



*Памяти Валерия Кормачева,  
поэта, ученого и друга*

**К. Г. Исупов**

## **Ф. И. ТЮТЧЕВ: ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНТОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА ИСТОРИИ**

### **I. КАРТИНА МИРА: ОТ БАРОККО К РОМАНТИЗМУ**

Тексты Тютчева нуждаются в онтологическом комментарии. В 1916 г. Б. М. Эйхенбаум, призывая эстетику слова опереться на онтологию, писал: «Как теория отвлеченного знания, так и теория знания художественного не может развиваться вне онтологии, т. е. теории самого предмета или бытия»<sup>1</sup>.

В этой мысли теоретика заявлено об онтологии текста как о самостоятельной аналитической дисциплине внутри науки о тексте. Усложнение вопроса начинается, когда мы работаем с произведениями, специально ориентированными на определенные философские системы. Такая ориентация всегда выливается в диалог авторского сознания с той или иной концептуальной данностью. Результат подобного диалога у Тютчева — известная картина мира, обнаруживающая в своем чертеже космос идей, композиционно оформленный в образно осмысленные категории (мифологемы, философемы, образы-идеи). Иначе говоря, перед нами — своего рода художественная онтология, определенная в свое время А. Герценом как «эстетическая реальность», в которой не только традиционным категориям времени и пространства приданы бытийные функции. Таким смыслообразам, как ‘сон’, ‘ирония’, ‘ничто’, ‘память’, ‘эрос’, ‘число’, ‘свобода’, ‘судьба’, ‘цвет’ и ‘свет’, ‘хаос’ и ‘порядок’, в тютчевской космологии и космогонии также соответствует вполне авторитетное онтологическое содержание. Онтологическая картина мира отнюдь не всегда предстает у Тютчева статuarной: образно осмысленные и омытые высокой лирической эмоцией, категории Тютчева живут напряженной жизнью бы-

тийных корреляций, сопряжений и отталкиваний, они перетекают друг в друга, обладают специфической валентностью.

В плане методики мы считаем необходимым оговорить два условия анализа:

1) целостному осмыслению отдельного текста должно предшествовать создание «матрицы» ведущих категорий художественного мышления автора, творчество которого в этом случае рассматривается как единый текст;

2) онтологический комментарий автономного текста совершается в ситуации доверия полноте его внутритекстовых связей, но на фоне «матрицы».

Указанные условия диктуются не просто компактностью тютчевского творчества, но самой его природой: привычка Тютчева дублировать основные образные ряды (в этой связи давно назрела необходимость создания словаря дублетов Тютчева), новации в области жанра и композиции (такие, как фрагмент и циклизация) придают всем более или менее доступным рефлексии и анализу текстам Тютчева вид парадигмы, на вершине которой и находится наша «матрица», теоретический аналог, призванный осуществить презумпцию смысла оригинала.

Для конкретной работы мы выбрали достаточно репрезентативный текст, отмеченный тематической полнотой, — «Сон на море» (конец 1820-х гг.; опубликован в 1836 г.):

- И море и буря качали наш челн;  
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.  
Две беспредельности были во мне,  
И мной своевольно играли оне.
- 5 Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,  
Окликались ветры и пели валы.  
Я в хаосе звуков лежал, оглушен,  
Но над хаосом звуков носился мой сон.  
Болезненно-яркий, волшебнo-немой,
- 10 Он веял легко над гремящею тьмой.  
В лучах огневицы развил он свой мир —  
Земля зеленела, светился эфир,  
Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,  
И сонмы кипели безмолвной толпы.
- 15 Я много узнал мне неведомых лиц,  
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,  
По высям творенья, как бог, я шагал,  
И мир подо мною недвижим сиял.  
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
- 20 Мне слышался грохот пучины морской,  
И в тихую область видений и снов  
Врывалася пена ревущих валов.

Текст «Сна на море» отчетливо распадается на две вложенные друг в друга реальности (принцип «матрешки»): в обрамлении грозного хаоса бури создается сновидческая реальность — образ гармонического идеала. Между этими уровнями бытия распределено «двойное бытие» лирического героя. Нам дана четырехчленная антиклизированная картина мира: 1. *Огонь* («в лучах огневицы»); 2. *Вода* («пучина морская»); 3. *Земля* («земля зеленела»); 4. *Воздух* («окликались ветры»; «светился эфир»). Мир хаоса (первые семь и последние четыре стиха) и мир сна строятся из однородного мифологического «материала», что дополнительно — на уровне графики — подчеркнуто отсутствием строфического членения.

Первые семь стихов, рисуя картину хаотического брожения стихий, накапливают образ сна, причем это предварение сновидческой реальности выглядит как изъятие из хаоса блуждающих образов гармонии и эстетической выразительности. Валы — «поют», скалы, «как кимвалы», — «звучат», ветры — «окликаются»; в финале текста все это «воет», «грохочет» и «ревет».

Здесь в наш комментарий имеет смысл включить категорию *избытка*, весьма актуальную для онтологических композиций Тютчева. Герои, их эмоции, сама природа даны у него в предельно избыточествующих состояниях. Образ «Жизни Преизбыточествующей» — по названию книги Н. С. Арсеньева (Брюссель, 1966) — точка сближения Тютчева и Достоевского, а также Тютчева и Вяч. Иванова: в контексте Иоаннова Евангелия «Я пришел для того, чтобы имели жизнь и имели с избытком» <Ин 10: 10>) и Павлова Послания к коринфянам («Чтобы преизбыточная сила была приписываема Богу, а не нам» <1 Кор 4: 7>) Тютчев пережил в стихотворении 1830-х гг. «жизни некий преизбыток» («В душном воздуха молчанье...» <1966. 1, 59>), а автор книги «Кормчие звезды» (1902) открыл сборник текстом-магистралом — цитацией учителя: «...сил избыток знойный» (отмечено комментатором двухтомного издания 1995 г. Р. Е. Помирчим).

В хаосе, полагает наш поэт, предрешены все следствия его развития, как в человеке, его носителе, сосуществуют все и сразу альтернативы его предельных разрешений (см. о Наполеоне: «Наполеон — это уже не только человек, это целый мир, доведенный до абсурда»<sup>2</sup>).

Мир гармонических пределов сна и есть избыток органической энтропии. Мир сна характеризуется атрибутами неподвижности и немоты, он наделен вертикальной пространствен-

ной композицией: «над» недвижимым миром находится позиция художника-демиурга, осваивающего этот волшебный миф о себе как пространство его подлинной жизнедеятельности и творческого самораскрытия. Причем внутри своей стихотворной грезы бог-поэт занят созиданием не образов бытия, но самого бытия из его простейших хтонических элементов (позже мы увидим, что этот момент поддается и другому прочтению).

«Сон на море» — миф об онтологической неизбежности творящего сознания; Шеллинг называл этот род деятельности конструированием. Помимо античного сюжетного пласта сновидческий миф содержит неявную аллюзию и на другой источник. Стих 11 («в лучах огневицы развил он свой мир») — вариант устойчивого дублета «развивающийся мир»: «Сей дивный мир Лежит развитый перед ним»; «И развиваются передо мной Разнообразные вечерние картины»; «О если бы хоть раз Сей пламень развился по воле» (впервые отмечено Л. Пумпянским).

Не исключено, что этот образ связан с архетипом «свиток жизни» и восходит к Откровению. У Иоанна Богослова картина финальной катастрофы мира начинается свертыванием, «свитием» суетного пространства дольного мира: «И небо скрылось, свившись, как свиток» (Ап 6: 14), и только потом уже «произошли громы, и волны, и землетрясение» (Ап 8: 5).

Тютчев сохраняет временную последовательность перехода от хаоса к не-хаосу, но с той существенной разницей, что его миф не отрицает действительности в ее субстанциях, а потому лишен привкуса эсхатологизма. Он, пользуясь выражением А. Блока, строит мифы не *на* хаосе а *из* хаоса — путем интеграции готовых элементов мифа и мира.

Художественной основой онтологических построений Тютчева оказывается оксюморон. В этом стихотворении оглушенный «слышит» (стихи 7, 20), неведающий «узнает» (стих 15), в безмолвном и недвижимом мире «кипят» толпы (стих 14). В одном стихе может встретиться образ конкретно-чувственного, «языческого» восприятия мира и образ эфирных эманаций сна, никакой эмпирии не несущий. Эмпирия противостоит Эмпирею:

Земля зеленела, светился эфир.

Наконец, в этом мире сочетание самой реальности сна и хаоса оксюморно: в пространстве неукротимого брожения стихий герой предстает в атрибутах страдательного бездействия («лежал, оглушен»; «мною <...> играли»). В пространстве блаженно-статуарного сна только герой двигается («я шагал»; вариант — «летал», хотя и сам сон «над хаосом звуков» — «носился»).

Витальность и страдательность здесь — взаимно превращенные формы жизни лирического героя, как сон и хаос — избыточные трансформации единой жизненной субстанции и общей ткани бытия.

Реальным следствием такой онтологической диалектики стало то, что в пределах сна герой — никакой не бог и не демиург, ибо он попадает в мир готовой грезы, отягощенный тварностью («зрел тварей...»). Сам герой здесь, скорее, медиум-посредник и граница онтологических пересечений «тихой области» с областью ее хаотической прародины, причем тихая область обладает им в той же мере, в какой в начале текста он «предан всей прихоти волн». Троекратно повторенное слово «волшебный» («волшебный сон», «твари волшебные», «волшебника вой»), пронизывает все ипостаси бытия семантикой чуда, «снимая», как всегда у Тютчева, само явление чудесности, дива и волшебства как онтологической прихоти бытия и прямой насмешки его над тварями.

Оксюморная онтология позволяет говорить об одном кардинальном качестве слова у Тютчева. Общеизвестно умение Тютчева создавать в своих стихах образы прошлых культур. В этом смысле образная ойкумена Тютчева — не монолитный континент романтизма, но архипелаг различных культур: антично-ренессансная аллегорика, барокко, классицизм, сентиментализм и так далее — вплоть до неоромантической символики и импрессионизма, которые надвигались на Тютчева из будущего и подготавливались его собственной эстетикой стилистического плюрализма.

Ситуация, исторически объяснимая: в Тютчеве умирает романтизм классического типа, и эта агонизирующая культура припоминает образы тех культурно-исторических единств, которым она обязана своей жизнью. «Припоминания» такого рода порождают стилистическое двуголосие слова (в смысле М. Бахтина). «Сон на море» имел свой ранний «конспект», ориентированный на поэтику классицизма и барочную «ретику». Мы имеем в виду первые двадцать стихов «Урании» (опубл. в 1820) и особенно — следующие:

Несусь — и дольний мир исчез передо мной, —  
 Сей мир, туманной и тесной,  
 Волнений и сует повитый пеленой, —  
 Исчез! — Как солнца луч златой,  
 Коснулся вежд эфир небесный...  
 И свеял прах земной...  
 Я зрю превыспренных селения чудесны...

(1966. 2, 17)

Наложение текста «Урании» на соответствующие стихи «Сна на море» (8—18) открывает в лексике последнего «остров» барочно-классицистической образности. Л. В. Пумпянский был глубоко прав, определяя в статье 1928 г. (см. ее в Антологии) стилистику Тютчева как синтез барокко и романтизма (у автора: романтики).

В «Сне на море» наблюдается неявно выраженный диалог стилей: романтический антураж хаоса вокруг сновидческой лакуны барочного мифа. Неявность стилистического поединка обеспечена тем, что лексика, в которой описан сон, — это вторичная, мультипликативная лексика, это лексика изображаемая, цитируемая, светящаяся отраженным светом. Явно утрированная условность и даже эмблематичность образа сна объяснима тем, что этот образ мультипликативен (он строится как образ образа, знак знака — в терминах Ю. М. Лотмана). Перед нами не «образ сна», а образ «образа сна», воспоминание о сне и греза о нем.

Достаточно часто поэтому онтология сна у Тютчева может усложняться: в стихотворении «На возвратном пути» встречается двойная метафора «сна в сне» — над собственно забытьем надстраивается реальность третьего порядка — сон, который снится в сне-забытьи (1966. 1, 179). Сон может иметь категориальные варианты: «видимость» (традиционная мифологема романтизма, включенная Тютчевым в переписку с гр. А. Д. Блудовой)<sup>3</sup> и «тьень» (один из немногих, по К.-Г. Юнгу, архетипов культуры)<sup>4</sup>.

Мир сна в анализируемом стихотворении интересен с точки зрения его внутренней структуры. Архитектурный пейзаж (условно — «культура») упакован в тонкую пленку природы: описание сна начинается с «земли» и заканчивается «птицами». Сон симметрично вписан в обрамляющую его реальность хаоса — рассказ об этих типах бытия занимают ровно по 11 стихов. Текст написан в основном амфибрахием, но есть вкрапления анапеста, который выполняют две функции: он появляется в стихах, рисуя накопление грез, и отмечает границы сна (стихи 8, 19). Обостренное внимание Тютчева к созданию этой анапестической рамки засвидетельствовано сохранившимися черновиками. Четырехчленному составу мира природы соответствует четырехчленное же перечисление упорядоченных атрибутов культуры: «сады-лабиринфы, чертоги, столпы» (в черновике перечислительность подчеркнута запятой — «сады, лабиринты, чертоги, столпы»).

Здесь не лишним будет очень кратко пояснить семантику *числа* у Тютчева. Недифференцированное по времени (т. е. не поддающееся разложению в порядок) бытие природы может противопоставляться себе только по количественному признаку: это или исчезающе малое мгновение, или пантеистическое «Всё». Натурфилософское число выступает как выражение равенства и подобия каждого мгновения жизни любому последующему и предшествующему — ситуация панхронии, в которой даже чудо может быть «снято»:

Чудный день! Пройдут века —  
 Так же будут, в вечном строе,  
 Течь и искриться река,  
 И поля дышать на зное.

Говоря в терминах П. А. Флоренского, мы имеем дело с числом не изображенным, а изображающим<sup>5</sup>. Неупорядоченному и неструктурированному миру природы у Тютчева противопоставлено число культурного и личнобиографического порядка. В соответствии с формулой «дни сочтены, утрат не перечеть» — биографическое число — только кайма начала и конца (только первые и последние мгновения личного опыта ценны для Тютчева; распределенная между ними сумма событий с точки зрения числа не актуальна; см.: 1966. 1, 90, 104, 121, 138, 180, 204, 225), и в этом смысле оно число телеологическое. В «Сне на море» число выполняет простейшую из функций: служит приемом композиционной симметрии.

Тема сна (с которой у Тютчева связана чуть ли не треть стихотворений) служит в анализируемом тексте средством сюжетного развертывания произведения, тем более что повествующее сновидение развернуто как воспоминание.

Онтологические функции *памяти* в лирике Тютчева весьма значительны. Герою Тютчева высказаться воспоминанием — значит обрести смысл жизни здесь и теперь. Семантика слов «воспоминание» и «говорение» поставлены в отношения онтологической синонимии: «Тут не одно воспоминанье, Тут жизнь заговорила вновь». Память — онтологическая граница между природой и человеком. Природа не нуждается в памяти, поскольку не отягощена прошлым. Она «вся в настоящем разлита» и «знать не знает о былом». Нельзя назвать ее и одинокой природой, потому что одиночество — категория индивидуального существования. В природе Тютчева нет персонификаций, там нет птиц, рыб, зверей. Все его орлы и лебеди — эмблемы, а не личные существа. В мире этих эмблем и аллегорий «мотыль-

ка полет» подчеркнуто «незрим». Природа немотствующая — ущербна; это, как сказал бы Шеллинг, «несозревшая разумность», ее бытие — бытие «заторможенной свободы». Только в «заветном слове» человека оформлен и осмыслен онтологический статус Космоса и плоть его бытия («Колумб», 1844). В оплотняющем человеческом слове завета природе дано вербальное бытие — теперь «в ней есть язык».

С образами памяти связан в «Сне на море» один загадочный стих: «Я много узнал мне неведомых лиц». Узнавание неведомого в сновидческом мифе — одна из главных онтологических гипотез Тютчева. Он пишет в июле 1869 г. Эрнестине Федоровне из Курска: «Можно было вообразить себя перенесенным ко временам мифологическим» (1957, 471). Этот механизм восприятия сродни платоновскому анамнезису — припоминанию души. В «Сне на море» образ сновидческого припоминания о золотом веке обнажает самый принцип сюжетности: внутри сырой эмпирии мифологической фабулы порождается сюжет грезы, он как бы «вспоминается».

В образной онтологии Тютчева весьма существенные конструктивные усилия принадлежат категориям *света* и *цвета*. Миры Тютчева жизнеспособны только как миры цветовой динамики. Замершей жизни свойственна бескрасочность (1966. 1, 75), пустота и немота (1966. 1, 179). Картина природы может быть дана простым импрессионистическим «пятном» (1966. 1, 106). В полном соответствии с тягой к вещественно-предметному продумыванию самых высоких абстракций Тютчев готов наделять цвет колористической соматичностью, тяжестью (типа «песчаный грунт небес»; см. также: 1966. 1, 95, 79, 237, 213). Любимые цвета — лазурь, белое и золотое, наиболее тонко разработана гамма красного, но более всего — солнца. В 215 стихотворениях первого тома 32 раза встречается «солнце» и 22 — его лексические замены. Можно говорить о гелиотопе или гелиохроме как главном герое тютчевской эстетики цвета. По наблюдениям А. Белого, пламенная активность солнца у Тютчева — в отличие от Пушкина — всегда противостоит сумеречности луны и изнемогающему в высоте месяцу. Вл. Соловьев (а потом Т. Райнов в книжке «Духовный путь Тютчева», 1923) называл Тютчева огнепоклонником и солнцепоклонником; все это подтверждено многими современными исследованиями эстетики цвета.

С цветом связаны темы сна и удвоения реальности (черно-белая гамма «перехода»). В «болезненно-ярком» сне Тютчева

цвет обретает галлюцинаторную яркость, резкость и чистоту контраста. Полнота спектра дана в любимой Тютчевым *радуге*, а избыток цвета — в утомительной *пестроте* дня (время и цвет культуры). Особо интересны синэстезии (вроде «румяного восклицанья»). Цвет выявляет феноменальное, а свет — субстанциональное в онтологии Тютчева. Встретимся мы и с общехристианским «свет = мир» (1966. 2, 102, 222), и с живым ощущением масонской традиции («свет» и «тьма» в контексте «просвещение» / «невежество»).

Светотеневые эпитеты разрабатывают поэтику мглы и сумерек, порождая знаменитые оксюмороны Тютчева («мглистый полдень»). Свет, наконец, — это наиболее общая жизненная стихия, любовно обнимающая собой весь мир и людей в нем. «Ничто так кротко и утешительно не соединяет живых, как свет, — пишет Тютчев. — Древние хорошо это понимали; недаром они всегда говорят о свете с умилением» (1957, 461). «Сон на море» отражает поэтику света и цвета Тютчева, хотя мы встречаем здесь единственное цветообозначение («Земля зелене-ла»), противостоящее бескрасочной тьме хаоса. Цвет включен в материально-вещественный план бытия, а свет связан с жизнедательной стихией эфира и сном (он «яркий», «сияет», «светится»). В сумеречной хромотонии хаоса порождается избыточно («болезненно») яркая греза героя.

Базисными онтологическими категориями Тютчева следует считать *иронию* и *игру*. Европейский романтизм видел в иронии всеобщий принцип бытия. Герой Тютчева живет в усложненных множественных мирах, где сон может оказаться реальнее реальности: мир воспринят релятивно. Романтическая действительность создается на пути *обращенного генезиса*: Тютчев как бы «снимает» бытие, логика причинных связей оголена. В ситуации *deus ex machina* бытия романтик раскрывает исторический смысл действительности как действительности, не исчерпанной в генезисе. Постигание жизни как неосуществленного мирового чертежа (черновика бытия) и есть ирония в свете своих онтологических функций.

Тютчеву известна ирония истории — в публицистике, письмах и в лирике он готов к оценке жизни как кукольного фарса или «высокого зрелища», в связи с чем можно говорить об игре как мировом модусе исторического существования. В плане онтологии Тютчев обосновывает ситуацию «насмешливой природы» (ср. реплику Ипполита в «Идиоте» Достоевского: «Да, природа насмешлива. Зачем она создает лучшие существа, чтобы

потом насмеяться над ними?»). Так и тютчевскому человеку невдомек, что замышлено против него в лукавой и ироничной Натуре:

Гляжу тревожными глазами  
 На этот блеск, на этот свет...  
 Не издеваются ль над нами?  
 Откуда нам такой привет?

Симптоматична замена одного стиха этого текста — «Да это просто колдовство» (в черновике — «Мне подозрительно оно»). Однако Тютчев всегда готов призвать своего героя к стоическому предстоянию Судьбе, — и как раз на языке игры:

Играй, покуда над тобою  
 Еще безоблачна лазурь,  
 Играй с людьми, играй с Судьбою,  
 Ты — жизнь, назначенная к бою!  
 Ты — сердце, жаждущее бурь!

Герой «Сна на море» — игрушка стихий (стих 3—4), но он и игрок — демиург идеальных реальностей. И все же греза играющего бога оказывается избыточно совершенной, она готова для нового повержения в хаос. «Но все грезы насквозь, как волшебника вой, / Мне слышался голос пучины морской» — такова судьба тютчевского Адама (и такова судьба избыточно прекрасных детей человечества в «Сне смешного человека» (1877) Достоевского).

Мир идеальной грезы строится у Тютчева на отрицании всего хаотического. Сон начинается и заканчивается словом «но» («Но над хаосом звуков...»; «Но все грезы насквозь»). Это «но» выдает в Тютчеве носителя апофатического религиозного сознания, определяющего бытие Бога в терминах отрицательно осмысленной атрибутики.

В этом смысле встреча в «Сне на море» христианской картины мира и эллинско-языческой интуиции особенно примечательна, поскольку, встретившись, эти типы мысли могли только взаимоуничтожиться, вернувшись в лоно своей хаотической прародины, в хаос *прародимый*.

Исследуемое стихотворение и есть памятник встречи христианской художественной апофегмы и диковинной логики антиквизованной мифологии в едином сюжете иронически осмысленной сновидческой игры.

## II. «ВЫСОКОЕ ЗРЕЛИЩЕ»

Романтизм, поставивший науку истории на один уровень с искусством, приучил и на саму историю смотреть как на эстетический артефакт. В понимании романтиками истории важны два момента: 1) история осмыслена как проблема развернутой во времени этики: как только в историю внесен был ценностный критерий, первым таким критерием оказалась нравственная ценность, а множество антитез ('природа / культура', 'природа / история', 'цивилизация / культура') прояснились в свете моральной аксиологии; 2) романтиков не слишком волновал вопрос о субъекте истории (он мог решаться на языке поэтической теологии, с позиций демократических или еще как-то). Рассуждения о роли случая отразили не любопытство романтиков к роковой прединации, а то убеждение, что капризная в своих проявлениях душа человека проецируется на историю и проясняет ее необратимость. Интерес для романтиков перемещается на проблему объекта истории. На вопрос: «на каком уровне исторической реальности прикровенное становится откровенным?» — ответ был: в культуре (от фольклора до личного творчества и житнетворчества). Поэтому философия истории романтиков есть вместе и эстетика истории, и философия культуры, и теория творчества: философско-историческая мысль оперирует культурологическими и эстетическими аргументами.

Романтизм создает трагическую по основным параметрам философию и эстетику истории. В ее основе лежат три постулата: 1) история есть часть природы (эта идея XVIII в. приняла вид: «природа и история <...> соотносятся между собой как реальное и идеальное единства»); 2) история — вполне эмпирический, но провиденциальный по замыслу спектакль, Божественная мистерия («история — это ставшая явной мистерия Божественного царства»); 3) история есть искусство («историческое есть... некоторый вид символического») (*Шеллинг Ф. В.* Философия искусства. I, § 42; II, § 87).

Личность в мире Тютчева призвана к воплощению метафизического единства космоса и истории. История есть самопознание природы, вносящее в жизнь космоса событийность и телеологию. Но согласимся, что направленная (т. е. историческая) телеология противоречит идее вечного круговорота, на которой основывается космос Тютчева («Последний катаклизм», 1831). Чтобы как-то свести концы с концами, Тютчев идет по готовому пути: он возвращает категориям этики (эросу), психологии (сну) и даже социологии (вечному миру) их общебытийное со-

держание, а традиционным категориям онтологии (времени и пространству) — философско-историческое. В мире истории и в космосе найдены общие черты: и тот и другой подвержены катастрофам, оба зрелищны, там и там царит Зло во всем блеске некротической агрессии. Поединок космоса и истории обнаруживается в нескольких типах: и в римско-стоическом предстании Судьбе, и в эпикурейском самоубийстве, и в христианской эсхатологии, и в просветительской критике истории, и в шопенгауэровском волеии, и в романтическом интуитивизме.

Мифологема «история как театр символов» у Тютчева намного глубже, чем у Шеллинга. В истории, полагает Тютчев, еще не было ситуации, когда замысел мирового спектакля нашел бы себе адекватного исполнителя. Претенденты на таковые роли — императоры Рима, Карл Великий, Наполеон, Николай I — критики Тютчева не выдерживают. Причина этого несоответствия режиссуры исполнителю онтологического порядка: в мире царит Ложь. «Ложь, злая ложь растлила все умы, / И целый мир стал воплощенной ложью» (1966. 2, 182). «Все было ложь в тебе», — сказал он о Николае I, а высшим комплиментом для Жуковского стало: «В нем не было ни лжи, ни раздвоенья» (ср. в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского о современной эпохе: «Ее характер есть просто ложь, какой еще не было в прежней истории мира»<sup>6</sup>). По афоризму из третьего «Письма» П. Я. Чаадаева, благодаря Западу «мы все еще колеблемся между миром лжи и истины».

У Тютчева антитезы правды и кривды, мудрости и хитрости левой стороной связаны с Россией, а правой — с Западом. Поэт обращает к славянским народам строки: «Не верь, не верь чужим, родимый край, / Их ложной мудрости иль наглым их обманам» (1966. 2, 205; ср. в послании «Чехам от московских славян» <1966. 2, 212>). Мир Запада избирает авантюризм как тип поведения и вырабатывает ложные («хитрые») формы государственности: «Не знаешь, что лестней для хитрости людской: / Иль вавилонский столп немецкого единства, / Или французского бесчинства / Республиканский хитрый строй» (1966. 2, 117). Характеристики мнимой консолидации немецких государств и событий 1848 года строятся в поэтических комментариях Тютчева на оксюморонах, внушающих мысль о бессмысленности всех типов политической власти: «вавилонское единство» (контекст: «столпотворение»), «строй бесчинства» (контекст: «анархия»). В другом месте Франция Наполеона III будет названа «премудрое далёко» (1966. 2, 213).

В иных смыслах «мудрость» (= софийность истории) включена Тютчевым в ряд оппозиций: мудрость / фортуна, закон / случай, Промысел / Рок. С одной стороны, мы встречаем просветительское понимание Мудрости и Фортуны: в переводе из Шиллера Фортуна говорит: «София, верь мне, будем дружны», на что Мудрость отвечает: «Мне в Фортуне нужды нет» (1955. 2, 141). В соответствии с огромной ролью, которая отведена случаю в частной судьбе и в жизни народов XVIII веком, герой ранней лирики Тютчева скажет: «Сей мир — игральница Фортуны злой» (1966. 2, 15). С другой стороны, в христианской картине мира прихоть случая и власть закона примирены понятием Промысла: в переводе из «Эрнани» (1830) Гюго пояснено, что Империя Карла Великого обязана своей мощью двуединству цезаризма и теократии, через которое Промысл осуществляет свои намерения и устраняет мешающие его историческому разворачиванию случайности: «все прочие державы, власти и владенья / — Дары наследия, случайности рожденья. / — Но папу, кесаря сам Бог земле дает, / И Промысл через них нас случаем блюдет» (1966. 2, 34; ‘случай’ здесь следует понять как ‘случа́й’, ‘удача’).

О папе и кесаре мы скажем чуть позже, а пока обратим внимание, что цитируемый фрагмент заканчивается картиной гибели Империи; зрелище это окрашено романтическим ощущением Рока.

Мыслью о ничтожности исторического дела «пред вечности недвижимым зеркалом» (1966. 2, 17) начинается и заканчивается лирика Тютчева: «века рождаются и умирают снова, / Одно столетие сменяется другим...» (1966. 2, 70); в одном из последних текстов, обращенных к Е. К. Богдановой, поэт сказал: «Века бы за веками проходили, / А я бы вас всю вечность слушал и молчал» (1966. 2, 240).

Далек Тютчев и от почвенного катастрофизма Чаадаева, и от открытого русофильства Аксаковых и Киреевских, и от патриархального М. П. Погодина. В философии истории Тютчева две плохо совместимые идеи совместились: 1) прошлое Запада отягощено историческими ошибками, а прошлое России — исторической виной; 2) потрясения, какие переживает тютчевская современность, создают ситуацию *исторического катарсиса*, в котором Россия и Запад на новых высотах самосознания способны войти в непротиворечивое единство.

Необходимо уточнить, что многие вещи Тютчева насыщены контрастными контекстами таких понятий, как Россия, Европа, Запад, Восток, Север, Юг и т. п. Геополитическое наполне-

ние этих слов, как и семантика имен мировых городов, имеют у Тютчева минимум две стороны: Петербург может мыслиться как 'Восток' относительно Западной Европы, но как 'Европа' относительно Константинополя; Рим в прямом и переносном смысле будет 'Востоком' для Парижа (как в отрывке Гоголя «Рим», 1842), но 'Западом' для Москвы; в смысловую орбиту 'Москвы' войдут и имена славянских столиц; Русь и Польша окажутся ближе к «Киеву и Цареграду», чем к Москве и Петербургу.

Тютчев не без иронии относился к вечной сваре петербуржцев и москвичей и не противопоставлял столь резко русские столицы, как это делали, скажем, Н. Языков или К. Аксаков<sup>7</sup>.

С одной стороны, неутомимый пропагандист славянского единства и автор популярных «при дворе двух императоров» монархических прожектов решения восточного вопроса, с другой — человек, не раз говоривший о своей «западной жилке» (1980. 2, 100). С одной стороны, сочувственник в цензурных мытарствах своего зятя И. Аксакова, с другой: «Куда сомнителен мне твой, / Святая Русь, прогресс житейский»; с одной стороны, глубоко православный публицист, с другой: «Я лютеран люблю богослуженье». Западноевропейец по духу и манерам, и он же — обличитель папства. Не потому ли нет у Тютчева обострения антитезы 'Европа / Россия' и варьирующей ее оппозиции 'Петербург / Москва'? В очевидный контраст таким авторам, как Н. Гоголь, В. Белинский, А. Герцен, Ф. Глинка, С. Шевырев, А. Хомяков, у которых русские столицы в разной степени противостоят друг другу как «свое» — чужому», Тютчев скажет в одном письме: «Петербург — одно из наиболее приятных местожительств в Европе» (1980. 2, 73), а в другом — по поводу эпидемии холеры в 1854 г.: «Меня беспокоит не Европа вообще, а лишь одна ее точка — Москва» (ср.: «Когда я говорю о Петербурге, это — русский характер, это русская общительность. Вот что ей <Э. Ф. Тютчевой. — К. И.> нравилось, и вот почему она так стремится в Москву» <1980. 2, 161, 73>). В последней фразе переход от Петербурга к Москве почти неуловим — настолько они слились в сознании Тютчева (это не означает, что поэту неведомы реальные исторические контрасты центров). «Родником истории», «новой, своеобразной Европой» назвал Тютчев и Киев, где, как он полагает, находится «арена» predeterminedенной России «великой будущности» (1980. 2, 239, 195). Происходит странная на первый взгляд абберрация: Тютчев пытается в Западе увидеть Россию и наоборот; в поэтическом сознании автора культуры бессознательно «цитируют» друг друга — первым это отметил Ю. Н. Тынянов.

Э. Ф. Тютчевой поэт пишет в 1847 г.: «Итак, немецкий облик Ревеля заставил тебя призадуматься, и только борода русского извозчика смогла успокоить тебя» (1980. 2, 94); ей же он сообщает из Курска, что этот город напомнил ему Флоренцию (1980. 2, 128); подобным образом П. Киреевскому Мюнхен напомнил Москву, а Гоголь, побывав в Калуге в 1849 г., увидел в ней черты Константинополя. Недаром П. А. Вяземского, с его умеренным западничеством, к финалу жизни перешедшим в славянофильскую эскападу, так раздражала в славяноруссах дикая, как ему казалось, смесь азиатчины с немецкой метафизикой истории. Он писал В. А. Жуковскому в июле 1847 г., что «хомяковские народность и руссословие несколько отуманены немецким, и вообще нерусским направлением»<sup>8</sup>.

Описанная Вяземским ситуация фиксирует факт отчуждения в патриотическом самосознании и поведении русских культуртрегеров; они почувствовали себя чужими среди своих. Достаточно сравнить вопрос А. С. Грибоедова с репликой Достоевского: «Мы теперь какой-то уж совсем чужой народик»<sup>9</sup>. В этот исторический промежуток и прозвучали слова Тютчева о самом Вяземском: «Натуры, столь колючие <...> являются по отношению к новым поколениям тем, чем для малоисследованной страны является враждебно настроенный и предубежденный посетитель-иностранец. Это *Кюстины* новых поколений» (1980. 2, 234). Для Тютчева позиция «чужой среди своих» обрачивалась своей «удобной» стороной: «свой среди чужих». Она давала ему возможность занять метаисторическую позицию, с которой история представала «высоким зрелищем», а сам он — ее «зрителем».

Заметим, что картины прошлого и настоящего даны общими средствами поэтики (что несколько неожиданно сближает Тютчева с Чеховым, у которого прошлое и настоящее также не разграничены стилистически). Актуальная событийность у Тютчева предстает опозитизированной, из нее извлекается эстетический субстрат и непременно дидактический смысл, что сближает поэта с просветительской дидактической историографией.

План истории, при всей его провиденциальной непрозрачности, опирается на Добро. Но, пресуществляясь в поступки людей, оно роковым для них образом обращается во зло. «В истории человеческих обществ существует роковой закон. <...> Великие кризисы, великие кары обычно наступают не тогда, когда беззаконие доведено до предела, когда оно царствует, управляет во всеоружии зла и бесстыдства. Нет, взрыв раздражается по большей части при первой робкой попытке возврата

к добру, при первом искреннем <...> поползновении к необходимому исправлению. Тогда-то Людовики шестнадцатые расплачиваются за Людовигов пятнадцатых и Людовигов четырнадцатых» (1980. 2, 183).

История осознается в категориях Рока, мести, проклятия, греха, вины, искупления и спасения, т. е. представлений, характерных для христианского мироотношения. На языке перечисленных понятий одни и те же события в сознании людей тютчевской эпохи наделяются инверсивной семантикой. Так, подавление варшавского восстания 26 августа 1831 г. Тютчев изобразил в тонах благонамеренно-монархических; «Так мы над горестной Варшавой / Удар свершили роковой» (1966. 2, 107). В эти же годы пишется скандально известная поэма Е. Ростопчиной «Насильный брак» (1845), где «удар роковой» понят иначе: «Напрасно иго роковое / Властитель мнит озолотить, / Напрасно мщенье, мне святое, / В любовь он хочет обратить!»<sup>10</sup> Не менее выразительны примеры, когда Тютчева, с его привычкой сводить историческую причинность к Божьей каре и Божьей мести, раздражало превращение этих высоких и трагических для него представлений в аргументы салонных прорицателей Петербурга: «Сын царский умирает в Ницце — / И из него нам строят ков... / “То Божья месть за поляков”, — / Вот что мы слышим здесь, в столице» (1966. 2, 116). Рок равно настигает жалких исполнителей высоких ролей и титанов исторического подвига. Падение в сентябре 1870 г. Второй империи Тютчев рассматривал как Божью месть революционной Франции (1980. 2, 248). Представление о Судьбе раздваивается у поэта между образом человека, выступающим орудием Рока (чем ближе к людям, «тем ближе к Року» <1966. 2, 135>; ср. о Наполеоне в этой связи: 1966. 2, 135) и образом исторической мести и кары. Последний момент особенно ярко отразился в сюжете вопроса о папе. Всю энергию публициста обрушил Тютчев на провозглашенный Ватиканским собором 18 июля 1870 г. догмат о непогрешимости папы. В стихах и прозе римская тема окрашивается в тона обличения. Из Рима, спящего в историческом самозабвении (1966. 1, 220), столица Италии превращается в источник всевропейской греховности, в «юродствующий Рим», торжествующий свое неправое самостоянье в «непогрешимости греховной» (1966. 1, 220—221). «Новый богочеловек» приобретает у Тютчева, любящего неожиданные сравнения, варварскую азиатскую кличку: «ватиканский далай-лама». В свете итальянской истории как «вечной борьбы итальянца против варвара» (1980. 2, 108) папа Пий IX оказывается «восточнее» самого «Вос-

тока». И все же тот, кто в 1865 г. был назван Тютчевым «лже-наместником Христа» (1966. 2, 162), в 1867 г. превратился в «неповинного носителя тиары» (1966. 2, 196). Тютчев говорит: «Свершается заслуженная кара / За тяжкий грех, тысячелетний грех» (1966. 2, 198). Но свершается она руками гарибальдийцев и над идеей ложного наместничества, а не над тем, кому суждено было стать живым воплощением этой идеи. «Рок» здесь — символическое наказание и символическое действие.

Символизация исторической реальности — один из способов выявления ее эстетической выразительности. Тютчев в буквальном смысле превращает историю в «феатр», когда пишет стихотворение «Гус на костре» для вечера с живыми картинами в пользу Славянского благотворительного комитета (1966. 2, 204). Театрализация истории подана читателю и в тексте 1869 г. «Современное», посвященном приезду в Турцию Наполеона III и императрицы Евгении в связи с завершением строительства Суэцкого канала:

Пушек гром и мусикия!  
Здесь Европы всей привал!  
Здесь все силы мировые  
Свой справляют карнавал.

И при криках иступленных  
Бойкий западный разгул  
И в гаремах потаенный  
Двери настезь распахнул.

Как в роскошной этой раме  
Дивных гор и двух морей  
Веселится об исламе  
Христианский съезд князей!

<о Евгении>:  
С пресловутого театра  
Всех изяществ и затей,  
Как вторая Клеопатра,  
В сонме царственных гостей <...>

(1966. 2, 213—214)

Скучая в Турине в 1837 г. от отсутствия общества, Тютчев скажет, что существование его «лишено всякой занимательности и представляется мне плохим спектаклем» (1980, 25). «Провидение, — говорит он, — действуя, как великий артист, готовит нам тут один из самых поразительных театральных эффектов» (1980, 306).

Игровая модель действительности — от Гераклита и Платона идущая традиция; Тютчев, по уставу тщательно разработанной романтиками эстетики игры, трансформирует ее в образ тотального лицедейства. Воспользуемся примером из книги В. В. Кожина «Тютчев» (М., 1994), где он цитирует мемуарное исследование И. Аксакова: «Тютчев “любил свет <...> любил его блеск и красоту; ему нравилась эта театральная, почти международная арена, воздвигнутая на общественных высотах, где <...> во имя единства цивилизации, условных форм и приличий, сходятся граждане всего образованного мира, как равноправная группа актеров”. <...> В зрелые свои годы он негодующим презрением относился именно к тем чертам “света”, восхищение которым усматривает в его поведении Аксаков («международная арена», «единство цивилизации», «условные формы», «группа актеров» и т. п.). <...> Тютчев рассказывал (в письме к Анне от 22 ноября 1870 года): “Я в конце концов заявил некоторым господам из дипломатического корпуса, что они с таким же успехом могли бы справиться о настроениях народа у французской труппы Михайловского театра, как и в любом салоне или кружке изысканного петербургского общества, ибо и те и другие имеют мало общего с Россией” (С. 457; текст письма см.: 1980. 2, 250).

В образах стоического предстояния Судьбе и Року Тютчев развертывает концепцию личного поединка с Судьбой с предрешированным исходом, которое само по себе ни трагично, ни зрелищно, но должно (античная модель Судьбы). В этом контексте тот, кто «пал, побежденный лишь роком» (1966. 2, 129), — на самом деле победитель. С другой стороны, есть путь ошибок и претерпевания как элементов исторического «сюжета», который человеку, роду и нации вменяется в трагическую вину и дает ее сознание. Философия истории становится философией жертвенного выбора между злом меньшим и большим. В этом контексте осмыслена Тютчевым судьба России и перспектива славянства.

В папстве Тютчева возмущала не идея теократии как таковая, а та человекобожеская мания «я» (даже — «Я!», как сказал бы отец Павел Флоренский), которая одним полюсом имеет замену Бога личностью (догмат о непогрешимости 1870 г.), а другим — замену религии атеизмом, что грозит ввержением мира в хаос революций. Поразительно то, что, формулируя философско-исторические итоги завоевания человека властным принципом теократии, Тютчев невольно начинает говорить на языке Великого Инквизитора. И. С. Аксаков цитирует апокри-

фическое письмо «неизвестному князю»: «Вся философия древности сводилась <...> к одной сущности: к автономии человеческого разума. <...> Подчинение человека Богу сокрушило рабство человека человеку. Или вернее, оно преобразило рабство в добровольное и свободное повиновение, ибо таково по существу своему отношение христианства к власти, за которую он не признает другого авторитета, кроме Того, Которым она облечена от Верховного Владыки всяческих. И вот почему новейшая современная мысль, освобождая человека из-под власти Божией, эмансипирует человека от Бога, отнимает тем самым всякий авторитет у власти земной»<sup>11</sup>.

Таков, полагает Тютчев, путь Европы: от Христа к Антихристу. Его итоги: папа, Бисмарк, Парижская Коммуна. Но когда Тютчев называет папу «неповинным», Бисмарка — воплощением духа нации, а в феврале 1854 г. пишет: «Красный (Запад. — *К. И.*) спасет нас» (1980. 2, 148), — он перечеркивает все катастрофические контексты своей философии истории и превращает ее в авторскую «диалектику истории». На диалектическом понимании исторического процесса строятся такие тексты, как «14 декабря 1825 г.» (1826) и «Два голоса» (1850); в них утверждается право на историческую инициативу вопреки роковой необратимости хода истории<sup>12</sup>.

Тютчев полагает, что русская история и формы отечественной государственности находятся в трагическом противоречии с формами национально-исторического самопознания. «Первое условие всякого прогресса, — говорил он П. А. Вяземскому, — есть самопознание». Отсюда — следствия разрыва между послепетровским прошлым и настоящим. Так объяснена, в частности, севастопольская катастрофа: ошибка императора «была лишь роковым последствием совершенно ложного направления, данного задолго до него судьбам России» (1980. 2, 176). Ложная идеология порождена ложной властью и мистифицирует жизнь как таковую. Он писал гр. А. Д. Блудовой в 1857 г.: «...Власть в России — такая, какою ее образовало ее собственное прошедшее своим полным разрывом со страной и ее историческим прошлым — <...> эта власть не признает и не допускает иного права, кроме своего <...> Власть в России на деле *безбожна* <...>» (1980. 2, 184).

В рассуждениях о России ‘цивилизации’ (ее носитель — «публика», т. е. не «подлинный народ, а подделка под него» <1980. 2, 164>) противопоставлена не ‘культура’, а настоящая (т. е. народная) история: «Тот род цивилизации, который привили этой несчастной стране, роковым образом привел к двум

последствиям: извращению инстинктов и притуплению или уничтожению рассудка. Это относится лишь к накипи русского общества, которое мнит себя цивилизацией, к публике, — ибо жизнь народная, жизнь историческая еще не проснулась в массах населения» (1980. 2, 165). То же, что в России образованное общество считает культурой, на деле является ее энтропийным оборотнем — цивилизацией, причем вторично-подражательно-го типа. Об этом прямо сказано в письме к Вяземскому в марте 1848 г.: «...Мы вынуждены назвать *Европой* то, что никогда не должно бы иметь другого имени, кроме своего собственного: *Цивилизация*. <...> Вот что искажает наши понятия... Я все более и более убеждаюсь, что все, что могло сделать и могло дать нам *мирное подражание Европе*, — все это мы уже получили. Правда, это очень немного. Это не разбило лед, а лишь прикрыло его слоем мха, который довольно хорошо имитирует растительность» (1980. 2, 103).

Для романтической философии истории между миром прошлого (т. е. фактов) и логикой (которую Тютчев, скорее, назовет Роком; см. характерное в этом смысле выражение: «грозная логика истории» — в передаче И. Аксакова) лежит область символического (вспомним еще раз Шеллинга: «Историческое есть некоторый вид символического»). Эстетизируя и символизируя историю, Тютчев понимает условность и даже утопичность своих символично-политических прожектов. В наиболее русофильском стихотворении «Русская география» (1849) возрождена эстетика средневекового мистического историзма с его пристрастием видеть в эпизодах Ветхого Завета метонимическое указание на Завет грядущий: «Вот царство Русское... / И не пройдет век, / Как то провидел Дух, / И Даниил предрек» (1966. 2, 118).

Эсхатологическая перспектива из книги пророка Даниила (Дан 11, 14), в которую включает Тютчев «Царство Русское», входит в содержание римской утопии теополиса.

Вот, для примера, отрывок из «Записок...» (1846) А. С. Стурдзы (которому, кстати, были известны стихи Тютчева): «Среди сих миродержавных холмов пылал некогда символический огонь Весты: здесь <...> Древняя Греция воспитала и просветила будущих своих повелителей, здесь из стихий Запада и Востока создавались <...> вековые здешние республики, <...> которые провидел Даниил и нарек железом. От смешения сего железа с перстью варварских народов произошли твердые стопы римского колосса, из них — Римско-феодальный мир, разрушенный не прежде Французской революции»<sup>13</sup>.

Ирония ситуации — в том, что именно пророчество Даниила в эпизоде с Навуходоносором стало источником выражения «колосс на глиняных ногах». Видение Даниила для Тютчева — поэтическая возможность истории, метонимия, символическая возможность ее, не более (но и не менее). Подобные приемы в политической лирике (например, Н. Языкова или А. Хомякова) «работали» не на альтернативную условность образной идеологии, а на прямую репрезентацию славянофильской программы. Для Тютчева же историческая метонимия — лишний повод понять историю как рукотворное художественное произведение, отвечающее замыслам Творца.

Метонимии такого рода имеют для Тютчева принципиальное значение: они дают ему возможность реализовать метаисторическую позицию, в которой, во-первых, примирен статус дипломата с репутацией поэта, а во-вторых — созерцание истории и рефлексия о ней завершены и примирены в художественно-идеологическом символе. Так, например, варшавская расправа оправдана в глазах Тютчева образом Агамемнона, приносящего в жертву свою дочь (1966. 2, 107).

Для грибоедовско-тютчевского и леонтьевского типа личности дипломатия наилучшим образом отвечала эстетике истории в сфере творческого поведения. Синтез в дипломатии (а в случае с В. Жуковским или с К. Р. — в творческой нише дворцового быта) науки и искусства гносеологически оправдывает идею непосредственного познания, столь близкую Тютчеву (а также шеллингианской, славянофильской и почвеннической философии). Мы встречаем ее в «Безумии» (1830), в «Умом Россию не понять...» (1866), в переводе из «Западно-Восточного дивана» (до 1830) Гете, герой которого намерен проникнуть «до истоков потаенных / Первородных поколений, / Гласу Божиих велений / Непосредственно внимавших» (1966. 2, 67). «Непосредственное знание» — близкий почвенникам аналог поэтической интуиции, — в этом смысле оно в той же мере трансцендентно точному знанию (которое Тютчев, с его ненавистью к позитивизму, называл «фарисейской наукой» и «ученой суетой» <1966. 2, 193, 30>), в какой Божий Промысл имманентен истории.

Философия истории Тютчева не рецептурна. Историческая явь не обладает однозначной и однонаправленной телеологией, она вариабельна, но на всех путях призвана к изживанию мирового и социального Зла.

Зло у Тютчева глубоко исторично и космогонично, — вспомним «отравленное небо» Рима — с дословной почти цитацией «Коринны» (1807; опубл. 1809—1810) Ж. де Сталь; «Во всем

разлитое таинственное Зло». Зло есть естественный «механизм» саморазвития мира, генератор событий. Тютчев как дипломат слишком близко наблюдал работу «тэхнэ» истории, чтобы строить какие-то иллюзии, вроде золотого века или «телег, подвозящих хлеб человечеству», как говорил герой Достоевского. Действительность виделась ему гигантским иллюзионом, в котором он — то игрок, то игрушка. «Цирк девятнадцатого века» — так назвала гр. Е. П. Ростопчина свою стихотворную панораму этикетного балагана светской жизни (1850).

Итоговая онтологическая, эстетико-историческая и социально-философская формула Тютчева такова: через рефлекторное самоотторжение природы формируется новый — человечески-событийный мир, а также историческое время как смысловой модус его и память. В человеческом слове Завета («скажи заветное он слово...») природа обращена в географию, т. е. в очеловеченное пространство, а космос — в историю, т. е. в мир социальных детерминаций. Как свидетель-созерцатель «высокого зрелища» исторических драм человечества, герой Тютчева готов к прорыву цивилизаторских и культурных оболочек, чтобы ощутить себя наедине с Судьбой и спросить ее о смысле истории. Но вопрос этот задан голосом личного страдающего существа, и личного ответа он не услышит. Насмешка природы и молчание ее даны ему в удел, т. е. онтологическая ирония и предстательство Року определяют теперь позицию героя.

Но в почве, где разумный гений народов еще не обратился в эгоистское самомнение и хранит возможность слияния с мировым Целым, там, в этой почве, прорастают семена оправдания истории.

Смыслом этой хронодицеи следует счесть историческую надежду, историческое обетование добра, историческую красоту и историческую истину, очевидным свидетельствам каковых не понадобятся в будущем ни знания, ни государственность, ни власть. Эстетика истории Тютчева — это эстетика трагического самооправдания пред Богом и эстетика катарсиса, это философия самоисчерпания мирового Зла.

### III. ПОЭТИКА И РИТОРИКА

На природе поэтического слова Тютчева, особенно на семантической фактуре так называемой «политической лирики», с которой никто не знает, что делать, и о которой пишут как бы сквозь зубы (исключение — В. В. Кожин), сказалось то кар-

динальное обстоятельство, что основной профессией поэта была не поэзия, а дипломатия.

Писатель-дипломат — не редкость в русской культуре, как и писатель — государственный чиновник (сенатор, губернатор, цензор), равно как и писатель-врач (А. Чехов, В. Вересаев, М. Булгаков), писатель-юрист (Ф. Кони) и т. п. Еще меньшая редкость — писатель-пилигрим, писатель-ученый или писатель-философ и богослов (от М. Ломоносова до Л. Карсавина). Наконец, совсем не редкость — писатель-государь и писатель-военный.

Однако каждый раз, когда встречаются «служба» и Муза, перед исследователем встает вопрос: как относиться к поэтическому слову в объятиях риторической интонации?

Мы уже говорили о примирении в метаисторическом слове Тютчева статуса чиновника дипломатического корпуса с репутацией малоизвестного (при жизни) поэта. Уточним: примирение это стало возможным потому, что дипломатия, будучи реально-практическим синтезом науки и искусства, есть тип «творческого поведения», говоря крылатым выражением М. М. Пришвина. В этом плане оно не изучено.

Дипломат — это человек двойного зрения (слова, намерения, жеста и понимания; греч. *diploma* — ‘лист, сложенный вдвое’). Только такой человек, как Талейран, мог сказать: «Язык нам дан для того, чтобы скрывать свои мысли». Весь антураж риторического высказывания, иронии, апофатики, инверсивных конструкций, все разнообразие форм диалогического общения и грамматика полемики, программы убеждения, логика доказательства, искусство парадокса и красноречивого красноречия, как и приемы словесной фасцинации и методики прямого внушения, отданы на потребу дипломатического дискурса.

Анализ нюансов вербального поведения дипломата, как и исследование словотворческой стороны дипломатики, — не наша задача. И все же трудно отделаться от впечатления, что на поэзии, а еще отчетливее — на эпистолярной Тютчева лежат рефлексы из этой области его повседневного существования, которая может показаться излишне специфичной только тому, кто успел забыть, что Тютчев — еще и скромный чиновник посольства, и персонаж светского и дворцового быта, и причастный к делам иностранной цензуры бюрократ, и заметный политический публицист, и автор письменных и устных текстов «на злобу дня» — посланий, эпиграмм, фрагментов и салонных афоризмов.

Дипломат-поэт демонстрирует нам некий синтетический образ жизни, в котором совмещается несовместимое: романтическая богодухновенность и грубая эмпирия служебной рутины, какими бы тонкостями риторического обихода она ни обставлялась.

Одна из частных особенностей тютчевского стиля объяснима его профессией — речь идет о поэтическом фрагменте<sup>14</sup> как жанре и салонном афоризме как типе устного высказывания. Они в сфере поведения соответствуют эстетизму особого толка — от внешней элегантности (П. Чаадаев<sup>15</sup>) до переноса принципов искусства на живую жизнь (К. Леонтьев<sup>16</sup>).

Чаадаев дипломатом не был, но на «дипломатическую» встречу с Александром I в Троппау вызвался сам. Люди, знавшие потом Чаадаева, запомнили его холодно-отстраненным, элегантно-собранным. Но некоторым (например, М. И. Жихареву) под внешней бесстрастностью удалось почувствовать предельную внутреннюю напряженность. Здесь можно припомнить один впечатляющий факт: в мире внешней упорядоченности «я» Чаадаева (знаменитое щегольство) мы наблюдаем странный бытовой феномен, отражающий глубокую внутреннюю раздвоенность мыслителя.

Это — двойник Чаадаева, его слуга Иван Яковлевич. Светские манеры чаадаевского камердинера вводят в заблуждение секретарей посольств за рубежом; А. Пушкин, разглядев в нем интересного человека, подает ему руку. Чаадаев создал нечто вроде эталонного манекена, пародию на самого себя и вместе с тем — свое второе ролевое «я». Тоска по «великому апокалиптическому синтезу» (концовка последнего «Письма») выразилась в этой оппозиции «Петр Яковлевич / Иван Яковлевич» и в этой жутковато-гротескной утопической попытке воспитать лишнего всяких противоречий живого гомункулуса грядущего всеединства людей.

Писателя-дипломата А. Грибоедова запомнили надменным и презрительным, с холодком в глазах. Именно глазами дипломата, который самой профессией своей призван к верному видению перспективы событий, дан в «Горе от ума» Чацкий — умный ритор в окружении дураков. Но патетические интонации и декабристская его фразеология, обращенная в пустоту, делают героя тоже дураком, но, так сказать, дураком историческим. Вспомним знаменитую реплику автора комедии: «Сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный быт России. Я говорил им, что они дураки»<sup>17</sup>. Так и воспринят был Чацкий в 1825 г. Пушкиным («Чацкий совсем не умный чело-

век — но Грибоедов очень умен»<sup>18</sup>), а в 1837 г. — и В. Белинским («Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит»<sup>19</sup>).

Писатель-дипломат К. Леонтьев, прославившийся эстетизмом особого рода, создал вполне эстетскую философию истории, а кончил дни свои монахом Оптиной пустыни.

Ни к тому, ни к другому, ни к третьему виду эстетского самовыражения Тютчев, с вечно растрепанными волосами и с пуговицами, ни одна из которых не застегнута как следует, отношения не имеет. Но привычка к острому и изящному афоризму, как и тяга к предельно лапидарной форме (как минимум — двустиишие) выдают в Тютчеве человека риторического мышления.

Но особо значима в мире тютчевского слова роль дублета, впервые отмеченная Л. В. Пумпянским (см. выше). В дублете — в широком смысле «повторе»<sup>20</sup> — дан образец перевода статистической категории текста (частотность) в эстетическую.

Дублет оказался у Тютчева аргументом установления меры лексического эроса: одно слово увидено другим, оно раскрыто и спасено от словарного одиночества в алфавитном ряду Словаря, чтобы внутри поэтической образности стиха проявился сообразующий его логический гений эйдоса, или идеи как засыла философской системы в форме припоминания о внеположенной тексту, но теперь анамнетически вмененной ему и готовой до него мировоззренческой конструкции. Дублет обеспечивает семантическую динамику стиховой конструкции отдельного текста и «лирики Тютчева» как целого. Дублеты по отношению к этому целому выполняет ту же суггестивную функцию, что и повторы в закланиях, заговорах, наговорах и даже оговорах (см. развитие сплетни о сумасшествии Чацкого в «Горе от ума» в приеме нагнетания синонимов 'безумия' устами разных героев).

Фасцинативная роль дублета — в плетении ковровой основы (матрицы, парадигмы), арабески как орнамента из первослов, смысловая соразмерность и активность которых засвидетельствована их валентностью, т. е. мерой и степенью мощности содержательных сочетаний. Дублеты состоят из «самых главных» слов тютчевского словаря, тех, что А. Блок назвал «словами-звездами», на остриях которых растянута все полотнище стихотворения.

На этом пути нашему поэту удается избежать того, чем грешит плохая поэзия: она работает на абстрактных существительных и «ваще»-глаголах, окончательно омертвляя и без того

мертвую и ни к чему не отнесенную всеобщность. Они, эти мертвые и семантически пустые словесные абстракции, напоминают слова молитв дыромоляев — они адресованы в дырку избыной стены, в Ungrund бездны безымянной. Тютчев сделал почти невозможное: извлек из теоретической пустоты абстрактной, собирательно-обобщенной, безличной и немотствующей лексики утаенную в ней философическую партитуру возможных смысловых миров.

Эта акция семантической демиургии внутри словесных онтологий смогла состояться только при одном условии: абстрактное, слепое слово Словаря должно получить конкретно-личную и семантически яркую судьбу в малом интонационно-лексическом соборе текстового объема этого и только этого стихотворения, а также в сверхъединстве симфонического единомножества «лирики Тютчева» как целостного авторского Космоса — со всеми его голосами, страхами и мглами.

Трансформациям абстрактного в конкретное Тютчев, как наследник барочной традиции, мог учиться у М. В. Ломоносова, о стиле которого Г. А. Гуковский писал: «Слова сочетаются не по принципу их значения, а по принципу отбора наивысшего по эмоциональной окраске семантического ряда. <...> Получается смешение предметного мышления с абстрактным, уничтожение границ между тем и другим <...> стремительные нагнетания невероятных сочетаний слов различных рядов значений, соединенных в картины без картинности <...>»<sup>21</sup>.

Шутник-семантик сказал бы, что 'дублет' — это анаграмма 'Дубельта'. Как некогда (8—25 февраля 1837 г.) Леонтий Васильевич (1792—1862) наводил (свой, третьеотделенческий) по-смертный порядок на квартире Пушкина (фамилия которого знаменует имя Традиции), так дублеты Тютчева с настойчивостью кукушки из часов выкликают список первослов (паролей семантического опознания темы), выстраивая лексические композиции в строгую философическую архитектонику, наподобие парада на Марсовом поле. Но Дубельту в опустевших комнатах на Мойке, 12 активно соприсутствует В. А. Жуковский, который прекрасно знаком не только с субординациями дворцового этикета, но и с железными законами античной метрики, что также есть Традиция. Ему ведомо то, что никакому дубельту развесистому со золотой цепью и не снилось, а именно: «Невыразимое» (1819) — предчувствие импрессионизма и символизма.

Да, поэзия есть Марсово поле и «сиянье шапок этих медных», но только на уровне метрического запрета на сбой шага. Когда же дело доходит до маневров, то есть до смысловой ва-

лентности внутри стихового ряда, то мы имеем со стороны автора семантический бунт, осмысленный, но беспощадный. Жуковский на глазах бдительного начальника штаба корпуса жандармов (1835) и будущего управляющего Третьим отделением Тайной Его Императорского Величества Канцелярии (1839—1856) прибрал к рукам рукопись «Медного Всадника», чтобы навеки обеспечить российскую словесность тематической энциклопедией Традиции (в своей, правда, редакции) и стимулировать эволюцию поэтических систем на путях обновленной валентности стихового слова внутри стиховой речи. Поэма «Медный Всадник» стала своего рода «внутренней речью» петербургского текста русской литературы, ее вечным эхом, окликанием классики и оглядкой на зов ее<sup>22</sup>. Дублет победил Дубельта. От него остались мемуары (ЛН. 60. С. 120); что ж, и это — «традиция».

Риторическая практика Тютчева-дипломата сказалась и в оформлении полемических контекстов («Не то, что мните вы, природа...», 1836), и в жестикулирующем слове (все эти «Смотри!..», «Нет...!» и пр.). Риторика стала образотворческим принципом лирики нашего поэта: «Ораторские приметы стиля Тютчева не столько в риторичности приемов (восклицания, подхваты, архаизмы), сколько в способе организации текста, образа и в его позиции по отношению к читателю. <...> Тютчев — оратор с кафедры. Даже если иногда он избирает среди предполагаемой аудитории враждебного себе оппонента, в целом он обращается к аудитории сочувствующей. Его “речи”, конечно же, написаны для тех, кто думает так же, как он (см. «Теперь тебе не до стихов...»)»<sup>23</sup>.

Тютчев способен персонифицировать свои риторические запросы; в этом смысле текст «Не то, что мните вы, природа...» может быть понят не как абстрактная полемика с позитивистами, но как стихотворение, отражающее конкретное событие<sup>24</sup>; ‘вы’, таким образом, оказывается этикетной формой от ‘ты’, а не просто формой множественного числа. Вопросы у Тютчева — не «риторические», а риторические; его поэтические теологумены — не «схоластика», а схоластика, и порой и ересь («И нет в творении Творца...»). Снятие интонационных кавычек и есть средство конкретизации вопроса, усиления авторской мировоззренческой позиции, прочерчивания «графики» провокативного полемического жеста.

Повторы и дублеты, настойчивое вопрошание собеседников, мгновенные эпиграмматические и мадригальные реакции Тютчева выдают напряженную работу духа, переживающего ста-

новление в слове и через слово. По риторическому завету Гегеля: «Доказано, что многие изречения, взятые Христом из Ветхого Завета, приведены им неправильно, так что вытекающее из этого не основано на непосредственном понимании слов. Таким образом, слово должно быть тоже чем-то устойчивым, но *дух создает из него то, что истинно*»<sup>25</sup>.

В природе творческого поведения русских мыслителей — осознавать слово как поступок, а поступок — как высказывание. Поэтому ораторское поведение приравнивается к текстам, образуя философский дискурс максимальной полноты и искренности. Слово приравнивается к физическому действию, а поступок — к эстетически и вероисповедно завершённому «тексту». Только русский мыслитель мог создать концепцию поступка, слагаемого, как полагал В. Ф. Одоевский, из трех элементов: «знания», «художественного произведения» и «веры»<sup>26</sup>; только у русского писателя героем может овладеть стремление «выбежать на площадку и остановить гимназиста готовым, рвавшимся наружу изречением»<sup>27</sup>.

Политическая лирика Тютчева — это эстетическое выражение дипломатического и салонно-светского дискурса Тютчева. Печально, что обратное воздействие «поэтики» на «риторику» историческое значение прогнозов Тютчева сводило к нулю.

Обязанность дипломата — ясно различать событийную сюжетику ближайшего будущего. Но статьи Тютчева дают нам не прогноз того, что будет иметь место в грядущем, а эстетический гороскоп. И в политических стихах, и в публицистике Тютчев создавал то панславистские утопии, то европейские антиутопии. Даже как дипломат он мыслил эстетически; может быть, это и неплохо для эстетики, но для дипломатии наверняка не годится.

Серебряный век унаследовал Тютчева, расширяя возможности его стилистики; были поэты, на творчество которых его стихи произвели впечатление суггестии столь ошеломительной, что они шагу не смогли ступить, не оглянувшись на них. Двоих, по меньшей мере, можно назвать вполне определенно: это полузабытый К. Ф. Фофанов (1862—1911) и столь же редко упоминаемый Б. Б. Божнев (1898—1969).

Уточнение реальных масштабов присутствия Тютчева в поэтической культуре XIX—XXI вв. — от Вяч. Иванова до А. Тарковского etc. — задача дальнейших штудий. Нам же немало важно уяснить, что эпоха авангарда умела прислушиваться к историософской интуиции поэта и оценивать ее в достаточной (т. е. свидетельской) адекватности моменту.

Прав был Вл. Ходасевич, когда он говорил в 1928 г., что «жизнь очень скоро опровергла если не философские идеи, то реально-политические предвидения Тютчева. Судьбы папства, Франции, Германии, Австрии, Италии в ближайшие же десятилетия стали складываться и не согласно и даже не вопреки его предсказаниям и увещаниям, а совсем, так сказать, по-третьему. Это доказывает, что современную ему политическую обстановку он оценивал неверно. Оказалось, что истинное положение дел и распределение сил в Европе и в России было не таково, каким оно представлялось Тютчеву. <...> Немало был бы разочарован Тютчев, если бы узнал, что, вопреки его построениям, волею истории, независимости чехов, словаков, сербов суждено быть закрепленной не с высоты “всеславянского престола”, но как раз после того, как этот престол опустеет»<sup>28</sup>.

В. Ходасевич почти дословно повторил суждения Л. Львова, выказанные в заметке 1923 г. (см. оба эссе в составе Антологии): «<...> Если предвидимое Тютчевым противоборство России и Революции и имело место, то оно завершилось совсем иным исходом, чем тот, о котором так возвышенно грезил Тютчев. <...> Старинное пророчество Тютчева на наших глазах получило окончательное сокрушительное опровержение <...> Вопреки тютчевскому предвидению Революция и Россия оказались в конце концов не только не противниками и не антагонистами, но, наоборот, союзниками и заговорщиками <...> именно Россия и Революция, а не Запад и Революция (как это утверждалось Тютчевым) рука об руку пошли по пути сокрушения старой цивилизации».

У Тютчева решительным образом сказалась принципиальная разница между пророчеством (поэтика) и предсказанием (риторика). Дипломат и впрямь обязан управлять событийной интригой и предсказывать ход *конкретных* событий; ошибка может дорого стоить.

Поэт — пророк по определению и не от мира сего («Безумие», 1830). От него не ждут, как от писателя-фантаста, предсказаний вполне определенных фактов (например, технических изобретений, как в прозе Ж. Верна), у которых есть имя и срок сбывания. Пророк-поэт — предчувственник не фактов, а *состояний мира*, как повелось от библейско-евангельской апокалиптики. Тютчев не раз говорил о своей мучившей его способности профетического предвидения катастрофы, мирового несчастья (1980. 2, 112, 162). Он чуял близость Судьбы. Поэтому тема Хаоса во всем корпусе его текстов — не только дань романтическому страху пред «бездной безымянной», как мы привыкли ду-

мать. Это ужас философско-исторического толка, он находил на него из явственно прозреваемого исторического будущего как будущего перманентной катастрофы.

Исключительно поэтому внимание к Тютчеву росло по мере исполнения его пророчеств и достигло почти предела ко временам Серебряного века. Еще раз Л. Львов: «...Страстное, немолчное, напряженное беспокойство Тютчева <...> нам, пережившим свой 1917 год, особенно понятно и близко»<sup>29</sup>.

Герой диалога С. Н. Булгакова «На пиру богов» (1918) — Писатель горячо восклицает: «...Объединенное славянство, свергнув иго германства, стихийно докатится и до Царьграда. И исполнится предвестие Тютчева, над которым рано еще иронизировать». Ему вполне резонно возражает Дипломат: «Опять мечтательность российская, которой хочется увильнуть от горькой действительности. Какое зло для человека идеология! И какая вообще может быть идеология у войны! В начале еще она казалась имеющей какую-то правду: самооборона, защита славянства (черт бы его побрал совсем), борьба за свободу. <...> Мечтали о царьградской эпохе, а получили гражданскую войну и социальную тиранию, от разбоя внешнего перешли к разбою внутреннему»<sup>30</sup>.

Именно тогда, в начале века, «Тютчев» как ярчайший феномен русской философско-литературной и риторико-политической классики впервые состоялся во всей полноте своего трагического историзма.

Чтобы убедиться в этом, должно не только перелистать собранные в Антологии эссе и исследования. Достаточно простейшего движения — поднять взгляд поверх всех текстов и спокойно всмотреться в нашу ополоумевшую современность.

Все тонет в фарисействе.

1983, 2002 гг.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. М. Письма Тютчева // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 51.

<sup>2</sup> Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 462. Далее письма цитируются по этому изданию; в скобках указывается год издания (курсивом), том и страница (прямым шрифтом). Таким же образом маркируется академический двухтомник «Лирика» (М., 1966) и двухтомник «Сочинения» (М., 1980). Тома академической серии «Литературного наследства» обозначаем аббревиатурой «ЛН». Употребление графических средств усиления смысла в цитатах принадлежит нам.

<sup>3</sup> Историю мифологемы сна и библиографию см.: *Исупов К. Г.* Сон // Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. СПб., 1998. Т. 2. М—Я. С. 215—216. Американский исследователь Ричард Ф. Густафсон в книге «The Imagination of Spring. The Poetry of Afanasy Fet» (New Haven; London: Yale Univ. Press, 1966) сравнивает «Сон на море» Тютчева и «Сон» Ф. Глинки.

<sup>4</sup> Историю мифологемы тени и библиографию см. *Исупов К. Г.* Тень // Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. СПб., 1998. Т. 2. М—Я. С. 251—252.

<sup>5</sup> *Флоренский П. А.* Пифагоровы числа // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 510. См. также: *Айрапетян В.* Герменевтические подступы к русскому слову. М., 1992 (указ.); *Бурбаки Н.* Архитектура математики // Бурбаки Н. Очерки по истории математики. М., 1963. С. 245—259; *Бычков В. В.* Зарождение средневековой эстетики числа и ритма // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1918. С. 67—123; *Ветловская В. Е.* Символика чисел в «Братьях Карамазовых» // Труды Отдела древнерус. литерат. Л., 1971. Т. XXVI. С. 139—150; *Володарский А. И.* Древнеиндийские системы нумерации // Индийская культура и буддизм. М., 1972. С. 82—89; *Григорьев В. П.* Образ числа // Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983. С. 119—130; *Жмудь Л. Я.* Пифагор и его школа. Л., 1990; *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет. Асимметрия знаковых систем. М., 1978; *Ильин И. А.* Эстетика гармонии и числа // Ильин И. А. История искусства и эстетика. М., 1983. С. 221—252; *Исупов К. Г.* 1) Число как метафора истории (Борхес и Хлебников) // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX—XX вв. Пермь, 1989. С. 154—163; 2) «Номо Numerans» Николая Кузанского // Историко-философский ежегодник'92. М., 1994; *Карпентьян А. М.* Древнекитайская системология и математика // XII Научн. конференция «Общество и государство в Китае. М., 1981. Ч. 1. С. 58—72; *Кобзев А. И.* Методология традиционной китайской философии // Народы Азии и Африки. М., 1984. № 5. С. 52—62; *Лосев А. Ф.* 1) Диалектика числа у Плотина. М., 1928; 2) Числовая и структурная терминология в греческой эстетике периода ранней классики // Вопросы античной филологии. М., 1966. С. 29—44; *Лотман Ю. М.* Семантика числа и тип культуры // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. Вып. 2. С. 58—63; *Крюков М. В.* Система родства китайцев. М., 1972; *Кудин П. А.* Пропорции в картине как музыкальные созвучия. СПб., 1997; *Март Н. Я.* О числительных // Языковедные проблемы по числительным. Л., 1927. Сб. статей. I; *Новичкова Т. А.* Традиционные числа в былинах // Известия ОЛЯ АН СССР. М., 1984. Т. 43. № 2. С. 144—155; *Пиаже Ж.* Генезис числа у ребенка // Пиаже Ж. Избр. психол. труды. М., 1969; *Садов А. И.* Знаменательные числа. СПб., 1909; *Симонов Р. А.* Математическая мысль Древней Руси. М., 1977; *Спафарий.* Эстетические трактаты. Л., 1978; *Страхов Н. Н.* О времени, числе и пространстве // Русский вестник. 1897. Январь; *Сыркин А. Я.* Числовые комплексы в ранних упанишадах // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. IV. С. 76—85; *Топоров В. Н.* 1) К семантике троичности (слав. 'тризна') // Этимология-1977. М., 1979; 2) К семантике четверичности (анат. 'men') // Этимология-1981. М., 1983; 3) О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980. С. 3—58; 4) Числа // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980.

Т. 2. С. 629—631; *Ульянова О. Н.* 1) Число в диалоге мировоззрений // Известия Груз. АН. Серия философии и психологии. Тбилиси, 1985. № 4. С. 43—48; 2) Число в истории эстетического опыта // Филос. науки. М., 1986. № 5. С. 147—151; *Феофан (В. Л. Быстров)*, архим. Тетраграмма, или ветхозаветное Божественное имя. СПб., 1905; *Флоренский П. А.* Приведение чисел // Богословский вестник. М., 1916. Июль. С. 292—321; *Шапошников Н. А.* Опыт математического выражения понятий и выводов этики. М., 1896; *Чистякова Э. И.* Символ как число в теории символизма (По поводу философских размышлений А. Белого) // Филос. и социол. науки. Киев, 1989. № 6. С. 92—96; *Щуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга перемен». М., 1960; *Эккартсгаузен К.* Наука числ (Ключ к тайнам Натуры). СПб., 1815; *Эльбрус А.* Поэтика и математика (Хуруфизм в средневековой восточной поэзии и его математическое раскрытие). Баку, 1973; *Granet M.* La pensée chinoise. Paris, 1934; *Menninger K.* Number words and number symbols. A cultural history of numbere. Camb. (Mass.), London, 1970.

<sup>6</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975. С. 150.

<sup>7</sup> Подробнее см.: *Исупов К. Г.* Диалог столиц в историческом движении // Москва/Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. Антология. СПб., 2000. С. 6—78.

<sup>8</sup> Цит. по: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 296.

<sup>9</sup> За десять лет до публикации чаадаевского «В своих домах мы <...> имеем вид чужестранцев» А. С. Грибоедов писал в заметке «Загородная поездка» (1926) в «Северной пчеле»: «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими!» (*Грибоедов А. С.* Соч. М., 1968. С. 383; современный исследователь оспаривает общепринятую атрибуцию этого текста: *Фомичев С. А.* Заметки о грибоедовской текстологии // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиция. Л., 1977. С. 201—205). Комментарий этих реплик см.: *Лотман Ю. М.* Проблема Запада и Востока в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 5—22. О карьере Грибоедова-дипломата и о гибели русской миссии в Тегеране 6 шаабана хиджры (30 января / 11 февраля 1829) см.: *Шостакович С. В.* Дипломатическая деятельность А. С. Грибоедова. М., 1960; *Аринштейн Л. М.* Персидские письма по поводу гибели Грибоедова // А. С. Грибоедов. Материалы к биографии / Ред. С. А. Фомичев. Л., 1989. С. 108—133.

<sup>10</sup> Поэты 1840—1850 гг. Л., 1972. С. 101.

<sup>11</sup> *Аксаков И. С. Ф. И. Тютчев и его статья «Римский вопрос и Папство»* // Православное обозрение. 1875. № 10. С. 326—328 (см. перепечатку статьи в настоящей Антологии).

<sup>12</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 180—203. Об историзме Тютчева см.: *Гроссман Л. П.* Три современника: Тютчев — Достоевский — Аполлон Григорьев. Л., 1922. С. 5—37; то же: *Гроссман Л. П.* Мастера слова. М., 1929. С. 89—134; *Долгополов Л. К.* Проблема личности и «водоворот истории» (Блок и Тютчев) // Долгополов Л. К. На рубеже веков. Л., 1985. С. 116—149; *Касаткина В. Н.* Романтический историзм поэзии Тютчева // Учен. записки Волгоградского пед. ин-та. 1968. Вып. 24. С. 3—33; *Кнабе Г. С.* Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // Тютчевский сборник / Ред. Ю. М. Лот-

ман. Таллин, 1990. С. 252—285; *Торопыгин П. Г.* Чаадаев и Тютчев // Проблемы истории литературы, культуры, социально-экономической мысли. Саратов, 1989. Вып. 5. Ч. 2. С. 74—83.

<sup>13</sup> Цит. по кн.: *Гроссман Л. П.* Достоевский и Европа // Гроссман Л. П. Творчество Достоевского (Собр. соч. Вып. II. Т. 2). М., 1928. С. 19.

В связи с театрално-игровыми метафорами исторического предлагаем читателю в духе словарной статьи кратчайший очерк отечественного понимания иронии истории.

Ирония истории — категория эстетики и философии истории, запечатлевшая повтор внешне сходных (с точки зрения наблюдателя) эпизодов исторического процесса. Иронический момент заключен здесь в избыточной несуразице самоподражания истории и вызванном им эффекте наивно-комического театра жизни. Мифологическим прототипом иронии истории является повтор фабульных событий («рифма ситуации», по Б. Шкловскому), он связан с архетипами «игра Судьбы» и «зависть богов»: репрессии заслушание могут настичь того, кто не сумел воспользоваться Даром Неба (перстень Поликрата), — и тогда событие получает иронический дубль («золотое» и «простое» яйцо в сказке о Курочке Рябе; ср. с фабулой об оловянном солдатике). Осознание механизма самовозврата истории произошло в аналоговой мифографии и логографии, в опыте «сравнительных жизнеописаний»; свое влияние оказали здесь идеи ананезиса, метемпсихоза и палингенеза (последний термин достиг XX в. через французскую историографию (Балланш), Чаадаева и Герцена: см. статью А. Белого «Палингенез»). Отечественные описания иронии истории строятся на языке эстетики истории. События одной эпохи комментируются на языке другой, если они зеркально сопоставились; на этой доминанте построены «законы подражания» (Г. Тард). Популярной миметической моделью стал метаисторический «Рим», воспроизводимый то в теократической («Москва — Третий Рим»), то в республиканской (революционная Франция XVIII-го и весь XIX век), то в имперской (фашизм) атрибутике. Как проявление «закона возмездия» (*lex talionis*) понята ирония истории А. Герценом: Мировой Дух, полагает он, припоминает себя, и факты прошлого воспроизводятся в актуальной современности, но стать событиями истории они не могут, потому что у них нет своего событийного «места». Они остаются декоративной деталью исторического фарса (так описана Французская революция 1830 и 1848 гг.) и на фоне промыслительной непрерывности истории выглядят как смысловые паузы процесса и злая порча жизни. Ироническое тиражирование «уже бывшего» (ср. феномен «ложной памяти») свидетельствует об утрате чувства необратимости времени, об инфантильности исторического мышления и страхе перед новым; на этом фоне реставрируются модели вечного круговорота, осложненные несовпадающими наложениями друг на друга изоморфных, но гетерономных рядов. Метод иронической аналогии лег в основу философии истории Герцена. В «Былом и думах» о постановке «Катилины» в «Историческом театре» Дюма-отца (окт. 1848) говорится как о театрализованном героизме, с его стремлением драпироваться в римский республиканизм. В комментариях событий 1862 г. им отмечены элементы «всемирно-исторического комизма и иронии». «Иронический дух революции» натолкнул Герцена на определение иронии истории как несводимости логического и исторического. Современность может паразитировать на прошлом; в со-

противлении истории покушающимся на ее смысл окончательно проясняется и смысловая явленность прошлого (оно утверждается в своем статусе и вечной актуальности для всей толщи наблюдаемой событийности). А. Блок полагает, что значимые события истории способны «цитировать» друг друга во времени, и тогда нынешнее можно понять через символизм прошедшего (по модели «они, как мы» <«Катилина — римский большевик» — в статье «Катилина», 1918>), а прошлое уясняется в не принадлежащих ему контекстах (по модели «мы, как они», — в этом смысле Блок говорит об Афинах VI в. до н. э.). Ирония истории становится формой исторического гнозиса, инструментом типологии и аксиологической мерой. Семантизация прошлого через ироническое тиражирование (стилизация, «подделка», бессознательный театрализованный розыгрыш) открывает в истории наличие бесконечно растущего содержания, позволяет повысить ранг событийности, событийной валентности и увеличить мощь детерминирующей энергии: прошлое «заражает» настоящее и будущее, расширяя сферу причинной ответственности за их состояние. Не-событие прошлого (т. е. простейшая наличность *факта*) становится *событием* настоящего (напр., открытие Венеры Милосской) и провоцирует новые событийные (т. е. входящие в событийный фонд истории) парадигмы. Причинной константой иронии истории могут оказаться формы идеала («Рай», «Золотой век»), стратегически определяющие социальную практику революционных разрушений (см. трагическую иронию сценарного однообразия мятежей), мода на приметы какой-либо эпохи («греческое возрождение» в духе Ф. Зелинского, «дух эллинизма» авангарда XX в.), культ героев («последними александрийцами» ощущают себя П. Флоренский и М. Кузмин, люди круга Вяч. Иванова, Мережковских и О. Мандельштам). В мыслях о смерти истории эстетическое сознание и социальная символика быта нач. XX в. торопится припомнить образы прошлых культур. На волне апокалиптического пассаизма XX в. не только карикатурно воспроизводятся древние формы поведения («мистерии» / «афинские вечера») с его мифологическими стереотипами («жрец/ жертва»), но и типы философского творчества также реанимируются (салонные симпозионы на греческий манер в «Башне» Вяч. Иванова и коктейльном доме М. Волошина; Троице-Сергиева лавра трактуется П. Флоренским в роли наследницы Платоновой академии). Увлечения такого рода способны и вовсе вывести историческое за рамки истории в миф, мифологию истории, обрядовую архаику (сооружение мавзолеев, утверждение космического культа Отца народов). Ироническая реконструкция готового прошлого оборачивается для ее энтузиастов мстительной пустотой результата: развернувшаяся в пространстве паузы пружина исторического смысла заполняет мнимо-событийные лакуны иллюзионными «макетами» и «симулякрами» фактов, оставляя наследникам зрелище плодов безответственного эксперимента. В экзистенциальной традиции ирония истории трактуется как поучительное самовыявление мирового абсурда и вселенской глупости («дьяволов водевиль», по реплике героя Достоевского). В отечественной философии истории развита тема большой истории (онтологической насмешки над человеком <см. исповедь Ипполита в «Идиоте»>). Трансцендентным субъектом иронических состояний истории считается в общеввропейской традиции гегелевская «хитрость Разума».

Отражение философии 'ирония истории' см.: Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 6. С. 21; Герцен А. И. Собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1954—1956. Т. 5. С. 91; Т. 10. С. 237; Т. 18. С. 463; Кьеркегор С. О понятии иронии // Логос. М. 1993. № 4. С. 176—198; Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1; Тард Г. Законы подражания, 1892. См. исследования: Гайдукова Т. Т. Принцип иронии в философии Кьеркегора // Вопросы философии. 1970. № 9. С. 109—120; Касаткина Т. А. Свидригайлов-ироник // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях». Новгород, 1989. С. 47—51; Легова Е. С. Гегель об истоках злой воли // Вопросы философии. 1966. № 11. С. 32—42; Мельвиль Ю. К., Чанышев А. Н. Ирония истории // Вопросы философии. 1954. № 2; Мельвиль Ю. В. Понятие «хитрость разума» в философии истории Гегеля // Вестник МГУ. Философия. 1971. № 6. С. 49—58; Микушевич В. Ирония Фридриха Ницше // Логос. 1993. № 4. С. 199—203; Пивовев В. М. Ирония как эстетическая категория // Философские науки. 1982. № 4. С. 54—61; Серкова В. А. Пространство иронического контекста (Сократ, Ф. Шлегель, Гегель, Кьеркегор) // Кьеркегор и современность. Минск, 1996. С. 89—98; Пространство контекста в иронико-судьбических и иронико-исторических конструкциях и моделях истории // Метафизические исследования. СПб., 1997. Вып. 2. История. С. 92—107; Флоровский Г. В. Хитрость разума // Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение Евразийцев. Кн. 1. София, 1921. С. 28—39; Харитонов М. С. Принцип иронии в эстетике Т. Манна // Вопросы философии. 1972. № 5. С. 98—108.

<sup>14</sup> См.: Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева. Жанр и контекст. Тарту, 2000.

<sup>15</sup> См.: Исупов К. Г. Пушкинский анализ исторического процесса и синтетическая философия П. Я. Чаадаева // Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 5—24; Соловьева О. Ю. Историко-философские взгляды Тютчева // Вестник МГУ. Серия 8: История. 1999. № 4. С. 34—46.

<sup>16</sup> См.: Леонтьев К. Н. О Владимире Соловьеве и эстетике жизни (по двум письмам). М., 1912.

<sup>17</sup> Варианты реплики в передаче Д. А. Смирнова (1868): Беседы в Обществе любителей российской словесности при Московском университете. М., 1868. Вып. 2. С. 20; А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929. С. 269.

<sup>18</sup> Пушкин А. С. ПСС. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 137.

<sup>19</sup> Белинский В. Г. ПСС: В 13 т. М.; Л., 1953. Т. 3. С. 481.

<sup>20</sup> См.: Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.

<sup>21</sup> Гуковский Г. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927 (Цит. по: Николаев Н. И. О теоретическом наследии Л. В. Пумпянского // Контекст-1982. Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 296).

<sup>22</sup> См.: Осоват А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...» М., 1987.

<sup>23</sup> Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский — Лермонтов — Тютчев // Смена литературных стилей М., 1974. С. 232, 237. Об ораторских конструкциях в лирике Тютчева см. исследования Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума. О риторическом семиозисе звучащего слова см. исследования М. М. Бахтина (особенно — «Слово в

жизни и слово в поэзии», 1926), а также: *Аверинцев С. С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Поэтика древнегреческой литературы.* М., 1981; *Лотман Ю. М.* 1) Текст и структура аудитории // *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн, 1992. С. 161—166; 2) Риторика // Там же. С. 167—183; 3) Устная речь в историко-культурной перспективе // Там же. С. 184—190; *Лучников М. Ю.* Риторический тип художественного произведения // *Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики.* Кемерово, 1986. С. 54—68; *Мовнина Н. С.* Литературный текст как конструирование публичной сферы (Пушкин и Хабермас) // *Русская классика: Между архаикой и модерном.* СПб., 2002. С. 40—44.

<sup>24</sup> См.: *Николаев Н. И.* Комментарий // *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 702.

<sup>25</sup> *Гегель Г. В. Ф.* *Философия религии:* В 2 т. М., 1977. Т. 2. С. 311. О стилистике политического поведения см. *Койген Д. М.* О стиле в политике. 1. Стилль модерн. 2. Критики-модернисты. 3. Классический стиль // *Северные записки.* 1913. Февраль. С. 90—103.

Сочетание риторики дипломата и поэтики поэта как раз поэтом и было замечено: *Н. Асеев* говорил о противостоянии в лирике Тютчева двух стихий: «женственности, лиричности, эмоциональности мироощущения и вкрадчивости, сдержанности и внешней холодности дипломата» (*Асеев Н.* Работа над стихом. Л., 1929. С. 74).

<sup>26</sup> *Одоевский В. Ф.* *Русские ночи.* Л., 1975. С. 182.

<sup>27</sup> *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго // *Новый мир.* 1968. № 2. С. 141. См. позитивистскую трактовку преформаций слова в деяние оксфордским философом (*Остин Д.* Слово как действие // *Новое в зарубежной лингвистике.* М., 1986. Вып. 17) и нашу статью (*Исупов К. Г.* Слово как поступок (О философском учении А. А. Мейера) // *Вопросы философии.* 1992. № 7. С. 93—103). Применительно же к герою романа Пастернака «слово» так и остается здесь намерением «действия» и неосознаваемой подменой поступка. См. «разоблачительную» в этом смысле статью: *Торчинский Ян.* «Доктор Живаго». *Diagnosis dubia* // *Грани.* 2001. № 199. С. 221—259.

<sup>28</sup> *Ходасевич В. Ф.* Колеблемый треножник. Избранное / Сост. и подг. текста В. Г. Перельмутера; комм. Е. М. Беня; под общей ред. Н. А. Богомолова. М., 1991. С. 233—224.

<sup>29</sup> *Львов Лоллий.* Памяти Тютчева // *Русская мысль.* 1923. № 6/8. С. 325—326, 328.

<sup>30</sup> *Булгаков С. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. Избранные статьи. С. 574—575. Ср. в лекционном цикле 1930-х гг. *И. А. Ильина* «Россия в русской поэзии»: *Ильин И. А.* Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. М., 1993. С. 207—211.

