¹ звучат в унисон шлегелевскому определению иронии. Этот изменчивый мир, где Гомункул нашел свою гибель, явлен как сопряжение стихий, среди которых, как у Тютчева, вода и огонь (огнедышащий змей и море): «Слава влаге и огню»¹⁷², — поют Сирены.

Гете акцентирует внимание на абсолютной и прекрасной совокупности стихий мира, синтезируя концепции античности, Тютчев — на изменчивости, наполняющей его, созвучной подвижности морских волн.

Вслед за Гофманом русский поэт говорит о состоянии, похожем на бред, предшествующем засыпанию. «У настоящего сновидца жизнь во сне начинается еще до первых мгновений засыпания, в тот момент, когда мысли теряют логическую связанность, когда изображение уходит из-под контроля и начинает развиваться самостоятельно, в то время как спящий еще чувствует тепло одеяла и положение своего тела, однако при этом уже грезит, — пишет Г.Виткоп-Менардо. — Два уровня жизни накладываются друг на друга наподобие двух рисунков на кальке, чьи линии встречаются, пересекаются и расходятся в разные стороны. Сквозь реальный мир просвечивает ирреальный, и в каждой точке пересечения их линий, в каждой точке касания их кривых образуется пространство для

¹⁶⁸ См. об этом: Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. С. 131.

¹⁶⁹ Там же. С. 132.

¹⁷⁰ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 578.

¹⁷¹ Гете И.В. Фауст. С. 378.

¹⁷² Там же. С. 390.

чуда, метаморфозы, неожиданности»¹⁷³. Возникающее состояние переходности границ бытия, охватывающее Я и мир, иронично в изменчивости и неопределенности границ пребывания Я.

Такая же ироничная зыбкость границ с присовокуплением проблемы раннеромантического, воспетого Новалисом перехода *жизнь — смерть — жизнь*, в стихотворении «С озера веет прохлада и нега» (1850—1851) — переводе альпийской пастушеской песни юного рыбака (Fischerknabe), начинающей народную драму Фридриха Шиллера (1759—1805) «Вильгельм Телль» (1804).

Тютчев

*С озера веет прохлада и нега —
Отрок заснул, убаюкан у берега —
Блаженные звуки
Он слышит во сне...
То ангелов лики
Поют в вышине.
И вот он очнулся от райского сна —
Его, обнимая, ласкает волна...
И слышит он голос,
Как ропот струи:
«Приди, мой красавец,
В объятия мои... (2, 55).*

Шиллер

*Fischerknabe singt im Kahn: Melodie des
Kuhreihens
Юноша-рыбак поет в альпийской лодке:
Мелодия альпийской пастушеской песни
Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Улыбается озеро, приглашает купаться,
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade,
Юноша заснул на зеленом берегу,
Da hört er ein Klingen,
Тут слышит он звуки,
Wie Flöten so süß,
Такие сладкие, как флейты,
Wie Stimmen der Engel
Как голоса ангелов
Im Paradies.
В раю.
Und wie er erwachet in seliger Lust,
А как проснется в блаженной радости,
Da spülen die Wasser ihn um die Brust,
Тут подступят волны 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 herein¹⁷⁴.
Я затагиваю его».*

¹⁷³ Виткоп-Менардо Г. Э.Т.А.Гофман сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1998. С. 135.

¹⁷⁴ Wilhelm Tell von Schiller, Friedrich von [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://digbib.org/Friedrich_von_Schiller_1759/Wilhel.

Шиллер в песне обращается к европейской мифологии, где ундины — русалки, дух воды (от лат. «волна») — завлекала путника, плененного ее голосом и красотой, в пучину вод¹⁷⁵.

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»). Затем следует важное расхождение с первоисточником. Сравним:

Шиллер

*А как он проснется в блаженной радости,
Тут подступят воды к его груди,
И раздастся голос из глубины:
«Милый юноша, ты мой!
Я заманиваю пастуха,
Я затагиваю его».*

Тютчев

*И вот он очнулся от райского сна —
Его, обнимая, ласкает волна...
И слышит он голос,
Как ропот струи:
«Приди, мой красавец
В объятия мои» (2, 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», «затагивает» 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, равновеликим более глубоким объятиям обладательницы голоса, с которой сливается волна. 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.

Сама жизнь, утрачивая эмпирическое наполнение, обретает бесплотность; человек осознает себя лишь «грезой природы».

¹⁷⁵ См.: Юсим М.А. Ундины // Мифологический словарь. С. 562.

*Как дымный столп светлеет в вышине!—
Как тень внизу скользит неувовимо!..
«Вот наша жизнь — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...» (2, 28).*

Живя в мире, он воспринимает жизнь как иллюзию, ускользающую от его внутреннего взора, хотя и это оказывается лишь суждением, высказанным под впечатлением мига созерцания: и блеск дыма, и тень от него, исчезая, унесут с собой и миг впечатления, внезапно представший перед созерцающими в виде единственной истины. «Дым дарован прозрачной землей взамен высшей реальности, если где-то, быть может и существующей, то во всяком случае, не для нас, ибо не дано ничтожной смертной пыли дышать божественным огнем, — пишет Г.А.Мейер. — С затаенной трагической иронией, с особым юмором, лишенным хотя бы и намека на улыбку, с юмором отчаяния, Тютчев хочет как будто сказать нам, что для него, безутешно скорбящего по навеки утраченной вере, дым, светлый дымный столб и есть на земле столб и утверждение истины. Так да здравствует столп истины — дымный столб! Мы же, тень от него бегущая, если и дымимся, сгорая в тоске, то лишь как дуб, сраженный Перунами, как жертва, принесенная неумолимо безмолвному боже-ству»¹⁷⁶. В тютчевской дымности существования есть и нечто от восприятия человеческих отношений Фаустом, который, рассуждая о природе охватившего его чувства к Гретхен, приходит к выводу: «Все дело в чувстве, а названье / Лишь дым, которым блеск сиянья / Без надобности затемнен»¹⁷⁷.

Особую ироническую интерпретацию претерпевает у Тютчева свобода трансцендентального субъекта, возведенная в «ранг основания человеческой деятельности и существования.., не бог, но свобода становится исходным пунктом всех рассуждений о мире и человеке. Она оказывается в каком-то смысле восприемницей всех тех функций, которые в докантиантской философии приписываются Богу»¹⁷⁸.

В стихотворении «Ночные мысли» (1827—1830) — переводе «Nachtgedanken» Гете — Тютчев продемонстрировал редкое в романтической литературе ироническое отношение к проблеме трансцендентального

¹⁷⁶ Мейер Г.А. Жало и дух. Обморок веры живой // Ф.И.Тютчев: pro et contra. С. 712.

¹⁷⁷ Гете И.В. Фауст. С. 160.

¹⁷⁸ Галенко С.П. Идея трансцендентализма в западноевропейской философии // Историко-философский ежегодник—92. М., 1992. С. 59.

и одновременно продекларировал особое представление о свободе человека и природы:

Тютчев

*Вы мне жалки, звезды-горемыки!
Так прекрасны, так светло горите —
Мореходцу светите охотно,
Без возмездья от богов и смертных!
Вы не знаете любви и век не знали!
Неудержно вас уводят Оры
Сквозь ночную беспредельность неба.
О! Какой вы путь уже свершили
С той поры, как я в объятиях милой
Вас и в полночь сладко забываю!
(1, 166)*

Гете

*Euch bedaur ich, unglückselge Sterne,
 Вас жаль мне, несчастные звезды,
 Die ihr schön seid und so herrlich
 schneinet,
 Вы так прекрасны и так великолепно
 сияете,
 Dem bedrängten Schiffer gerne leuchtet,
 Лодочнику в затруднительном поло-
 жении светите,
 Unbelohnt von Göttern und von Menschen:
 Не вознагражденные богами и людьми:
 Denn ihr liebt nicht, kanntet nie die Liebe !
 Так как вы не любите, никогда не зна-
 ли любви!
 Unaufhaltsam führen ewge Stunden
 Безостановочно везут вечные часы
 Eure Reihen durch den weiten Himmel!
 Ваши хороводы по широкому небу!
 Welche Reise habt ihr schon vollendet!
 Какое путешествие вы уже совершили,
 Seit ich, weilend in dem Arm der Liebsten,
 Находясь в объятиях любимой,
 Euer und der Mitternacht vergessen¹⁷⁹.
 Я забываю вас и полночь.*

К стихотворениям Гете и Тютчева примыкает баллада Шеллинга «Эпикурейское вероисповедание Гейнца Видерпоста» («Эпикурейские воззрения Гейнца-Упрямяца») (1799), где герой восклицает:

*А всей этой шайке набожных дураков
Хочу заявить я без обиняков,
Что эту их святость и их «эфирность»,
Трансцендентность и надмирность
Возмутить пожелал я тоном задорным,
Совратить захотел я жизнелюбьем своим
упорным,*

¹⁷⁹ Goethe I.W. Nachtgedanken [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.foreigner777.narod.ru/gedicht_e/nachtgedanken.htm.

*И покуда потребность во мне живет
Солнцу молиться, встречать восход,
Поклоняться материи вечной, пеню
пелуха,
Здоровью немецкой Музы, силе ее
стиха...¹⁸⁰*

Манифестация эпикуреизма продолжится строками, созвучными стихотворениям Тютчева и Гете:

*Пока надо мной сияет единственный
в мире взор,
Глаза эти сладкие, короче, до тех
самых пор,
Покуда в объятиях лежу ее нежных
рук
И слышу сердца согласный звук,
Покуда ангельским полон ее
существом,
Мне мнится, я с истиною знаком...¹⁸¹.*

Шеллингианская баллада проникнута иронией, направленной на всех углубившихся в анналы религии и трансцендентального знания, противостоящие земным чувственным удовольствиям, радостям любовно-дружеского общения, в которых и заключена истина.

В комментарии к балладе Шеллинга А.В. Михайлов приводит отрывок из письма Ф.Шлегеля к Шлейермахеру, проливающий свет на творческие взаимоотношения в романтической среде: «Поскольку люди постоянно столь угрюмо-неистовы в своих делах, с Шеллингом приключился новый припадок его застарелого энтузиазма в отношении иррелигиозности. Посему он написал “Эпикурейские воззрения”. <...> Наша филирония (любовь к иронии...) очень за то, чтобы опубликовать его в “Атенеэ”, если твоя не против»¹⁸².

В стихотворении Тютчева выявляется два проникнутых иронией пласта. Первый — «кошунственный», сродни шеллингианскому протесту в адрес религии — возникает на стыке чувственного и трансцендентного миров, который олицетворяют звезды, подчеркнута далекие и холодные.

¹⁸⁰ Шеллинг Ф.В.Й. Эпикурейские воззрения Гейнца-Упряма // Бонавентура. Ночные бдения. С. 184—185.

¹⁸¹ Там же. С. 185.

¹⁸² Михайлов А.В. Примечания. Ф.В.Й.Шеллинг // Бонавентура. Ночные бдения. С. 246.

Сюда же примыкают «Не дай нам духу празднословия!» (20-е годы), где насыщенное событиями «наше условье» деактуализирует религию; «Противникам вина» (1820) — своеобразная вариация на тему «in vino veritas», «Я не ценю красот природы» (1865) — навеянное личной трагедией ощущение невозможности любования ранее воспеваемой природой.

Второй — *связанный с проблемой свободы*. Русский поэт подвергает иронии выведенный Шеллингом-философом тезис о природе, которая «должная быть свободной в своей слепой закономерности и, наоборот, закономерной в своей полной свободе»¹⁸³. Ирония привносится посредством сопоставления необходимо-закономерного движения светил и человеческого бытия, насыщенного случайными радостями. Впоследствии у М.Ю.Лермонтова в «Тучах» (1840) «небесные странники», уподобленные земному «изгнаннику», свободно перемещаются в пространстве, не только потому что им «наскучил» мир, но и потому что им чужды «страсти» и «страдания». Свобода от земного начала декларируется Лермонтовым как *абсолютная свобода*. Тютчев вслед за Гете и Шеллингом (настроенным в балладе «Эпикурейские воззрения...» воинственно-иронически в отношении себя-философа), напротив, свободу как освобождение от одной из основных «земных страстей» — чувственной любви — мыслит *относительной*. Отсюда подчеркнута уничижительное (по сравнению с Гете) наречение звезд «горемыками» и утрированно бесплодная бесконечность пройденного ими пути по «беспредельному», а не «широкому», как у Гете, небу.

Земная любовь, явленная как бесконечная свобода субъекта, обрывалась в тютчевском стихотворении «Перемена» (30-е годы) — переводе «Wechsel» Гете.

Тютчев

*Лежу я в потоке на камнях... Как рад я!
Идущей волне простираю объятья —
И дружно теснится она мне на грудь;
Но, левкая, снова она упадет,
Другая приходит, опять обнимает:
Так радости быстрой чредою бегут!
Напрасно влачишь ты в печали том-
мящей
Часы драгоценные жизни летящей,*

Гете

*Auf Kieseln im Bache da lieg ich, wie helle!
На гальке в ручье вот лежал я так ясно!
Verbreite die Arme der kommenden Welle,
Раскройся объятьям идущей волны,
Und buhlerisch drückt sie die sehrende
Brust;
И разжатно сдавливают она тоскую-
щую грудь;
Dann führt sie der Leichtsinn im Strome*

¹⁸³ Шеллинг Ф.В.Й. Введение к наброску системы натурфилософии, или О понятии умозрительной физики и о внутренней организации системы этой науки // Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 147.

Затем, что своєю ты милой забыть:
О, пусть возвратится пора золотая!
Так нежно, так сладко целует
вторая, —
О первой не будешь ты долго гру-
стить... (2, 282).

*danieder,
Затем уводит ее легкомыслие по тече-
нию вниз,
Es naht sich die zweite, sie streichelt mich
wieder:
Приближается вторая, она вновь меня
гладит (ласкает):
So fühl ich die Freuden der wechselnden
Lust.
Так чувствую радости (удовольствия)
переменчивой страсти.
Und doch, und so traurig, verschleifst du
vergebens
И все же так печально стираешь ты
напрасно
Die köstlichen Stunden des eilenden Le-
bens,
Восхитительные часы пролетающей
(спешащей) жизни,
Weil dich das geliebteste Mädchen vergißt!
Так как тебя забыла самая любимая
девушка!
O ruf sie zurücke, die vorigen Zeiten,
О, призови их назад, прошлые времена,
Es küßt sich so süße die Lippen der
Zweiten,
Так сладко целуют губы второй,
Als kaum sich die Lippen der Ersten
geküßt¹⁸⁴.
Как едва ли целовали губы первой.*

Сменяющие друг друга волны ассоциируются с образами возлюбленных, с которыми судьба поочередно сводит героя. Тютчеву несвойственна языческая откровенность Гете, но оба в свете влияния анакреонтики исповедуют одну веру, заключающуюся в радостном девизе «Carpe diem!» (и это сближает стихотворение с тютчевским «Вы мне жалки, звезды-горемыки...», а также с балладой Шеллинга «Эпикурейские воззрения Гейнца-Упряма»). Сокрушение по поводу уходящего чувства оказывается иллюзорным; череда набегающих волн подобна всплескам

¹⁸⁴ Goethe I.W. Wechsel [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.joergalbrecht.de/es/deutschedichter.de/werk.asp?/D=332>.

переменчивой, но никогда не уходящей любви. Стихотворение Тютчева воссоздает раннеромантическую диалектику, культивируемую Ф.Шлегелем в «Люцинде», где духовный путь героя ассоциировался с переходами от чувства к чувству, от женщины к женщине. Тютчевский герой жалеет о расставании с прежней возлюбленной, но радуется приходу новой, молит время вернуть ему ушедшую любовь, но признает превосходство той возлюбленной, что с ним сейчас. «Восхитительные», «драгоценные» часы ускользящей жизни порождены хаосом чувств — радостно ироническим состоянием необъяснимой неопределенности, наполняющей сердце ощущением свободной изменчивости быстротечного бытия, на миг обретенного как бесконечное¹⁸⁵.

Радостно-иронические размышления о свободно сменяющихся друг друга возлюбленных-волнах трансформируются в раздумья о выборе между двумя возлюбленными в стихотворении «В которую из двух влюбиться...» (1834—1835):

Тютчев

*В которую из двух влюбиться
Моей судьбой мне суждено?
Прекрасна дочь и мать прекрасна,
Различно милы, но равно.*

*Неопытно-младые члены
Как сладко ум тревожат мой! —
Но гениальных взоров прелесть
Весильна над моей душой.*

*В раздумье, хлопая ушами,
Стою, как Буриданов друг
Меж двух стогов, глазая:
Который лакомей из двух? ... (1, 215).*

Гейне

*«In welche soll ich mich verlieben,
В какую должен я влюбиться,
Da beide liebenswürdig sind?
Когда обе так любезны?
Ein schönes Weib ist noch die Mutter,
Прекрасная женщина еще и мать,
Die Tochter ist ein schönes Kind.
Дочь — прекрасное дитя.
Die weißen, unerfahrenen Glieder,
Белые, неопытные члены,
Sie sind so rührend anzusehn!
На них так трогательно смотреть.
Doch reizend sind geniale Augen,
Все же притягательны мудрые (гени-
альные) глаза,
Die unsre Zärtlichkeit verstehn.
Которые понимают нашу нежность.
Es gleicht mein Herz dem grauen
Freunde,
Мое сердце схоже с серым другом,
Der zwischen zwei Gebündel Heu
Который между двух охапок сена*

¹⁸⁵ Впоследствии в «Волне и думе» (1851) две «стихии» преобразуются в «призрак тревожно-пустой», отделяющий человека от страшной бездны.

*Nachsinnlich grübelt, welch von beiden
Задумчиво размышляет, которая из
двух
Das allerbeste Futter sei¹⁸⁶.
Будет самым лучшим кормом.*

Хаос чувств, испытываемых героем, сопрягается с его *самоиронией*, подчеркиваемой сравнением с Буридановым ослом (Тютчев оконкречивает гейневского «серого друга»), который вынужден умирать от голода, стоя между двумя связками сена. Парадокс абсолютного детерминизма в учении о воле применительно к влюбленному, не могущему определиться в выборе объекта чувства, сообщает дополнительный оттенок иронии: выбор возлюбленной — только иллюзия любви, ибо, подобно Буриданову ослу, герой не сможет осуществить его и останется одиноким.

В стихотворении «К N.N.» (1828—1830) оксюморонное утверждение любви-притворства («Ты любишь, ты притворствовать умеешь...» (1, 173)) 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 в социуме. Поэт любит изменчивой прелестью героини, подобно тому, как прачеловек в преддверии первого акта свободы любовался в раю чешуей змея-искусителя¹⁸⁷. Но хаос чувств, в которые ввергнут герой, незиджителен, так как объектом созерцания выступают бездушность и пустота, и не связан с актом грехопадения, ибо низведен в сферу обыденного. Так реализуется столь распространенная в творчестве Гофмана и поздних романтиков ирония, направленная на героиню — адресат стихотворения, на свет, на самого себя, оказавшегося в плену лжи¹⁸⁸.

Однако земное бытие хотя и наполнено сладостными эпизодами, но оказывается тщетным. Отсюда новый виток иронии *применительно к осмыслению проблемы бытия и личной свободы человека, представляющей незначительной*. В стихотворениях «С поляны коршун поднялся», «Какое дикое ущелье» (1831—1836), изначально опубликованных

¹⁸⁶ Heine H. In welche soll ich mich verlieben... [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.pinsel-park.org/literature/h/heine/poem/inwelchesoll.html>.

¹⁸⁷ См. об этом: Шеллинг Ф.В.И. О сущности человеческой свободы... С. 135.

¹⁸⁸ Впоследствии в реализме, где романтическое представление о любви претерпит окончательную демифологизацию, любовь будет именоваться «романом», а идеальная возлюбленная обретет черты светской женщины.

слитно, взгляд поэта на проблему «человек — природа — свобода» противоположен высказанному в стихотворении «Вы мне жалки, звезды-горемыки». Движение живых сил природы, ее верхние сферы (хотя в «Вы мне жалки, звезды-горемыки...» звезды, подвергшиеся ироническому снижению, светили именно сверху), сопряжены с истинной свободой, в то время как человек — житель долины, обитатель земного низа — достоин сожаления. На пространственном стыке возникает ирония.

*Какое дикое ущелье!
Ко мне навстречу ключ бежит —
Он в дол спешит на новоселье...
Я лезу вверх, где ель стоит.*

*С поляны коршун поднялся,
Высоко к небу он взвился;
Все выше, дале вьется он,
И вот ушел за небосклон.*

*Вот взобрался я на вершину,
Сижу здесь радостен и тих...
Ты к людям, ключ, спешишь в долину —
Посмотришь, каково у них! (1, 232).*

*Природа-мать ему дала
Два мощных, два живых крыла —
А я здесь в поте и пыли,
Я, царь земли, прирос к земле!..
(1, 233).*

Стихотворениям присуща оксюморонность, возникающая посредством пространственной игры. Ключ — воплощение свободной водной стихии — с горных вершин устремляется в долину, где призван приобщиться к людской доле, которой, напротив, стремится избежать забравшийся в горы поэт-человек. Коршун, чья сила и крылатость обеспечивают заоблачный свободный полет, противостоит человеку, вечно пребывающему «здесь». При этом обыгрывается полисемантизм лексемы «земля»: она — и мир, где царствует человек, и объект обрабатывания, прах, пыль. Человек «прирос» к ней, подобно растению, что означает его абсолютную несвободу, сопряженную с невозможностью свершения «птичьего» полета, хотя царем земли именуется он, а не птица. Отсюда тютчевское сравнение человеческой жизни с «подстреленной» птицей, не могущей взлететь, чье гнездо свито в долине, где все «удушливо-земное» (2, 124). Тютчев подспудно полемизирует с Фихте, призывающим разбить «хижину из праха земного»¹⁸⁹, и солидарен с гетевским Фаустом, который понимает: «Я червь слепой, я пасынок природы, / Который пыль глотает пред собой / И гибнет под стопою пешехода»¹⁹⁰. Избранность человека, выраженная устойчивой формулой «царь земли» в духе Фауста, становится сомнительной.

¹⁸⁹ Фихте И.Г. О достоинстве человека. С. 476.

¹⁹⁰ Гете И.В. Фауст. С. 27.

На уровне аллюзии иронии подвергается державинское «Я царь — я раб; я червь — я Бог!»¹⁹¹, где человек традиционно предстал как выражение зиждательной силы демиурга. Игра пространствами завершается торжеством низа над верхом:

ключ (верх) — долина = люди (низ);

человек на горе у ели (верх) = «царь земли» (верх), но

человек «ПРИРОС К ЗЕМЛИ» (низ).

Важно, что «инверсией мотива полета у Тютчева выступает не мотив падения..., а прижатость к земле.. невозможность полета»¹⁹², — отметил Ю.М.Лотман, и это выводит позицию поэта из сферы романтической традиции.

Направленность жизни человека — **«вперед»** — включает в себя и течение времени, устремляющееся в «безвестность» и «туман», и любовь, преображающуюся в страдание утраты. «Вперед» — это судьба, в лоне которой личное «рад или не рад» (1, 216) деактуализировано. Ю.Н.Тынянов, сопоставив стихотворение Тютчева «Из края в край, из града в град...» (1834—1835) с «Анно 1829» Гейне и отметив сходство звучания, вскрыл существенное различие: гейневский романс превращен русским поэтом в марш. Исследователь подчеркивал риторическое звучание, пафос и рассудочность Тютчева, обосновывая свою концепцию поэта как архаиста¹⁹³. В свете поставленной проблемы иронии значимо другое: отрывистый маршевый ритм намекает на деятельность, подчиненную *необходимости*, полностью исключая личностные импульсы. Стихотворение «Из края в край, из града в град» (1834—1836) воссоздает античную концепцию судьбы-мойры, вечно неотвратимой, как Лахесис («как вихрь людей мятет» в первом и завершающем катрене); устремляющей в будущее («все милое в душе твоей / Ты покидаешь на пути»), как Антропос. *Тютчевская ирония коренится в древнем противопоставлении фатума и свободы и, как следствие, в иллюзорности человеческого волеизъявления.* Отсюда связь с поздним немецким романтизмом, культивирующим подобного рода иронию, как это было, в частности, в «Эликсирах дьявола» Гофмана.

Ироническое осмысление тщеты бытия представлено в стихотворении «И гроб опущен уж в могилу» (1831—1836). Оно сосредоточило в себе ряд оппозиций: *«тлетворный дух» могилы — беспредельность*

¹⁹¹ Державин Г.Р. Бог // Антология русской поэзии. Т. 1. С. 208.

¹⁹² Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 586.

¹⁹³ См.: Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне. С. 374—375.

«нетленно-чистого» неба; величие библейских реалий — «пристойная» речь пастора; таинство смерти — «различно» занятая толпа. Так все оппозиции сводятся к одной, романтической: бесконечное — конечное. Бесконечное — это не только вечный природный простор, устремленный вверх, но и духовное в человеке. В стихотворении Тютчева смерть как новалисовский «романтизированный принцип жизни» низводится до уровня бытового акта (толпа, окружившая гроб, задыхается от «тлетворного духа»), но и при жизни человек далек от бесконечного, от заветов, открывающих путь к нему («Вещает брэнность человекью, / Грехопаденье, кровь Христа... / И умною, пристойной речью / Толпа различно занята» (1, 223)). Жизнь, не причастная к бесконечному, завершается в конечном; человек отъединен от животворящей природы, в лоно которой его более не возвращает смерть. Отсюда ирония, освещающая брэнный удел человека, обретшего облик «гармонической банальности», после которого не остается ничего¹⁹⁴.

Ю.В.Манн обоснованно отметил, что в стихотворении нет «активно-го снижения — речь у гроба “умная и пристойная”, какая и должна быть»¹⁹⁵. Земное не отвращает взор поэта, как это было в немецком романтизме, но все же остается земным, антитетичным небесам, трансцендентному. Тютчевская «сглаженность», противостоящая более откровенному немецкому неприятию «гармонической банальности», вызывает ярко выраженное ощущение унылости, серости, которой можно придать весьма широкое обобщение. Ю.М.Лотман, рассуждая о бинарных и тернарных моделях, в которых самоопределялась русская культура XIX в., обращается к Библии: «И Ангелу Лаодикийской церкви напиши. <...> О, если бы ты был холоден или горяч! Но ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих»¹⁹⁶. Образ лютеранского пастора у Тютчева как раз такой — «не горячий, не холодный», что, в свою очередь, сообщает неромантическое звучание проблеме, выходящей за рамки бинарности, противостояния сфер добра и зла.

Размышления над освещенной иронией проблемой тщеты человеческого бытия, где человек отринут людьми и природой, Тютчев

¹⁹⁴ См. также: Вайман С.Т. Тютчевское. С. 26.

¹⁹⁵ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 34.

¹⁹⁶ Лотман Ю.М. О русской культуре классического периода // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 597.

продолжит в позднем стихотворении «От жизни той, что бушевала здесь...» (1871):

*От жизни той, что бушевала здесь, —
От крови той, что здесь рекой лилась,
Что уцелело, что дошло до нас?
Два-три кургана видимых по-днесь —*

*Два-три дуба выросли на них,
Раскинувшись и широко, и смело, —
Красуются, шумят — и нет им дела,
Чей прах, чью память роют корни их (2, 249).*

Образ природы в этом стихотворении двойствен. Природа предстает в отдалении и равнодушии («знать не знает о былом, / Ей чужды наши призрачные годы...»), как и ранее, где она, независимая от частных, личностных проявлений¹⁹⁷ (людская жизнь лишь «подвиг бесполезный»), свободно свершала ход, детерминированный высшей необходимостью «за годом год, за веком век...» (1, 237). С другой стороны, оставаясь равнодушной (деревьям, укоренившимся в земле, безразлично, «чей прах, чью память роют корни их»), она «равно приветствует своей / Всепоглощающей и миротворной бездной» (2, 249). Природа «приветствует» человека, жаждущего вечной жизни в слиянии с ее «живой» ипостасью, и остается «равнодушной» в силу подчиненности вечному закону своего кругооборота. Человек утрачивает самость как индивидуально-особенное, растворяясь в «миротворной бездне», и удел его изначально предопределен. Отсюда:

— ирониясродни древней трагической иронии: ведая о своей участи, человек совершает «подвиг бесполезный» — череду актов личностного волеизъявления, молит об изменении удела, зная при этом, что изменение невозможно;

— ирония судьбы, когда, мечтая о слиянии с всеоживляющей природой, человек сливается с ней, но как с *бездной*, соответственно, не так, как хотел, о чем ни он, ни иные никогда не узнают. Отсюда закономерность призыва, почерпнутого (1830 г.) из улановского «Fruhlingruhe»:

*О, не кладите меня
В землю сырую —
Скройте, заройте меня
В траву густую!*

¹⁹⁷ См. об этом: Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. С. 69; Айхенвальд Ю.И. Тютчев // Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 122.

*Пускай дыханье ветерка
Шевелит травой, —
Свирель поет издалека,
Светло и тихо облака
Пльвут надо мною!.. (1, 192).*

Жажда избежать тесноты могилы, погруженной в землю, сопрягается с желанием слиться с природой, которую олицетворяет явно живое в ней: трава и облака. Звучание свирели, на которой некогда играл Пан (в стихотворении «Полдень» (1831—1936) нареченный Тютчевым «великим» (1, 219); «Пан — значит Все»¹⁹⁸), воплощает саму суть жизни, которая, в духе раннего романтизма, не должна исчезнуть и после смерти человека (достаточно вспомнить новалисовское замечание об истинной жизни как жизни после смерти). Призыв-восклицание говорит также о том, что хотя «класть» в «землю сырую» — единственно существующий последний акт человеческого бытия, упование непреходяще. Однако оно лишь выражает иллюзию возможного слияния с живой природой после смерти, парадоксально сочетающуюся со знанием о грядущем уделе — бездне небытия;

— ирония как стилистический прием. Природа «приветствует... всех», но приветствие обычно предполагает радость встречи, в то время как тютчевская природа остается «равнодушной», а сама встреча ведет к уничтожению человека.

Так в лирике Тютчева нашла проявление *пантеистическая ирония*. Для нее характерно рассмотрение человека «в ракурсе межличностных отношений, но не в плане рефлексии о бытийности всего сущего или об отношениях “Я” и “не-Я”, а в плане растворения личностного бытия в единой надличностной и внеличностной жизни. В силу чего любое личностное проявление подвергается как утверждению его наличия в течении жизни, так и отрицанию в его выделенности из всеобщей жизни»¹⁹⁹. Это отличает пантеистическую иронию от раннеромантической, где все познавалось через растворение в Я, и от позднеромантической, строящейся на неразрешимом противоречии²⁰⁰.

Пантеистическая ирония, таким образом, одновременно выступает и как *ирония в адрес человеческой свободы, иллюзия абсолютности которой уничтожается, когда уничтожается само Я*.

¹⁹⁸ Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии. С. 452.

¹⁹⁹ Рощина О.С. Иронический модус художественности (А.П.Чехов, А.А.Блок, И.А.Бунин). С. 9.

²⁰⁰ См.: Там же.

Затронутый аспект свободы и необходимости во взаимоотношениях природы и человека связан с особой проблемой, которой М.М.Гиршман дал название «*природа иронизирующая*»²⁰¹. Анализу подверглось стихотворение «Лето 1854» в его связи со стихотворением «День и ночь» (1831—1839):

*Какое лето, что за лето!
Да это просто колдовство —
И как спрошу, далось нам это
Так ни с того, и ни с сего?..
Гляжу тревожными глазами
На этот блеск, на этот свет...
Не издеваются ль над нами?
Откуда нам такой привет?.. (2, 87).*

Тютчев на изменения в природе смотрит «тревожными глазами», как утверждает в стихотворении «День и ночь»; «сама экстатически-утверждающая интонация оборачивается чем-то вроде заклęcia беспре-станной внутренней тревоги»²⁰². «Златотканый» покров дня создан и уничтожен беспредельной «бездной» при полном бездействии созерцающего, не могущего что-либо изменить человека, задающегося тревожным вопросом о происходящем таинстве: «И мы не смеем в добрый час / Задеть и сдернуть покрывало, / Столь ненавистное для нас». Человек знает, что перед ним «призрак», но не «смеет» уничтожить его, ибо за ним бездна, которая поглощает безвозвратно²⁰³.

«Всепоглощающая бездна», по Тютчеву, воплощенная бесформенность²⁰⁴, противостоит необходимому «фону всякой земной красоты»²⁰⁵ — «шевелиющемуся» хаосу. Хаос бесконечно удален от земли, но идеологически, в силу инверсии пространства, является ее центром и «высшей ценностью»²⁰⁶. Потому призрак бездны «тревожно-пустой», где пустота есть *небытие*, а хаос — «родимый», ибо из него является жизнь, как античном мифе, как у Новалиса в «Гимнах к ночи»: «*Уничтожай пылким объятием тело мое, чтобы мне, тебя вдыхая, вечно тобою проникаться и чтобы не кончилась брачная ночь*»²⁰⁷ (эмфаза моя. — Т.Ш.).

²⁰¹ Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002. С. 138.

²⁰² Там же.

²⁰³ См.: Там же. С. 143; см. также: Бухштаб Б.Я. Фет и другие. СПб., 2000. С. 69.

²⁰⁴ См.: Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 581.

²⁰⁵ Соловьев В.С. Поэзия Ф.И.Тютчева // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 114.

²⁰⁶ Хаев Е.С. Болдинские чтения: Статьи, заметки, воспоминания. Н.Новгород, 2001. С. 30.

²⁰⁷ Новалис. Гимны к ночи. М., 1996. С. 49.

«Уничтоженье», погружение в хаос, становится равновеликим акту любви, зарождающему жизнь. Достаточно сопоставить тютчевское «Все во мне и я во всем» (1, 227) с его же «Ты со мной и вся во мне» (2, 93).

Еще один аспект иронии природы у Тютчева — древняя ирония Иисиды, как об этом писал Кант: «Быть может, никогда... не была более возвышенно выражена мысль, чем в надписи на храме Иисиды (матери-природы): “Я все, что есть, что было и что будет, и никто из смертных не поднимал моего покрывала”»²⁰⁸. Отсюда и «улыбка природы», равно адресованная прошедшему («Но твой, природа, мир, о днях былых молчит / С улыбкою двусмысленной и тайной...» (1, 188)), грядущему («...весну прослышала / И ей неволью улыбнулась» (1, 235)) и навсегда уходящему («Теперь, так немощно и хило — / В последний улыбнется раз» (2, 43)) — *ироническая улыбка*, содержащая превосходство всезнающей природы над познающим человеком, родственным горестно констатирующему Фаусту:

*Но у природы крепкие затворы.
То, что она желает скрыть в тени
Таинственного своего покровы,
Не выманить...²⁰⁹
Потому:
Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней (2, 228).*

Древний образ Сфинкс, как и матери-природы, — женский образ. Это имя «возникло из сближения с глаголом “сжимать”, “удушать”»: древняя Фикс «заглатывала добычу»²¹⁰, встречая путника улыбкой «приветствия».

Образ Сфинкс — это «смелая игра самой природы, нередко ставящей на голову собственный идеал там, где благодаря избытку силы может быть расточительной, возрождается в избыточной полноте фантазии, замкнувшей в конце концов целостность своего мира... получеловеческими-полузвериными фигурами...»²¹¹, — пишет Шеллинг. И если в фигурах сатиров и фавнов человеческий образ низведен до образа животного, беззаботного и чувственного, обретшего божественность

²⁰⁸ Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 157.

²⁰⁹ Гете И.В. Фауст. С. 27.

²¹⁰ Ярхо В.Н. Сфинкс // Мифологический словарь. С. 520.

²¹¹ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 104.

в восходящем развитии человеческого, то сфинкс, удовлетворяя фантазию «через противоположное» являет собой «соединение целиком звериных тел с осмысленным ликом»²¹², чувственность, восходящую к интеллекту. У Гете, отправлявшего в детстве «тихий культ Бога-природы»²¹³, она есть мыслящий, играющий мир, наделенный «таинственным смыслом»²¹⁴. У романтиков таинственная «иероглифичность»²¹⁵ природы подобна сфинксовому тождеству интеллекта и животной плоти: в неразрывном органическом единстве природа выступает как тождество материи и духа.

Многообразие сопряжений духа и материи, движений в природе (у Новалиса «люди, боги, звери выступают как содружество искусников»²¹⁶) создает необъяснимый мир, стимулирующий созидающее сознание субъекта. Природные вибрации протекают в диапазоне от «Лазурь небесная смеется /... Лишь высших гор до половины / Туманы покрывают скат, / Как бы воздушные руины / Волшебством созданных палат» (1, 174); «Светит небо надо мной.., / Свет живительный я пью / И под чистыми лучами / Край волшебный узнаю» (2, 17); листьям «Давно... грезилось весной, / Весной и летом золотым — / И вот живет эти грезы / Под первым небом голубым / Пробились вдруг на свет дневной...» (2, 63) до «Вечер мгlistый и ненастный... / Чу, не жаворонка ль глас?.. / Ты ли, утра гость прекрасный, / В этот поздний, мертвый час? / Гибкий, резвый, звучно-ясный, / В этот мертвый, поздний час, / Как безумья смех ужасный, / Он всю душу мне потряс» (1, 225). Так, присущая природе прерывисто протекающая *переходность* выражается во внезапном и необъяснимом вторжении звуков жизни («жаворонка глас») как единичного, особенного в общее, закономерное, чем является в данном случае наступление определенного времени суток — вечера. Тютчевский «*пространственно-временной парадокс*»²¹⁷ — это «способ познания непознаваемого, воплощение в слове необлекаемого в слова.., — пишет Е.С.Хаев. — Таким образом, **сам факт пространственно-временного парадокса воссоздает образ хаоса**»²¹⁸ (выделено автором). «Искус» и губит потому, что, сталкиваясь с парадоксом, человек мучается его

²¹² Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 104.

²¹³ Виндельбанд В. Избранное: Дух и история. М., 1995. С. 147.

²¹⁴ Гете И.В. Природа // Гете И.В. Избранное. М., 1963. С. 489.

²¹⁵ См.: Баадер Ф. Из дневников и статей // Эстетика немецкого романтизма. С. 536; Новалис. Ученики в Саисе. С. 71, 80, 103, 114.

²¹⁶ Новалис. Ученики в Саисе. С. 80.

²¹⁷ Хаев Е.С. Болдинские чтения: статьи, заметки, воспоминания. Н.Новгород, 2001. С. 28.

²¹⁸ Там же. С. 31.

неразрешимостью, погружаясь в бездну встающих загадок, испытывая страдание от ограниченных познавательных способностей разума. Все- сильный «веселый бог» Пан, возбудивший жизненные силы, разбудил в душе и иное, подарив волшебную свирель, «полную звуками хаоса»²¹⁹ — мир как средоточие иронии к самому себе, познающему его и себя в нем.

Тютчев воскрешает шлегелевскую иронию как «форму парадоксального» и одновременно солидарен с Гегелем, уловившим ее губительную бесплодность. Поэт провозглашает парадоксальность собственного видения природы. Заявляя, что «природа — сфинкс», он уверен и в присутствии ей целокупном тождестве духа и материи и в ее загадочности, связанной с парадоксами превращений. Сомневаясь в сфинксовом естестве природы, он полностью снимает утверждаемое выше. Две полярные точки зрения, две борющиеся в едином тексте мысли, не завершаются ничем, ибо тютчевское «а может статься» свидетельствует не об окончательном результате мыслительного акта, а о сомнении как бесконечно продолжающейся духовной деятельности, об открытости и подвижности позиции поэта, сопряженных с возможностью появления какой-либо иной точки зрения. Снятие утверждаемого в суждении вкупе с неуверенностью приводит к новому парадоксу, выраженному в мыслительной игре, устремленной в бесконечность: природа действительно *загадочна* для субъекта-познающего, но, возможно, сама по себе и не таит никакой загадки. У Тютчева, как у Новалиса в «Учениках в Саисе», «ловушку подстраивает лукавая природа, на каждом шагу норовя извести ненавистный человеческий рассудок»²²⁰.

Понимание природы как многоликого одухотворенного мира, на который направлена созидательная деятельность субъекта-познающего, противостоит иному толкованию — представлению о ней как о *неживой материи*. Тогда мысль о природе становится главной в разворачивании иронии, направленной на «гармоническую банальность». В стихотворении «Не то, что мните вы, природа...» (1831—1836) исследователь с давних пор волновал адресат²²¹ инвективы (его завуалированность, вызывающая различные толкования, иронична в отношении

²¹⁹ Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии. С. 452.

²²⁰ Новалис. Ученики в Саисе. С. 89.

²²¹ См.: Соловьев В.С. Поэзия Тютчева // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 107; Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И.Тютчева. С. 26; Козырев Б.Н. Письма о Тютчеве. С. 87. Совершенно Парадоксальную мысль о Шеллинге как адресате инвективы высказывает Л.Г.Шакирова (см.: Шакирова Л.Г. Истоки символики философских стихов Тютчева о природе. М., 1987. С. 17. Рук. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 29770).

мыслящего читателя, неспособного возвыситься до уровня открытия в диалоге, который с ним ведет поэт). Ирония разворачивается в логической последовательности. Сначала дается истинный взгляд на проблему: природа в духе Гете, Баадера, Шеллинга и иенских романтиков объявляется средоточием жизни и души. Вторичный накал эмоций прихотился на момент разделения обращения к непосредственным носителям ложного знания, именуемых «вы», и характеристикой этих лиц, обозначенных местоимением «они». Переход от «вы» к «они», разделенный эмоционально насыщенным пропуском строфы, усиливает пренебрежение, актуализирующееся в развертывании своеобразной диалектики омертвения, насыщенной иронией: от слепоты и глухоты («Они не видят и не слышат» (1, 245)), через отсутствие душевного тепла («Лучи к ним в душу не сходили» (1, 246)), к полной «глухонемоте» мертвой души, не откликающейся на голос «матери самой». Образ природы — живой матери всего сущего, на который неспособна откликнуться мертвая душа, — в последней строке стихотворения смыкается с особым для каждого образом матери, чей голос также неслышим омертвевшими душами. Особый образ листа, который «садовник приклеил», плода, занесенного в «чрево» «игрою внешних, чуждых сил» (это частный случай, когда игра характеризует у Тютчева нечто негативное), сближает иронию Тютчева с гофмановской (у Гофмана профессор Моше Терпин всю природу заключил в «маленький изящный компендиум, так что всегда мог с удобством ею пользоваться»²²²). Тютчев любит образ листа — детища природы; бесконечная сочнозеленая, вечнозеленая листовая совокупность, «легкое племя», говорит о живости и силе природы; Гете на древе жизни назван «лучшим листом». Лист — сама жизнь в ее всеполноте; его «приклеенность» означает искусственность жизни. У Тютчева такие же неназванные псевдоученые, не чувствуя единства всего сущего, познают мир в надуманных, искусственно созданных категориях.

Тютчев, развенчивающий «гармоническую банальность», следует логике Новалиса²²³, обратившегося в «Учениках в Саисе» к проблеме неверного истолкования природного естества. Так, у Новалиса «дружелюбная природа, умерщвляемая руками естествоиспытателей, только дергалась, словно безжизненное тело»²²⁴, в познании природы «безнадежнее других

²²² Гофман Э.Т.А. Крошка Цахес по прозвищу Циннобер // Собр соч.: В 6 т. Т. 3. С. 186.

²²³ О параллелях текстов «Ученики в Саисе» Новалиса и стихотворений Тютчева см.: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева. С. 72—76.

²²⁴ Новалис. Ученики в Саисе. С. 82.

теряет верное направление тот, кто возомнит себя знатоком неведомого, вкратце пересказывая его устав и якобы никогда не заблуждаясь»²²⁵; «иные полагают, что слишком хлопотно гнаться за природой в ее непрерывном разобщении»²²⁶; «другие говорят несуразное... Им невдомек, что за природу они принимают лишь марево собственной грезы»²²⁷.

Таким образом, в раскрытии проблемы трансцендентального субъекта в лирике Тютчева обнаруживаются следующие связанные с иронией аспекты:

— трансцендентальный субъект унаследовал из немецкой классической философии и романтической литературы иронически подвижную сущность, с одной стороны связанную с осознанием собственного «не совершенства», с другой, — сопряженную с заложенной в ней тенденцией к бесконечно длящемуся преодолению собственной ограниченности («Фонтан»);

— внутреннее противоречивое тождество Я-сознающего и Я-существующего иронически разрушается, замещаясь внешними атрибутами-характеристиками субъекта-познающего, для которого откровение абсолюта представляется невозможным. Вопреки романтической концепции субъект-познающий сливается с толпой и позиционируется как «глупец» («Вопросы»);

— в то же время лирика Тютчева являет собой отклик на романтическое представление о человеческой душе как о «медиаторе», сближающем миры в непредсказуемой изменчивости — романтически-ироническом состоянии («Проблеск»). Мгновения просветленности сознания, приобщенного к абсолюту в божественном наитии, способны необъяснимо смениться и указанными поэтом «утомительными снами», и трансцендентальным состоянием безумия. Представление о нем балансирует между традиционно романтическим («веселая беззаботность», «чуткое ухо», настроенное на звучание первостихии бытия) и изъятым из сферы романтического (в частности, в связи с событиями, подвергшимися поэтической рефлексии в стихотворении «14-е декабря»);

— как и немецкие романтики, Тютчев тяготеет к поэтическому ощущению исполненного иронии *перехода* — трансцендентальным состояниям сна, грезы, смерти, волшебства, колдовства («Как дымный столб светлеет в вышине...», «Сон на море», «С озера веет прохлада и нега»,

²²⁵ Новалис. Ученики в Саисе. С. 87.

²²⁶ Там же. С. 89.

²²⁷ Там же. С. 93.

«По равнине, по лазурной...»). Традиционное двоemiрие поэт усложняет *пространственно-временным парадоксом*, связанным с одновременным пребыванием в системе разных миров, с вторжением необъяснимо-случайного («жаворонка глас») в необходимо свершающееся. Человек Тютчева *подвижен*, он «задается в универсуме Тютчева динамически, через отношение одного из способов тварного существования — того, который воспринимает переход в небытие как смерть в силу наделенности душой — к Богу. Но статически или онтологически как некоторая тождественность человек у Тютчева не мыслим, и даже душа — это особого рода аппарат экспрессивного проектирования Неба на Землю и Природу»²²⁸;

— трансцендентальная проблема свободы решается Тютчевым неоднозначно. Как и у радостно-ироничных иенцев, человек Тютчева объят жизнеутверждающим хаосом чувств («Вы мне жалки, звезды-горемыки», «Перемена»), как у Гофмана и позднего Шеллинга над тютчевским человеком довлеет рок («Какое дикое ущелье», «С поляны коршун поднялся», «Из края в край, из града в град...»). Вопреки немецкому видению, человек Тютчева «прирос к земле», иронически разрушив оппозицию «полет — падение» (Ю.М.Лотман);

— свободное перемещение во времени и пространстве вкупе с хаосом чувств оказывается лишь иллюзией свободы, неизменно сменяющейся бездной небытия («От жизни той, что бушевала здесь...»), равно открывающейся перед каждым. Отсюда *пантеистическая ирония* (О.С.Рощина) Тютчева как особый ракурс рассмотрения Я в его слиянии со всеобщей жизнью, т.е. полной деперсонализации. Вопреки немецкой романтической традиции, человек Тютчева пребывает на периферии, но она в его картине мира обретает статус «идеологического центра» (Е.С.Хаев);

— *иронизирующая природа* (М.М.Гиршман) — Исида, не поднимающая перед смертным своего покрывала, — загадочно-улыбчива («Через Ливонские я проезжал поля...») в отношении эволюционирующего мира. Она влечет за собой *гносеологическое искушение* субъекта-познающего, вечно втянутого в познание тайн, которых, возможно, вовсе нет в мире и о которых никогда никому не будет ведомо («Природа — сфинкс, и тем она сильней...»);

— изменчивость сложных отношений в системе человек — мир противостоит «гармонической банальности», стремящейся объяснить

²²⁸ Надточий Э. Типологическая проблематизация связи субъекта и аффекта в русской литературе (Из философских наблюдений над эволюцией поэтики золотухи) // Логос. 1999. № 12. С. 31.

мировоззренческие основания бытия рассудочно и механистически («Не то, что мните вы, природа...»), не способной проникнуться величием последней жизненной трансформации («И гроб опущен уж в могилу»).

В свете этого справедливо замечание, высказанное К.Г.Исуповым: «Базисными онтологическими категориями Тютчева следует считать иронию и игру. <...> Герой Тютчева живет в усложненных множественных мирах, где сон может оказаться реальнее реальности..., логика причинно-следственных связей оголена. <...> Постигание жизни как неосуществленного мирового чертежа... и есть ирония в свете своих онтологических функций»²²⁹.

Основные трансцендентальные проблемы, поднимаемые Тютчевым, — жизнь, смерть, любовь, свобода, познание, — разрешаются им с выходом во «вне» романтической традиции и в связи с собственно испытываемым поэтом «хаосом идей», с внутренне переживаемой им «драмой познания».

3.3. Ирония истории в творчестве немецких романтиков и Ф.И.Тютчева

Европейская мысль XIX в. моделировала исторический процесс в связи с катастрофическими изменениями, переживаемыми обществом. «Величайшей тенденцией эпохи»²³⁰ Ф.Шлегель называет Французскую революцию, повлекшую за собой «неслыханный до того переворот в сознании людей, сказавшийся решительно во всех сферах жизни и даже быта»²³¹.

Романтики не имели устойчивой точки зрения на саму революцию и ее последствия. С одной стороны, она мыслилась ими как «универсальное землетрясение, небывалое наводнение в политическом мире», с другой, — представлялась «вершиной» «французского национального характера, где сконцентрированы все его парадоксы..., ужасный гротеск эпохи, где ее глубокомысленные предрассудки и могучие предчувствия перемешаны в страшном хаосе, сплетены необычайно причудливо в грандиозной трагикомедии человечества»²³². И, наконец, революция воспринималась как «безумная попытка вдруг создать новую республиканскую мифологию», обреченная на «неудачу из-за насильственных

²²⁹ Исупов К.Г. Онтологические парадоксы Тютчева... С. 28.

²³⁰ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 300.

²³¹ Тураев С.В. Революция во Франции и немецкая литература. М., 1997. С. 7.

²³² Шлегель Ф. Фрагменты. С. 301.

действий зачинщиков этой попытки»²³³. Соответственно, «главной потребностью» времени выступала необходимость найти «духовный противовес революции и деспотизму, которые совершают насилие над душами»²³⁴.

Революционный хаос порождает хаос идей²³⁵, иронию, которая ставила под сомнение «образы телеологически-упорядоченной социальной действительности» и одновременно выступала «против законодательствующего разума от лица еще не познанной... исторической реальности»²³⁶.

В свою очередь, иронический хаос идей выступал проявлением *всеобщей мировой иронии*. Она определялась Гегелем как «внутреннее разрушение», содержащееся в диалектическом допущении подмены истинного неистинным, и выражала себя следующим образом: «Я могу посредством моего развитого мышления превратить в ничто все определения права, нравственности, добра и т.д., потому что являюсь безусловным их властелином; и я знаю, что если я считаю нечто хорошим, Я могу его признать и дурным, так как я признаю все истинным лишь постольку, поскольку оно мне нравится»²³⁷.

Так все проявления произвола как абсолютного акта свободы, как осознания возможности выбора, ранее обоснованные Шеллингом в его трансцендентальной философии²³⁸, оборачиваются иронией в адрес общего, прежде мыслимого в качестве нормы.

Насыщенные литературоведческими и философскими категориями (гротеск, трагикомедия, хаос, парадокс, мифология) размышления о революции свидетельствовали о том, что романтиками она переживалась как образ, наполненный иронией, как синтез самосозидания и самоуничтожения.

Эти обстоятельства накладывали отпечаток на осуществляемое романтиками историософское конструирование. Как было отмечено выше, оно складывалось из трех этапов: Золотой век — Железный век — Золотой век²³⁹. Применительно к библейскому мифу Золотой век — это пребывание в границах рая, бессознательное тождество субъекта и объекта;

²³³ Шлегель А. Из «Берлинского курса» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 126.

²³⁴ Шлегель Ф. Идеи // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 60.

²³⁵ О многообразии точек зрения современников революции см.: Тураев С.В. Революция во Франции и немецкая литература. С. 7—23.

²³⁶ Соловьев А.Э. Романтическая ирония и философия истории Гегеля // Из истории идейных исканий немецкой классической философии. М., 1985. С. 79.

²³⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 4. С. 183.

²³⁸ См.: Шеллинг Ф.В.И. Система трансцендентального идеализма. С. 441.

²³⁹ См. об этом: Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы. С. 303.

Железный век связывался с изгнанием из рая и утратой взаимосвязи субъекта и объекта, а вновь обретенный Золотой век являл собой сознательное сотворение рая посредством духовной свободы созидającego субъекта.

Революция — Железный век, переживаемый человечеством, — предварял приход Золотого века. Согласно Ф.Шлегелю, это был необходимый исторический момент, возникающий на пути следования к универсуму; «революционное стремление осуществить Царство Божие на земле — пружинящий центр прогрессивной культуры и начало современной истории»²⁴⁰.

Субъект, обретший самостоятельное сознание путем отказа от ранее довлеющего над ним догматизма, наделяется пророческими функциями, которые возвращают его назад, к истокам. Ведь, с одной стороны, «всякое мышление, — пишет Ф.Шлегель, — это прорицание..., тому, кто понял бы эпоху, то есть этот великий процесс всеобщего омоложения, эти принципы вечной революции, тому удалось бы охватить полюсы человечества и познать деяния первых людей, равно как и характер грядущего *Золотого века*. Тогда... человек внутренне уяснил бы себе, что он есть, и понял бы землю и солнце»²⁴¹. С другой стороны, рассуждает Ф.Шлегель, «историк — это пророк, обращенный в прошлое»²⁴², а «истинная середина — та, к которой постоянно *возвращаются* с эксцентрических путей вдохновения и энергии, а не та, которую никогда не покидают»²⁴³.

Романтик, чье сознание устремлено к будущему, не расстается с прошлым, с тем первичным Золотым веком, который он ощущает, подобно прачеловеку, изгнанному из рая, в анналах своего бессознательного. «Романтик глядится в будущее. Но будущее он только ждет, он не творит его сам, — пишет Г.В.Флоровский. — <...> Будущее разворачивается перед ним словно чудесное видение, словно волшебный сон. <...> Человек в романтизме не деятель, но созерцатель, не творец, но угадчик творимых тайн»²⁴⁴.

Ожидаемое романтиками свершение вынуждало создавать мировоззренческие конструкции, оправдывающие ожидание. Одну из своих историсофских моделей Шеллинг созидает исходя из сменяющихся друг

²⁴⁰ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 301.

²⁴¹ Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 393.

²⁴² Шлегель Ф. Фрагменты. С. 293.

²⁴³ Шлегель Ф. О философии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 345.

²⁴⁴ Флоровский Г.В. Спор о немецком идеализме // Флоровский Г.В. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 421.

друга исторических времен. В *абсолютно-доисторическое* время человек пребывает в «исторической неподвижности»²⁴⁵ (подобно прачеловеку в границах рая), в *относительно-доисторическое* время его сознание обретает некое движение, подготавливающее к грядущему наступлению *исторического* времени. Оно начинается с разделения человечества на народы (момент, связываемый с изгнанием человека из рая). Человек, свободный от внутренней необходимости, совершает поступки, влияющие на течение истории. Именно тогда мир предчувствовал грядущую катастрофу (нашествие «чужеземных орд» и великое переселение народов), предрекающую возникновение нового мира; «и общее предчувствие, казалось, влекло все помыслы к Востоку, как если бы оттуда должен был прийти избавитель»²⁴⁶.

Избавитель — Христос, «настоящий человек» и «добровольно страдающий Бог.., принявший смерть во имя спасения человечества.., символизирует торжествующую бесконечность в образе вернувшегося на землю Святого Духа»²⁴⁷, знаменуя «освобождение от *того*, чему поклонялось человечество, не зная, что это, и возвышение к тому, что ведается и что можно *лишь* ведать, знать»²⁴⁸.

У Новалиса в «Гимнах к ночи» возникает мифопоэтическая картина исторического развития: «блаженный мир», «вечно красочное застолье» наивного человечества, сменяющееся предвкушением близкого конца, когда:

*На тризне, подавив свою кручину,
Загадочную прославляли власть
И пели, чтоб в отчаянье не впасть*²⁴⁹.

В свою очередь, «враждебное сияние северного ветра» сменяется «ожиданием зари всемирной», нового прихода богов в «более чудных образах»²⁵⁰. Рождение Золотого века Новалис не мыслит без «насилия немого железного рока», который отступает перед Логосом-словом, изреченным при сотворении Богом-демиургом. Новый диалектический виток — и «сын первой девы-матери», явленный из «Беспредельного», вновь призван возродить Золотой век. В связи с этим Ф.Шлегель адресует

²⁴⁵ Шеллинг Ф.В.Й. Введение в философию мифологии // Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 313.

²⁴⁶ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. С. 127.

²⁴⁷ Шеллинг Ф.В.Й. Введение в философию мифологии. С. 320.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Новалис. Гимны к ночи // Поэзия немецких романтиков. С. 32.

²⁵⁰ Там же. С. 31.

Новалису следующие строки: «Всем художникам принадлежит учение о вечном Востоке. Тебя я называю вместо всех других»²⁵¹.

Й.Геррес поэтически характеризует историю как «головокружительный хаос борющихся тел», воссоздавая батальную картину, навеянную мыслями о наполеоновских войнах. Но, как «Солнце на небе, вечно стоит Провидение и зрит бурю на земле — лучами его очистится знойная, буйная, мутная масса»²⁵². Солнце, восходящее на Востоке, очищает мир своими лучами.

Ратуя о воцарении свободного знания в свете произошедшей катастрофы (Французской революции), романтики, как некогда древние люди, исполнены того же ожидания: «В будущем мире, утверждал Новалис, — все станет таким же, как оно было в мире давно прошедшем. И в то же время совершенно иным. Будущий мир есть разумный хаос: хаос сам в себя проникший, находящийся и в себе, и вне себя»²⁵³. Это ироническое умозаключение констатирует факт обращения к историческому прошлому как к перерожденному будущему, но каково это будущее, Новалису неизвестно. «Разумный хаос» Новалиса — новая ипостась лишенного разума хаоса праматерии, из которой должен был возникнуть прекрасный мир, когда хаос оплодотворится божественным разумом. Новалис ожидает неизвестного витка истории, однако мыслимо им в повторении уже случившегося в мире: древнего рождения мира от деяния Бога, явленного в слове-Логосе и ощущающем его Духе и в явлении избавителя — средоточия сил вселенского Добра.

Новое, как и прежде пришедшее с Востока, прямо связывается с Россией. Шеллинг в беседах с П.В.Киреевским и Н.А.Мельгуновым прямо скажет о «великом назначении России»²⁵⁴. Как было отмечено выше, в разговоре с Одоевским немецкий философ заявил: «Чудное дело ваша Россия..., нельзя определить, на что она назначена и куда идет она, но к чему-то важному назначена»²⁵⁵. Шеллинг как пророк-ироник предрекает мировое будущее, связывая его с Россией (Востоком), но в то же время не ведает, каково оно. В трактовке Ф.Шлегеля наступление Золотого века сопряжено с единением Востока и Запада: «В истории народов

²⁵¹ Шлегель Ф. Новалис // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. С. 364.

²⁵² Геррес Й. Спохохи // Эстетика немецких романтиков. С. 233.

²⁵³ Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 99.

²⁵⁴ См.: Киреевский П.В. О Шеллинге // Московский вестник. 1830. Ч. 1. № 1. С. 115; Мельгунов Н.А. Шеллинг. Из путевых записок // Отечественные записки. 1839. Т. 3. № 4—5. С. 121.

²⁵⁵ Беседа В.Ф.Одоевского с Шеллингом (Запись в путевом дневнике). С. 140.

азиаты и европейцы образуют одну большую семью, а Азия и Европа — единое целое»²⁵⁶.

Таким образом, возникает тройственная ироническая ситуация. Французская революция выступает как исполненный виток истории, порождающий хаос идей, иронически противоречивую неустойчивость воззрений на ход истории со стороны романтиков, грезящих о грядущем Царстве Божием, которое ввергает их в сотворение-ожидание давно пережитого человечеством, однако остающегося неведомым.

Мирообразы прошлого, конструируемые романтиками, жаждущими освобождения «спонтанной исторической реальности из сетей метафизических концепций», выступали выражением иронического отношения к просветительской философии, культивирующей европоцентризм²⁵⁷.

Философия истории Тютчева, русского поэта и государственного деятеля, духовно близкого немецким романтикам, формировалась в свете осмысления достижений европейской исторической мысли. Исторические воззрения мыслитель выразил в работах «Письмо русского» (1844), «Россия и Германия» (1844), «Записка» (1843), «Россия и Революция» (1848), «Россия и Запад» (1849), «Римский вопрос» (1849), «Письмо о цензуре в России» (1857) и в ряде стихотворений. При этом освободительная война с Наполеоном, открывшая Западу политическую мощь России, стала стимулом для тютчевского историософского конструирования, подобно тому, как Французская революция сыграла ту же роль в становлении немецкой исторической мысли.

Главная проблема, волнующая Тютчева, — вопрос о России и Западе²⁵⁸. «В религиозной историософии Тютчева... Россия и Запад предстают как символы двух путей человечества, эмблемы двух идеалов истории — отсюда эсхатологическая окрашенность разбираемого вопроса, прямо возводимого им к вопросу о конечных судьбах мира»²⁵⁹, — поясняет А.Г.Гачева.

«Что такое Россия? Каков смысл ее пребывания в мире, в чем ее исторический закон? Откуда пришла она? Куда идет? Что представляет собою? На земле, правда, ей предоставлено место под солнцем, однако

²⁵⁶ Шлегель Ф. О языке и мудрости индийцев // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 2. С. 272.

²⁵⁷ См.: Соловьев А.Э. Романтическая ирония и философия истории Гегеля. С. 98.

²⁵⁸ В.Кантор отмечает, что впервые в таком виде вопрос был поставлен И.В.Киреевским в работе «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России». (См.: Кантор В. Иная Европа Федора Тютчева // Вестник Европы. 2004. Т. 12. С. 192.

²⁵⁹ Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...». Достоевский и Тютчев. М., 2004. С. 382.

философия истории еще не соблаговолила найти его для нее»²⁶⁰, — задавался вопросами русский поэт.

Пытаясь ответить на собственные поставленные вопросы, завершающиеся ироническим умозаключением, констатирующим несоизмеримость территориальной и политической силы России с тем местом, которое ей пытались отвести западные мыслители, Тютчев воссоздает исполненные иронии современные моменты истории взаимоотношений России и Запада.

С одной стороны, Россия воспринималась европейской мыслью как страна-победительница, к которой Запад испытал «восторженную благодарность». С другой стороны, она представлялась державой, чье «великодушие» парадоксальным образом позволило продемонстрировать «неблагодарность», посредством которой Европа видела возможность «укрепления» своей политической мощи. И, наконец, «множество зрелых умов нашего времени, — пишет Тютчев, — опустилось до младенчески простодушного слабоумия, чтобы доставить себе удовольствие видеть в России какого-то людоеда XIX века»²⁶¹.

Хаотическая противоречивость мнений усугублялась изначальной двойственностью их истоков: «государи и правительственные кабинеты Германии с их серьезной продуманной политикой и определенным направлением» и одновременно «общественное мнение, несущееся по воле ветров и волн»²⁶².

Подобно тому, как современники Колумба, «приветствуя бессмертное открытие, отказывались допустить существование нового материка»²⁶³ и предпочитали видеть в нем лишь продолжение известного им континента, так и Россия, оказавшаяся движущей силой развития Восточной Европы, невзирая на свою мощь, противоречила устоявшемуся воззрению на то, что в мире есть только один европейский Запад. *Ирония истории*, переживаемая Западом, по Тютчеву, состояла в том, что «веками европейский Запад считал себя вправе полагать, что в нравственном отношении он единственный в мире, что он и представляет целиком всю Европу. Он рос, жил, старел с этой мыслью, а теперь вдруг обнаруживает, что ошибся, что рядом существовала другая Европа... Подобное открытие представляет собой целую революцию, влекущую за собой величайшее

²⁶⁰ Тютчев Ф.И. Россия и Германия // Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. М., 2003. Т. 3. С. 117. (Далее ссылки на публицистические произведения Тютчева по этому изданию).

²⁶¹ Там же. С. 114.

²⁶² Там же.

²⁶³ Там же. С. 118.

смещение идей»²⁶⁴. Очевидно, что тютчевское «смещение идей», порожденное наполеоновскими войнами, аналогично «хаосу идей», вызванному, по мысли Ф.Шлегеля, Французской революцией.

Размышляя о европейской политике, Тютчев полагает, что «Запад попросту хотел бы в девятнадцатом веке вновь вернуться к тому, что он уже пытался делать в тринадцатом и что уже тогда у него так плохо получилось... Это все то же застарелое и неизлечимое притязание основать на православном Востоке латинскую Империю»²⁶⁵. Важно, что до Тютчева об этом в еще более резком тоне говорил немецкий романтик Ф.Баадер, живописующий картину, предшествующую Страшному Суду. На земле появляются неведомые существа, одержимые влечением «все разрушать и все объедать», выдающие его «за социальный или научно обоснованный инстинкт организации и формы»²⁶⁶. Действия этих существ вполне сравнимы с притязаниями «иллиберальных деятелей, которые по-прежнему спят и видят реставрацию средневековья.., хотя дело уже не в том, чтобы подкрепить ослабевшее, но в том, чтобы воскресить мертвое»²⁶⁷.

Речь идет не о возврате к ожидаемому Золотому веку, а о реконструкции Железного века (времени крестовых походов) в Железном же, современном обоим мыслителям. Золотой век есть одухотворение живого, а не придание мертвому живых черт, создание ложной жизни, как это было с автоматами, населяющими фантазмагорический мир Гофмана. Таким образом, согласно Тютчеву, западная политика пыталась ввести историю в ироническую ситуацию подмены истинного ложным и принятия ложного пути за истинный.

Высокодуховное оживление мира видится Тютчеву в возрождении Восточной империи, «душой» которого явилось бы «христианское начало», выражающее как национальное естество государства, так и «сокровенную жизнь общества»²⁶⁸. Тютчев в духе раннеромантической иронической традиции видит будущее России в возвращении к прошлому, сознательно возрождающему первозданный духовный синтез. И тогда посредством разумного всеобщего деяния, объединяющего человечество в едином духовном порыве, с одной стороны, произойдет образование Православной Империи с возвращением столицы в древний Константинополь,

²⁶⁴ Тютчев Ф.И. Записка. С. 140.

²⁶⁵ Там же. С. 135.

²⁶⁶ Баадер Ф. Из дневников и статей // Эстетика немецких романтиков. С. 556.

²⁶⁷ Там же. С. 557.

²⁶⁸ Тютчев Ф.И. Записка. С. 136.

а с другой стороны, свершится объединение Восточной и Западной Церквей²⁶⁹. Поэтому для Тютчева посещение в 1846 г. Николаем I Церкви Св. Петра исполнено огромного символического значения: «Помнится, может быть, и электрический ток, пробежавший по толпе, когда он стал молиться у гроба Апостолов. <...> Коленопреклоненный Император стоял там не один — вместе с ним, преклонив колена, пребывала вся Россия»²⁷⁰.

Стихотворение «Запад, Юг и Норд в крушени...» — единственное (1829—1830), в котором серьезная и чрезвычайно значимая для Тютчева проблема духовного возрождения через единение с древним Востоком, раскрывается как шлегелевская «улыбка духа». Восток предстает не только хранителем веры и памяти «праотцев», но и в духе «Гафиза», как край неги и «блаженного ничегонеделания». Последняя строфа стихотворения выражает радостное раннеромантическое состояние поэта, иронически относящегося к себе: «Знайте: все слова поэта, / Легким сонмом, жадным света, / У дверей стучатся рая, / Дар бессмертья вымоляя» (1, 152). Рай — это Восток, прихотливо сочетающий древнюю мудрость, «сладкопевность» и наслаждение.

Иронический «итог прошлого» и одновременно «откровение будущего» видится Тютчеву в народном предании, распространенном среди христиан на Востоке, которые «имеют обыкновение говорить, что все Бог создал и устроил... весьма хорошо, кроме двух вещей: Папы и Турка.

— Но Бог, — настойчиво добавляют они, — в своей бесконечной премудрости восхотел исправить эти две ошибки и сотворил московского Царя»²⁷¹.

Свои исторические переживания поэт-пророк выразил поэтически: «Москва, и град Петров, и Константинов-град — / Вот царства русского заветные столицы» (2,13); «... То древний глас, то свыше глас: “Четвертый век уж на исходе — / Свершится он и грянет час... / И своды древние Софии, / В возобновленной Византии — / Вновь осенят Христов алтарь”. / Пади пред ним, о царь России — / И встань как всеславянский царь!» (2, 36).

Как романтик-пророк Тютчев предчувствует и ожидает грядущий Золотой век, сменяющий Железный, через «всеобщий мировой пожар»²⁷², в котором гибнут Европа и созданная ею цивилизация. Истоки такого понимания исторических изменений кроются в романтической историософии

²⁶⁹ См.: Тютчев Ф.И. Орывок. С. 301.

²⁷⁰ Тютчев Ф.И. Римский вопрос. С. 178.

²⁷¹ Тютчев Ф.И. Записка. С. 134.

²⁷² Тютчев Ф.И. Россия и Революция. С. 157.

Шеллинга. Немецкий философ полагал, что в мифологии Востока «отпадение Люцифера, одновременно погубившее весь мир и принесшее в него смерть», явило собой торжество конечного. Наступление «конца мира» и нового разделения добра и зла с восстановлением добра в его «чистом качестве» должно произойти через огонь, символизирующий неизбежную гибель «всего конкретного»²⁷³.

Таким образом, Запад для Тютчева выступает в качестве зла, конечного, дьявольского начала, долженствующего уйти из мира через огонь, дабы воскреснуть в новом качестве, полностью воссоединившись с Востоком. В этом ключе показательно стихотворение «Как дочь родную на закланье...» (1831), в котором поэт дает ироническое истолкование политическим событиям. В ноябре 1830 г. в Польше произошло восстание, после подавления которого в 1831 г. Николай I отменил конституцию, предоставленную стране в 1815 г. Подавление восстания Тютчев рассматривает как жертву²⁷⁴, сравнимую с жертвоприношением Ифигении, совершаемым Агамемноном. Польша — средоточие западных славян, а потому братская держава, «орел одноплеменный». Но родная кровь приносится на жертвенный алтарь, на «очистительный костер» во имя возрождения «общей свободы», и это, по Тютчеву, «входит в замысел Провидения»²⁷⁵.

Важно, что поэт выбирает для сравнения именно Агамемнона — трагического героя, который, по Кьеркегору, «осуществляет свое деяние в одно определенное мгновение, однако с течением времени ему приходится делать нечто не менее значительное: он посещает тех, чья душа охвачена печалью... Он предстает перед ними, он снимает заклятие печали, он... дает пролиться слезам, между тем как страждущий забывает о собственных муках в его страдании»²⁷⁶. Обреченный участвовать в неподвластных ему событиях трагический герой — и творец, и жертва истории. Не названный в стихотворении русский царь воплощает здесь образ такого героя, носителя «высшего сознания», что совершенное жертвоприношение есть «путей небесных оправданье». При этом подчеркивается, что «Не за коран самодержавья / Кровь русская лилась рекой!» (1, 193). В написании слова «Коран» у Тютчева отсутствует заглавная буква, что говорит о его неуважении к священным ценностям

²⁷³ См.: Шеллинг Ф.В.И. *Философия искусства*. С. 139—140.

²⁷⁴ См. подробно: Осповат А.Л. *Пушкин, Тютчев и польское восстание 1830—1831 годов // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. Таллинн, 1987*. С. 50.

²⁷⁵ Там же. С. 51.

²⁷⁶ Кьеркегор С. *Страх и трепет*. М., 1998. С. 59.

иной религии; присовокупление слова «самодержавья» подчеркивает, что «идея славянского единства выше принципа самодержавия (при том, что именно на русском императоре лежит историческая ответственность за реализацию этой идеи)»²⁷⁷, — комментирует А.Л.Осват.

С другой стороны, Польша — славянский центр католицизма, ненавистного Тютчеву. И тогда речь идет не о средоточии западного славянства, с коим должна объединиться Россия, а о «мятежно-католической Польше», являющейся «фанатичной приспешницей Запада и всегдашней предательницей своих»²⁷⁸. И потому Польша должна быть предана огню, чтобы, как «феникс», возродиться в новом качестве. Столкновение причин необходимо совершаемого жертвоприношения — дополнительный иронический импульс в освещении этого момента истории.

Тютчеву интересны герои переломных эпох: творцы, жертвы и провидцы истории, которых он наделяет богоподобием. В стихотворении «Цицерон» (1830) поэт скажет: «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые — / Его призвали Всеблагие, / Как собеседника на пир» (1, 190). В этом принципиальное отличие исторического мышления русского поэта от воззрений немецких романтиков, не представивших в своих творениях героя, которого не могла породить экономически слабая, разрозненная Германия.

Тютчеву-мыслителю присуща своеобразная гибкость восприятия исторических коллизий, отражающаяся в изменчивости образов героев, которых в силу колоссальной значимости выполняемой ими миссии невозможно воспринимать однозначно. И тогда образ трагического героя в сознании поэта перевоплощается в образ *ироничного субъекта*, для которого действительность есть воплощение несовершенства, а грядущее (и это единственное, что ему известно) неведомо. Он пророк, так как устремлен к грядущему, но он не-пророк, так как не знает, каково оно. Такая ирония характеризуется как *абсолютная бесконечная отрицательность*, характерная для «любого поворотного пункта в истории»; ирония в исторической действительности «заявляет о себе как негативное»²⁷⁹.

Ироничный субъект всегда двойствен: он предвидит события, которые не отвечают его высоким чаяниям, но вынужден подталкивать их, видя в этом некую высшую целесообразность.

²⁷⁷ Осват А.Л. Пушкин, Тютчев и польское восстание 1830—1831 годов. С. 51.

²⁷⁸ Тютчев Ф.И. Россия и Революция. С. 153.

²⁷⁹ Кьеркегор С. О понятии иронии // Логос. 1993. № 4. С. 178.

В этом ключе особо важна фигура папы Пия IX, чей понтификат, длившийся 32 года, сыграл переломную роль как в политике Европы, так и в истории католицизма.

По Тютчеву, католическая Церковь презрела высказанное Христом «Царство Мое не от мира сего», став «политической силой — Государством в Государстве». Секуляризация католической Церкви привела ее к кризису, породив исполненную иронии историческую ситуацию, в эпицентре которой пребывал страдающий католик: «Можно ли вообразить более глубокую трагедию, нежели раздирающая сердце человека борьба между чувством религиозного благоговения... и гнусной очевидностью, когда он силится отвергнуть и подавить свидетельство собственной совести, лишь бы не признаться себе в существовании... связи между предметами своего обожания и отвращения»²⁸⁰.

Первые либеральные реформы в Италии (создание закона о печати, образование Совета министров и учреждение Государственной Консульты, создание национальной гвардии, строительство первой железной дороги в Папском государстве и освещение газовыми фонарями улиц Рима) принадлежали Пию IX²⁸¹. Он воплощал собой чаяния сторонников создания Федерации итальянских государств, во главе которой должен был встать²⁸², и был призван ответить чувствам итальянцев, ненавидевших поработителей-немцев и испытывающих «отвращение к светскому господству духовенства». Тютчев в статье «Римский вопрос» иронически замечает, что папу «славили и боготворили, как бы условившись, что он делается слугою всех, однако совсем не в смысле христианского смирения»²⁸³.

Пьемонтское законодательство, объявлявшее вне закона светскую власть папы, подвигло Пия IX к опубликованию энциклики «*Quanta cura*», в приложении к которой наиболее позитивные явления духовной жизни современности позиционировались как ереси. Тютчев откликнулся на происходящее своей «*Enciclica*» (1864), где прямо указал на суд, свершаемый над «лженаместником Христа», погубленного не собственным мечом, как некогда первосвященник в «ветхозаветном храме», а роковым словом: «Свобода совести есть бред!». Так поэтом и мыслителем обрисовывается образ ироничного субъекта: папа, движимый честолюбивыми

²⁸⁰ Тютчев Ф.И. Римский вопрос. С. 169.

²⁸¹ См. об этом: Аксаков И.С. Ф.И.Тютчев и его статья «Римский вопрос и папство» // Ф.И.Тютчев: pro et contra. С. 164.

²⁸² См.: Токарева Е. Пий IX // Мировая история. М., 2003. С. 216.

²⁸³ Там же. С. 171.

устремлениями, творит благо, но все это лишь иллюзия, так как папа зависим от иных, более значительных политических сил. Невозможность реализации замыслов делает папу реакционером от церкви и от политики, заставляя отречься от всего, что он ранее сделал для Италии.

Однако в стихотворении «Свершается заслуженная кара» (1867) позиция Тютчева в отношении Пия IX изменится. Носитель тиары назовется поэтом «неповинным» и будет призван к очистительной молитве, долженствующей спасти его «седины». Возникает образ трагического героя: над католицизмом свершается Суд как «праведная кара», как необходимое предвестие торжества истины, но папа — и лучший из людей, и воплощение «тысячелетнего греха» — неотвратно гибнет, предав высшую идею, которую изначально был призван воплощать. Не иначе как духовную гибель Пия IX, столь много сделавшего для Италии, можно рассматривать высказанную формулу «non expedit» («не уместно»), запрещающую католикам участие в политической жизни²⁸⁴.

Тютчев переводит отрывок из романтической драмы В.Гюго «Эрнани», вкладывая в перевод личные размышления об отношениях народа, монарха, духовенства, знати. Стихотворение «Великий Карл, прости» (1830—1835) начинается с покаянных слов, адресованных вождю-созидателю, вдохновляемому Богом и избранником Божиим на земле, папой. Монументальному образу усопшего «исполина» Карла противостоит «ничто» — «курфюрсты..., кардиналы, сейм, синклит...» (1, 198). Они же противопоставлены народу — средоточию подавляемой духовности. Двойное противопоставление объединяет Карла, народ и некоего идеального выразителя промысла Божьего как носителей единой идеи, которая (и поэт верит в это) однажды воплотится в деянии субъекта-творца истории: «Она вступила в сейм, явилась средь конклава — / И с скипетром в руках, иль митрой на челе, / пригнула все главы венчанные к земле...» (1, 198).

Тютчев поэтически выявил *иронию общественности*. Согласно Гегелю, при иронии общественности общая цель правительства преобразуется в частную, а общая деятельность — в «произведение...этого опделенного индивида»²⁸⁵.

В данном случае она связана с деятельностью служителей католической церкви, узурпирующих светскую власть. Карл, создавший единую Европу, воспринимается поэтом как трагический герой, чьи великие

²⁸⁴ См. об этом: Токарева Е. Пий IX. С. 216—217.

²⁸⁵ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 4. С. 104.

деяния оказались бессмысленными в свете современных событий, — таков иронический виток истории.

Сравним эти мысли с тем, что Тютчев выскажет много позже в «Письме о цензуре в России»: «Теперь в России господствуют два... чувства: раздражение и отвращение к неутраченным злоупотреблениям и священная вера в чистые, открытые и благосклонные намерения Государя»²⁸⁶. Здесь Государь — выразитель народного духа (как ранее единый с народом Карл) — противопоставлен «злоупотреблениям», исходящим от правительства, и это придает ему ореол трагического героя.

Поэта восхищает Наполеон — герой эпохи, творец и жертва истории: «Все испытал он! — счастье, / Победу, заточенье, / И все судьбы пристрастие, / И все ожесточенье! — / Два раза брошен был во прах / И два раза на трон!.. / ...Исчез — и в ссылке довершил / Свой век невероятный...» (1, 156). Последние годы жизни Наполеона, его смерть подвигли Тютчева на создание образа трагического героя. В стихотворении «Неман» (1853) поэт вспоминает облик исполненного великих надежд императора. И здесь возникает аллюзия с другим трагическим образом — лермонтовским Демоном. Сравним:

Тютчев

Когда стоял он над тобой,
Он сам — могучий, южный демон...
.....
И он струю твою ласкал
Своими чудными очами (2, 84).

Лермонтов

Могучий взор смотрел ей в очи;
Он жег ее во мраке ночи,
Над нею прямо он сверкал...²⁸⁷

В поэме Лермонтова — это сцена соблазнения Тамары Демоном в башне.

В стихотворении Тютчева показан момент переправы «Великой армии» Наполеона через Неман, протекающий вдоль русской границы, где император рассчитывал дать генеральное сражение, чтобы, заняв Москву, предложить мирный договор на своих условиях. Наполеон, гордо созерцавший, как «Победно шли его полки, / Знамена весело шумели, / На солнце искрились штыки...» (2, 84), уже ощущает себя победителем. Ощущение усугубляется сравнением императора с парящим «богом»; парение в третьей строфе усиливает положение «над» второй строфы, где Наполеон стоит в позе уверенного человека, но назван демоном. И у Лермонтова, и у Тютчева герои пребывают над

²⁸⁶ Тютчев Ф.И. Письмо о цензуре в России. С. 204.

²⁸⁷ Лермонтов Ю.М. Демон // Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 2. С. 481.

человеком, не только в пространственном положении, но и в метафизическом смысле.

Положение «над» — это и поза обладания. У Лермонтова сцена наполнена эротизмом, подспудный эротизм ощутим и у Тютчева: не случайно демон-Наполеон «ласкал» струю реки «могучим взором» обладателя. В обоих случаях гордость обладанием иронически сменяется катастрофой, связанной с явлением иной, доминирующей силы. У Лермонтова это «посланник рая», у Тютчева — «Другой», воплощающие необходимое свершение высшей справедливости в вечной борьбе света и тьмы. Судьбоносная ирония связана с полным крушением иллюзий героев. Она сродни древней трагической иронии, когда зритель трагедии знал о приговоре богов, а герой, не ведая о нем, продолжал действовать, неумолимо следуя к роковой развязке. Герой Лермонтова, воплощающий гордую силу тьмы, жаждущую сразиться со светом, вместилищем которого является прекрасная девичья душа, терпит фиаско, предчувствуемое читателем, которому адресованы намеки: явление ангела, предупреждающего Демона о напрасных чаяниях (грустные глаза ангела выражают сочувствие обладателя высшего знания по поводу того, что неизбежно должно свершиться), мольба Тамары, выражающая ее сомнение. В начале поэмы жених Тамары забыл помолиться в часовне и потому погиб; в конце поэмы сторож башни, напротив, осеняет себя крестным знаменем. Все это — сигналы, говорящие о том, что Демону не суждена победа, однако не оказывающие влияния на него самого, не ведающего исхода борьбы.

И Тютчев, создавший стихотворение о давно прошедших исторических событиях, и читатель знают исход этих событий, но Наполеон представлен как воплощение славы, доблести и неведения того, что «неизбежная Десница клала на них (участников перехода через Неман. — *Т.Ш.*) свою печать» (2, 85).

Таким образом, аллюзии с романтической поэмой Лермонтова усиливают положение тютчевского героя как трагического героя романтизма. Наполеон как романтический герой и образ исторической личности вовлекается в сферу *иронии судьбы, сопряженной с иронией истории*, как творец и ее жертва. Аллюзии с лермонтовским Демоном и прямое сравнение с «демоном», восставшим в мятеже против Бога, усиливают монументальность образа Наполеона в свете вечного метафизического противопоставления зла божественному добру.

Однако, рассматривая приход Наполеона к власти и в связи с этим проблему «Россия — Европа — Наполеон», поэт приходит к иным выводам. Наполеон предстает как «серьезная пародия на Карла Великого», который, «не чувствуя за собой собственного права, ... всегда играл роль, и нечто суетное в нем лишает его величие всякого величия... Его попытка возобновить дело Карла Великого стала... постыдной бессмыслицей. Ибо она делалась от имени Власти, Революции, взявшей на себя миссию стереть с лица земли все следы деятельности Карла Великого»²⁸⁸.

Так из трагического героя Наполеон перевоплощается в *ироничного субъекта*. Он порожден Революцией но, воцарившись, укрепляет ее завоевания лишь в сфере экономики, подавляя как роялистов, так и бывших якобинцев, уничтожая демократические свободы граждан. Если Карл созидал, то Наполеон дробил Европу, щедро наделяя титулами своих корсиканских родственников, движимый желанием поделить Империю. Но в то же время, «он не смог этого сделать, — констатирует Тютчев. — Империя — принцип. Она неделима»²⁸⁹. Поэт не случайно упоминает историю коронавания Наполеона как пародийного коронавания Революции²⁹⁰. Подобно Карлу Великому, он хотел получить корону из рук папы, но не сам направился к папе, как некогда сделал Карл, а пригласил папу к себе. Наполеон (и это было сделано нарочито, в подтверждение своего приоритета над папой, желающим увеличения собственных владений) нарушил древний ритуал, возложив корону себе на голову и собственноручно короновав свою супругу²⁹¹.

Папа, идущий к Наполеону, — это жест, связанный с ненавистной Тютчеву секуляризацией церкви, которой он противопоставляет «*оцерковление государства*» как этап «*всеобщего оцерковления жизни*»²⁹², следование человечества к богочеловечеству.

Упование Наполеона на силу 600-тысячной армии не оправдалось в Отечественной войне 1812 г. и повлекло за собой крах императора, который не мог остановиться, хотя чувствовал (Тютчев подчеркивает, что императором руководили «противоречивые чувства к России, влечение и отталкивание»²⁹³) необходимость сделать это для сохранения Империи, им же ранее раздробленной. Ибо в Наполеоне побеждает «безверная,

²⁸⁸ Тютчев Ф.И. Россия и Запад. С. 197—198.

²⁸⁹ Там же. С. 197.

²⁹⁰ См.: Там же.

²⁹¹ См.: Тарасов Б.Н. Комментарии // Полн. собр. соч. и письма. М., 2003. Т. 3. С. 463.

²⁹² Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...». С. 397.

²⁹³ Тютчев Ф.И. Россия и Запад. С. 197.

ничем не укротимая самость. <...> Индивидуализм, эгоизм, соперничество, насильственное братство, завистливое равенство, свобода, вырождающаяся в произвол, попирающий остатки свободы.., — все это следствие ложного духовного принципа, возведшего человека, каков он есть, в истину и абсолют»²⁹⁴.

Весь исторический процесс, явленный совокупно в системе меняющихся друг друга периодов, вовлекается поэтом в сферу иронии. Баллада «Поминки» (1850—1851) — близкий тексту первоисточника перевод песни Ф.Шиллера «Siegeseft» («Триумф победы») — воссоздает картину возвращения на родину ахейян после победы над троянцами. Однако, противореча «гласу победы» и «хвалебному пэану», звучит речь Калхаса, из которой явствует, что многие герои не вернуться в родные Афины. Возвратившихся, — продолжает Одиссей, — возможно, ждут Керы (намек на последующее убийство Агамемнона Клитемнестрой и Эгисфом). Аякс скорбит о самоубийстве брата и сетует на несправедливость богов: герой Патрокл мертв, а ничтожный Терсит жив; доспехи Ахилла получил не самый сильный, который ушел из жизни по воле богов, а самый «лукавый» из воинов (Одиссей). Нестор подает Гекубе, лишившейся своих близких, чашу вина, утешающего боль страдающей жены и матери. Вино дает человеку миг забвения. Но и все земное лишь прах на фоне божественной вечности. И в этом ирония истории, привносящая в победу поражение, преображающая жизнь в «дым» и «пар»²⁹⁵, бессмысленно уходящий в небо, где обитают боги.

Тютчев обращается к образам географических объектов, одухотворяя их, делая свидетелями иронических метаморфоз истории. В стихотворении «Венеция» (1852) поэт выявил одну из них: кольца, брошенные в море при совершении древнего и прекрасного обряда обручения дожа с Адриатикой, превратились в звенья «тяжкой цепи», а «лазоревые зыби», омывающие Венецию, стали волнами «забвения». Так поэт намекает на тяжелое положение Венеции под австрийским гнетом в 1815—1866 гг.

В упоминавшемся выше стихотворении «Неман» река становится свидетелем великого исторического перелома, когда личные ожидания и уверенность деятеля истории как иллюзия истинности отступают перед подлинной исторической справедливостью.

²⁹⁴ Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...». С. 388.

²⁹⁵ Так Тютчев, возможно, предвосхищает образ романа И.С.Тургенева «Дым» (1866), где переживающий духовный кризис Литвинов суетную бессмыслицу жизни называет «дымом» и «паром».

Особый пласт составляют стихотворения, посвященные ироническому осмыслению современных общественно-политических событий²⁹⁶. Исторический оптимизм Тютчева сменяют мрачные предчувствия, вызванные раздумьями об «официальной России», утратившей «чувство и понимание своей исторической традиции»²⁹⁷. В письме к Э.Ф.Тютчевой поэт сокрушается: «И вот какие люди управляют судьбами России... Нет, право, если только не предположить, что Бог на небесах насмехается над человечеством, нельзя не предощутить близкого и неминуемого конца этой ужасной бессмыслице, ужасной и шутовской вместе, этого заставляющего то смеяться, то скрежетать зубами противоречия между людьми и делом, между тем, что есть и что должно бы быть, — одним словом, невозможно не предощутить переворота, который, как метлой, сметет всю эту ветошь и все это бесчестие»²⁹⁸; «здесь, — в салонах, разумеется, — беспечность, равнодушие и косность умов феноменальны. Можно сказать, что эти люди так же способны судить о событиях, готовящихся потрясти мир, как мухи на борту трехпалубного корабля могут судить о его качке»²⁹⁹.

Отсюда сомнение, поэтически выраженное Тютчевым: «Куда сомнителен мне твой, / Святая Русь, прогресс житейский! / Была крестьянской ты избой — / Теперь ты сделалась лакейской» (2, 142). Противоречия, насыщающие стихотворение (начало 60-х гг.), исполнены иронии: Святая Русь — духовный, идущий из патриархального прошлого идеал — переживает «житейский прогресс». При этом изба — неизменный символ священного русского прошлого — существует в новом, «западном» качестве. Истинные ценности утрачены, новые «сомнительны». То, что «сомнительным» выступает «прогресс житейский», говорит о полном отсутствии духовности в современной России. Романтики с уважением относились к прогрессу, неизменно связанному с движением истории³⁰⁰. В работах Ф.Шлегеля «прогрессивная» поэзия означает «романтическая», «универсальная». Однако эпитет «житейский» выводит все, о чем

²⁹⁶ Особо отметим исчерпывающий анализ стихотворения «Современное» (1869) в свете многоплановости проявления в нем иронии, проведенный Р.Г.Лейбовым. (См.: Лейбов Р.Г. Клеопатра, четырехстопный хорей и Суэцкий канал: из комментариев к лирике Тютчева // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VIII. История и историософия в литературном преломлении*. Тарту, 2002. С. 208—224).

²⁹⁷ Флоровский Г. Спор о немецком идеализме. С. 224.

²⁹⁸ Ф.И.Тютчев — Эрн.Ф.Тютчевой от 20 июня 1855 г., Петербург // Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 5. С. 216.

²⁹⁹ Ф.И.Тютчев — Эрн.Ф.Тютчевой от 3/15 октября 1853 г., Петербург // Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 5. С. 142.

³⁰⁰ См. об этом: СоловьевА.Э. Романтическая ирония и философия истории Гегеля. С. 97.

говорится в стихотворении Тютчева, из сферы романтического; в этом ключе «прогресс житейский» представляется оксюморонным словосочетанием.

С другой стороны, поэт обыгрывает одно из значений полисеманта «сомнительный» как «не внушающий доверие», «вызывающий опасение»³⁰¹. В этом случае «сомнительный» путь России есть несправедливый путь и одновременное отрицание сомнения, так как далее в тексте констатируется, какие именно нелицеприятные изменения происходят с духом страны.

Сравним это стихотворение с «Восходом солнца» (1865), начинаемым словами: «Молчит сомнительно Восток» (2, 163). Сомнение здесь синонимично ожиданию восхода солнца. Это пограничное состояние³⁰² природы между бытием и небытием, сном и бодрствованием, характерное для поэтического мира Тютчева — творца «мифа о неполном знании»³⁰³. Однако в природе с присущим ей вечным чередованием дня и ночи восход солнца неизменен. Какие бы вопросы ни ставила природа перед субъектом-сознающим: «Что это? — сон или ожиданье, / И близок день или далек?» (2, 163), они предполагают единственный ответ тому, кто знаком с закономерностями природной цикличности.

Мотив «сомнительности», следовательно, выступает одним из значимых в противопоставлении процессов, протекающих в природе и в обществе; полисемия играет существенную роль в разворачивании мотива, создавая иронические колебания: поэту ведом правильный путь, но ведомо также, что нынешний путь России сомнителен. Ибо «Россия “цивилизовавшаяся” — фантастична, обманна... Она — привидение, призрак, она бесплотна — ибо не может воплотиться; не может *установиться* — ибо *неустойчива*, нет у нее для этого нравственной и духовной основы, ей нечем и не в чем *быть*, она под стать своему детищу, миражному, фантомному Петербургу. Она — трясина, она — город на болоте, сумеречный, смутный, грозящий провалом в бездну. У обоих нет корней, нет *почвы*»³⁰⁴.

Человек в воспринимаемом негативно мире воплощает в себе его и собственные противоречия, как это выявлено Тютчевым в стихотворении

³⁰¹ Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С.А.Кузнецова. СПб., 2000. С. 1234.

³⁰² См. об этом: Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева. С. 101—106; Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 590—591.

³⁰³ См.: Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева. С. 59.

³⁰⁴ Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...». С. 405—406.

«Наш век» (1851). Утраченная духовность («свет») сменяется ропотом и бунтом в иллюзии мгновенного самообретения; «безверие» иссушает душу, заставляя выносить «невыносимое» духовное бремя; сознание «погибели» сопрягается с неизреченной жадью веры. Субъект как единичное испытывает ту же «неизглаголанность» страдания, что и «век» (общее) в целом; страдание сопрягает индивидуальности в иллюзию целостности — «формальную всеобщность», заменившую истинно нравственный мир, распавшийся на множество индивидуальностей-точек³⁰⁵. Евангельские аллюзии (история исцеления бесноватого мальчика, которого привел отец, пытающийся уверовать во всемогущество Господа³⁰⁶) вводят размышления Тютчева в лоно вечности.

Тема получает дальнейшее развертывание в стихотворении «Отрадно спать — отрадней камнем быть» (1855). Камень — мертвая материя, олицетворение небытия в крайней степени безжизненности. Удел камня «не жить, не чувствовать», как единственно возможный, проецируемый на человеческое существование, указывает на безвыходный пессимизм, в который погружен лирический герой. Камень нельзя разбудить, ибо сон и смерть, подчас уравниваемые Тютчевым, свойственны лишь живому. Обращение «не смей меня будить» (2, 98) придает камню некую физиологическую жизненность, не распространяемую на духовный мир лирического героя, живого, но осознающего себя мертвым и не желающим воскрешения. Такой герой подобен статуе: в античном мифе Ниоба также окаменела от постигшего ее горя.

Окаменелость как апофеоз застывшего страдания субъекта истории противостоит образам людей-автоматов, наделенным властью. Стихотворение «Напрасный труд — нет, их не вразумишь...» (1867) — сатира на членов правительства, чьи действия оказываются лишь «пустым разбужением субъективности»³⁰⁷. Эпиграмма «Ответ на адрес» (1865), написанная по поводу конституционного адреса о созыве земской думы в интересах дворян-землевладельцев³⁰⁸, высмеивала московских дворян, пребывающих в «разладе с Россией». Несравнимые ментально с «членами Английских палат», они вполне соответствуют требованиям, предъявляемым к «членам Английского клуба» — русским денди, надевшим

³⁰⁵ См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 4. С. 106.

³⁰⁶ См.: Монахова А.В. Комментарий // Тютчев Ф.И. Полное собр. сочинений и письма. М., 2003. Т. 2. С. 76.

³⁰⁷ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 3. С. 600.

³⁰⁸ См. об этом: Чулков Г. Комментарии // Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. М., 1994. С. 400.

романтическую маску просвещенного либерала от политики, под которой кроются высокомерие и придворная ловкость³⁰⁹.

В стихотворении «Нет, карлик мой! — трус беспримерный!..» (1850) идея «святой Руси» и ее «всемирной судьбы» противопоставляется сатирическому образу графа К.В.Нессельроде, уничтожаемому смехом.

В эпитафии «Н.П.» (1855) поэт упоминает лишь суетность покойного царя. Добро и зло, творимые им, оказались иллюзией, «призраками пустыми», а сам он — лживым «лицедеем» (2, 90). Ранее разнообразно варьируемый образ трагического героя преобразуется в саркастическое «нулевое я».

В свете этого вполне объяснима приписка, сделанная Тютчевым в 1867 г. к стихотворению «К Славянам» (1841), где воспеваемый приближающийся момент всеславянского единения³¹⁰ оборачивается иллюзией: «Все упорнее усилия, / Все настойчивее зло» (2, 195). «Зло» исчислимо и умножаемо: «Петр, по прозвищу *четвертый*, / Аракчеев же *второй*» (2, 205), — напишет Тютчев в эпиграмме «Над Россией распростертой» (1867?), адресованной П.А.Шувалову, обладающему огромной властью. Желанная целостность России попадает в зависимость от чисел, сигнализирующих о повторяемости проявлений «зла», сконцентрированного в личных качествах, присущих ничтожному монарху Петру III и организатору военных поселений «грубому и малограмотному»³¹¹ генералу А.А.Аракчееву, который ввел в русскую жизнь муштру и жестокость. И это отнюдь не радостная игра числами, которую заимствовали ранние романтики у Гоцци³¹². Отсюда объяснимый отказ Тютчева от его любимой панславистской идеи наступления Золотого века в истории России и человечества.

Тютчев ощущает движение истории, прислушивается к пульсации жизни, изменяющейся в связи с историческими метаморфозами. Поэт одновременно предстает субъектом истории и субъектом-познающим, творцом историософских конструкций и трезвым аналитиком. Это определило многоплановость иронии истории, выявляемой его творчеством.

³⁰⁹ О русском дендизме см.: Лотман Ю.М. Русский дендизм // Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 132—134.

³¹⁰ Стихотворение рассматривается Р.Г.Лейбовым в связи с переводом шиллеровской «Песни радости» и в противопоставлении с «Современным», где «Современное» выступает как иронически перевернутое в отношении «К Славянам». (См.: Лейбов Р.Г. Клеопатра, четырехстопный хорей и Суэцкий канал: из комментариев к лирике Тютчева. С. 220).

³¹¹ Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 27.

³¹² См. об этом: Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. С. 41.

От немецких романтиков у Тютчева представление об ироническом «хаосе идей», порожденных катастрофическими историческими событиями, о неопределенно-переломном моменте истории как ее ироническом витке. Обращение к прошлому в пророческом предвосхищении-ожидании грядущего с Востока Золотого века также связано с усвоением немецкой историософии. Этим сходство ограничивается.

Расширение сферы иронического в историческом процессе связано у поэта с острым переживанием происходящего в России, раздираемой внутренними проблемами и ввергнутой во внешнеполитические противоречия. Отсюда:

— открытие Тютчевым проявлений *мировой иронии*, связанной с коллизией «Восток — Запад», с отношением к России Западной Европы, культивирующей собственную избранность и не желающей признавать за ней статус основного государства Восточной Европы;

— выявление *иронии общественности*, связанной у Тютчева с секуляризацией католической церкви, узурпирующей государственную власть, и с действиями русского правительства, своевольно наделившего себя монаршими полномочиями;

— многообразно представленные творцы и жертвы истории, мыслимые как *трагические герои* и *ироничные субъекты*, масштабность деяний которых сообщала видению поэта гибкость и подвижность трактовок;

— видение исторического процесса в свете иронии, когда настоящее отрицает прошлое («Венеция», стихи о современном состоянии России), а историческое событие обращается в ничто на фоне божественной вечности («Поминки»). Иронически настроенный поэт готов видеть исторический процесс «в виде кукольного фарса или “высокого зрелища”»³¹³, — справедливо замечает К.Г.Исупов.

Оставаясь романтиком, Тютчев, таким образом, многообразно расширяет историософию романтизма, претворяя в своем творчестве идеи философии истории Гегеля и Кьеркегора.

³¹³ Исупов К.Г. Онтологические парадоксы Ф.И.Тютчева. С. 28.

Глава 4. ДВОЙНИЧЕСТВО И МЕТАМОРФОЗЫ ИРОНИИ: ОТ РОМАНТИЗМА К «ДВОЙНИКУ» Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

4.1. Романтическая ирония и стихия двойничества в русской прозе 20—40-х годов XIX в.

Двойничество — категория романтической поэтики, имеющая древние мифологические корни¹, включающая «особенности бытования и функционирования образа двойника в его модификациях, обусловленные комплексом религиозно-философских идей о положении человека в мире, его высшем предназначении, философией самосознания и самосовершенствования»².

Двойничество выступает благодатным материалом для исследования его в связи с иронией. В.Янкелевич, рассматривая единый путь сознания и иронии, констатировал, что разум в процессе своей деятельности поочередно использует «справедливость последовательности» и «справедливость сосуществования»³. «Справедливость последовательности» распространяет себя «вперед» и «назад», подчиняя «наше сознание иронии тела и общества»⁴, «справедливость сосуществования» помогает осуществлять компромисс между «несовместимыми вещами»⁵. Ирония же «предлагает нам зеркало, где свободно отразится наше сознание, или, говоря иначе, она посылает человеку эхо, являющееся отзвуком его собственного голоса. <...> Такова игра реальности и отражения... Нам понадобилось преодолеть сильное отвращение для того, чтобы подвергнуть иронии и осмеянию то, что для нас дороже всего: наше сознание, наш инстинкт, наше удовольствие. ...все то, чем мы гордились как мыслящие существа, внезапно рушится, обнаруживая убожество —

¹ См. об этом подробно: Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 2001. С. 374—375; Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М.; СПб., 2005. С. 9; Синева Е.Н. Мифологические корни проблемы двойничества // Язык. Миф. Этнокультура. Кемерово, 2003. С. 76, 81—84.

² Козлова А.Ф. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820—30-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. С. 3; см. также: Созина Е.К. Двойничество // Достоевский: Эстетика и поэтика. Челябинск, 1997. С. 149—150; Загидуллина М.В. Двойничество // Достоевский: Эстетика и поэтика. С. 150—151; Захаров В.Н. Двойничество // Достоевский: Эстетика и поэтика. С. 151—152.

³ Янкелевич В. Ирония. С. 26.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

истинную суть нашей природы. <...> Ирония — это то немного меланхолическое веселье, к которому нас подводит открытие плюрализма»⁶.

Диалектика романтизма, его следование от раннего (с устремленностью к бесконечному в созидании Золотого века) к «серединному» романтизму (с тенденцией к преодолению раскола конечного и бесконечного через религию и единство народного духа) и, наконец, к позднему романтизму (тотальный раскол и «демонизация мироздания») ⁷, приводила к изменениям и в осмыслении двойничества, вовлеченного в общий процесс⁸.

От радостно-прекрасного удвоения, охватившего Матильду Клингсор и Голубой цветок — удвоенную персонификацию божественной любви у Новалиса, романтическое сознание проделало путь к страшному двойничеству ночных новелл и «Эликсиров дьявола» Э.Т.А.Гофмана, когда появляются «фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собою»⁹.

Русская литература обращается к традиции двойничества в свете общего усвоения традиций немецкого романтизма и в связи с катастрофичностью «наслоения романтизмов друг на друга», которая сопровождала процесс. При этом «осторожность» и «скромность»¹⁰ усвоения романтических идей, отмечаемая В.М.Марковичем, нередко преобразовывалась в *окрашенный иронией взгляд* на проблему. Раннеромантическая ирония и ирония позднего романтизма, унаследованные из немецкой романтической поэтики, в русских текстах «наслаивались» друг на друга, но и сами немецкие варианты двойничества подвергались иронии, что свидетельствовало о национальной самобытности протекающего процесса. С другой стороны, сильным оставалось рационально-просветительское акцентирование проблем морали, нравственности человека и общества.

В качестве материала исследования иронии, сопряженной с двойничеством, рассмотрим книгу *Антония Погорельского* (Алексея Алексеевича Перовского) (1787—1836), «Двойник, или мои вечера в Малороссии» (1828), рассказ *Евгения Павловича Гребенки* (1812—1848) «Двойник»

⁶ Янкелевич В. Ирония. С. 27.

⁷ См.: Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы. С. 302.

⁸ Впервые слово «Doppelgänger» встречается в качестве термина у Жан-Поля в романе «Зибенкез» (1796) как «открытая декларация двойственности в жизни и творчестве... тип героя — «диссонирующий гений», множественное авторское «я», различные маски которого организуют процесс его самосознания» (Козлова А.Ф. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820—30-х годов. С. 6).

⁹ Бахтин М.М. Человек у зеркала // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 240.

¹⁰ См.: Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма. С. 13.

(1837), роман *Каролины Карловны Павловой* (1807—1893) «Двойная жизнь» (1848), повесть *Николая Александровича Мельгунова* (1804—1867) «Кто же он?» (1831), повесть *Владимира Ивановича Даля* (1801—1872) «Савелий Граб, или Двойник» (1842).

По наблюдению М.А.Турьян, «с Погорельского началась русская гофманиана..., особая традиция освоения в России творчества великого немецкого романтика» с привнесением «социально-дидактических мотивов»¹¹.

Двойничество в книге Погорельского — это психологическое состояние творческого человека, пребывающего на грани грезы и реальности. Двойник является к Антонию, авторскому двойнику, каждый вечер, когда, согласно романтическому канону, активизируется созидающее сознание творца. Беседы Двойника и Антония — это глубокая рефлексия, творческий процесс, в результате которого появляются на свет занимательные истории. Ирония заявляет о себе с момента появления Двойника. Пребывание в изобильной спокойной Малороссии порождало ту вдохновенную праздность, которую воспел в «Люцинде» Ф.Шлегель в качестве истинного «фрагмента богоподобия». Вот как описывает рассказчик знаменательный вечер появления Двойника: «В один прекрасный вечер, я по обыкновению, сидя у окна, мечтал о будущем... Живейшее воображение в таких случаях бывает лучшим архитектором. Я не мог пожаловаться на леньность своего воображения. И потому воздушные здания с неописанною скоростью возвышались одно другого красивее... Наконец взгромоздив замок, который огромностию и красотою своею превосходил все прочие, я вдруг опомнился и со вздохом обратился к настоящему! Если бы, подумал я, вместо всего несбыточного, которое бродило у тебя в голове, имел ты хотя одного доброго товарища, который бы делил с тобой длинные вечера! Но нет — и этого быть не может! Ты осужден оставаться одиноким; друзья твои далеко; кто из них пожертвует собою, чтобы посетить тебя в этой глуши? Несмотря однако ж, на то, будь доволен своею судьбою»¹². В этом внутреннем монологе звучит раннеромантическое воспевание воображения, сопровождаемое комментарием, призванным рационально (в духе просветительской традиции) обосновать то, что не поддается рассудку. Отсюда самоирония Антония — молодого

¹¹ Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского // Антоний Погорельский. Избранное. М., 1985. С. 15.

¹² Антоний Погорельский. Двойник, или мои вечера в Малороссии // Антоний Погорельский. Избранное. С. 26. Далее ссылки на это издание с указанием номера страницы в скобках.

человека, рассуждающего, подобно мудрому старцу, о своем состоянии, хотя оно естественным образом ему присуще как юноше и творцу, увлеченному романтическими идеями. Антоний жаждет появления друга, и друг, вопреки нарочитой разумности мечтателя, внезапно появляется; еще более неожиданным становится открытие, что он его Двойник. Появление Двойника влечет за собой бурю воспоминаний о предрассудках — известно, что он появляется в «полночный час», перед смертью, и исчезает с криком петуха, но «для нас, — говорит Двойник, — часы все равны..., может ли хриплый голос петуха устранить кого-нибудь, не только духа» (34). Двойник столь же разумен, как и Антоний, но в его рассудительности кроется ирония, снижающая традиционную романтическую интерпретацию inferнальной темы, ирония в адрес сказочности, увлекающей воображение творческого человека. Ведь сам Двойник — это не что иное, как продукт воображения энтузиаста, распаленного желанием иметь подле себя друга, а кто может быть человеку более друг, чем его Я, преодолевающее границы рассудка посредством продуцирующей силы воображения. Так на грани устремленного в бесконечность творчества и рационального объяснения происходящего, разрушающего его романтическое обаяние, возникает *романтическая ирония*.

Двойник и Антоний дискутируют о невероятности и возможности обсуждаемых историй. Например, сочиненное Антонием сентиментально-романтическое повествование «Исидор и Анюта» кажется невероятным Двойнику, хотя при этом не следует забывать, что появление Двойника само по себе выходит за рамки возможного («Я полагаю, почтенный Двойник..., вы, с позволения вашего, сами принадлежите к числу привидений» (57), — говорит рассказчик). Антоний рассказывает новую историю — о докторе, опубликовавшем книгу «Явление жены моей после смерти», где покойница-докторша действительно сигнализирует о своем появлении звуками струн любимой гитары мужа. Пародия на явление золотой арфы, воспетой В.А.Жуковским (редкая семья, вследствие этого, не имела в качестве культурно-бытового атрибута данного предмета), сопряжена с комизмом, сопровождающим рассказ об изменениях в духовном облике докторши — она теперь не так сварлива, как была при жизни. Дальнейшие рассуждения о покойниках, являющихся после смерти, также не лишены комизма. Двойник рассказал, как умерший брауншвейгский профессор внезапно предстал перед своими учениками и выразительно на них смотрел. Причина его настойчивости наконец открывается: оказывается, при жизни профессор был должен за курительный

табак купцу по расписке, а коллеге не вернул редкие стекла. Все просьбы выполняются, и профессор более не приходит. Таинство постмертных визитов снижается их бытовыми причинами; ирония усугубляется насмешливым возгласом Антония: «Я воображаю себе..., какая бы в России сделалась суматоха, если бы у нас вошло в моду, чтобы люди, не заплатившие долгов своих, являлись после смерти и делали знаки!» (55).

Двойник, продукт воображения, размышляет, к чему могут привести «пагубные последствия необузданного воображения» в одноименном рассказе, явно реконструирующем события «Песочного человека» Гофмана¹³. Аделина, пленившая графа Алцеста, став его женой, оказалась деревянной куклой. Все случившееся есть результат старинной родовой мести, выливающейся в итоге в позднеромантическую иронию, *насмешку над любовью*, как ее понимал С.Н.Булгаков, размышлявший над прозой Гофмана и Э.По: «Непреодолимую мистическую жуть и отвращение наводит мысль, что мы можем встретиться с какими-то автоматическими двойниками, подделками под любимых, которые во всем будут подобны им; что мы можем их ласкать, любить, целовать... То была бы поистине сатанинская насмешка над человеческой любовью»¹⁴.

Кукольную галерею продолжит «Андроида Альберта Великого», разбитая собственным творцом за излишнюю болтливость, и клавикорды Робертсона, говорящие человеческим голосом, к которым была приделана кукла. Ирония Гофмана, выраженная восклицанием о неприличии появления куклы в добропорядочном обществе¹⁵, нашла продолжение в словах Двойника: «Взгляните на свет: сколько встретите вы кукол обоего пола, которые совершенно иного ничего не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, пляшут на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на то, частехонько в них влюбляются и даже предпочитают их людям, несравненно достойнейшим!» (85).

Рассказ Двойника в духе «Ночных бдений» Бонавентуры подвергает позднеромантическому травестированию¹⁶ миф о Пигмалионе, оживившем статую, испытывавшем трепетное единство любви и творчества

¹³ См. об этом: Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского. С. 15.

¹⁴ Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 310.

¹⁵ В «Песочном человеке» профессор Спаланцани, создатель куклы Олимпии, «принужден был оставить университет, ибо... все почли совершенно недозволительным обманом вместо живого человека контрабандой вводить в рассудительные благомыслящие светские собрания за чайным столом деревянную куклу... Юристы даже называли это особенно искусным и достойным строгого наказания подлогом, ибо он был направлен против всего общества». (Гофман Э.Т.А. Песочный человек // Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 319).

¹⁶ Ср. с вышеупомянутыми искаженными статуями в романе Бонавентуры «Ночные бдения».

и вознагражденном Афродитой: «К тому же происшествие это совсем не ново: вспомните о Пигмалионе, который, как говорит предание, влюбился в статую, им самим сделанную, пред которою наша кукла по крайней мере имеет то преимущество, что она двигалась» (85).

Венец «Двойника...» — рассказанная Антонием повесть «Лафертовская маковница» — первая русская фантастическая повесть¹⁷. Старушка Маковница — истинная ведьма. Как впоследствии Сегелиель Одоевского, она приносит зло тем, кто противится ее воле, но в конце повести Двойник сомневается в причастности Маковницы к inferнальной сфере: «Иной и в самом деле подумает, что Машина бабушка была колдунья» (124), иронически снижая зловещий образ.

Племянницу Машу, ведомую корыстной матерью, «ведьма» должна наделить богатым наследством и солидным женихом в результате колдовских манипуляций. Страшное постоянно соседствует с комическим: старуха тревожит ночной покой семьи почтальона Онуфрича, но перед этим, на собственных похоронах, она строила гримасы его жене Ивановне и едва не укусила ее за нос (впоследствии у А.С.Пушкина умершая графиня подмигнет Германну), а ожидаемый жених окажется старухиным котом. Аристарх Фалалеевич Мурлыкин сидел в «зеленом мундирном сюртуке; то самое лицо устремило на нее (Машу. — *Т.Ш.*) взор, которое некогда видела она у черного кота» (120). Жених так же мягок в движениях, так же выгибает спину и жмурит глаза, как кот Маковницы. Возглас девушки о том, что это «бабушкин черный кот», а вовсе не титулярный советник, заряжает комизмом ситуацию и иронически снижает позднеромантическую inferнальность событий, восходящую к продаже души темным силам. Маша вознаграждена за свою стойкость и достойным женихом, и богатством — так реализуется позиция рационалиста-дидактика, сопряженная с мыслью о воздаянии благом за нравственную стойкость.

Такая развязка кажется спорной, но ведь «для суеверных людей развязок не напасешься» (124). В этих словах Антония слышен не только иронический намек на реакцию издателя «Литературных новостей» рационалиста Воейкова¹⁸, но и ирония, вновь возникающая на стыке бесконечной фантазии и рассудочного истолкования результатов ее продуцирования. Далее она разворачивается: оказывается, Двойник побывал

¹⁷ См. об этом и об откликах современников на повесть: Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского. С. 12.

¹⁸ См. об этом: Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского. С. 12.

в Париже у знаменитой мадам le Normand, глубина и достоверность предсказаний которой сводилась к их стоимости. Двойник, о чьей «привиденческой» природе читатель, увлеченный рассказами, вынужден забывать, смеется над сомнительными действиями корыстной предсказательницы, отвергая потустороннее — сферу собственного бытования.

«Путешествие в дилижансе» воспевает естественного человека Руссо, которому более нет места в обществе, наполненном жестокостью к людям и животным. Бедная Туту — обезьяна, вырастившая полковника Фан-дер-К., — была застрелена воспитанником, принявшим общественную мораль за истину, обман чувств за подлинную любовь. Ирония судьбы проявляется в позднем осознании неисправимой ошибки. И вновь сомнение разумного Антония — может ли военный человек страдать оттого, что он убил обезьяну; вновь звучит новый поучительный диалог о совести, о неблагодарности между Антонием и Двойником.

Двойник исчез внезапно, как появился, разрушив собственные и Антония рассудочные построения, ибо в книге все заключено в кольцо появления-исчезновения Двойника, снимающие своей необыкновенностью доводы обыденного рассудка. Таким образом, рассудок и воображение пребывают в книге Погорельского в постоянном противоречии, нейтрализуемом иронией: что бы ни говорили собеседники, как бы ни демонстрировали свою просвещенность, сами их встречи есть свидетельство невероятного, обретшего обыденность и, в свою очередь, иронию, направленную на обыденность, в которой вынуждено тесниться создающее воображение творца.

Стихия двойничества, исполненного иронии, пронизывает все повествование: фигура автора — Антоний — Двойник; докторша — она же после смерти, но менее сварливая; профессор — привидение, намекающее на уплату долгов; Аделина — деревянная кукла — Андроида Карла Великого — кукла Робертсона — кукла гофмановского Спаланцани — травестированная Галатея — светский человек; профессор Андрони — профессор Спаланцани — Пигмалион; Кот старухи — Аристарх Фалалеевич Мурлыкин — дьяволоподобный участник таинственных заклинаний Маковницы.

Двойничество утрачивает инфермальную природу, забавляет читателя и собеседников (именно на забаву изначально настраивал Антония Двойник); двойничество, в свете просветительской традиции, указывает на человеческие пороки, настраивая на их преодоление. При этом, как выяснилось, позднеромантическое напряжение иронически снимается

в постоянных колебаниях рассудка и воображения, в насмешке над слабостью первого и неверию во всемогущество второго, в то время как все происходящее существует исключительно благодаря силе воображения — такова ироническая интерпретация Погорельского немецкой традиции двойничества.

Гребенка опубликовал романтический рассказ «Двойник» в цикле «Рассказы пирятинца», признавая влияние творчества Н.В.Гоголя. «О, рудый Панько! Дай мне твоего волшебного пера начертать хоть слабую картину летней малороссийской ярмарки, представить этот водоворот двуногих и четвероногих, этот нестройный шум, говор, мычанье, ржание, крики, хохот, брань, песни; изобразить живописные кучи румяных яблок, пирамиды арбузов, золотые горы дынь, плутовские физиономии цыган и простодушные лица чумаков с черными усами, бритую голову, длинным чубом; смешную спесь мелких уездных чиновников. Много, много я написал бы, но это будет слабое подражание...»¹⁹.

Подобно Гоголю, Гребенка положил в основу рассказов народное предание²⁰. О судьбе казака Андрея, перенесшего утрату любви и из-за этого страдающего странно-болезненным двойничеством, читатель узнает из обстоятельного рассказа «пирятинца», который, в свою очередь, услышал историю от некоего Н. Встреча с героем подготавливается обширным экскурсом в праздничную Малороссию. Зачин рассказа являет собой восхваление праздника как такового, которому, по мнению рассказчика, уделено недостаточно внимания: Бог назначил день отдохновения, «земля имела царя-человека, и великий зодчий, смотря на свое творение, с улыбкой отдохнул от трудов» (19), но «много пудов хрий» (19) все же посвящено труду. От этой вызывающей скорбь традиции и желает, улыбаясь, отступить рассказчик. Исходя из его замысла, все рассказанное, как ранее у Погорельского, должно восприниматься как отдых и удовольствие. Впечатления о малороссийском веселье предстают в ироническом ракурсе: вокруг столько «добрых людей» (впоследствии подобные образы возникнут в «Двойнике» Достоевского): «отставной полковник, трехфутровая фигурка, вечно зашита в мундирный сюртук» (20); Иголочкин, «подлинно прямой человек — во всю жизнь я ничего не видывал подобнее аршину» (20); опасный старик с крестом на шее: «он смотрит в землю, а далеко кругом видит... Говорят злые люди, якобы

¹⁹ Гребенка Е.П. Телепень // Гребенка Е.П. Избранные произведения. Киев, 1954. С. 56. Далее ссылки на произведения Е.П.Гребенки приводятся с указанием номера страницы в скобках.

²⁰ См.: Дьяченко А. Евгений Павлович Гребенка // Гребенка Е.П. Избранные произведения. С. 10.

он продавал... ну, продавал все, что можно продавать... Да это чистая ложь, посмотрите, какой он смиренный!» (20) (ироническая аллюзия с inferнальными позднеромантическими ситуациями, восходящими к геттевскому «Фаусту»). И еще — «порядочные люди... неловко кланяются — не столичные! (21) (поведенческая нелепость и светская неопытность иронически двусмысленно расцениваются как невинность, безгрешность). Обсуждаются сельскохозяйственные проблемы, и звучит диалог:

- *Чтобы у меня не взошла рожь к назначенному сроку!* — кричал Носков.
- *А на что палки растут? Я поставлю на своем!..*
- *Но всходы зависят не от приказчика, а от погоды,* — заметил кто-то.
- *В службе что за оговорки* (21).

Очевидно, что ирония охватывает и восхваление праздника, и образы завсегдатаев провинциальных гостиных, и социальный вопрос.

Монолог о природных красотах Украины сменяет ироническая *point-концовка* — рассуждения о том, как «смолоду любил сельскую жизнь и посвятил не одну слезу чувствительному Геснеру. Беззаботная радость поселян очаровала меня; я начал идиллически верить в земное счастье людей, как дитя верит сказке об оборотне, как невинная девушка верит клятвам своего любовника; но случай так жестоко уничтожил мои мечтания!

Выпивали ли вы сусликов?..» (эмфаза моя. — Т.Ш.) (23). Когда рассказчик встретил Андрея, он напоминал несчастное жалкое животное, выманенное из норы: «Увеличьте этого суслика аршина в два с четвертью, оденьте в лохмотья, поставьте на задние лапы — это будет верный портрет человека, который попался нам во дворе» (25). Страдалец что-то говорил, как вскоре станет известно, беседовал со своим двойником. Двойничество — результат *иронии любви* героя, некогда описанной Г.Гейне: «Кто впервые в жизни любит, / Пусть несчастен, все ж он бог...»²¹. У Гребенки рассказчик задается вопросами и отвечает на них, ставя себя на место «*арифметчиков*», «гармонической банальности»: «Какие виды... имел Андрей... Никаких. Следовательно, он был дурак? — Совершенно согласен: это был дурак с пылкой душой, пламенным сердцем и свободною волей; его любовь была поэзия высокая, прекрасная...» (31). «Дурак» и человек высокой духовности уравниваются посредством иронии рассказчика, казалось бы занявшего позицию «арифметчиков», но на самом деле отступившего от нее во имя истины, которая в данном случае являет себя как романтическая *ирония любви*.

²¹ Гейне Г. Кто впервые в жизни любит... // Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 112.

Андрей полюбил очаровательную Улясю, красивую и добрую, но неровную; он лишь раз во время веселого праздника встретился с ней взглядом через окно и тут же был изгнан жестоким помещиком-отцом, обладателем «очаковского крестика», заставившего жениха и рангом повыше Андрея «съесть гриб» — ведь «скворцы в орлиные гнезда не летают» (28).

Унижение Андрея оваяно гофмановской жутью: «Как страшно посмотрела... вся природа! Панский дом хохотал, как старый драгун. Переваливаясь с боку на бок; сад значительно улыбался, река злобно скалила зубы...» (33). А ведь вокруг буйствовало веселье...

Отныне, одержимый таинственным безумием, он лишь невидимому двойнику будет постоянно говорить, как ему страшно. Уляся же выйдет замуж и «сделается дамой», подобно гофмановской Кларе, пережившей в «Песочном человеке» смерть Натанаэля. Гребенка смягчает гофмановский конфликт; его героиня незнакома с героем, лишь видела его случайно, а сам герой остается живым.

Что означает такой финал весело начавшегося рассказа? «Но все ли тут веселились? Наш мир так чудно устроен, что крайности в нем невозможны. <...> Крайности исчезают в противоположностях: рыдания переходят в хохот, продолжительный смех выдавливает слезы» (30). Миром правит *ироническая изменчивость состояний*, ни одно из них не довлеет над ним, и неведомо, какое из них завершит тот или иной момент бытия.

Драма, пережитая некогда Андреем во время праздничного веселья, смыкается с весельем, шутивно воспеваемым рассказчиком в начале рассказа, — так веселье обретает относительность и становится отнюдь не веселым. К тому же обществу как совокупному воплощению «гармонической банальности», подвергнутому иронической насмешке рассказчика, истинное веселье и не может быть свойственно — слишком одолевает людей житейская суетность. Отсюда обнаруживаемая, как и в творчестве Гоголя, усложненная амбивалентность карнавального веселья²² — веселье охватывает не всех, лишено искренности; из веселья выпадает человек, способный к переживанию чистого чувства радости.

Двойничество у Гребенки есть результат игры крайностей бытия, реализации оппозиции «бесконечное (поэтическая любовь) — конечное (обывательский мир)». Романтический энтузиаст, ощутив *иронию любви*,

²² См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 18—19.

именно в таком варианте воспетую Гейне, не изменил себе²³, соприкоснувшись с реальной подлостью жизни. Двойничество в данном случае есть высокое безумие²⁴, ибо во вне человека нет никого, кому бы герой мог раскрыть душу, как это возможно сделать порождению своего Я: «Так ему бог дал» (34).

«Двойная жизнь» Павловой повествует о жизненных событиях молодой девушки Цецилии (напрашиваются аналогии с образами святой Цецилии Вакенродера и Одоевского, что подтверждается ее происхождением — девушка наполовину немка). Восходя к традиции иенского романтизма с его снятием жанровых перегородок (роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», роман Л.Тика «Странствия Франца Штернвальда»), автор перемежает прозу и стихи. С одной стороны, это желание в полной мере реализовать свой талант, с другой, — показать две стороны жизни, в которую вовлекается подверженный рефлексии человек с тонкой душой²⁵. Проза воссоздает реальные события: атмосферу светских гостиных, особенности межличностных отношений в обществе, запутанную интригу, связанную с замужеством Цецилии²⁶.

В духе немецкой традиции и своего предшественника Одоевского Павлова, несомненный знаток света, фонтанирует иронией, направленной на «гармоническую банальность», населяющую общество. Юноши рассуждают о красоте и уме потенциальных невест, более интересуясь суммой приданого; любящей матери чужд внутренний мир дочери, главное — бывать в нужной гостиной, соблюдая приличия, не важно, что там царят дамы с сомнительным прошлым. Таков образ Валицкой, сыгравшей в судьбе Цецилии столь роковую роль: «женщина очень богатая, женщина чрезвычайно строгая во всех своих мнениях и суждениях, вполне заслуживала уважения светского общества, для которого нет ни будущего ни прошедшего. Она ревностно платила свой долг добродетели и нравственности, тем более, что принялась за это несколько поздно,

²³ См. также Ломагина М.Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского // Филологические науки. 1971. № 5. С. 10.

²⁴ Иная, страшная сторона двойничества будет представлена Гребенкой в рассказе «Телепень», где разбойник, носящий это имя, «паном, монахом, казаком, словом, в разных образах... скитался по Малороссии... Как воздух, проникал он всюду; его шайка, подобно облакам, гонимым ветром, налетала со всех сторон...» (47).

²⁵ Эта сторона произведения не была затронута в исследовании М.Ш.Файнштейна (см.: Файнштейн М.Ш. «Меня вы называли поэтом...». Жизнь и литературное творчество К.К.Павловой в ретроспективе времени. Fichtenwalde, 2002. В. 15. С. 67—68).

²⁶ См.: Нестерова С.В. Женская тема в творчестве Каролины Павловой // Проблемы литературных жанров. Томск, 2002. Ч. 1. С. 210—213.

нимало не думав о подобной плате в течение лучшей половины своей жизни, но потом... — надо отдать эту справедливость — с невероятным усердием старалась внести вышеупомянутый долг со всеми накопившимися процентами»²⁷.

Молодая Ольга Валицкая и Цецилия говорят о сокровенном; Цецилии снился странный сон о некоем умершем, которого она никогда не знала:

— *Бог с тобой! да кто же это вчера утром умер?*

— *Сама не знаю; помнишь, говорили за чаем про кого-то.*

— *Ты вечно во сне видишь пустыки и разные ужасы. Ах! Как жаль, что ты не едешь на бал...* (23).

Безымянный умерший, взволновавший Цецилию, дважды становится предметом болтовни; таинство смерти снижается до «пустяка». Как видно из приведенных примеров, свету неведомо понимание таинства смерти и истинности жизни. Все это открывается по ночам Цецилии, жаждущей любви, исполненной томлением по бесконечности: «Как ей предел неведомый знаком!» (14). Здесь умерший — ранее незначительный предмет светского диалога — преображается в таинственного возлюбленного, знатока внутреннего мира девушки, которой он поэтически открывает ее истинный облик:

Та узница людского края,

Та жертва жалкой суеты,

Обычная раба слепая,

Та малодушная — не ты...

...Так хоть на миг же мимолетный

Вспорхни ты вольною душой... (28).

А Валицкая тем временем затевает интригу. Ей весьма желателен в качестве зятя богатый красавец князь Виктор, которому, кажется, нравится Цецилия. Но Цецилии неприятен апломб графа, потому ее душа обращена к скромному юноше Дмитрию Ивачинскому. «Дмитрий Ивачинский был добрый человек, даже благородный человек, в обыкновенном значении этого слова... Ума притом ограниченного, он обыкновенно глядел только туда, куда ему указывали...» (51—52). Итак, приметив, что избранником Цецилии стал заурядный и небогатый Дмитрий, Валицкая настраивает его на решительные действия, чтобы князь Виктор достался ее дочери Ольге. И действительно, скоро состоится свадьба Цецилии

²⁷ Павлова К.К. Двойная жизнь // Павлова К.К. Собр. соч.: В 2 т. М., 1915. Т. 2. С. 18. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием номера страницы в скобках.

и Дмитрия. Цецилия принимает незначительного жениха за Него, того, кто являлся ей в снах, ибо «сильней обид, сильней обмана / Был в ней любви священный жар...» (75). Звучит в ночной тиши предостерегающий голос, но Цецилия не слышит его, не слышит саму себя, подчиняясь иллюзиям, внешнему обману. Внезапно «сквозь стены и пространство» в ночной тиши доносится к ней шум «буйного пира.., острый пламень жженки.., резкий хохот знакомого голоса» (142). Это пировал, прощаясь с холостой жизнью, Дмитрий, и, как всегда, ведомый кем-то, уже обещал присутствующим «богатырскую попойку у цыган» (141) через неделю после свадьбы. Прозрение Цецилии наступило слишком поздно. Отсюда *ирония жизни*, расколотой надвое: ее ложная, светская, сторона воспринимается как подлинная жизнь, в то время как истинное бытие духа кажется лишь преходящей грезой.

Цецилии, от природы наделенной божественным даром, определен удел заурядной помещицы в союзе с пошлым человеком. Картина воскресает в памяти другую сторону иронии жизни, ранее пережитую Гофманом, у которого судьба отняла Юлию Марк. Однако не все так однозначно: Цецилия сохранила свой прежний «ночной» облик; возлюбленный не покинул ее, продолжая быть вторым, одухотворенным Я: «Блажен и тот, кто мог, с грозой спора, / Себе спасти сокровище одно» (152), — говорит ее внутренний голос. Поэтому роман остается иронически незавершенным, оставляя открытыми многие судьбоносные дороги, ожидающие героиню.

Свою иронию судьбы переживает и Валицкая — смягченный, «одомашненный» вариант романтического возмездия: князь Виктор после свадьбы Цецилии уезжает надолго в Париж и вовсе не собирается продолжать ухаживания за Ольгой. А может быть, предприимчивой матери только показалось, что Виктор увлечен ее дочерью. Все речи Валицкой о легкомыслии князя странным образом обрели судьбоносное подтверждение: «князь исчез вместе с ее прекрасными надеждами» (150).

«Двойник» Гребенки и «Двойную жизнь» Павловой объединяет раннеромантическая устремленность героев к бесконечному. Андрей, переживший иронию любви, и Цецилия, принявшая ложь за истину, пострадав от давления низменного конечного мира, сохранили духовность как способность созидания собственного универсума. Их двойничество говорит о вынужденном раздвоении Я в силу тотального раскола мира, в котором оно пребывает; ирония сопряжена с тесными границами этого мира, не могущего вместить субъективную бесконечность.

Позднеромантическое двойничество-оборотничество, навеянное Гофманом, представлено в повести Мельгунова «Кто же он?». Умерший друг, при жизни человек тонкой поэтической души, внезапно возникает перед рассказчиком в виде высокомерного посетителя банка (топос, мыслимый в романтизме как конечное), не подавшего руки, зрителя спектакля в нелепых фиолетовых очках, странного приятеля семейства Линдиных по имени Вашиадан, согласившегося принять участие в домашнем спектакле. На аукционе, где распродают вещи покойного друга, Вашиадан, принявший его облик, приобретает перстень с головой Алкивиада, который желает получить Глафира Линдина — девушка, некогда поклявшаяся покойному в любви. Вашиадан переворачивает жизнь Линдиных: будит тяжелые предчувствия в сознании Глафиры, а на отца семейства напускает необъяснимое легкомыслие и веселость, от которой (ирония!) вовсе не весело его родным. Все смешивается и на сцене домашнего театра, где Вашиадан представляет и Фамусова, и Чацкого, ибо «обладал в высочайшей степени искусством изменять по воле голос, физиономию, приемы: его искусство становилось еще ощутимее в тех сценах, где Фамусов и Чацкий являлись вместе. Зрители забывали и думали, что в самом деле видят два разных лица»²⁸. Постановка спектакля становится средоточием авторской иронии: обе роли хорошо знакомы Вашиадану, способному заменить на сцене любого актера, позабывшего, подобно Линдину, свою роль. Чацкого, невозможного, по признанию светской дамы, в жизни общества (оказывается, светские люди с грибоедовских времен несколько не изменились), можно сыграть, ведь свет — это театр, где маску надевают в зависимости от обстоятельств. Так, Вашиадан «переменял обхождение, разговор с каждым из собеседников, умел приноровиться к образу мыслей, к привычкам, к образованности каждого, умел казаться веселым и любезным с девушками, важным и рассудительным со стариками, ветреным с молодежью, услужливым и внимательным к пожилым дамам» (77). Впоследствии выяснится, что Вашиадан — обходительный светский человек (ибо все вышеперечисленное свидетельствовало именно об этом) — окажется какой-то мистической фигурой: «то был Грек, ремеслом ювелир, или — как иные уверяли — Еврей, алхимик, духовидец и чуть-чуть не Вечный Жид. <...> Мне казалось, что он ... наглый и хитрый обманщик» (99). И внезапная встреча с ним пробуждает «удушающее ощущение, известное простому

²⁸ Мельгунов Н.А. Кто же он? // Рассказы о былом и небывалом: В 2 т. М., 1831. Т. 1. С. 75. Далее в тексте ссылки на это издание с указанием номера страницы в скобках.

народу под именем *домового*» (113). Так же было у Гофмана, для которого «раздвоение личности... является одним из любимых мотивов; для него “я” только маска, надетая на другую маску, и он забавляется тем, что срывает эти маски»²⁹.

С другой стороны, налицо «одомашнивание» inferнального персонажа: информация о его многоликости исходит от чиновников банка и «рассудительного» (в гофмановском смысле) Линдина. Линдин лишь на время подвергся влиянию Вашиадана, проявив душевную черствость в отношении дочери, но ведь он ночи проводил в клубе, дни — в гостиных и, вероятно, независимо от таинственного воздействия, остался бы невнимательным к ней.

Своеобразная ироническая двойственность присуща и Глафире Линдиной. Она «роль свою знала твердо» (80), представляя на домашней сцене Софьей и одновременно Офелией. В жизни же ее душевное состояние передается посредством иронических *point-концовок*. Глафира в уединении скорбит по умершему возлюбленному:

«Теперь я спокойна. О, бедный друг мой! Ты лишь там узнал, как горячо люблю тебя... Но нет нужды: клянусь быть твоею и на земле и в небе, твоею навеки».

Тут она взяла черную ленту, лежавшую на ее туалете, и вплела ее в свою косу. — “Пусть эта лента... будет свидетелем моей горести; — я оденусь просто; — так и быть, надену белое платье: горесть в сердце; да и прилично ли ее обнаруживать? Однако к головному убору не мешает и отделку того же цвета. Фи, черное! Вся в черном! скажут наши. Но чем же другим почту я память супруга?” <...> “Супруга?” — повторила она; “...Там соединишься ты с ним, говорит мне сердце; но когда? — Что если я проживу долее бабушки?”

При этой мысли невольная улыбка появилась на устах прелестной девушки; и сие сочетание глубокой грусти с мимолетной веселостью придало лицу ее еще более прелести» (84).

Ирония, объявляющая эту сцену, где юная девушка так напоминает пушкинскую Людмилу, плененную Черномором, сопряжена с несколькими факторами. Глафира — светская девушка, чьи влюбленность и скорбь, сопряженные бесконечному, сталкиваются со светскими привычками. С другой стороны, Глафира — юная девушка, которая в силу молодости не способна долго предаваться скорби, поэтому автор-романтик,

²⁹ Родзевич С. Из истории русского романтизма // Русский филологический вестник. Пг., 1917. № 1—2. С. 226.

подвергнув иронии ее двойственность, впоследствии невольно залюбовался Глафирой. Любование, в свою очередь, вновь сменяется иронией: мать воспринимает состояние дочери как «причуду и истерику» (87), которые следует забыть в связи с приездом гостей: так конечное вновь оказывается доминирующим. Впоследствии конечное обретет inferнальность: Глафира, увидев Вашиадана без фиолетовых очков, узнает в нем умершего возлюбленного — такова ироническая игра Мельгунова, воспринявшего гофмановскую игру, вводящую в заблуждение посредством оптических приборов, но наоборот. Натанаэль в «Песочном человеке» созерцал куклу Олимпию через подзорную трубу, и Олимпия казалась ему прелестной девушкой; Глафира, увидев Вашиадана, снявшего фиолетовые очки, принимает его за объект божественной любви. Однако и у Гофмана, и у Мельгунова герои становятся жертвой обмана: желая вырваться в бесконечное, они все более погрязают в конечном. В итоге похищенная Вашиаданом Глафира, уединенно живет с ним, «блаженствуя в своем гибельном заблуждении» (129). Грядет срок возмездия, и являются «чудные служители» для исполнения приговора. Иронические *point-концовки* снижают драматический накал позднеромантической ситуации:

«Срок минул! — к расплате!»...— кричат они моему другу и влекут его. Я, как змея, обвилась около его тела; но злодеи исторгают у меня свою жертву, и в глазах моих — ужас вспомнить! — начинают щекотать моего супруга. Ужасный смех вырвался из груди его и вскоре превратился в какой-то адский хохот. Злодеи исчезли, и передо мной лишь бездыханный труп; пена, полная яда, клубилась у него во рту» (129).

От участи быть защекотанной до смерти саму Глафиру спасает волшебный голос, заявивший о невинности заблудшей. Девушка все это живописует рассказчику, уверенная, что некая волшебная сила перенесла ее на место их встречи, однако рассказчик возражает, и в возражении его сквозит ирония, снижающая все происходящее до простых домыслов Глафиры: «Не волшебная сила перенесла вас; ваше платье показывает, что вы сами пришли сюда» (130).

Усопшие родители забирают страдалицу дочь на небеса. Итак, — в постскриптуме задается вопросом рассказчик, обращаясь к «насмешливому читателю», — кем же является на самом деле Вашиадан? Длительные рассуждения о демонизме, магнетизме, сглазе, реконструкция произошедших событий, не приводят ни к чему. «Кто же он?» завершается призывом: «Отгадывайте» (138).

В повести Мельгунова очевидно сопряжение двойничества и иронии, связанное с размытостью образа Вашиадана — инфернального и иронически «одомашненного» персонажа. Двойничество Вашиадана сопряжено с иронией любви, переживаемой Глафирой, балансирующей между воспоминанием об истинном чувстве (бесконечное) и светской моралью (конечное), истинным чувством и ложью, исходящей от Вашиадана как воплощения темной силы, зла, наполняющего мир. Смерть, в духе иенского романтизма, должна соединить Глафиру и ее возлюбленного; смерть, однако, наступает от перенесенных страданий, обрисованных не без иронии, снижающей ее трагизм (защекотанный муж, избранный по ошибке, и платье, изношенное в скитаниях). Двойничество Вашиадана остается вечной загадкой для читателя, но лишь отчасти, ибо понятно тем, кто живет в обществе, требующем протейности от всех, кто является его частью.

Рассказ Даля «Савелий Граб, или Двойник», как и «Двойник» Гребенки, начинается с праздника — именин дочери хозяев малороссийской усадьбы. Авторской иронией овеяно описание малороссийского провинциального быта, обильного стола, где есть и «чудак-рыба», и «дураптица с господскими кишками (индейка с начинкой)»³⁰ и где всем заправляет веселый Савка — «повар, дворецкий, винокур, охотник, а иногда и кучер» (111). Нелепо одетые шпиговские дамы выглядят смешно, а у надетого чепца поверх шляпы Авдотьи Поликарповны есть своя история: как его упаковала модистка-«маршандемодка», так его и следовало носить. Потому и жители Шпиговки «почти не смеялись», а затем и вовсе привыкали не только к чепцу и шляпке, но и ко всем нарядам, надетым «бочком и наизнанку»³¹ (117). Ирина Титовна упала в обморок, а мужчины смеются: ведь она «еще та буйволиця» (118). Евстрат Горемыкин, домашний учитель, должен устроить потешные огни, веселящие гостей, но ему самому невесело — барчата не всегда радуют его послушанием. Праздничный смех соседствует с людскими драмами, тонущими в общем веселье — всенародном карнавале. Внезапный пожар от неизвестно кем пущенных ракет прекращает праздник: «Это не потешные огни, ...это

³⁰ Даль В.И. Савелий Граб, или Двойник // Соч.: В 3 т. СПб.; М., 1883. С. 111. Далее примечания по этому изданию с указанием в тексте номера страницы в скобках.

³¹ Явная аллюзия с гоголевской Пелагеей Антоновной, надевающей юбку наизнанку и предвосхищение, наряду с Гоголем, описания рассуждений Макара Девушкина о литературе. В «Бедных людях», в свою очередь, «автор, который всюду прятался за Девушкина, комически продемонстрировал владение стилистикой Гоголя и тем самым показал исчерпанность этого пути» (Ашимбаева Н.Т. Достоевский. Контекст творчества и времени. СПб., 2005. С. 10).

дом горит» (128) — «травестирирование... страшного»³², кажется, действительно становится страшным. Но все ограничивается сгоревшей голубятней, и вновь слышен смех (кавалеры так нелепо таскают воду), и вновь слезы (дочь Авдотьи Поликарповны Улинька сбежала с отставным корнетом) в карете Ирины Титовны, чье воскресение из обморока сменилось жестоким терзанием по поводу пропажи собственности. Совершивший «диверсию» (пожар) бывший военный отвлек «неприятеля». Затем его, мокрого и жалкого, сброшенного в воду испугавшимися фейерверка лошадьми обнаружит Василько — сын соседа Сергея Сергеевича Бабачека. Ирина Титовна более не падает в обморок; оказывается, это она помогала бывшему корнету, «зеленому панку», украсть Улиньку, о чем вернувшаяся девица и сообщила всем гостям. Один из гостей майор, покатываясь со смеху, живописует сцену: Ирина Титовна и мокрый корнет в карете без лошадей — все снова веселятся; настоящий фейерверк, устроенный Васильком, и громкие тосты еще более усиливают веселье. Народный карнавал претерпевает усложнение, переосмысление: похищение невесты как древнее «указание на продолжающуюся жизнь»³³ оказывается ненастоящим, а веселье неоднородным (из него выпадают озабоченный непослушанием барчат домашний учитель и скорбящая по поводу утраты кареты неискренняя Ирина Титовна), увеселительный фейерверк и вовсе устроен в нарушение праздника.

Звучат рассказы — нелепости, услышанные от кормилицы Камиллы Киргизовны, некогда жившей у Бабарыки Штандартовны (аллюзия с пушкинской сватьей бабой Бабарихой), молодежь развлекается играми, созерцанием таинственного устройства, в котором «все... походило на театральную сцену и декорации, но во всем была необыкновенная жизнь» (154). Сама же описываемая жизнь напоминает сцены из комедии, где смех перемежается со слезами, но без «трагедийного ужаса»³⁴.

История о двойнике подготавливается сказкой, рассказанной Савкой. В давние времена князю Крутояру и его княгине цыганка нагадала, что не обретут они в браке дитя. Тайком от князя берется приемное, холопское, а свой впоследствии появившийся сын, шестипалый уродец, отдается холопке. Проходит время, приемный сын княгине «опостылел», своего она найти не могла; в одиночестве умирает княгиня. Такова трагическая ирония судьбы, свершившаяся во исполнение предсказания

³² Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 7.

³³ Там же. С. 10.

³⁴ Лебедева О.Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. С. 11.

цыганки: «был и муж, было два сына, один-таки свой, другой, что в обмен взяла, а теперь не стало ни того, ни другого, ни третьего» (138). Рассказ задевает струны души Василька, и не случайно, в силу сработавшей впоследствии иронии судьбы: прихотливо сплетенным судьбоносным событиям тесно стало в границах книги, и они перешли в широкое лоно жизни. После долгих странствий Василька обнаружится, что он, приемный сын помещиков Бублинских, и Савка, холоп Бабачека, связаны странным образом с графом Кочетковским — князем Крутояром в рассказе Савки. Василько оказался приемышем, отданным графиней Бублинской, а Савелий — настоящим «графенком», сыном Кочетковского, шестой палец которого был отрезан полковым лекарем в раннем детстве. Все заканчивается всеобщим богатством и радостью, переездом братьев на Урал и устройством завода, тремя свадьбами — домашнего учителя Горемыкина, Савелия и Василька. А Сергей Сергеевич Бабачек привез из Киева новые гусли. Праздничность, наполнявшая веселыми ситуациями рассказ Даля, бросает свой отблеск на судьбы героев, могущие свершиться трагически, как в рассказанной Савкой старинной сказке, герои которой оказались двойниками Василька и Савки. Последним, в свою очередь, двойничество принесло благо в силу их моральных качеств и совершенных трудовых подвигов. Несмотря на сюжетную запутанность (в сравнении с «Двойниками» Гофмана) очевидно влияние просветительской традиции и более «спокойное»³⁵ восприятие романтической идеи двойничества, в которой «скрыта не только шутка, должная развеселить охочий до зрелищ народ, но и дух мрачной иронии»³⁶. Гофмановская мрачность Далем преодолевается.

Таким образом, человеческая жизнь в повести «Савелий Граб...» овеяна иронией: братьев связывают «и горе, и радость» (217), столь внезапно сменяющие друг друга, что трудно осмыслить метаморфозы жизни, принявшей, как того ранее желал Новалис, «форму книги»³⁷. Романтическая непредсказуемость соседствует с просветительской разумностью: посредством человеческих усилий жизнь устроена столь же увлекательно, как в книге, но труд во имя ближнего вознаграждается всеобщим благом. Стихия карнавала, предваряющая и завершающая (не случайно для всенародного веселья куплены новые гусли) хитросплетения

³⁵ См.: Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма. С. 13.

³⁶ Гофман Э.Т.А. Двойники // Собр. соч.: В 6 т. М., 2000. Т. 6. С. 93.

³⁷ Новалис. Фрагменты. С. 100.

человеческих судеб, сообщает всему происходящему характер «веселой относительности».

Подведем итоги. Очевидно, что русская проза первой половины XIX в. настойчиво обращается к традиции двойничества в свете общего усвоения идей немецкого романтизма. Ирония, сопровождающая это обращение, проявляет себя как:

— раннеромантическая ирония, возникающая на стыке устремленности субъекта к бесконечности, и его пребывания в сфере конечного, временно создающего иллюзию истинности бытия («Двойник» Гребенки, «Двойная жизнь» Павловой), что приводит к признанию относительности мира, в котором пребывают герои, тяготеющие к созиданию собственной реальности, в свою очередь воспринимаемой как условная;

— ирония, возникающая на границе продуцирующего воображения и рационального обоснования ситуаций, обретающих бытие благодаря воображению, о чем сигнализирует появление Двойника («Двойник, или мои вечера в Малороссии» Погорельского). Диалог между рассказчиком Антонием и Двойником служит оценке изображаемого романтического мира с противоречивых точек зрения — романтической и рациональной, что свидетельствовало о переоценке немецкого романтического мифа;

— присущий русской романтической прозе дидактизм поворота иронии судьбы, когда она оборачивается внезапной наградой за испытанное героями, не ведающими, что их ждет — «смех» или «слезы» («Лафертовская маковница» Погорельского, «Савелий Граб, или Двойник» Даля);

— свойственное русской прозе «одомашнивание» (Ю.В.Манн), снижение inferнальных персонажей-двойников («Кто же он?» Мельгунова, «Лафертовская маковница» Погорельского), утрачивающих свою позднеромантическую, демоническую, природу, что приводит к переосмыслению самого романтического конфликта;

— романтическая ирония, направленная на «гармоническую банальность», как насмешка над обитателями столичных и провинциальных гостиных, где присутствующие выступают безликими протеичными двойниками (все анализируемые произведения).

4.2. Ирония в повести Ф.М.Достоевского «Двойник»

В литературоведении мысль о том, что повесть «верного ученика Гофмана»³⁸ Федора Михайловича Достоевского (1821—1881) «Двойник» (1846) навеяна творчеством немецкого романтика, не вызывает сомнений. В свете причастности русского писателя немецкой романтической традиции поднимался вопрос о наследовании им элементов романтической поэтики³⁹: двоemiрия с размытостью границ реального и ирреального, двойничества, *романтической иронии*.

С.Родзевич отметил, что у Достоевского «реализм письма с примесью порой даже карикатуры, сочетается с романтической иронией»⁴⁰. Появляется она тогда, когда и Гофман, и Достоевский, «устав от анализа душевных состояний своих героев, дают простор своей иронии и остроумию в изображении будничной жизни и слишком нормальных, слишком серых людей»⁴¹.

Важнейшая ипостась наследования романтической иронии восходит не только к Гофману, как верно указывал С.Родзевич, но и к Ф.Шлегелю с его насмешливым отношением к «гармонической банальности». Носителем этой иронии в повести «Двойник» выступает повествователь, «лицо неопределенно-личное», иногда обнаруживающее свое прямое присутствие, как в роковой сцене на балу в доме Берендеевых⁴².

Немецкие романтики смеялись над тяготением мещан к гипертрофии формы: «гадок, / Всяк, что до званьев и титулов падок»⁴³; «Покуда желанья

³⁸ Гроссман В. Проблема реализма у Достоевского // Вестник Европы. 1917. № 2. С. 95.

³⁹ См. об этом: Шор Р. Из новой литературы по Гофману // Печать и революция. № 4. С. 132; Кирпичников А. Достоевский и Писемский. Опыт сравнительной характеристики. Одесса, 1894. С. 18—19; Иванов В.И. Борозды и Межи. М., 1916. С. 16; Родзевич С. Из истории русского романтизма // Русский филологический вестник. Петроград, 1917. № 1—2. С. 223—230; Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1967. С. 5; Захаров В.Н. Фантастическое в творчестве Ф.М.Достоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 1975. С. 11; Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. С. 57; Соколовская А.И. Достоевский и романтизм: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979. С. 7; Фридлиндер Г.М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 9; Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Достоевский о тайнах психического здоровья. М., 1994. С. 10—11; Емельянов Л.Н. Гоголь и ранний Достоевский: тема двойничества и романтическая традиция // Романтизм в литературном движении. Тверь, 1997. С. 144, 146; Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997. С. 211—217; Вригт Г.Х. фон. Три мыслителя. СПб., 2000. С. 19; Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. С. 97—99; Склеинис Г.А. «Двойничество» в аспекте системности художественного творчества Ф.М.Достоевского. Магадан, 2002. С. 13—17.

⁴⁰ Родзевич С. Из истории русского романтизма. С. 230.

⁴¹ Там же. С. 229.

⁴² См.: Ломагина М.Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского. С. 3.

⁴³ Шеллинг Ф.В.И. Эпикурейские воззрения Гейнца-Упрянца. С. 106.

охвачен волною, — / Ненавижу все показное»⁴⁴ (Ф.В.И.Шеллинг); над замещением объемом формы пустоты ее содержания: «Князь исполнял свою роль с внушительным пафосом, причем умел сообщить этот пафос и всем окружающим... Вот в зигхартсвейлерском клубе появляется княжеский советник финансов, мрачный, замкнутый, скупой на слова; на челе его туча, он то и дело впадает в глубокую задумчивость... Но что за важный доклад измученный чиновник должен готовить всю ночь? Да просто пришли бельевые счета за прошедшую четверть года из всех департаментов: кухни, буфетной, гардеробной и так далее...»⁴⁵. У Гоголя гофмановский мотив пустоты деятельности разворачивается еще более иронично: «Почтенный чиновник слушал... с значительною миною и в то же время занимался сметою: сколько букв в принесенной записке. По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками»⁴⁶. Герой «Живописца» Н.Полевого констатировал: «У нас в Петербурге бездельников нет. Если уже кому-нибудь и в самом деле нечего делать, — ну, так, по крайней мере, показывает, будто делает что-нибудь. А с этим соображается всякий, кто приезжает в Петербург»⁴⁷. Чиновничий мир «Двойника» устроен очень похоже⁴⁸. Об этом свидетельствуют эпизоды из канцелярской жизни: «В соседней комнате послышался шум, обнаружилось какое-то деловое движение, дверь отворилась, и Андрей Филиппович, только что перед тем отлучившийся по делам в кабинет его превосходительства, запыхавшись, появился в дверях...»⁴⁹. Аналогичное состояние владеет Голядкиным-младшим, действующим «суется, запыхавшись, загонявшись по службе, с важным решительно-форменным видом» (285). И далее, нисходя по чину, нарочитая деловитость-значимость, передается ничтожным писарям Остафьеву и Писаренко: «Да ему, ваше благородие, нельзя, — говорит Писаренко об Остафьеве, ожидаемом Голядкиным-старшим. — Его превосходительство уже два раза проходил по отделению, да и мне теперь некогда» (325). Весь чиновничий мир, начиная от значительного Андрея Филипповича и заканчивая писарем, «запыхался»; состояние организма, связанное с повышенной физической нагрузкой, переносясь в область духа, становится характеристикой служебного рвения. На пересечении двух планов, когда повод для

⁴⁴ Шеллинг Ф.В.И. Эпикурейские воззрения Гейнца-Упряма. С. 107.

⁴⁵ Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра // Собр. соч.: В 6 т. М., 1997. Т. 5. С. 37.

⁴⁶ Гоголь Н.В. Нос // Собр. соч.: В 6 т. М., 1952. Т. 3. С. 54.

⁴⁷ Полевой Н.А. Живописец. С. 124.

⁴⁸ О связи в этом плане Достоевского и Гоголя см. также: Дилакторская О.Г. «Двойник» и «Мертвые души» // Русская речь. 1998. № 4. С. 3—4.

⁴⁹ Достоевский Ф.М. Двойник // Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 285. Далее сноски по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

физической усталости и затрат духовных усилий равно представляется ничтожным, возникает ирония, направленная на «внушительный пафос», сопровождающий происходящее. Апофеозом исполненной иронии гофмановского «внушительного пафоса» выступает сцена ожидания его превосходительством экипажа: «Все чиновники стояли неподвижно и в почтительном ожидании. Дело в том, что его превосходительство остановился внизу лестницы, в ожидании своего... экипажа, и вел весьма интересный разговор... Немного поодаль от двух советников и Андрея Филипповича стоял Антон Антонович Сеточкин и кое-кто из других чиновников, которые весьма улыбались, видя, что его превосходительство изволит шутить и смеяться. Столпившиеся наверху лестницы чиновники тоже улыбались и ждали, покамест его превосходительство опять засмеются» (334). По форме эта сцена воспроизводит иллюзию «идиллического жизнеощущения» с его всеединством, «равнодостоинством» личного и ультраличного⁵⁰. Всех участников описанной сцены объединяет улыбчивое умиление, из которого, однако, выпадает центральный персонаж сцены, ожидающий экипаж и ведущий обычную беседу. Его доброжелательность и хорошее настроение дают мощный оптимизирующий импульс подчиненным, комически ожидающим в качестве «подпитки» собственного душевного подъема очередной дозы начальственного смеха. Смех, таким образом, получает *двойную направленность*: смеется начальник, радуя подчиненных, и иронизирует повествователь, адресуя свою насмешку оптимизму улыбчивой толпы, радующейся смеху начальника.

Описывая сцену празднования дня рождения Клары Олсуфьевны, повествователь уделяет внимание отцу девушки — Олсуфию Ивановичу Берендееву. Бывший чиновник, а ныне «маститый старец и статский советник... лишившийся употребления ног на долговременной службе и вознагражденный судьбою за таковое усердие капиталцем, домком, деревеньками и красавицей дочерью» (237), также становится объектом иронии. Итогом суетливой беготни, тотального канцелярского запыхательства прямо выступает несоразмерное им физическое увечье; серьезность недуга Олсуфия Ивановича противоречит пустоте канцелярской службы с ее нарочитой раздутостью формы; обширное вознаграждение за эту службу в обществе, впрочем вполне закономерное и оправданное, на самом деле представляется несколько чрезмерным, и потому с улыбкой преуменьшается иронически настроенным повествователем

⁵⁰ См.: Тюпа В.И. Система эстетических категорий как литературоведческая проблема // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983. С. 10.

посредством использования уменьшительно-ласкательных суффиксов в словах «капитальцем», «домком», «деревеньками».

«Внушительный пафос» как объект иронии повествователя сочетается у Достоевского с мастерством бытописателя-физиолога, иронизирующего по поводу филистерства персонажей. Быт капитального дома в Шестилавочной улице весьма далек от «тридесятого царства» (209); подробное описание пробуждения господина Голядкина, переходящего от плена «грёз» к осознанию себя в привычной для него атмосфере родных «зелено-грязноватых стен», говорит о его неприкрашенной обычности, высмеиваемой Достоевским вслед за романтиками, насмехающимися над заурядными персонажами. Главный герой, чья незначительность подчеркивается убожеством его жилища, становится объектом иронии с использованием стилистических средств; в процессе повествования ироническая направленность усиливается⁵¹. Достоевским она подчеркивается и «речевой системой героя», примитивность языка которого говорит, что он неумен и ограничен⁵². Движения и жесты Голядкина исполнены той деревянности, которой романтики наделяли своих противостоящих «музыкантам» кукол-марионеток⁵³. Этим Голядкин оказывается родственным Берендееву, чьим зятем желает стать: фамилия «Берендеев» сигнализирует о марионеточной деревянности персонажа-носителя: «берендейками» назывались игрушки, набалдашники, деревянные поделки⁵⁴.

Однако в отличие от романтиков, строящих свою иронию на четком разграничении сфер «банальности» и «музыкантов», в «Двойнике» иронии подвергается балансирование «банальности» между желанием являть собой «ничто» и быть тем, кем на самом деле быть не можешь. Объектом иронии становится человек, превращенный в «ветошку с амбициями»⁵⁵. И если романтики мало интересовались фигурами «рассудительных людей», то Достоевский преодолевает их несколько брезгливое отношение к «гармонической банальности», открывая коллизии *внутреннего мира заурядного человека*.

⁵¹ М.Ф. Ломагиной приводятся примеры перифраза, антифразиса, вещной метафоры, создающих картину быта г. Голядкина в свете иронии. (См.: Ломагина М.Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского. С. 4).

⁵² См.: Ломагина М.Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского. С. 8.

⁵³ См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. С. 366—367; Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1980. С. 41—43; Михновец Н.Г. Прецедентные произведения и прецедентные темы в диалогах культур и времен. СПб., 2006. С. 313.

⁵⁴ См.: Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л., 1985. С. 91.

⁵⁵ Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. С. 44.

С самого начала повести Голядкин, созерцая в зеркале себя, только проснувшегося, размышляет: «Вот бы штука была (нарочито повторено героем дважды. — Т.Ш.)..., если бы я сегодня манкировал в чем-нибудь, если б вышло, например, что-нибудь не так, — прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний или произошла бы другая какая-нибудь неприятность; впрочем, покамест недурно; покамест все идет хорошо» (210). Вскочивший «прыщик» уже фигурировал в «Невском проспекте» Гоголя, где небольшое телесное недоразумение стало предметом праздной беседы во время дневной прогулки⁵⁶. В «Носе» Гоголя найденный нос радует майора Ковалева наличием прыщика, олицетворяющего возвращение желаемой привычности. У Достоевского введением прыщика на носу как предмета размышлений подчеркивается невинная незначительность мечтаний героя, призванная перерасти, однако, как покажет дальнейшее развертывание событий, в нечто большее.

«Идет хорошо» означает «как всегда», т.е. заданный миропорядок, частью которого герою-обывателю радостно себя ощущать; он только проснулся, с ним ничего не случилось, и утренняя обстановка и однообразно-циклические ощущения, связанные с каждодневным пробуждением, радуют героя своей привычностью. При этом его состояние травестийно воспроизводит состояние прачеловека, которому наскучило райское однообразие, и выражается оно восклицанием «вот бы!». Это «вот бы», произнесенное перед зеркалом, обретает характер некоего мистического заклинания (но одновременно на грани шлегелевского «в шутку и всерьез»), преобразующегося в *иронию судьбы*: герою, только что жаждущему быть частью «заданного миропорядка», будет ниспослано страдание двойничеством, изменившим привычно-радостно-незаметное жизненное устройство. Ибо «с желанием, как и с идеей, “нельзя шутить”», — верно замечает Г.А.Склеинис, размышляя о «фатальной сфере идеального (мыслей, чувств, желаний) в человеческой судьбе»⁵⁷.

Вернемся к балансирующей «гармонической банальности», чей образ воспроизводится поэтапно: после мечтающего перед зеркалом о жизненных изменениях обывателя возникает Голядкин в карете. Комизм предстоящей сцены с главным героем предваряется комичностью облика сопровождающего его лакея. Нелепость внешнего вида Петрушки

⁵⁶ См.: Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 9.

⁵⁷ Склеинис Г.А. «Двойничество» в аспекте системности творчества Ф.М.Достоевского. Магадан, 2002. С. 10. См. также: Дилакторская О.Г. Мотив зеркала в повести «Двойник» Ф.М.Достоевского // Литература в целостном контексте культуры: Сб. науч. тр. Биробиджан, 1996. С. 6.

изначально подчеркивалась противоречием верха и низа тела: во время сборов господина «на нем была зеленая, сильно подержанная лакейская ливрея, с золотыми обсыпавшимися галунами, и, по-видимому, шитая на человека, ростом на целый аршин выше Петрушки. В руках он держал шляпу тоже с галунами и зелеными перьями, а при бедре имел лакейский меч в кожаных ножнах.

Наконец, для полноты картины, Петрушка... был и теперь босиком» (212). Вид лакея напоминает облик сценического персонажа, готового разыграть «камедь», однако Петрушка и улыбается «глупо», и смотрит со «странным ожиданием и необыкновенным любопытством» (212), не осознавая собственной комичности, что делает его еще более смешным. Внешний вид лакея не может не налагать комического отпечатка на сопровождаемое лицо. А Голядкин, как и лакей, совершенно доволен; его тихий, «неслышный смех» — это смех удовольствия, не покидающего героя с самого утра. Оба, и господин, и лакей, являются носителями явного иронического противоречия «я-для себя» и «я-для другого». Смех, таким образом, вновь, как в сцене проводов его превосходительства к экипажу, получает двунаправленность: радуясь, смеется герой, сам становящийся объектом смеха.

Смех и радость сопровождают разворачивание «штуки», о которой утром грезил герой, — езду в карете, долгое общение с купцами, торгующими дорогими товарами, скорый обед в ресторане⁵⁸, предвосхищающий другой, восхитительно-сытный обед, где он, Голядкин, будет на равных с теми, кому хотел уподобиться, прицениваясь в лавках и разваливаясь на сиденье нелепой кареты. Абсолютное противоречие «я-для себя» и «я-для другого» обнаруживается и в иронических описаниях поведомателем поведения героя, и в сценах его встреч с молодыми служащими, сопровождающихся перемигиваниями, указыванием пальцем и хохотом. Однако голядкинское Я мгновенно возвращается к незначительному самому себе во время встречи кареты с «щегольскими дрожками» Андрея Филипповича — начальника отделения. Герой выходит из созданной им сферы «штуки» и становится жалким самим собой: «Поклониться или нет? Отозваться или нет? Признаться или нет? <...> Именно не я, не я, да и только! — говорил господин Голядкин, снимая

⁵⁸ О связи жизнотворчества Голядкина с литературной традицией (Хлестаков, Сильвио, байронический герой, Печорин) см. ценные замечания Н.Г.Михновец и Г.К.Щенникова: Михновец Н.Г. Прецедентные произведения и прецедентные темы в диалогах культур и времен. СПб., 2006. С. 308; Щенников Г.К. Целостность Достоевского. С. 98.

шляпу пред Андреем Филипповичем» (214). Желание быть неузнанным, не собой вкупе с приветственным снятием шляпы говорит о крайнем замешательстве Голядкина, который вдруг признается себе, что «дурак... был, что не отозвался» (215). Итак, самость героя иронически балансирует между верой в собственную значимость (о чем свидетельствует оптимизирующая героя мысль о возможности «штуки») и желанием утраты Я при встрече с человеком, которому он посредством «штуки» желал уподобиться, более того, веря иллюзии созданного им уподобления. Такая «путаница яви и фантастики, слов и грез наяву — характерная особенность Гофмана и Достоевского»⁵⁹, справедливо отмечаемая Г.К.Щенниковым, — в процессе дальнейшего повествования будет усугубляться.

Разворачивание голядкинской «штуки» продолжится в доме Берендеевых, куда герой задумал явиться «сан фасон», без церемоний, дабы совершенно слиться с миром тех, при виде кого желал полностью уничтожиться. Желанию уничтожиться, возникшему при встрече с Андреем Филипповичем («не я, да и только»), суждено было материализоваться прихотливым образом. Сначала Голядкина не пускают в господские комнаты, а затем он оказывается в них, но с заднего крыльца, не так, как все приглашенные: «Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой» (239—240), — комментирует повествователь, иронически перефразируя голядкинские фразы, прозвучавшие ранее в разговоре героя с молодыми чиновниками департамента и доктором Крестьяном Ивановичем Рутеншпицем. Слова повествователя «войти или не войти» звучат в унисон вышеупоминавшимся трусливым мыслям Голядкина, встретившего Андрея Филипповича в щегольских дрожках: «Поклониться иль нет? Отозваться иль нет? Признаться иль нет?» (214). Голядкин, таким образом, постоянно балансирует между ролями Я и не-Я, даже *минус-Я*, неоднократно повторяя при этом, что маску надевает «только в маскараде», то есть не ощущая собственного «плюрализма».

И вот теперь он, ожидающий разрешения своеобразного «или-или», уподобляет себя всесильному французскому министру Виллелю и турецкому визирю, и хитроумному иезуиту. «Иезуиты все до одного были величайшие дураки... он сам их всех заткнет за пояс, что вот *только бы хоть*

⁵⁹ Щенников Г.К. Целостность Достоевского. С. 100.

на минуту опустела буфетная» (240) (эмфаза моя. — Т.Ш.). Величие вспоминаемых образов посредством *point-концовки* иронически возвращает героя назад, в темные сени, где ему место, и с чем он смириться никак не может. Жажда быть невидимым вновь сопрягается с желанием стать как все. И если ранее иллюзии приобщения способствовала нелепая голубая карета с гербами, то теперь надо только преодолеть расстояние от сеней до бальной залы. Через изменение вещей и посредством перемещения в пространстве Голядкин мечтает изменить себя через форму — преодолеть собственное внутреннее естество. Отсюда эпатажирующая выходка в бальной зале Берендеевых, где герой, желая соблюсти приличия, выглядит не только неприлично, но и смешно, вызывая иронический смех окруживших его гостей, слившихся в однородную массу: «все... немного поближе захохотало» (243). Голядкин пытается оправдать себя принадлежностью к *массе* («со всяким может случиться» (244)), желает приобщиться к ней, чиновной и титулованной, якобы оберегая стулья для княжны Чевчехановой и Клары Олсуфьевны, беседуя с поручиком и советником (один отреагировал «убийственной улыбкой», другой — «холодным взглядом»). Желая обелить себя в глазах общества, он представляется не чиновником, а *частным лицом*, с которым (как со «всяким»!) может произойти то, что произошло с ним. Поэтому «всякий» несет в себе акцентированное раздвоение (общая масса и частное лицо, между которыми балансирует герой), преображаясь в «рок»: «Рок увлекал его. Господин Голядкин сам это чувствовал, что рок-то его увлекал» (244). Счастливый конец не предвидится, мгновения, сопряженного с ожидаемым «вдруг», с все изменяющей внезапностью, не наступает: люстра не падает, а проникновенная речь, адресованная озабоченному нарушению порядка камердинеру и рассчитанная на эффект, завершается ничем.

Ранее, в «Княжне Мими», Одоевский ввел в повествование сцену, где злобная завистливая героиня, жаждущая застать в карете баронессы Дауреталь любовника, в темноте петербургской метели (А.С.Пушкин открыл, что метель — прекрасный фон для судьбоносных мистификаций) натывается на протягиваемую к ней мужскую руку. «Вдруг в карете большая мужская рука схватила ее руку, помогая ей войти»⁶⁰, вызвав приступ жестокой радости от долгожданного открытия адюльтера. То, что на самом деле в карете оказался муж баронессы, никакой роли не сыграт, злобная сплетня припишет невинной жертве вину; «вдруг»

⁶⁰ Одоевский В.Ф. Княжна Мими. С. 128.

оправдает себя, даже не став таковым, повлекши за собой смерть героини. В ситуации на балу в доме Берендеевых «вдруг» будет лишено своего изначального завлекающего и переворачивающего романтического смысла, так как оно существует *лишь* для Голядкина, рассчитывающего на эффект. Герою только кажется, что толпа пребывает в волнении от его речей, ибо из всей этой почтенной толпы только Герасимыч, следящий за порядком, отреагирует словом «сумнительно-с». Не музыка и танцы прервали проникновенный монолог Голядкина, а Голядкин думал, что был прерван звуками оркестра, вновь сосредоточившись на иллюзии собственной значительности, на якобы производимом эффекте. Поэтому он и осмелился взять за руку Клару Олсуфьевну, желая пригласить ее на танец, вновь возомнив себя равней толпе. Ситуация исполнена иронии. Ведь «эстетические нормативы “света” утверждают идеал поведения неоригинального. Никаких крайностей преувеличений, аффектов, допустимых лишь в “низшей” среде»⁶¹. Голядкин, жаждущий быть в свете «сан-фасон», ведет себя как «низший», не имеющий представления о «светских нормах», при этом полагая, что его поведение, напротив, может ему реабилитироваться в глазах общества.

Но все вновь возвращается на свое место⁶², когда Голядкина выводят на улицу. Двойственные ощущения, пережитые в темных сенях, и никем не услышанные в бальной зале речи, отражающие эмоциональную запутанность, перерастают в истинное человеческое страдание, отрицающее любое «или-или», ибо темные сени и бальная зала преобразуются в «бездну» (248), которая ранее у русских романтиков⁶³ являла собой безысходное Ничто. Подобная ситуация уже была воссоздана в «Двойнике» Гребенки, где любовь юноши Андрея к неровне повлекла за собой унижение героя⁶⁴. И если у Гребенки гофмановский ужас,

⁶¹ Кашина Н.В. Эстетика Ф.М.Достоевского. М., 1989. С. 202.

⁶² См. интересные рассуждения Д.Чижевского и Е.К.Созиной о «месте», занимаемом Голядкиным: Чижевский Д. К проблеме двойника // О Достоевском. Прага, 1929. С. 16; Созиная Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. С. 167—169.

⁶³ Имеется в виду образ бездны в романе Одоевского «Русские ночи» и в поэзии Тютчева.

⁶⁴ См. также: Михновец Н.Г. Прецедентные произведения и прецедентные темы в диалогах культур и времен. С. 310. При этом позволим себе не согласиться с исследовательницей, полагающей, что Голядкин был изгнан из дома Берендеевых по причине распространившихся о нем слухов о неприличном поступке с Каролиной Ивановной. Голядкин, полагает исследовательница, ничем не отличается по занимаемому положению от Владимира Семеновича, такого же титулярного советника, лишь недавно обошедшего героя по службе. Таким образом, Достоевским переосмысливается ситуация из известной повести Гребенки. (См.: Там же). На наш взгляд, Голядкин, человек сомнительного происхождения, живущий бедно, вовсе не ровня племяннику состоятельного Андрея Филипповича, о материальном благополучии которого свидетельствовали и казанские лошадки, и крыльцо дома с важным лакеем. Лексическое значение слова

распространившийся на всю природу, перевоплотился в высокое очищающее душу безумие, то у Достоевского дальнейшие события будут разворачиваться в ином русле.

Кульминацией реализации утренних голядкинских грез о «штуке» выступит появление двойника — Голядкина-младшего. Одновременно это и кульминация реализации страшного, inferнального мотива зеркала; свершение упоминаемой выше трагической иронии судьбы Голядкина, состоявшей в том, что он мечтал, не ведая о зле, к которому ведут мечты. Inferнальность возникновения двойника сопряжена и с еще одним важным моментом — связью с появлением Мефистофеля в «Фаусте», отмечаемой В.Н.Захаровым. Двойник впервые предстал на фоне сумеречных и грязных петербургских улиц одновременно с «затерянной собачонкой», жалкой, подобной самому Голядкину; Мефистофель появился в виде черного пуделя. «Но гораздо более существенно, не то, что подумал о «собачонке» герой повести, а то, что сам Достоевский сознательно повторял в «Двойнике» (и об этом намекал читателю) обстоятельства появления Мефистофеля у Гете: как черный пудель магическими кругами приближался к Фаусту и Вагнеру, так и двойник кругами ходит по мостам Фонтанки, — пишет В.Н.Захаров. — <...> Поэтика фантастического в трагедии Гете стала у Достоевского своеобразным беллетристическим каноном введения однородного фантастического мотива»⁶⁵. Не подлежит сомнению и влияние Гофмана и Гоголя: в повести Гофмана «Пустой дом» фигурирует черный пудель управителя дома безумной старухи; возможно, это дьявольский оборотень, а возможно, и сама проклятая старуха; в повести «Нос» чиновник поместил объявление о пропавшем черном пуделе, который оказался казначеем, — дело совершенно «несообразное»⁶⁶, ирония в адрес абсурдности петербургской жизни. В «Двойнике» Гребенки Андрей напоминал мокрого суслика — уподобление несчастным маленьким животным сообщает коллизиям фантастики и реальности человечески-жалостливое наполнение.

Вернемся к inferнальной природе зеркала. М.М.Бахтин отметил, что «человек, привыкший конкретно мечтать о себе, стремясь представить свой внешний образ, болезненно дорожащий производимым им внешним впечатлением, но не уверенным в нем, самолюбивый, теряет

«нещечко» не только «сокровище» (См.: Там же. С. 309), но и «племянник» (Осипов Н.Е. «Двойник. Петербургская поэма» Ф.М.Достоевского. (Заметки психиатра) // О Достоевском. Прага, 1929. С. 39), о котором хлопочет сановитый родственник и на которого падает отблеск его знатности.

⁶⁵ Захаров В.Н. Система жанров Достоевского Л., 1985. С. 80.

⁶⁶ Гоголь Н.В. Нос. С. 56.

правильную, чисто внутреннюю установку по отношению к своему телу, становится неповоротливым, не знает, куда деть руки, ноги; это происходит потому, что в его жесты и движения вмешивается неопределенный другой, у него рождается второй принцип ценностного отношения к себе, контекст его самосознания путается контекстом сознания о нем другого, его внутреннему телу противостояло оторванное от него и в глазах другого живущее внешнее тело»⁶⁷.

Упоминаемая выше «деревянность» Голядкина, таким образом, не только связана с позднеромантической марионеточностью, но и с появлением отнимающего внутренние силы двойника. В свою очередь, телесное одеревенение («У господина Голядкина и руки, и ноги одеревенели» (308)) переходит в речевую и поведенческую несуразность, осознаваемую героем, и неоднократно им отмечаемую. Герой корит себя, называет «дураком», «дурачиной» и ласковым «дурашкой» при встрече с Андреем Филипповичем на улице, затем — когда решил в целях исследования «дела» отправиться к нему на квартиру, когда тайлся в сенях в доме Берендеева, в сцене, последующей за общением с приглашенным на ночлег Голядкиным-младшим. Многократно звучат и иные прозвища, означающие, что герой осознает допущенную оплошность, что «срезался, сделал какую-то страшную глупость» (346). В такие моменты Голядкина сопровождают «странные ощущения»: он изначально ведом наитием, вдохновением, чувством внутренней правды текущего момента, но вслед за этим мигом приходит прозрение, вступающее в конфликт с испытываемым ранее. Эти ситуации, объединенные общей атмосферой вдохновения-отрицания, являют собой единичные акты *самоиронии героя*. Лишь посредством их свершения герой осознает неправомерность всего, что делает, но момент упущен, ничего исправить нельзя; короткие миги самоиронии оказываются бесполезными для него.

Тем временем «“другой”, “мой враг”... разрушает своим явлением порядок образов», мешая погружению «в привычное нарциссистское обольщение»⁶⁸, ломая ставшее частью голядкинского сознания балансирование между *Я*, *не-Я* и *минус-Я*. Разрушение происходит в хронотопе, мыслимом как реальный, — в чиновно-канцелярской среде, в иных публичных местах. Отношения Голядкиных связаны с древним сюжетом о действии двух

⁶⁷ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. С. 85.

⁶⁸ Подорога В.А. Рождение двойника. Логика психомимесиса и литература Ф.Достоевского // Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н.Гоголь, Ф.Достоевский. М., 2006. С. 482.

культурных героев. «Чаще всего это близнецы, один из которых все делает умело и успешно, а другой либо неудачно ему подражает, либо назло портит и враждует с братом»⁶⁹, — писал Е.М.Мелетинский. Древний сюжет у Достоевского *получает важнейшее дополнение* — Голядкин-младший «говорит словами самого Голядкина, никаких новых слов и тонов он с собой не приносит»⁷⁰, — комментирует М.М.Бахтин, открывая сложную природу голядкинского слова, распадающегося на три линии в диалоге героя с самим собой. Голядкин себя успокаивает, разыгрывая перед собой другого человека, желает стать незаметным и соглашается с обстоятельствами⁷¹. Путь его двойника — это следование от убогого, ничтожного Голядкина к Голядкину, каковым он представлял себя, возвышаясь мысленно. Достоевский «заставляет своих героев узнавать себя, свою идею, свое собственное слово, свою установку, свой жест в другом человеке, в котором все эти проявления меняют целостный и конечный смысл, звучат не иначе, как пародия или как издевка»⁷², — отметил М.М.Бахтин, рассуждая о «драматизации самосознания», о разложении «голоса и сознания»⁷³ Голядкина.

С другой стороны, очевидно влияние образа гофмановского Цахеса, неоднократно отмечаемое исследователями⁷⁴, в связи с разворачиванием мотива *замещения*, вытеснения. Внезапное отчуждение накануне обласканного Голядкина-младшего именуется конкретно — «штука»: «Вот-те штука!.. — прошептал наш герой, остолбенев на мгновение, — вот-те штука!» (282), — повторил он словечко, ранее в грезах выражавшее мечту о желанной жизненной неожиданности, а теперь обозначающее не только «выходку», «проделку», «ловкий трюк»⁷⁵, но и внезапный поворот давней интриги, которую, по мысли Голядкина-старшего, вели его «враги». В свою очередь, не лишённая инфернальности реализация утренних грез Голядкина сохраняла свою изначальную природу; таким образом, «штука» претерпела усложнение, разветвление.

Нарочито не замечающий Голядкина-старшего Голядкин-младший не только вредит Голядкину-старшему в личном плане (намёки Антона

⁶⁹ Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. С. 9.

⁷⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 369.

⁷¹ См.: Там же. С. 362—363.

⁷² Там же. С. 371.

⁷³ Там же. С. 372.

⁷⁴ См.: Чижевский Д. К проблеме двойника. С. 14; Щенников Г.К. Синтез русских и западноевропейских традиций в характерологии Ф.М.Достоевского // Творчество Ф.М.Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 24—25.

⁷⁵ Большой толковый словарь русского языка. С. 1507.

Антоновича по поводу нравственности Голядкина-старшего достаточно прозрачны, а насмешливое именование его «Фоблазом» и вовсе уличает в непристойном поведении). Подобно Цахесу, Голядкин-младший получает похвалы от его превосходительства, а за одиннадцать пирожков, купленных им, вынужден заплатить Голядкин-старший. Если все произошедшее с Цахесом у Гофмана стало результатом волшебного вмешательства феи Розабельверде, воткнувшей в темя уродца три золотых волоска, то у Достоевского никакого волшебства не предусмотрено. Чиновничий мир настолько протейчен (напрашивается аналогия с мельгуновским Вашиаданом) и поверхностен в межличностных отношениях, что замещение одного лица другим остается совершенно незаметным. Голядкин воспринимает невнимательность равнодушных коллег как шутку, которую предпринимает проказник, наводя на человека зажигательное стекло (см.: 261), хотя все происходящее вовсе лишено веселости. Если никто не обратил внимания на изначальную тождественность двух Голядкиных, то никто не заметит и то, что Голядкин-младший обманом присвоил себе сделанное другим человеком. Данная ситуация дополняет романтически-ироническую картину пустоты и деревянности общества.

Даже во сне «Голядкин-младший разрушал все торжество и всю славу Голядкина-старшего, затмил собою Голядкина-старшего, втоптал в грязь Голядкина-старшего и, наконец, ясно доказал, что Голядкин-старший и вместе с тем настоящий — вовсе не настоящий, а поддельный, а что он настоящий, что, наконец, Голядкин-старший вовсе не то, чем он кажется, а такой-то и сякой-то и, следовательно, не должен и не имеет права принадлежать к обществу людей благонамеренных и хорошего тона» (315).

Роковая сила, сосредоточенная в Голядкине-младшем, разворачивается с поистине inferнальной мощью. Призыв волшебника, который лучше бы отнял у Голядкина-старшего палец с правой руки (следует читать: его мужское естество), удалив навсегда Голядкина-младшего, иронически обернулся упоминаемым выше «колдовством» (298) с пирожками, а затем ужасом «колдовства» во сне (см.: 316) — протейчностью Голядкина-младшего, которого «все любят, и все превозносят его, и все провозглашают хором, что любезность и сатирическое его направление не в пример лучше любезности и сатирического направления настоящего господина Голядкина, и стыдят этим настоящего и невинного господина Голядкина, и отвергают правдолюбивого господина Голядкина, и уже гонят в толчки благонамеренного господина Голядкина, и уже сыплют

щелчки в известного любовью к ближнему, настоящего господина Голядкина» (316). Так разворачивается синтетический образ, сотканный из мельгуновского Вашиадана, блистающего в гостиной остроумием и любезностью, простираемой на всех присутствующих, и Цахеса, заместившего иных талантливых лиц: Бальтазара, Сьёкку, Адриана.

В этом же сне многоликая масса «совершенно подобных» (317), открывшаяся господину Голядкину, преобразуется в бездну; ранее упоминалось, что та же пустая, ничего не дающая миру бездна раскрылась перед героем, когда его изгнали из дома Берендеева. Страшные метаморфозы сна наводят героя на мысль о том, что «наяву едва ли веселее проводится время» (317). Ужас и предполагаемое веселье смыкаются в трагической иронии его судьбы. Отныне никакие шутивно-утешительные рассуждения и думы о щедрости матери-природы, о производимых ею «чудесах» (265) (налицо аллюзия с разглагольствованиями кота Мурра — воплощения филистерства — о «чудесах природы»⁷⁶), о сиамских близнецах не могут спасти Голядкина от бездны, куда он движется, увлекаемый внутренним роком, силу которого впервые ощутил в гостиной Берендеева. Как бы ни утешал себя герой, как бы ни старался оправдать собственную глупость и несуразность, как бы патетично ни звучали его возгласы о том, что он «не ветошка», неотвратимость, спровоцированная случайностью грез у зеркала, подстерегала его.

Рок вновь сталкивает Голядкина-старшего с Голядкиным-младшим наедине в немецкой кондитерской (эти многообразно представленные заведения служили у Гофмана средой обитания высмеиваемых филистеров). Кондитерская, где всем заправляет «пресдобная бабенка» (338), становится фоном разворачивания характера Голядкина-младшего, которого повествователь с позиций униженного Голядкина-старшего нарекает «недостойным неприятелем» (337), «неблагородным человеком» (338), «фальшивым господином» (338), «умным и ученым» (которым он, разумеется, «прикидывается», говоря о том, что «жизнь не игрушка» (339)), «заблудшимся» (340), «вероломным», «лжеприятелем», «недостойным» (341), «непримиримым врагом» (342), в облике которого проskalъзывало нечто «вакхическое» (341). Обилие эпитетов-характеристик говорит о вашиадановской протейности Голядкина-младшего, о его inferнальной природе («заблудшийся» — значит отдавший душу дьяволу, сошедший с истинного пути), об ускользании его от фиксации в емком и однозначном характеризующем слове.

⁷⁶ См.: Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. С. 15.

«Ваххическое» в лице Голядкина-младшего означало не только опьянение ситуацией, но и неограниченное беспутство, восходящее к древним вакханалиям⁷⁷. Произнесенное им «жизнь не игрушка» вполне соотносимо с противоположной мыслью, высказанной в гофмановских «Двойниках», «жизнь — страшная игра зловещих темных сил»⁷⁸.

Достоевский углубляет романтическую трактовку, делает ее более устрашающей, ибо появление двойника в жизни человека означает причащение его к смерти, свершающееся при жизни. И если Погорельский устами развлекающего героя Двойника смеется над предрассудком, согласно которому его появление предвещает смерть: «Стыдитесь, ... и успокойтесь..., приход мой не предвещает никакого несчастья» (28), то у Достоевского двойник — «выразитель власти той мертвенной силы, которая подчиняет себе человека, выталкивает за грань бытия»⁷⁹, ведет к гибели от воздействия подобного Чичикову, «ловца душ»⁸⁰, от заурядности, способной принять любой облик. Страх перед двойником связан с тем, что он «*мертвый*, точная соматическая копия, требующая от донора отдать кровь для его оживления. <...> Двойник..., одинокий и голодный, стал Вампиром..., двойник поддерживается страхом перед мертвым (не потому ли всякий двойник — это мертвый живой, — не ты ли сам?)»⁸¹.

Итак, Голядкин-старший становится жертвой рока, персонифицированного в Голядкине-младшем, обтирающем пальцы после рукопожатия, но целующем, говорящем «сладким голосом», но непристойно намекающем на интимные события жизни Голядкина-старшего, «подобном», но отрицающем всякое подобие несчастному Голядкину-старшему, которого бесстыдно покинул, вновь, как в истории с пирожками, не заплатив по счету. Несчастный герой становится объектом *всеобщей иронии*, когда внезапно оказывается в знакомом трактире: «Громкий смех раздался кругом господина Голядкина; сам половой усмехнулся» (346). Вид героя, ободранного и жалкого, вовсе не смешон, напротив, ему кажется, что «жизнь его в опасности» (346). Комизм положения неприлично выглядевшего человека сопрягается с его размышлениями: пролита кроваво-красная жидкость, данная доктором-немцем, отсюда невысказанный, но очевидный и уже ранее звучавший вывод: немцы, и не только, возглавляемые Каролиной

⁷⁷ См.: Словарь античности / Под. ред. Й.Ирмшера. С. 90.

⁷⁸ Гофман Э.Т.А. Двойники. С. 85.

⁷⁹ Дилакторская О.Г. «Двойник» и «Мертвые души» // Русская речь. 1998. № 4. С. 10.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Подорога В.А. Рождение двойника. Логика психомимесиса и литература Ф.Достоевского. С. 489.

Ивановной, враги: «Это немка работает. Это от нее, ведьмы, все происходит» (352).

Голядкин-старший — игрушка в руках Голядкина-младшего, но, вероятно, также игрушка в руках тех, кто, подобно Голядкину-младшему, забавляется, ставя героя в нелепое положение. «Зловещие силы» судьбы сосредоточены в образах бездушных чиновников, увлеченно издевающихся над своим слабым собратом, но не бросая бумажки на голову, говоря, что это снег, как было с Акакием Акакиевичем, а более жестоко — играя интимными чувствами Голядкина.

Измышления Голядкина о «врагах» получают материальное воплощение не только в образе Голядкина-младшего и «немки», но и в образах тех, кто, возможно, подстроил последнее приключение героя, начавшееся с письма Клары Олсуфьевны. Письмо это — слепок глупых поступков и помыслов Голядкина, которые, оказывается, хорошо известны его сослуживцам. Герой не раз повторял, что «не интригант», а в письме «интригант» якобы направляет действия Олсуфия Ивановича; Клара Олсуфьевна протестует «всеми данными природой средствами», а Голядкин и Сеточкин совсем недавно говорили о «чудесах природы»; высокопарные слова в письме о «служебных местах, где еще можно приносить пользу отечеству» (345), пересекаются с рассуждениями героя о занимаемом «месте», и, наконец, фраза «невинность сильна уже своею невинностью» (345) есть прямая цитата из голядкинского письма Вахрамееву, где герой пытается уверить Нестора Игнатьевича в своей нравственной чистоте (см.: 312). Совсем нелепо выглядит подпись «Твоя до гроба Клара Олсуфьевна» (345) (эмфаза автора) — официальное имя-отчество, принятое при обращении в свете, противоречит сентиментальной выспренности восклицания. С другой стороны, возможно, Голядкин в припадке охватывающего его безумия сам написал это письмо — тогда вышеупомянутые знаковые слова, напротив, сигнализируют о его собственном творчестве. Вследствие этого тема врага принимает иное разворачивание, восходя к *онтологической сущности* героя: Голядкин сам себе враг, враг в том inferнальном смысле, который прочувствовал Гофман в одноименной повести⁸², но только «адские замыслы» и сам «дух зла» коренятся в сознании героя, а не являются извне.

Голядкин, замысливший похитить девушку, собирается по прежней схеме — отправляет Петрушку нанимать карету, как в то утро, когда был предпринят злосчастный визит в дом Берендеевых. Здесь кроется

⁸² См.: Гофман Э.Т.А. Враг. С. 267.

ирония — ведь герой повторяет неудачный вояж, не желая знать, что он вновь обречен на неудачу, и одновременно зная это: «Какой тут вояж..., тут всеобщая смерть» (353); тут же загадывает: «Ах, кабы устроилось к лучшему!» (367), и боится самого себя, прозревающего внезапно: «Тут мысль о настоящем положении опять озарила память господина Голядкина. Он оглянулся кругом. “Ах ты, господи бог мой! Господи бог мой! да о чем же это я теперь говорю?”» (363). Ирония усугубляется в беседе с Петрушкой о «лисьем салопе», который вместе с перинами и одеялом следует купить у знакомой мещанки. Голядкин готов стать жертвой махинаций лакея: ведь ранее в письме Вахрамеев предупредил его о нечестности Петрушки. Длительные хвалы Петрушки добротности товара, сулящего интимные радости, контрастируют с нервным состоянием Голядкина, жаждущего и не верящего в свершение желаемых благ, унижают Голядкина, ибо исходят они от слуги, собирающегося его покинуть, и прямо противопологаются мыслям, овладевающим героем в короткие миги просветления.

Однако ситуации, имеющей место в «любезных романах», не суждено было свершиться не только по причине полного неведения избранницы, но и потому, что сама ситуация иронически взрывалась во внутреннем монологе Голядкина, обращенного к «сударыне», «девице», недостойной его, голядкинского, уважения. Голядкин мысленно ругает, поучает, воспитывает Клару Олсуфьевну, и все это пылко, с восхвалением себя — «не интриганта» (365), обладающего «здравым рассудком» (365). Последнее иронически переосмыслится в завершающих повесть сценах, когда Голядкин вновь появится в комнатах Берендеева. Бездна, открывшаяся герою после первого визита к Олсуфию Ивановичу, трансформирующаяся в бездну двойников из сна, теперь обрела форму бездны в совокупном образе светского общества: «людей была бездна» (369). Героя встречают сочувственные лица, слезы умиления и всеобщее «слезящееся участие» (370). Но это обман, иллюзия, ибо от бездны для человека не может исходить ничего человеческого. Э.М.Жилиякова обоснованно отмечает пародийно-poleмическую направленность «Двойника» в отношении поэтики сентиментализма именно в этой сцене⁸³. Исследовательница отметила, что чувствительная патетическая сцена, предваряющая отправку Голядкина в сумасшедший дом, свидетельствует о великой вере Достоевского «в гуманность и братство людей, которая

⁸³ См.: Жилиякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 78—80.

согрела и “слабое сердце” Голядкина-старшего. Но осуществимой она оказалась только в больном потрясенном сознании героя. К тому же повествователь отрезвляюще комментирует, что это “общее слезящееся участие” герою только “кажется”⁸⁴.

Однако кажущееся, ставшее понятным как таковое из слов повествователя, внезапно сменит сугубо романтический образ страшного человека: «два огненных глаза смотрели на него в темноте, и зловещую, адскую радость блестели эти два глаза. Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!..» (375). Образ рассудительного немецкого врача претерпел романтическое удвоение в раздвоенном сознании героя, но ужас испытываемого иронически снизился произнесенными доктором словами, своеобразной *point-conцовкой*, открыв место другому чувству — осознанию ужаса своего положения, которое герой «уже давно предчувствовал» (375): «Вы получите казенный квартир, с дровами, с лихт и с прислугой, чего ви недостоин» (375). Таким образом ирония, подобная гофмановской, объемлющая завершающую повесть сцену, оформляемая посредством контрастной реакции доктора, вскрывает действительное состояние психики героя, отправляемого на излечение в сумасшедший дом, т.е. служит уже неромантической цели.

Подведем итоги. Ранее было указано, что романтическое двойничество сигнализировало о божественной избранности (Матильда Клигсор в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса, Цецилия в «Двойной жизни» Павловой, Андрей в «Двойнике» Гребенки), о творческом потенциале воображения (Двойник в «Двойнике...» Погорельского), о судьбоносных хитросплетениях в человеческих жизнях («Савелий Граб...» Даля, «Двойники» Гофмана), о воздействии родового проклятия («Эликсиры дьявола» Гофмана), о влиянии inferнальных сил на взаимоотношения людей и в то же время о присущей свету протеичности («Кто же он?» Мельгунова).

Двойниками рассудительных людей выступали куклы-марионетки как слепок бездушного общества, как насмешка над живыми страдальцами, как посланное им наказание (марионетки Бонавентуры, Гофмана, Погорельского). У Достоевского впервые двойничеством наделяется заурядное лицо, впервые «гармоническая банальность» утрачивает гармоничность, переживая сложные психологические коллизии, выявляемые на

⁸⁴ Жилиякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. С. 81.

уровне психопозитики. Появление Голядкина-младшего сигнализировало о том, что «банальность» обладает внутренним миром, конструирующая сила которого не возвышает личность, как было в романтизме, а усугубляет духовное ее убожество, движение к катастрофе самоутраты. В воссоздании этой катастрофы Достоевский особым образом применяет воспринятое из романтизма. Герой попадает в поле роковых сил, исходящих из природы зеркала — вещи, исполненной в романтизме инфернальной мощи. Голядкин в полной мере испытывает на себе романтическую прихотливость и непредсказуемость слова как случайно высказанного желания. Все это несет на себе отпечаток романтической *иронии судьбы*, когда нелепость случайности перерастает в необходимость. Но одновременно кажущиеся судьбоносными коллизии, берущие начало в утренних грезах о «штуке», вскрывают пустоту существования героя, в судьбе которого нет ничего, что ранее служило предметом романтического страха и восхищения. Сами романтические представления о безумии, враге, браке претерпевают снижение, разложение: безумие сопряжено с уже предчувствуемым сумасшедшим домом, проблема врага обретает бытовой характер, брак становится идеей, односторонняя попытка реализации которой выступает как проявление болезненного состояния «ветошки с амбицией», жертвы социальной несостоятельности. Достоевским производится виртуозная игра ключевыми романтическими представлениями о «бездне», «враге», «роке», «игре природы», «колдовстве» не только в плане снижения кроющейся за ними романтической наполненности, но и в плане возведения их на *онтологический уровень*. Ибо Голядкин — сам себе враг (инфернальность романтического врага привходит в его двоящийся внутренний мир), одержимый внутренним роком, ввергающим в бездну, которая есть не только обезличенный мир общества, но и его собственный распавшийся внутренний мир. Сверхъестественное волшебство, не лишаясь своей изначальной преобразующей природы, целиком концентрируется во внутреннем мире героя и служит не только маркером болезненности его психики, но и мериллом нравственного падения.

Однако охваченный внутренними противоречиями образ Голядкина потому так легко вовлекаем в романтически-иронический мотив деревянности, марионеточности, что вместе с остальным обществом являет собой пустоту, подвергаемую насмешке в духе и раннего, и позднего романтизма.

Постоянное балансирование героя между разными образами Я, точками зрения о самом себе, каким он не был и каким хотел бы стать, выраженными, как отметил М.М.Бахтин, в «двуголосном слове», наводит на мысль об интерпретации *иронии свободы*, которая становится иллюзией применительно к голядкинскому существованию. Если герои «Русских ночей» Одоевского утверждали свободу собственного Я, не приемля ни одной из точек зрения на мир и судьбы индивидуумов, которые осмысливали, то колебания Голядкина, напротив, свидетельствовали о разложении Я в сторону уничтожения. И опять же не того благодетельного уничтожения-возрождения, к которому призывал лирический герой Тютчева, а уничтожения-ничтожества, связанного с погружением в бездну, олицетворяемую пустым обществом и одновременно прогрессирующей пустотой собственного распада. Герой, устремляющийся в бездну, в свою очередь, становится объектом иронии повествователя («Рок-то его увлекал...»), анализирующего его психологическое состояние и наводящего на мысль, что бездна есть одновременно отсутствие своего «места» в мире. Ибо ирония возникает в связи с тем, что Голядкин не может найти достойной реализации себя в позициях-масках⁸⁵, заключенных в образах добродетельного чиновника, холуя и авантюриста. Тяготая к авантюрным поступкам, он боится их и ненавидит, когда они направлены на него.

Согласно романтическому канону, спасение запутавшегося героя — в его *самоиронии*. Действительно, некоторые иронически-успокоительные моменты присутствуют в жизни Голядкина, принося его душе короткие миги отдохновения. Однако герой лишен своего Урдар-озера⁸⁶ и «магического средства, обладать которым может только тот, кто посвящен во все тайны волшебства»⁸⁷ — смеха над самим собой, приводящего к *узनावанию* самого себя в себе. Отсутствие самоиронии Голядкина, с точки зрения немецкого романтизма, есть внутренний трагизм, ибо насмешка над собой таит освобождение человека от замкнутости в себе, мешающей радостной встрече с собой.

⁸⁵ См. также: Печерская Т.И. Поэтика повестей Ф.М.Достоевского 1840—1860-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1989. С. 12—13; Маркин П.Ф. Маска как тип поведения человеческой личности в ранних произведениях Ф.М.Достоевского. Петрозаводск, 1982. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 10498. С. 6—7.

⁸⁶ О связи «Двойника» и «Принцессы Брамбиллы» см.: Ботникова А.Б. Гофман и русская литература. С. 162; Захаров В.Н. Фантастическое в творчестве Ф.М.Достоевского. С. 11—12; Щенников Г.К. Синтез русской и западноевропейской традиций в характерологии Ф.М.Достоевского. С. 24—29; Щенников Г.К. Целостность Достоевского. С. 99.

⁸⁷ Гофман Э.Т.А. Принцесса Брамбилла // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 370.

Ироническое разнообразие повести связано с явлением Голядкина-младшего. Это порождение «драмы сознания» героя одновременно выступает слепком общества, протейного и безликого. Голядкин-младший, втершийся в светское общество, каноны которого нарушает Голядкин-старший, является носителем иронии, направленной на Голядкина-старшего. С другой стороны, Голядкин-младший, вполне осознающий беззащитность Голядкина-старшего, делает последнего игрушкой в своих руках, являя собой воплощение *иронии судьбы*. Неслучайна неуловимость образа Голядкина-младшего, награжденного множеством эпитетов-попыток охватить в слове его ускользающую, непредсказуемую, зловещую сущность. Раннеромантическое желание закрепить конечностью слова бесконечность идеи, разрешаемые зиждательной иронией, преобразуются в иронически окрашенную демонстрацию многогранной изощренности пустоты. Ибо за устрашающей протейностью Голядкина-младшего не кроется ничего живого. В то же время замещение Голядкиным-младшим Голядкина-старшего в бытовой и профессиональной сферах связывает события «Двойника» с ситуациями «Крошки Цахеса», лишенными, однако, своей колдовской изначальности, хотя и воспринимаемыми Голядкиным-старшим как колдовские в сне и в случае покупки пирожков. Общество, абстрагирующееся от личностной конкретики и потому само обретающее безликость, увлекающую к трагизму бездны, подвергается иронии, близкой гофмановской. С другой стороны, именно беззащитность Голядкина перед роком, сосредоточенным в образах Голядкина-младшего и совокупного бездушного чиновничьего мира, усложняет сферу иронического, привнося в нее оттенок простой человечности. Она проявляет себя как бесконечная жалость к маленькому человеку («только глубоко нравственно слепые и глухие не могут не видеть и не слышать в «Двойнике» глубоко патетического, глубоко трагического колорита и тона»⁸⁸, маскирующегося за юмором), не умеющему воплотить себя во враждебных мирах собственно-себя и общества. В мире, населенном людьми, кажется, что всем должно хватить места, но в нем нет истинной человечности, а значит, нет места для человека.

В двух сценах, предшествующих первому визиту Голядкина в дом Берендеева, и во время проводов его превосходительства к экипажу, как было отмечено выше, Достоевский прибегает к приему, условно называемому нами *двоящимся смехом*, когда его смеющиеся от внутреннего самоудовлетворения герои, становятся объектом *комической иронии*.

⁸⁸ Белинский В.Г. Петербургский сборник // Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. М., 1982. С. 129.

Point-концовки, к которым прибегает Достоевский (в сцене пребывания Голядкина в сенях и в завершающем повесть диалоге героя с Крестьяном Ивановичем), свидетельствуют о том, что Достоевским была воспринята русская традиция переосмысления-снижения романтических идей.

Появление немецких персонажей в повести «Двойник» затрагивает важнейший вопрос об отношении Достоевского к немецкой культуре⁸⁹. Образы немецкого врача, «пресдобной бабенки» из немецкой кондитерской, врага Каролины Ивановны — это персонажи-филистеры, адресованная которым романтическая ирония исходила из усвоения Достоевским традиций немецкого романтизма. С другой стороны, «однобокость» этих персонажей противопоставлялась *русскому филистеру* Голядкину, раздираемому противоречиями, — так подспудно Достоевским затрагиваются особенности национального характера.

Таким образом, в «Двойнике» Достоевского представлена чрезвычайно усложненная картина воплощения иронии, имеющей корни в романтической поэтике, но далеко выходящей за ее пределы.

В целом же, как обоснованно заметил А.Л.Бем, «мотив двойничества, как он отразился в художественных произведениях разных авторов, дает поразительное доказательство того, что — независимо друг от друга — художники пользуются как материалом глубоко заложенными сходными, часто даже неосознаваемыми душевными движениями. Совпадения в художественных подробностях, привлечение одних и тех же символов-заместителей (зеркало, тень и т.д.), одинаковые сопровождающие обстоятельства, психологически с двойничеством связанные, как, напр., чувство вины, самозванство, мания преследования и т.п., — все это свидетельствует, что законы психической жизни здесь предопределяют художественный материал и даже характер его использования, вплоть до повторения сюжетных положений»⁹⁰.

Многообразие сопряжений двойничества и иронии отражало метаморфозы, сопутствующие изменениям в культуре, осуществляющей ход от романтизма к сменяющим его типам культурного сознания.

⁸⁹ См. об этом: Булкова Н.В. Образ Германии и немцев в творчестве Ф.М.Достоевского. Волгоград, 2000. Рукоп. деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 55866. С. 50—54.

⁹⁰ Бем А.Л. Достоевский. Психоаналитические этюды // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 258.

Глава 5. ИРОНИЯ КАК СПОСОБ ОСВОЕНИЯ РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ И.А.ГОНЧАРОВА 40-х ГОДОВ

5.1. Повесть И.А.Гончарова «Лихая болеть»: *ирония бидермайера*

Общеизвестно, что молодой *Иван Александрович Гончаров* (1812—1891) прошел закономерный путь от литературно-философского эклектизма (когда, будучи ребенком, он не только прочитал, но и практически выучил наизусть невообразимую «смесь» из Фонвизина, Тассо, Фенелона, Карамзина, Радклиф) к романтизму времен обучения на филологическом факультете Московского университета. «В ту пору еще впервые слышалась с кафедры речь живая и смелая, еще впервые искусство и наука сближались с жизнью, рутина и схоластика изгонялись из университетской аудитории, и умы слушателей освежались внесением здравых критических взглядов на литературу и науку, а под влиянием развивающегося вкуса к изучению философии, жизнь представлялась рядом стремлений к достижению идеалов добра, правды, красоты, совершенствования и прогресса»¹, — так характеризует университетскую эпоху 30-х годов П.Полевой.

Поэтическое творчество молодого Гончарова проникнуто мотивами романтической тоски («Не утешай меня, мой друг! / Не унимай моей печали!»²), романтической избранности («Я в мире лучшим был звеном»³), раннеромантического хаоса чувств («Мелькнет надежд блестящий рой, / И очарует нас с тобой... / Толпа веселых сновидений»⁴).

Повесть «Лихая болеть» (1838) написана в то время, «когда Марлинский совершал свое триумфальное шествие по России, совершенно заслоняя в глазах массового читателя прозу А.С.Пушкина и Н.В.Гоголя, когда еще не утихли восторги, вызванные В.Г.Бенедиктовым, когда трагедия Кукольника господствовала в театре, — время почти официально признанного романтизма, в его особой, реакционной по существу дела форме»⁵, — отмечал Б.Энгельгардт. Это был всплеск творчества эпигонов

¹ Полевой П. История русской литературы в очерках и биографиях. Ч. 2. Новый и новейший периоды: от Кантемира и до нашего времени. СПб., 1890. С. 306.

² Гончаров И.А. Неизданные стихи // Звезда. 1938. № 5. С. 243.

³ Там же. С. 244.

⁴ Там же.

⁵ Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова // Звезда. 1936. № 1. С. 233.

романтизма, предшествующий его закату, растворению в лоне других культур — бидермайера, а затем и реализма, что, несомненно, ощущалось и творчески предвосхищалось молодым автором. Свои досуги он проводил в гостеприимном доме Майковых. «Сколько... блаженных вечеров пронеслось незаметно на Садовой улице! <...> Спасибо славным Майковым! В их уютном жилище, где гостю никогда не было ни зябко, ни голодно, где никто его ни к чему не принуждал: хочешь — сиди с дамами за чайным столом, хочешь — пойдешь в мастерскую или в любую иную из просторных комнат..., где молодежь поет куплеты либо степенные гости обсуждают внутри- и внешнеполитические события, хочешь — влюбляйся... В этом доме будут бескорыстно радоваться его будущим писательским успехам, его продвижению по службе. Здесь будут искренне переживать по поводу его сердечных невезений... Суматошные, шумные, разнообразно и взахлеб даровитые, нежные и трогательные, открытые и неизменно постоянные в своем чувстве к нему Майковы...»⁶. Именно в их домашних сборниках публиковался молодой Гончаров. «Переписанные прекрасным почерком, на отличной бумаге, украшенные превосходными виньетками, заставками и картинками Н.А.Майкова, в хороших переплетах, сборники эти производят очень приятное внешнее впечатление и выделяются своим культурным видом, среди других аналогичных памятников конца 30-х и начала 40-х годов»⁷, — отмечал Б.Энгельгардт.

Повесть о семействе Зуровых⁸ в плане своего «домашне-шуточного содержания» и отношения к «частным случаям и частным лицам»⁹ является *дружеским шаржем*, заключает в себе *пародирование* на особенностей поведения, речи, а главное, любви к загородным прогулкам членов семьи Майковых. Так, Николай Аполлонович Майков выступает прототипом Алексея Петровича Зурова — пылкого чудака. Евгения Петровна Майкова — автор выпренних сентиментальных повестей, восторженно относящаяся к созерцанию природы, — прототип Марьи Александровны Зуровой. По поводу других персонажей мнения несколько расходятся. Так, Б.Энгельгардт не сомневается, что прототипом Зинаиды Михайловны

⁶ Лошиц Ю.М. Гончаров. М., 1986. С. 56.

⁷ Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова. С. 231.

⁸ Евстратов Н.Г. Гончаров на путях к роману (к характеристике раннего творчества). Уральск, 1955. С. 188.

⁹ Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова. С. 232; см. также: Лошиц Ю.М. Гончаров. С. 54; Сомов В.П. Три повести — три пародии (о ранней прозе И.А.Гончарова) // Уч. зап. Моск. пед. ин-та им. В.И.Ленина. М., 1967. № 256: Очерки по истории русской литературы. Ч. 1. С. 117; Цейтлин А.Г. Иван Александрович Гончаров. М., 1952. С. 8.

выступает племянница Евгении Петровны — Юния Дмитриевна Ефремова, «прелестная Юннинька»¹⁰, а Ю.М.Лощиц объединяет «Юничку» с образом «чувствительной и задумчивой»¹¹ Феклы. Разногласия касаются и образа Вереницына, с которым по сходству звучания фамилий Ю.М.Лощиц связывает завсегдатая майковского салона В.А.Солоницына¹², а Б.Энгельгардт — известного в то время путешественника и естествоиспытателя Г.А.Карелина¹³. Очевидно, образ этот создан на основе звучания фамилии одного и деятельности другого из предполагаемых прототипов.

Однако «Лихая болесть» не просто невинный дружеский шарж, но и «остро-пародийная повесть, включающаяся в борьбу литературных направлений того времени»¹⁴, — обоснованно отмечает В.П.Сомов. В ней Гончаров «решительно объявляет войну романтической традиции в литературе..., которая составит позднее главное содержание всей его художественной деятельности»¹⁵, — констатирует Б.Энгельгардт.

Метод, используемый Гончаровым, — одновременное дружеское шаржирование и пародия на бытующие культурные реалии — уже был применен ранее молодым Тютчевым (но несколько иначе) в стихотворении «На камень жизни роковой...» (1823), где, с одной стороны, дружелюбно воссоздавался портрет учителя поэта — Раича, а с другой стороны, достаточно иронично прозвучал протест против антиромантичности его духовного облика.

Исследователями отмечен ряд моментов, связанных с восприятием литературных традиций, способствующих созданию комического эффекта в повести. Юмор «Лихой болезни» О.Г.Постнов возводит к *стернианству*. Образ «дяди-старика», любящего делиться рецептами блюд, выведенный в сочетании серьезного и смешного, напоминал стернианский образ приверженца «конька», что не спасло его во время всеобщего бедствия — падежа скота. Дядя «пал вместе с последнюю любимую коровою»¹⁶. О.Г.Постнов отмечает уникальность подобного комического воззрения на смерть, ранее присущего лишь Пушкину в его шуточных элегиях. «Зато для Стерна, — подчеркивает исследователь, — юмор —

¹⁰ Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова. С. 233.

¹¹ Лощиц Ю.М. Гончаров. С. 54.

¹² Там же.

¹³ Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова. С. 233.

¹⁴ Сомов В.П. Три повести — три пародии... С. 118.

¹⁵ Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова. С. 234.

¹⁶ Гончаров И.А. «Лихая болесть» // Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 1. С. 354. Далее примечания в тексте с указанием в скобках номера страницы.

господствующая стихия при описании любых, даже самых ужасных явлений, смерти в том числе»¹⁷.

Другим источником комического выступает творчество Пушкина, многократно обращавшегося к особому состоянию человека — *скуке*, сопровождаемой *зевотой*. По этому поводу А.А.Фаустов непрестанную зевоту «зараженных» Зуровых возводит к пушкинским «Сценам из Фауста» (1825), где «Мефистофель, издевательски утешая Фауста, произнесет: “Вся тварь разумная скучает <...> И всяк зевает да живет — И всех вас гроб, зевая, ждет. Зевай и ты”»¹⁸.

Выводя несколько типовых пушкинских ситуаций зевоты (связанной с «охлаждением чувств», со скукой, «вынужденной» зевотой, выступающей «знаком некоего напряженного страдания»), исследователь приходит к выводу, что в отличие от Пушкина, у Гончарова «вся “зевательная” симптоматика предельно смазана..., сама по себе лишена смысла и всякий раз включается в новые тематические сочетания... Зевнуть в гончаровской реальности может *всяк...*»¹⁹.

М.С.Воробьева связывает с пушкинской традицией и летние вояжи молодого петербуржца к дяде, и предстоящее получение наследства, и зевоту, восходящую к онегинскому сплину («недугу»), и образ рассказчика, сообщающего о жизни хорошо знакомых людей²⁰. Сам тон «Лихой болести», поначалу шуточный и легкомысленный, но нагнетаемый к завершению, был характерен для «пушкинской поэтики («Евгений Онегин», “Капитанская дочка”, ранний набросок повести “Пиковая дама” и ее окончательный вариант)»²¹.

Единогласно отмечаемая исследователями пародийность повести Гончарова «Лихая болеть» в отношении романтизма сводится к следующему:

- выражается в «игре сюжетными планами»²² (А.Г.Цейтлин);
- выявляется в образе рассказчика-ученого, способствующего созданию пародии на научное исследование²³ (В.П.Сомов);

¹⁷ Постнов О.Г. Эстетика И.А.Гончарова. Новосибирск, 1997. С. 77—78.

¹⁸ Фаустов А.А. «И всяк зевает да живет...» (к симптоматике гончаровской «Лихой болести») // Русская литература. СПб., 2003. № 2. С. 84.

¹⁹ Там же. С. 93.

²⁰ См.: Воробьева М.С. Особенности повествования в повести И.А.Гончарова «Лихая болеть» // Художественный текст и культура. Владимир, 2004. С. 130.

²¹ Там же. С. 131.

²² Цейтлин А.Г. Иван Александрович Гончаров. С. 7.

²³ См.: Сомов В.П. Три повести — три пародии... С. 119.

— проявляется в стилистике²⁴ (Б.Энгельгардт, В.П.Сомов, М.С.Воробьева, Х.М.Мухамидинова).

Среди многочисленных романтических мотивов одним из основных выступает *мотив странствия*. Как было отмечено выше, в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», в философской повести Ф.Шлегеля «Люцинда» герой осуществлял символическое странствие, бесконечно устремляясь к абсолюту, выражаемому образами божественной любви. В романе Л.Тика «Странствия Франца Штернбальда» герой был заморожен созерцанием лесных картин, открывающих перед ним таинства природного естества; лес оказывался олицетворением запутанности человеческих судеб; происходящие в нем неожиданные встречи направлялись самой судьбой. Так было и в повести Л.Тика «Белокурый Экберт».

В повести Новалиса «Ученики в Саисе» герои, ведомые Учителем, открывают для себя мир, наполненный камнями, птицами, растениями, совокупно сопряженными единой тайной Вселенной.

В позднем романтизме, в частности в гофмановских «Эликсирах Дьявола», герой странствует, реализуя преступные замыслы, по иронии судьбы довлеющие над его сознанием в силу родового греха. В «Ночных бдениях» Бонавентуры странствия героя ограничиваются замкнутым локусом улиц ночного города, сулящих страшные встречи с безумцами, умирающими, людьми-марионетками, с дьявольским миром, предвосхищающим надвигающийся конец света.

Гончаров подвергнет насмешке обе эти традиции, но исходить будет из собственно русской, восходящей к «Странствователю и домоседу» (1815) *Константина Николаевича Батюшкова* (1787—1855). В этой сказке-повести путешествие Филалета, возвратившегося под кров своего брата Клита, приносит разочарование и вызывает неприязнь соотечественников. Но это не просто «неудачное странствие», приводящее, как у И.И.Дмитриева, к спокойному домашнему уединению. «У Батюшкова завершающий поступок персонажа перечеркивает всю привычную схему, — комментирует Ю.В.Манн. — Едва Филалет пришел в себя, оправился от бед, как его вновь потянула вдаль неведомая сила. <...> Эта противоположность (выводам И.И.Дмитриева. — *Т.Ш.*) тем неожиданнее, чем само путешествие Филалета, казалось, лишено всякого субъективного смысла.

²⁴ См.: Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова. С. 234; Сомов В.П. Три повести — три пародии... С. 121; Воробьева М.С. Особенности повествования в повести И.А.Гончарова «Лихая болезнь». С. 129, 131; Мухамидинова Х.М. Авторская позиция в повести Гончарова «Лихая болезнь». Бишкек, 1992. Рукоп. деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 46762. С. 3—5.

Иначе говоря, финал неожидан после иронической обработки фабулы и особенно после того, что направление иронии двойственно не только против тех, с кем встретился Филалет, его наставников и опекунов, но и против самого «странствователя»²⁵.

У Гончарова необоснованность тяги к странствиям и самих странствий семьи Зуровых носит подчеркнуто антиромантическую направленность. С одной стороны, это болезнь — «болезнь», на что изначально намекает эпитафия из брошюры доктора Христиана Лодера о гибели кур от холеры, а затем прямо говорит и зачин повести, в котором описывается болезненное желание путешествовать, перерастающее в эпидемию. В романтической литературе появление докторов сигнализировало о торжестве конечного, ибо болезнь героя была связана с состоянием безумия — особо проявляемой субъективной духовности. Так, в «Сильфиде» Одоевского русский помещик Михаил Платонович внезапно попадает в «огненную стихию», погружаясь в мир сильфида, родившейся в результате проведенного им простого алхимического опыта, из драгоценного камня в освещенной солнцем хрустальной вазе. Этот идеальный мир, в котором живет герой, в мире, мыслимом как реальный, вызывает недоумение. В финале повести друг и доктор излечивают от безумия Михаила Платоновича, который по их настоянию принимает бульонные ванны и поедает «чудесный окровавленный ростбиф», а умирающая сильфида обрекает его на духовное падение.

В повести Гончарова «болезненная страсть к загородным прогулкам», губящая семейство Зуровых, также воспринимается другом семьи и рассказчиком Филиппом Климычем и особенно Никоном Устинычем Тяжеленко как «страшная болезнь» (361), от которой необходимо излечиться. Тяжеленко даже приводит в пример себя, чудом избежавшего недуга: полагая, что Зуровы, которых он сопровождал на прогулке в Летний сад, замыслили заразить пагубной страстью и его, он «стал оглядываться, куда бы скрыться, — и что же? колбасная лавка в двух шагах! ...нырнул в нее» (368). Колбасная лавка, таким образом, оказывается тем же спасительным средством, что и бульонные ванны, и ростбиф для излечивающегося безумца Одоевского. В целом же образ Тяжеленко напоминает героев Рабле, в создании которых, по М.М.Бахтину, были столь важны мотивы «разинутого рта», «глотания», «чрева», «подвигов

²⁵ Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 348.

еды»²⁶, связанные «самым существенным образом со словом, мудрой беседой, с веселой истиной»²⁷.

Визит Филиппа Климыча к Тяжеленко совпал со временем трапезы последнего: «Человек с трудом дотащил к столу то, что Никон Устиныч скромно назвал “мой завтрак” и что четверо смело могли бы назвать своим. Часть ростбифа едва умещалась на тарелке; края подноса были унижены яйцами; далее чашка, или, ...чаша, шоколада дымилась, как пароход; наконец, бутылка портеру, подобно башне, господствовала над прочим» (359). Именно от Тяжеленко, чьи привычки и внешность («у него величественно холмилось и процветало нарочито большое брюхо: вообще все тело падало складками, как у носорога, и образовывало род какой-то натуральной одежды» (358)) являли собой утрированно антиромантический образ, рассказчик узнает о «болести» Зуровых в «пиршественной» беседе, где должна была открыться «истина». Она состояла в утверждении, что заражение произошло по вине завсегдастая гостиниой Вереницына. Ранее рассказчик уже сообщал читателю сомнительные и противоречивые сведения об этом лице.

С одной стороны, статский советник и «искренний друг Зуровых с самого детства», а с другой, — угрюмый, холодный и нелюдимый человек, в силу особенностей своей природы побуждающий к злобным слухам: «одни говорили, что он страдает отвращением к жизни и раз чуть было не утопился..., какая-то старушка уверяла, что он знается с демоном, и вообще все звали его гордецом и бранили за презрение к миру, а иные даже под великим секретом разглашали — есть же такие злые языки! — что он влюблен в женщину сомнительного поведения» (357).

Демон, гордец, питающий нелюбовь к жизни и вступивший в связь с женщиной полусвета, насмехаясь над общественной моралью, — все это придавало бы облику Вереницына ставшие одиозными черты романтического персонажа, если бы не две оговорки. Во-первых, читателю известно, что это всего лишь сплетни (жанр непрямої коммуникации, наполняющий ироническим содержанием то, о чем говорится). Во-вторых, сам рассказчик занимает позицию ироника, исповедующего своеобразный вариант *иронии свободы*: «Если поверить всему, — говорит Филипп Климыч, — то надобно было возненавидеть его; если же не верить, то возненавидеть других за черную клевету. Я не сделал ни того, ни другого и после увидел, что поведение его есть следствие особого

²⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. С. 308.

²⁷ Там же. С. 310.

взгляда на мир...» (357). Дальнейшие рассуждения рассказчика не демонстрируют устойчивого мнения и уводят в какие-то абстракции, в конечном свете представляющие цепь умозаключений ученых людей.

В рассказе Тяжеленко Вереницын вновь предстанет в ореоле романтического злодея, «демона-искусителя» и безнравственного, опять же по слухам, человека: «живучи в Оренбургском краю, частенько ездил в степи и влюбился там в какую-то калмычку или татарку, кто его знает» (366). Поэтому Вереницын чуть ли не азиатский колдун, или арабский волхв, «из ревности» замороженный «калмычкойоу!» История с жительницей степей восходит, по мнению А.А.Фаустова, к пушкинскому путешествию в Арзрум, где описывается бегство рассказчика от «степной Цирцеи». «“Колдовской” код, использованный у Пушкина откровенно пародийно, у Гончарова снова будет запущен по назначению, но лишь постольку, поскольку вся реальность “Лихой болести” гротескно смещена. Гончаров как будто подхватывает пушкинскую игру, иронизируя иронизированное»²⁸.

Комизм сомнительных сведений о Вереницыне усугубляется и образом котят, которые якобы живут у Вереницына и «проклятые-то так и смотрят ему в глаза!» (367). Подобные котята уже фигурировали в пьесе Г. фон Клейста «Разбитый кувшин», где судья Адам, пытаясь скрыть свою вину в «деле о разбитом кувшине», изобретает различные версии пропажи собственного парика. Одна из них: кошка вывела в нем котят, причем подробно рассказывается об их дальнейшей судьбе (кого-то утопили, других оставили), — нагромождение лживых деталей, запутывающих следствие. Итак, в беседе за трапезой Тяжеленко «истина» не открылась, а факты, ранее известные, повторились вновь, став еще абсурднее, тем самым удвоив ироническую путаницу, сопряженную с образом Вереницына.

После общения с Тяжеленко Филипп Климыч посетовал на семейство Зуровых, застав там объект многочисленных домыслов. И вот ему, находящемуся под впечатлением только что услышанных сплетен, уже кажется, что Вереницын взирает на него как «на добычу». Взгляд сопровождался тоскливой зевотой — неизменным атрибутом скуки. Попытка «искусителя» не только завязать беседу, но и «заразить» не удалась — рассказчик уснул, вызвав у собеседника сокрушение: «Ах, не спите, пожалуйста! мне надо поговорить с вами о многом, а я только начинаю... Опять неудача! этот заснул, не слушав. Видно, придется не распространять моего недуга далее, а влачить его целый век одному и ограничиться

²⁸ Фаустов А.А. «И всяк зеваает да живет...»... С. 81.

единственными спутниками, Зуровыми» (369). Что это? Сорванный акт инициации, передачи «болести»? Или просто неприятное ощущение одиночества человеком, пригретым, в силу своего скверного характера, только друзьями детства Зуровыми — единственными спутниками, которые не оттолкнули? Оказался ли Филипп Климыч неуязвимым к чарам, потому что уснул, или просто уснул, как иногда спят завсегдатаи гостиных, устав от однообразия игры в бильярд? Вопрос так и остается неразрешенным. Впоследствии, во время одной из прогулок, Вереницын в ответ на восторженное желание Марьи Александровны отправиться «к водопаду Рейна, на берега Ниагары» шепнет зловещее «со временем» (382). Но ведь Марья Александровна выразилась неверно, соответственно, и Вереницын подтвердил то, чего не может быть. Однажды рассказчик сделает попытку заклеить Вереницына, но его никто не услышит по причине «мертвого сна», одолевшего путешественников то ли от усталости, то ли оттого, что демон-Вереницын наслал на них сон, дабы его коварство оставалось неуязвимым. Двоящийся образ Вереницына усиливает не столько «романтическую загадочность»²⁹ повести, как полагает М.С.Воробьева, сколько иронию к читателю, все более запутывающемуся в слухах и предположениях.

Во время обеда (еще одна трапеза, в которой рассказчик принимает теперь уже непосредственное участие) заходит разговор о том, что более всего заботило Тяжеленко — о предстоящих и уже предпринятых прогулках. При этом старуха-бабушка уподобляется объекту гофмановской иронии — человеку-марионетке, в связи с ее назначением быть домашним барометром. Описывая одну из прогулок, совершаемых Зуровыми, Филипп Климыч смешивает живое с неживым, вещи и людей в комическом, «чудеснейшем» (ирония!) беспорядке: «то ломалась ось, коляска опрокидывалась на бок, и оттуда, как из рога изобилия, сыпались разные предметы... — кастрюльки, яйца, жаркое, мужчины, самовар, чашки, трости, галоши, дамы, крендели, зонтики, ножи, ложки...» (372). Беспорядок носит *бытовой* характер и описывается в гофмановском духе неприятия конечного и одновременного понимания его всесилья.

Во время прогулки Алексей Петрович Зуров внезапно обретает черты романтического безумца, когда «с развевающимися волосами, с дикою радостью в глазах, пожирал скачками пространство; плащ на нем развевался, как парус» (374). Однако тут же внимание рассказчика и читателя переключается на сопровождающих Зурова детей, несущихся с «воплями».

²⁹ Воробьева М.С. Особенности повествования в повести И.А.Гончарова «Лихая болеть». С. 131.

Дружное, хоровое зевание венчает увиденное. Романтическое безумие недвусмысленно преобразуется в демонстрацию скуки. Столь внезапная смена состояния перехода от жизненной активности к душевной вялости совершенно парадоксальна и может свидетельствовать как о проявлении «болести», так и о психологической неустойчивости героев-циклотемиков, которым быстро наскучивает то, что ранее увлекало.

Филипп Климыч наблюдает три прогулки («три припадка») Зуровых. Диалоги, ведущиеся участниками прогулок, имеют одну ироническую особенность, пришедшую в творчество Гончарова из русской поэзии первой трети XIX в., — *point-концовки*. Так, Зинаида описывает впечатления об открывшемся взору пейзаже, напоминающем вид могилы Наполеона. Однако мост, вызвавший восторг девушки, оказывается усталым... навозом. Несмотря на комментарий профессора по столь неэстетичному поводу, Зинаида продолжает славословить мост, придающий пейзажу вид Китая или Швейцарии, переходя к описанию «милого озера», наполненного ...мыльной пеной от стирающегося белья.

Зинаида Михайловна продолжает:

«А что за воздух! как в южной Италии! отовсюду веет ароматом. Но опять люди нарушают гармонию: там, где царствует сладостный запах, где под каждой травкой наслаждается жизнью насекомое, где ветерок ласкает каждый цветочек, где пернатые поют согласным хором хвалебный гимн Творцу, — и там, как черви, копошатся люди... Вообразите, что на этом клочке земного рая они завели завод... Салотопенный!.. А вонь какая — упаси Создатель!» (378).

Марья Александровна созерцает «мрачную бездну» — овраг.

«Ах! — с глубоким вздохом прибавила Зинаида Михайловна, — верно, она не одно живое существо погребла в себе. Посмотрите: там, во мгле, белеются кости!

И точно, на дне валялись остовы разных благородных животных — кошек, собак...» (381).

Фекла, забравшись на «величественный холм», ожидает, что перед ней откроется «прелестный вид».

«Вскарабкались — и нашим взорам представился забор, служивший оградой кирпичному заводу» (381).

Помимо *point-концовок*, сопровождающих диалоги, особенно концентрированно используется автором *мотив еды*. Мучимые голодом

путешественники «доползли» до мельницы, где им предложили кипятку в грязных стаканах. Припасенный чай оказался смешанным с табаком по неловкости слуги. В довершение мытарств в качестве дополнительного блюда были предложены квас и лук как насмешка над изысканными вкусами путешественников. Мучимый голодом Тяжеленко тайком съедает собственный запас ветчины; иных же припасов, кроме сладостей и малаги, ни у кого нет. Случайно у Феклы оказываются пармезан и лафит, и тут образы утонченных эстетов-путешественников внезапно сливаются с образом трапезничающего в своей спальне Тяжеленко. «Сыру было только два с половиной фунта, и девять жадно отверзшихся ртов печально сомкнулись, а в некоторых из них послышался скрежет зубов. <...> В самом деле, какво потерять надежду, которую почти держали в зубах! Все хранили грустное молчание и угрюмо поедали сласти, запивая малагою» (387). Сладкое вино досталось и вернувшемуся с рыбалки Алексею Петровичу — «приторная насмешка случая над обманутым аппетитом, доведенным до крайних пределов, за которыми начинаются муки исполинской казни — голода!» (387). Голод и последующий сон перечеркивают восторженное желание слиться с природой. Мотив еды получает свое завершение в описании яств, предлагаемых кондитерской для низших классов, где из чувства брезгливости никто не может ничего съесть. В ощущениях героев кроется и *противоречивость* «болести». Тяжеленко в качестве ее симптомов выделял задумчивость, тоску, бледность (признаки страдающего романтического героя), лишение сна и аппетита вкупе с диким выражением глаз. Однако при полном отсутствии этих признаков путешественники крепко спят и обладают отменным аппетитом.

Так заканчивается последнее путешествие, происходящее при участии рассказчика. Дальнейшая судьба семейства и Вереницына трагична. Они пропадают без вести в горах Америки. Одновременно рассказчик узнает и о гибели Тяжеленко от апоплексического удара. По поводу этого совпадения интересно наблюдение, сделанное А.А.Фаустовым. Тяжеленко, явно предвосхищающий образ Обломова, будто явился из Обломовки, где царил скука однообразия, сопровождаемая постоянной зевотой. Зевание — атрибут помещичьей дикости. «Дикое» выражение, как было отмечено выше, появится в глазах зевающих главы семейства Зуровых и детей, окружающих его. «Зародившись в диком мире, болезнь, описав круг, туда же и увлечет навсегда своих жертв. Не случайно и

направление ее «миграции» — с востока на запад, в сторону заката солнца, смерти»³⁰.

Герои, одержимые «болестью», жаждут покинуть мир цивилизации, слиться с природой (Зинаида Михайловна постоянно негодует по поводу губительного вторжения в нее людей). Но члены странствующего семейства не обладают ни истинной жаждой познания, ни душой, устремленной к мировой душе. В отличие от Генриха фон Офтердингена, путешествующего в сопровождении матери (в романтизме аналог Богоматери), и Франца Штернбальда, в странствии обретающего родных, единение героев выражается лишь в одинаковости испытываемых бытовых неудобств и неприятных физиологических ощущений. Низкая сфера жизни обнажает истинность испытываемых ими чувств, которые не может вуалировать сентиментально-романтическая фраза, обретшая в силу своей клишированности и в связи с употреблением *point-концовок* комическое звучание. Странствие семейства Зуровых, таким образом, оказывается *пародией на раннеромантическое странствие*.

Вмешательство в судьбу семьи зловещего Вереницына, казалось, должно было придать позднеромантический оттенок происходящему. У Гофмана в «Эликсирах дьявола» искуситель нашептывал Медардусу страшные вещи, что повлекло за собой совершение смертных грехов. Являясь, по слухам, и демоном-искусителем, и носителем «болести», Вереницын, заражая людей недугом странствия, должен был ввергнуть всех в некое мифологическое состояние греха. Но образ Вереницына нарочито «одомашнен», иронически размыт и потому явно не дотягивает до демонической фигуры, скорее, выступает пародией на нее. Сама «болесть», «страшная болезнь», оказывается весьма сомнительной, противопоставляясь в речах рассказчика настоящей болезни, простуде, которая действительно может привести к смерти.

Получение рассказчиком известий о гибели Зуровых, Вереницына и Тяжеленко от родственника Зуровых, носящего странную фамилию Мебонслдринов, сообщает печальному известию комический оттенок. Одновременная смерть выявит и пустоту жизни героев. Именно она наполняла ленивое и «дикое» существование Тяжеленко, предвосхищающее образ жизни зевающих обитателей Обломовки. Пустота была составляющей болезненной активности Зуровых и Вереницына. И все они, в силу пустоты, одинаково зевали и ели, своими путями двигаясь к гибели.

³⁰ Фаустов А.А. «И всяк зеваает да живет...» (к симптоматике гончаровской «Лихой болести»). С. 81.

Активность, пародирующая романтическое безумие, и пассивная помещицья «дикость», завершённые смертью и уравненные одновременным получением известия о ней, парадоксальным образом замкнулись друг в друге, открывая единство своей природы — свое внутреннее *Ничто*. В силу этого можно говорить о наличии в повести элементов *саркастической иронии*.

Очень важна в «Лихой болести» фигура рассказчика, который отнюдь не говорит «диким языком» и чья речь вовсе не «предельно литературна» и не оформлена «сентиментально-романтическими штампами и стертыми риторическими клише»³¹, как полагает М.С.Воробьева. Рассказчик Филипп Климыч — носитель гончаровской иронии, о чем сигнализируют диалоги, участником которых он становится. Рассказчик подчеркивает, что употребление им высокого слога прямо зависит от освещаемого вопроса. Говоря о «болести» как о проявлении безумия, он напоминает проповедника и сам наблюдает за собой не без иронии: «Я с жаром продолжал убеждать их силою слова, как некогда Петр Пустыжник, только с тою разницею, что тот уговаривал, а я отговаривал» (388). И далее — о своей речи, долженствующей заклеить Вереницына: «Каков оборот, почтенные читатели! Припомните одно подобное место в которой-то речи Цицерона против Катилины» (388). И если рассказчик внезапно возопил «вдохновенным голосом», то и объяснил это тем, что герои показались ему «особенными существами, на которых лежит печать проклятия», и потому он «почел за нужное употребить, как водится в подобных случаях, особенный язык в разговоре с ними» (374). Фраза «как водится в подобных случаях» свидетельствует о том, что рассказчик вводит себя в круг писателей, которые, будучи очевидцами необычных случаев, используют для их описания возвышенную лексику, изъясняясь «высоким стилем». Комментарий рассказчика, таким образом, нейтрализует «дикость» его языка.

Речь Филиппа Климыча остроумна. Увидев Алексея Петровича, уходящего рыбу с непокрытой головой, Филипп Климыч делает шутовское предположение, что это происходит «из почтения к рыбам» (377). Каламбур возникает, когда Зуров воспринимает его слова буквально: «Нет, рыбы не было: все лягушки попадались» (377). Тяжеленко описывает глубокую ночь, когда «все лежит: и богатый, и бедный, и звери, и... птицы» (364). Рассказчик замечает неточность, и мотив ленивого лежания, присущего самому Тяжеленко, получает комическое развертывание:

³¹ Воробьева М.С. Особенности повествования в повести И.А.Гончарова «Лихая болесь». С. 129.

— Кажется птицы не лежат, — заметил я.

— Да... ну, все равно. А жаль их! Зачем бы природе лишать их невинного наслаждения! На чем бишь я остановился?

— Птицы, — сказал ты.

— Да ведь ты говоришь, что птицы не лежат? Постой же; кто еще лежит?..

— Да нельзя ли, любезный Тяжеленко, попростее... А то ведь устанешь (365).

Особенности речи рассказчика совокупно с неустойчивостью его позиции в отношении «болести» как особого варианта «иронии свободы» придадут ему облик *ироника*.

Таким образом, все в повести сводится к *мотиву странствия*, воссозданному с *неромантической точки зрения*. Тяга к путешествиям, «лихая болеть», остроумно живописуемая рассказчиком-ироником, представлена в свете *пародии* как на раннеромантический, так и на позднеромантический ее вариант. Пародийное освещение раннеромантического странствия связано с образами членов семейства Зуровых. *Point-концовки*, пришедшие в повесть из «Странствователя и Домоседа» Батюшкова, сопровождающие диалоги путешественников, разрушают целостность облика персонажей, мыслящих себя романтиками.

Иронически размытый образ Вереницына — одомашненного «демона» в ореоле противоречивых слухов — подрывает изнутри позднеромантически страшную подоплеку событий повести. Ироническое снижение усугубляется образом Тяжеленко — центра разворачивания антиромантического мотива еды, втягивающего в себя в итоге всех участников событий.

Настойчивое обращение к мотиву еды, «одомашненный» inferнальный персонаж, подробно воссозданный предметно-вещный мир, окружающий путешественников, свидетельствовали о том, что в повести Гончарова «Лихая болеть» присутствует ирония, свойственная *бидермайеру* — культуре, занимающей промежуточное положение между романтизмом и реализмом. «Он возникает тогда, когда в картине мира снимается романтическая сверхреальность, а реальность представляет собой некую систему романтических тем и мотивов, анализируемых, рассматриваемых сквозь призму исторического опыта, изъятых из романтического канона, обретших неромантическую функцию, — пишет Ф.П.Федоров. — Бидермайер... существует до тех пор, пока сознание не в силах преодолеть сохраненные из прежней культуры стереотипы, использует эти стереотипы в качестве инструмента аналитической

деятельности, пока романтические темы и мотивы являются для нее своеобразной точкой отталкивания, своеобразным подтекстом»³².

В европейской и русской культуре наступление бидермайера детерминировано исторической ситуацией первой половины XIX в.: «Эра великой метафизики, великой устремленности в сверхреальное, в инобытие, если не завершена, то переживает свое последнее время. Европа устремлена к истории, к повседневности, к утилитарным ценностям, к *наслаждению* малым миром, семьей, домом; великие потрясения конца XVIII — начала XIX века рождают тоску по миру, по идиллии; титаны, герои — Фаусты, Манфреды, Наполеоны, одержимые тоской по прекрасному Крейслеры — уходят в прошлое; функцию демиургов обретают Иваны Петровичи Белкины; Гете подводит итоги метафизической эпохе во второй части “Фауста”, но создает идиллический мир Филемона и Бавкиды...»³³.

Все в бидермайере связано с категорией *приятного*³⁴. Культивируя дом, исполненный покоя, благополучия и уюта, бидермайер апеллирует к духовному и телесному удовольствию. Отсюда проявление его в прикладных искусствах — в круглом букете невесты, в удобной, радующей взор мебели. Апофеоз бидермайера в музыке — вальсы и оперетты И.Штрауса. Бытие человека исполнено, по выражению Н.Я.Берковского, «опрятной эстетики»³⁵.

В «Лихой болести» идеал бидермайера — комфортный быт, радующий душу человека, — вступает в конфликт с самим собой в связи с чрезмерностью желаний и устремлений персонажей. Изысканное духовное наслаждение путешествием приводит к физическому изнурению людей. С другой стороны, аффектированное чревоугодие, сопряженное со страстью к покою, и неподвижность также ведут к гибели.

Наряду с главенствованием иронии в адрес романтизма с точки зрения культуры бидермайера, в повести, как было выяснено, присутствуют *юмор* (М.В.Отрадин) и *саркастическая ирония* — ведь герои только надевали маску романтических персонажей. Финал повести выявил, что активность Зуровых и Вереницына, пассивность Тяжеленко равно скрывали *Ничто*, посмертно уравнивающее персонажей.

Так молодой Гончаров начинал прощание с романтизмом.

³² Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер. С. 254.

³³ Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер. С. 248.

³⁴ См.: Там же. С. 249.

³⁵ Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 347.

5.2. Ирония на стыке культур: повесть И.А.Гончарова «Счастливая ошибка»

Повесть Гончарова «Счастливая ошибка» (1839) появилась в период, когда в русской культуре «литературная эволюция происходила с катастрофической быстротой; старые кумиры рушились (особенно Марлинский); его “ученики меняли вехи” (И.И.Панаев, В.А.Соллогуб), такие писатели, как И.С.Тургенев лихорадочно быстро спешили освободиться от связывающих и мертвящих штампов умирающей романтики»³⁶.

В.Г.Щукин отмечает страдание «своеобразным комплексом романтизма», испытываемое в 40-е годы русскими авторами (среди которых был и Гончаров), нарочито подчеркивавшие свою враждебность романтическому мироощущению, но чей метод «нисколько не походил на натурализм и заключал в себе многие элементы романтизма»³⁷.

Повесть «Счастливая ошибка» единодушно признана исследователями произведением переходного этапа от романтизма к реализму, в котором очевидны романтические истоки, в частности, жанровые особенности романтической светской повести с ее манерой светской, шутовой «болтовни» рассказчика, самой фабулой «легкого любовного происшествия, в основе которого лежит анекдотический случай, с внезапным началом, быстрым ходом действия и столь же неожиданным легким финалом... С другой стороны, “Счастливая ошибка” обнаруживает тенденцию преодолеть романтизм, намечает какие-то новые приемы»³⁸: «меткость и остроту» отдельных бытовых зарисовок, особенность характеров, но главное — это симметричность повести, ослабляющую «силу романтической эмфазы», интерес к жизни «романтического провинциала в столице»³⁹. Решающим в повести оказывается случай, заставляющий героев и читателей неожиданно следовать по направлениям ссоры, страданий и счастливого примирения. «Все развертывание сюжета происходит на основе “случайных ошибок” и столь же случайных счастливых совпадений, а не по психологической обусловленности»⁴⁰, — отмечает

³⁶ Цейтлин А.Г. «Счастливая ошибка Гончарова» как ранний этюд «Обыкновенной истории» // Творческая история. М., 1927. С. 135.

³⁷ Щукин В.Г. Культурный мир русского западника // Вопросы философии. 1992. № 5. С. 84.

³⁸ Цейтлин А.Г. «Счастливая ошибка Гончарова» как ранний этюд «Обыкновенной истории». С. 135.

³⁹ См.: Там же.

⁴⁰ Цейтлин А.Г. «Счастливая ошибка Гончарова» как ранний этюд «Обыкновенной истории». С. 140. Следует отметить эволюцию воззрений А.Г.Цейтлина, который впоследствии пришел к выводу, что «Гончаров решал проблему формирования человеческого характера в реалистическом духе. Он создал

А.Г.Цейтлин; «в “Счастливой ошибке” мы крепостных мотивов не находим; здесь та же игра противоположностями, какую мы имели в других любовных эпизодах (имеется в виду гнев Егора Адуева, сменяющийся добротой и щедростью, и констатируемое Елисеем благополучие крепостных. — Т.Ш.); никакого социального задания у автора “Счастливой ошибки” не было»⁴¹.

Оставаясь анекдотической повестью, свободной от сложного романного психологизма, «Счастливая ошибка», по мнению А.Г.Цейтлина, составила «абрис» «Обыкновенной истории».

Соглашаясь с А.Г.Цейтлиным лишь в формальной аналогии «Счастливой ошибки» со светской повестью 30-х гг. (общая атмосфера, любовная интрига, непринужденность повествования) и сопоставляя «Счастливую ошибку» с «Кокеткой» А.Рахманного, Н.Г.Евстратов обращает внимание на финал: трагически-роковой в повести Рахманного и счастливый у Гончарова. Если у Рахманного, как и в повестях Марлинского, актуализирована лишь «эффектная интрига», то в повести Гончарова Н.Г.Евстратов, возражая П.Г.Цейтлину, отмечает психологизм и «более конкретный характер социальной критики светского воспитания и светской морали, отрицательно влияющих на формирование личности»⁴².

Так, в упоминаемую выше минуту гнева Егора Адуева один из крепостных едва не угодил в рекруты, другой почти не лишился возможности жениться на избраннице, а третий, самый близкий, почти родной, старик, был оскорблен и изгнан. Вопреки утверждению А.Г.Цейтлина о том, что молодого Гончарова, вышедшего из приволжского города и крепостной усадьбы, социальная проблематика еще не волновала, Н.Г.Евстратов акцентирует внимание на зависимости крепостных людей от эмоций, испытываемых их владельцем⁴³.

Образ Егора Адуева, много пережившего ранее светского человека, психологически неустойчивого и, что самое главное, становящегося объектом иронии автора, вышучивающего пламенные монологи и представления о любви своего героя, по мнению Н.Г.Евстратова⁴⁴, говорил о *пародийности* как самого героя, так и повести в целом в отношении светской

в “Счастливой ошибке” примечательный анализ душевных переживаний». (Цейтлин А.Г. Иван Александрович Гончаров. М., 1952. С. 8).

⁴¹ Там же. С. 149—150.

⁴² Евстратов Н.Г. Гончаров на путях к роману... С. 198.

⁴³ См.: Там же. С. 197.

⁴⁴ В.П.Сомов, в свою очередь, опирается на работу В.Б.Бродской «Наблюдение над языком и стилем ранних произведений И.А.Гончарова». (См.: Сомов В.П. Три повести — три пародии. С. 126).

повести эпохи романтизма. Эту мысль Н.Г.Евстратова разворачивает В.П.Сомов, отмечая, что Гончаров «выступает как бы судьей романтизма.., борется с романтизмом оружием пародии»⁴⁵, которая «не может существовать без... стилизуемого объекта. Романтическая фразеология переживаний героя, романтическое неистовство, традиционность сюжета и героев, элемент случайности... составляют в “Счастливой ошибке” тот объект, который пародируется»⁴⁶.

Дискуссионный вопрос, волнующий исследователей, — пародийная причастность образа Егора Адуева к образу Чацкого. Н.Г.Евстратов решительно возражает против такого рода сближения, прежде всего в силу особого восторженного отношения Гончарова к грибоедовскому герою⁴⁷. С другой стороны, исследователем отмечается существенное различие героев: если «горе» Чацкого было спровоцировано социальными отношениями, нивелирующими духовную жизнь людей с благородными помыслами, то Адуев зависим исключительно от эмоциональных состояний Елены.

Е.Краснощечкова, напротив, полагает, что «сюжет “Счастливой ошибки” в “свернутом” и отчасти травестированном виде воспроизводит поворотные моменты сюжета “Горя от ума”»⁴⁸. «Шутливый» эпиграф «шел в комнату — попал в другую» предвещает поворот сюжета «Счастливой ошибки»; состояние души обретшего в скитаниях жизненный опыт Егора, измученного избранницей, сходно с состоянием Чацкого, а намек на собственное сумасшествие завершает аналогию Адуева с героем «Горя от ума». С этим трудно согласиться. Аналогии с Чацким и с сюжетными поворотами пьесы Грибоедова действительно существуют, но не в качестве травестии, а на уровне реминисценций, демонстрирующих отношение Гончарова к предшествующей литературной традиции.

В попытке разрешения дискуссионных вопросов, поднятых литературоведами в разное время, будем отталкиваться от бесспорного признания пограничного мировоззренческого состояния Гончарова. Прежде всего речь идет об усвоении различных культурных традиций, среди которых важен *бидермайер*.

Ранее в повести *Вильгельма Ивановича Карлгофа* (1796—1841) «Живописец» (1830) разочарованный романтический герой Волхов, не нашедший счастья ни во множестве «счастливых интриг», ни в блестящей

⁴⁵ Сомов В.П. Три повести — три пародии. С. 124—125.

⁴⁶ Там же. С. 125.

⁴⁷ См. об этом: Евстратов Н.Г. Гончаров на путях к роману (к характеристике раннего творчества). С. 198.

⁴⁸ Краснощечкова Е. Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. С. 40.

военной карьере, противопоставлен скромному художнику Пельскому. Художник — сугубо романтическое призвание, но у Карлгофа он уверен в своей жизненной удачливости и исповедует кредо человека бидермайера: «Я живописец — это почетное достоинство в облагороженном человечестве; работа, любовь жены и счастье детей — мои требования, мои желания в будущем»⁴⁹. Тесть Пельского «был известный живописец Л., отличавшийся от многих других и талантом, и нравственностью. Л. жил... только для дочери, живописи и благодетия человечеству, более его нуждающемуся»⁵⁰. Повесть завершает четверостишие, адресованное приятелю Карлгофа Юрию Игнатьевичу Познанскому (1801—1878), исповедующему, по замечанию В.М.Марковича, тот же этический идеал⁵¹:

*Не в области заветной идеала
Для повести я краски собирал;
К твоей семье меня судьба примчала —
И я твой быт здесь слабо описал⁵².*

Таким образом, представление о человеке и мире в культуре бидермайера акцентировано своеобразным устроением: высказанными взглядами Пельского, введением образа его тестя и авторским резюме-посвящением, венчающем повесть.

Не менее чем идиллическая картина семейно-бытовой устроенности, важна в бидермайере, как было выяснено выше, склонность «к усмешке, к иронии, к карикатуре»⁵³. В русском варианте этой культуры «противоположности социального быта могут уживаться и даже существовать одна за счет другой»⁵⁴; «счастье» и «несчастье» примиряются друг с другом.

Егор Адуев Гончарова, молодой родовитый дворянин, владеет тремя тысячами душ, позволяющими ему посвататься к богатой дальней родственнице — Елене Карловне Нейлейн, чье немецкое происхождение напрямую связано с происхождением и культурным идеалом бидермайера⁵⁵.

⁴⁹ Карлгоф В.И. Живописец // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 45.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ См.: Маркович В.М. Примечания // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. С. 506.

⁵² Карлгоф В.И. Живописец. С. 54.

⁵³ Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер. С. 250.

⁵⁴ Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина»... С. 347.

⁵⁵ У героини повести Н.П.Погодина «Сокольниковый сад» также немецкое происхождение, на что указывает Н.Я.Берковский. (См.: Там же.)

Несмотря на бурно прожитую молодость, искушенность и присущий молодым людям эпохи «байронизм», который в любой стране Европы наделял человека сходными поведенческими приметам⁵⁶, он ощущает в нахлынувшем на него чувстве некую законченность — «даже думал, что любовь его к Елене есть окончательный расчет его с молодостью»⁵⁷.

Аналогичные чувства испытывает и Елена: «она сама нетерпеливо ждала, когда кончится период девичества и настанет эпоха супружества, эпоха, в которой она будет принадлежать одному человеку» (414). Таким образом, молодые люди — богатые, симпатичные, влюбленные друг в друга, предстают типичными героями бидермайера.

В духе бидермайера Гончаров любовно описывает уборную Елены, где вещи, ранее в бездушном хаосе разбросанные по модным магазинам, обрели тепло и изящную завершенность: «каждая из них гармонически отвечает целому... Когда увидишь... развернутую книгу и оставленный платок с шифром красавицы; если вообразишь, как она сидит за этой книгой и читает, — то какую магическую прелесть получит и подсвечник, и платок, и... самая книга...» (415). Вещи отражают внутренний мир, внешнюю красоту и даже аромат красивой девушки, которая благодаря им становится еще прекрасней. Когда Егор Адуев по ошибке попадает не по адресу, совершенно не случайно знаменательная встреча влюбленных происходит в обрамлении роскошного интерьера. «Прислуга в бархате, в золоте! все блестит, везде мрамор, бронза! какое освещение! какая мебель! целая картинная галерея! — А общество! а тон! а приличие, а вкус в нарядах!» (436) — так живописует собственные впечатления своим молодым друзьям герой; автор предварительно уже говорил об этих впечатлениях, когда они Адуевым непосредственно испытывались. Следовательно, Гончаров дважды повторяет одно и то же, используя тот же метод, что и Карлгоф, трижды воспевший семейную идиллию бидермайера.

Несмотря на иронические замечания автора по поводу завсегдаево роскошных балов, комического облика «помешанного» старца (оказавшегося, как выяснилось впоследствии, неаполитанским посланником), несмотря на подчеркнутую духовную незначительность отца Елены, барона

⁵⁶ В частности, у Бальзака в «Брачном контракте» Поль де Манервиль «ввел в моду чисто британский индивидуализм, ледяную неприступность, байроническую насмешку, презрительное отношение к жизни и узам, считающимися священными». (Бальзак О. де. Брачный контракт // Собр. соч.: В 12 т. М., 1952. Т. 3. С. 439).

⁵⁷ Гончаров И.А. Счастливая ошибка // Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 1. С. 402. Дальнейшие ссылки на это издание в тексте в скобках с указанием № стр. в скобках.

Нейлейна, которому очень жаль было отложить удачный «вистик» даже во имя объяснения жениха дочери, чувствуется, что автор, как и его герой, упоен и бальной атмосферой, и интерьером комнат. Такая, а отнюдь не скромная обстановка публичного бала, состоявшегося в помещении, напоминающем «переднюю» (436) адуевского дома, должна служить фоном счастливого примирения. Ведь в планы Адуева входила реконструкция родового имения, для которой уже был нанят архитектор, долженствующий превратить жилище дедов в «поэтический приют — чудо удобства» (421), культивируемый бидермайером.

Обратимся к характеру героини. Поначалу она напоминает таинственный предмет страсти тургеневского Павла Петровича Кирсанова — Нелли, княгиню Р., которая, как истинная романтическая героиня (Тургенев устами Аркадия, воскрешающего события двадцатилетней давности, воссоздает даже романтический тон, которым они должны были бы быть описаны в романтической повести), «казалось, находилась во власти тайных, для нее самой неведомых сил; они играли ею, как хотели... Все ее поведение представляло ряд несообразностей...»⁵⁸. Как в стихотворении Лермонтова «К портрету» (1840), написанном почти в то же время, что и «Счастливая ошибка» и посвященном романтической героине эпохи, красавице *Александре Кирилловне Воронцовой-Дашковой* (1818—1856), ставшей прототипом и Нелли из «Отцов и детей»⁵⁹: «То истинной дышит в ней все, / То все в ней притворно и ложно! / Понять невозможно ее, / Зато не любить невозможно»⁶⁰.

Аналогии Елены Нейлейн с этими героинями неслучайны. По форме ее поведение столь же непредсказуемо, как и их. Однако Гончаров недолго интригует читателя, последовательно обнажая душу героини⁶¹, лишая ее тем самым романтической непредсказуемости. Благородная, образованная девушка с чистым сердцем оказалась несвободной от светских условностей, от особой дамской «школы»⁶², негласное прохождение которой служило подтверждением истинности статуса светской

⁵⁸ Тургенев И.С. Отцы и дети // Собр. соч.: В 12 т. М., 1954. Т. 3. С. 193.

⁵⁹ См. об этом: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 93.

⁶⁰ Лермонтов Ю.М. К портрету // Собр. соч.: В 4 т. М., 1957. Т. 1. С. 53.

⁶¹ Здесь следует возразить Н.Г.Цейтлину, отказавшему в своей ранней работе (см. рассуждения об этом выше) молодому Гончарову в мастерстве психологизма.

⁶² Именно эту светскую «школу», имеющую место в любом аристократическом обществе, имел в виду Бальзак, говоря в «Беатрисе» (1844), что Сабина «прошла школу мадемуазель де Шолье». (Бальзак О. де. Беатриса // Собр. соч.: В 15 т. М., 1953—1954. Т. 2. С. 515). Образами светских героинь разной степени нравственной чистоты изобилуют бальзаковские произведения, в частности, «Беатриса», «Модеста Миньон», «Дом кошки, играющей в мяч».

львицы, которой героиня в определенный момент жизни желала стать. Итак, Елена проникла в двусмысленность поведения «княгини Z.», осталась равнодушной к успехам «графини P.», а также к ее насмешливым речам о том, что она, Елена, «краснеет, как институтка», а «кланяется, как попадья» (410).

Молодой Гончаров парадоксальным образом, подобно зрелому Бальзаку, проникает в самую суть детерминант поведения светской девушки; он вовсе не осуждает ее за светскость, как думалось Н.Г.Евстратову, он *понимает*, что молодая аристократка, не может быть иной. Героиня Гончарова, несомненно, любит, но и *рассчитывает*, и *забавляется*, хотя и не совсем подражая «графиням» (410), подчеркивает автор. И в этой осмысленности поведения Елены, сочетающейся с нравственной чистотой, кроется ее отличие от Софьи Фамусовой, желающей лишь быть «как все» и при этом глупо продвигающейся в сторону мезальянса. Елена никогда не полюбила бы Молчалина.

Особо следует остановиться на позиции автора, скрывающегося под «Я» рассказчика. Он вездесущ, умен и ироничен. Его позиция в отношении уходящей романтической культуры становится очевидной с самого начала повести. Рассуждения автора по поводу наступивших сумерек — настоящий триумф иронии. Именно сумеречное состояние коридоров дома барона Карла Осиповича Нейлейна создало ситуацию путаницы, в которой оказался Егор Адуев. При этом отметим, что Гончаров более мягко использует ту же тактику, что и некогда Гофман, иронизирующий в «Золотом горшке» над раннеромантическим героем. Его Ансельм, стремительно бегущий, путающийся, опаздывающий, исполнен той же комичности, что и Адуев, запутавшийся в коридорах. Еще не будучи знакомым с героем, читатель видит его в ореоле комической несообразности.

Сумерки — это и обычное время суток, и время, любимое всеми, кроме путников, живописцев и портных (в темноте трудно работать и странствовать), и время «поэтического наслаждения» и «мечтательной грусти» (396); тайных прикосновений влюбленных, сокрытых тьмой от любопытных глаз; извечной природной битвы тьмы и света, время обеда и вялого разговора в гостиной любого дома, время смелых взглядов, выражающих любовь и презрение, невидимых другими, время карточного плутовства... Именно в такой последовательности разворачивает Гончаров панораму сумерек, изучаемых некогда Фихте

и вдохновлявших Тютчева⁶³. Романтически возвышенное, будто заимствованное из натурфилософских сочинений Шеллинга и Ф.Баадера («свет борется со тьмою...» (396)), поэтическое, связанное с творческой рефлексией, сопрягается с низкой прозой: «...зимой в сумерках совершается важный, а для некоторых наиважнейший, процесс нашей жизни — обед; у первых он состоит в наполнении, у вторых в переполнении желудков и нагревании черепов искусственными парами — сообразите следствия от этих двух последних обстоятельств» (396).

Когда в гостиную вносят свечи, сразу меняется поведение присутствующих: «подчиненный уж смотрит в лакированные сапоги начальника, влюбленный стоит почтительно за стулом возлюбленной, взяточник кланяется.., неосторожные раскаиваются в своей доверенности, и взоры перестают страстно глядеть...» (397).

Ирония в адрес воспетых романтиками сумерек — это *ирония бидермайера* с его тяготением к простым формам жизни и дому. Но это и ирония в адрес дома с его столовой и гостиной, с его внутренними поединками между естественностью страстей и приличием формы. Потому трудно согласиться с мнением Е.Краснощевой, увидевшей лишь «лирическое описание петербургских сумерек»⁶⁴ в «Счастливой ошибке» Гончарова.

Особые иронические отношения связывают *автора* и *героя*. Автор явно мудрее своего героя, так как понимает мотивы поведения героини (о чем говорилось выше), а герою в таком понимании отказывает. Надеясь героя «байроническими» чертами, описывая выпренность его тона и порывистость жестов⁶⁵, автор ироничен. Очевидно, что он понимает *надуманность* этого состояния. Ведь ничего конкретного об обретении Адуевым жизненного опыта не говорится. Известно о блестящей образованности (эпоха фамусовских насмешек над образованием давно ушла в прошлое), об усталости, одиночестве, о каком-то неведомом пути, породившем «иронический взгляд на жизнь» (411). Н.Г.Евстратов обоснованно указал, что все эти признаки выглядели в описываемое время уже

⁶³ См. рассуждения Фихте о природе сумерек как пограничного состояния тьмы и света, а также стихотворение Ф.И.Тютчева «Сумерки» («Тени сизые смешались...»). (См.: Фихте И.Г. Основа общего наукоучения // Фихте И.Г. Соч. Работы 1792—1801 гг. М., 1995. С. 325; Тютчев Ф.И. Сумерки // Тютчев Ф.И. Соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 227).

⁶⁴ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 83.

⁶⁵ Такая ирония блестяще будет выражена у Бальзака в «Кузине Бетте» устами куртизанки Карабины: «Неистовый Роланд очень хорош в поэме, но в комнате оно выходит и прозаично и дорого!» (Бальзак О. де. Кузина Бета // Собр. соч. Т. 10. С. 403).

явным анахронизмом⁶⁶. Поэтому согласимся с выводами, сделанными Н.Г.Евстратовым и В.П.Сомовым, о *пародийности* Егора Адуева в отношении романтического героя.

Авторская ирония связана и с *выявлением парадокса поведения и чувств героев*: неопытная чистая девушка изощренностью своих поступков и речей вводит в заблуждение молодого человека, чей обретенный жизненный опыт подчеркивается и им самим, и автором. Опыт предполагает знание света, но мотивы поведения избранницы Адуев разгадать не смог — и это парадоксально. С другой стороны, Елена понимает, что светские манёвры завели ее в тупик и, таким образом, предстает столь же наивной, как и Егор, оказавшийся на поверку вовсе не светским человеком (отнюдь не граф Новинский). В этом плане Елена и Егор — *двойники*: оба любят, оба жаждут семейного счастья, оба не могут совладать с собственными эмоциями, оба наивны и наделены некоторым жизненным опытом. Не случайно автор замечает, что Елену Адуев желал «сыскать для симметрии» (399) — явный каламбур по поводу как мечущегося впотьмах влюбленного, внезапно повстречавшего сидевших симметрично стариков, так и своих собственных, авторских поисков.

Иронией проникнуты взаимоотношения *автора и читателя*. Подобно автору романа эпохи Просвещения⁶⁷, автор в «Счастливой ошибке» постоянно обращается к своим «читательницам» и «читателям», призывая их к «суду» над героями. Когда речь идет о чисто мужском занятии (каковым можно считать распитие молодыми холостяками шампанского из стаканов, а не из бокалов), автор делает примечание для несведущих «читательниц», просвещая их, как мужчина и знаток света. Но не только. В сатире Батюшкова «Певец в Беседе любителей русского слова» (1813) Певец, за которым скрывалась фигура автора, созывает своих литературных недругов на пир. Начинается он традиционной батюшковской полной чашей вина, затем вино наполняет «большой бокал отцов», затем — кубок, и наконец наступает время, когда адресован «прощанью сей стакан!»⁶⁸. Перед «прощаньем» «мщенье» Певца достигло кульминации в каскаде отпускаемых острот, в которые была допущена грубоватая разговорная лексика. Таким образом, стакан, сменивший чашу, бокал и кубок, становится атрибутом самой низкой сферы бытовой жизни человека.

⁶⁶ См.: Евстратов Н.Г. Гончаров на путях к роману... С. 198.

⁶⁷ См. об этом: Русская литература XIX века (вторая половина). Даугавпилс, 1993. С. 207.

⁶⁸ Батюшков К.Н. Певец в Беседе любителей русского слова // Батюшков К.Н. Стихотворения. М., 1988. С. 46.

Когда Тик в своей поздней повести «Жизнь льется через край» (1839) описывал, как герои чокаются стаканами с водой, едва не разбив их в порыве «энтузиазма», это было не лишнее иронии славословие простому, исполненному радости быту, присущее бидермайеру⁶⁹.

В свою очередь, внедрение Гончаровым стакана в радостное пиршество молодых людей сигнализировало, что это уже не романтический пир.

Так автор одновременно признает, что «читатели» и «читательницы» не менее умны, чем он, и достойны сотворчества, шуточно наставляет их в перипетиях жизни и любви и подспудно прививает им собственные литературные вкусы.

Важнейшие моменты повести сопряжены с реакциями Адуева на холодность и вспышку ответного чувства избранницы. Его гнев, сопровождающий любовную неудачу, сменяется жаждой сделать счастливыми всех окружающих, в том числе зависимых людей. Жизнь крепостных воссоздается в беседах Якова и Елисея. Яков дважды сообщает молодому барину о состоянии помещичьих дел. Доклад о содержании писем из Воронежской губернии и «Орловской вотчины», все затронутые проблемы о недоимках и рекрутском наборе переданы с сохранением соответствующей лексики: «Желаю здравствовать многие лета нашему батюшке Егору Петровичу, а и уведомляю, что Фомка да Гараська Лапчуки... на десяти подводках...» (435). Опыт жизни в родовой усадьбе не прошел для Гончарова даром. Но, как и должно быть в бидермайере, «счастье» и «несчастье» сосуществуют, не затрагивая друг друга, только оттеняя противоположность. «Игра противоположностями», на которую указывал А.Г.Цейтлин, была свойственна русскому бидермайеру, где автор, упоенно описывая в духе этой культуры радости быта, одновременно показывает, «как мало в России оснований для стиля “бидермайер”»⁷⁰.

Поэтому крепостные люди, живущие, по их собственному свидетельству, хорошо («сыты, одеты, обуты» (433)), докладывают о бедствиях, происходящих в других адуевских вотчинах, о бедных своих собратьях, которые тоже адуевские. Поэтому и зависимы они от эмоций, испытываемых их владельцем, от благожелательной игры случая, в который вовлекаем он, а они лишь опосредованно. «Игра противоположностями» проникается злой иронией: Яков докладывает по приказу барина, а барин уже убежал, не слыша, не слушая, весь увлеченный будущей женьбой. Конечно, обуревающие чувства извиняют, к тому же Адуев

⁶⁹ См.: Тик Л. Жизнь льется через край // Избр. произведения немецких романтиков. Т. 1. С. 72.

⁷⁰ Берковский Н.Я. «О повестях Белкина»... С. 347.

и недоимки простил, и бедных благодетельствовал. Но в этой непоседливости, порывистости все же проскальзывает равнодушие к низшим. «Полно тебе, Яков Тихоныч, людей-то смешить!» (435) — обращается к увлеченному докладом Якову Елисей, указывая на Адуева, мчащегося на рысаке. И кажущаяся идиллия вновь преобразуется в разделенные миры крепостных и барина. Он на коне не только потому, что спешит к возлюбленной, но и потому, что барин. Так исподволь подготавливается почва для реалистического осмысления творчества Гончарова.

Таким образом, ирония повсеместно сопровождает *столкновение культур* в повести Гончарова «Счастливая ошибка». В духе бидермайера автор любит быт и иронизирует по его поводу. Он прощается с романтизмом, высвечивая в пародийном свете романтического героя и романтические ценности. Его герои являют собой встречу культур: пародийный, лишенный конкретности Егор Адуев, наделенный «байроническими чертами», и Елена Нейлейн, чьи психологические импульсы воссозданы реалистически обоснованно, ссорятся и мирятся в обстановке, любовно созданной по канонам бидермайера, оба мечтают о построении культивируемой им идиллии.

Фигура вездесущего автора, скрывающегося за «Я» рассказчика, не расстающегося с читателями, начиная с иронического пассажа о сумерках и заканчивая шутивным приглашением на свадебный пир, олицетворяет расставание с романтизмом, о чем сигнализируют не только его речи, но и детали предметно-вещного мира, на которых он акцентирует внимание.

Социальные отношения в повести выявлены не только как «игра противоположностями» (А.Г.Цейтлин), но и как присущее русскому бидермайеру единство противоположностей, обретшему культурное бытование в стране, столь мало отвечающей его эстетическому идеалу.

5.3. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история»: ироническая интерпретация романтического странствия души

В романе «Обыкновенная история» (1847) Гончаров продолжает осмысливать недавнее романтическое культурное прошлое, задаваясь вопросом о духовной сущности будущего. Его «самоопределение» как писателя-реалиста, трезво оценивающего ход истории и культуры, происходило в русле «самоопределения» русской литературы. Начиная

с В.Г.Белинского⁷¹, исследователи рассматривают «Обыкновенную историю» как произведение, полемичное романтизму. Антиромантическая, и в свете этого ироническая, природа романа рассматривается в литературоведении следующим образом:

— на уровне стилистики, «работающей» на реализацию диалогического конфликта. Этот, по обозначению Е.Г.Эткинда, «стилистический роман» «представляет собой напряженное противоборство стилей; с одной стороны, фразеология романтизма, доводимая порой до гротескных преувеличений (племянник — Александр Адуев), с другой — трезво прозаическое, часто ироническое обличение этой системы, обнаружение ее искусственности, фальши, даже ее комизм (дядя — Петр Адуев)»⁷².

В центре, по Е.Г.Эткинду, «разговор глухих» (прием, использованный ранее А.С.Грибоедовым в «Горе от ума»), реализуемый в различных формах речи — монологах, диалогах и «стилистических поединках», когда ведущие протагонисты «ощущают и мыслят отнюдь не то, что говорят; их речевые проявления — и не только внешние, но и внутренние — в большей степени зависят от литературно-речевой условности, от так или иначе “заученных”, внешне усвоенных словесных форм»⁷³.

В результате непрекращающихся «стилистических поединков» выявляется «пародийность — во фразеологически привычном сочетании определений с определяемым (*неодолимое стремление, благородная деятельность*), в глаголах, лишенных дополнений (*уяснить и осушить*) в сгущенно-метафорической красноте (*надежды, которые толпились*)»⁷⁴, — выделяет Е.Г.Эткинд неприемлемые для рассудительного Петра Адуева речевые обороты племянника, заслоняющие от него плотным «экраном» реальный мир. Изменения внутреннего мира

⁷¹ См., в частности, подробный обзор критической литературы, сделанный В.Азбукиным. (Азбукин В. И.А.Гончаров в русской критике (1847—1912). Орел, 1916. С. 43, 48—75).

⁷² Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэтики русской литературы XVIII—XIX вв. М., 1999. С. 117. Много ранее такая мысль, но в более резкой форме, была высказана А.А.Григорьевым, поставившим роман, как наиболее выдающийся, в ряд произведений, ратующих за «примирение с действительностью». «Примирение выразилось... ирониею какого-то отчаяния, смехом над протестом личности, с одной стороны, и апофеозом торжества сухой, безжизненной... практичности. Все было принесено в жертву этой иронии. Автор вывел две фигуры: одну — жиденькую, худенькую, слабенькую, с ярлыком на лбу: “романтизм quasi-молодого поколения”, и другую — крепкую, спокойную и определенную, как математика, с ярлыком на лбу: “практический ум”; сей последний торжествовал в своих расчетах, как добродетельная любовь в старинных романах и комедиях» (Григорьев А.А. И.С.Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» («Современник»). 1859 г. № 1). Письма к Г.Г. А. К.-Б. Статья четвертая и последняя // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 180).

⁷³ Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь... С. 118.

⁷⁴ Там же. С. 124.

Александра исследователь связывает с постепенным уходом «литературного экрана», приближением к «естественной речи», выражающей его новую «внутреннюю сущность». Минувя «состояние естественности», Александр обретет противоположность себе, став в позицию ироника в отношении себя-прежнего⁷⁵.

В.М.Маркович заостряет внимание на содержащем иронию сложном «взаимодействии речевых манер». В «стилистических поединках» дяди и племянника исследователю слышится «трудно уловимый», но «все-таки реальный призыв» «реплицирующего и комментирующего авторского слова»⁷⁶. Автор оказывается несвободным от влияния речи персонажей (отметим, что так уже было в «Лихой болести», где комическая возвышенность авторской речи повторяла интонации романтически настроенных Зуровых). Авторская речь вбирает в себя «чужое слово», и в результате этого взаимодействия «образуются особые разновидности, которые принято называть несвободно-прямой и внутренней речью»⁷⁷. Отсюда — «широкое распространение двуголосного слова: в одном и том же тексте совмещаются две разные речевые позиции»⁷⁸.

В частности, сначала губернский город описывается так, как его воспринимает Александр, мечтая о Петербурге. Однако, попав в Петербург, герой вспоминает прелесть провинциальных мест, обозначенную ранее матерью, отговаривающей его от поездки, вследствие чего образ Петербурга обретает негативность, сменяющуюся вскоре неприятием обыденных провинциальных явлений.

«Перед читателем — явно “вторичная” реальность, представляющая факт сознания, результат его “операций”, а не явление действительности»⁷⁹, — комментирует В.М.Маркович. Описательность, содержащая в себе «дискуссионно-диалогический потенциал», становится средоточием противоречия авторского восхваления и иронии («и все живут вольно, нараспашку, никому не тесно; даже куры и петухи свободно расхаживают по улицам»⁸⁰). Подобные «контрастно-иронические переходы» лягут

⁷⁵ См.: Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь... С. 131.

⁷⁶ Маркович В.М. «Чужая речь» и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история» // Филологические науки. 1982. № 2 (128). С. 60.

⁷⁷ Там же; см. также: Гузь Н.А. Художественная система романов И.А.Гончарова: Автореф. ... дис. д-ра филол. наук. М., 2001. С. 24.

⁷⁸ Маркович В.М. «Чужая речь» и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история». С. 60.

⁷⁹ Там же. С. 61.

⁸⁰ Цит. по: Маркович В.М. «Чужая речь» и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история». С. 62.

в основу диалогов дяди и племянника, приводя к торжеству «дискуссионной истины». Племянник внезапно начинает стыдиться того, к чему тяготел, и проникаться противоположным настроением⁸¹. Иногда возникают «стилевые стыки», содержащие иронию, — упоминаемые выше *point-концовки* (Ю.В.Манн). Клишированная речь Александра противостоит рассудочной речи дяди, но «речевая манера дяди, сама по себе не окрашенная стилизующим или пародийным колоритом, тоже начинает восприниматься как стилизованная в контрасте и полемическом столкновении с речевой манерой племянника»⁸², — подчеркивает исследователь. То есть речевые манеры оппонентов оказываются взаимоориентированными. Более того, они способны меняться местами: Александр Адуев разговаривает с Лизой, как некогда дядя с ним самим, и выражает свое отношение к Юлии Тафаевой, как Петр Адуев, ненавязчиво проявляющий тиранство к собственной супруге. Присовокупим к наблюдениям В.М.Марковича замеченное Е.Краснощековой: в Эпilogue внутренний монолог дяди, озабоченного состоянием жены, начинает обретать черты «дикого языка» племянника, что заставляет усомниться в искренности переживаемого Петром Адуевым⁸³. Все это сводимо к тому, что В.М.Маркович обозначил в качестве «свободной игры диалогических стихий», усложняющих диалогический конфликт. «При этом значительная роль повествовательной иронии, которая ни одной из различаемых здесь смысловых инстанций не позволяет остаться равной себе, обрести непоколебимую твердость»⁸⁴, — приходит к выводу исследователь. В выявлении диалогического конфликта *ироническая размытость выступает определяющей*. «Как отделить в этом сплаве “добро” от “зла?” — задается вопросом Ю.В.Манн. — Едва ли это возможно сделать, не разрушив цельности “адуевщины”. <...> Каждый из спорящих прав и неправ. Диалог движется вперед тем, что каждая реплика несовершенная и требует уточнения; уточнения же, в свою очередь, не приближают

⁸¹ См.: Цит. по: Маркович В.М. «Чужая речь» и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история». С. 62.

⁸² Там же. С. 63.

⁸³ См.: Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 115; см. также: Петрова Н.К. Был ли Адуев романтиком по «натуре»? // Studia Rossica. Т. 1. Warszawa, 1976. S. 200—201; Румянцев Б.Г. Художественное выражение комического в романах И.А.Гончарова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. С. 13.

⁸⁴ Маркович В.М. «Чужая речь» и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история». С. 65.

к истине, а требуют новых поправок... Моральная правота не монополизирована ни одной из сторон»⁸⁵.

Ю.В.Балакшина обоснованно приходит к выводу, что «в романе зафиксирован процесс поисков нового стиля, который позволил бы говорить о мире и человеке, не приземляя, не упрощая их (что свойственно стилистической манере новой эпохи), но и не превращаясь в набор абстрактных формул (как это произошло с романтическим стилем)»⁸⁶;

— *на уровне интертекстуальности*. Общепризнанным является факт признания интертекстуальной природы романа Гончарова. Психологическое состояние героя этой эпохи было подробно охарактеризовано В.Г.Белинским во второй части работы «Взгляд на русскую литературу 1847 года». «Это порода людей, которых природа с избытком наделяет нервическою чувствительностью, часто доходящею до болезненной раздражительности... — пишет критик. — Они рано обнаруживают тонкое понимание неопределенных ощущений и чувств, любят следить за ними, наблюдать их и называют это — наслаждаться внутренней жизнью. Поэтому они очень мечтательны и любят или уединение, или круг избранных друзей, с которыми они могли говорить о своих ощущениях, чувствах и мыслях, хотя мыслей у них так же мало, как много ощущений и чувств..., но фантазия в них преобладает над рассудком и сердцем..., и они делаются ужасными эгоистами и деспотами»⁸⁷. Эти слова, по мнению Л.Я.Гинзбург, равно относятся и к Александру Адуеву, и к другим «скрытым адресатам», с которыми жизнь свела самого Белинского⁸⁸, а также к целой плеяде молодых людей, чье состояние стало знаковым в культуре переходного этапа от романтизма к реализму.

Первым среди подобных литературных персонажей, по признанию В.Г.Белинского, был *Владимир Ленский*. Как герой несамостоятельный («уж не пародия ли он?»), он покинет пушкинский роман, уйдя из его и из собственной жизни. Пародийность Ленского впоследствии унаследует Адуевым. На этом сходятся мнения Н.И.Пруцкова, Л.Я.Гинзбург,

⁸⁵ Манн Ю.В. Философия и поэтика натуральной школы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 248; см. об этом также: Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962. С. 46—48; Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 116; Мухамидинова Х.М. Формы выражения авторской позиции в романе Гончарова «Обыкновенная история» // Реализм: жанр, стиль. Бишкек, 1991. С. 38—41; Старыгина Н.Н. «Мы не поняли друг друга...»: типы мировосприятия героев романа «Обыкновенная история» И.А.Гончарова // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение. Киров, 2003. С. 28.

⁸⁶ Балакшина Ю.В. Комическое в романе И.А.Гончарова «Обыкновенная история» (Юмор как эстетическая доминанта художественного целого): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 9.

⁸⁷ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Белинский В.Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 8. С. 387.

⁸⁸ См.: Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М., 1999. С. 109.

М.В.Отрадина, Е.Краснощековой, А.Молнар⁸⁹. Тень этой пародийности осенит и образ Грушницкого. Не случайно Е.Г.Эткинд заметил, что роман «Обыкновенная история» был написан сразу после «Героя нашего времени» и что столь актуальная полемика с «вульгарным романтизмом» была важной и для Гончарова, и для Лермонтова⁹⁰.

Акцентируя внимание на связи «Обыкновенной истории» с *пушкинским творчеством*, Э.И.Денисова говорит о повсеместной «иронической функции» пушкинских цитат в речи Петра Адуева. «Пушкинское слово в его устах порой выглядит как двойная цитата: Петр Иванович как бы цитирует речь Александра с его пристрастием к цитатам из Пушкина, — отмечает исследовательница. — <...> В авторской оценке героя функции пушкинских цитат и реминисценций тяготеют к двум полюсам: служат или ироническому снижению..., в результате чего мы видим отдельного героя и его словесную “маску”, или, напротив, утверждению значительности и глубины его переживаний. Между двумя разнонаправленными составляющими авторской оценки героя и ситуаций находится гамма несводимых воедино оттенков»⁹¹. Пушкинские цитаты и реминисценции, по мнению Э.И.Денисовой, и характеризуют уходящую эпоху, и углубляют характеристику героя. Мыслимый в качестве гончаровского эстетического идеала пушкинский мир не принадлежит ни одному из героев⁹², и в этом отношении ироническая невозможность приведения героев к высшей истинности получает дополнительное фактическое подтверждение.

Важнейший аспект исследований связан с введением романа в *европейский культурный контекст*. Так, Э.М.Жилякова связывает «Обыкновенную историю» с романом В.Скотта «Роб Рой», проводя параллели между Фрэнком Осбалдистоном, вызванным из Бордо прагматичным отцом, и Александром, прибывшим к дяде в Петербург. В обоих произведениях имеет место дискуссия «мечтателя и практика»⁹³. Обоим писателям

⁸⁹ См.: Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. С. 23; Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М., 1999. С. 109; Отрадин М.В. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история» // Русская литература. 1993. № 4. С. 47; Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 80—81; Молнар А. Поэтика романов И.А.Гончарова. М., 2004. С. 42—44.

⁹⁰ См.: Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэстетики русской литературы XVIII—XIX веков. М., 1999. С. 117.

⁹¹ Денисова Э.И. Пушкинские цитаты и реминисценции в «Обыкновенной истории» И.А.Гончарова // Филологические науки. 1990. № 2. С. 28; см. также: Захаркин А.А. Новые черты русского романа 40—50-х годов XIX века («Обыкновенная история» И.А.Гончарова и «Рудин» И.С.Тургенева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. С. 8—9.

⁹² См.: Там же. С. 35.

⁹³ См.: Жилякова Э.М. И.А.Гончаров и Вальтер Скотт (некоторые наблюдения) // Проблемы метода и жанра: Сб. науч. тр. Томск, 1989. Вып. 13. С. 200—209.

в изложении событий присуща некая отстраненность от излагаемого. Однако, подчеркивает исследовательница, Гончарову более, нежели В. Скотту, присуще *комическое начало*, «что продиктовано новой эпохой, новыми задачами и традициями русской литературы»⁹⁴.

Е. Краснощекова указывает на линии, проводимые *от романа Гончарова к Шиллеру*, — «пародийность романа усиливается Гончаровым, когда становится очевидным, что «творения Адуева выглядят “шиллеровщиной”»⁹⁵. В свою очередь, комическая «шиллеровщина» способна преобразоваться в поэтический «шиллеризм», что очевидно в «сценах Александра с Наденькой»⁹⁶.

Исследовательница связывает «Обыкновенную историю» и с *романом воспитания* в связи с выявлением жизненных вех героя от наивности к духовному возмужанию. Как и персонажи романа воспитания, персонажи «Обыкновенной истории» охвачены стихией двойничества: Александр в определенные периоды выступает двойником Суркова (если бы история закончилась отношениями с Наденькой), двойником Костякова, двойником Петра Адуева. Лиза, в свою очередь, выступает двойником героя-романтика, каким был молодой, только покинувший провинцию Александр, а вдова Тафаева — двойником Александра бурного периода «излияний»⁹⁷. Когда наступает эпоха взросления, все «иллюзии, мечты и ошибки юности оцениваются с позиции “нормы жизни”»⁹⁸ и отнюдь не вызывают в Александре чувства стыда за бурно прожитую молодость. Испытываемые героем чувства перекликаются, по наблюдению Е. Краснощековой, с переживаниями гетевского Вильгельма Мейстера, которого Фридрих призывает не стыдиться молодости, а вспоминать ее с удовольствием⁹⁹.

Исследовательница обратила внимание и на открытость Эпилога «Обыкновенной истории», восходящую к незавершенности гетевского романа «Годы учения Вильгельма Мейстера»: «По закону Природы, став отцом, Вильгельм перешел в иную возрастную категорию (юность окончена).

⁹⁴ См.: Жилиякова Э.М. И.А.Гончаров и Вальтер Скотт (некоторые наблюдения). С. 212.

⁹⁵ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 81.

⁹⁶ Там же. С. 82.

⁹⁷ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 91—96; см. о «двойничестве» с приведением текстовых примеров также: Васильева Е. Опыт интерпретации романа И.А.Гончарова «Обыкновенная история» // Литература — 1989. Вып. 31 (2). Вильнюс, 1989. С. 36—39.

⁹⁸ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 109.

⁹⁹ См.: Там же. С. 109—110.

Но по законам духовного развития, присущим лишь человеку, его, возможно, ожидают новые превращения...»¹⁰⁰.

Незавершенность Эпилога заключает в себе «беспощадность “иронии жизни”»¹⁰¹ (эмфаза моя. — Т.Ш.), способной «воспроизводить безнадежные положения»¹⁰². Александр, начавший свою зрелую жизнь, как некогда рекомендовал дядя, который проникся совсем иными чувствами (о чем говорит уже упоминаемый выше внутренний монолог Петра Адуева), возможно, впоследствии ощутит духовную «одеревенелость». Однако вероятен и другой жизненный вариант: Александр будет резко пробужден, засвидетельствовав тем самым наличие в человеке «бесконечной потенции к возрождению»¹⁰³. В этом и состоит, по мнению исследовательницы, «ирония финала романа», смысл которой в том, что в жизненном пути человека нет ничего определенного, ничто не может быть рационально объяснено и универсально обосновано¹⁰⁴.

Ироническую интерпретацию (хотя и не названную таковой) получает, по мнению В.И.Мельника, в образе Александра Адуева *Дон-Жуан*, обретший черты «*Дон-Жуана-франта*»¹⁰⁵ (эмфаза моя. — Т.Ш.). «Как личность он мельчает, — пишет исследователь, — и своеобразные “вехи” на этом пути — его любви. В любовных отношениях он также становится более мелок, из искателя романтического идеала красоты он... постепенно превращается в вульгарного волокиту, что осознается им как личная драма угасающей духовности»¹⁰⁶. Исследователю следовало бы в качестве подтверждения данного вывода опереться на проникнутые иронией «Письма столичного друга к провинциальному жениху» Гончарова. Уже в Письме первом дается развернутая характеристика, кто есть Франт, Лев, Человек хорошего тона и Порядочный человек. Задача автора письма А.Чельского — совместить в себе все качества, признавая при этом, что он не является таковым, и в итоге продемонстрировать «уменье жить, savoir vivre!»¹⁰⁷.

¹⁰⁰ Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 118.

¹⁰¹ Там же. С. 117.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же. С. 118.

¹⁰⁴ См.: Там же. С. 119.

¹⁰⁵ Мельник В.И. Тема донжуанизма в творчестве И.А.Гончарова // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе. Фрунзе, 1991. С. 53.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Гончаров И.А. Письма столичного друга к провинциальному жениху // Гончаров И.А. Повести и очерки. Л., 1937. С. 15. См. об этом: Краснощекова Е. Гончаров. Мир творчества. С. 87.

Множество параллелей между Александром Адуевым и романтическими героями русской и западноевропейской литературы проводит М.В.Отрадин: гетевский *Вертер*, *Орас* из одноименного романа Жорж Санд, *Антиох* из повести Н.Полевого «Блаженство безумия», *Алеко* из пушкинских «Цыган»... С одной стороны, романтическое поведение при-суще молодости (переживания молодого человека вполне сопоставимы с переживаниями романтической личности¹⁰⁸). С другой стороны (и это представляется наиболее важным), нагнетая «литературные ассоциации», Гончаров «вряд ли... тратит усилия на то, чтобы показать вторичность слов, идей, поступков своего героя. Вызывающие комический эффект литературные параллели наводят нас на мысль, что в жизни *обыкновенного* героя есть все: те же порывы, метания, мечты, что и у избранных... Обыкновенное не может быть вторичным именно потому, что оно обыкновенно. <...> Если Александра, рассуждающего о “земле” и “небе”, рассматривать в ракурсе литературной традиции, он безнадежно вторичен и смешон. Но читатель понимает, что мысль о неспянности “идеала” и “существенности”, небесного и земного — естественный этап в становлении личности. Шаблонность используемых символов не отменяет “вечного” смысла проблемы»¹⁰⁹. В продолжение умозаключений М.В.Отрадина отметим: Гончаров еще в ранних повестях призывал читателей к сотворчеству, интеллектуально возвышая их до всепонимающего себя. Обыгрывая коллизию *человеческое — литературное*, он становится в позицию *автора-ироника*, проверяющего способность читателя вознестись к уровню открытия. Читатель призван проникнуться «обыкновенным», спроецировав романное «обыкновенное» в сферу собственного, человеческого, опыта. С другой стороны, как завершенное художественное целое¹¹⁰, «Обыкновенная история» своей интертекстуальной природой демонстрирует вехи формирования авторского опыта прочтения иных текстов; ироническая неоднозначность Эпилога (Е.Краснощечкова) доказывает, что авторская мудрость не приемлет жизнь вне ее вечной диалектической изменчивости.

¹⁰⁸ См.: Отрадин М.В. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история». С. 44. Исследователь опирается на точку зрения Ю.М.Лотмана, высказанную в работе: Лотман Ю.М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 229; см. об этом также: Недзвецкий В.А. «Все так обыкновенно...» (Концепция современности у И.А.Гончарова) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1991. Т. 50. № 2. С. 99—100.

¹⁰⁹ Там же. С. 45—46.

¹¹⁰ См. об этом: Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968. № 8. С. 76.

А.В.Чернов указывает на параллель между «Обыкновенной историей» и *притчей о блудном сыне*. Архетип «блудного сына» задает «ритм не только отдельной частной жизни, но и всей мировой истории. Все человечество, весь “многообразноединый” Адам — это блудный сын, отошедший после грехопадения от Отца и возвращающийся к нему через мучения, страдания, заблуждения, окунувшийся в зло мира, подпавший под его власть»¹¹¹. Русская литература XIX в. по-разному обыгрывает это возвращение, предполагающее произошедшую с героем эволюцию. В «Обыкновенной истории» «финальное посвящение» Александра в Адуевы как своеобразное «возвращение», по мнению исследователя, выступает вариантом интерпретации притчи о «блудном сыне»¹¹².

Возможно, исследователь исходит из высказанной Н.К.Петровой точки зрения о том, что изначально Александр вовсе не был романтиком. Исследовательница предполагала, что Гончаров не обратил внимания на упрек В.Г.Белинского в нарушении логики развития характера Александра («Такие романтики никогда не делаются положительными людьми...») в силу того, что в «его понимании логики характера героя Александр не был романтиком по “натуре” и по убеждению. Поэтому в романе Александр Адуев так быстро изжил идеализм»¹¹³. Сопоставление точек зрения А.В.Чернова и Н.К.Петровой приводит к выводу, что Александр, подобно «блудному сыну», в Эпиллоге обретает черты дяди, возвращаясь к своему изначально неромантическому духовному облику. С этим трудно согласиться. Ведь с момента первого приезда Александра в Петербург и до Эпиллога прошло 15 лет — срок, достаточный для того чтобы герой мог констатировать, что «все мы смешны» (327), имея в виду темперамент собственной молодости. Гончаров рассматривает *ключевые моменты* жизни героя, повлиявшие на его самоопределение, оставляя Эпилог (как было указано выше) иронически открытым.

Если же имеется в виду, что «блудный сын» Александр, претерпев эволюцию, обрел облик дяди, что скитания привели его именно к *такому* финалу, тогда можно говорить об *иронической интерпретации притчи*. Ибо в первоисточнике блудный сын вернулся в отчий дом, промотав имение, вернулся кающимся в силу того, что испытал крайнюю степень унижения (пас свиней, «рад был наполнить чрево свое рожками»¹¹⁴, но

¹¹¹ Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв. Петрозаводск, 1994. С. 152.

¹¹² См.: Там же.

¹¹³ Петрова Н.К. Был ли Адуев романтиком «по натуре»? S. 202.

¹¹⁴ Лука 15: 17.

и в том ему было отказано). Притчу завершают слова ликующего отца, обращенные к недовольному старшему сыну: «А о том надобно было радоваться и веселиться, что брат сей был мертв и ожил, пропадал и нашелся»¹¹⁵. Таким образом, мысль А.В.Чернова оказывается развитой не до конца, допуская два варианта толкования;

— в связи с непосредственным выявлением комического (юмора) и иронии в романе. Б.Г.Румянцев отмечает, что все творчество Гончарова сопряжено с иронией. Это и «род эмоционально-ценностного отношения, и... прием комического. С этой точки зрения все творчество писателя пронизано ироническим пафосом»¹¹⁶.

Ю.В.Балакшиной в качестве «эстетической доминанты» в романе «Обыкновенная история» видится юмор. Исследовательница находит общее (и тем самым вводит героя Гончарова в сферу интертекстуальности) между Александром и «высокими» чудаками Дон-Кихотом и Пиквином, а также с носителями «комических странностей», по ошибке принявших чужую роль за свою. Трудно согласиться с Ю.В.Балакшиной в том, что дядя и племянник являлись носителями чужой роли (в качестве аргумента исследовательница приводит уже упомянутый выше момент обретения дядей в трудную минуту «дикого» языка племянника, и превращение племянника в дядю). Здесь, как справедливо указала Е.Краснощечкова, имела место ироническая недосказанность, продиктованная изменчивостью самой жизни.

Однако согласимся с Ю.В.Балакшиной, чьи наблюдения опираются на концепцию юмора В.И.Тюпы, о проявлении юмора как «модуса художественности» в романе Гончарова (отдельные эпизоды в качестве примеров приводятся исследовательницей¹¹⁷), но отметим, что эстетической доминантой в романе все же выступает ирония, о чем заявит и сама исследовательница, несколько противореча себе: «Чтобы проникнуть в сознание героев романа изнутри, романист прибегает к иронии как к наиболее тонкому инструменту комического анализа»¹¹⁸.

Особый интерес представляет парадоксальное мнение В.И.Тюпы, отметившего наличие саркастической художественности в романе «Обыкновенная история» применительно к образу Александра Адуева¹¹⁹.

¹¹⁵ Лука 15: 32.

¹¹⁶ Румянцев Б.Г. Художественное выражение комического в романах И.А.Гончарова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. С. 10.

¹¹⁷ См.: Балакшина Ю.В. Комическое в романе И.А.Гончарова «Обыкновенная история»... С. 15.

¹¹⁸ Там же. С. 16.

¹¹⁹ См.: Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. С. 191.

Исследователь полагает, что за усвоенной героем «инфраличной маской» скрывается пустота, а его «мнимое “я”» «растворяется без остатка, и личность оказывается всего лишь субъективной кажимостью внешней данности ее жизни»¹²⁰. Низведение духовного облика Александра до обезличенной пустоты приводит к отрицанию диалектической природы романа. С этим вряд ли можно согласиться.

Одним из аргументов иронической природы романа выступает *отношение Гончарова к основному мотиву романтизма — романтической странствию души*. В романе «Обыкновенная история» очевидно, что Гончаров учитывает важнейшие открытия раннего романтизма и демонстрирует ироническое видение этих открытий, переосмысление себя самого, каким он был — «самым пламенным и сентиментальным романтиком»¹²¹, по выражению А.М.Скабичевского. Исследователь отмечал, ссылаясь на «весьма скудные сведения»¹²², что, живя первые пять лет в Петербурге, русский писатель «занимался переводами из Шиллера, Гете (прозы), Винкельмана и английских романов»¹²³. Мы можем предпологать, какую роль сыграли в формировании художественного сознания Гончарова роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген» и философская повесть Ф.Шлегеля «Люцинда», широко известные в его университетские годы.

Выше отмечалось, что в основе развития событий раннеромантического романа лежала мифоисторическая диалектика (Золотой век — Железный век — Золотой век). Применительно к библейскому мифу Золотой век — это пребывание в границах рая, бессознательное тождество субъекта и объекта; Железный век связывался с изгнанием из рая и утратой взаимосвязи субъекта и объекта, а вновь обретенный Золотой век являл собой сознательное сотворение рая посредством духовной свободы созидającego субъекта. В частности, в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» герой от сна о Голубом цветке (Золотой век как бессознательное) после длительных странствий и знаковых встреч (Железный век, охваченный противоречиями) обретает его в любви к Матильде Клингсор, чье лицо уже грезилось ему во сне, в самой сердцевине Голубого цветка. Так история совершила свой путь от бессознательного томления к осознаваемой, открытой в себе любви, которая и есть Золотой век.

¹²⁰ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. С. 191.

¹²¹ Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы (1848—1890). СПб., 1891. С. 146.

¹²² Там же. С. 147.

¹²³ Там же.

В философской повести Ф.Шлегеля «Люцинда» Юлий обретает свой Золотой век в результате длительных странствий. Его путь состоял в следовании от чувства к чувству, от женщины к женщине, от бессознательного ощущения «любви без объекта» к осознанию, «что мы оба составляем одно целое». В главе «Метаморфозы» Ф.Шлегель раскрывает сущность диалектики любви: сон ребенка, пробужденного поцелуем богини, колебания между грезой и мощно овладевающим сознанием внешним миром, и, наконец, обретение в ответном чувстве божественной любви, ранее ощущаемой бессознательно. При этом эпоха «разделения» (антитезис), предваряющая Золотой век, — это тоже этап любви, «ибо только в ответе своего “ты” может каждое “я” ощутить свое бесконечное единство»¹²⁴.

Поиск «бесконечного единства» повлек за собой обретение любовного (духовного) опыта с целым сонмом женщин. Многочисленные связи со случайными подругами, юная привязанность к Луизе с явным доминированием так и не выразившей себя чувственности, связь с тщеславной дамой полусвета, с которой он, новичок, желал играть роль искушенного мужчины, отношения с Лизеттой, обладавшей утонченным вкусом и умом...

Юлия постигает разочарование и в дружбе. Поэтому «он вел свою игру с чудаковатыми и глупыми людьми, общение с которыми он теперь предпочитал и которых умел приводить в наилучшее настроение»¹²⁵. Железный век Юлия напоминал бурно протекающую «болезнь», от которой его излечила Люцинда — «нежная возлюбленная и совершенный друг». Союз с Люциндой воплотил в себе «все ступени человечества»¹²⁶, чудесную «аллегория на тему о завершении мужского и женского начала до полной целостной человечности»¹²⁷.

Обратимся к образу Александра Адуева. «Все, что читатель узнает о нем в первой части романа, есть статическая характеристика героя, перечисление набора свойственных ему качеств»¹²⁸, — отмечает С.В.Чернова. Сама фамилия героя указывала на его провинциальные корни («адуи» — выходцы из Одоевского уезда Тульской области), сопрягающиеся, вероятно, в авторском сознании не только с глубоким провинциализмом, но и

¹²⁴ Шлегель Ф. Люцинда. С. 182.

¹²⁵ Там же. С. 166.

¹²⁶ Там же. С. 122.

¹²⁷ Там же. С. 125.

¹²⁸ Чернова С.В. «Надо уметь чувствовать и думать...» // Семантика. Функционирование. Текст. Киров, 2004. С. 5.

с неподвижным спокойствием азиатского Востока¹²⁹ — «благодатным застоем»¹³⁰, — приходит к выводу И.Ш.Юнусов. Патриархальная провинциальная жизнь — это только «пребывание»¹³¹, бессознательный Золотой век, наполненный любовью и неведением¹³². Александру «было двадцать лет. Жизнь с пелен ему улыбалась... Его что-то манило вдаль, но что именно — он не знал. Там мелькали обольстительные призраки, но он не мог разглядеть их; слышались смешанные голоса — то голос славы, то голос любви: все это приводило его в сладкий трепет»¹³³. Все это уже испытывалось Генрихом фон Офтердингеном, ровесником Александра, также никогда не выезжавшим «дальше окрестностей родного города: свет он знал только по рассказам»¹³⁴, и шлегелевским Юлием, который «каждое мгновение готов был встретить нечто необычное... Без дела и без цели бродил он между вещами и людьми, как человек, который с трепетом ищет нечто, от чего зависит все его счастье»¹³⁵. Если Юлий видел перед собой «пропасть, но считал, что не стоит труда умерять свой бег»¹³⁶, то перед Александром «расстилалось множество путей... Он не знал, на который броситься. Скрывался от глаз только прямой путь; заметь он его, так тогда, может быть, и не поехал бы» (20). Гончаров говорит о «прямом пути» как о пути, избранном рассудком, романтически настроенному Александру неприсущем. Множество открывающихся путей — та же «пропасть» Юлия, но с привнесением русской сказочности, когда роковая надпись на камне отвечает, где коня потеряешь, а где — жизнь. Александр смотрит, как змеей вьется убегающая в лес дорога (см.: 18). Так действительно выглядит дорога из Грачей в Петербург, но такова символика трудного пути героя, ожидающего открытий, реконструирующая мономиф «путешествия героя как истории обретения мудрости»¹³⁷.

¹²⁹ Аллюзия с тютчевским «на Восток отправься дальний воздух пить патриархальный...».

¹³⁰ См.: Юнусов И.Ш. Национальное и инациональное в русской прозе второй половины XIX в. (И.С.Тургенев, И.А.Гончаров, Л.Н.Толстой). СПб., 2002. С. 199.

¹³¹ Отрадин М.В. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история» // Русская литература. 1993. № 4. С. 37.

¹³² См. об этом также: Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. С. 325.

¹³³ Гончаров И.А. Обыкновенная история // Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 1. С. 19. Далее цитирование производится по этому изданию с указанием номера страницы в скобках.

¹³⁴ Новалис. Генрих фон Офтердинген. С. 215.

¹³⁵ Шлегель Ф. Люцинда. С. 153.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Наранхо К. Песни Просвещения. СПб., 1997. С. 22.

Своеобразная духовная насыщенность провинциальной жизни (общение с профессорами, жителями губернского города, романтически восторженными друзьями) сыграла в судьбе Александра ту же роль, что в жизни Генриха фон Офтердингена сон о Голубом цветке. Она разбудила творческую энергию молодого человека, дремлющие в нем «ренессансные устремления», которые явились не только как «естественное проявление молодости»¹³⁸, но и как первичный этап грядущей духовной эволюции. Но здесь не обходится без иронии Гончарова, свидетельствующей о том, что русский писатель уже не романтик. Мать спрашивает у Александра о причине отъезда в Петербург, а Александр не может объяснить — всему виной юношеская наивность, лишаящая возможности облечения теснящих друг друга желаний в материю слов:

— *Куда ты едешь, мой друг, зачем?*— *спросила она наконец тихим голосом.*

— *Как куда, маменька? в Петербург, затем... затем... чтоб...*

— *Послушай, Саша, — сказала она в волнении... подумай, останься!*

— *Остаться! как можно! да ведь и... белье уже уложено* (эмпфаза моя. — Т.Ш.), — *сказал он, не зная, что выдумать...* (16).

Белье проворно выложено из чемодана матерью, и проблема, казалось, решена через простое манипулирование вещами. Но далее Александр апеллирует к мнению провинциального окружения: «Что скажут...» (16). Аргументами романтического устремления к неизведанному выступают отнюдь не романтические критерии: вещи, мнение обывателей. И это придает юношеской, «райской» наивности комический оттенок глуповатой неопытности, сопряженной с антиромантической обыденностью.

Ирония осеняет провинциальный Эдем в связи с введением в повествование образа Антона Иваныча. «Кто не знает Антона Иваныча? Это Вечный Жид. Он существовал всегда и всюду, с самых древнейших времен, и не переводился никогда. Он присутствовал на греческих и римских пирах, ел, конечно, и упитанного тельца, закланного счастливым отцом по случаю возвращения блудного сына.

У нас на Руси он бывает разнообразен. Тот, про которого говорится, был таков: у него душ двадцать заложенных и перезаложенных; живет он почти в избе... Хозяйства он дома не держит. Нет человека из его знакомых, который бы у него отобедал..., но нет также человека, у которого он сам не делал этого по пятидесяти раз в год. <...> С виду он полный,

¹³⁸ Отрадин М.В. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история». С. 36.

потому что у него нет ни горя, ни забот, ни волнений, хотя он прикидывается, что весь век живет чужими горестями и заботами; но ведь известно, что чужие горести и заботы не сушат нас: это так заведено у людей» (25).

Гончаров иронически претворяет средневековый сюжет об Агасфере, не давшем Христу, шествующему на Голгофу, возможность краткого отдыха у порога своего дома. За это ему было отказано в покое могилы. Обреченный на вечное скитание, он призван дожидаться второго пришествия Христа, который сможет освободить его от проклятия. С.С.Аверинцев отметил, что в легенде имеет место «двойной парадокс»: «когда темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий..., в данном случае оборачивается проклятием, а проклятие — милостью (шансом искупления)»¹³⁹.

Скитальчество Антона Иваныча по чужим усадьбам, отказ в гостеприимстве другим людям, равнодушие под маской сопричастности иронически венчает неизменно сопутствующий ему мотив еды. Вкушаемый с аппетитом сытный обед помогает Антону Иванычу превозмогать чужие невзгоды и радоваться чужими радостями. В обрисовке этого пародийного образа главенствует *саркастическая ирония*: персонаж, не имея собственного лица, надевает маску, приличествующую случаю.

Раннеромантический рай, где нет добра, потому что нет зла, где познание еще только желание, растворенное в «идиллии праздности», обретает негативность в связи с привнесением в него *социального аспекта*. «Идиллия праздности», воспетая Ф.Шлегелем, преобразуется в праздность, растлевающую душу молодого барчонка. Ведь одаренные молодые люди получали воспитание не только в атмосфере «семейной любви», но и крепостного права, вошедшего в «кровь целых поколений»¹⁴⁰, как отмечает Д.С.Мережковский. В связи с этим философ приводит в пример строки из письма Анны Павловны к Петру Адуеву, содержащего не только ласковые просьбы о «милом Сашеньке», но и рекомендации в отношении Евсея, которого «если избалуется, — тогда можно и посесть»¹⁴¹.

Социальное зло, привносимое в «рай», разрушало его идиллическую природу, но вопрос этот затрагивается лишь намеками, получая кульминацию в драматическом расставании Евсея и Аграфены, где человеческое

¹³⁹ Аверинцев С.С. Агасфер // Мифологический словарь. С. 13.

¹⁴⁰ См.: Мережковский Д.С. Вечные спутники // Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 468.

¹⁴¹ Там же. С. 468.

торжествует над социальным, одновременно являясь зависимым от него (если бы не поездка Александра, Евсей не разлучился бы с Аграфеной).

Провинциальная земля, будто библейский Эдем, кипит «молоком и медом». Однако используемые, как и в «Лихой болести», *point-концовки разрушают идилличность восплаемого мнимо целостного мира*. Так, мать Александра, Анна Павловна Адуева, описывает красоты окружающей поместье природы, но восторженная возвышенность ее речей иронически перемежается с прагматической помещицьеой оценкой угодий, приносящих доход: «Бог одел поля наши! (возвышенная приподнятость. — Т.Ш.) Вон с тех полей одной ржи до пятисот четвертой соберем; а вон и пшеничка есть, и гречиха, только гречиха нынче не то, что прошлый год: кажется, плоха будет (прагматический спад. — Т.Ш.). А лес-то, лес-то как разросся! Подумаешь, как велика премудрость Божия (возвышенная приподнятость. — Т.Ш.). Дровец с своего участка мало-мало тысячу продадим (прагматический спад. — Т.Ш.). <...> Погляди-ка, озеро: что за великолепиие! истинно небесное! (возвышенная приподнятость. — Т.Ш.) рыба так и ходит; одну осетрину покупаем, а то ерши, окуни, караси кишмя кишат: и на себя, и на людей идет» (18). Так через слово персонажа разрушалась целостность провинциального рая.

В то же время нельзя оставить без внимания «*добродушный юмор*» Гончарова в отношении провинциальной жизни: «так может вести рассказ только человек, вышедший из этой среды, сохранивший с ней кровную связь, понимающий ее покойность и значительность для человека»¹⁴², — отмечает Е.К.Созина.

Александр Адуев грезит об обретении своего Золотого века, отправляясь в путешествие из провинции в Петербург, как сказал В.Г.Белинский, «трижды романтиком — по натуре, по воспитанию и по обстоятельствам жизни»¹⁴³.

Ибо отмеченное нами ироническое видение автором провинциального мира как локуса первичного пребывания героя, не помешало констатации того, что молодой человек был «избалован, но не испорчен домашней жизнью» (20).

Поездка в Петербург — символический акт отрыва от замкнутого и блаженного мира, по замечанию М.В.Отрадина, есть «становление»¹⁴⁴. Александр предполагает, что Петербург — «земля обетованная» (18),

¹⁴² Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. С. 312.

¹⁴³ Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. С. 598.

¹⁴⁴ Отрадин М.В. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история». С. 36.

но «тяжелы первые впечатления провинциала в Петербурге» (48). Железный век Александра начинается с ощущения резкого отторжения от открываемого мира. Дома, обычаи, люди, постепенно выявляемая сущность столичных межличностных отношений (Александр, подобно Юлию, утрачивает мужскую дружбу и впоследствии делит досуг с убогим Костяковым) приводят к разочарованиям, а страдания влекут скуку. Представляется плодотворной мысль, высказанная Е.К.Созиной о том, что «Петербург — воплощение не просто железного века..., но и «снятая», превращенная модель всей человеческой истории, исполняемой (протекаемой) под наложенным Богом заклатьем. В ней протекает «сублимация» Божьего наказания, и уже сам человек мыслит себя управителем и законодателем собственной природы и жизни: во главу угла кладется его *функциональность*, т.е. то, что у Бога, по Библии, было лишь формой наказания человека»¹⁴⁵.

Железный век Александра так же, как в шлегелевской «Люцинде», наполнен женскими голосами — вехами жизненного опыта героя. После детской влюбленности в Софью, бывшей скорее неосознанным желанием любви, герой испытывает сильное чувство к петербургской барышне Наденьке Любецкой. В истории с Наденькой А.Г.Цейтлин справедливо выявил черты «Счастливой ошибки», указав, что теперь «старая романтическая схема пронизывается новой мотивацией и получает иной исход»¹⁴⁶. В отличие от Елены Наденька разочаровывается в Адуеве, скупает с ним и, наконец, порывает; первый поцелуй, венчающий ссору влюбленных в «Счастливой ошибке», в реалистическом романе начинается испытания, приводящие к полному охлаждению — ««Обыкновенная история» повторяет «Счастливую ошибку»... от конца к началу!»¹⁴⁷ — констатирует А.Г.Цейтлин. Ибо в «Обыкновенной истории» нет больше чудесных совпадений¹⁴⁸, сопровождающих ситуацию, все следует закономерному течению. Поэтому вывод Е.Краснощековой о том, что «совпадение фамилий героев «Счастливой ошибки» и «Обыкновенной истории» не столько несет указание на сходство, сколько подчеркивает различие»¹⁴⁹, кажется ошибочным. Герои, объединенные фамилией и одинаковым поведением с возлюбленной, напротив, указывают на то, как

¹⁴⁵ Созиная Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. С. 338.

¹⁴⁶ Цейтлин А.Г. «Счастливая ошибка» Гончарова как ранний этюд «Обыкновенной истории». С. 144.

¹⁴⁷ Там же. С. 145.

¹⁴⁸ См.: Там же.

¹⁴⁹ Краснощекова Е. И.А.Гончаров. Мир творчества. С. 41.

эволюционирует сознание писателя, повторно воссоздающего сюжет с точностью «до наоборот» в свете усвоенной им реалистической традиции.

Сквозь личность Наденьки, мыслимой Гончаровым как осознавшей «право распоряжаться своим внутренним миром»¹⁵⁰, но все же одной из многих русских девушек этой эпохи (дядя все никак не мог запомнить ее имя), высвечивается и вполне обыденный образ Адуева — милого, доброго юноши, пребывающего в плену романтических фраз, «каких везде легион». Таким образом, отношения, напитанные литературой, одновременно сталкиваются с общественными изменениями, в русле которых девушка более не желает ощущать родительское давление, хотя и не ведает, как ей поступать сознательно (своего рода положение изгнанного из рая, вкусившего первые плоды свободы). Этот своеобразный конфликт литературы и жизненных обстоятельств Гончаров внезапно разрешает в духе «Люцинды» Ф.Шлегеля: как и у Юлия, чувство Александра «стало почти что презрительным, для чего, собственно, у него не было оснований. Он уехал, скрылся, опять ушел в свое одиночество и предоставил пожирать себя своей тоске»¹⁵¹. В данном случае очевидно, что романтический человек оказывается и просто молодым человеком, как на это указывал М.В.Отрадин.

Следующая веха духовного пути героя — любовная связь с Юлией Тафаевой. Юлия — экзальтированная вдова, жаждущая брака и любви. Александр, увлеченный ею, напоминает Адольфа *Бенджамена Констан* (1767—1830), воспылавшего страстью к Элеоноре. Обоими руководит «ум, кипящий в действии пустом», приводящий к скуке и осознанию ненужности таких отношений. Адольф «призывал на помощь воспоминания, воображение, даже рассудок и чувство долга. Напрасные усилия!»¹⁵². Александр думал: «Да! это мучительная, убийственная скука!»¹⁵³ (240). Оба имели соперников, но Адольф отнимает возлюбленную у любящего и достойного графа П., а Александр Адуев — у ничтожного, утрированно пародийного Суркова: однажды он, подобно Байрону, а затем и пародийному персонажу — Грушницкому — вдруг начнет прихрамывать, желая показать себя обладателем красивой трости с львиной головой (секрет был раскрыт Петром Адуевым). В своем гиперболическом

¹⁵⁰ Гончаров И.А. Лучше поздно, чем никогда // Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 5. С. 407.

¹⁵¹ Шлегель Ф. Люцинда. С. 156.

¹⁵² Констан Б. Адольф // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М., 1932. С. 108.

¹⁵³ О скуке, владеющей Александром, см. подробнее: Сороченко Е.Н. Состояние героя как сюжетное событие (на материале романа И.А.Гончарова «Обыкновенная история») // Язык. Текст. Дискурс. Ставрополь; Пятигорск, 2004. С. 238—241.

вранье (утром съел устриц «сто восемьдесят штук») Сурков вполне соотносим с гоголевским Хлестаковым.

И Адольф, и Александр размышляют, как бы блестяще могла сложиться карьера, если бы этому не мешала надоевшая женщина. Адольф «не печалился о каком-нибудь одном определенном поприще: не испробовав ни одного... грустил о всех»¹⁵⁴, а Александр спрашивал себя: «Мог ли бы он быть администратором, каким-нибудь командиром эскадрона?» (258). В целом же ситуация в романе Гончарова пародирует сюжет романа Константа, а Юлия Тафаева — романтическую героиню. У Гофмана, любившего Юлию Марк, это имя красавицы и певицы из «Житейских воззрений Кота Мурра»; с некоторой долей иронии вспоминаются «Кларисса, Юлия, Дельфина», которые любили и проливали слезы. Героиня Гончарова также много пишет и плачет; она «робка, мечтательна, чувствительна» (216); ее «мечтательность... создала особый мир» (224). Но только Элеонора умирает от любви и предательства, а Юлия ограничивается истерическими припадками. И здесь Гончаров вновь применяет прием *point-концовки*: черты лица героини «выражали томление... будто неги. Видно было, что она внутренне боролась с какой-нибудь обольстительной мечтой — и изнемогала. После такой борьбы долго она была молчалива, грустна, потом вдруг впадала в безотчетно веселое расположение духа, не изменяя, однако же, своему характеру: что веселило ее — не развеселило бы другого» (217). Необъяснимость поведения Юлии навеивает мысли о тургеневской Нелли и лирической героине стихотворения «К портрету» Лермонтова, упоминаемых выше в связи с образом Елены Нейлейн. В отличие от Елены здесь нет никакой психологически осмысляемой «дамской школы» — «все нервы! А послушать этих дам, так чего они не скажут! слова *судьба, симпатия, безотчетное влечение, неведомая грусть, смутные желанья* (эмпфаза моя. — Т.Ш.) — так и толкают одно другое, а кончится все-таки вздохом, словом “нервы” и флакончиком со спиртом» (217).

В завершении романа Константа Адольф остается жить в «пустыне общества» «странным» и «несчастливым», неся «наказание за свой характер», а Александр Адуев вовсе забывает о Юлии.

В отношениях с Тафаевой находит отклик и *ирония*, направленная на *идиллию бидермайера*. Александр и Юлия заводят разговор о «супружестве» и начинают строить совместные планы: сватовство через тетку, будущий «порядок в доме», устройство комнат, мебель «орехового дерева

¹⁵⁴ Констан Б. Адольф. С. 121.

с синей бархатной покрывкой...» (234). На самом деле все это невозможно, так как оказывается лишь на мгновение пленяющими словами: Александр мечтает, одновременно испытывая хандру, ждет «удара судьбы» и скучает.

«Эволюция самосознания» Александра продолжится в отношениях с темпераментной Лизой, чьи чувства он, уже столь знакомый с книгой чувств, читает легко и равнодушно. «Эдип и Антигона» — Лиза в сопровождении отца — регулярно появляется перед удящим рыбу в обществе мещанина Костякова Александром (антиромантичность Зурова из «Лихой болести» также связывалась с бытовым мотивом ужения рыбы).

Сопоставление с древними мифологическими персонажами, раздираемыми роковыми страстями (Антигона сопровождала своего слепого отца в изгнании, впоследствии нарушив запрет своего дяди, похоронив брата, была замурована заживо в пещере¹⁵⁵), обретает ироническое звучание в устах героя, который более неспособен испытывать страсть. Он принимает картинные позы и анализирует чувства девушки, становясь двойником графа Новинского. В его назидательных речах возникает аллюзия с Голубым цветком Новалиса, отныне хранящем в своей чашечке «ядовитый сок», вкусив который забываешь, «что есть благоухание» (271). Цветок уподоблен древнему дереву познания, но равнодушные слова Александра иронически разрушают целостность вышеупомянутых мифологем.

Свидание молодых людей должно состояться в укромной беседке. Чтобы создать нарочито одиозную ситуацию, Гончаров помещает героев в пространство, часто фигурирующее в любовных произведениях эпохи романтизма. Налицо снижение образа возлюбленного, пародия на романтический поступок: отец, узнавший о роковой встрече, грозит просто побить героя, а Александр, стоящий у пруда, размышляющий о самоубийстве, кажется слабым и ничтожным даже самому себе. Очевидна и своеобразная переключка с образом другой Лизы, из повести Карамзина, погибшей от несчастной любви: Александр, нечестный в отношении Лизы, не способен совершить поступок, на который решилась одноименная карамзинская героиня.

Отношение к Лизе, в котором главенствует чувственность, подтверждается выводом шлегелевского Юлия о том, что «распутник может с известным вкусом развязать пояс, не более. Но тому высшему художественному чутью в области плоти, благодаря которому юношеский пыл

¹⁵⁵ См.: *Словарь античности*. / Под. ред. Й.Ирмшера. С. 36.

только и превращается в красоту, учит юношу только любовь»¹⁵⁶. Однако любовь далее не последовала. Следующая женщина, казалось бы важнейшая в жизни Александра, не имеет даже имени, а лишь обладает признаком — солидным приданым.

И в этом ключе важно, что все женщины, вехи духовного пути Александра, «представлены исключительно в качестве объектов. <...> Сюжет романа следует как бы грамматической схеме, в которой каждая девушка представляет собой один любовный падеж: Софья означает подругу юношества, Наденька первое поражение перед соперником, Юлия истерическую любовь, а Лиза, наконец, соблазнительную, но недостижимую женщину»¹⁵⁷, — отмечает У.Шмид. Швейцарский исследователь связывает это с тем, что «повествователь тратит весь запас субъективности в романе на мужских героев»¹⁵⁸. Однако дело не только в яркости героев-мужчин, но и в отношении автора к женщинам как к определенному этапу, высвечивающемуся через общее отношение к романтизму. Так, в «Люцинде» многочисленные женщины, выступающие только «объектами», совокупно являли собой панораму Железного века, предшествующего обретению истинной любви, созданной и прочувствованной в Золотом веке. Александру же в Золотом веке отказано. Даже Софья не может быть воспоминанием о бессознательном рае — она теперь мать большого, погрязшего в бедности семейства.

Что же остается герою? Как и некогда Юлию, «возвращаться к одиноким грезам и по-старому ткать узоры своих неудовлетворенных желаний»¹⁵⁹? (Юлий, на миг коснувшись абсолюта, обрел его в ином измерении, перенеся смерть возлюбленной). Странствовать в поисках их удовлетворения? Ему уготовлена иная судьба. Пародийно высветив духовную эволюцию романтического субъекта, а вместе с ней и сам сюжет романтического романа, Гончаров завершает его аккордом культурной игры. «Необыкновенный случай!» — восклицает Петр Адуев, впервые обнимая племянника, узнав о его предстоящем браке. В самом конце романа эту фразу слово в слово возбужденно повторит Александр. Здесь кроется ирония, так как свершающееся «необыкновенное» на самом деле есть не только «обыкновенное», но и вечное в мире: «Человекобожеская утопия» Петра Ивановича как временно позитивное в романе

¹⁵⁶ Шлегель Ф. Люцинда. С. 134.

¹⁵⁷ Шмид У. Субъективность как обыкновенная история: игра авторского «я» у Гончарова // Логос. 2001. № 3. С. 132.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Шлегель Ф. Люцинда. С. 157.

(на что справедливо указывает Е.К.Созина), в противовес романтическому видению, выступает лишь иллюзией, обнаруживая конечность человека, «лишенность дара вечной жизни» его «слабость и непостоянство»¹⁶⁰.

Но иллюзия в момент разочарования в ней Петра Ивановича обретает новое бытие в сознании Александра с тем, чтобы претвориться во что-то, пока еще неведомое, не имеющее реального жизненного воплощения. Факт, что Гончаров позже использовал заглавие *Необыкновенная история* для своих мемуаров, свидетельствует о принципиальной заменяемости этих понятий. Одновременно читатель может найти версию собственной «обыкновенной» биографии в романе Гончарова»¹⁶¹.

Присутствует здесь и другой аспект. Подобная «оксюморонность» — элемент авторской игры, в которой необыкновенность, синонимичная чуду, столь значимому в романтизме, становится апофеозом обыкновенности, исключенной из романтической сферы чудесного. Слова Новалиса о том, что в жизни «все является сказкой», обретают в свете игры представлений об «обыкновенном» и «необыкновенном» новый смысл. Ведь в реализме (сошлемся на вывод, сделанный М.В.Отрадиным, о чем уже говорилось выше) обыкновенность способна вобрать в себя все, в том числе и то, что в романтизме мыслилось в качестве необыкновенного.

Таким образом, на определенном этапе жизни, завершающем роман, герою отказано в созидании Золотого века, но открытая природа романа, ранее охарактеризованного Новалисом как «жизнь, принявшая форму книги», позволяет надеяться, что Железный век обретет перевоплощение на каком-то ином уровне.

Финал романа Гончарова, с одной стороны, иронически незавершенный в свете вовлеченности в общий поток жизни, с другой стороны, все же останавливается на демонстрации единой державы односферного пространства, где любовь оборачивается связью, а брак, как известно, «свершающийся на небесах», скрепляется солидной суммой приданого. Устремленность в вертикальное бесконечное, лежащая в основе романтического романа, в романе эпохи реализма сменяется, таким образом, блужданием по бесконечной горизонтали.

Таким образом, все происходящее в романе заключено в романтическую раму *тезис — антитезис — синтез* (Золотой век — Железный век — Золотой век), внутри которой пародийно высвечиваются вехи духовного

¹⁶⁰ Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. С. 338.

¹⁶¹ Шмид У. Субъективность как обыкновенная история: игра авторского «я» у Гончарова // Логос. 2001 № 3. С. 134.

пути героя, следующего, подобно шлегелевскому Юлию, от женщины к женщине.

В свою очередь, и Золотой век наивного неведения, и Железный век противоречий, представленный в повести как провинциальная и петербургская жизнь, содержат «усложненный диалогический конфликт», предстают в свете иронической интертекстуальности, пародируют романтический роман и подвергают переосмыслению раннее творчество автора.

Прощаясь с романтизмом, Гончаров своим творчеством 40-х годов убедительно демонстрирует, как ему необходим романтизм, чтобы следовать далее. И это сопряжено с развитием русской литературы в целом: «творческий синтез под знаком реализма достижений предшествующих направлений — условие существования и развития реализма XIX в. — именно это демонстрирует путь одного из классиков русской литературы»¹⁶².

Гончаров предвосхищает отмечаемую Р.Бартом *игру с текстом*, характерную для творческого сознания XX в. Она предполагает не пассивное «потребление при чтении», а чтение как «игру» «во всей ее многозначности». «Играет сам текст..., и читатель тоже играет двояко; он играет в Текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился... в музыкальном смысле. Человек скучает, когда он не может сам производить текст, играть его, разбирать его по частям, *запустить его в действие*»¹⁶³. Гончаров играет с текстами эпохи романтизма как создающий автор и читатель, подвергающий рефлексии многообразие текстов, что, в свою очередь, приводит к между-тексту, образованному «из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* (курсив автора. — Т.Ш.) цитат — из цитат без кавычек»¹⁶⁴.

¹⁶² Краснощекова Е. И.А.Гончаров и русский романтизм 20—30-х годов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. Т. 34. № 4. С. 316.

¹⁶³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 421—422.

¹⁶⁴ Там же. С. 418.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ иронии как *модуса художественности*, претерпевающего метаморфозы в свете эволюции типов культурного сознания, показал, что эта категория является основополагающей, выступая «индикатором» происходящих изменений. А.В.Михайлов, рассуждая о процессах, протекающих в литературе, отметил: «Можно думать, что в литературах рубежа XVIII—XIX вв. сама смена классицизма, романтизма, реализма (хотя, строго говоря, это не смена, а наслоение одного на другое и отчасти сосуществование разного и переплетающегося) говорит нам не так уж много, и сама эта смена, или сосуществование, выступает лишь как язык иного — того, что совершается на большей глубине.., в самой культуре разверзается пропасть... Парадоксальным образом именно глубина пропасти — глубина совершающихся перемен — способствует сглаживанию и как бы нейтрализации процессов на поверхности»¹. Иронии как мироотношению и мироощущению здесь принадлежит существенная роль. В Германии «пропасть» (метафора мировоззренческого состояния эпохи) была особенно ощутима в связи с реакцией на европейские социально-политические события. Отторжение Я от мира, не оправдавшего ожиданий индивидуума, сопровождалось глубокой рефлексией, выявившей иное Я, сопрягающее в себе острое ощущение собственной конечности и мощный потенциал зиждательной энергии — синтез «самосозидания и самоуничтожения»², осуществляемый посредством свободной деятельности субъекта-творца.

Ирония — продукт человеческого интеллекта, жаждущего абсолюта, который только мысленно предвосхищался, теоретически осмыслялся, возникал как конечная, но неизменно отдаляющаяся точка философского конструирования или как поэтически неуловимый образ, — явилась способом утверждения Я в этом всеохватном постижении. Сознание совершало свой «караванный путь» (В.Янкелевич), даря субъекту ощущение собственной продуцирующей силы. При этом целью субъекта оставался сам путь как становление; абсолют, приближаясь, отступал вдаль, оставляя творящее Я, возвращаемое к конечному себе, в томлении по обретаемой и одновременно утрачиваемой бесконечности. «Улыбка духа», печальная улыбка, адресовалась самому себе, удовлетворенному

¹ Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII—XIX веков // Обратный перевод. С. 21.

² Шлегель Ф. Фрагменты. С. 291.

вечной неудовлетворенностью. Тональность улыбки менялась, когда в ее поле попадал мир, поражающий несовершенством. В центре несовершенного мира «неразвитый человек — карикатура на себя самого»³, «гармоническая банальность», личность, которой одинаково несвойственны творческое продуцирование и дар улыбаться, обретенный через прохождение радостного и грустного пути к абсолютной незавершенности. Вслед за божественно-веселым Сократом, но без его нравственно-педагогической аффектации иенские романтики стремились, улыбаясь, создавать серьезное — мир, в котором все мыслимое совершенство обретет в животворящем синтезе самое себя. Энергия раннеромантической иронии сильна и радостна, сила и радость были спутниками бесконечной череды «внутренних революций», свершаемых в душах героев: Генриха фон Офтердингена, Франца Штернбальда, Юлия... Жизнь каждого из них можно было уподобить «изумительной музыкальной пьесе», герой, «не переставая, размышлял о ней, и всякий раз заново приходил в восторг»⁴.

Однако творческое сознание, уставшее от бесконечных блужданий, взрастило в себе причины неизбежного раскола создаваемого универсума — симфилософского, симпоэтического союза. Позднеромантический человек погружался в тотальное двоемирие. Когда сверхреальный мир раскалывался на миры Бога и Сатаны, конечность, персонифицированная последним, обретала статус абсолютности⁵. Личность балансировала в междумирии, не будучи способной к обретению себя в себе. Когда «двоемирие Бог-Сатана сменялось единомирием судьбы»⁶, человек попадал в поле действия сил, неподвластных его частному волеизъявлению — такая ситуация раскрывается Шеллингом в «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах». Человеку уготована роль Иуды, добровольно предавшего Христа, но в силу судьбоносного предначертания. Человек — творец собственной судьбы, но это только иллюзия, питаемая присущим ему тщеславием; на самом деле человек — жертва, увидевшая гримасу судьбы и ставшая объектом ее иронии. Первородный грех искупался как родовой; через свой собственный грех (Берта Тика), через грехи прошлых поколений (Медардус Гофмана) человек вводился в лоно общечеловеческого

³ Шлегель Ф. Фрагменты. С. 292.

⁴ Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. С. 19.

⁵ См.: Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер. С. 243.

⁶ Там же.

греха, свершая извилистый путь страдания-искупления, подвластный высшим силам, как подвластна марионетка кукловоду («Ночные бдения» Бонавентуры).

Жизнь духа более не обладает демиургической властью; напротив, творческая личность становится жертвой конечного мира. Окруженный марионетками, человек обманывается в собственных чувствах (Натанаэль и Олимпия, Натанаэль и Клара); запутанность его во всемирной лжи несет в себе иронию, насмешку жизни, утратившей истинность.

Сознание позднеромантического человека-творца — разрушающее сознание. Объектом разрушения выступают священные раннеромантические ценности: любовь, дружба, познание трансцендентального субъекта, устремленного к бесконечности. Коль скоро «один романтик едва понимал другого», а «надежда на грядущую культуру» была «развевана»⁷, оставалось свести счеты с предшествующей культурой, дарящей мечту. Отсюда пародийный смех, требующий «для себя серьезного в плане эстетической игры с ним, как бы подбиваемый изнутри бесом.., такой пародийный, заведомо зажигающийся от противоположного смех, и может быть последователен лишь тогда, когда осмеивает самое священное для себя. Таков смех у алтаря, у гроба»⁸.

Гофман боготворил иенцев, но упоен в «Серапионовых братьях» смехом над «Генрихом фон Офтердингеном», Бонавентура-Шеллинг подвергает в «Ночных бдениях» глумлению дорогие его сердцу открытия трансцендентальной философии, Геррес творит легенду о Поэзии, Философии и Фантазии, смешанных с житейской грязью, а над ними витают грациозные образы сказки, вплетенной в канву великого новалисовского романа.

Комическая ирония, открытая Жан-Полем, сохранила себя и в позднем романтизме: Урдар-озеро, дарящее всемогущество самоиронии, обретение себя, узнавание себя через смех, избавляло дух от бездны, в которую он, зависимый от «демонизированного мироздания» (Ф.П.Федоров), погружался, увлекаемый роком. Шут, подобный Белькампо, противостоял страшной силе судьбы; шут становился монахом, следовательно, в страшном мире позднего романтизма смех становится богоугодным актом, смех возносил человека к Богу-абсолюту, к обретению мига гармонии с миром и с собой.

⁷ Лукач Г. фон. Душа и формы. С. 99.

⁸ Михайлов А.В. Культура комического в столкновении эпох. С. 109.

Русская культура чутко отозвалась на происходящее. Всю первую половину XIX века в России характеризует напряженный интерес к немецкой классической философии, приобщение к которой, по свидетельству В.Г.Белинского, означало «быть современным»⁹. Преодолев французский канон, ориентирующий на замкнутую в себе безжизненную догму, русское творческое сознание, напитанное идеями немецкого трансцендентализма и натурфилософии, устремилось к освоению миров, порождаемых, созидаемых Я.

Два русских мыслителя, к творчеству которых мы обращаемся в настоящем исследовании, объединены мировоззренческой, человеческой, духовной общностью в связи с непреходящим ощущением обаяния немецкого трансцендентализма. Одоевский и Тютчев — оба родовитые дворяне, светские люди. Оба лично были знакомы с Шеллингом и гордились этим. Оба чудаки — в романтически-ироническом смысле. Одоевский оказывается наследником стернианского конька, но в шеллингианском, объективно-идеалистическом выражении, проявляющем себя как склонность к всеохватному жизнеутверждающему синтезу, в который равно вовлекаются бытовое и бытийное.

Синтез *всего* (от ингредиентов вдохновенно создаваемых блюд до Поэзии и Философии, слившихся «в грядущей религиозной эпохе человечества») есть вечно отдаляющийся абсолют, объект неистощимого энергичного стремления. Стремление порождало скептицизм, однако, не в духе философского агностицизма, а как раннеромантическую иронию — стимулятор бесконечного познания и творчества. Но не только для себя, как было у иенских романтиков, а для всего человечества, прежде всего для России. Поэтому скептицизм Одоевского сопровождает эпитет «русский», сообщающий продуцирующей деятельности романтика этический, просветительский смысл. Человек ограничен, он осознает свои границы, гносеологические и творческие, видя смысл собственного существования в их преодолении в свете непреходящих актов самоусовершенствования.

Как светский человек, Одоевский хорошо знаком с «духом гостиных», поэтому его ирония, направленная, как у иенцев, на «гармоническую банальность», выступает как ирония не только романтика, но и знатока, рационально оценивающего светскую пустоту. Он, Рюрикович, не мог стать ее частью, отсюда его чудачества в свете, его салон, отражающий

⁹ Белинский В.Г. Руководство к познанию теоретической и материальной философии. Сочинение Александра Петровича Татаринова // Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 511.

общественный и личностный дуализм: дворяне и входящая в силу разночинная интеллигенция, столь симпатичная душе Одоевского, но столь чуждая светскому обществу с его пониманием приличий, размытостью восприятия жизненно истинного и ложного. Одоевский как человек носил в себе иронию жизни, балансируя в междумирии светского и несветского, истинного и неистинного. Отсюда его страдающие герои, жертвы иронии — баронесса Даурталь в «Княжне Мими», более яркая Зинаида в «Княжне Зизи», рассказчик, в одиночестве встречающий Новый год в одноименной повести.

«Русские ночи» — «книга итогов» — расценивается нами как средоточие иронии. Универсум, романтическое пульсирующее *все*, легло в основу построения романа. Энциклопедически представленная духовная жизнь поколения первой половины XIX в. сопрягается с проявлением *иронии свободы*, дух которой исходил из «Философских писем о догматизме и критицизме» Шеллинга: истинный философ может позволить себе духовную роскошь не склоняться ни к одной из философских систем, будучи избавлен от оков догматизма и долженствования. Особо претворенный хор, подобный античному хору, выражает точки зрения мыслящих людей современности, объединенных общей проблемой разрешения «задачи жизни». Однако важнейшие духовные вопросы ставятся на балу, *иронически снижаются*, переходя в пласт забавного, несерьезного посредством *point-концовок* (Ю.В.Манн), к которым часто прибегает русская литература, уходящая от романтических клише в поисках собственного пути. Важным представляется переплетение фантастического и реального в историях, которые содержала рукопись шеллингианцев: «все описываемое просто переключалось в другую плоскость: происходило “на самом деле”, но не объяснялось и в тоже время не мистифицировалось, даже не усложнялось, но просто оставалось в своей собственной сфере загадочно-неопределенного, странно-повседневного. На этой почве развивалась тончайшая пародия романтической тайны, романтической формы слухов и недостоверных случайных суждений»¹⁰ При этом сопряжение серьезного и несерьезного — заповедь шлегелевской иронии — не предается забвению, а, напротив, получает разворачивание. Каждая человеческая судьба, пульсирующая со страниц шеллингианской рукописи, выступает частью «загадки жизни»; «покрывало Исиды», воспеваемое немецкими и русскими романтиками вслед за Кантом, ниспадает лишь отчасти, ибо никому не дано приблизить абсолют,

¹⁰ Манн Ю.В. Гоголь // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 375.

овладеть полным знанием в его синтетической нерасторжимости, которую запечатлевали древние на своих «пальмовых листиках» и «дощечках».

Нерешенная задача жизни еще более отдаляется от своего разрешения на «забавном» Судилище, где факты перепутываются, люди не слышат друг друга, а живые судьбы-аргументы ее постижения не могут быть сопряжены в свете путаницы в единое целое. Истина, не родившись, попадает в бездну, а голос, раздающийся оттуда, принадлежит неизвестно кому.

И все же Одоевский-просветитель сменяет Одоевского-романтика в освещении значимой проблемы России и будущего человечества. Еще недавно друзья-философы с улыбкой вспоминали лозунги шеллингианской эпохи, но теперь с серьезностью возвращаются к ним, веря, что Россия создана для высокого удела примирения мировых противоречий, романтически отражающихся в конфликте «мысли и выражения». Русский скептицизм венчает роман, проявляя себя и как всеохватное, никогда не увенчанное итогом раннеромантическое стремление к синтезу (однако во имя блага человечества), и как вариант философии свободы, и как вера в преодоление темноты взаимного непонимания, которая когда-нибудь, в векторно открытом грядущем, найдет оправдание самой себе. Одоевский, в чьем повествовании прихотливо переплетаются раннеромантические и позднеромантические варианты иронии, остается русским просветителем-энтузиастом.

Личность Тютчева несет в себе романтический комплекс противоречий. Остролов, дипломат, светский человек, привычно лавирующий в гостиных, где решались проблемы частной карьеры и политически важные вопросы, скучает и утомляется от суетности света; романтическая душа поэта напряжена от дуализма его существования, смешения в ней конечного и бесконечного. Раннеромантическое легкомыслие, праздность — прибежище богоподобного творчества — сопрягается с легкостью отношения к себе как к творцу: никакого надрыва, декларативности, толстых тетрадей — проводников в вечное — все есть фрагмент вдохновенной мысли, снизошедшего творческого откровения.

Фрагмент, равновеликий вечному; миг откровения, но только миг, — такова духовная установка Тютчева-романтика, которому ведома магия звучащего слова, но для кого актуален призыв к молчанию, кто проникает в одновременное состояние сна, бодрствования, грезовидения, но ощущает надлом и утомительность радостно-спокойного циклизма бытия,

кому ведома смерть не только как бесконечное, но и как бездна, сопряженная с людским и природным равнодушием.

Отсюда ирония, пронизывающая творчество Тютчева, ирония как базисная онтологическая категория¹¹. Она сопровождает гносеологический акт субъекта, устремленный в бесконечное и возвращающий Я к конечному себе; проявляет себя как ирония природы-Исиды, улыбающейся тщете человеческих устремлений; как пантеистическая ирония (О.С.Рощина), сопровождающаяся равнодушным поглощением миром единичного человеческого существования. Воля человека, подвластного судьбе-мойре, оказывается иллюзией — так у Тютчева воплощается *ирония свободы*.

Возлюбленный и поэт Тютчева перерастают границы романтического: они более не явлены в единстве; над ними довлеет разобщающий конечный мир, принимающий их в себя. Вероятно, русский поэт вкладывает в такую трактовку и личное ощущение жизни.

Тютчев обнаруживает в себе «силу исторического чувства»¹²; она заявляет о себе в свете раннеромантического желания приблизиться к абсолюту, заданному в историософском ключе, — как ожидаемый и вечно отдаляемый от современного человечества Золотой век. Катастрофизм исторических событий порождает хаос идей в осмыслении иронического витка истории: с одной стороны, смерть и суетность человеческого существования, с другой — мысль о том, что это есть преддверие сотворения новой исторической общности, современного православного Востока. Мировая ирония кроется в отношении к России Запада, осознающего мощь Русского государства, но не желающего принять ее. Запад мыслится как средоточие иронии общественности, связанной с секуляризацией католической церкви; аналогичные процессы протекают и в России, где правительство узурпировало священную монаршую власть. Объектом тютчевской иронии является современное правительство, направляющее Россию на путь западной цивилизации. Это не только «гармоническая банальность», это тотальное зло, мешающее претворению сокровенной идеи христианского обновления России, призванной возглавить воцerkвленную Восточную империю.

Современный мир, переживающий свой «железный» период, населяет сонм трагических героев, жертв истории, подобных Агамемнону,

¹¹ Исупов К.Г. Онтологические парадоксы Ф.И.Тютчева. С. 27.

¹² Григорьев А.А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 49.

и ироничных субъектов, становящихся в центре событий, осознаваемых как ложные, но необходимые в истории. Ход истории исполнен иронии, ибо настоящее в нем отрицает величие прошлого, обретая черты фарса, и когда это завершится, поэту неведомо.

Тютчев и Одоевский равно радеют о величии Родины, уверены в ее высоком предназначении, и понимают, что история шутит с ними, мыслителями-пророками, перед которыми будущее навсегда сокрыто покрывалом Исиды.

В настоящем исследовании мы обратились к важнейшей категории романтизма — двойничеству. Его источник кроется в философском дуализме романтиков. «Шеллингизм, — писал А.А.Григорьев, — ... в первоначальной форме своей завлекал своим таинственным тождеством сознающего я и сознаваемого не-я, приводил... к стихийному раздвоению, был узаконением, оправданием этого раздвоения — или, действуя другими, внешне мистическими своими сторонами, увлекал благородные, ищущие цельности, ищущие успокоения и центра души в какие-то заоблачные выси, где их обманывали призрачные формы примирения в прошедшем, отжитом мире... Новое учение смело ставило всеобъемлющий принцип..., дразня в то же время душу своими отвлеченными таинственными сторонами»¹³.

Другой вдохновляющей силой был Гофман, открывший русскому сознанию фантастический абсурдный мир двойников-автоматов, приносящих страдание чувствительным душам, впускающим их в свою жизнь в силу роковых обстоятельств. Немецкий романтик открыл страшное сопряжение конечного и бесконечного, в вихревой центр которого попадает чувствительная душа романтического героя, претерпевая губительные метаморфозы. Фантастическое, сопряженное с inferнальным, уживалось с просветительским; на стыке рассудка и воображения возникала ирония («Двойник, или Мои вечера в Малороссии» Антония Погорельского). Она же, в свою очередь, адресовалась немецкой романтической традиции, изначально антирациональной.

Романтическая ирония любви оборачивалась двойничеством в качестве результата трагического вмешательства социальных коллизий — в «Двойнике» Гребенки несчастный влюбленный, обретая двойника, становился причастным бесконечности, божественности. Светская девушка в «Двойной жизни» Павловой пребывает в междумирии, принимая светскую

¹³ Григорьев А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1989. С. 142.

мораль за истину, отношения с пустым человеком за подлинное чувство. У нее есть ночной друг — ее второе Я и одновременно возлюбленный, появившийся совсем случайно. О молодом умершем велся праздный разговор; ведь свет равно безразличен к вопросам истинности жизни и смерти, к вопросам человечности. Однако Цецилии этот человек, преображенный грезой, открывает новые грани бытия. Ирония в том, что она не внемлет ему, совершая ошибку, — вечная ирония судьбы древней Кассандры. Но голос не покидает Цецилию и во время заблуждения — финал остается иронически незавершенным.

Человеческое Я есть жертва конечного, тесные границы которого, в силу свершающейся иронии жизни, лишают его возможности вырваться в бесконечный мир.

Конечное как протеичное и пустое получает персонификацию в повести Мельгунова «Кто же он?». Вашиадан — инфернальный персонаж и одновременно светский человек, вписывающийся в общество-театр: здесь никто не живет, все лишь играют роль. А если роль дается трудно, то на любительской сцене всегда найдется дублер, вызывающий восхищение публики. То, что у Мельгунова забавляет читателя, у Достоевского обретет страшные черты внутреннего рока. А пока появление двойника есть ирония, направленная в адрес света, «гармонической банальности», и в адрес читателя, не могущего понять, кем на самом деле является Вашиадан. Ирония связана и с «одомашниванием» (Ю.В.Манн) инфернального персонажа, его бытовым снижением, влекущим за собой разрушение романтического мифа.

Ирония человеческих судеб двойников-братьев способна принять «форму книги» в прихотливых переплетениях жизней, где веселье непредсказуемо соседствует со слезами в «веселой относительности» бытия, и где сказочное, книжное преодолевается жизнью и ею же облагораживается. Такова ситуация, возникающая в «Савелии Грабе, или Двойнике» Даля. Двойничество, могущее стать по-гофмановски страшным, становится радостным через преодоление трудностей жизни, через труд. Так просветительское, соседствуя с романтическим, разрешает романтическую коллизии и разрушает ее.

«Двойник» Достоевского стал результатом мощной творческой рефлексии, которой подверглась русско-немецкая традиция двойничества. Двойник, Голядкин-младший, — и часть субъективного сознания, и часть породившего его общества, мыслимого как бездна, наполненная Ничем, пустотой. Романтические мотивы марионеточности-деревянности, всесиятия

высказанного вслух желания, неукротимого рока, нивелирующего личное волеизъявление, волшебства, личностного замещения, получают у Достоевского разворачивание в *онтологическом плане*. Герой одновременно выступает и как объект иронии повествователя, и как объект уничтожающей иронии, идущей от двойника и бездушного общества, в которое несчастный не вписался в силу балансирования между собой и иным, кем он хотел бы стать, в связи с исповеданием им иллюзорной иронии свободы. Отсутствие самоиронии Голядкина не как единичных кратковременных актов, а как жизненной позиции, сообщает ему трагизм непреодоленной ограниченности. С другой стороны, герой, увлекаемый внутренним роком, остается больным и одиноким человеком, вызывающим глубокую жалость читателя и повествователя.

Достоевский, отталкиваясь от найденного романтиками, создает новый мир, в центре которого — дисгармоничная «банальность», неспособная к преодолению жестокости внешнего мира, продуцирующей бездуховности собственной внутренней жизни. Духовная слабость героя ввергает его в безумие, лишенное романтической возвышенности. Голядкинское страдание двойничеством исполнено трагизма. «В этих случаях боль приходит к личности...изнутри, рождаясь вместе с нею. Страдание — конститутивная черта трагического героя, как бы удостоверяющая его личность»¹⁴.

Если Достоевский существенно психологически и онтологически обогащает романтическую традицию, то Гончаров преодолевает ее, проходя тот же путь, которым некогда шли поздние немецкие романтики, — путь иронического отрицания прежней культуры. Так, «Лихая болясть» выступает пародией на раннеромантическое странствие; в русле разворачивания пародии активно используется прием *point-концовок*, снижающих романтическое видение целостного мира природы; «одомашнивание» inferнального персонажа; комическое истолкование смерти. Сопутствующая бидермайеровской иронии саркастическая ирония проявляет себя как выявление *Ничто*, скрытого за маской мниморомантических персонажей.

«Счастливая ошибка» — это прощание с романтизмом на стыке встречающихся культур. Герой-псевдоромантик, героиня, воссозданная в реалистическом ключе, обстановка бидермайера сопрягаются в романтическом видении случайного и необходимого, за которыми ощутимы очертания иного — социального — конфликта.

¹⁴ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. С. 129.

В качестве гипотезы мы выдвигаем мысль о том, что «Обыкновенная история» выступает иронической интерпретацией раннеромантического повествования, где странствие мыслилось как путь постижения непознаваемого абсолюта. Следование Александра от женщины к женщине, как в шлегелевской «Люцинде», завершается, однако, не обретением божественной любви, а браком с безымянной обладательницей приданого. Герой процветает в Железном веке, однако иронически незавершенный финал романа (Е.Краснощечекова) оставляет его открытым для неизвестных жизненных метаморфоз, среди которых, возможно, найдет свое превращение и Золотой век.

Таким образом, «наслоение романтизмов друг на друга»¹⁵ в русской литературе первой половины XIX в. связано и с наслоениями иронии. Ее жизнеутверждающий раннеромантический пафос способен сопрягаться с позднеромантическим расколом универсума и с иронией, отрицающей сами романтические ценности. Гейне в «Романтической школе» сделает жестокое замечание: «История литературы — это большой морг, где всякий отыскивает покойников, которых любит и с которыми состоит в родстве. Когда среди великого множества ничтожных трупов я вижу здесь Лессинга или Гердера с их величавыми человеческими лицами, мое сердце бьется сильнее. Как могу я пройти мимо, не коснувшись легким поцелуем ваших бледных губ!»¹⁶. Такова ирония Гейне в адрес литературного процесса, где умершие открывают живым творцам грани их собственного творческого дара, открывают грядущей культуре ее первоосновы, давая возможность действия «хитроумной игре смещений, подмен и несознаваемых, или непризнаваемых в открытую перетолкований»¹⁷.

Несомненно, русские авторы, к творчеству которых мы обращались, именно так относились к Шеллингу, Жан-Полю, Ф.Шлегелю, Новалису, Тику, Гофману, Зольгеру. Взгляд назад им был необходим, чтобы двигаться далее, преодолевая «пропасть», возникающую между культурами, которую они заполняли игрой, «хаосом идей» и разнонаправленной иронией, унаследованной из немецкого романтизма и в итоге направляемой на романтизм.

¹⁵ Федоров Ф.П. Типы искусства, существовавшие в 1800—1830-е годы. С. 304.

¹⁶ Гейне Г. Романтическая школа. С. 156—157.

¹⁷ Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 305.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аванесов Р.И. Достоевский в работе над «Двойником» // Творческая история. Исследования по литературе. М., 1927. С. 154—190.
2. Автухович Т.Е. «Русские ночи В.Ф.Одоевского»: позитивизм в зеркале романтизма // Автухович Т.Е. Поэзия риторики: очерки теоретической и исторической поэтики. Минск, 2005. С. 148—157.
3. Азбукин В. И.А.Гончаров в русской критике (1847—1912). Орел, 1916. — 293 с.
4. Айхенвальд Ю. Тютчев // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. Т. 1. С. 116—124.
5. Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886.
6. Аксаков И.С. Ф.И.Тютчев и его статья «Римский вопрос и папство» // Ф.И.Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 146—184.
7. Андреева В., Ровнер А. Змей, Камень // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999. С. 199—200, 226—229.
8. Аникст А.А. «Фауст» Гете. М., 1979. — 240 с.
9. Аношкина В.Н. Мироззрение и слово поэта: Современные проблемы изучения поэтического наследия Тютчева // Литературоведческий журнал. 2004. № 18. С. 3—25.
10. Апостолос-Кападонна Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, 2000. — 267 с.
11. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. М., 2001. — 400 с.
12. Ашимбаева Н.Т. Достоевский. Контекст творчества и времени. СПб., 2005. — 288 с.
13. Балакин В.Д. Между сказкой и реальностью // Сафрански Р. Гофман. М., 2005. С. 5—14.
14. Балакшина Ю.В. Осмысление типа романтика в повести Н.В.Гоголя «Невский проспект» и романе И.А.Гончарова «Обыкновенная история» (сопоставительный анализ) // Творчество Н.В.Гоголя: Истоки, поэтика, контекст: Сб. науч. тр. СПб., 1997. С. 13—18.
15. Балакшина Ю.В. Комическое в романе И.А.Гончарова «Обыкновенная история» (Юмор как эстетическая доминанта художественного целого): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. — 18 с.
16. Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15 т. М., 1951.
17. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. — 616 с.
18. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Антология. М., 2001. С. 327—370.
19. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000. — 336 с.
20. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. — 470 с.

21. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. — 543 с.
22. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. — 304 с.
23. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 337—412.
24. Белинский В.Г. Петербургский сборник // Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 121—156.
25. Белинский В.Г. Сочинения князя В.Ф.Одоевского // Собр. соч.: В 9 т. М., 1981. Т. 7. С. 102—126.
26. Белинский В.Г. Тереза Дюнойе. Роман Евгения Сю // Собр. соч.: В 9 т. М., 1982. Т. 8. С. 240—259.
27. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Ростов н/Д, 1987. — 208 с.
28. Белянцева А., Тамарченко Н. Проблема двойничества у Гоголя, Гофмана и Достоевского // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2003. С. 345—350.
29. Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. — 448 с.
30. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. Иркутск, 1987. — 120 с.
31. Беньямин В. Теория искусства ранних романтиков и Гете // Логос. М., 1992. Вып. 4. С. 151—158.
32. Берков П. Из истории русской пародии XVIII—XX вв. // Вопросы литературы. М., 1957. Вып. 5. С. 220—268.
33. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. — 568 с.
34. Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // Статьи о литературе. М.; Л., 1962.
35. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб., 2002. — 480 с.
36. Берковский Н.Я. Тютчев // Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. М., 1987. С. 5—42.
37. Бернандт Г.Б. Одоевский и Бетховен. Страницы из истории русской бетховенианы. М., 1971. — 52 с.
38. Берновская Н.М. О романтической иронии в творчестве Э.Т.А.Гофмана: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1971. — 16 с.
39. Блок А.А. Ирония // Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 100—105.
40. Богуславский В. Скептицизм // Философская энциклопедия: В 5 т. М., 1970. Т. 5. С. 23.
41. Большой толковый словарь / Под ред. С.А.Кузнецова. СПб., 2000. С. 1507.
42. Бонаventura. Ночные бдения. М., 1990. — 254 с.
43. Боров Ю.Б. Эстетика: В 2 т. Смоленск, 1997. Т. 1. — 576 с.; Т. 2. — 640 с.

44. Ботникова А.Б. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). К проблеме русско-немецких типологических связей. Воронеж, 1977. — 206 с.
45. Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2003. — 341 с.
46. Ботникова А.Б. Романтическая ирония и преодоление монологизма // Филологические записки Воронежского гос. ун-та, 2000. Вып. 14. С. 108—114.
47. Ботникова А.Б. Что осталось? (Наследие романтизма в начале XXI века) // Филологические записки Воронежского университета. Воронеж, 2001. Вып. 17. С. 36—46.
48. Боцяновский В.Ф. Князь В.Ф.Одоевский и общество посещения бедных в С.-Петербурге. СПб., 1899. — 25 с.
49. Брюсов В.Я. Ф.И.Тютчев. Смысл его творчества // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 2004. С. 462—482.
50. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994. — 415 с.
51. Булдакова Е.Р. Книга В.Ф.Одоевского «Русские ночи» и интеллектуальная культура его времени: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. — 17 с.
52. Буткова Н.В. Образ Германии и немцев в творчестве Ф.М.Достоевского. Волгоград, 2000. Рукоп. деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 55866. — 54 с.
53. Бухштаб Б.Я. Стихи Тютчева о времени // Бухштаб Б.Я. Фет и другие. СПб., 2000. С. 64—74.
54. Вайман С.Т. Тютчевское // Филологические науки. 1978. № 6. С. 23—34.
55. Вайнштейн О.Б. Истолкуйте мое наваждение // Литературное обозрение. М., 1991. № 12. С. 68—70.
56. Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. — 80 с.
57. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М., 1966. — 404 с.
58. Васильева Е. Опыт интерпретации романа И.А.Гончарова «Обыкновенная история» // Литература: Сб. науч. тр. Вильнюс, 1989. № 31 (2). С. 30—43.
59. Видяева Н.Н. Категория иронии К.В.Ф.Зольгера в призме повести М.Ю.Лермонтова «Штосс» // Мир романтизма: Сб. науч. тр. Тверь, 2004. Т. 9 (33): Материалы междунар. науч. конф. «Мир романтизма» (XII Гуляевских чтений). Тверь, 2004. С. 213—218.
60. Виндельбанд В. Избранное: Дух и история. М., 1995. — 687 с.
61. Виткоп-Менардо Г. Гофман сам свидетельствующий о себе и о своей жизни. Челябинск, 1999. — 325 с.
62. Вольперт Л. Ирония в прозе Пушкина и Стендаля («Капитанская дочка» и «Красное и черное») // Лотмановский сборник. М., 2004. С. 270—280.
63. Воробьева М.С. Особенности повествования в повести И.А.Гончарова «Лихая болять» // Художественный текст и культура: Сб. науч. тр. Владимир, 2004. С. 128—133.
64. Вригт Г.Х. фон. Три мыслителя. СПб., 2000. — 256 с.

65. Выгон М.С. Парадигмы комического в современной литературе // Современная русская литература (1990-е гг. — начало XXI в.) СПб., 2005. С. 40—63.
66. Габитова Р.С. Философия немецкого романтизма. Л., 1978. — 288 с.
67. Гайденоко П.П. Прорыв к трансцендентному. М., 1997. — 495 с.
68. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. М., 1891. — 782 с.
69. Галенко С.П. Идея трансцендентализма в западноевропейской философии // Историко-философский ежегодник — 92. М., 1992. С. 46—64.
70. Гартман Н. Эстетика. Киев, 2004. — 640 с.
71. Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М., 2004. — 640 с.
72. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1973. Т. 4. — 676 с.
73. Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. — 385 с.
74. Гейне Г. Романтическая школа // Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 6. С. 143—280.
75. Гельдерлин Ф. Рейн // «Свободной музы приношенье...»: Европейская романтическая поэма. М., 1988. С. 63—69.
76. Гете И.В. Природа и искусство // Избранное: В 2 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 167.
77. Гете И.В. Природа // Гете И.В. Избранное. М., 1963. С. 488—490.
78. Гете И.В. Фауст // Гете И.В. Избранное: В 2 т. СПб., 1997. Т. 2. — 560 с.
79. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. — 232 с.
80. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. — 415 с.
81. Гиривенко А.Н. Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века. Эпоха романтизма. М., 2002. — 280 с.
82. Гиришман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М., 2002. — 528 с.
83. Глан М. Из истории русского романтизма тридцатых годов // Русская речь. 1935. № 7—8. С. 97—121.
84. Голубева О.Д. В.Ф.Одоевский. СПб., 1995. — 187 с.
85. Гончаров И.А. Письма столичного друга к провинциальному жениху // Гончаров И.А. Повести и очерки. Л., 1937. С. 15—181.
86. Гончаров И.А. Неизданные стихи // Звезда. 1938. № 5. С. 243—245.
87. Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1996.
88. Горнфельд А.Г. На пороге двойного бытия // Ф.И.Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 230—246.
89. Готорн Н. Мастер красоты // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1986. С. 388—407.
90. Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1996—2000.
91. Гоцци К. Сказки для театра // Гольдони К. Комедии. Гоцци К. Сказки для театра. Альфьери В. Трагедии. М., 1971. С. 323—530.
92. Гражис П. Достоевский и романтизм. Вильнюс, 1979. — 172 с.

93. Гребенка Е.П. Рассказы пирятинца // Избранные произведения. Киев, 1954. С. 19—82.
94. Грехнев В.А. Романтическая ирония и абсолют // Сюжет и время: Сб. науч. тр. Коломна, 1991. С. 23—27.
95. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л., 1991. — 144 с.
96. Григорович Д.С. Литературные воспоминания (Отрывок) // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 369—371.
97. Григорьев А.А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 70—188.
98. Григорьев А.А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 31—69.
99. Григорьев А.А. И.С.Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо» (Современник. 1859 г. № 1). Письма к ГГ. А. К.-Б. Статья четвертая и последняя // Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 171—211.
100. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996. — 214 с.
101. Гроссман В. Проблема реализма у Достоевского // Вестник Европы. Пг., 1917. № 2. С. 65—99.
102. Гроссман Л.П. Тютчев и сумерки династий // Ф.И.Тютчев: pro et contra. М., 2005. С. 380—407.
103. Гузь Н.А. Художественная система романов И.А.Гончарова: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2001. — 34 с.
104. Гулыга А.В. Шеллинг. М., 1994. — 320 с.
105. Гуревич П.С. Игра // Культурология XX века: Энциклопедия. СПб., 1998. С. 236.
106. Гюнтер Х. Эстетика государства и трагедия смеха // Общественные науки и современность. М., 1992. № 4. С. 87—96.
107. Даль В.И. Савелий Граб, или Двойник // Соч.: В 3 т. М., 1883. Т. 2. С. 108. — 223 с.
108. Дарский Д.С. Чудесные вымыслы: О космическом сознании в лирике Ф.И.Тютчева. М., 1914. — 127 с.
109. Дементьев В.В. Непрямая коммуникация и ее жанры. Саратов, 2000. — 248 с.
110. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. М., 2003. — 298 с.
111. Денисова И.Э. Пушкинские цитаты и реминисценции в «Обыкновенной истории» И.А.Гончарова // Филологические науки. 1990. № 2. С. 26—36.
112. Державин Г.Р. Бог, Фелица // Антология русской поэзии: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 199—206.

113. Дилакторская О.Г. «Двойник» и «Мертвые души». К проблеме диалога текстов // Русская речь. 1998. № 4. С. 3—11.
114. Дилакторская О.Г. Мотив зеркала в повести «Двойник» Ф.М.Достоевского // Литература в целостном контексте культуры: Докл. Всерос. межвуз. конф. Биробиджан, 1996. С. 5—15.
115. Динесман Т.Г. Ф.И.Тютчев. Страницы биографии (К истории дипломатической карьеры). М., 2004. — 160 с.
116. Дмитриева Л.С. Комическое в эстетической концепции Ф.М.Достоевского. Донецк, 1983. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 12919. — 12 с.
117. Дьяченко А. Евгений Павлович Гребенка // Гребенка Е.П. Избранные произведения. М., 1954. С. 3—18.
118. Евнин Ф.И. Об одной историко-литературной легенде // Русская литература. 1965. № 3. С. 3—26.
119. Евстратов Н.Г. Гончаров на путях к роману (к характеристике раннего творчества). Уральск, 1955. С. 171—215.
120. Егорова В.И., Одоевский В.Ф. в общественной жизни 20—40-х годов XIX века: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1989. — 24 с.
121. Емельянов Б.В. Три века русской философии (XVIII—XX вв.). Екатеринбург, 1997. — 226 с.
122. Емельянов Л.Н. Гоголь и ранний Достоевский: тема двойничества и романтическая традиция // Романтизм в литературном движении. Тверь, 1997. С. 144—147.
123. Еремеев А.Э. Русская философская проза. Томск, 1989. — 192 с.
124. Ермоленко С.И. Лирика М.Ю.Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996. — 420 с.
125. Ермоленко С.И. Характер монолога в ранней лирике М.Ю.Лермонтова (1831-го июня 11 дня) // Проблема стиля и жанра в русской литературе XIX века. Свердловск, 1991. С. 21—34.
126. Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. М., 2003. — 352 с.
127. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. — 448 с.
128. Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. — 472 с.
129. Жилиякова Э.М. И.А.Гончаров и Вальтер Скотт (некоторые наблюдения) // Проблемы метода и жанра: Сб. науч. тр. Томск, 1998. Вып. 13. С. 197—214.
130. Жилиякова Э.М. Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского. Томск, 1989. — 272 с.
131. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1981. — 674 с.
132. Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное. Л., 1967. — 19 с.
133. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. — 232 с.

134. Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1969. — 83 с.
135. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2.
136. Загидуллина М.В. Двойничество // Достоевский: Эстетика и поэтика. Челябинск, 1997. С. 150—151.
137. Замотин И.И. Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20—30-х годов XIX столетия. СПб., 1907. — 432 с.
138. Захаркин А.А. Новые черты русского романа 40-х годов XIX века («Обыкновенная история» И.А.Гончарова и «Рудин» И.С.Тургенева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1993. — 19 с.
139. Захаров В.Н. Двойничество // Достоевский: Эстетика и поэтика. Челябинск, 1997. С. 151.
140. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского (типология и поэтика). Л., 1985. — 209 с.
141. Захаров В.Н. Фантастическое в творчестве Ф.М.Достоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 1975. — 25 с.
142. Зеньковский В.В. Гоголь и Достоевский // О Достоевском. Прага, 1929. С. 65—76.
143. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1. — 222 с.
144. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. М., 1987. — 362 с.
145. Зольгер К.В.Ф. Эрвин. М., 1992. — 432 с.
146. Зырянов О.В. «Образ мыслителя» в лирике Ф.И.Тютчева 1830-х годов (к проблеме драматического) // Проблема стиля и жанра в русской литературе XIX века. Свердловск, 1991. С. 34—44.
147. Иванов В.И. Борозды и Межи. М., 1916. — 351 с.
148. Иванова И.Н. Ирония: Из истории понятия // Вестник Ставропольского гос. пед. ун-та: Социально-гуманитарные науки. Ставрополь, 1997. Вып. 10. С. 57—66.
149. Иванова И.Н. Ирония в литературе и современное литературоведение: проблемы определения и перспективы изучения // Русское литературоведение в новом тысячелетии: Сб. науч. тр. М., 2003. Т. 2. С. 336—340.
150. Иванова И.Н. Современные концепции иронии // Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ставрополь, 2004. Ч. 1. С. 13—18.
151. Иванова О.В. Ирония в романе Ф.Сологуба «Мелкий бес» // Литературоведческий журнал. 2000. № 13—14. Ч. 2. С. 250—278.
152. Иванюк Б.П. Стихотворение-троп как тип художественного целого (на материале произведений Ф.И.Тютчева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1988. — 16 с.
153. Избранная проза немецких романтиков: В 2 т., М., 1979. Т.1. — 397 с. Т. 2 — 439 с.

154. Ирония // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М.Коженикова и П.А.Николаева. М., 1987. С. 132.
155. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2002. — 284 с.
156. Исупов К.Г. Онтологические парадоксы Ф.И.Тютчева («Сон на море») // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого: Сб. науч. тр. Кемерово, 1983. С. 21—29.
157. Кагановская Е.М. Полифоническое звучание как основа иронического представления // Язык и культура: Докл. III междунар. конф. Киев, 1994. С. 197—205.
158. Каменский З.А. Русская философия начала XIX века и Шеллинг. М., 1980. — 326 с.
159. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 7. С. 137—376.
160. Кант И. Критика способности суждения // Собр. соч.: В 8 т. М., 1994. Т. 5. — 414 с.
161. Кантор В. Иная Европа Федора Тютчева // Вестник Европы. 2004. Т. 12. С. 191—206.
162. Канунова Ф.З. Еще раз о соотношении романтизма и реализма: к проблеме свободы и необходимости в русской классической литературе // Проблема метода и жанра: Сб. науч. тр. Томск, 1991. Вып 17. С. 3—16.
163. Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990. — 399 с.
164. Карташова И.В. Этюды о романтизме. Тверь, 2002. — 189 с.
165. Касаткина Т.А. Эмоционально-ценностная ориентация иронии и ее воплощение в романе «Бесы» Достоевского (Образ Николая Ставрогина) // Филологические науки. 1993. № 2. С. 69—80.
166. Касумова С.Ф. Литературно-критические воззрения В.Ф.Одоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Баку, 1990. — 25 с.
167. Кашина Н.В. Эстетика Ф.М.Достоевского. М., 1989. — 288 с.
168. Киносита Т. Ирония судьбы или ирония романтическая? По поводу трагедии героя рассказа «Кроткая» // Достоевский и мировая культура: альманах. М., 1999. № 12. С. 13—17.
169. Киреевский И.В. Избранные статьи. М., 1984. — 383 с.
170. Кирпичников А. Достоевский и Писемский. Опыт сравнительной характеристики. Одесса, 1884. — 88 с.
171. Князь Владимир Федорович Одоевский. Переписка с великой княгиней Марией Павловной, великой герцогиней Саксен-Веймар-Эйзенах / Составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии Е.Е.Дмитриевой. М., 2006. — 374 с.
172. Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. С. 57—65.

173. Козлова А.В. Феномен двойничества и формы его выражения в русской прозе 1820—30-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. — 16 с.
174. Козырев Б.М. Письма о Тютчеве // Литературное наследство. М., 1988. Т. 97: В 2 кн. Кн. 1. «Ф.И.Тютчев». С. 70—131.
175. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. — 336 с.
176. Кононенко Е.И. Ирония как эстетический феномен: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1987. — 24 с.
177. Кононенко Е.И. Проблема типологии иронии как эстетического и художественного феномена // Проблемы некоторых эстетических категорий в теории и истории эстетики. М., 1983. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 13805. С. 32—42.
178. Кононенко Е.И. Эстетический диапазон иронии // Проблемы эстетической культуры и искусства. М., 1982. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 12022. С. 108—118.
179. Констан Б. Адольф // Шатобриан Р. Ренэ. Констан Б. Адольф. М., 1932. С. 79—144.
180. Котляровский Н.А. Князь Владимир Федорович Одоевский, автор «Русских ночей» // Котляровский Н.А. Старинные портреты. СПб., 1907. С. 135—153.
181. Краснощекова Е. И.А.Гончаров и русский романтизм 20—30-х годов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1975. Т. 34. № 4. С. 304—316.
182. Краснощекова Е. И.А.Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. — 496 с.
183. Крекнина Л.И. Христианско-мифологическая традиция в русской литературе 30—40-х гг. XIX в. Тюмень, 1997. — 78 с.
184. Кубасов И.А. Князь Владимир Федорович Одоевский: Биографический очерк. СПб., 1903. — 115 с.
185. Кузнецов О.Н., Лебедев В.И. Достоевский о тайнах психического здоровья. М., 1994. — 168 с.
186. Куклев В., Гайдук Д. Пчела // Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авторы-сост. В.Андреева, В.Куклев, А.Ровнер. М., 1999. С. 409—410.
187. Кулишкина О.Н. Концепция творческой личности в русской романтической повести 1830-х годов (В.Ф.Одоевский). Л., 1989. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 40680. — 23 с.
188. Кулишкина О.Н. «Психологические заметки» В.Ф.Одоевского: «Афористическая одежда» «совершеннейшей системы» // Филологические науки. 1998. № 1. С. 31—40.
189. Кулишкина О.Н. Русская афористика первой половины XIX века. СПб., 2003. — 120 с.
190. Кулишкина О.Н. Фаустовская тема в художественном мире «Русских ночей» В.Ф.Одоевского // Русская литература. 1996. № 2. С. 126—132.
191. Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов н/Д, 1998. — 416 с.
192. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1998. — 384 с.

193. Кьеркегор С. О понятии иронии // Логос. 1993. № 4. С. 176—203.
194. Лебедева Н.С. Образ художника у Гофмана и Одоевского // Свое и чужое в европейской культурной традиции. Н.Новгород, 2001. С. 244—245.
195. Лебедева Н.С. Способы изображения мысли в романе В.Ф.Одоевского «Русские ночи» // Грехневские чтения. Н.Новгород, 2001. С. 46—49.
196. Лебедева О.Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. — 356 с.
197. Левина Л.А. Авторский замысел и художественная реальность (Философский роман В.Ф.Одоевского «Русские ночи») // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1990. Т. 49. № 1. С. 31—40.
198. Лейбов Р. Клеопатра, четырехстопный хорей и Суэцкий канал: из комментариев к лирике Тютчева // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. С. 208—224.
199. Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: Жанр и контекст. Тарту, 2000. — 143 с.
200. Лермонтов Ю.М. Демон // Собр. соч.: В 4 т. М., 1958. Т. 2. С. 81—112.
201. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. — 784 с.
202. Леэметс Х.Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX века (на материале произведений А.А.Бестужева-Марлинского, Н.А.Полевого и В.Ф.Одоевского): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1974. — 24 с.
203. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. — 639 с.
204. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74—87.
205. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб., 2001. С. 342—403.
206. Лобыцына М.В. Своеобразие русской фантастической повести 1820—1830 гг. (Н.В.Гоголь и В.Ф.Одоевский): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. — 16 с.
207. Логинова Н.И. К вопросу об иронии у А.С.Пушкина («Капитанская дочка») и у Ф.М.Достоевского («Подросток») // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9: «Филология». М., 1999. № 5. С. 16—26.
208. Ломагина М.Ф. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского // Филологические науки. 1971. № 5. С. 3—13.
209. Лосев А.Ф. Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. М., 1966. С. 54—84.
210. Лосев А.Ф. История античной эстетики. М., 1969. — 716 с.
211. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 405—602.
212. Лосев А.Ф. Прометей // Мифологический словарь / Под ред. Е.М.Мелетинского. М., 1990. С. 21.

213. Лосев А.Ф., Шестаков В.Н. Ирония // Лосев А.Ф. Шестаков В.Н. История эстетических категорий. М., 1965. С. 326—358.
214. Лотман Л.М. Ф.И.Тютчев // История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 403—426.
215. Лотман Ю.М. Заметки по поэтике Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 553—564.
216. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 594—604.
217. Лотман Ю.М. О типологическом изучении культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 447—459.
218. Лотман Ю.М. Поэзия Карамзина // Лотман Ю.М. Карамзин. СПб., 1997. С. 418—455.
219. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 565—594.
220. Лотман Ю.М. Русский дендизм // Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 123—135.
221. Лотман Ю.М. Спецкурс «Русская философская лирика. Творчество Тютчева» (неавторизованный конспект лекций). Публикация Л.Киселевой // Тютчевский сборник. Тарту, 1999. С. 273—317.
222. Лошиц Ю.М. Гончаров. М., 1986. — 367 с.
223. Лукач Г. фон. Душа и формы. М., 2006. — 264 с.
224. Магина Р.Г. Русский философско-психологический романтизм (Лирика В.А.Жуковского, Ф.И.Тютчева, А.А.Фета). Челябинск, 1982. — 94 с.
225. Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975. — 239 с.
226. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. М., 1993. — 352 с.
227. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987. — 319 с.
228. Манн Ю.В. Динамика поэтических форм // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 21—25.
229. Манн Ю.В. Гоголь // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 369—384.
230. Манн Ю.В. Литература в первой половине XIX века // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 284—292.
231. Манн Ю.В. Натуральная школа // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6. С. 384—396.
232. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1988. — 413 с.
233. Манн Ю.В. Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. М., 2001. — 447 с.
234. Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1998. — 381 с.
235. Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма: Сб. науч. тр. М., 1969. С. 241—305.

236. Маркин П.Ф. Маска как тип поведения человеческой личности в ранних произведениях Ф.М.Достоевского. Петрозаводск, 1982. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 10498. — 16 с.

237. Маркович В.М. О значении чудесного в русской литературе XIX века // Российский литературоведческий журнал. М., 1993. № 3. С. 8—12.

238. Маркович В.М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 5—42.

239. Маркович В.М. «Чужая речь» и взаимодействие речевых манер в романе Гончарова «Обыкновенная история» // Филологические науки. 1982. № 2 (128). С. 58—66.

240. Масленникова А.А. Скрытые смыслы и их лингвистическая интерпретация: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999. — 35 с.

241. Махов А.Е. Миф об золотой арфе (публикация С.А.Гудимовой) // Культурология — 1994. № 4 (12): Дайджест. С. 228—245.

242. Медовой М. Пути развития философской прозы В.Ф.Одоевского в середине 1820—1840-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1971. — 18 с.

243. Мейер Г.А. Жало и дух. Обморок веры живой (Место Тютчева в метафизике российской литературы) // Ф.И.Тютчев: pro et contra. М., 2006. С. 698—720.

244. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М.; СПб., 2005. — 240 с.

245. Мельгунов Н.А. Кто же он? // Мельгунов Н.А. Рассказы о былом и небывалом: В 2 т. М., 1834. С. 45—138.

246. Мельник В.И. Художественные искания и этический идеал И.А.Гончарова: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1989. — 42 с.

247. Мельник В.И. Тема донжуанизма в творчестве И.А.Гончарова // Метод, жанр, поэтика в зарубежной литературе: Сб. науч. тр. Фрунзе, 1991. С. 49—58.

248. Мельник В.И. Гончаров и Европа (к постановке проблемы) // Гончаровские чтения: Сб. науч. тр. Ульяновск, 1995. С. 4—13.

249. Мережковский Д.С. Две тайны русской поэзии // Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 416—482.

250. Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. — 624 с.

251. Мехтиев В.Г. Романтизм как религиозная проблема (соборность — ирония — нигилизм): Сб. науч. тр. Уссурийск, 2001. С. 115—121.

252. Мизинов П.И. Князь В.Ф.Одоевский и его литературная деятельность // Мизинов П.И. История и поэзия. Историко-литературные этюды. М., 1900. С. 421—492.

253. Милюгина Е.Г. О мифотворчестве романтиков. К вопросу об универсализме романтического художественного мышления // Романтизм в литературном движении: Сб. науч. тр. Тверь, 1997. С. 33—44.

254. Милюгина Е.Г. Романтический лабиринт: семантическая структура романтического художественного текста // Романтизм: грани и судьбы: Сб. науч. тр. Тверь, 2002. Вып. 4. С. 20—28.

255. Мирская Л.А., Пигулевский В.О. Романтическая ирония и игра воображения // *Философские науки*. 1987. № 4. С. 39—49.
256. *Мировая история. Новое время. XIX век*. М., 2003. — 320 с.
257. Мисюров Н.Н. Герои Э.Т.А.Гофмана и В.Ф.Одоевского в пространстве романтического двоимирия: Общее и особенное в средствах романтической действительности. Л., 1985. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 23830. — 15 с.
258. Мисюров Н.Н. Истинная Церковь немецких романтиков. Новая страница из истории романтической школы в Германии. Омск, 1998. — 136 с.
259. Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: Проблемы взаимосвязей. М., 2000. — 856 с.
260. Михайловская Н.М. Драматургия В.Ф.Одоевского и 40—60-х годов XIX века. Челябинск, 1987. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 33889. — 21 с.
261. Михайловская Н.М. Владимир Федорович Одоевский — писатель-просветитель: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1985. — 45 с.
262. Михайловская Н.М. Реалистическая проза В.Ф.Одоевского 30-х годов XIX века. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 4427. Челябинск, 1979. — 12 с.
263. Михновец Н.Г. Прецедентные произведения и прецедентные тексты в диалогах культур и времен. СПб., 2006. — 384 с.
264. Молнар А. Поэтика романов И.А.Гончарова. М., 2004. — 157 с.
265. Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. М., 2006. — 184 с.
266. Москвин В.П. Фигуры двусмысленной речи // *Русский язык в школе*. 2002. № 2. С. 86—90.
267. Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1980. — 565 с.
268. Мухамидинова Х.М. Формы выражения авторской позиции в романе Гончарова «Обыкновенная история» // *Реализм: жанр, стиль*: Сб. науч. тр. Бишкек, 1991. С. 35—46.
269. Мухамидинова Х.М. Авторская позиция в повести Гончарова «Лихая болезнь». Бишкек, 1992. Рукоп. деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 46762. — 14 с.
270. Надточий Э. Типологическая проблематизация связи субъекта и аффекта в русской литературе (Из философских наблюдений над эволюцией поэтики золотухи) // *Логос*. 1999. № 2. С. 24—42.
271. Найман Е.А. Онтологизм иронии // *Проблемы исследования знания и культуры*. Томск, 1994. Рукоп. деп. в ИНИОН РАН. Деп. № 49627. С. 72—76.
272. Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997. — 332 с.
273. Наранхо К. Песни Просвещения. М., 1997. — 375 с.
274. Незавершенный замысел В.Ф.Одоевского «Сегелиель» (по рукописям из фонда № 539 Российской национальной библиотеки). Публикация А.В.Коренькова // *Вестник Российского ун-та дружбы народов*. 1998. № 3. С. 85—120.
275. Недзвецкий В.А. «Все так обыкновенно...» (Концепция современности у И.А.Гончарова) // *Известия АН СССР*. 1991. Т. 50. № 2. С. 99—113.

276. Некрасов Н.А. Из статьи «Русские второстепенные поэты» // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 2004. С. 360—384.
277. Нестерова С.В. Женская тема в творчестве Каролины Павловой // Проблемы литературных жанров. Томск, 2002. Ч. 1. С. 210—213.
278. Нечаева В.С. Ранний Достоевский. 1821—1849. М., 1979. — 288 с.
279. Новалис. Гимны к ночи. М., 1996. — 192 с.
280. Одоевский В.Ф. Избранные музыкально-критические статьи. М.; Л., 1951.
281. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1951. — 723 с.
282. Одоевский В.Ф. Сочинения: В 3 ч. СПб., 1844. Ч. 3. — 374 с.
283. Одоевский В.Ф. Записная книжка // Одоевский В.Ф. Романтические повести. Л., 1929. С. 61—76.
284. Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. — 223 с.
285. Одоевский В.Ф. Русские ночи. М., 1975. — 319 с.
286. Одоевский В.Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 1. — 365 с. Т. 2. — 365 с.
287. Океанский В.П. Поэтика пространства в русской метафизической лирике XIX в.: Е.А.Баратынский, А.С.Хомяков, Ф.И.Тютчев. Иваново, 2002. — 201 с.
288. Осинская И.А. Поэтика иронии // Труды членов Российского философского общества. М., 2002. Вып. 2. С. 254—290.
289. Осипов Н.Е. «Двойник. Петербургская поэма» Ф.М.Достоевского // О Достоевском. Прага, 1929. С. 39—64.
290. Осповат А.Л. «Олегов щит» у Пушкина и Тютчева (1829 г.) // Тыняновский сборник: Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 61—69.
291. Осповат А.Л. О стихотворении «14-ое декабря 1825 года» (К проблеме «Тютчев и декабризм») // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 233—251.
292. Осповат А.Л. Пушкин, Тютчев и польское восстание 1830—1831 гг. // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. Таллинн, 1987. С. 49—52.
293. Отрадин М.В. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история» // Русская литература. 1993. № 4. С. 35—65.
294. Отрадин М.В. Проза И.А.Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994. — 168 с.
295. Панаев И.И. Литературные воспоминания (Отрывок) // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 332—339.
296. Паперный З.С. Ирония и лирика: Лермонтовская традиция у Чехова // Связь времен. М., 1994. С. 139—152.
297. Паси И. Ирония как эстетическая категория // Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство. М., 1980. С. 60—84.
298. Петрова Н. Был ли Адуев романтиком по натуре? // Studia Rossica. Т. 1. Warszawa, 1976. S. 195—200.
299. Печерская Т.И. Поэтика повестей Ф.М.Достоевского 1840—1860-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1989. — 16 с.
300. Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000. — 106 с.
301. Пигарев К.В. Тютчев и его время. М., 1978.

302. Пигулевский В.О. Эстетический смысл иронии в искусстве (От романтизма к постмодернизму): Автореф. дис. ... д-ра филос. наук. М., 1992. — 37 с.
303. Пигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония: Опыт характеристики романтического мирозерцания. Кишинев, 1990. — 167 с.
304. Платон: Сочинения: В 4 т. М., 1990—1994.
305. Плотин. Эннеады: В 2 т. Киев, 1995. Т. 2. — 236 с.
306. Погодин М.П. Воспоминание о князе Владимире Федоровиче Одоевском // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 321—326.
307. Погорельский Антоний. Двойник, или Мои вечера в Малороссии // Погорельский Антоний. Избранное М., 1985. С. 24—158.
308. Подорога В.А. Рождение двойника. Логика психомимесиса и литература Ф.Достоевского // Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н.Гоголь, Ф.Достоевский. М., 2006. С. 309—631.
309. Полевой Н.А. Живописец // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 122—236.
310. Полевой П. История русской литературы в очерках и биографиях. Ч. 2. Новый и новейший периоды: от Кантемира и до нашего времени. СПб., 1890. — 358 с.
311. Полонский А.П. Князь В.Ф.Одоевский // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 372—376.
312. Попа П. Романтизм и реализм в литературном творчестве В.Ф.Одоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1967. — 18 с.
313. Порошенков Е.П. Об одной идее повести Ф.М.Достоевского «Двойник» // Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та. М., 1967. № 256. Очерки по истории русской литературы. С. 128—150.
314. Постнов О.Г. Эстетика И.А.Гончарова. Новосибирск, 1997. — 240 с.
315. Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев, 1989. — 128 с.
316. Поэзия немецких романтиков. М., 1985. — 527 с.
317. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1999. — 288 с.
318. Простосердов Е. И смех, и горе (Литературные и общественные заметки) // Наблюдатель. № 4. С. 46—58.
319. Пруцков Н.И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л., 1962. — 232 с.
320. Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И.Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. 1803—1928. Л., 1928. С. 9—57.
321. Пушкина О.С. Петербургскую смесь... // Исторический вестник. 1888. Т. 31. № 2. С. 291.
322. Ремчукова Е.Н. Креативный потенциал русской грамматики (морфологические ресурсы языка): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. — 40 с.
323. Родзевич С. К истории русского романтизма (Э.Т.А.Гофман и 30—40-е гг. в нашей литературе) // Русский филологический вестник. Пг., 1917. № 1—2. С. 194—237.

324. Романов Б. Неразгаданный Тютчев // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 2004. С. 550—570.
325. Рорти Р. Случайность. Ирония и Солидарность. М., 1996. — 282 с.
326. Рощина О.С. Иронический модус художественности (А.П.Чехов, А.А.Блок, И.А.Бунин): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1998. — 24 с.
327. Румянцев Б.Г. Категория комического в эстетике И.А.Гончарова. М., 1987. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 30041. — 23 с.
328. Румянцев Б.Г. Проблемы комического в русской эстетике и литературной критике 20—30-х годов XIX века. М., 1987. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 30043. — 23 с.
329. Румянцев Б.Г. Художественное выражение комического в романах И.А.Гончарова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1988. — 18 с.
330. Русская литература XIX века (вторая половина). Даугавпилс, 1993.
331. Русская романтическая повесть писателей 20—40 годов XIX века. М., 1992. — 464 с.
332. Русские эстетические трактаты первой половины XIX века: В 2 т. М., 1974. Т. 2. — 647 с.
333. Русское общество 40—50-х годов XIX в. Ч. 1. Записки А.И.Кошелева. М., 1991. — 237 с.
334. Савов С.Д. Ирония как объект философско-эстетического анализа: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Киев, 1986. — 16 с.
335. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В.Ф.Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. 1. Ч. 1. — 606 с.; Т. 1. Ч. 2. — 459 с.
336. Саниева И., Давыдов В. Ирония. История вопроса // Язык. Сознание. Коммуникация: Сб. науч. тр. М., 2000. Вып. 12. С. 54—69.
337. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999. — 541 с.
338. Сафрански Л. Гофман. М., 2005. — 383 с.
339. Сахаров В.И. Романтические повести В.Ф.Одоевского и эволюция русской романтической прозы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1976. — 19 с.
340. Сергиенко А.В. О природе иронии как проявлении импликации (на материале прозы Г.Гейне) // Семантические процессы на разных уровнях языковой системы. Саратов, 1994. С. 157—163.
341. Серкова В.А. Ирония в философском мышлении: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Л., 1989. — 18 с.
342. Серкова В.А. Нетрадиционные способы «чтения» текста // Метафизические исследования. СПб., 1998. Вып. 5. С. 356—358.
343. Серкова В.А. Пространство иронического контекста (Сократ, Фр.Шлегель, Кьеркегор) // Кьеркегор и современность: Сб. науч. тр. Минск, 1996. С. 89—98.
344. Силютин О.Ф. Раннее творчество Ф.М.Достоевского. Проблемы иронии, сарказма и юмора: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1968. — 17 с.

345. Синева Е.Н. Мифологические корни проблемы двойничества // Язык. Миф. Этнокультура: Сб. науч. тр. Кемерово, 2003. С. 75—89.
346. Скабичевский А.М. Очерки умственного развития нашего общества. 1825—1860 // Отечественные записки. 1870. Т. 192. № 10. С. 255—322.
347. Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы. 1848—1890. СПб., 1891. — 523 с.
348. Скатов Н. По высям творенья... // Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 2004. С. 610—637.
349. Склейнис Г.А. «Двойничество» в аспекте системности художественного творчества Ф.М.Достоевского. Магадан, 2002. — 39 с.
350. Словарь античности / Сост. Й.Ирмшер. М., 1989. — 704 с.
351. Смирнов А.С. Принципы анализа иронического дискурса романтической эпохи // Современные методы анализа художественного произведения. Смоленск, 2002. С. 71—80.
352. Соболевский С.А. Кн. В.Ф.Одоевскому // Эпиграммы и экспромты С.А.Соболевского. М., 1912. С. 73.
353. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. М., 1999. — 320 с.
354. Созина Е.К. Двойничество // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 149—150.
355. Созина Е.К. Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыт феноменологического анализа). Екатеринбург, 2001. С. 54—148.
356. Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001. — 552 с.
357. Соколовская А.И. Достоевский и романтизм: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1979. — 16 с.
358. Соколовская С.А. Фантастическое в философско-эстетической концепции В.Ф.Одоевского: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1989. — 18 с.
359. Соллогуб В.А. Воспоминание о князе В.Ф.Одоевском // Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена. М., 1982. С. 342—344.
360. Соловский П. Н. Князь В.Ф.Одоевский и его сочинения. Чернигов, 1884. — 43 с.
361. Соловьев А.Э. Романтическая концепция иронии: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1988. — 24 с.
362. Соловьев А.Э. Романтическая ирония и философия истории Гегеля // Из истории идейных исканий эпохи классической немецкой философии: Сб. науч. тр. М., 1985. С. 79—99.
363. Соловьев В.С. Поэзия Тютчева // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 105—121.

364. Сомов В.П. Три повести — три пародии (о ранней прозе И.А.Гончарова) // Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В.И.Ленина. М., 1967. № 256: Очерки по истории русской литературы. Ч. 1. С. 109—127.

365. Сороченко Е.Н. Состояние героя как сюжетное событие (на материале романа И.А.Гончарова «Обыкновенная история») // Язык. Текст. Дискурс: Сб. науч. тр. Ставрополь; Пятигорск, 2004. С. 234—242.

366. Сороченко Е.Н. Тексты романов И.А.Гончарова в эпистемологическом пространстве эпохи: концепт «скука» // Татищевские чтения: Актуальные проблемы науки и практики: Материалы междунар. науч. конф. Тольятти, 2004. Ч. III. С. 163—168.

367. Старобинский Ж. Ирония и меланхолия // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. М., 2002. Т. 1. С. 357—394.

368. Старыгина Н.Н. «Мы не поняли друг друга»: типы мировосприятия героев романа «Обыкновенная история» И.А.Гончарова // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение: Сб. науч. тр. Киров, 2003. С. 22—29.

369. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С. 25—542.

370. Стригунов А.И. Ирония в структуре мировоззрения: постановка проблемы // Диалектика форм и уровней общественного сознания: Сб. науч. тр. Барнаул, 1988. С. 118—132.

371. Суворова Н.Н. Суицид романтической иронии // Филология. Культурология. Речевая коммуникация: Сб. науч. тр. Ярославль, 2003. С. 201—205.

372. Сумцов Н.Ф. Князь В.Ф.Одоевский. Харьков, 1884. — 63 с.

373. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 1. — 512 с.

374. Телетова Н.К. Повести Белкина Пушкина и поэтика романтического // Русская литература. СПб., 1994. № 3. С. 33—43.

375. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. — 360 с.

376. Тимофеева З.М. Проблема соотношения игры и литературы // Studia Linguistica. XII. Перспективные направления современной лингвистики: Сб. науч. тр. СПб., 2003. С. 310—315.

377. Топоров В.Н. Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингианством) // Тютчевский сборник. Тарту, 1990. С. 32—107.

378. Тузов Н.В. Парадоксы миропознания и мироощущения, или иронический взгляд на известные и неизвестные истины. М., 2000. — 197 с.

379. Тураев С.В. Революция во Франции и немецкая литература. М., 1997. — 215 с.

380. Тургенев И.С. Дым // Собр. соч.: В 12 т. М., 1954. Т. 4. С. 7—190.

381. Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского // Антоний Погорельский. Избранное. М., 1985. С. 3—22.

382. Турьян М.А. «Странная моя судьба...»: О жизни Владимира Федоровича Одоевского. М., 1991. — 400 с.
383. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. М., 2002. С. 167—187.
384. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. М., 2002. С. 189—204.
385. Тынянов Ю.Н. Тютчев и Гейне // История литературы. Критика. СПб., 2001. С. 367—378.
386. Тюпа В.И., Бак Д.П. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Сб. науч. тр. Кемерово, 1988. С. 4—15.
387. Тюпа В.И. Система эстетических категорий как литературоведческая проблема // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983. С. 3—13.
388. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. — 224 с.
389. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. — 80 с.
390. Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и письма: В 6 т. М., 2004.
391. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений: В 2 т. М., 1994. Т. 1.— 416 с., Т. 2. — 544 с.
392. Э.Ф.Тютчева — К.Пфеффелю (Овстуг, 13—16/25—28 июля 1849 г.) // Федор Иванович Тютчев. Литературное наследство. М., 1988. Т. 97: В 2 кн. Кн. 2. С. 233—234.
393. Ушаков Ю. Сатирико-обличительные произведения В.Ф.Одоевского 30-х гг. XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1960. — 22 с.
394. Фархитдинова О.М. Ирония: проблема определения и роль в философском познании: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2004. — 25 с.
395. Фаустов А.А. «И всяк зеваает да живет...» (к симптоматике гончаровской «Лихой болести») // Русская литература. 2003. № 2. С. 80—93.
396. Фаустов А.А. Язык переживания русской культуры: На пути к середине XIX в. Воронеж, 1998. — 125 с.
397. Федоров Ф.П. (авт.-сост.) Золова арфа. Русская романтическая лирика. Даугавпилс, 1994. — 352 с.
398. Федоров Ф.П. Романтизм и бидермайер // Russian Literature, 1995. V. 38. P. 241—258.
399. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. — 456 с.
400. Федоров Ф.П. Человек в романтической литературе. Рига, 1987. — 118 с.
401. Филин М.Д. «Русский Фауст» в Европе. Записные книжки князя В.Ф.Одоевского // Филин М.Д. Люди Императорской России. М., 2000. С. 310—344.
402. Философия Шеллинга в России. СПб., 1998. — 528 с.

403. Философский энциклопедический словарь / Под ред. С.С.Аверинцева, Э.А.Араб-Оглы, Л.Ф.Ильичева и др. М., 1989.
404. Флоровский Г.В. Исторические прозрения Тютчева // Флоровский Г. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 223—235.
405. Флоровский Г.В. Спор о немецком идеализме // Флоровский Г.В. Из прошлого русской мысли. М., 1998. С. 412—430.
406. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 232—263.
407. Франк М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония. Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» // Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология. СПб., 2001. С. 291—313.
408. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. — 448 с.
409. Фридендер Г.М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985. — 456 с.
410. Хаев Е.С. Болдинские чтения: Статьи, заметки, воспоминания. Н.Новгород, 2001. — 156 с.
411. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2000. — 398 с.
412. Ханмурзаев К.Г. Герой и особенности поэтики «Ночных бдений» Бонавентуры // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX—XX веков: Сб. науч. тр. Пермь, 1987. С. 11—19.
413. Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997. — 416 с.
414. Хин Е.Ю. В.Ф.Одоевский // Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. М., 1959. С. 3—38.
415. Ходанен Л.А. О поэтике «Русских ночей» В.Ф.Одоевского. М., 1977. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 1305. — 19 с.
416. Ходасевич В.Ф. Державин. М., 1988. — 384 с.
417. Худушина И.В. Философские и социальные взгляды В.Ф.Одоевского: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1983. — 15 с.
418. Цейтлин А.Г. «Счастливая ошибка» Гончарова как ранний этюд «Обыкновенной истории» // Творческая история. Исследования по литературе. М., 1927. С. 124—153.
419. Цейтлин А.Г. Иван Александрович Гончаров. М., 1952. — 62 с.
420. Цехновицер О.В. Силуэт // Одоевский В.Ф. Романтические повести. Л., 1929. С. 5—20.
421. Чагин Г.В. Тютчевы. СПб., 2003. — 416 с.
422. Черданцева И.В. Ирония как метод философствования: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 1998. — 19 с.
423. Чернец Л.В. Ирония как стилистический прием // Русская словесность. 2001. № 5. С. 69—72.
424. Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв.: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994. С. 151—158.

425. Чернова С.В. «Надо уметь чувствовать и думать...» // Семантика. Функционирование. Текст: Сб. науч. тр. Киров, 2004. С. 3—13.
426. Чижевский Д.И. К проблеме двойника // О Достоевском. Прага, 1929. С. 9—38.
427. Чижевский Д.И. Тютчев и немецкий романтизм // Тютчев: pro et contra. СПб., 2005. С. 608—632.
428. Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1967. — 306 с.
429. Чуич Н.Н. Парадоксы интерпретации «иронического текста» // Понимание и интерпретация текста. Тверь, 1994. С. 123—129.
430. Чулков Г. Как работал Достоевский в сороковых годах // Литературная учеба. 1938. № 4. С. 46—76.
431. Чхатарашвили Е.Д. «Русские ночи» В.Ф.Одоевского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1966. — 17 с.
432. Шакирова Л.Г. Истоки символики философских стихов Тютчева о природе. М., 1987. С. 17. Рукоп. деп. в ИНИОН АН СССР. Деп. № 29770. — 47 с.
433. Шашкова Н.В. Романтическая ирония как основа решения конфликта // Проблемы духовной жизни: история и современность. Н.Новгород, 2002. С. 198—204.
434. Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: В 2 т. М., 1987—1989. Т. 1. — 640 с.; Т. 2. — 636 с.
435. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966. — 496 с.
436. Шеллинг: pro et contra. СПб., 2001. — 688 с.
437. Щенников Г.К. Синтез русских и западноевропейских литературных традиций в характерологии Ф.М.Достоевского // Творчество Ф.М.Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург, 1991. С. 150—163.
438. Щенников Г.К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. — 440 с.
439. Щенников Г.К. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983. Вып. 5. С. 90—100.
440. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. — 480 с.; Т. 2. — 448 с.
441. Шлейермахер Ф.Д. Речи о религии к образованным людям ее презирающим. Монологи. М., 1911. — 390 с.
442. Шмид У. Субъективность как обыкновенная история: игра авторского «я» у Гончарова // Логос. 2001. № 3. С. 126—134.
443. Штерн М.С. Философско-художественное своеобразие прозы В.Ф.Одоевского (От апологов к «Русским ночам»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1978. — 14 с.
444. Шульц Г. Новалис сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск, 1998. — 330 с.
445. Шор Р. Из новой литературы по Гофману // Печать и революция. М., 1924. С. 129—132.

446. Энгельгардт Б. Неизданная повесть Гончарова «Пихая болезнь» // Звезда. 1936. № 1. С. 231—234.
447. Эпштейн М. Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 129—147.
448. Эстетика немецких романтиков. М., 1987. — 736 с.
449. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопетики русской литературы XVIII—XIX веков. М., 1999. — 448 с.
450. Юнгрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи // Тютчевский сборник. Тарту, 1999. С. 9—30.
451. Юнгрен А. Поэзия Тютчева и салонная культура XIX века. М., 2006. — 123 с.
452. Юнусов И.Ш. Национальное и инациональное в русской прозе второй половины XIX в. (И.С.Тургенев, И.А.Гончаров, Л.Н.Толстой). СПб., 2002. — 400 с.
453. Юсим М.А. Ундины // Мифологический словарь / Под ред. Е.М.Мелетинского. М., 1991. С. 562—563.
454. Юхнова И.С. Поэтика философской прозы В.Ф.Одоевского // Вестник Нижегородского ун-та. Серия «Литературоведение». 2001. Вып. 1 (3). С. 86—89.
455. Янкелевич В. Ирония. Прощение. М., 2004. — 335 с.
456. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. СПб., 2006. — 524 с.
457. Ярхо В.Н. Сфинкс // Мифологический словарь / Под ред. Е.М.Мелетинского. М., 1991. С. 519—520.
458. Cornuwell N. Odoevsky and the Philosophical Tradition // Cornuwell N. The life, times and milieu of V.F.Odoevsky (1804—1869). L., 1986. P. 91—105.
459. Thomas J.H. Fichte and F.V.J.Shelling // Nineteenth century religious thought of the West. Cambridge, 1985. P. 41—79.
460. Goethe I. W. Nachtgedanken [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.foreigner777.narod.ru/gedicht_e/nachtgedanken.htm.
461. Goethe I.W. Wechsel [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.joergalbreht.de/es/deutschedichter.de/werk.asp?D=332>.
462. Heine H. Die Nordsee [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.schiffbruechige.de/gelihte_23.html.
463. Heine H. In welche soll ich mich verlieben... [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.pinselpark.org/literature/h/heine/poem/inwelchesoll.html>.
464. Heine H. Liebste, sollst mir heute sagen [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.kalliope.org/digt.pl?longdid=heine2001102217>.
465. Wilhelm Tell van Schiller, Friedrich von [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://digbib.org/Friedrich_von_Schiller_1759/Wilhel.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОБЛЕМА ИРОНИИ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ И ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ (ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ).....	3
Глава 1. ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ОБ ИРОНИИ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ФИЛОСОФИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.	37
1.1. Раннеромантическая ирония.....	37
1.2. Позднеромантическая ирония и раскол универсума.....	71
Глава 2. РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ — ДОМИНАНТА МИРООЩУЩЕНИЯ В.Ф.ОДОЕВСКОГО	107
2.1. В.Ф.Одоевский: чужак, романтик, ироник	107
2.2. Романтическая ирония — основной принцип построения универсума: роман В.Ф.Одоевского «Русские ночи»	120
2.3. Рукопись шеллингианцев — совокупность частных проявлений иронии.....	130
Глава 3. РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.И.ТЮТЧЕВА.....	156
3.1. Творчество и творец в свете иронии.....	156
3.2. Трансцендентальный субъект в лирике Тютчева.....	183
3.3. Ирония истории в творчестве немецких романтиков и Ф.И.Тютчева	224
Глава 4. ДВОЙНИЧЕСТВО И МЕТАМОРФОЗЫ ИРОНИИ: ОТ РОМАНТИЗМА К «ДВОЙНИКУ» Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО	246
4.1. Романтическая ирония и стихия двойничества в русской прозе 20—40-х годов XIX в.	246
4.2. Ирония в повести Ф.М.Достоевского «Двойник»	266
Глава 5. ИРОНИЯ КАК СПОСОБ ОСВОЕНИЯ РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ И.А.ГОНЧАРОВА 40-х ГОДОВ	288
5.1. Повесть И.А.Гончарова «Лихая болезнь»: ирония бидермайера.....	288
5.2. Ирония на стыке культур: повесть И.А.Гончарова «Счастливая ошибка»	303
5.3. Роман И.А.Гончарова «Обыкновенная история»: ироническая интерпретация романтического странствия души.....	313
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	337
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	348

Научное издание

Шумкова Тамара Леонидовна

**ИРОНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
В СВЕТЕ ТРАДИЦИЙ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА**

Монография

Редактор *Ш.А.Амади*
Технический редактор *Д.З.Валеева*
Художник обложки *Л.П.Павлова*

В оформлении обложки использованы репродукции картин
Г.Фусели «Инкуб», К.Д.Фридриха «Странник, созерцающий морской туман»,
К.Шпицвега «Бедный поэт»

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 09.11.2009
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Arial. Усл. печ. листов 23,25
Тираж 500 экз. Заказ 911

*Отпечатано в Издательстве
Нижевартовского государственного гуманитарного университета
628615, Тюменская область, г.Нижевартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru*