Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ:

МЫСЛЬ

И

СЛОВО

«НАСЛЕДИЕ»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ:
МЫСЛЬ И СЛОВО

Москва
«Наследие»
1999

ББК 83.3

Редакционная коллегия:
В.А.Келдыш
И.В.Корецкая
М.А.Никитина
В составлении сборника принимала участие *Н.В.Королева*

Рецензенты:
доктор филологических наук *Н.К.Гей*
кандидат филологических наук *М.В.Козьменко*

Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ. Мысль и слово.—М.: "Наследие", 1999.— 350 с.

Коллективная монография, посвященная Дмитрию Сергеевичу Мережковскому (1866–1941), появляется на его родине впервые. В содержании книги отражены разные грани мира писателя — прозаика, религиозного философа, публициста, критика. Творчество Мережковского рассматривается в его связях с традициями русской классики и современным писателю литературным движением. В книге, основанной на материалах международной научной конференции, посвященной Мережковскому, приняли активное участие зарубежные слависты. Авторы адресуют свою работу филологам и всем интересующимся русской литературой Серебряного века.

© Издательство "Наследие", 1999
© ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 1999

ISBN 5-201-13314-2

ПРЕДИСЛОВИЕ

Это издание — первая коллективная монография о Мережковском на его родине. В основу книги положены материалы международной конференции, посвященной Мережковскому, которая проходила в Институте мировой литературы РАН в марте 1991 года.

Активно восстанавливать доброе имя русской литературы «серебряного века», ее выдающихся деятелей стали у нас уже довольно давно, с 60-х годов. Мережковский, однако, был «реабилитирован», пожалуй, одним из самых последних. Наконец пришла пора нелицеприятно, беспристрастно осмыслить его обширное наследие — крупное явление не только русской литературы, но и русской культуры в целом, русской духовной жизни порубежной эпохи. Религиозный философ, романист, драматург, поэт, литературный критик, политический публицист, историк... Во всех этих творческих сферах он служил одной цели — приданию нового движения, новых импульсов, новых идей нашему духовному бытию. Тому же служило и символистское направление в целом, одним из зачинателей которого был Мережковский.

Другое дело, что замыслы и осуществление — не одно и то же. Деятельность Мережковского была неровной. Владевшая им всегда «одна, но пламенная страсть», импонирующая цельность его миросозерцания нередко оборачивались догматической обуженностью. Новизна содержания часто не могла преобразить форму, и тогда новое вино вливалось в старые мехи. В его романах рядом с истинным художеством соседствовала беллетристичность среднего уровня. В его литературных трудах — парадоксальное сочетание: яркая, живая, раскованная эссеистская стихия и прокрустово ложе схемы. Мережковский любил диалектическую игру понятиями. В многочисленных литературных портретах-исследованиях, посвященных крупнейшим творческим личностям, он постоянно и охотно демонстрировал противоречия своих «героев» — противоречия тезиса

и антитезиса, интуитивного и рационального, лица и личины. Но и сам Мережковский состоял из противоречий.

И это сказалось на отношении к нему читающей публики, литературной среды, даже близкой,— от самых восторженных оценок до самых развенчивающих. Так было до революции. Так продолжалось в эмиграции. Современная писателю критика больше преуспела в уяснении его провалов и меньше — в уяснении удач, того глубинного, чем жил Мережковский и что стало его вкладом в нашу культуру. Если эта книга отчетливее покажет «лицо» Мережковского, не утаивая его «личин», то можно сказать, что она достигнет цели.

I

Л.А.Колобаева

ТОТАЛЬНОЕ ЕДИНСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА (МЕРЕЖКОВСКИЙ — РОМАНИСТ)

В то время, которое недаром стало называться ренессансом русской культуры, поэты становились философами, романисты — критиками, а философы — поэтами. Под знаком стремления к всеобъемлющей целостности, синтезу родилось и творчество Мережковского. По его романам видно, что их автор в то же время и критик, и публицист, и поэт, и мыслитель, а в критике, в свою очередь, он проявляет себя «искусным романистом» (последнее отмечал еще Б.А.Грифцов)[1].

Романное наследие Мережковского многотомно. Это — романы «Смерть богов. Юлиан Отступник»*, «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», «Антихрист. Петр и Алексей», составившие трилогию «Христос и Антихрист» (1895–1904); романы «Александр I» и «14 декабря» из его второй трилогии «Царство Зверя» (1908–1918); затем цикл, назовем его «восточный», из двух романов — «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» (1924) и «Мессия» (1927). К форме романа Мережковский обращался, как видим, в разные годы своего творческого пути. За этот огромный отрезок времени писатель, конечно, изменялся: от эстетизма и ницшеанства он уходил к неохристианству, совершалось его «бегство от символизма» и обращение к «политике» и «общественности» (как писали о нем критики в середине 10-х годов), позже заявляло о себе неприятие большевизма, советизма и т.д. И тем не менее, в глубине своего миросозерцания Мережковский оставался почти неизменным; неслучайно его окружению он нередко казался монотонным, одноцветным, иногда даже пугающе архаичным. Его романы

---

* Название романа в первом, журнальном его варианте — «Отверженный» («Северный вестник», 1895, № 1–6)

разного времени сохраняют общность эстетических основ, верность неким единым принципам художественного мышления.

Одним из таких основополагающих принципов можно считать тенденцию к циклизации, характерную для многих жанров и родов литературы XX века. Роман, словно лирическое стихотворение, ощутившее свою малость, стремится выйти из своих границ, превысить самого себя, стать чем-то большим, чем ему быть пристало, расширить подвластное ему время и пространство. Именно потому романы Мережковского объединяются в трилогии или дилогии, соединяются даже с другими литературными родами (пьеса и два романа в трилогии «Царство Зверя»). Последующие по времени произведения явно «помнят» о предыдущих и в каком-то важном, не сюжетном смысле их продолжают. Так, «Царство Зверя» продолжает мотив первой трилогии — власти и заговора, бунта против нее. Романы об Александре I и декабристах, по отношению к первой трилогии, продвигают время действия вперед, к будущему, приближая — по аналогии — его к нам, к современности. А романы восточного цикла — «Рождение богов» и «Мессия» — напротив, отдаляются назад, погружаются в древность дохристианской цивилизации. Художнику это необходимо для того, чтобы в глубочайшем колодце времени разглядеть некие духовные корни человечества и утвердить тем самым идею изначального родства человечества, родства, заложенного в сходстве мировых религий. В основу сюжетной структуры критско-египетской дилогии положен миф о погибающем и воскресающем боге Озирисе, мотив ожидания его второго пришествия, мечта о преодолении смерти, т.е. о преодолении всей неизбывной мощи зла, жестокости и человеческой вражды на земле.

Тенденция к циклизации ощутима не только в романах Мережковского. Так, если рассматривать их в контексте историко-философских исследований писателя — типа «Тайной мудрости Востока» (другое название — «Тайна Трех. Египет и Вавилон» (1925)) или «Тайны Запада. Атлантида–Европа» (1931), то можно обнаружить, что и здесь действуют примерно те же закономерности — циклического взаимоотражения и взаимопродолжения на уровне идей, проблематики и образной символики. «Тайная мудрость Востока» и «Тайна Запада» перекликаются между собой, как полюса цикла. На основе историко-культурологического, этнографического, лингвистического анализа автор исследует сходство и различие культур и религий, отыскивает общие черты в культурах вавилонского бога Таммуза и египетского Озириса, мотивы «смерти и воскресе-

ния Бога», предвещающие Христа, улавливает элементы поклонения Деве-Матери, находит близкое смысловое ядро символов (например, символы Вавилонской башни и египетских пирамид истолковывает как знаки вечного стремления человека соединить «землю» и «небо»), наконец, прослеживает заключенную в древних верованиях идею «всемирности» религиозных культур.

В «серию», то есть своего рода цикл, под названием «Лица святых от Иисуса к нам» объединены самим автором, так сказать, житийные, историко-религиозные эссе Мережковского — «Павел и Августин», «Франциск Ассизский», «Жанна д'Арк». С этой серией соотносится как некий неоформленный цикл ряд биографических произведений — о Данте, о Паскале, книга о Наполеоне; последняя перекликается с центральной идеей Мережковского — идеей христианской «всемирности», но ложно понятой героем, Наполеоном.

В определенном смысле все творчество Мережковского есть грандиозный по замыслу цикл, в центре которого — судьба целого мира, судьба человечества. Объединяющим началом этого художественного мироздания является символика Христа и антихристианства со всем многосложным спектром значений, образы христианства обновленного, «общественного», не аскетического, а земного, освещающего и облагораживающего телесную природу человека. И это, при всем трагизме основных тонов творчества Мережковского,— пафос надежды, надежды на преодоление трагедии человеческой истории, прогрессирующего в ней духа вражды и поиск возможностей объединения разных ветвей человечества, примирения народов через питающие их культуру религии, через осознание их (религий) всечеловеческого смысла.

К подобным идеям мы перестаем быть глухими сегодня: братство религий, суперэкуменизм становятся ныне одной из задач человечества[2].

У истоков таких поисков в XX веке стоит Мережковский со своими историческими романами. Можно считать, что он стал создателем исторического романа нового типа. Уже его первая трилогия «Христос и Антихрист», впрочем, так и оставшаяся лучшим его художественным произведением, явила этот новый тип. Исторические произведения Мережковского родились в лоне символизма и обозначили собой развитие формы модернистского романа, опирающегося на определенные традиции отечественной и европейской романистики. На романы Мережковского падает по-своему преломленный свет русской ре-

алистической классики, в том ее варианте, который с легкой руки Достоевского называют «фантастическим реализмом». Но от произведений классического реализма этого типа романы Мережковского отличаются тем, что в них резко возрастает роль условности, фантастики, и это связано с утвердившимся в его художественном сознании способом генерализирующей символики. Романный строй его произведений держится властью символов, которые тяготеют к всеобъемлющим, вселенским смыслам, а это сопряжено с опасностью абстрактности: символ вообще, по выражению М.М.Бахтина, «обескровливает»[3].

Но Мережковский выбирает в качестве основной формы своей художественной прозы роман исторический — и в этом сказывается немалый его художнический такт — потому что именно историческая проза способна отчасти нейтрализовать, уменьшить названную опасность. Историческое произведение, повествующее о жизни давно исчезнувшей, в живом опыте не данной автору, и не может быть строго достоверным, в этом смысле «реалистическим». Я разделяю точку зрения Н.Бахтина, который писал по этому поводу: «Всякое осознание былого (равно в плане личном и историческом) роковым образом неадекватно <...> Память <...> не скрывает, не открывает, но лишь знаменует. Поэтому воссоздание прошлого — не обманчиво, конечно,— а символично, условно по своей природе»[4].

В истоке исторических романов Мережковского лежит мифопоэтическое мышление. На этом сходятся все современные исследователи — З.Г.Минц, Б.Розенталь, Э.Клаус и другие. Мифопоэтическое мышление движимо прежде всего не рационалистическим знанием, а вольной интуицией, которая влечет за собой символику бессознательного. Романы Мережковского, как это характерно для модернистского романа вообще, насыщены образами вещих снов, видений, фантастических слухов, предчувствий и чудесных откровений. Образный строй романов, их композиционное целое держится в значительной степени символическими лейтмотивами, скрепляющими между собой звенья собственно событийного, эпического сюжета. Однако еще важнее указать на то, что Мережковскому свойственна особая, интеллектуальная (используя терминологию Н.О.Лосского), интуиция. Она находит свое проявление и в подходе художника к факту, документу, и в отношении к мифу, легенде, в их отборе и интерпретации.

Полемизируя с историками-позитивистами, Мережковский замечает: «Легенды не история... Но иногда за легендой — выс-

шая правда истории... Душа народов — предмет истории. Что для души человеческой сновидение, то для души народа легенда. Скажи мне, что тебе снится, и я скажу тебе, кто ты; скажи мне, какие у тебя легенды, и я скажу тебе, какой ты народ»[5].

Вот такую «высшую правду истории» и стремится открыть в прошлом Мережковский. С этой целью он и вводит легенду,— т.е., по М.Бахтину, народно-историческое время,— в сюжет произведения и в образы героев. Характеры его исторических персонажей — это характеры-символы, и этого обстоятельства — условности, символичности его исторических фигур — нередко не учитывали критики Мережковского, требуя от него и не находя в его романах полной достоверности, адекватности его образов утвердившемуся историческому знанию.

Стоит прояснить роль легенды в романе «Александр I». Легенда о старце Федоре Кузьмиче, под именем которого якобы скрывался после своей мнимой смерти император Александр, появляется лишь к финалу произведения, но она проливает свет на все повествование, объясняет и оценивает духовное существо героя, предлагает своеобычную версию истории. Как упрощенные отвергает Мережковский распространившиеся в начале XX века трактовки, данные, например, в книгах А.Н.Пыпина или великого князя Николая Михайловича, в соответствии с которыми последние годы царствования Александра были годами «полного маразма», «зловредного мистицизма»[6] и окончательного погружения в тьму реакции[7]. Художественная же версия Мережковского такова: да, Александр I обманул надежды России, поманив ее свободой, планами реформ и отступившись от них, однако он не был лицедеем и актером, каким он мелькнул в стихах Пушкина, но был фигурой драматической и заслуживающей сострадания. Подчиняясь всемирно-историческому «отливу» посленаполеоновской эпохи[8], уступая злым силам этого отлива — в лице Аракчеева и архимандрита Фотия, Александр вместе с тем все острее и больнее чувствует неправедность, пагубность власти и внутренне, в помыслах своих, отвращается от нее. Мотив покаяния героя и желанного отречения от престола — сквозной в повествовании. Причем этот лейтмотив — воспоминания об 11 марта 1801 года, дне убийства отца — Павла I, и предчувствия близящейся расплаты, стоящего при дверях декабря 1825 года,— несет в себе смысл не только психологический, но и метафизический — признание порочности (безбожности) всякой авторитарной, деспотической власти на земле. Именно отсюда символическое название трилогии — «Царство Зверя».

И потому вряд ли состоятельна попытка поправить Мережковского, доказывая ложность его оценки эпохи Александра I как эпохи зверя ссылкой на высокие культурные достижения того времени,— попытка, предпринятая, в частности, Е.Любимовой[9], автором послесловия к современному изданию романа. Подобные попытки основаны, думается, на буквалистском толковании символов писателя.

Высшую духовную потенцию Александра I, не реализованную в его действиях, но жившую в его сознании, по мнению Мережковского, и угадала в нем народная память, «народное поминовение», запечатлевшееся в легенде о царе, убежавшем от царства и ставшего безвестным божьим странником. Опорой писателю в его версии служит не только легенда, но и документы, некоторые личные свидетельства, например, князя П.М.Волконского, рассказавшего в своих воспоминаниях о том, что император Александр I признавался ему в намерении отречься от престола. Полагаясь на свою «интеллектуальную интуицию», Мережковский доверяется именно этому свидетельству, созвучному народному преданию. Так художник сочетает знание и фантазию, факт и миф.

Ключевую роль выполняет легенда в образном строе романа о Петровской эпохе — «Антихрист. Петр и Алексей». В этом произведении дана совершенно непривычная трактовка Петра, не похожая ни на одну из основных версий русской мысли об этой эпохе — ни на западническую, ни на славянофильскую, ни на оценки демократов-шестидесятников, ни даже на пушкинскую. Прежде всего бросается в глаза преувеличенность контрастов, амплитуда противоположностей в образе Петра, а также намеренная неясность, двусмысленность авторской оценки: в самом деле, он «чудо или чудовище?» (как спросит себя автор «Грядущего хама»[10]).

Однако в последнем звене трилогии «Христос и Антихрист» ярко показано и величие Петра, причем не в моменты высшей его славы, не в батальных картинах, а в подвиге спасения людей, например, в сцене наводнения, когда царь, рискуя жизнью, бросается на помощь своим пострадавшим подданным. И этот мотив спасительного подвига — символичен: Петр — спасает Россию, отводя от нее угрозу отлучения от Европы, от человечества, от истории. Но он же — и царь-Антихрист. Легенда об этом в сочетании с историческими фактами реализуется в трех основных сюжетах романа — в трагедии сыноубийства, в мотиве нарушенного «самовластия» личности в образе подъячего Докукина и в сюжете гонений на раскольни-

чество. Сопротивление раскольников официальной церкви, в трактовке Мережковского, столь яростно и отчаянно — до смерти, до самосожжения — не столько потому, что они отстаивали верность букве старой веры, обряду, а потому, что они по существу верно почувствовали в политике государства измену некоторой коренной народной традиции — измену, которая волей царя и державы ставила материальное устроение жизни выше духовного — выше Христа, совести и свободы. Трагедия Петра как великого исторического деятеля — это в конечном счете трагедия свободы; свободы, попираемой принуждением, сорвавшейся на дыбе. А сама «тайна истории есть тайна свободы»,— утверждал Н.А.Бердяев[11].

В своем способе постижения истории, который Мережковский называл «методом религиозно-исторического познания», он выделял три элемента, три источника: «Первое знание, данное человеку: «я», бытие внутреннего мира личности — психология, в самом широком смысле; второе знание — «не-я», бытие внешнего мира — космология; третье: конец «я» и «не-я» — эсхатология»[12].

В соответствии с «первым знанием» — принципом личности в познании истории — Мережковский беспрецедентно широко и свободно вводит в жанр исторического романа субъективные формы повествования — дневники (подлинные и выдуманные), воспоминания, письма,— формы, известные роману вообще, но необычные для романа исторического. Это, например, дневники учеников Леонардо да Винчи — любящего (Бельтрафио) и ненавидящего (Чезаре), записи Петра, дневник царевича Алексея, фрейлины Арнгейм (очень важная в композиции романа «Петр и Алексей» точка зрения образованной иностранки, ученицы Лейбница, т.е. просвещенной Европы — на царя Петра), записки Сергея Муравьева-Апостола в «14 декабря» и др. Такой способ организации повествования, основанный на множественности исповедальных точек зрения, создает иллюзию «интимности» проникновения в историю и вместе с тем «объективности» стиля — не от автора, а от лица персонажей, оживших голосов прошлого. Тем самым Мережковский несомненно обогащает жанровую форму исторического романа. Ю.Н.Тынянов, А.Н.Толстой позднее опирались на художественный опыт Мережковского.

Философия личности у Мережковского исходит из убеждения, что личность — не только явление (как думал Шопенгауэр, с которым спорит наш автор), но метафизическая, бессмертная сущность[13]. Бессмертен дух человека, от-

блеск божества в нем. Он-то и способен возвысить личность над временем, исторически переменным, преходящим. Именно эти вечные, духовные метаисторические тенденции в развитии человечества и составляют главный предмет и главное смысловое ядро романов Мережковского.

Сердцевина романов Мережковского — это жизнь духа, сознания. Вместе с тем они насыщены всякого рода материей — реалиями государственной политики, бытом, деталями «вещного» антуража эпохи, сценами из чувственной, «телесной» жизни человека. Правда, последняя сфера, жизнь «плоти», пола, важная в концепции Мережковского, выписанная картинно и откровенно, нередко все-таки не достигает художественной цели. А.А.Блок как-то заметил, что в Мережковском всегда чувствовалось «нечто средневековое», «какой-то суеверный страх» в отношении к «телесному»[14]. И добавим: может быть, именно поэтому, чем недоступнее писателю были тайны «тела», тем с большим тщанием и пышностью он их выписывал, а читатель тем меньше им доверял.

Напротив, полюс мысли, интеллекта, духовные основы личности и общества — область для Мережковского органически близкая. Какие же всеобщие духовные начала питают историю, составляя ее универсальный смысл?

В образе римского императора Юлиана («Смерть богов. Юлиан-Отступник») запечатлена борьба двух вечных импульсов человека — язычества и христианства, т.е. религии красоты, силы, тела, земли, непосредственной радости жизни и своеволия личности с одной стороны, и религии «духа», «неба», самоограничения, жертвенности и любви с другой. Это коллизия их разделенности и трагедия сомнений в христианстве, мимо которой не может пройти и современное человечество. Мережковского, христианнейшего писателя, мучило сомнение, отвечало ли христианство в его историческом развитии («историческое христианство») своему первоначальному замыслу, Евангелию, да и самой природе человека? Первый его исторический роман был поиском ответа на вопрос, который волновал его всю жизнь: почему люди перестали верить?

В изображении эпохи Итальянского Возрождения и Леонардо да Винчи, творца культуры, претворена мысль о том, что «культура оказалась шире христианства»[15], но она нуждается в соединении, синтезе с религией. В романе неслучайно так сильно акцентирован мотив анатомических опытов, возмущающих религиозное и даже нравственное чувство верующих. Судьба Леонардо да Винчи предстает в романе олицетворением

вечной человеческой жажды целостности культуры, а, значит, и гармонии личности. Всю жизнь бьется герой в поисках этой целостности, он хочет соединить то, что кажется всегда разделенным — науку и веру, красоту и точное знание (характерен символический жест Леонардо, когда он циркулем измеряет пропорции Венеры), созерцание и действие (вспомним размышления о Колумбе, который, по словам Леонардо, так мало знал и так много сделал), истину и любовь.

Но желанный синтез и единство души остается недостижимым для героя Мережковского. Среди внутренних противоречий Леонардо, а многие из них подчеркнуто обнажены автором и лежат почти на поверхности, укажем лишь на одно — «гений и злодейство». В отличие от пушкинской традиции, гений и злодейство в трактовке автора «Христа и Антихриста» — совсем рядом, они «совместны». Если Леонардо и не творит зло непосредственно, то подчиняется злой воле другого, воле власти (служба Леонардо при дворе преступного Борджиа, у герцога Моро, изготовленные в угоду последнего бомбы или аппарат для подслушивания). И в этом несомненно сказалось видение мира художником XX века.

Потребность в подобном синтезе и, может быть, обещание его исполнения, особенно остро была пережита Россией, как показано в романе «Петр и Алексей», и не в силу мессианской избранности русского народа, а потому, что история России была и, видимо, дальше будет трагически противоречивой в крайней, максимальной степени. Последний прогноз писателя оправдывается на наших глазах.

В героях «14 декабря», заключительной части трилогии «Царство Зверя», мы видим «рыцарей совершенной свободы», а «совершенная свобода есть совершенная истина», по убеждению Мережковского[16]. К моменту появления романа в печати (1917–1918) восторг публики по отношению к декабристам, как отмечала критика, сменился их развенчанием, критическим снижением. В этом свете многие увидели и роман Мережковского. Критик «Современных записок» А.А.Кизеветтер, например, расценил «14 декабря» как «памфлет в беллетристической форме»[17].

Между тем характеры декабристов, как всегда у Мережковского, антиномичны. Однако выразительнее всего в романе нота высокого героико-трагического утверждения. И она, эта нота, слышится не только в лирически звучащих лейтмотивах рыцарственности, дон-кихотства, чистоты, братства и осознанной жертвы. Главное в том, как автор подает причину их пора-

жения. «Стоячая революция» декабристов была именно такой, стоячей, пассивно-выжидательной не в результате их нерешительности, слабости, немощи, а напротив, в силу высоты их духа, покоряющей их человечности. Они не могли перешагнуть порог высшего запрета и завета — не проливать человеческой крови. Там же, где восстание декабристов перешагнуло эту грань (записки С.И.Муравьева о событиях на юге), оно грозило выродиться в слепой и бесчеловечный бунт. Тогда круг замыкался и противоположности соединялись: деспотическая власть и заговор, восстание против нее, революция оказывались в одной ценностной плоскости — в «Царстве Зверя». Ценностный центр романа, он же композиционный центр восприятия событий,— точка зрения не рационалиста Пестеля, не «афея» (атеиста) Рылеева, а декабриста князя Валериана Михайловича Голицына, т.е. критерий близкого автору религиозного гуманизма, ожидающего, что «любовь должна осуществляться во всех человеческих делах» (как говорил Е.Н.Трубецкой)[18].

Видение истории в художественных произведениях Мережковского космологично и эсхатологично, что также в немалой степени определяет его своеобразие. События человеческой жизни погружены в поток природного, планетарного и, еще шире, вселенского, бесконечного бытия. Таинственное дыхание Вселенной, воздействие ее ритмов и колебаний на существование человечества угадывается в чередовании и размеренности исторических приливов и отливов, в ритмах противоречий всей земной жизни.

Форма художественного времени в романах Мережковского складывается из синтеза времени линейного и циклического, гегельянской диалектики и ницшеанской, «дионисийской» модели времени как вечного возврата и повторения, о чем верно пишут некоторые американские исследователи, в частности, Эдит Клаус[19]. Если в истории, по Мережковскому, и совершается восхождение, то идет оно, подобно путнику, поднимающемуся на высокую гору,— кругами. Поэтому в разные века, у разных народов и возникают подобные исторические ситуации, рождается сходство и перекличка далеких друг от друга эпох. Этим обстоятельством эстетически оправданы в романах Мережковского пронизывающие их многочисленные образные аналогии, аналогии сюжетных положений, сходство в типе человеческих конфликтов и драм. Так, волна язычества, не раз через века поднимавшаяся в истории, захватывает душу римского императора Юлиана, прельщает итальянского художника Леонардо да Винчи, наконец, искушает Петра Великого.

Понятно, что для подобных аналогий и сопоставлений разных веков и народов художнику необходим большой и даже грандиозный диапазон времени: от четверти века в трилогии «Царство Зверя» до пятнадцати веков в трилогии «Христос и Антихрист». Можно говорить о намеренной установке Мережковского на прочтение его произведений в контексте большого целого — не только романа, но цикла, трилогии, даже всего творчества.

И, наконец, историческое время в художественном сознании Мережковского эсхатологично, т.е. конечно. Писатель считал эсхатологию необходимой составной частью исторического знания. Сильнейшим образом эсхатологический, апокалиптический элемент проявился в трилогии «Христос и Антихрист», особенно в заключительном ее звене, а также в «восточном» цикле, в романе «Мессия» и др. Ожидание в конце истории второго пришествия Христа, воскресения всех умерших и наступления на земле царства Любви и Красоты, царства Третьего Завета сегодня мы вправе воспринимать по-разному — как религиозную утопию или даже как художественную фантастику в историческом романе.

Но в «методе» эсхатологии, думается, есть и некоторый подлинный и реальный смысл. Это идея прерывности истории, развития ее через катаклизмы,— идея, в той или иной форме входящая ныне в сознание ряда исторических наук. Больше того, реальным смыслом наполняется для нас, людей XX века, и мысль о возможном конце человечества, конце истории. От этого предостерегал Мережковский не раз, еще в начале 30-х годов, когда в своей книге «Тайна Запада. Атлантида—Европа» он развивал научную гипотезу о бесследной гибели Атлантиды, цивилизации «первого человечества», находя причину ее полного трагического исчезновения с лица земли не только в катастрофе природной, но и в стихии человеческой вражды, в войнах. Об опасности сходной с Атлантидой гибельной судьбы Мережковский не уставал предупреждать и наше современное, как он говорил, «второе» человечество.

В статье о Гете, с которым Мережковский не сходился именно в этой точке, в признании постепенности истории единственной формой ее развития, он писал: «Постепенности, непрерывности недостаточно для того, чтобы объяснить закон эволюции; нужно допустить и другой, смежный закон — прерывности, внезапности, катастрофичности, то «непредвиденное» (imprévisible Бергсона), что в стихии общественной называется «революцией»[20].

Важно при этом понять следующее. В качестве главного момента выделяя в истории, как и в христианстве, апокалипсис, Мережковский видел в нем не просто идею Конца, но момент предельного напряжения противоречий, борьбы сил зла и добра в истории и возможность преображения человечества, *возрождения*. Закон возрождения, по Мережковскому,— это голос вечности в человеческой истории, форма проявления в ней Высших сил Бытия. Свет этой надежды не исчезает даже тогда, когда, по словам писателя, и Россия, его страна рушится, и «всемирный корабль тонет»[21].

«Чтобы понять середину — всемирную историю, надо видеть ее начало и конец»,— утверждал писатель[22]. Вот это стремление увидеть мировую историю, соединив в одно целое ее начала и концы, пора оценить по достоинству. Оно и позволяло художнику улавливать некие общие, метаисторические тенденции в движении человечества, рождало новаторство его в жанре исторического романа. Мережковского по праву надо считать создателем в русской литературе исторического романа нового типа, романа философии истории, романа историософского.

Творчество Мережковского не прошло бесследно для литературы XX века. Созданный им новый тип исторического романа по-разному повлиял на творчество ряда романистов XX столетия — таких, как Ю.Н.Тынянов, М.А.Алданов, А.Н.Толстой, Ирвинг Стоун и др. Нельзя исключить возможность воздействия трилогии «Христос и Антихрист» на роман М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита», в котором есть историческая ретроспектива. Можно было бы указать на некоторые образные параллели в произведениях двух названных писателей (например, сцена полета Кассандры на шабаш ведьм в романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» и полета Маргариты у Булгакова; или взятая и тем, и другим художником необычная транскрипция имени Иисуса — Иешуа). Но самое знаменательное — в ином. В романе «Мастер и Маргарита» мы встречаем сходный с «Христом и Антихристом» временной принцип, положенный в основу его сюжетно-композиционной организации. Это стягивание в пределах одного художественного целого чрезвычайно отдаленных друг от друга эпох, сопоставление эпохи Христа, «корня человечества», и современности, в известном смысле сопоставление концов и начал истории,— т.е. тот же, что у Мережковского, принцип, только с неизмеримо большей полнотой и блеском художественности осуществленный.

Мережковский был писателем одной думы, но думы о великом — о всемирном единении человечества, о роли религии и культуры в этом единении и, конечно, о роли России в освобождающемся мире. «Он страшится ответственности своей, он не рубит сплеча и самоуверенно,— писал А.Блок,— потому что за спиной его — Россия; он — сын ее и слезами обливается за нее, болью ее горит, тоской ее тоскует, и вопрошает без устали. Идея его — такая огромная идея, что заранее можно сказать, не вынесет он ее, как не вынесут тысячи других писателей, сгорит, но нам в наследство ту же великую думу оставит»[23].

А.Блок, еще в 1906 году признавший величие «думы» Мережковского, тогда же предугадывал, что писатель ее, свою огромную идею, «не вынесет». Главная «дума» Мережковского, его страсть и пафос,— это мысль о всемирности глубинных, духовных основ человеческого существования, о движении современного человечества к спасительному и неизбежному объединению, это идея превозмогания одиночества отдельных людей и народов через обновленное христианство, через возрождение истины Христа в человеческих душах. Мережковский не вынес своей идеи, не овладел ею вполне художнически потому, что идея слишком заворожила, подчинила, поработила его, стала в его творческом воображении безраздельно и самовластно господствующей, поистине тотальной. Тотальной — в том особом, философском смысле, о котором толковал Н.А.Бердяев, анализируя специфику русского национального склада[24]. По убеждению философа, русский дух склонен всегда и всенепременно искать и домогаться безусловной целостности, единства отношения к миру и ко всем его явлениям. Подобные же нескромные домогательства в своем пределе чреваты тоталитарностью сознания. Чертами такого рода «русского» недуга, несомненно, отмечено романное мышление Д.Мережковского. Самовластная идея, получая в его произведениях неограниченные права, нередко сковывает свободу движения художественного образа и нарушает свойственное ему внутреннее равновесие.

[1] *Грифцов Б.* Три мыслителя: В.Розанов, Д.Мережковский, Л.Шестов. М., 1911. С. 119.

[2] См., например: *Померанц Г.* Между «иметь» и «не иметь» // Литературная газета. 1991, № 1. 9 января. С. 15.

[3] *Бахтин М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 237.

[4] *Бахтин Н.* Мережковский и история // «Звено». Париж, 1926, № 156. С. 4.

5 *Мережковский Д.* Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915. С. 136.
6 *Николай Михайлович, вел. кн.* Император Александр I. Опыт исторического исследования. СПб., 1912. С. 340.
7 *Пыпин А.* Исследования и статьи по эпохе Александра I. Т. I. Пг., 1916. С. 84.
8 *Мережковский Д.* Было и будет... С. 134.
9 *Любимова Е.* Трилогия «Царство Зверя» // Мережковский Д.С. Собр. соч. в 4-х тт. Т. 4. М., 1990.
10 *Мережковский Д.* Грядущий Хам // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 11. СПб.–М., 1911. С. 26.
11 *Бердяев Н.* Смысл истории. М., 1990. С. 45.
12 *Мережковский Д.* Тайна Запада. Атлантида–Европа. Белград, 1931. С. 18.
13 См.: *Мережковский Д.С.* Было и будет... С. 8–9.
14 *Блок А.* Собр. сочинений в 8-ми тт. Т. 5. М.–Л., 1962. С. 657.
15 *Мережковский Д.* Революция и религия // Мережковский Д. Павел I. Александр I. М., 1989. С. 648.
16 *Мережковский Д.* 14 декабря. Роман. СПб., 1918. С. 141.
17 *Кизеветтер А.* Заметки о декабристах // Совр. записки. Париж, 1923, № 16. С. 386.
18 *Трубецкой Е.* О христианском отношении к современным событиям. Речь, сказанная на заседании Религиозно-философского общества 15 апреля 1917 года // Нов. мир. 1990, № 7. С. 222.
19 *Clowes E.* The revolution of moral consciousness: Nietzsche in russian literature. 1890–1914.— Northern Illinois Universites press. Illinois, 1988. P. 123.
20 *Мережковский Д.* Было и будет... С. 58.
21 *Мережковский Д.* Тайна Трех. Египет и Вавилон. Прага, 1925. С. 9.
22 *Мережковский Д.* Тайна Запада... С. 18.
23 *Блок А.* Указ. изд. С. 636.
24 *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.

Милуша Задражилова (Чехия)

СИМВОЛИЗИРОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ МЕРЕЖКОВСКОГО

Андрей Белый однажды заметил, что Мережковский «всегда смотрел сквозь человека, сквозь стены, сквозь пространство и время»[1]. Что открывалось взору художника, который заглядывал в даль и в глубь веков? В первую очередь, необъятные пространства земли под небесами, с очагами исторического движения, между которыми неясно проблескивала таинственная нить глубинных связей, соединяющих отдельные пространства и времена в единое целое. И ему казалось, что каждая эпоха находит свое наиболее полное выражение в определенном географическом пространстве. Линия, соединяющая их центры, изображает движение истории к предполагаемой конечной цели. Углубленный взгляд в прошедшее показывал, что путь человечества далеко не прямолинеен, что он отличается частыми возвращениями назад, тупиками, обходами и роковыми блужданиями. Модельное изображение таких исторических кривых дала уже первая эсхатологическая трилогия писателя «Христос и Антихрист», исследующая метания человеческого духа в переломные эпохи христианской Европы и европеизирующейся России на путях к предполагаемому синтезу полярностей.

Музыкальному восприятию подземных толчков истории в символической поэзии и прозе Белого как бы соответствовало в историко-эсхатологической прозе Мережковского чувство напряженного, драматического ритма потока истории. В центре внимания мыслителя и художника находились всегда эпохи смены исторических ритмов, времена сдвигов, кардинальных перемен, обусловленных обновлением духовной, религиозной ориентации человечества. Их судорожный, конвульсивный ритм находит наиболее интенсивное выражение в духовных метаниях титанических характеров. Иногда постижение поляр-

ностей эпохи происходит и в музыкальном ключе, в символических перекличках мелодий — вроде заключительного аккорда романа «Юлиан Отступник», где звук флейты, играющей вечерний гимн богу Пану, сливается со звуком распеваемых монахами молитв.

Но более родственно Мережковскому, знатоку и ценителю изобразительных искусств, восприятие ритмов истории, запечатленных в пластическом искусстве — в мраморе, камне, в живописи. В духе Лессинга он вычитывал из художественных памятников архитектуры и изобразительных искусств динамическую энергию эпох, воплотившуюся во внешней статичности. В увековеченном, остановленном в кульминационном моменте движении пластических шедевров Мережковский улавливал токи духовных поисков человека. Подходя к ним как к своего рода кодам, дешифрируя их знаковый язык, писатель разглядывал в их тектонике и своеобразных формах сосуществования в едином географическом пространстве символические следы драм человеческой мысли в ходе истории. Сохранившиеся «артефакты» пластических искусств стали для него надежным путеводителем по минувшим временам, и жизнь, созерцаемая «в аспекте культуры»[2], предопределяла во многом способ ее художественного воспроизведения.

Если хронологии возникновения исторических циклов Мережковского предпочесть другую хронологию — хронологию предмета как следа исторических сюжетов, то выявляются более наглядно их основные пространственно-временные ориентиры. В «Тайне трех. Египет и Вавилон» (1925) проглядывает за воспроизведением и интерпретациями (во многом своевольными) древнейших мифов какое-то первозданное, «райское» пространство начала истории. Именно оттуда начинается, в глазах писателя, извилистый путь человека, отпавшего от Бога и мечтающего о возобновлении потерянного «райского» состояния, тогдашнего личного контакта человека с Богом, о преодолении смерти и исторического времени, о синтезе земного и небесного в царстве Третьего Завета, завершающем эсхатологическую перспективу истории в вечности. Между историческими циклами Мережковского долгое время ощущалась какая-то пропасть, которая была, наконец, заполнена временем жития Христа в труде Мережковского «Иисус Неизвестный» (1931). После действий, разыгранных на территории древних цивилизаций (Вавилон, Крит, Египет), ставших колыбелью первоначальных мифов, и пространств, где зарождалась и развивалась история христианской Европы (античный хрис-

тианизированный мир, Италия времени Ренессанса, Россия царствования Петра Великого), пространство времени жизни Христа стало точкой, до сих пор отсутствовавшей, точкой пересечения истории земной с действием мистериальным.

В свою очередь, это пространство времени явилось антиподом не менее значительной для Мережковского пространственной точки — Атлантиды, символизирующей другую возможную альтернативу исхода мира — апокалипсис погибели. Драматическая тема апокалипсиса, сопровождающая в качестве альтернативного решения драмы истории тему эсхатологическую, присутствовала в трилогии «Христос и Антихрист» в пророчествах магов, в проповедях Савонаролы, в видениях сект самосожженцев и в символических образах природных катастроф, доводимых до параллелей с библейскими сценами потопа и апокалипсиса. Пройдя через исторические романы Мережковского, угрожающий человечеству апокалипсис станет основной темой книги «Тайна Запада. Атлантида—Европа» (1930), чтобы, наконец, как своеобразный фон новозаветной истории, предстать в наиболее концентрированном виде в «Иисусе Неизвестном»: «Верно ли мы угадали тайну Запада: «Атлантида—Европа»; верно ли прочли на грозно-черном, и все чернеющем, грознеющем небе огненными буквами начертанное слово: конец? С каждым днем, увы, все меньше можно сомневаться, что верно; все легче, с каждым днем, математически уточнить ужасающую формулу конца: Вода — Огонь. Первый конец — внешний, огненно-водный, вулканический взрыв: Атлантида; конец второй — внутренний, человеческий, кроваво-огненный взрыв — война. Какой конец? <...> Маленький, внутренний, свой «конец мира», маленькую, внутреннюю, свою Атлантиду — бездонный провал в пустоту,— более или менее переживает каждый из нас, и ничего не делает, чтобы спастись...»[3].

Первая трилогия Мережковского, несмотря на ее художественную завершенность и автономность, является первым звеном на пути к религиозному осмыслению мировой истории. Даже в рамках самой трилогии наблюдается переоценка исходных тезисов и постепенное преодоление зависимости Мережковского от концепций его современников, среди которых, может быть, решающим было влияние В.В.Розанова. Общеизвестно, что для оформления многоликого пространства времени первой трилогии немаловажную роль сыграла антиномия «языческая антика» и «аскетическое христианство», модифицирующая понимание Ветхого и Нового Заветов в мышлении Ро-

занова. Эта взаимосвязь казалась, между прочим, очевидной и самому Розанову: «Мережковский схватил душой — не сердцем и не умом, а *всей* душой — эту мысль, уроднил ее себе; сопоставил с миром христианства, с зерном этого мира — аскетизмом; и постиг целые миры. <...> Я дал компас, и, положим, сказал, что «на западе есть страны». А он открыл Америку»[4]. «Америкой» Мережковского стала постепенно открывающаяся тайна христианства, его светлый лик, центральное место которых в мире писателя одним из первых постиг Андрей Белый: «За призрачной вуалью исторических фактов поднималась тайна единого имени. Кто-то стоял и звал нас из прошлого, но и будущее донесло к нам его голос; все тот же Мережковский в образах прошлого сумел воскресить лик небывалого будущего, и вся история превратилась в искание единого лица»[5].

Принцип полярности, властвующий именно в первой трилогии, предопределил тяготение к заостренным контрастам на всех уровнях текста, включая способ заполнения пространства, размещение пространственных доминант, взаимное сосуществование предметов, и, одновременно, композиционный прием контрастной смены пейзажей, видов, крупных планов и мелких деталей. Именно этот принцип был не раз атакован критикой, избалованной до импрессионистической изощренности доводимым изображением переливчатого, многоцветного внешнего и внутреннего миров с бесчисленным количеством нюансов, теней и полутеней. Ясное, рационально обдуманное размещение всех компонентов романа в два противоположных ряда воспринималось как торжество «механического компиляторства»[6], замены неисчерпаемого богатства прошлой жизни обедненной схемой и автоматизированными стереотипами. Но если не применять критерии других стилей и поэтик и остаться в рамках исходной авторской концепции истории и с ней связанного жанра эсхатологического исторического романа, возникающего в русле русского символизма, нельзя не признать, что именно эти не раз оспариваемые принципы и приемы функционировали безотказно.

Антиномическая конструкция биполярного художественного мира воспринималась более благожелательно в реконструкции исторического фона повествования и в пейзажных зарисовках, чем в изображении внутренней жизни человека. Но и здесь бралась не раз под сомнение возможность непосредственного эстетического воздействия схематизированного, символическими намеками очерченного пространства повествования. И.А.Ильин, один из строжайших критиков поэтики и фи-

лософии истории Мережковского, подчеркивал преимущественно декоративный характер всех пейзажных зарисовок его романов, их удручающую статичность, их внешнее сходство с кулисами пышного оперного зрелища и родственную им функцию[7]. Эффектные пейзажи, прежде всего в эпизодах кульминационных, с участием многих статистов, несут на себе, несомненно, печать театральности. Но ощущение театральности возникает естественно, так как частые у Мережковского массовые сцены церемониального характера (шествия, карнавальные торжества, праздники, религиозные обряды, публичные казни и т.д.), по природе своей зрелищные, соответствуют создаваемому писателем «сценическому пространству», обрамленному горными вершинами, городскими стенами, архитектурными ансамблями и небесами.

Вот, например, типичный пейзаж из «Мессии» (1925): «<...> отовсюду огражденная зубчатыми, тоже как бы крепостными, стенами гор, великая равнина, разделенная Нилом на двое: заливные луга до аметистово розовых, в вечернем свете таявших, Ливийских гор — на западе, а на востоке — полукруг каменисто-песчаной пустыни, отлого подымавшейся к выжженным скалам Аравийских гор. Здесь, между рекой и пустыней, тянулась длинной, узкой полоской зелень пальмовых рощ и садов. В ней, как игральные кости, рассыпались белые домики, и над ними возвышался, тоже весь белый, исполинский храм». Ввиду того, что храм стал местом доминирующих ритуальных действий, этот ландшафт воспринимается в контексте романа как кулисы, как театральное arrangement* в стиле постановок опер Верди.

Но если искать первоисточники подобных пейзажных зарисовок, необходимо обратиться к собственно изобразительному искусству. Узнаваемость пейзажей Мережковского рождается из узнавания пространства и времени его романов по картинам, фрескам, гобеленам, гравюрам. Понятно, почему, например, чешской переводчице итальянских повестей Мережковского показался знакомым «прерафаэлевский колорит»[8] их пейзажей**: параллели между создаваемым художественным пространством и фоном старинных картин очевидны. В текстах Мережковского порою прямо указано на такого рода соответствия: «на тихой ровной дали <...> сероватых гор резко и стройно выделялись ряды угольно-черных, кругло-острых, как

---

* Зд. размещение в пространстве (фр.).

** По-видимому, имеются в виду предшественники Рафаэля.

веретена, кипарисов, подобных тем, какие можно видеть на картинах старых флорентийских мастеров».

По свидетельству З.Гиппиус[9], Мережковский посетил почти все места действия своих романов. Но все-таки кажется, что исходным толчком его воображения, неисчерпаемым запасником деталей и панорамных видов стала в большей степени материализованная в искусстве память культуры, нежели личные воспоминания: впервые увиденное своими глазами было предопределено ожиданием увидеть уже знакомое, отложившееся в этой памяти. Вместе с тем картина, гобелен, роспись, рельеф, статуя являются у Мережковского не просто автономным художественным образом, но наиболее концентрированной, одухотворенной формой реальной жизни. Именно это осязаемое чувство продолжения действительности в художественном произведении передал автор своему Бельтраффио, который перед «Тайной вечерей» да Винчи ощутил, что «перед ним не живопись на стене, а действительная глубина воздуха, продолжение монастырской трапезной».

Заполняя пространство, создаваемое по композиционным приемам живописи и архитектуры многочисленными памятниками ушедших эпох, писатель воплощает таким путем духовную атмосферу времени. Адресованное своим современникам «послание» прошедших веков прочитано с учетом символического значения шедевров мирового искусства,— тем же способом, каким на заре своего творческого пути Мережковский толковал заветные слова своих «вечных спутников» в трактате «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в том числе и барельеф Парфенона, изображающий «самую обыденную и по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно, и радостно <...> укрощают их <...> Человек укрощает зверя»[10]. Интересно, что в эпизоде очищения языческого храма из «Юлиана Отступника» барельеф, изображающий бога Диониса интерпретируется (пусть с обратным знаком) в том же ключе, что и барельеф Парфенона, т.е. как дух, укрощающий материю: «Дионис <...> взирал, как силу дикого зверя укрощает святая сила вина».

Таким образом, пространство исторических романов Мережковского, доминантами которого являются архитектурные памятники, изваяния, художественно оформленные интерьеры и предметы ежедневного обихода, заведомо конструируется как символически насыщенный пейзаж. В таких зарисовках своеобразно предвосхищались основные сюжетные линии,

психологическое состояние и дилеммы главных персонажей, антиномическое противоборство абстрактных принципов, свойственное романам писателя. Предпочитая ясность символических интерпретаций языку туманных намеков, Мережковский нередко сопровождает образы прямолинейным истолкованием, превращающим их в аллегории, снимающим многозначность символа и его волнующую таинственность. В «Рождении Богов. Тутанкамоне на Крите» типичному описанию росписей древней гробницы сопутствует истолкование, выявляющее строгую подчиненность образа заданной концепции: «Осьминорог божественный, в хляби вод первичных, разверзал чрево свое — чрево рождающей Матери, и кишела, множилась рождаемая тварь в довременном иле. Ил превращался в водоросль; водоросль — в животное <...> Так, звено за звеном — тварь за тварью — цепь развитья развивалась, бесконечная. А на другой росписи — последнее звено — Человек: мертвец воскресающий выходил из гроба — чрева земли, как дитя — из чрева матери. Так соединялись в обеих росписях две тайны в одну: начало мира — с концом, творение — с воскресением».

В романах Мережковского существуют в едином пространстве явления, противоположные так же, как сюжеты росписей в критской гробнице. В самом противоположении ощущается ток времени. Отдельные пласты ушедшего прошлого остаются в современности, овеществленные в памятниках культуры. Именно они становятся своеобразными путеводителями по отдаленным эпохам, эмблемами их напряженных духовных исканий. Пространство никогда не остается пустым; оно всегда насыщено следами прошлого, даже тогда, когда эти следы «забелены», как «письмо по стенам забелено известью, замазано вохрою с веселеньким узорцем на новый “немецкий манер”». Способ создания художественного пространства у Мережковского напоминает, таким образом, более всего технику палимпсеста, когда на один исторический пласт ложатся новые пласты; но в отличие от забеленного письма первооснова то просвечивает, то переосмысляется, то сохраняет за своим, на вид умершим, подобием еще вполне неистраченную жизненную энергию для воскресения в будущем. Такое сосуществование разных культурных и исторических пластов в разрезе времени вряд ли можно считать статичным, раз оно наполняется динамическими импульсами переломных эпох, в недрах которых Мережковский искал и находил энергичные ритмы стремительного исторического движения, «несказанный трепет грядущего»[11]. Напомним хотя бы вступительный абзац романа

«Юлиан Отступник», где упоминается источник на пути в Мацеллум — каменная плита с изваяниями языческих божеств, воспринимаемых ко времени действия романа уже как изображения христианских святых. Тема своеобразного сосуществования повторяется и в мацеллумском пейзаже — запустелой пещере с козлоногим Паном и покинутым жертвенником в соседстве с процветающим христианским храмом. Его победа над языческими святынями утверждается крупным планом пейзажа: далеко на горизонте проблескивает над холмами силуэт креста базилики в Цезарее, триумфальный знак торжества Христа.

В романе «Юлиан Отступник» создается также определенная система символических сквозных мотивов и образов, вступающая в последующие тома трилогии «Христос и Антихрист» в качестве своеобразных знаков повторяемости модельных ситуаций. Среди них немаловажную роль связующего звена играют артефакты, ставшие атрибутами исторического пространства предыдущих томов. Разные пространства отдельных романов сближаются, бросают тени в другие исторические эпохи, представшие, благодаря овеществленным напоминаниям о связи времен, как звенья единой, хотя бы зигзагообразной исторической цепи. С приближением к современности пласты прошедшего расширяются, множатся, переливаются в новые напластования, вследствие чего новые звенья трилогии усложняются по отношению к исходной модели, как усложняется по отношению к пейзажу романа «Юлиан Отступник» даже элементарная пейзажная зарисовка в итальянской главе романа «Петр и Алексей»: «Здесь, у подошвы горы, была запустелая вилла, построенная во времена возрождения на развалинах древнего храма Венеры». Может быть, слишком соблазнительно применить к таким приемам автора слова Чезаре о картинах Леонардо да Винчи: «Все обдумано, рассчитано, прожевано до тошноты, взвешено на весах, измерено циркулем». Но этот «циркульный метод» надежно действует в том направлении, которое Мережковский считал магистральным.

Разломленность, двоегранность, двуликость духовной атмосферы переломных эпох, запечатленной Мережковским в характерах исторических и вымышленных персонажей, в их метаниях от одной крайности, от одного предела, от одной бездны к противоположным, также проецированы вовне. Принцип полярности организует и «фоновое» пространство действия. Ключом к драмам человеческим становятся детали типа «христианской базилики св. Маврикия, построенной из камней разру-

шенного храма Аполлона», палимпсестов, где «покаянные псальмы ложились на гимн Венере», «креста папы с вложенным камнем с изображением Венеры», одинаковой улыбки на изображениях Венеры и Матери Господней, метаморфоз языческих торжеств в Италии Ренессанса и их карнавальной травестии в Петербурге Петра Великого. Этот прием может казаться, именно вследствие злоупотребления им, слишком искусственным и прямолинейным. Не всегда кратчайший путь к цели является самым безукоризненным с эстетической точки зрения. Но и он имеет неоспоримое право на существование, свой радиус действия, свою логику, неподвластную чужим эстетическим нормам. Это — логика мечты писателя и мыслителя вплотную приблизиться к той точке, где надломленный, надвое разорванный мир приобретает чаемое единство. Предзнаменование глубинного синтеза, эсхатологического слияния земного и небесного, телесного и духовного, «обвенченного гроздьями» с «обвенченным терниями», смерти и воскресения возникает уже в первом романе писателя — «Юлиане Отступнике».

Обостренное чувство катастрофы, ощущаемое Мережковским в России после Октябрьского переворота и в послевоенной Европе, еще не опомнившейся после своих Верденов и отказавшейся от вмешательства в русские дела, вело его к новому пересмотру исторических судеб человечества и церкви. Боль за Россию и за дальнейшие судьбы христианства вообще и православия в частности направила его взгляд не только к истории нового времени (книги о Данте, Наполеоне), но в первую очередь к самым отдаленным, «предрассветным» векам истории. Связующим звеном между первой трилогией Мережковского, с ней соприкасающимися «декабристскими» романами и — с другой стороны — интереснейшим фрагментарным текстом «Тайна трех», предварявшим взаимосвязанные романы «Мессия» и «Тутанкамон на Крите», является образ страдающего бога, умирающего на жертвеннике, и его модификация в сюжете отца, жертвующего сыном во имя спасения Родины, так ясно ощутимая за сюжетно-психологической канвой «Петра и Алексея». Если эсхатологические перспективы трилогии, основанные на мечте о преодолении односторонности «языческого» и «христианского» («аскетического») начал, ориентированы в будущее, то в цикле, открытом «Тайной трех», временным ориентиром становится первое пришествие. В сюжетной трансформации мистериальная тема приобретает подобие поиска утраченного человеком личного контакта с Богом или, иначе, возобновление отношения человека к Богу как к

отцу. Центральный образ страдающего, умирающего и воскресшего Бога (Божьего сына) видоизменяет существенным образом не только пространство времени таинственных мистериальных действий, но даже и карту мира: «Средиземное море, связывающее три части света, Европу, Азию, Африку, есть, в самом деле, сердце земли. В немолчном ропоте волн его бьется сердце человеческое. Века и народы, теснясь, обступают его, окружают круговой пляской, как хор Нереид, и пенится темно лиловая соль его, как амброзия в чаше богов. Если провести две линии, одну от Мемфиса до Константинополя, другую — от Вавилона до Рима, то получается крест, как бы тень креста Голгофского. Всемирная история и совершается под этим крестным знамением»[12].

Этот теневой крест, связывающий земли, где происходили большей частью мистериальные события дохристианского цикла, является проекцией того креста, бросающего тень на плоскость земли, который в трилогии «Христос и Антихрист» стал доминантой многих пейзажей и фоном завершающего последнюю часть трилогии («Петр и Алексей») эпизода. В силуэте воздвигнутого креста нашла свое наиболее наглядное выражение геометризированная структура пространства романов Мережковского и типичное для нее размещение отдельных пластов действительности по двум основным осям, по вертикали и горизонтали, причем обе оси имеют более глубокий смысл, чем простое упорядочение и иерархизация заполняющих пространство предметов. Если вглядеться в романы Мережковского с этой точки зрения, то станет видно, что на горизонтальной оси (у подножья креста) размещены мирские, земные, нравоописательные сцены, воспроизводящие тщетность человеческого бытия, суету сует. К оси вертикали тянется то, что устремлено ввысь, к иному пространству, пространству спасения, воскресения, эсхатологических надежд, что содержит в себе долю вечности или стремление к ней. Вертикальными доминантами пространства являются стволы деревьев, холмы и горы, колонны и столбы, башни, храмы, соборы, дым жертвенников и огненных костров. Высшей точкой пространства мира становится спасительный Голгофский крест.

Роль вертикали существенным образом повышается в основанной на древнейших мифах «Тайне трех» и в сюжетно более традиционной дилогии «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» и «Мессия», построенных на восхождении человеческого сознания, обусловленного мистическим опытом, к истинному Богу. Одновременно феноменальный мир, мир явлений,

расположенный по горизонтали, теряет по сравнению с первой трилогией свою красочность, умаляется во имя сюжетов мистериальных. Почти все решающие эпизоды «мифологического цикла» сосредоточены вокруг жертвенника, т.е. возвышенного места в пространстве, священным дымом жертвоприношения божеству соединенного с небом. Сюжеты, вырастающие из древних мифов (человеческие жертвы, преподносимые божеству, и их замена саможертвующим Богом) пронизаны «тенями будущего» — эсхатологической перспективой первого пришествия. Центральный мотив ожидаемого появления Бога в человеческом мире подчеркивает роль жертвенника как места, где «история пересекается с мистерией» и где все, включая историческое пространство, приобретает мистериальный характер.

Эту завершающую мысль своей концепции Мережковский наиболее полно и категорично выразил в двух томах «Иисуса Неизвестного». Символизированное пространство, определяющее характер и функцию отдельных эпизодов биографии Христа и глубинный смысл иногда почти лирических пейзажных зарисовок, предстало здесь уже в абстрагированной, умозрительной, геометризированной форме. Своеобразной геометрической моделью взаимопроникновения человеческого и божественного миров стала двусоставная геометрическая фигура, состоящая из двух конусов, ее центром — точка их соприкосновения, являющаяся одновременно точкой пересечения реального и мистериального пространства времени. Мистериальное пространство определено Мережковским как полость перевернутого конуса, воздвигающегося над конусом земного бытия, основание которого на земле, а вершина — в точке соприкосновения с вершиной конуса бытия мистериального. Это пространство воспринималось Мережковским как пространство перевернутых ориентиров, где «внизу» стало «наверху», «справа» стало «слева», «мгновение» стало «вечностью». В таком мистериальном пространстве не действуют ни законы механики, причинности и необходимости, ни законы долга, так как оно является пространством свободы, выбора и иной морали, не имеющей общего с разумностью кантовского морального закона. Именно в этой точке нащупал Мережковский желаемое тождество земного и небесного. В ней заземлена в его интерпретации и жизнь Иисуса, являющаяся для писателя и религиозного мыслителя кульминационным моментом человеческой истории.

В «Иисусе Неизвестном» мистериальный свет освещает также пространства между землей и небом — возвышенности,

холмы, горы. На высоте Назарета, Блаженной горы и на холме Голгофы происходят важнейшие события новозаветной истории. Это места, откуда нисходит Христос в мир человеческий, места его уединения от тщеты мира земного, места глубоких раздумий и конечных решений, места общения с Богом. Последнее из них, Голгофа, становится и местом жертвенным.

Законы этого мистериального пространства времени и мистериальных актов Мережковский пробовал выразить математической формулой A+B+C+X, где X равно чуду, т.е. тому, что нельзя объяснить разумом, что есть и останется предметом веры, религиозного опыта. В фигуре «перевернутых конусов» и уравнения, стремившегося постичь мистический опыт, продемонстрирована та «божественная геометрия», которую ощущал Леонардо да Винчи, и то «царствие божие», которое искал в «Петре и Алексее» Тихон — оказывается, что оно находится в плоскости «перевернутого мира», где «рычагом опрокидывающим» является крест. Тот крест, который появился на карте стран Средиземного моря, как знак человеческой жизни под крестом.

1 *Белый А.* Мережковский. Силуэт // Белый А. Арабески. М., 1911. С. 412.
2 *Чуковский К.И.* Д.С.Мережковский // Чуковский К. От Чехова до наших дней. СПб. и М., 1908. С. 200, 206–207.
3 *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. Белград, Русская библиотека, 1933. Т. 1. С. 223.
4 *Розанов В.В.* Уединенное. М., 1990. С. 56.
5 *Белый А.* Мережковский. Трилогия // Белый А. Арабески. С. 417–418.
6 *Волынский А.* Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 188.
7 *Ильин И.А.* Мережковский-художник // Русская литература в эмиграции. Питтсбург, 1972. С. 180–182.
8 *Pohorecka Z.* D.S.Merezkovskij // D.S.Merezkovskij. Florencke novely. Praha, 1908. C. 7.
9 *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
10 *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 18. М., 1914. С. 215–216.
11 *Белый А.* Мережковский. Силуэт // *Белый А.* Арабески. С. 409.
12 *Мережковский Д.С.* Тайна трех. Египет и Вавилон. Прага, 1925. С. 26.

А.Л.Соболев

Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ В РАБОТЕ НАД РОМАНОМ «СМЕРТЬ БОГОВ. ЮЛИАН ОТСТУПНИК»

Роман «Смерть богов. Юлиан Отступник», первоначально вышедший под заглавием «Отверженный» («Северный вестник», 1895, №№ 1–6) — первая часть трилогии «Христос и Антихрист» — одно из центральных явлений литературной жизни России 1890-х годов. Принципиальное значение романа для становления эстетики символизма и для самоопределения ведущих его представителей, прежде всего самого автора· — было отмечено еще современниками: «...«Отверженный» приводит меня в восторг с первой книжки «Сев<ерного> Вест<ника>». Это положительно самое крупное явление нашей литературы не только нынешнего, но и нескольких последних годов»,— писал 21 мая 1895 года П.П.Перцов, близкий друг Мережковского, В.Я.Брюсову[1]. ««Отверженный» с каждой книжкой делается все лучше и лучше»,— отвечал его корреспондент[2]. Первые критические отзывы о романе — а они оказались довольно многочисленными — показывают, как постепенно наиболее чуткие рецензенты опознавали за ширмой исторического романа (в первоначальном варианте это определение жанра было вынесено вперед и стояло вслед за заглавием) приметы нового искусства. Перцов, поначалу испуганный общим одобрением, с которым был встречен «Юлиан Отступник», писал: «Успех этого романа — к сожалению несомненный — очень мало радует меня: я предпочел бы откровенную тупость непонимания предательским похвалам, в виде особой милости сравнивающим Мережковского... с Эберсом! В «Отверженном» они видят биографию Юлиана, что-то вроде дополнения к павленковской серии; в восстании богов — археологические изыскания исторической беллетристики. И все это потому, что в заглавии романа стоит маскирующее слово «исторический»!»[3] Однако уже по прошествии недолгого времени,

после выхода статей Л.Е.Оболенского[4], Н.А.Энгельгардта[5] и А.И.Богдановича[6], возбудивших вопрос о философическом подтексте романа, начался обратный процесс: в эпизодах «Юлиана» стали видеть прежде всего ряд зашифрованных проповедей, сомнительных в художественном отношении и вовсе неприемлемых идеологически. И, безусловно, один из откровенно враждебных Мережковскому публицистов, Б.Б.Глинский, имел основание сказать через несколько лет: «...к чести нашей критики всех оттенков должно заметить, что она отнеслась к г. Мережковскому с осуждением и негодованием. Безумец назван своим именем. Такие противоположные по своим направлениям органы печати, как «Русский Вестник» и «Русское Богатство» или «Неделя», одинаково осудили автора романа «Отверженный»»[7].

Поляризация литературных сил, неизбежная с появлением нового литературного течения, обычно имеет своим центральным пунктом полемику вокруг нескольких, немногих произведений становящегося направления. «Юлиан Отступник» (наряду с «Русскими символистами» В.Я.Брюсова или дебютной книгой А.Добролюбова), безусловно, вошел в это число. Не менее показательный и любопытный материал для историка литературы — ход работы над романом, полемика на публичных его чтениях, отзывы первых читателей и, наконец, сама долгая история попыток его опубликования. Документы, связанные с работой Мережковского над «Отверженным», сохранились во многом лучше, чем аналогичные сведения о более поздних произведениях и, таким образом, становится реальным с известной подробностью реконструировать хронику работы над романом и первых лет его бытования.

Также сравнительно полно представлены и свидетельства современников, общавшихся с Мережковским в то время, когда обдумывался и писался «Юлиан Отступник». Среди дневниковых и эпистолярных упоминаний, безусловно, первое место занимают записи Анатолия Викторовича Половцова (1849–1905), писателя и государственного деятеля, педантически фиксировавшего в дневнике обстоятельства встреч с молодым поэтом и романистом. Фрагменты этих записей впервые публикуются в настоящей статье. Их обширная цитация (даже там, где она непосредственно не относится к «Юлиану») оправдана, поскольку этот принципиальный для реконструкции биографии Мережковского в 90-е годы текст не только ни разу не цитировался, но и не упоминался в работах, посвященных писателю.

* * *

З.Н.Гиппиус-Мережковская в своих воспоминаниях относит появление замысла романа и начало работы над ним к лету 1890 года: «...Дм.С. пришел ко мне и объявил, что наше условие нарушается. Какое? А такое, что я буду писать только прозу, но не стихи. А он — стихи. Из моей прозы пока что ничего не выходило. <...> Но условие я соблюдала, стихи оставила, а прозе решила научиться. И вдруг Д.С. объявляет, что он намерен заняться прозой! Да, он уже начал роман. Какой? Оказывается — исторический, об Юлиане-Отступнике»[8]. Примерно на это же время указывает и самое раннее из известных нам упоминаний о замысле романа в эпистолярии современников Мережковского — датируемое по содержанию второй половиной 1890 года письмо поэта Ф.А.Червинского к А.П.Чехову: «M-me Мережковскую встретил как-то в «Лит<ературном> Обществе». <...> Муж ее гудит на всех перекрестках, что пишет какую-то трилогию и что это будет хорошо. Последнему никто не верит»[9]. Многое в этом замысле вызывало у современников удивление; прежде всего само соединение трех исторических фигур, из жизнеописаний которых должна была складываться трилогия: Юлиана Отступника, Леонардо да Винчи и Петра I. А.А.Измайлов вспоминал: «Когда только появилось сообщение о том, что он задумал трилогию, где объединяет три названных исторических лица,— уже было высказано единогласное недоумение критики,— какая идея может сроднить столь несродное!»[10]. Однако у автора были веские основания к такому, на первый взгляд, свободному обращению с историей.

Идеологически мотивированная трансформация жанровых форм нередко обозначалась самим Мережковским и его наиболее чуткими критиками как одна из особенностей творчества писателя. Особенно отчетливо эту мысль выразил Андрей Белый: «Каждая из книг, написанных Мережковским, вовсе не представляет собой отдельную сторону его дарования, хотя он и является перед нами в разнообразных одеяниях: здесь как критик, там как мистик, а там как поэт. Но лирика Мережковского — не лирика только, критика — вовсе не критика, романы — не романы. В каждой из книг его вы найдете совокупность всех сторон его дарования: изменена форма выражения, изменен метод»[11]. Действительно, нетрудно заметить (если обратиться к раннему периоду творчества писателя), что его центральные произведения этого времени — манифест «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литера-

туры», книга стихов «Символы», трилогия «Христос и Антихрист»[12] и ряд литературно-критических статей — в равной степени идеологичны, несмотря на то, что общая мысль в каждом из этих текстов выражена разными методами. Как позже скажет сам автор в предисловии к 24-томному собранию сочинений, «...между этими книгами, несмотря на их разнородность, иногда разногласие, существует неразрывная связь. Это — звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в некоторых частях. Одна — об одном»[13]. Естественно, что при этом каждому жанру определена своя функция. Жизнеспособность и созидательные возможности постулатов нового искусства, манифестированных в лекции «О причинах упадка...», подтверждаются стихами из книги «Символы»; общие закономерности культурной эволюции, определенные в литературно-критических статьях, становятся теоретической основой для создания романа и пр.

Центральная философская идея Мережковского в 1890-е годы — мысль о двойственном, зеркальном устройстве мира. Воспользовавшись гностической формулировкой этой идеи, Мережковский вводит ее в ткань романа, включает в стихотворный сборник, наконец, записывает в альбомы знакомым:

Небо вверху, небо — внизу,
Звезды — вверху, звезды — внизу.
Все, что вверху, все и внизу,—
Если поймешь — благо тебе![14]

В статье 1895 года Мережковский, говоря о творчестве Пушкина, репрезентирует основной вектор его умственной жизни как борьбу двух начал, вечное раздвоение. В этой работе впервые он говорит о том, что высокое искусство возможно лишь в попытке синтеза двух противоборствующих сил: «эти два непримиримых или непримиренных начала, два мировых потока — один к Богу, другой от Бога, вечно борются и не могут победить друг друга. Только на последних вершинах творчества и мудрости — у Платона и Софокла, у Гете и Леонардо да Винчи, титаны и олимпийцы заключают перемирие, и тогда предчувствуется их совершенное слияние в, быть может, недостижимой на земле гармонии»[15]. Исходя из этих построений, Мережковский выбирает предмет будущей трилогии: три эпохи, на которые приходится грандиозная смена культурных парадигм; три героя, колеблющиеся между правдой язычества и правдой христианства, «правдой плоти» и «прав-

дой духа», олицетворяющие в себе попытку синтеза этих «мировых потоков».

Итак, замысел и первые наброски «Юлиана Отступника» появляются летом 1890 года. По свидетельству Гиппиус, начатый роман не мог быть продолжен из-за ее тяжелой болезни, и Мережковский принялся «писать его вплотную»[16] уже зимой. Однако то, как Гиппиус здесь же описывает технику работы над книгой, не вполне соответствует действительности (очевидно из-за того, что наложились более поздние впечатления).

Работа Мережковского над первым опытом художественной прозы начиналась в библиотеке — Гиппиус преувеличивает, когда говорит, что «работать он мог только дома, в своем скромном кабинете»[17]. О времени писания второй части трилогии автор сам скажет в письме к А.Н.Бенуа: «Целые дни сижу в Публ<ичной> Библиотеке — и если бы Вы знали, сколько я нашел любопытного о Леонардо»[18]. В библиотеке Мережковский заполнял цитатами, которые могли бы ему пригодиться для романа, записные книжки; одна из них, относящаяся к июню 1891 года с выписками из Житий Святых,— сохранилась[19]. После того, как эта часть работы была закончена, он составил свод источников будущего романа, записывая на листке названия сочинений, из которых были сделаны выписки — всего 45 книг, в основном — античные авторы (Тит Ливий, Аммиан Марцеллин — основной источник исторических сведений, Петроний, Тацит), тексты самого Юлиана, а также труды современных западных историков античности[20]. После этого был составлен своеобразный план, не имеющий, кажется, аналогов в истории русской писательской практики. На отдельной странице были выписаны имена, встречающиеся в произведениях античной литературы — более половины имен окажется в романе. Затем был составлен подробнейший свод ко всему жизнеописанию Юлиана. Биография его разбита на разделы: «Происхождение. Родина», «Злодейство Констанция», «Детство. Мацеллум», «Обращение в язычество. Пергам. Эфес», «Афины», «Милан. Констанций. Евсевия», «Галлия. Елена», «Вступление на престол. Константинополь», «Его характер. Суеверия», «Философия. Религия. Царь-Солнце», «Отношение к христианам», «Антиохия. Сожжение храма в Дафнэ», «Персидская война», «Смерть». Каждый пункт этого плана делится на несколько подпунктов (так, глава «Его характер. Суеверия» включает в себя части: «Лицемерие», «Мстительность>», «Итог характера Юл<иана>», «Мстительный», «Книжность», «Любовь к воспоминаниям», «Характер<ная>

наружность Юлиана»; «Чистота. Аскетизм»); после каждого подпункта указывались краткие обозначения книг, содержащих материал к описанию этого эпизода биографии, и страницы изданий, которыми пользовался Мережковский. Отдельно были вынесены списки источников (также с указанием страниц) к изображению различных сторон быта Римской империи этого времени со специальными разделами «Двор», «Риторы», «Волшебство», «Обманы. Волшебный фонарь», «Религия упадка», «Литература политеизма и упадка» и т.д. Также был составлен специальный свод текстов к описанию быта городов, в которых происходит действие (он включает в себя Рим, Константинополь, Александрию и Антиохию). Приготовлены и материалы к изображению различных сект и верований[21].

В этой работе проходит 1891 и, по всей вероятности, большая часть 1892 года, когда труд над «Юлианом Отступником» замедляется из-за параллельно ведущейся подготовки стихотворного сборника (книга «Символы» планировалась к изданию уже давно, но средства на нее появились лишь в середине года, когда А.С.Суворин, после ходатайства Чехова, решил напечатать ее в своей типографии). Кроме того, существенно замедляли работу над романом и заграничные поездки, в которых Мережковские провели значительную часть описываемого периода. Во всяком случае, к началу 1894 года, когда Мережковский, после длительного пребывания за границей, планирует возвращение в Петербург и в переписке с друзьями упоминает о своих работах, оказывается, что «Юлиан» еще не закончен, а написан лишь начерно. Несмотря на это, автор решается постепенно знакомить литературные круги со своим романом, читая его на специально устраиваемых вечерах. Первое из этих чтений состоялось в феврале 1894 года. 27 января Мережковский писал Половцову: «...я только что получил извещение, что в *Четверг* назначено собрание так называемого Шекспировского кружка, в котором участвуют и Кони и Вл. Соловьев. Когда Кони назначал Вам четверг, он, вероятно еще <об> этом не знал. В *Субботу* я и мой Юлиан к Вашим услугам, если же этот день кажется неудобным, можно назначить чтение не на этой неделе, а на следующей после нее, когда я свободен все дни, кроме Понедельника и Пятницы»[22]. Вероятно, Кони не мог присутствовать на чтении в день, предложенный Мережковским, и назначил другой. 14 февраля Половцов писал ему: «Согласно данному Вами указанию чтение отрывков «Юлиана» состоится в этот четверг, 17 февраля, в 8 часов»[23]. В тот же день он отправил записку и Мережковско-

му: «Итак, надеемся, что наконец в этот четверг, 17 февраля, нам удастся взяться за «Юлиана». Мы очень этому рады, равно как и тому, что снова увидимся с Вами и Вашей супругой. Кроме А.Ф.Кони и Л.И.Веселитской мы позволили себе пригласить одну даму, с которой Вам очень интересно будет познакомиться: это маркиза de Talney (Тальнэ), ур<ожденная> Ильина, вдова франц<узского> посла в Риме и позже в Венесуэле, умнейшая и обаятельнейшая женщина»[24]. Начиная с этого времени, роман Мережковского постоянно упоминается в переписке и дневниковых записях Половцова. Так, 25 февраля 1894 года он фиксирует в записной книжке: «*Посещение Мережковского.* Он <...> теперь поглощен «Юлианом». Интересно рассказывает о том, как за «Бога» и за «Символы» Буренин обозвал его дураком, Скабичевский изменником. Журнальная цензура хуже официальной»[25]. Весь март Мережковский продолжает перебелять роман, о чем сообщает Половцову: «Простите меня великодушно, что замедлил перепиской. Но все это время я был поглощен работой над «Юлианом»[26]. Наконец, 3 апреля, перед очередным заграничным путешествием, Мережковский с женой заходят к Половцову в гости: «Вскоре после обеда пришел Д.С.Мережковский. По просьбе Кати он вписал в альбом:

Все преходящее —
Есть только символ[27].

По его словам альбомы снова входят в моду.

Его жена (Зин<аида> Ник<олаевна>, пишущая под псевдонимом Гиппиус) нездорова грудью и ей советуют поскорее ехать на юг. Ей не хочется ехать на Принцевы острова, куда они собирались, и поэтому они поедут через Вену, Венецию и Милан в <нрзб> на озеро Комо.

— Я вполне живу, только когда путешествую. Здесь я совсем не тот; в П<етербурге> если и хорошая погода, я как-то не верю ей. И небо голубое, а мне оно кажется каким-то поддельным, точно эмалированным. В П<етербур>ге я себе чужой (?).

Конечно и П<етербург> красив, очень красив, но это красота страшная, эти белые ночи страшные, ночи для самоубийц. Конечно красота везде есть, надо только уметь ее найти, но там на юге нам все ново и потому красота понятна и привлекательна. <...>

— В июле мы вернемся. Тогда ведь тут хорошо. Я буду хлопотать тогда о помещении «Юлиана».

— Кони сказал мне, что он говорил Стасюлевич<у> о «Юлиане», и что он по всей вероятности напечатает,— сказал я.

— А мне думается, что 80% из 100 что не напечатает.

— Да почему же, ведь это же выгодно для самого журнала?

— Да без всякой причины. Ведь не напечатал же он «Эдипа» потому, что я его слишком точно перевел его <так! — *А.С.*> Стасюлевич боится всякой оригинальности. Я бы мог написать «Юлиана» так безлично, что «Ст<асюлевич> наверное бы напечатал его, но я этого не хочу. С Ст<асюлевичем> никогда не знаешь, понравится ли ему какая-нибудь вещь или нет. Вдруг ему понравится, что главки маленькие или не понравится какое-нибудь имя, выражение. Если он и возьмет «Юлиана», то потребует массы переделок. Это будет целый ряд анекдотов. Когда я с ним говорю, то я никогда не могу скрыть, что я считаю, что он ровно ничего не понимает в художестве. Это говорят мои улыбающиеся глаза, все выражение моего лица. Ну не могу. Он теперь ко мне относится вероятно прямо враждебно, ему представляется, что я что-то ужасное, символист!

— Но на Ст<асюлевича> повлияет вероятно, что вас хвалят другие, напр<имер> Кони.

— Теперь «Юлиана» читает Спасович. Он тоже будет говорить Стас<юлевичу>, который дорожит его мнением.— Вчера я прочел Аполлону Ник. Майкову последние из написанных глав. Он их очень одобрил, так что я уезжаю с легким сердцем. Перед отдачею в печать я вам прочту несколько глав второй части»[28].

22 мая Мережковский пишет из Нюрнберга Половцову: «Теперь едем в *Веймар* — там уж я раз был — но хочу пересмотреть рисунки Леонардо да Винчи к его Тайной Вечере и затем снова посетить *Дом Гете* — эту величайшую святыню и реликвию, которая существует для меня в Германии. Как бы хорошо подольше не приезжать в Петербург! Но нельзя. Еще в Берлине мне предстоит Гигантомахия с Пергамского жертвенника — и потом сразу в Петербург. Поправлю «Юлиана-Отступника», окончательно его отшлифую и отдам Стасюлевичу, хотя сильно сомневаюсь, чтобы он его принял. Хотелось бы Вам прочесть «Смерть Юлиана». Где Кони? Это мой защитник и ходатай перед Стасюлевичем. Мы будем в Петербурге около 1 июня»[29]. Последнее намерение было выполнено, и уже в первых числах июня Мережковские снова встретились с Половцовым. 4 июня тот рассказывал жене: «В среду <...> заходил Д.С.Мережковский и оставил привезенные им фотографии

Нюренберга. Вчера, в пятницу, я был у него. Он в восторге от путешествия, в особенности от пребывания где-то около Ниццы, от Нюренберга и от дома Гете в Веймаре. Здоровье Зин<аиды> Ник<олаевны> лучше, но она покашливает и нервничает. Сегодня они переезжают на дачу, 3 версты от Ораниенбаума, на берегу моря. В буд<ущее> воскресенье, 12-го, условились, что я приеду с утра, они меня будут ждать у пристани, затем мы осмотрим все Ораниенбаумские дворцы и вместе к обеду отправимся к ним. Дм<итрий> Серг<еевич> будет теперь еще работать над «Юлианом», отделывать его, и затем собирать материалы для нового романа, «Леонардо да Винчи». Я очень этому рад. Д.С. говорит, что он охотно бы теперь несколько лет не печатал «Юлиана», чтобы отлежался, раз 10 бы снова перечитать его, отделывать, но придется напечатать вероятно в начале 1895 г<ода>.

— Время Юлиана это тоже своего рода ренессанс, но задержанный в самом начале.

Д.С. родился на Елагином острове! Отец его служил в М<инистерстве> Имп<ераторского> Двора и жил летом на Елагине, где Д.С. живал летом до 15-л<етнего> возраста. Он «безумно любит» Елагин и намерен воспеть его в поэме. Петр Великий тоже и его герой»[30].

Следующим свидетельством мы опять обязаны Половцову, который был так обрадован полученным от Мережковского посланием в стихах, что целиком скопировал его и послал жене (оригинал письма не сохранился):

«Поклонник Муз и чистых Граций,
Я жду тебя — под сень дубов,
Пушистых елей и акаций.
Как Мецената ждал Гораций —
Во мгле Тибурских вечеров.
Одни за чаем, на балконе
Мы можем в сельской тишине
Поговорить о Парфеноне,
О Половецкой старине.
Беседы гневным восклицаньем
Здесь Боборыкин не прервет,—
Лишь стадо мирное с мычаньем
В полях темнеющих пройдет;
И в светлом сумраке лампады
Мы снова вызовем с тобой,
Полны задумчивой отрады,—
Святые призраки Эллады,
Земли обоим нам родной.

Говоря презренной, но более удобной прозой, я жду Вас, А.В., в один из четвергов. Только заранее известите меня, в какой именно. Этим самым пером и чернилами я сегодня дописал последнюю строчку «Юлиана Отступника». Может быть, устроится у Вас литературный вечер и я прочту несколько страниц. Итак, надеюсь до скорого свидания. Д.М.»[31].

Как видно из приведенных отрывков, Мережковский к середине 1894 года видел для своего романа лишь одну, да и то довольно сомнительную возможность быть напечатанным — в «Вестнике Европы», руководимом М.М.Стасюлевичем. Ко времени когда Мережковский решился предложить ему роман, у него уже был некоторый опыт сотрудничества в этом журнале: в начале 1890-х годов он напечатал там ряд переводов из античных авторов и около десяти стихотворений. Несколько раз печаталась в нем и Гиппиус. «Журнал считался строгим и со строжайшими «либеральными» традициями. И с традициями всякими вообще. Ни малейшего намека на «религию» там не допускалось»,— вспоминала она[32]. Мережковский реально оценивал свои шансы на благосклонность Стасюлевича и медлил с отправкой рукописи. Вероятно, не без умысла смягчить наиболее резкие места, он снова садится за переделывание романа. «Я окончательно отделываю моего Юлиана Богоотступника и *смахиваю пыль* (т.е. все лишнее) с языка — работа, требующая великого терпения. Перечитываю и убеждаюсь, что Стасюлевич не примет Юлиана ни за что — скорее реки вспять потекут»[33] — пишет он 16 июля 1894 года Половцову. Однако, не оставляя надежды на благополучный исход, Мережковский решается обратиться к покровительству А.Ф.Кони, имеющего сильное влияние на Стасюлевича и благожелательно отозвавшегося о романе после публичного чтения. 14 сентября 1894 года Мережковский отправляет ему следующее письмо:

«Многоуважаемый Анатолий Федорович!

Обращаюсь к Вам с усердной просьбой: на днях я должен передать мой роман об *Юлиане-Отступнике* (я озаглавил его «Ты победил, Галилеянин») — М.М.Стасюлевичу на просмотр. Вы слышали отрывок из этого романа в прошлом году у Половцова. Мне хотелось бы переговорить с Вами по этому поводу и спросить Вашего совета, так как Вы знаете Стасюлевича, как редактора. Если бы Вы могли уделить мне несколько мгновений на этой или на будущей неделе в какое угодно время дня и позволили к Вам зайти, то я был бы Вам сердечно благодарен. Помните эту большую работу, которая стоила мне нескольких лет самоотверженного труда — очень важный вопрос

моей жизни, который может иметь влияние на всю мою последующую литературную деятельность. Вот почему я имею смелость обратиться к Вам. Приняв в этом деле некоторое участие — Вы оказали бы мне неоценимую услугу. Но я знаю, как Вы постоянно заняты и потому, если Вы не найдете возможным назначить мне день,— я пойму, что Вам, в самом деле, некогда и нисколько не посетую. Во всяком случае, пожалуйста, черкните мне два слова в ответ.

Искренне преданный Вам

Д.Мережковский»[34].

Очевидно, через несколько дней после этого письма Кони исполнил просьбу Мережковского, о чем уведомил его (это письмо не сохранилось). В ответ Мережковский писал:

«Многоуважаемый Анатолий Федорович!

Не умею выразить, как я благодарен Вам за Ваше ходатайство перед М.М.С<тасюлевичем>. Во всяком случае, если даже мой Богоотступник и погибнет в борьбе с «либеральным русским «*инвентарем*» (по Вашему собственному выражению), то все-таки Вы сделали все, что можно было сделать для спасения Юлиана. Как бы я хотел верить, что «якоря не придется поднимать», но боюсь, так как самую плачевную действительность предпочитаю несовершившимся надеждам. На похоронах Утина Пыпин и Слонимский говорили мне такие безнадежные вещи, что я едва решился посылать Юлиана. Но да исполнится ананке — судьба! А Вас от всей души благодарю.

Сердечно преданный Вам

Д.Мережковский»[35].

Худшие ожидания не обманули Мережковского — Стасюлевич действительно безоговорочно отверг роман. В конце 1894 года Мережковский продолжает выступать с «Юлианом Отступником» на литературных вечерах и в то же время пытается подыскать ему место в каком-нибудь журнале. Безусловно, одним из первых вариантов, который должен был придти ему в голову после отказа Стасюлевича, было помещение романа в журнале «Северный вестник». Основания к этому были очевидны: уже со второй половины 1880-х годов он был одним из постоянных авторов журнала. Активно продолжалось сотрудничество Мережковского и после резкой смены направления журнала, когда издательницей и редактором стала Л.Я.Гуревич, давняя знакомая Мережковского, а ее ближайшим помощником — А.Л.Волынский, также старый союзник Мережковского в литературной борьбе. К тому же идейная позиция «Северного вестника» 1890-х годов была во многом родственна Мереж-

ковскому: мысль о необходимости радикального пересмотра современных воззрений на наследие русской классической литературы, религиозно-философского фундамента культуры, лейтмотивом звучащая в критических обозрениях Волынского, была актуальна и для автора «Юлиана Отступника». Однако к печатанию романа в «Северном вестнике» были и серьезные противопоказания[36].

Они складывались из двух существенных обстоятельств. С одной стороны, Мережковский хотел печатанием романа поправить свое материальное положение: денег, ежегодно получаемых от отца, ему не хватало, а литературные заработки были минимальны. Гиппиус вспоминала, как ей приходилось писать романы и повести в популярные тонкие журналы, чтобы дать Мережковскому время и средства для спокойной работы над «Юлианом Отступником». А «Северный вестник» в 1895 году, несмотря на сравнительно удачную подписку, был в неустойчивом финансовом положении, и надежды на крупный гонорар оттуда практически не было[37]. С другой стороны, руководителей «Северного вестника» и чету Мережковских связывали непростые внелитературные отношения, весьма осложнившиеся к 1895 году. Здесь сказался прежде всего перелом в личных отношениях Гиппиус с Волынским, отчетливо обозначившийся к осени 1895 года. 26 сентября Гиппиус записала в дневник: «...меня не утешает больше ни его <Волынского.— *А.С.*> любовь, ни его преданность. Я привыкла <...> но я его не люблю и не жалею, у меня нет ничего бескорыстного к нему. <...> Иногда мне кажется, что обман наш обоюден, что он и не любит меня, хотя и уверен, что любит»[38]. Безусловно, факт существования этих отношений (длившихся к тому времени уже не один год и вызывавших острую неприязнь Гуревич, издательницы журнала, к Гиппиус и ее мужу) удерживал Мережковского от попыток отдать «Юлиана Отступника» в «Северный вестник». Однако, одновременно с передачей рукописи Стасюлевичу, он начинает вести переговоры и там.

Возможно, что разговор об этом заходил и раньше — Волынский был постоянным гостем в доме Мережковских[39] и был, конечно, в курсе их литературных забот. Однако первое документальное свидетельство этих переговоров — письмо Мережковского Волынскому от 14 сентября 1894 года: «Аким Львович, я имел в виду отдать Вам на просмотр мой большой роман «Ты победил, Галилеянин» (Юлиан Отступник) — для Северного Вестника. Но я слышал, что у Вас уже есть роман Тетерникова на будущий год. Если это обстоятельство не пре-

пятствует помещению моей работы и если Вы ничего не имеете против нее в принципе,— то я доставлю Вам мой роман. Мне хотелось бы передать Вам рукопись лично, чтобы предложить несколько вопросов. Если Вы считаете это возможным, будьте так любезны назначить мне какое угодно время у Вас или в редакции»[40].

Редакция оказалась в непростом положении. С одной стороны, уже было решено печатать роман Тетерникова, то есть Федора Сологуба — «Тяжелые сны», и, зная трудный характер автора, Гуревич и Волынский по возможности избегали всяческого обострения в переговорах о печатании его произведений[41]. С другой стороны, отказ Мережковскому означал бы для журнала не только потерю двух (имея в виду и Гиппиус) постоянных сотрудников, но — для Волынского — и осложнение отношений с Гиппиус, которые он надеялся еще вернуть в прежнее русло. В результате Волынский принял решение готовить к печати оба романа (отодвинув публикацию «Тяжелых снов» на вторую половину года) и в один из ближайших дней после прочтения встретился с Мережковским, чтобы обсудить ряд необходимых, по его мнению, переделок. Гиппиус вспоминала: «...даже и на Д.С-ча при всей его скромности, манера «принятия» в журнал этого романа Флексером,— произвела неприятное впечатление. Флексер распоряжался текстом без больших церемоний: он пришел к нам с рукописью, которую брал читать, и, почти грубо (может быть он просто и держать себя не умел?) — указывал на отмеченные куски: «это — вон! Вот это тоже вон!» Чем он свои «вон» мотивировал — совершенно не помню»[42]. Сохранившаяся наборная рукопись с обширной авторской правкой, приготовленная к печати в «Северном вестнике», подтверждает слова Гиппиус, хотя, судя по правке, нельзя безоговорочно утверждать, что в исправлениях автор руководствовался исключительно повелением редакции. Этот вариант романа первоначально озаглавлен «Ты победил, Галилеянин» (заглавие зачеркнуто синим (редакторским?) карандашом, сверху вписано: «Отверженный») и имеет подзаголовок «Последняя борьба христиан с язычниками в IV в. Исторический роман в двух частях». Все пометы рукой Волынского, которые есть на рукописи, касаются исключительно особенностей типографского набора[43].

Однако, судя по всему, окончательно было решено принять роман лишь в ноябре 1894 года (что, учитывая хроническое запаздывание номеров «Северного вестника», не противоречило редакционно-издательским требованиям). Первое по времени

упоминание об этом в эпистолярии сотрудников журнала находим в письме Л.Гуревич к Н.Минскому от 10 ноября: «Ром<ан> Мережковского принят»[44].

Сам процесс публикации романа тоже был непростым. Цензура, давно уже настороженно следившая за материалами «Северного вестника»[45], склонна была обратить особое внимание на этот текст. Обстоятельства печатания «Юлиана» были главной темой разговора Мережковского с Половцовым 2 февраля 1895 года. На следующий день последний записывал в дневник: «— Ну что,— спросил я,— дальнейшего разрешения цензуры новых глав «Юлиана» еще не последовало?

— Нет еще,— отвечал Д.С., для ближайшего номера менее опасно, чем было для вышедшего номера, но цензура свирепствует теперь, после речи 17 января.

— Да ведь эта речь прискорбная случайность.

— Мне тоже так кажется, но цензора этого не знают и знать не хотят. Поговаривают о том, что запретят «Вестник Европы», что будто бы мартовская книжка не выйдет.

— Я уверен, что это вздор! — воскликнул я; — как в начале царствования все <...> клонились в сторону Государя и все наперерыв хотели выставить его умным, симпатичным и либеральным, так теперь после бестактной речи 17 янв<аря>, все будут преувеличивать его дурную сторону.

— Может быть, не знаю,— сказ<ал> Д.С.,— мне говорил Слонимский.

— Это немыслимо, это было бы слишком глупо.

— Именно глупо,— подтвердил Д.С.; Стасюлевич совершенный бюрократ с самым легким либеральным оттенком.

— Если «собор» пропустят — то уже больше опасных мест в «Юлиане» нет?

— Нет, есть еще, дальше, когда срывают с знамени крест и заменяют его орлом. Правда это делает отступник, отверженный, проклятый — я стараюсь его проклинать елико возможно — но все-таки это опасно.

— Как забавен фельетон Буренина о «Юлиане»,— заметил я. И хочется-то ему похвалить, потому что он не лишен чутья, и нет смелости сделать это прямо, потому приплетает почему-то Флобера.

— И совершенно некстати,— заговорил Д.С., вставая и расхаживая по комнате, руки в карманы (он долго не может сидеть на одном месте); я Флобера совсем не изучал, да и потом он все-таки остается романтиком, а мне хотелось, передавая верно эпоху, показать в то же время и связь тогдашнего миро-

созерцания с нашим, и что многие стремления тогдашних лучших людей родственны с нашими стремлениями.

— Непостижимо, как это Утин, покойник, мог находить в «Юлиане» слишком много исторических и бытовых подробностей, когда пользуетесь ими очень умеренно.

— Да ведь не один Утин, а и Стасюлевич! А ведь этих подробностей совсем не много! А вы знаете, вот потеха, как Маркс мне давал советы, как его переделать?!

— Нет, неужели?

— Сперва все хвалил, а потом, по поводу сцены в Мацеллуме, когда хотят убить Юлиана и не убивают, так Маркс говорит: «Знаете, нехорошо, когда читатель ждет чего-нибудь и это потом не бывает, обманутое ожидание, этого читатели не любят». Этакая дерзость! — со смехом прибавил Д.С.

— Что же, ему надо чтобы Юлиана убили в первой же главе? — улыбнулся я. <...>

— Как идет собирание материалов для «Леонардо»,— полюбопытствовал я.

— Я постепенно собираю, но совсем не спеша. <...> Для собирания материалов я побываю во Флоренции, Милане, потом в <пропуск в рукописи.— *А.С.*>, где Леонардо умер и наконец в Париже, в Лувре, где масса его произведений, особенно рисунков. Но писать в Италии я не буду ни одной строчки: это совершенно невозможно.

— Это говорит и Тургенев,— согласился я; он говорит, что никогда бы не написал «Записок охотника», если бы не уехал за границу. Но как вы собственно объясните эту черту, общую многим писателям?

— Обстановка должна быть совершенно другая, она должна противодействовать вашему творчеству, не иметь с ним ничего общего. Это довольно трудно объяснить, но это так. Вы можете воскресить в вас самих древний мир, быт, вообще исторический момент, настроение только — если снаружи не получаете никаких в чем-нибудь совпадающих с этими настроениями впечатлений. Так в Италии новейшие наслоения, смешивающиеся с остатком прежнего, были бы постоянною помехою.

— В таком роде, как «Юлиан», у вас не появлялось еще ничего,— сказал я.

— На путь исторических романов я был натолкнут совершенно фатально. Тургенев, Толстой и Достоевский исчерпали всю душевную жизнь современного русского человека[46]». На этом месте в идеально сохранившемся дневнике вырвана

именно та страница, где содержатся столь интересующие нас сейчас сведения. Впрочем, судя по конспективному варианту этой же заметки в записной книжке, ничего особенно нового на утраченной странице не было: «...*Д.С.Мережковский.* Поедет в Италию, но писать там не будет. Соврем<енные> мелочи слишком бы отвлекали. Тург<енев>, Толст<ой>, Дост<оевский> исчерпали душу современного человека. Мережк<овский> «фатально» д<олжен> б<ыл> взяться за истор<ические> романы»[47].

Приведенная выше запись — хронологически последнее свидетельство из дневника Половцова о процессе печатания романа. В скором времени Мережковские отбыли за границу, и оставшиеся части книги (а печатание ее растянулось на первые шесть номеров «Северного вестника») выходили в свет уже без наблюдения автора. Одновременно с выходом 4-й книжки журнала в другом петербургском издании — «Живописном обозрении» появилось любопытное дополнение к тексту романа (неясно, было ли оно исключено автором по просьбе редакции или по собственной воле — во всяком случае, в «канонический» текст этот отрывок никогда не входил) — краткая новелла, под заглавием «Свидание (Рассказ из времен Юлиана Отступника)»[48]. Текст этот, ускользнувший от внимания наиболее тщательных библиографов Мережковского, содержит описание ночного свидания Юлиана и Евсевии Аврелии — супруги императора Констанция. В этом отрывке многие черты романа, обнаруживающие в нем предчувствие становящихся традиций символистской прозы, выражены не в пример ярче, нежели в основном тексте. Здесь заострена центральная для романа тема парадоксальной двойственности эпохи Юлиана и его самого: любовное свидание происходит в комнате дворца, расположенной над залой, где в это время заседает епископский собор; комнату, где Евсевия принимает Юлиана, она называет своей кельей и притворяется молящейся, когда Констанций внезапно входит; страж, заметивший Юлиана, тайным путем пробирающегося прочь из дворца, «должно быть, принял этого бледного монаха в темной одежде, прислонившегося к скале, за нечистого духа»[49]; Юлиан убивает его, и, направляясь в лодке домой, слышит песню:

Криком звонким, плеском крыльев,
Петухи встречают утро,
Возвестим и мы до света
Всем народам свет Христов.

Отрывок «Свидание» — не единственный текст Мережковского, непосредственно относящийся к сюжетной линии его первого романа. Во второй половине 1910-х годов в соавторстве с В.А.Злобиным им была написана драматическая версия романа — трагедия в 5-ти действиях «Юлиан Отступник», оставшаяся неизданной[50]. Подвергался некоторым трансформациям и сам текст романа.

Фрагменты, отброшенные по воле Волынского, будут частично восстановлены в отдельном издании 1896 года, где роман выйдет еще под заглавием «Отверженный». Название «Смерть богов. Юлиан Отступник» появится впервые в издании 1902 года, в котором опять будут сделаны некоторые — на сей раз уже скорее косметические — изменения текста. Последующие издания (1906, 1911 — I-й том собрания сочинений в изд. Вольфа, 1914 — то же в изд. Сытина) и 1922 — последнее прижизненное издание) никаких существенных изменений текста не несут.

1 РГБ. Ф. 386. К. 98. Ед. хр. 4. Л. 20 об.——21 об.

2 Майское письмо 1895 года // Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. (К истории раннего символизма). Государственная Академия художественных наук. Тексты и материалы. Вып. 3. М., 1927. С. 22.

3 Письмо от 21 мая 1895 года. ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 98. Ед. хр. 4. Л. 21–21 об. *Эберс Георг* (1837–1898) — немецкий ученый, египтолог, автор исторических романов; *павленковская серия* — «Жизнь замечательный людей», цикл биографий, изданный Флорентием Федоровичем Павленковым (1839–1900).

4 *Оболенский Л.* Влечение к древности // Книжки «Недели», 1896, № 10. Краткий обзор важнейшей литературы о «Юлиане Отступнике» см.: *Минц З.Г.* Комментарии // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. Трилогия. Т. I. Смерть богов (Юлиан Отступник). М., 1989. С. 397–399.

5 *Энгельгардт Н.А.* Поклонение злу. По поводу романа г. Мережковского «Отверженный» // Книжки «Недели». 1895. № 12. С. 140–178.

6 *А.Б<огданович>.* Критические заметки // Мир Божий. 1895. № 11. С. 223–229.

7 *Глинский Б.* Болезнь или реклама // Глинский Б. Очерки русского прогресса. СПб., 1900. С. 411.

8 *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 53–54.

9 ОР РГБ. Ф. 331. К. 62. Ед. хр. 10. Л. 14 об.

10 *Измайлов А.* Пророк безблагодатных дней // Измайлов А. Пестрые знамена. М., 1913. С. 128–129.

11 *Белый Андрей.* Мережковский // Андрей Белый. Луг зеленый. М., 1910. С. 135.

12 Несмотря на то, что два следующих романа трилогии были опубликованы

намного позже «Юлиана Отступника», есть веские основания относить концепцию трилогии в целом к названному периоду, ибо и замысел ее, как видно из приведенных выше свидетельств, и первоначальная подготовка к ее написанию тоже падают на это время.

13 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. сочинений: В 24 т. Т. I. М., 1914. С. V.

14 Цитируется по записи, сделанной 12 февраля 1899 года в альбоме К.К.Случевского (ОР РГБ. Ф. 703. Ед. хр. 2. Л. 1). Примечательно, что Мережковский, не любивший писать в альбомы, как правило, оставляет в них, если он вынужден это делать, автограф-формулу, отражающую его творческое кредо этого периода.

15 *Мережковский Д.С.* А.С.Пушкин // Философские течения русской поэзии. СПб., 1896. С. 43. Ср. в воспоминаниях редактора этого сборника: «...я уговорил Мережковского написать <...> обширную характеристику Пушкина. <...> Сперва Мережковский отнекивался: этот чудак считал себя тогда прежде всего поэтом — чуть ли не в самом деле преемником Надсона, а на критическое свое амплуа смотрел как на случайное и вполне второстепенное. <...>Но, начав, наконец, писать о Пушкине, он скоро увлекся темой, приложив к ней свой, только что открытый им «безнадежный» дуализм христианства («галилейства», как тогда писалось из-за цензуры) и язычества» // *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. М.—-Л., 1933. С. 192–193.

16 *Гиппиус-Мережковская З.* Указ. соч. С. 54.

17 Там же. С. 61.

18 ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 1212. Л. 3 об. (письмо не датировано). Ср. также автохарактеристику Мережковского: «Я усердный работник» (письмо к М.О.Гершензону от 8 августа 1908 года // ОР РГБ. Ф. 746. К. 37. Ед. хр. 31. Л. 4).

19 РО ИРЛИ. Арх. Мережковского, № 24373 (198 листов).

20 Там же. № 24208. Л. 28.

21 Там же. Л. 1–27. Страница подготовительных материалов к «Юлиану» фотографически воспроизведена в издании: *Мережковский Д.С.* Христос и Антихрист. Трилогия. Т. 4. Антихрист (Петр и Алексей). М.: Книга, 1990. Вклейка.

22 ОР ГПБ. Ф. 601. Ед. хр. 539. Л. 2.

23 Цит. по копии в копировальной книге: ОР ГПБ. Ф. 601. Ед. хр. 192. Л. 262.

24 Там же. Л. 261. Уже после первого чтения Кони одобрил роман. 30 марта 1894 года, накануне отъезда Мережковских за границу (позже отложенного на несколько дней), Половцов сообщал Мережковскому: «Не знаю, написал ли Вам перед отъездом А.Ф.Кони. Мне он говорил, что собирается это сделать, чтобы сообщить Вам, что он говорил со Стасюлевичем и что последний вполне расположен напечатать “Юлиана”».— Цит. по копии в копировальной книге: Там же. Л. 285.

25 ОР ГПБ. Ф. 601. Ед. хр. 97. Л. 102.

26 Письмо не датировано, имеет помету Половцова «март 1894». ОР ГПБ. Ф. 601. Ед. хр. 549. Л. 4.

27 Цитата из II-й части «Фауста» Гете; один из двух эпиграфов к сборнику стихов Мережковского «Символы» (СПб., 1892). *Катя* — дочь А.В.Половцова.

28 ОР ГПБ. Ф. 601. Ед. хр. 66. Л. 4–5 об.

29 Там же. Ед. хр. 549. Л. 7–7 об.

30 Цит. по копии в копировальной книге: Там же. Ед. хр. 193. Л. 40 об.

31 Письмо к жене от 18 июня 1894 года, предыдущее письмо к ней датировано 16-м июня, так что стихи он получил, по всей вероятности, 17-го или 18-го. Цит. по копии в копировальной книге: Там же. Ед. хр. 193. Л. 54. Там же помещена копия ответного послания:

Письмо твое, поэт мой милый,
Растрогало меня до слез,
Мечты былые оживило
И породило много грез...

Ты воскресил в душе мгновенья
Когда наш Пушкин дорогой
Дарил в минуты вдохновенья
Рифмованных посланий рой...

Перо, кончавше «Юлиана» —
Вернейший из его друзей,
Потомок хищный Тугорхана
Берет захватом в свой музей!

Отпрыск Половецких ханов.

32 *Гиппиус-Мережковская З.* Указ. соч. С. 56.

33 ОР ГПБ. Ф. 601. Ед. хр. 549. Л. 8 об.——9.

34 РО ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 3. Ед. хр. 1085. Л. 1–2. Год определен по содержанию письма. Датирующая помета неизвестной рукой (м.б. адресата) — «1896» — ошибочна.

35 Там же. Л. 3–4. Недатированное письмо. Б.И.Утин, А.Н.Пыпин, Л.З.Слонимский были членами редакции «Вестника Европы».

36 История отношений Мережковских с редакцией «Северного вестника» фрагментарно отражена во многих статьях, посвященных истории журнала. См.: *Максимов Д.* Журналы раннего символизма // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930. С. 112–124 и др.; *Куприяновский П.В.* Из истории раннего русского символизма // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Вып. 1, Калуга, 1968. С. 149–173; *Он же.* Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969. С. 116–125; *Иванова Е.В.* «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. М., 1982. С. 115–120, 125–127.

37 «<...>Финансовое положение журнала можно было бы признать более или менее устойчивым, так как сумма от подписки покрывала расходы на журнал, если бы не постоянный бич издательницы — краткосрочные долги и проценты на них» — *Куприяновский П.В.* История журнала «Северный вестник». Уч. зап. Ивановского пед. института. Т. 59. 1970. С. 82. И в самом деле, размер гонорара из «Северного вестника» был минимален — да и эти деньги удалось получить только после шумного скандала, получившего известность в литературных кругах: «Гуревич Люба гонорар //

У Зиночки стянула...» — иронизировал В.Соловьев в шуточном письме Стасюлевичу в июле 1896 года (*Соловьев Владимир.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 167. («Библиотека поэта». Большая серия)).

38 *Гиппиус Зинаида.* Conte d'amour // «Возрождение». Париж, 1969, № 211. С. 38.

39 Ср. замечание А.Бенуа: «Флексер-Волынский был принят у Мережковских с оттенком особой интимности. Он даже, кажется, жил тогда у них» // *Бенуа Александр.* Мои воспоминания. Т. 2. М., 1990. С. 49.

40 РГАЛИ. Ф. 95. Оп. I. Ед. хр. 638. Л. 18–18 об.

41 Об истории печатания романа и взаимоотношениях Сологуба с редакцией «Северного вестника» см.: *Сологуб Ф.* Переписка с Л.Я.Гуревич и А.Л.Волынским (Публ. И.Г.Ямпольского) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974. С. 112–130.

42 *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 64. Ср. также в воспоминаниях Волынского: «Я <...> прочел в рукописи роман Мережковского «Отверженный», предложенный автором для «Северного вестника». Я сделал со своей стороны кое-какие критические замечания» // Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его, письма его, воспоминания о нем. Т. 2–3. М., 1907. С. 281.

43 РО ИРЛИ. Арх. Мережковского. № 24371.

44 РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 214. Л. 105.

45 См.: *Цехновицер О.В.* Символизм и царская цензура // Уч. зап. Ленинградского гос. ун-та. Сер. филолог. наук. Вып. II. 1941. С. 278–283 и сл.

46 ОР ГПБ. Ф. 601. Ед. хр. 66. Л. 63 об.——64 об. *Речь 17 января* — слова, сказанные императором депутации «от дворянства, земств, городов и казачьих войск», в которых он заявил о «бессмысленности мечтаний» людей, предполагавших «участие представителей земства в делах внутреннего управления».

47 Там же. Ед. хр. 99. Л. 84.

48 Живописное обозрение. 1895, № 14, 2 апреля. С. 274–278.

49 Там же. С. 278.

50 РО ИРЛИ. Арх. Мережковского. № 24368. Отметим попутно, что образ Юлиана Отступника, трактованный в русле символистской поэтики, оказался притягательным для ряда модернистов младшего поколения. Ср. стихотворения С.Кречетова «Юлиан Отступник» («Когда мечта выводит тени...» // Кречетов С. Летучий голландец. М., 1910. С. 15); С.Соловьева // Соловьев С. Возвращение в дом отчий. М., 1916. С. 44); драму Н.Голованова «Юлиан Отступник. Героико-романтическая фантазия на историческую тему» (М., 1904) и др.

Эридано Бацциарелли (Италия)

ЗАМЕТКИ О РОМАНЕ МЕРЕЖКОВСКОГО «ВОСКРЕСШИЕ БОГИ. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ»

Роман Мережковского «Воскресшие боги» появился на родине Леонардо лишь в 1950 г. — спустя почти полвека после написания и намного позднее других основных сочинений этого небезызвестного в Италии русского писателя. В 30-е годы его книги выходили в Италии одна за другой: в 1930 — «Юлиан Отступник», в 1937 — «Иисус Неизвестный», в 1938 — «Л.Толстой и Достоевский». Последняя произвела у нас особенно большое впечатление. Кстати, она вышла в издательстве «Латерца» в Бари, которое находилось под опекой знаменитого Бенедетто Кроче, благодаря чему сохраняло относительно независимое положение в фашистской Италии. Следом Мережковский издал во многом интересную книгу о Данте. Но во времена интеллектуального противостояния фашизму предпосланное ей посвящение («Бенито Муссолини, вершителю пророчества, эта книга о Данте-пророке») и предисловие, в котором оно мотивировалось, затмили в глазах современников ее содержание. Суждения Мережковского о Муссолини как путеводной звезде нового Возрождения, о том, что дуче унаследовал черты Данте, его дух и даже тернии, оказались близки лишь узкому кругу фашиствующих интеллигентов. И хотя сам Мережковский фашистом не был (в его книге «Иисус Неизвестный» итальянцы, духовно противившиеся режиму Муссолини, находили нечто близкое своим умонастроениям,— недаром она выдержала подряд три издания), предложенное им сопоставление вызвало в обществе шок. От него отвернулись западные интеллигенты, часть русской эмиграции. За свои иллюзии Мережковский поплатился забвением. Сейчас его начинают вспоминать — видимо, время назначенного ему свыше наказания истекло, и настало время объективной оценки его творчества. Но, подчеркиваю, именно объективной. Надеюсь,

что проснувшийся интерес к Мережковскому не приведет к другой крайности — к преувеличению его художественной значимости. На мой взгляд, он не был великим писателем, но многие его произведения обладают своеобразной прелестью. Таковы и «Воскресшие боги», подтверждающие мое мнение о Мережковском как о писателе достаточно противоречивом, не слишком глубоком, но любопытном.

Этот его роман я бы сравнил с художественной диорамой: он по-своему красив (когда-то он очень нравился петербургским и московским дамам, любившим порассуждать о декадентстве и символизме, о культуре Италии и красоте Чезаре Борджиа), монументален и определенно познавателен. Как известно, в диораме на фоне не слишком тщательной живописи расположен передний план, заполненный «объемами» — подлинными вещами, компонующимися с искусно выполненными бутафорскими. К первым, в нашем случае, я бы отнес самые разнообразные знаки эпохи, упомянутые Мережковским,— от анатомических опытов до неоплатонизма и оккультных наук, от сонма исторических личностей (в том числе великих итальянцев — Макиавелли, Микельанджело, Рафаэля) до знаменитой книги Гермеса Трисмегиста (какой же XV век без «Tabula Smaragdina»?!). Ко вторым — сюжетные коллизии и подавляющее большинство действующих лиц.

Роман Мережковского — своего рода фантазия на тему бурной биографии Леонардо. Согласитесь, это удачный выбор для жизнеописания человека-легенды. К тому же такая форма легко адаптирует любимые литературные приемы Мережковского, например, введение в текст, обильно инкрустированный конкретно-историческими реалиями, заведомо вымышленных встреч и бесед знаменитых исторических деятелей описываемой эпохи. Его Леонардо тоже во многом плод фантазии автора, но в нем — единственном — не виден «шов» между правдой факта и художественным вымыслом. Я бы назвал его поэтическим образом. Он бесконечно богат нюансами ощущений, сомнениями, внутренней драмой и таинственностью. А внешне кажется, что он проходит по жизни безмятежно, как луна по небосклону, в то время как рядом проливается кровь, совершаются предательства, царит скорбь. (Вспомните хотя бы приговор Кассандры.) Мережковский создал живой и прекрасный образ мыслителя, убедительно описал его труды и размышления, между тем как в начале XX века, когда был написан роман, многие рукописи Леонардо еще не были опубликованы! Хорош и Джованни Больтраффио (или, согласно автору,

Бельтраффио), с его простодушием, силой, любовью к маэстро и его живописи, со страстью к Кассандре. Это, на мой взгляд, убедительный и жизненный образ. Подчас и второстепенные персонажи приобретают весьма глубокое звучание — назову учеников Леонардо, «предателя» Чезаре, красавицу-ведьму Кассандру. Можно отметить и ряд художественно ценных эпизодов: к примеру, сцена находки статуи обнаженной богини, изображение шабаша, которое можно сопоставить с брюсовским в «Огненном ангеле» и даже булгаковским в «Мастере и Маргарите» (с той оговоркой, что «шабаш» в последнем случае несет иную смысловую нагрузку).

Вместе с тем приходится констатировать, что описываемые автором исторические перипетии часто грешат упрощенными трактовками и некоторой, я бы сказал, «лубочностью». (Впрочем, с грустью замечаю, что в мировой литературе, включая итальянскую, отображение Италии времени Средневековья, Гуманизма и Возрождения слишком часто получалось каким-то упрощенным и лубочным...) Такова попытка Мережковского воссоздать Милан времен Лодовико Моро: многочисленные сведения о городе делают роман исторически правдоподобным, но не передают уникальную атмосферу такого историко-культурного центра, каким был Милан в XV веке, хотя именно эта атмосфера была питательной средой для гения Леонардо. Возвращаясь к предложенному сравнению романа Мережковского с диорамой, скажу: рассматриваемой композиции не хватает глубины, перспективы,— «воздуха», наличие которого отличает подлинное произведение искусства от добротной работы мастера-профессионала. Как исследователь эту эфемерную субстанцию я определяю как недостаток историзма. Как итальянец и житель Милана я сожалею, что мой любимый город с его исключительной судьбой и совершенно особым выражением удостоился места лишь на картине, обрамляющей предметный план диорамы. По этим двум причинам мне показалось важным «дополнить» Мережковского, сравнив Милан исторический с его изображением.

Начнем с того, что Римско-католическая церковь исстари недолюбливала Милан за стремление к духовной независимости и за то и дело вспыхивавшую там ересь. В качестве иллюстрации позволю себе рассказать историю, которую наверняка знают немногие. Она, правда, лишь опосредованно связана с эпохой Леонардо, но важна для понимания культурно-исторической особенности города.

Примерно в 1262 году в Милан прибыла некая знатная дама

под именем Гульельма. На самом деле ее звали Блазена Вилемина и была она не больше, не меньше как дочерью богемского короля Премислава I и королевы Констанцы. В Милане она провозгласила себя воплощением Святого Духа — по убеждению в том, что Бог мог явиться в мир только через женскую плоть — и почти двадцать лет (!) проповедовала свои еретические взгляды, можно сказать, на глазах у святой инквизиции. Дошедшие до нас протоколы ее заседаний свидетельствуют, что это оказалось возможным только из-за того, что миланская еретичка находилась под покровительством монахов древнейшего миланского аббатства, основанного еще в XI веке в Кьяровалле. После смерти Гульельмы в 1281 году еретиков возглавила ее ученица Майфреда, родственница знатных и всемогущих правителей Милана Висконти. Вопреки всем канонам католицизма она объявила себя священником и стала служить мессы. И это неслыханное кощунство оставалось безнаказанным, пока у власти был Маттео Висконти, а архиепископом миланским — Оттоне из рода Висконти. Но после отставки Маттео и смерти Оттоне Майфреду быстро отправили на костер (1300 г.). Останки Гульельмы, ранее покоившиеся в стенах аббатства Кьяровалле, также были преданы огню. С данной ересью, отчасти гностической и с сильным женским элементом, было в Милане покончено.

Но не с потворствовавшим ей стремлением миланцев к автономии в сфере духовного — оно, это стремление, было к тому времени уже неотторжимой частью менталитета города. Между прочим, с IV века, со времен св. Амвросия (Медиоланского), архиепископа миланского, и по сей день сохраняется у нас обряд церковной службы, отличающийся от римского календарно и литургически и существующий наряду с ним. Это говорит о многом, в частности — о том, что разномыслие в Милане было исстари привычно. Во времена Леонардо в Милане жили и еретики, и поклонники оккультизма, и приверженцы восточных культов, и их существование среди христиан отвечало, если так можно выразиться, традиции города. Но о древних корнях миланского разномыслия у Мережковского нет ни слова.

Зато он много, временами избыточно много, вовлекает в повествование современников Леонардо, как вымышленных, так и подлинных, заставляя их вести бесконечные философические споры, разговоры, диспуты, дискуссии... Текст ими явно перегружен, хотя, возможно, во многом они соответствуют письменным источникам, изученным Мережковским — его

скрупулезность исследователя известна. Но она же и подводит его иногда. Так, например, старинная карта сообщала ему, что местом казни ведьм была площадь Бролетто (ныне Кордузио), и именно она фигурирует в романе, хотя в городе было и другое лобное место — на Площади Ветра у Тичинских ворот. Или история с Домским собором. В XV веке он выглядел иначе, чем в романе: шпилей было меньше, а главный, на котором установлена статуя Мадонны, вообще был построен лишь в конце XVIII века. Мережковский же описывает его по состоянию на начало века XX, исходя из личных впечатлений. Кстати, рядом с Лагетто, озерцом, куда подходили суда со строительным материалом для Домского собора, находилась лучшая в Европе того времени больница Маджоре. Это одно из красивейших зданий Милана (сейчас это помещение нашего Университета), но Мережковского почему-то оно не привлекло, его истории он, очевидно, не знал, и больница Маджоре в роман не попала, если не считать единственного косвенного упоминания.

В целом же автор достаточно точен в изображении миланской жизни описываемого времени. Другое дело, что получившаяся картина больше похожа не на живописное полотно, а на искусно вытканный гобелен, который приятно рассматривать в силу его декоративности.

Сказанное не означает, что я умаляю заслуги Мережковского-романиста. Напротив, я нахожу в его «Леонардо» массу достоинств и — да не покажется это странным тому, кто вслед за Л.Толстым совсем не считает Мережковского художником,— вижу их в незаурядной поэтической силе и интуиции автора. Он создал выразительный образ великого Леонардо да Винчи, Человека эпохи. Сама же эпоха, как ни старался Мережковский передать ее масштаб и колорит, должного воплощения не получила. Не оттого ли это произошло, что весь потенциал писательского таланта был израсходован на тщательно выписанную фигуру главного героя?..

С.П.Ильев (Украина)

ЭВОЛЮЦИЯ МИФА О ПЕТЕРБУРГЕ В РОМАНАХ ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО («ПЕТР И АЛЕКСЕЙ») И АНДРЕЯ БЕЛОГО («ПЕТЕРБУРГ»)

«Петр и Алексей» (1902) Дмитрия Мережковского и «Петербург» (1913) Андрея Белого — романы так называемого «петербургского цикла» произведений русской литературы. Они функционируют в контексте этого цикла, обладающего своеобразной поэтикой, сложившейся в «петербургских повестях» Пушкина, Гоголя и Достоевского; позднее цикл обогатился множеством произведений разных жанров, и пик их накопления приходится на первую четверть XX века[1]. В начале XX в. «Петр и Алексей» и «Петербург» явились вершинами этого цикла.

Традиционные претензии историков литературы и критиков к трилогии «Христос и Антихрист» Мережковского, по-видимому, основаны на недоразумении, поскольку это произведение очень часто трактуется как исторический роман, тогда как его уникальное жанровое своеобразие вполне корректно определяется термином «историософский роман»: ведь его поэтика согласована с концепцией развития софийного начала в процессе исторической эволюции христианства. В этой концепции мировая история предстает как результат антагонистического противостояния — и одновременно соотнесенности — Христа и Антихриста, духа и плоти, язычества и христианства. Смысл истории — в реализации божественной мудрости с ее телеологической установкой на окончательную победу «всехристианства» в форме мировой теократии. Хилиастическая идея «Царства Божия на земле» была близка Мережковскому, однако он внес в нее свой корректив, ставший символом веры всей его сознательной деятельности. По словам З.Гиппиус, «Религиозная

идея всей жизни и веры Мережковского: идея Троицы, пришествия Духа и Третьего Царства или Завета»[2].

В связи с этим обстоятельством правомерны вопросы о характере историзма в трудах Мережковского, природе документализма и мере условности в стиле и структуре его трилогии. Необходимо учитывать и тот факт, что трилогия — одна из первых попыток раннего символизма создать романную форму, соответствующую задаче историософской интерпретации фундаментального противоречия в существовании человечества. Трагедийная природа архаического и исторического бытия человечества осознавалась Мережковским с особенной остротой, поскольку он был знатоком и переводчиком античных трагедий и создавал свои ранние труды накануне первой русской революции. «Что-то в России ломалось <...> уже тогда, на рубеже веков, в воздухе чувствовалась *трагедия*»[3],— вспоминала З.Гиппиус. Как раз в это время Мережковский закончил работу над второй частью трилогии и обдумывал третью, но отложил ее и в промежутке написал капитальное трехчастное исследование «Л.Толстой и Достоевский» (1901–1902). Здесь автор размышляет о мифопоэтической традиции, связанной с культом Диониса и названной им «трагической игрой»: «Иногда в греческих трагедиях перед самою катастрофою раздается неожиданно — радостная песнь Хора во славу Диониса, бога вина и крови, веселия и ужаса. И в этом гимне — вся совершающаяся, почти совершившаяся трагедия, все самое роковое и таинственное, что есть в человеческой жизни, представляется беспечною игрою богов»[4]. «Как и в греческой трагедии,— писал Мережковский,— в романах Достоевского преобладает мотив героической борьбы; к тому же они преимущественно диалогичны», а «в диалоге Достоевского сосредоточена вся художественная сила изображения; в диалоге все у него завязывается и все разрешается» (232).

Для Мережковского Достоевский был гениальным выразителем трагической природы русского народа и пророком революции. Однако в концепции Мережковского социальный слом был лишь внешней формой выражения того великого беспокойства, которое овладело русскими людьми еще в XV в. и которое выразил преп. Иосиф Волоцкий: «все ныне сумнятся, все о вере пытают на путях и на торжищах». Мережковский утверждал, что «весь русский народ <...> занят мыслью о Боге, о Христе и Антихристе, о кончине мира» (241).

Обращаясь к романам Достоевского, Мережковский специально выделил петербургские страницы и впервые истолковал

их в духе эсхатологической концепции «нового христианства», уловил особую поэтику петербургского мифа в творчестве писателя.

«Достоевский,— писал он,— первый из русских почувствовал и понял, что здесь-то именно, в Петербурге, петровская Россия, "вздернутая на дыбы железною уздою", как "загнанный конь", дошла до какой-то "окончательной точки", и теперь "вся колеблется над бездною"» (269). В русской литературе Достоевский явился «художником Петербурга» по преимуществу, создал литературный миф о Петербурге, городе противоестественном, «умышленном», населенном бесплотными, бескровными людьми-призраками; в нем сосуществуют два ужаса: ужас бреда и ужас действительности. «Город Петра» одновременно и самый фантастический, и самый прозаический из всех городов мира. Мережковский процитировал письмо И.С.Аксакова (1863) Достоевскому о ненависти к Петербургу всякого истинно русского человека, о необходимости отречься от него, как от сатаны. «"Сатана" для Аксакова,— комментировал Мережковский,— конечно, Петербург, или даже сам Петр» (262). В народном мнении Петр заслужил имя Антихриста за отмену патриаршества, вызвавшую ропот, подметные письма, призывавшие к бунту. В раскольничьем сочинении «Собрание от св. писания об Антихристе» все доказательства пришествия Антихриста выводятся из древних пророчеств и связываются с отменой патриаршества. Даже царевич Алексей говаривал о том, что его батюшка потворствовал Феодосию Яновскому, администратору духовных дел, за то, что «он вносит в народ люторские обычаи и разрешает на вся»[5].

Петр-Антихрист построил на болоте свой город-«парадиз» с «сатанинским умыслом» для насмешки над людьми и природой, для противоестественной смерти людей. Дыхание этой смерти ощущает Раскольников на Николаевском мосту: «Необъяснимым холодом веяло на него <...>; духом немым и глухим <...>»[6]. Гранитная глыба с Медным Всадником на зыбком гнилом болоте, порождающем туманные призраки и мечтателей типа Германна из «Пиковой дамы»,— бредовый сон, с окончанием которого может рассеяться вся панорама Петербурга и останется одно финское болото. Петербург как сон, бред, греза и мечтание, шутка и насмешка дьявола над человеком — это город, в котором только и мог пушкинский Германн «развиться и вырасти» до Раскольникова. «Из-за этих двух «колоссальных», «необычайных» лиц выступает третье, еще более колоссальное и необычайное лицо Бронзового Всад-

ника на гранитной скале» (112). Мережковский указал на связь между гранитным городом на гнилом финском болоте и «всеми маленькими и большими героями мятежной или только мятущейся русской личности», от Онегина до Германна, от Германна до Раскольникова и до Ивана Карамазова (112), что обращает мысль читателя к словам Иосифа Волоцкого о мятущемся русском духе. И еще одно принципиально важное наблюдение сделал Мережковский в своей книге: «самый умышленный из всех городов земного шара», город отвлеченнейших призраков, величайшего насилия над людьми и над природою, над историческою «живою жизнью», город как будто геометрического порядка, механического равновесия, на самом деле — опаснейшего нарушения жизненного порядка и равновесия» (112). Петр, «чьей властью роковой Над морем город основался»,— тиран и бунтовщик; Наполеон и Робеспьер вместе, как заметил еще Пушкин. Преступление Петра «страшно главным образом не несомненною преступностью, а сомнительною, и все-таки возможною п р а в о т о ю, н е в и н н о с т ь ю сыноубийцы» (113). Как Раскольников, он «хотел добра людям», оттого и убил, «переступил», «перешагнул» через кровь, т.е., подобно герою Достоевского, также «разрешил себе кровь по совести». Отец и сын, палач и жертва, сыноубийство и отцеубийство, русский социализм и русский терроризм — коллизии «петербургского периода» русской истории, бредового и зловещего. «И уж, конечно,— заключал Мережковский,— не простая случайность, что именно в Петровской России совершилось небывалое развитие этих двух столь, по-видимому, противоположных и несовместимых крайностей — идеи самовластья, идеи безвластья, Монархии и Анархии. Ведь обе они вышли из «единого духа, немого и глухого», из духа величайшего самодержца и величайшего мятежника новой истории» (115).

Как видно, в размышлениях о творчестве Достоевского Мережковским намечались и обсуждались идеи и проблемы его романа «Петр и Алексей». Можно предположить, почему на подступах к последней части трилогии Мережковский помедлил и отвлекся для написания трилогии о Толстом и Достоевском. В творчестве последнего он нашел фундаментальные образы мифа о Петербурге, а также концепцию петровского периода русской истории; увидел — что так важно было для Мережковского — диалектическую коллизию «христианство — социализм». Герои романов Достоевского «преступают законы не только п о т о м у, что такова их природа, но и д л я т о г о,

чтобы осуществить высший закон. Они разрушают настоящее во имя будущего», во имя «нового Иерусалима». Жертвуя немногими счастью многих, меньшинством — большинству» (113). И в этом случае крайности действительно сходятся. Вот и Петр пожертвовал сыном и верою, полагая, что эта кровь «впоследствии загладится неизмеримою сравнительно пользою».

Роман «Петр и Алексей» в значительной части своей посвящен Петербургу середины 10-х годов XVIII в. Уже первые страницы вводят читателя в непростой мир новой столицы. Фейерверк включал аллегорию: «новый город среди болот и лесов с надписью: Urbs ubi silva fuit. Град, где был лес». Однако царевна Марья повторяет слова сосланной в монастырь царицы Евдокии: «Питербурх недолго за нами будет. Быть ему пусту!». Во время фейерверка царь наступил на икону, которая раскололась пополам. Разразившаяся вслед за этим буря описана с зловещей интонацией Terror Antiquus <древний ужас>. «Петр во всех взорах читал тот древний страх воды, с которым тщетно боролся всю жизнь». Царя предупреждали, что место основания Петербурга потому необитаемо, что подвержено периодическим наводнениям. «Но Петру новый город казался «Парадизом», именно вследствие обилия вод». Откликаясь на одноименную картину Льва Бакста, Вячеслав Иванов писал: «Под древним ужасом разумел он (художник) ужас судьбы. Terror antiquus — terror fati*»[7]. Все признаки древнего пророчества современники видят в личности и деяниях царя Петра. Исполнились сроки: через семь тысяч лет ожидалось второе пришествие Христа и объявление Антихриста. Раскольники-гробополагатели ложились в цельные гроба, ожидая трубного гласа,— встречали Христа. Григорий Талицкий, автор сочинения «О пришествии в мир Антихриста и о скончании света», доказывал, что царь Петр есть Антихрист. Подъячий Докукин внушает царевичу Алексею: «Антихрист хочет быть». «Ужас конца» характеризует внутреннее состояние Тихона Запольского. У беглого московского школяра было «желание, чтобы скорее случилось то, что должно случиться. <...> Чувство это стало в нем сливаться с мыслью о кончине мира, о втором пришествии». Пастор Глюк пишет комментарии на комментарии Исаака Ньютона к Апокалипсису и подкрепляет эсхатологические откровения о кончине мира астрономическими вы-

---

* древний ужас — ужас судьбы (*лат.*).

кладками на основании закона о гравитации. Даже ученый скептик генерал Яков Брюс озадачивается таким наблюдением: «<...> в этих апокалиптических бреднях крайний Запад сходится с крайним Востоком и величайшее просвещение — с величайшим невежеством, что действительно могло внушить мысль, что конец мира приближается и что все мы скоро отправимся к черту!..»

Действительно, сходятся в ожидании кончины мира Ньютон и раскольники; пастор Глюк, доказывающий, что комета упадет на солнце и от резкого возрастания солнечного жара все на земле истребится огнем, и старец Корнилий, проповедник смерти в огне через самосожжение. Общее «чувство конца» создает представление о действительности как двоемирии с резким разделением границ между ними: царство небесное — тьма кромешная. Поэтому кучка людей на плоту, между черными грозовыми тучами и черной гладью реки, казалась «висящею в воздухе между двумя небесами, двумя безднами». Отсюда в сознании героев-визионеров — лейтмотив призрачности действительного мира, его пошлости, будничной, унылой повторности явлений. Впечатление Тихона Запольского от Питера «предвосхищает» известные слова Достоевского об ономическом (сновидческом) происхождении Петербурга: «Порою, в пасмурное утро, в дымке грязно-желтого тумана, чудилось ему, что весь этот город подымется вместе с туманом и разлетится как сон. В Китеже граде то, что есть,— невидимо, а здесь в Петербурге, наоборот, видимо то, чего нет; но оба города одинаково призрачны».

В восприятии героев «чувство конца» («древнего ужаса») накладывает печать на все окружающее по горизонтали и по вертикали, образуя гигантский Крест; в образующееся таким образом перекрестие — как в полевом бинокле — видится весь мир, обреченный на гибель. Поэтому для Тихона Запольского, поставленного перед выбором между Западом (с пастором Глюком) и Востоком (со старцем Корнилием), эти две судьбы — как два конца одной мировой петли: «<...> все равно, какой из двух путей он выберет, куда пойдет — на Восток или на Запад — одна мысль, одно чувство: скоро конец. Ибо, как молния исходит от Востока и видна бывает даже до Запада, так будет пришествие Сына Человеческого». Эту печать конца Тихон видит на Петербурге и на страшном лице «человека высокого роста в кожаной куртке голландского шкипера», в котором он узнал Петра. Петр как Антихрист показан и в сновидениях даже близких ему людей.

Таким является он царице Марфе Матвеевне: «немчин поганый, рожа пухлая, синяя, точно утопленник...». «Он самый и есть. Петр — Антихрист... Антихрист!».

Призрачный Петербург как самый «умышленный» в мире город предстает и в дневнике фрейлины Арнгейм: «Как будто все нарисованное или нарочно сделанное». Европейское сознание фрейлины подыскивает рационалистическое объяснение недолговечности «ненастоящего» города — болотистая почва: «Враги царя предсказывают, что когда-нибудь весь город провалится». Ее не оставляет чувство, «что все это сон». Оно подкрепляется невиданной правильностью геометрических линий воображаемых улиц без домов, а также наползающим к ночи с реки на город туманом, густым и белым, как молоко.

Страсть царя к воде и огню — двум стихиям, одна из которых в прошлом погубила человечество (потоп), а другая ожидается для окончательной его погибели,— служит убедительным доказательством, что Петр — Антихрист, чувствующий себя в воде, как рыба, а в огне — как саламандра. Соединение в нем противоречивых стихий (водной и огненной) и нравственных начал (добра и зла) возносит его над обыкновенными людьми и внушает мысль о том, что он существо демоническое. Образ Петра в романе Мережковского был бы близок образу сверхчеловека Ницше*, если бы в его деяниях воля к власти не получала высшего оправдания в благе России, разумеется, как понято оно Петром, а это значит, что Петр абсолютизирует государственные интересы и приносит своему идеалу гомерические гекатомбы, не останавливаясь перед такими жертвами, которые оцениваются как финалистские в духе христианской эсхатологии. Государство-Левиафан проглатывает Божью Церковь без остатка, отменяется патриаршество, царь объявляет себя главой Церкви, он смешивает набожность с кощунством, божью икону растаптывает, статуе языческой Венеры воздает почести, своего родного сына умучивает до смерти — все это и многое другое не видано и не слыхано было на святой Руси со времен Ивана Грозного. Но царь Иван Васильевич, видать, до многого не додумался: он и бояр изводил, и кощунствовал, и на высших духовных иерархов замахивался, но земным богом себя не мнил и Церковь не порушил, и, что не менее важно,— не переменял отеческие обычаи, хотя, случалось нарушал их. В дневнике царевича Алексея

---

* Так в дневнике фрейлины Арнгейм записано: «Царь говорит: «Я создам новую породу людей».

одна из первых записей — об отношении к обычаям: «Которая земля переставляет обычаи — и та земля не долго стоит».

Царевич Алексей во всем противопоставлен отцу. Уже в дневниковых записях фрейлины Арнгейм его образ соотносится с образами Гамлета и Алексея, человека Божьего. «Примеру Гамлета» «русский принц», если и следует, то далеко не во всем и не до конца, однако параллелизм некоторых ситуаций очевиден, хотя имеет характер инверсивный. Так, Гамлет осуждает свою мать-королеву и злоумышляет против отчима-короля, убийцы его отца; Алексей осуждает отца-царя, заточившего в монастырь его мать — царицу Евдокию, и замышляет убийство отца-царя; Гамлет ненавидит отчима-короля, Алексей мачеху-царицу. Однако и датский принц, и русский одинаково безвольны, их «мысль не переходит в дело», и оба они обречены, как только пытаются восстать на «море жизненных невзгод» (sea of troubles).

Одна из любимых молитв царевича — акафист своему святому, Алексею, человеку Божьему. Он изображен кормящим голубей на фоне кровавого неба — атрибут его святости и предстоящей ему жертвы. «Он стоял в вышине <...> в красном, словно окровавленном, небе, весь покрытый, точно одетый, белыми крыльями».

Параллели между эпизодами жития святого и царевича очевидны: оба они родились от знатных («богатых и благочестивых») родителей и получили хорошее образование, оба по желанию родителей вступили в брак с царскими родственницами; Алексей, человек Божий, в день брака тайно скрылся из дома и, севши на корабль, удалился в г. Едес; царевич Алексей бежал в Австрию. Оба они скрываются от родных, проводя «тихое», «молчаливое, беззлобное и кроткое житие»; обоих неблагоприятные ветры привели в отечество, оба живут у родителей как нищие (Алексей, Божий человек, — в хижине, у ворот родительского дома; царевич — в узилище); ночи они проводят без сна (Божий человек — в молитвах; царевич — под пытками и на допросах). Обоим рабы причиняли всякие обиды и оскорбления: били, таскали, обливали водой (нечистотами). Оба они переносили мучения с кротостью и терпением. Это скорбное терпение увеличивалось тем, что оба они мучаются, думая о судьбах своих супруг (царевич беспокоится о беременной от него «девке-холопке» Афроськe). Св. Алексей описал свою жизнь и оставил письмо; царевич Алексей ведет дневник, обширную переписку, а в дни следствия пишет ответы на «вопросные пункты». Св. Алексей приобщался св. Тайн каждое

воскресенье; царевич причастился дважды: сначала в бреду, когда он увидел старичка, похожего на Иоанна, сына Громова, апостола Третьего завета; затем беспамятного страдальца причастил соборный протопоп о. Георгий. Как и для погребения св. Алексея, в день похорон царевича «князи людстии, и царие снидотася, и священницы».

Однако царевич Алексей был человеком далеко не святой жизни, что и сам сознавал, оставив в дневнике такие записи: «Не обретается в нас ни знака христианского, кроме того, что только именем слывем христиане». «Все объюродели. В благочестии аки лист древесный колеблемся. <...> на оба колена хромаем, крещеные идолопоклонники»; «Подпияхом, водковали зело. Видит Бог, со страха пьем, дабы себя не помнить». Разочарованная фрейлина Арнгейм вносит в дневник запись — приговор загубленной душе: «Отец — с портомоей, сын — с холопкою. <...> И это тот самый человек, который так похож был на святого».

В романе отношения между Алексеем и Петром спроецированы на библейские сюжеты: жертвоприношение Авраамом Исаака, восстание Авессалома против Давида, наконец, отношения Отца и Сына. В размышлениях Петра параллель Алексей — Авессалом (и соответственно: Петр — Давид) устойчива и повторяется: «Сердце Авессаломле, сердце Авессаломле, все дела отеческие возненавидевшее и самому отцу смерти желающее!..— глухо простонал он»; в письме к архиереям Петр вновь упоминает имя и поступок сына Давидова: «желаем от вас архиереев <...> да взыщете и покажете <...>, какого наказания сие богомерзкое и Авессаломову прикладу уподобляющееся намерение сына нашего <...> достойно». Пытаясь осознать, «что значит — Сын и Отец», Петр «вдруг вспомнил страшную древнюю повесть, тоже об отце и сыне: “Бог искушал Авраама <...> И простер Авраам руку свою и взял нож, чтобы заколоть сына своего”». Петр понимал, что «это лишь земной прообраз еще более страшной жертвы небесной. Бог так возлюбил мир, что не пожалел для него Сына Своего, Единственного своего, и вечно изливаемою Кровью Агнца, Кровью Сына Отчий гнев утоляется». Как и Раскольников, «разрешивший кровь по совести», Петр берет грех «пролития крови от крови своей» на душу: «Да падет сия кровь на меня, на меня одного!»

Если Петр выступает как сыноубийца, то Алексей — как отцеубийца, хотя, в отличие от Петра, лишь потенциальный, что он и признает в исповеди перед священником: «Смерти сын отцу пожелал. А кто кому смерти желает, тот того убийца.

Мысленный есмь отцеубийца». Впоследствии он и отцу признался в злорадном желании ему смерти, говоря: «думал я, что умрешь, и радовался. Желал тебе смерти». В сознании Алексея образ отца двоится: «как бы в мгновенном превращении оборотня, царевич видел два лица — одно доброе, милое, лицо родимого батюшки, другое — чуждое, страшное, как мертвая маска — лицо зверя», разумеется, апокалиптического. Вот почему в минуту исступления он может воскликнуть в ужасе: «Да разве не видите? Это не он! Не государь и не батюшка мне, а барабанщик, жид проклятый, Гришка Отрепьев, самозванец, оборотень! Осиновый кол ему в горло — и делу конец!..» То, что высказывает Алексей, дословно совпадает с мыслями вдовствующей царицы Марфы Матвеевны: «на Руси нет царя, а тот царь, который и есть, не истинный; он — самозванец, оборотень, Гришка Отрепьев, беглый пушкарь, немец с Кукуевской слободы». Зловещая власть Петра ощущается как всеприсутствие божества, духа, враждебного христианскому миру и предвещающего недобрый конец — светопреставление, победу Антихриста. «И над всеми царил один ужасающий образ — отец»,— думает Алексей. В романе это слово осмысливается и как политический символ, ведь по поводу Ништадтского мира Петру поднесли от низкопоклонного и раболепного сената новые титулы: «Императора, Петра Великого и Отца Отечества». Однако политический символ способен к превращению в символ сакральный в духе языческого (античного) апофеоза эпохи римских императоров: «В Полтавском триумфе русский царь представлен был на одной аллегорической картине в образе древнего бога солнца, Аполлона». Вписав этот факт в свой дневник, фрейлина Аргейм не удержалась от исторической параллели: «как будто пронеслось передо мной видение Древнего Рима: шелест победных знамен, топот медных когорт и крик солдат, приветствие «Кесарю божественному»: Divus Caesar Imperator!». В самом деле: ведь Петр, подражая Александру и Цезарю, в своих сокровенных замыслах ставит своей целью соединить Восток и Запад и основать всемирную цезарепапистскую монархию. Для реализации столь амбициозного плана наличный человеческий материал явно не пригоден, и Петр прямо говорит: «Я создам новую породу людей», что под силу только божеству.

Поскольку образ Петра двоится и он как бы составляется из двух личин — божественной и дьявольской, в обоих случаях — сверхчеловеческих, в романе уравновешены его характеристики политического реформатора и созидателя, ревнующе-

го лишь о благе России («Тружусь, как Ной, над ковчегом России»), и революционера, не столько создающего, сколько разрушающего основание российского государства, что расценивается современниками царя как дело Антихриста, ищущего погибели этого мира. В словах архимандрита Феодосия, воспринимаего царевичем как образ инфернального искусителя (он «нетопырь» — инкарнация дьявола), дело Петра, реформатора и деспота, беспощадно подавляющего всякую попытку социального протеста, причинно-следственно связывается с будущей революцией. «Все-то заговоров, бунтов ищет,— вольнодумничает Феодосий.— А того не видит, что весь бунт от него. Сам он первый бунтовщик и есть <...> Скоро, скоро снидет гнев Божий на Россию, и как станет междоусобие, <...> такая раскачка пойдет, такое глав посечение, что только — швык — швык — швык...»

Пророческие слова Феодосия подхватываются Андреем Белым, автором романа «Петербург» (1913). Здесь миф о Петербурге получает новое развитие, и рядом особенностей он обязан роману «Петр и Алексей».

Петр, центральный образ романа Мережковского, участвует в событиях «Петербурга» Белого в качестве символического выражения саморазрушительной (сатанинской) природы абсолютной деспотической власти, носители которой, будучи проводниками политики самодержавия, уподобляются надмирным вершителям судеб государств и народов. Так, если Петр Мережковского уподоблялся языческому божеству (Аполлон), то сенатор Аблеухов, стоящий во главе всесильного Учреждения,— уже Аполлон Аполлонович, но также — Зевс, мечущий стрелы-циркуляры из центра (столицы) на периферию, и даже Сатурн, поскольку персонифицирует и самопожирающее время, разрушительную силу, дробящую камни (ср. у Мережковского: «Ныне уже совершенно камень во основание Санкт-Петербурга положен»). Но Сатурн (Кронос), сын Урана, и Зевс, сын Сатурна,— также и отцеубийцы (а Сатурн и сыноубийца). Мифологическая коллизия инверсивно соотносится с основным сюжетным мотивом «Петербурга». Сын сенатора Николай Аполлонович втягивается в замысел террористической партии и предлагает свои услуги для осуществления убийства родного отца. Впрочем, и в романе Мережковского, и в романе Андрея Белого, помимо мифологической «мотивировки» замышляемого царевичем Алексеем и студентом Аблеуховым отцеубийства, следует учитывать и мотивировку психоаналитического характера, в основе которой — так называемый

фрейдистский «Эдипов комплекс», в обоих романах прорисованный отчетливо, хотя и не вынесенный на первый план и не акцентируемый с настойчивостью, присущей этим авторам в других случаях.

Достаточно сравнить перекликающиеся детали. Царевичу снилось, «будто бы в застенке отец сечет мать <...> решив отомстить отцу за мать, за себя и за всех <...>, достает из-под подушки бритву <...>, входит в спальню отца <...>, нащупывает горло и режет». В романе «Петербург» желание отомстить отцу за изнасилованную им мать подсказывает Николаю Аполлоновичу сходные мечтания и намерения: некогда он сказал террористам, «что постылого старика ненавидит он»; «он ясно представил себе: одно скверное действие негодяя над негодяем; вдруг ему представился негодяй; лязгнули в пальцах у этого негодяя блиставшие ножницы, когда негодяй этот мешковато бросился простригать сонную артерию костлявого старикашки»; а также «он мог бы во мгновение ока сорвать со стены шестопер, размахнуться, и...»; соотносятся и другие детали.

Однако сыновья заражены гамлетовской рефлексией. Поэтому они лишь последыши мифических героев-отцеубийц. В романе Мережковского не сын убивает отца, а отец — сына, а в романе Андрея Белого бомба с часовым механизмом, заведенным сыном, взрывается в кабинете отца в его отсутствие. Бомба безвредна. Время взрывоопасно и наносит удар за ударом, дробя камни, заложенные в основание Петербурга: «То громыхали периоды времени». Медный Гость (трансформированный Медный Всадник), посетивший Дудкина — Евгения (трансформированного героя пушкинской поэмы) в его галлюцинирующем сознании, персонифицирует время, символизируя вместе с тем переход времени из динамического состояния в статическое (вечность). «Металлический Гость <...> теперь сидел перед ним <...>; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепелящим потоком; в совершенном бреду Александр Иванович трепетал в многосотпудовом объятии: Медный Всадник металлами пролился в его жизнь». В этой сцене Медный Гость — Петр Первый подтвердил правоту слов архимандрита Феодосия из романа Мережковского («Сам он первый бунтовщик и есть»), признав «сынком» террориста Дудкина и услыхав ответное признание революционера: «Учитель!». И Александр Иванович, он же Евгений, «впервые тут понял, что столетие он бежал понапрасну, что за ним громыхали удары без всякого гнева», «а все бывшее совокупно с навстречу идущим — только

призрачные прохожденья мытарств до архангеловой трубы» Апокалипсиса.

Призрачность города, онирические эпизоды романа Андрея Белого («Петербург — это сон») — дань традициям Достоевского и Мережковского. Здесь также город окутан туманной сыростью, по проспектам идут темные призраки: «ни люди, ни тени». И карета сенатора проплывает из тумана в туман (из одного пространства в другое). Петербург — Элизиум теней, город планиметрических (двухмерных, плоскостных) измерений, т.е. город мертвых.

Так же, как и Петр в романе Мережковского, сенатор любил «прямолинейный проспект» (ср.: «Гордость царя — бесконечно длинная, прямая, пересекающая весь город «Невская першпектива»»), геометрически правильные линии и предметы. (Идеалом Петра был город, построенный «по линейке и циркулю»). Планомерность и симметрия, ничем и никем не нарушаемые «нумерация» и «циркуляция» внушали сенатору чувство душевного комфорта. Любовь к пространственной планиметрии определяла и политическую деятельность сенатора, переходя в «любовь к государственной планиметрии».

Призрачный город населен не только тенями, но и масками — образами мертвых. Среди «машкер» на маскарадах Петра и масок на бале у Цукатовых выделяются зеркально отраженные друг в друге образы отца и сына, Петра и Алексея, Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича (последний к тому же носит маску и красное домино, мистифицируя знакомых). В дневнике фрейлины Аргейм между прочим записано: «Он окружил себя масками. И «царь-плотник» не есть ли тоже маска — «машкерад на голландский манир»?». В дальнейшем по этому признаку сопоставляются портреты отца и сына: «Лицо его (Алексея) казалось теперь такою же мертвою маской, как лицо Петра. Маска против маски — и в обеих внезапное, странное, как будто призрачное, сходство — в противоположностях подобье». Как будто, как в вогнутом зеркале, круглое и пухлое лицо Петра отражалось в длинном и тощем лице Алексея. К этому приему Мережковский прибегает неоднократно, впоследствии, как было отмечено выше, усложняя и уточняя двойственный образ Петра в восприятии сына, например: «И царевич узнает в звериной морде лицо человечье, широкоскулое, пучеглазое, с ушами торчком, как у «Кота-котабрыса».

Лицо сенатора из «Петербурга» напоминало египетскую маску, а тело — восковую фигурку. «Каменному лицу (сенато-

ра), напоминающему пресс-папье», по-своему соответствует «греческая маска» его сына, способная принимать «лягушечье выражение» «в минуту жизни трудную». Двойственность натуры и внешнего облика, демонизм Николая Аполлоновича, вторичность и отраженность его образа (зависимость от отца) поддерживается параллелизмом деталей: Аполлон Аполлонович походил на летучую мышь и имел прозвище «Нетопырь»; Николай Аполлонович носил студенческую шинель-николаевку, являя собою «довольно смешную фигуру безрукого с так нелепо плясавшим в ветре шинельным крылом», напоминавшим крылатую мышь, и «с особою нежностью относился к мышам».

В романе Мережковского именно архимандриту Феодосию, искусителю и провокатору, демону-двойнику царевича придан образ летучей мыши: «черные крылья рясы (Феодосия) распростерлись, как исполинские крылья нетопыря». Феодосий буквально отождествлен с сатаной, искушавшим Иисуса Христа в пустыне: «Словно кто-то подымал его (Алексея) на черных исполинских крыльях ввысь, показывал все царства мира и всю славу их и говорил: Все это дам тебе, если падши поклонишься мне».

Мышь, будучи атрибутом Аполлона Сминфея, в романах Мережковского и Андрея Белого приобретает значение символа инфернальной сущности героев, поскольку с христианской точки зрения античные божества — демоны, бесы, силы наваждения. В «Петербурге» античная статуя Аполлона Сминфея с мышью под пятой (произведение Скопаса) подменяется статуей Ниобеи, символизирующей неутешное горе; Аполлон Аполлонович уподобляется мыши («серая мышиная куча») — в результате создается художественный символ непоправимой беды: «Аполлон Аполлонович с запахнутой полой халата, суетливо выглядывал из-за статуи Ниобеи <...> Право же, походил он на мышь». Карьера сенатора «рассыпалась прахом» — он подал в отставку.

Инфернальная черта, общая образу Петра в романах Мережковского и Андрея Белого,— это детали портрета героя, характеризующие его как существо двоемирия: заграничное, заморское, чуждое русскому обычаю и потому зловещее.

Оборотничество Петра, подчеркиваемое Алексеем, царицей Марфой и другими его недоброжелателями, проявляется в необычности поведения царя, его повадок, внешности, одежды. Так, Тихон Запольский признает Петра в человеке «высокого роста в кожаной куртке голландского шкипера». Эта куртка, как рассказывает царица Марфа,— «кафтанишка куцый, не-

Темира Пахмусс (США)

Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ В ЭМИГРАЦИИ: РОМАНЫ-БИОГРАФИИ И СЦЕНАРИИ

Романы-биографии Мережковского представляют собой гибрид нескольких литературных жанров: художественной биографии, романа, комедии, трагедии, а также исторической хроники, философского трактата, жития. Это не столько биографии святых или других замечательных людей, сколько религиозно-философские толкования под маской житийной литературы. Композиционный рисунок «жития» Мережковского ясен и отчетлив: вступление, происхождение «святого», его детство, юность, образование, призвание, совершение подвигов и «чудесные» события при жизни и после смерти. «Мирские» и религиозные мотивы, легенды и символы тесно переплетаются в повествовании, как во всех классических образцах христианской житийной литературы. Однако Мережковский использует и «новый» материал: письма, дневниковые записи, воспоминания, исторические документы. Сюда включаются «платонические» диалоги, поэтические фрагменты, анекдоты, эскизы и очерки, речи, исповеди, ссылки на различные художественные произведения и цитаты из них, космологические легенды, библейские реминисценции, апокрифы, литературная и социально-политическая критика и множество других разнородных элементов. Русский критик в эмиграции Н.М.Бахтин утверждает, что именно в этом удивительном, живом многоразличии — в строгом согласии с присущим Мережковскому законом контрапункта — заключается притягательная сила и оригинальность его произведений[1].

Но при этом каждый эпизод входит органическим компонентом в повествование; всюду мы наблюдаем внутреннюю согласованность стиля и художественного замысла. Драматическая манера повествования, выбор существенных деталей из жизни героя, изображение его личности в новой, неожиданной

перспективе, описание сложных взаимоотношений между индивидуумом и его окружением, постоянно меняющаяся перспектива в изложении, изображение прошлого через настоящее и настоящего через прошлое, художественное воспроизведение couleur locale (местный колорит — *фр.*) данного исторического периода — вот главные черты биографического жанра у Мережковского, которые проливают свет на религиозно-философское мировоззрение писателя.

Автор страстно желает открыть те внутренние силы в личности «святых», которые делают из них «удивительных людей», показать их значение в эволюции духовных ценностей человечества. Он хочет «изумить» читателя, заставить его, например, увидеть через это «изумление» «неизвестного» Иисуса Христа[2], пробудить в нем новое, «почти невероятное — но единственно возможное — активное восприятие Христа»[3].

Поскольку число «три» играло большую роль в философской системе Мережковского и З.Н.Гиппиус, писатель часто формировал свои произведения как трилогии.

«Христос и Антихрист»: «Смерть Богов. Юлиан Отступник» (1896), «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» (1901), «Антихрист. Петр и Алексей» (1905);

«Царство Зверя»: «Павел I» (1907), «Александр I» (1911), «14 декабря» (1918);

«Тайна Трех. Египет и Вавилон» (1925), «Тайна Запада. Атлантида—Европа» (1930), «Иисус Неизвестный» (1931);

«Лица святых от Иисуса к нам»: «Павел и Августин» (1937), «Франциск Ассизский» (1938), «Жанна д'Арк и Третье Царство Духа» (1938);

«Реформаторы»: «Лютер» (1937), «Кальвин» (1938), «Паскаль» (1939);

дилогия «Испанские мистики»: «Св. Тереза Испанская» (1939), «Св. Иоанн Креста» (1939) — и примыкающий к ней роман «Маленькая Тереза» (1941).

Русский текст «Лютера», «Кальвина», «Паскаля», «Св. Терезы Испанской», «Св. Иоанна Креста», «Маленькой Терезы» и сценариев «Борис Годунов» (1933) и «Данте» (1939), написанных в соавторстве с З.Гиппиус, были реконструированы мною по черновым, часто хаотическим и трудно читаемым рукописям Мережковского. Гиппиус принимала активное участие в редактировании и «причесывании» (ее слово) этих произведений, о чем она извещала долголетнего секретаря Мережковских Владимира Ананьевича Злобина (1894—1967) и близкого друга семьи, шведскую художницу Грету Герелль (1898—1982)[4].

Над трилогией «Реформаторы»: «Лютер», «Кальвин», «Паскаль»[5] Мережковский работал в Италии в 1936–37 годах, где он тогда же писал книгу о Данте[6] и начал работу над «житиями» испанских писателей-мистиков XVI в. (Св. Терезы Испанской (Авильской) и Св. Иоанна Креста (Хуан де ла Крус)[7]. Сценарий «Данте» предназначался для экранизации в Италии, Германии и Америке. Вторая мировая война помешала осуществлению этих планов и публикации «Реформаторов» на русском и немецком языках.

Образ Лютера как реформатора римской Церкви интересовал Мережковского в течение многих лет. Размышляя о вере и святости, Мережковский много думал о «Двух Реформах» — Лютера и Кальвина и о «кощунственном духе» католической Церкви XV века, который заметен в религиозном опыте Лютера. В мыслях и действиях Маленькой Терезы (Св. Терезы Лизьеской), святой XIX века, Мережковский тоже видел начало «ереси», однако, «под совсем иным, противоположным знаком — не разделения, а соединения Церквей»[7a]. По мнению Мережковского, св. Тереза Испанская и св. Иоанн Креста начали первую, внутреннюю реформу Церкви; св. Тереза Лизьеская начала вторую, также внутреннюю реформу, в то время как Лютеру назначено было свыше начать первую внешнюю реформу.

Рассматривая деятельность Лютера в свете интересующих его этических, религиозных и общественных вопросов, Мережковский приходит к выводу: необходимо преобразование Церкви, необходима новая, Невидимая Церковь, которая заменит Видимую Церковь. Заслугу Лютера в Реформации Мережковский видел в том, что Лютер один из первых осознал: «Лишь Невидимая Церковь может быть Единой Вселенской»[8]. Вторая его большая заслуга заключалась, по Мережковскому, в том, что Лютер открыл Сына Человеческого в Сыне Божием — Иисуса во Христе. Благодаря Лютеру и Реформации, утверждал Мережковский, человечество вновь обрело Христа, то есть вернулось к первоистокам христианства во всей его чистоте. Третья заслуга Лютера — его спасение человеческой личности. Лютер первый напомнил людям после тысячелетнего забвения, что «Церковь от Христа, а не Христос от Церкви». Многие метафизические концепции Мережковского художественно воплотились в этой книге. И прежде всего его ключевая идея Царства Третьего Завета, Царства Святого Духа, в котором христианство найдет свое окончательное завершение.

Внутренний и внешний портрет Лютера написан яркими, живыми красками на фоне бурной эпохи Реформации. Неза-

бываемы по своей художественной экспрессивности сцены, рисующие паломничество Лютера в Рим, его выступление в Виттенберге против индульгенций (знаменитые 95 тезисов Лютера), его отказ отречься от своей доктрины, а затем и сожжение папской буллы, диспут на Вормском сейме, заключение в Вартбургском замке, встреча с цвиккаускими пророками, описания анабаптистов-перекрещенцев и восставших швабских крестьян, наконец, эпизоды из частной жизни Лютера — его женитьба «наперекор дьяволу» и последняя поездка в родной город Эйслебен, где его настигла смерть.

Книга «Кальвин» также по-своему резюмирует религиозные и метафизические постулаты Мережковского. Она имеет самое непосредственное отношение к мысли Мережковского о создании на земле Царства Божия как Теократии и о соединении для этой цели трех ныне существующих Церквей — католической, протестантской и восточной Православной, чтобы заложить основу вечного мира на земле.

При изображении борьбы Лютера и Кальвина против католической церкви Мережковский опирается на множество суждений Эразма Роттердамского, Гете, Достоевского, а также авторов работ о реформах церкви и протестантизме.

Главный грех Кальвина автор книги видел в его догмате о предопределении, в отказе от свободы, понятие о которой играло большую роль в метафизической философии Мережковских. Для них формула Кальвина — «Сила Церкви — в дисциплине, а сила дисциплины — в отлучении от Церкви» — была абсолютно неприемлема. Они толковали позицию Кальвина как вопрос: должна ли Церковь подчиниться государству или государство — Церкви? Церковь должна быть совершенно свободной от государства,— настаивал Мережковский в течение всей своей жизни.

Книга «Кальвин» написана выразительным, изящным русским языком. Она привлекает проникновенным описанием исторических событий, их причин и воздействия на духовную мысль человечества. Из текста выступает живое, хотя и чудовищное, лицо Кальвина, человека и реформатора, подчинившего себе администрацию, духовенство и население Женевы. Книга изобилует драматическими сценами и коллизиями. Таковы, например, описания первой Тайной Вечери по обычаю апостольских времен, совершения евхаристии в Соборе св. Петра 21-го апреля 1538 г. (Светлое Христово Воскресенье) в Женеве и последующего изгнания Кальвина из города, триумфального его возвращения в Женеву после трех лет жизни в

Страсбурге, сожжения на костре Мигеля Сервета, его главного теоретического противника, предсмертной агонии Кальвина.

Главный недостаток внешней реформы Лютера и Кальвина Мережковский видел в изгнании ими из Церкви экстаза, из которого рождается вера, молитва, святость. Это понятие занимает особое место в религиозной философии Мережковского, поскольку, по его мнению и по мнению изображаемых им испанских святых, экстаз соединяет человека с Богом. Как только угасает луч экстаза, угасает религия. Вся книга проникнута тревогой по поводу нынешнего «полу-христианства», «полуспасения», «полу-Христа».

Последняя часть трилогии, «Паскаль», представляет собою подробное описание жизни и деятельности французского ученого, которым Мережковский дает собственную интерпретацию. Особо интересны автору книги религиозные размышления Паскаля, его многообразные опыты, его непосредственное окружение и его взаимоотношения с людьми. Паскаль выступает здесь как носитель одного из толкований христианства. Мережковский полемизирует с ним, но, с другой стороны, приспосабливает многие положения Паскаля к своим взглядам. В глазах Мережковского Паскаль стремился пробудить человека от его «заколдованного сна», овладевшего и учениками Христа в Гефсиманскую ночь, хотел открыть человеку глаза на личность Христа. Он был уверен, что целью Паскаля было предсказание Второго Пришествия, когда Христос создаст «новый порядок», основанный на Нагорной проповеди и когда закон уступит место свободе во Христе; что «Тайна Христа» Паскаля означала внутреннее переживание Паскалем Второго Пришествия, Его вечного присутствия в мире. По мнению Мережковского, религиозный опыт Паскаля достигает своего апогея в его учении о двух Божественных принципах — Отца и Сына, которые составят одно в третьем принципе — Святого Духа. «Огненная Ночь» Паскаля — или его «Тайна Христа» — была в глазах Мережковского ничем иным, как «Тайной Трех», плоти, духа и любви, одной из главных концепций Мережковского и Гиппиус. Паскаль, таким образом, продолжил громадную работу, начатую Иоахимом Флорским (ум. 1202), основанную на его мистической доктрине о трех веках, «трех порядках, трех сущностях мира», Трех Царствах — Отца, Сына и Святого Духа. «Действительное мировое христианство совпадает, как понятие, с Триединством»[9],— пишет Зинаида Гиппиус. По Мережковскому, Лютер и Кальвин стояли на пороге Вселенской Церкви, а Паскаль вошел в нее под знаком Трех. Ме-

режковский радовался, что впервые в истории религии в защиту христианства поднял голос человек не внутри Церкви, а вне ее. Сократ принес на землю мудрость с неба, Паскаль — веру.

В представлении Паскаля о религиозной свободе Мережковские также находили близкое своей концепции свободы. Гиппиус выразила ее следующим образом: «Должна быть свобода, но перерожденная в высшее подчинение, свобода, нам еще недоступная. Мы чуем «свободу», но, не понимая, заменяем ее пока ребяческими вольностями, которые, конечно, есть самое беспомощное рабство, только в развевающихся свободных одеждах. С ним и бороться не стоит, хотя считаться надо. Пусть же будет у нас чувство обязанности по отношению к плоти, к жизни, и предчувствие свободы — к духу, к религии. Когда жизнь и религия действительно сойдутся, станут как бы одно — наше чувство долга неизбежно коснется и религии, слившись с предчувствием свободы; и вместе они опять составят одно, может быть, ту высшую, еще неизвестную, свободу, которую обещал нам Сын Человеческий: «Я пришел сделать вас свободными»[10]. В одном из дневников Гиппиус, «Выбор?», находим следующую запись: «Основное начало Христианства и есть свободное пленение — иначе любовь»[11]. Выбор свободен, но труден: «Выбор — непременная трагедия, борьба, жертва... во имя нового, внешнего утверждения»,— продолжает там же Гиппиус.

Современная философия экзистенциализма, совсем по-другому, чем Мережковские, но также обращается к Паскалю, находя в его произведениях проблемы большого экзистенциального значения, в том числе, «проблему выбора»[12].

Сценарии «Данте» и «Борис Годунов»[13] представляют большой интерес для исследования творчества Мережковского.

Сценарий «Данте» в сжатой драматической форме, с выразительными деталями, в живых и рельефных ситуациях воспроизводит сложную личность Данте и его участие в религиозной и политической жизни Италии. Мережковский так резюмирует сущность «религиозного дела» Данте в книге «Маленькая Тереза»: «Большего на нее (католическую церковь.— *Т.П.*) восстания не будет ни у Лютера, ни у Кальвина, чем было у Данте, правоверного католика и, вместе с тем, первого великого «протестанта», в глубоком и вечном смысле этого слова: *protesto*, «противлюсь», «восстаю».

Восстань, Боже, суди землю! (Пс., 82, 8).

«Слушаться Папы должны мы не так, как Христа (Бога), а

лишь так, как Петра (человека)» — учит Данте, и будет учить Лютер: вот Архимедов рычаг, которым низвергается земное владычество Папы в ложном Римском «Боговластии», «Теократии».

«Где Церковь, там Христос», ubi Ecclesia, ibi Christus: так для св. Франциска Ассизского и для всех святых после первых веков христианства, а для Данте наоборот: «Где Христос, там Церковь», ubi Christus, ibi Ecclesia.

Данте, в своем восстании на Римскую Церковь, сильнее, чем Лютер: только одно отрицание старого — обращенное к Римской Церкви, голое «нет» — у Лютера, а у Данте — «нет» и «да», отрицание старого и утверждение нового. Лютер побеждает Римскую Церковь только частично и временно, а если бы победил ее Данте, то победа его была бы вечной и полной. Тихое восстание его, для мира и для самого восстающего не видимое, страшнее для Римской Церкви, потому что не внешне, а внутренне мятежнее, революционно-взрывчатее буйного и шумного восстания Лютера. Тише еще и невидимее будет восстание св. Иоанна Креста и св. Терезы Испанской. Самое же тихое и невидимое — у св. Терезы Лизьеской»[14].

В сценарии мы находим сжатую экспозицию главных религиозно-метафизических концепций Мережковского, например, противопоставление понятий «похоть» и «любовь-влюбленность». Как и Вл. Соловьев, Мережковский и Гиппиус настаивали на существовании таинственной связи между любовью и бессмертием человеческой личности. Настоящая любовь одна, она не повторяется, не изменяется. Любовь — это мост в вечность, «нетленность», «чудесность» и «неизменность» (Гиппиус). Похоть же можно разделить с кем угодно; в ней нет, и не может быть, триумфа над смертью.

Божественное число «три», лежащее в основе понятия Мережковского о христианстве, также проникает в текст «Данте». Во имя создания Живой Церкви, Церкви Царства Третьего Завета, Церкви трех ближайших к Спасителю апостолов — Петра, Павла и Иоанна — должны соединиться в единую, соборную Вселенскую Церковь. Война и ненависть тогда исчезнут и наступит вечное Царство — Любви, Красоты и Мира.

Идея «двойника», карамазовского черта, представлена в сценарии «Данте» в антиномиях Папы-Антипапы, Христа-Антихриста и Данте-Антиданте. Подобно Ивану Карамазову, Данте, который не в состоянии сделать последнего выбора между Богом и дьяволом, Христом и Антихристом, подвержен глубоким страданиям.

Как всегда у Мережковского, его гуманность, метафизическая сосредоточенность, страстное желание предотвратить духовную гибель человечества и неустанные поиски абсолютного стоят в сценарии на первом месте, образуя органическое единство с его творчеством in toto (в целом). Форма сценария своеобразна: он состоит из большого количества монологов и диалогов, чередующихся с описательными сценами. Временные и пространственные взаимосвязи, как и в «Борисе Годунове», читаются «между сценами». Мы их не «видим глазами».

Сценарий «Дмитрий Самозванец» был написан Мережковским и Гиппиус в тридцатые годы на юге Франции, где они обыкновенно проводили лето, по просьбе Иосифа Николаевича Ермолаева, одного из директоров кинематографической фирмы в Париже. Ермолаев хотел этот сценарий экранизировать, пригласив принять участие в фильме Ф.И.Шаляпина и художника К.А.Коровина. Некоторые сцены должны были быть взяты из пушкинского «Бориса Годунова», другие — из «Царя Бориса» А.К.Толстого[15]. Предполагалось, что вместе с сыном Шаляпина, Ф.Ф.Шаляпиным, заведовать постановкой фильма будет В.А.Злобин. Упоминания об этом сценарии среди хранящихся у меня архивных материалов Мережковского, Гиппиус и Злобина нет, но есть сценарий «Борис Годунов», включающий в себя все фрагменты сценария «Дмитрий Самозванец», который был опубликован Злобиным в журнале «Возрождение»[16]. В «Борисе Годунове» шестнадцать сцен, тогда как в сценарии «Дмитрий Самозванец», в публикации Злобина, их только восемь. Как, когда и почему текст «Бориса Годунова» под редакцией Злобина превратился после смерти обоих писателей в наполовину сокращенный сценарий «Дмитрий Самозванец», мне неизвестно.

«Борис Годунов» Мережковских представляет собою художественный текст с увлекательной интригой, быстро меняющимися сюжетными коллизиями и убедительным психологическим рисунком внутреннего состояния героя. Это историческое повествование о временах смуты в России и о сложных внутренних обликах царя Бориса и Лжедмитрия. Как и в пушкинском «Борисе Годунове», мы имеем здесь дело с художественным гибридом исторического повествования, драмы и поэзии. История становится драмой и — через трансформацию ее художественного воплощения — мифом.

Текстуальных совпадений и параллелей с «Борисом Годуновым» Пушкина в сценарии Мережковских довольно много, но много и самостоятельных, оригинальных и очень занимател-

ных сцен. В некоторых местах сохранен «пушкинский стиль», но цитаты даются с большими сокращениями и в новых комбинациях. Перу Гиппиус принадлежат сцены «Кабак», «Бегство из монастыря», «Корчма» и «У фонтана». Она же и автор рассыпанных по всему сценарию стихотворений различных жанров.

В «Борисе Годунове» Мережковских много ярких исторических подробностей. С большим искусством воспроизведено прошлое при помощи особых стилистических приемов. Сильное впечатление производит органическое сочетание современного культурного русского языка с пословицами, поговорками, фразеологическими оборотами шестнадцатого века, а также с фольклорными образами. Элементы описательной прозы соседствуют со стихом. Текст отличается общей ритмической организацией словесного материала. Хорошо продуманные ситуации и сцены весьма коротки, действие развивается настолько быстро, что может быть до конца понято лишь подготовленным зрителем, имеющим представление об изображаемом времени и внутренних взаимосвязях развертывающихся перед ним событий. Сценарий рассчитан на активную работу воображения, на «домысливание» происходящего.

В «Борисе Годунове» снова воплотились выстраданные мысли Мережковских, постоянные метафизические устремления, связанные с идеями экуменической Церкви, Царства Трех, переживании свободы во Христе и со Христом.

Искусство, религия, метафизическая устремленность и социально-политическая мысль соединились в рассмотренных здесь произведениях. На могиле Мережковского возле Парижа, на кладбище Ste Geneviève des Bois, над русской иконой в камне высечены слова «Да приидет Царствие Твое». Со своей никогда его не покидавшей надеждой на духовное спасение человечества Дмитрий Мережковский покинул этот мир.

[1] Бахтин Н.М. Мережковский и история // «Звено». Париж, 1926, № 156.

[2] См.: *Pachmuss Temira*. D.S.Merezhkovsky in Exile: The Genre of Biographie Romancée. Bern, Switzerland: Peter Lang Verlag, 1990.

[3] *Мережковский Д.С.* Тайна Запада: Атлантида–Европа. Белград, 1930. С. 528.

[4] См.: *Pachmuss Temira*. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippius. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

[5] *Мережковский Д.С.* Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль. Ред. и пред. Т.Пахмусс. Брюссель: Жизнь с Богом. Париж: La Presse libre. 1990.

[6] *Мережковский Д.С.* Данте. Брюссель. Петрополис, 1939.

7 *Мережковский Д.С.* Испанские мистики и Маленькая Тереза. Ред. и вступ. ст. Т.Пахмусс. Брюссель, Жизнь с Богом, 1988.

7a Там же.

8 См.: *Pachmuss Temira*. Zinaida Hippius: An Intellectual Profile (Carbondale, Ill: Southern Illinois University Press, 1971).

9 *Гиппиус З.Н.* Великий путь // «Голос жизни», СПб., 1914, № 7. С. 13.

10 *Антон Крайний [Гиппиус З.Н.].* Хлеб жизни // Антон Крайний. Литературный дневник: 1899–1902. СПб., 1908. С. 35. Ср. Иоанн 8: 31, 36.

11 *Гиппиус З.Н.* Выбор? // «Возрождение». Париж, 1970, № 222. С. 65. С. 50–77. Публ. Т.Пахмусс.

12 Pascal. Pensées. Sect. 3:233.

13 *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н.* Данте. Борис Годунов. Киносценарии. Ред. и вступ. ст. Т.Пахмусс. New York: Gnosis Press. 1990.

14 *Мережковский Д.С.* Маленькая Тереза. Вступ. ст. и коммент. Темиры Пахмусс. // Анн Арбор. Мичиган. Эрмитаж. 1984. С. 122.

15 Ref. Samuel Salgaller. Dmitrij Samozvanes: A Dramatic Fragment by D.S.Merezkovskij // Slavic and East European Journal VII, № 4 (1963), p. s 394.

16 *Мережковский Д.С.* Дмитрий Самозванец. Сцены из драмы // «Возрождение». Париж, 1957, № 66, 67, 68.

Мария Луиза Додеро Коста (Италия)

О КНИГЕ МЕРЕЖКОВСКОГО «ДАНТЕ»

Итальянское издание книги Д.С.Мережковского «Данте», подготовленное опытным переводчиком и поэтом Ринальдо Куфферле, вышло в Болонье в 1938 г.[1]

Знатоки Данте сочли книгу неудачной. Б.Кроче оценил ее особенно сурово: «Единственное, что я нашел здесь достойного Данте — это дантовские стихи. Как они прекрасны! И как уродлив этот новый Данте!»[2] Так отвечал Кроче на обвинение Мережковского, обращенное к нему и к современным исследователям Данте: «Явный или тайный, сознательный или бессознательный суд огромного большинства людей нашего времени над Данте высказывает знаменитый итальянский «дантовед» (смешное и странное слово), философ и критик Бенедетто Кроче: «*все религиозное содержание Божественной Комедии для нас уже мертво*». Это и значит: Данте умер для нас; только в художественном творчестве, в созерцании он вечно жив и велик, а в действии ничтожен. Это сказать о таком человеке, как Данте, все равно, что сказать: «душу свою вынь из тела, веру из поэзии, чтобы мы тебя приняли и прославили. Все художественное творчество Данте, его созерцание — великолепные, золотые с драгоценными каменьями ножны; а в них простой стальной меч — действие. Тщательно хранятся и славятся ножны, презрен и выкинут меч»[3].

Даже в этом полемическом пассаже, по барочному пышном, видна главная мысль книги Мережковского: Данте, его творчество представлены как синтез «созерцания» и «действия», «духа» и «плоти». Такая интерпретация Данте показалась его соотечественникам странной; рецензенты расценили книгу как выражение парадоксального славянского менталитета[4]. К тому же неуместные восхваления Мережковским личности и роли Муссолини (попавшие в «Предисловие» к книге) способствовали ее неприятию и забвению. Лишь впоследствии А.Валлоне в

обширном обзоре литературы о Данте, изданном в 1981 г., посвятил ей несколько слов («необычен и странен мистический, грезящий наяву Данте Мережковского»[5]). А в 1989 г. во флорентийском сборнике о «русском Данте» появилась статья на эту тему[6].

Интерес Мережковского к Данте возник задолго до написания книги. Едва достигнув двадцатилетнего возраста, в самом начале своего литературного пути, когда заря русского символизма только брезжила, Мережковский принял участие в «открытии» Данте. Начало тому в Европе конца XIX века положили Дантовские чтения Д.-Г.Россетти, касавшиеся политической судьбы великого поэта и интерпретировавшие его эзотеризм. В России мистическому пониманию Данте способствовала софианская концепция Вл.Соловьева, его учение о Вечной Женственности.

В 1885 году в Петербурге вышли «Ад», «Чистилище» и «Рай» в переводе Д.Мина. Возможно, что именно под впечатлением от этого перевода Мережковский в том же 1885 году пишет два стихотворения, навеянные дантовскими мотивами — «Уголино» и «Франческа да Римини»[7]. Речь идет о поэтическом переложении двух знаменитых эпизодов «Божественной комедии», широко известных в России[8]. Но Мережковским они были трактованы отнюдь не традиционно. Под его пером эпизод с Франческой напомнил картины и рисунки Блейка и прерафаэлитов, особенно Россетти: меланхолическая красота, грация замедленных движений, нежная грусть во взгляде. Но в толковании чувства любви русский поэт отошел от канона Данте: любовь превращает страдания в рай, и пусть Создатель посылает нам кару; даже смерть — ничто в сравнении с любовью. Уже здесь у Мережковского любовь видится как стихийная языческая сила, что было глубоко чуждо дантовской концепции возвышенной любви.

«Уголино. (Легенда из Данте)»[9] воспроизводит в строфах юного Мережковского драматическую историю графа Уголино и архиепископа Руджиери («Ад», XXXII–XXXIII, круг IX, политические предатели), начиная со встречи Уголино с архиепископом в ледяных рвах и кончая изображением страшной смерти графа, его детей и внуков. Но вырванный из контекста и лишенный знаменитой финальной инвективы против Пизы («О Пиза, стыд пленительного края», XXXIII, 79–90), этот эпизод приобрел более жестокий тон, чем у Данте.

В последующих произведениях Мережковского немало упоминаний Данте, отсылок к его текстам, цитат из них. Но к за-

мыслу специальной работы, посвященной личности, пути и мировидению творца «Божественной комедии», Мережковский пришел лишь в 1930-е годы. Помимо присущего ему интереса к критико-биографическому жанру и к жизнеописанию духовных водителей человечества[9a], судьба Данте оказалась особенно близкой Мережковскому как политическому эмигранту, ярому противнику режима, воцарившегося на его родине.

Творческая история книги Мережковского о Данте видна в авторском «Предисловии» к ней; дополнительные данные содержатся в «Воспоминаниях» Лидии Вячеславовны Ивановой, дочери Вячеслава Иванова[10] и некоторых других мемуаристов.

В мае 1934 г. Мережковский, живший в Париже, едет в Италию в надежде заключить договор на второе издание своего «Иисуса Неизвестного» (1932). Ему помогает в этом граф Видо, министр иностранных дел в правительстве Муссолини, устроив в декабре 1934 г. встречу с дуче. Будучи увлечен («emballé») оказанным ему приемом (как заметила по этому поводу З.Гиппиус[11]), Мережковский приходит к мысли написать работу о Данте[12]. Вернувшись в Париж, он погружается в мир автора «Божественной комедии», о чем свидетельствуют списки многочисленных источников, помещенные в конце каждой главы его сочинения.

В 1936 году Мережковский вновь едет в Италию, бежав из Франции, где объединившиеся антифашистские силы привели Народный фронт к победе на выборах во главе с Леоном Блюмом. Одержимый страхом перед социалистическим и коммунистическим «Антихристом», Мережковский с ужасом смотрит на «красную Францию», надеясь найти в фашистской Италии среду, более созвучную своим идеалам и интересам[13]. Муссолини вознаграждает его за это открытым изъявлением своего уважения и материальной помощью: «Зять его... сказал даже, что Италия горда тем, что предоставит возможность жить и работать такому человеку»[14]. Возможно, что этим реально выраженным со стороны дуче покровительством объяснялась тяжеловесная лесть в «Предисловии» к «Данте», выдержанное в мистических тонах восхваление Муссолини, которое должно было показаться преувеличенным даже самому дуче. «Между Вами и Данте,— писал Мережковский,— существует предопределенная гармония. Оба ваши существа изначально близки друг к другу, дополняют друг друга. Данте в созерцании, in speculando, помогает нам понять Муссолини; Муссолини в действии, in operando, поможет нам понять Данте»[15].

В Италии Мережковский и З.Гиппиус проживут с неболь-

шими перерывами почти два года (с 1936 по 1938). Общение в Риме с Вяч.Ивановым и с русской колонией перемежается длительными периодами, проведенными во Флоренции и ее окрестностях, в Равенне, поездками «по следам Данте». Мережковский отдается этим поискам, стараясь восстановить атмосферу эпохи и топографию мемориальных мест. Подготовительная работа к книге о Данте, длительная и трудоемкая, проходила на фоне тягостных будничных забот и постоянной необходимости решать денежные проблемы. Неуверенность в будущем заставила Мережковского подать прошение о предоставлении ему политического убежища. Однако адаптация к итальянской жизни и увлечение фашизмом (в котором Мережковскому виделся противовес большевизму) были непродолжительной иллюзией[15a]. Тяжелая атмосфера Рима, переполненного «фашистами, герцогинями и иезуитами», оскудение источников правительственной помощи, разочарование и неуверенность в будущем заставляют Мережковских вернуться в Париж.

Книга «Данте» состоит из двух частей: первая посвящена жизни поэта, вторая носит название «Что сделал Данте?». В первой части Мережковский касается неразгаданной «тайны» Данте, вторая часть заводит нас в дебри символов и загадок, еще менее доступных для понимания.

Первая «тайна» как будто бы может быть разгадана с помощью пророческого сна «Новой жизни». Мережковский полагает, что Данте,— «верный сын Римской церкви, добрый католик в вере, а в любви — “еретик”»: «Этой книгой, самому Данте непонятной <...> и вот уже семь веков никем не понятой, начинается или мог бы начаться великий религиозный мятеж, восстание в брачной любви. <...> великая Революция Пола»[16]. Провозгласив таким образом свою основную идею, Мережковский смело идет дальше: не только Данте любил Беатриче плотской, «греховной» любовью, но и сама Беатриче отвечала ему «греховным чувством». А если так, то «вся “Птоломеева система” и даже все строение дантова Ада, Чистилища и Рая — разрушено; вместо них зияет <...> непознаваемая вечность, где только Он и Она, Любящий и Любимая — в вечном поединке и с вечным вопросом: как соединить любовь земную и небесную...»[17].

После того как «тайна» Данте оказывается раскрытой, вторая часть книги погружает нас в объяснение истоков этой тайны. Дантовская символика и аллегории приобретают сокровенный трансцендентный характер.

Доктрина Данте восходит к схоластике и к церковному учению, к святому Фоме Аквинскому и к Аристотелю; эта тайная доктрина создана самим поэтом и словно самим Святым Духом: «Дантова "Святая Поэма" есть впервые услышанный людьми не в Церкви, а в миру голос Духа»[18]. Смело сближая данные далеких друг от друга культур, опираясь на пророческие символы и указания, разбросанные в произведениях Данте от «Новой Жизни» до «Монархии», не говоря уже о «Комедии», Мережковский устремляется в сферу магического; переходит от древне-египетской «Книги Мертвых» к таинствам культа Изиды, к мифу об Атлантиде, напоминает об этрусских бронзовых изображениях Матери-Земли.

Аналогичный ход рассуждений у других авторов недавно рассматривал Умберто Эко, анализируя герметическое направление мысли и его «исполненное недоверия толкование реального мира». «Как только для определенной культуры какое-нибудь произведение становится «священным», его начинают читать, не доверяя его буквальному смыслу, и давать ему интерпретацию, далеко выходящую за пределы этого смысла»[19]. Многочисленных почитателей Данте, его «монопольных» толкователей, создателей причудливых, еретических, зашифрованных интерпретаций, Эко называет «адептами покрывала», священнослужителями эзотерического культа текста[20]. Соглашаясь с этим мнением У.Эко, Мережковского можно по праву отнести к «адептам покрывала». Его Данте весь усеян герметическими «указаниями» и «догадками», которые на самом деле оказываются случайными сближениями, не коррелированными между собой, а также исторически и логически очень мало убедительными. Зашифрованная тайнопись Данте в интерпретации Мережковского не столько направлена против церкви, сколько опровергает ставший традиционным двучлен — Беатриче–Теология и фактически заменяет его другим: Данте–Пол. Данте для Мережковского — плохой католик, поскольку он еретик в любви.

Биполярность, пронизывающая книгу (Данте и Антиданте, Данте и Лютер, Христос и Антихрист, плоть и дух) — это лишь проявление особенностей мысли Мережковского: тезис-антитезис. Так, гиперболизация физического начала в любви (и то наваждение греха, которое ее сопровождает) приводит к антитезе: язычество–христианство. А дантовская ересь — это, на самом деле, ересь Мережковского, вложенная в уста великого флорентийца: «Ось, на которой движется все в Комедии, есть новое Сошествие Духа...» Мережковский ссылается на «Вечное

Евангелие» Иоахима Флорского, чье «пророческое дыхание» ощутимо у Данте, как и «богословское зодчество» Фомы Аквинского[21]. Речь идет о «Третьего Царстве Духа», об упразднении отдельных Церквей во имя Церкви Всемирной. Перед читателем возникает концепция, корни которой уходят в глубины русской мысли конца 19-го — начала 20-го века, концепция, которая мало о чем говорила европейскому читателю накануне Второй мировой войны и еще менее того была связана с Данте[22]. Большой труд Мережковского, его полное «погружение» в Данте завершились некоей новой проекцией той философско-художественной модели, которую этот писатель многократно варьировал в своих произведениях и от которой никогда не отступал.

«Идея» Мережковского затмила идею Данте.

Вместе с тем, при всей субъективности интерпретаций, «Данте» Мережковского — это захватывающая книга, в которой немало ярких страниц, блещущих эрудицией и дышащих страстью. Читателю порой нелегко пробраться сквозь интеллектуальную эквилибристику автора, но она его заинтересовывает. Образ Данте теряет сакральную, иератическую неподвижность героев «неприкасаемых» произведений, отягощенных грузом многовековых исследований и толкований, и приобретает телесность, реальный облик. У Мережковского слышатся некоторые отзвуки нового отношения к Данте в XX веке, равно как и горестно-личные размышления об изгнанничестве поэта.

1 *Merezkovskij Demetrio*. Dante. Bologna, 1938. P. 406.

2 *Croce B.* Pagine sparse. Bari 1960. Кн. 3-я. С. 336.

3 *Мережковский Д.С.* Данте. Томск, 1997. С. 6.

4 См. напр.: *Zucconi A.* Demetrio Merezkovski e la fortuna di Dante in Russia // «Scuola e cultura», 1937, giugno, XV, p. 171–187; *Zarko D.* Merezkovski o Danteu // «Hrvatskaja smotra», 1939, 9; *Michalski K.* La gnoséologie de Dante. Krakow, Polska Akademia 1950.

5 *Vallone A.* Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo. Vallardi 1981, vol. II, p. 1034.

6 *Caprioglio N., Spendel G.* Dmitrij Merezkovskij e Dante Alighieri // Dantismo russo e cornice europea. Firenze 1989, vol. I. C. 341–351.

7 *Д.Мережковский.* Полн. собр. соч. Т. XXII. М., 1914. С. 91, 107.

8 Эпизод с графом Уголино получил в России в эпоху романтизма широкое распространение. «Уголино» — название драмы Н.Полевого, представленной в 1837 году на сцене театров Петербурга и Москвы и изданной в 1838 г. История Франчески привлекла оперных либреттистов и композиторов; среди музыкальных произведений, быть может, самое известное —

фантазия для оркестра П.Чайковского «Франческа да Римини» (1876). (См.: *Голенищев-Кутузов И.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. С. 456–460. См. также: *Алексеев М.* Первое знакомство с Данте в России // Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 147–197).

9 *Д.Мережковский.* Полн. собр. соч. Указ. изд. С. 107.

9a См.: *Pachmuss T.* D.S.Merezhkovsky in exil. The master of the genre biographie romancée. N.-Y., Bern, Paris, 1990.

10 *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце. Париж, 1990. См. также *T.Pachmuss.* Intellect and Ideas in action. Selected correspondence of Z.Gippius. München, 1972.

11 См.: *T.Pachmuss.* Intellect and Ideas,... p. 249–250; *Л.Иванова.* Указ. соч., с. 241.

12 Предисловие к: *Merezkovskij D.* Dante, указ. изд. С. 12.

13 Мережковский видел в фашизме (и отчасти в нацизме) защитный вал против «торжествующего зверя» большевизма, наступающего на всю Европу. См. напр., — среди многих подобных высказываний — *Мережковский Д.* Маленькая Тереза. Ann Arbor, 1984. С. 145 и след.

14 Письмо З.Гиппиус от 24 июня 1936 г. из Рима: T.Pachmuss. Intellect and Ideas,... с. 257. Для работы над книгой «Данте» Муссолини даровал Мережковскому правительственную субсидию.

15 Предисловие к кн.: *Merezkovskij D.* Dante, указ. изд. С. 12.

15a «Вскоре Мережковский полностью разочаровался в Муссолини и называл его “сумасшедшим”» — свидетельствует Л.Иванова (Указ. соч., с. 242).

16 *Мережковский Д.С.* Данте. Цит. изд. С. 44.

17 Там же. С. 56.

18 Там же. С. 161.

19 *Eco U.* <Prefazione> // M.Pozzato (a cura di), L'idea deforme, Milano, 1989, p. 27.

20 Дантеведческая книга Дж.Пасколи называлась «Под покрывалом» (Sotto il velame, Messina, 1900).

21 *Мережковский Д.С.* Данте. Цит. изд. С. 229.

22 «...Одна из обычных многословных проповедей господина Мережковского на евангельскую или апокалиптическую тему: слияние духа и плотского чувства, конец экономической борьбы, всеобщий мир; переход Двух ипостасей в Три, новое христианство. Для всех этих рассуждений Данте служит лишь поводом, что представляется не слишком уважительным по отношению к нему» (*B.Croce.* Pagine sparse. Указ. изд. С. 335–336).

В.В.Полонский

«НАПОЛЕОН» МЕРЕЖКОВСКОГО: К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ БИОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА В XX ВЕКЕ

Д.С.Мережковский был по меньшей мере одним из наиболее плодовитых представителей «биографической тенденции» в русской словесности XX века. Показательно, что апологеты творчества писателя могли именовать его «отцом этого литературного жанра»[1], подразумевая именно контекст новейших биографических поисков. Приоритет биографического жанра в позднем творчестве Мережковского далеко не случаен[1а]. Уже в трилогии «Христос и Антихрист» определился особый интерес писателя к великим историческим фигурам как живому воплощению и средоточию борьбы метаисторических начал. В этом отношении биографии эмигрантского периода представляют собой реализацию смысловых возможностей той же концепции личности на исключительно фактографическом материале в апокалиптико-эсхатологической перспективе уже не предгрозового «рубежа веков», а безысходно серьезного, трагического и, по словам Анны Ахматовой, «настоящего двадцатого века».

Книга 1929 года[2] «Наполеон» — характернейший образец биографики писателя периода эмиграции. Исследование этого текста помогает, во-первых, проследить специфику сугубо авторской модели жанра, и, во-вторых, наметить пути для проекции биографизма Мережковского на широкий фон типологии и истории литературной биографии в XX столетии.

Творческая эволюция Мережковского вполне вписывалась в общую историческую канву европейской культуры. Анализируя изменения в художественном мышлении эпохи, В.Вейдле связывал начавшееся на пороге 1920-х гг. победное шествие биографии с кризисом классического романного жанра, в своих основах опирающееся на принцип беллетризации: «...этот успех (биографии.— *В.П.*) связан с... ослаблением прежде

столь влиятельных форм прозы, как новелла и роман, с потерей вкуса ко всякому обусловленному вымыслом способу повествования. На первый план выдвигаются все больше формы прозы, нагруженные фактическим или рассудочным материалом, формы, в которых повествование или другое внутреннее устройство именно этим материалом и обусловлено, как это имеет место в воспоминаниях, биографии, автобиографии, критическом опыте, философском диалоге»[3].

Кардинальные изменения в культурном и, как следствие, литературном самосознании эпохи начала XX века привели к существенным трансформациям биографического жанра в целом и превращению биографики в независимый гносеологический метод. В 10–20 гг. нашего столетия характерной чертой времени становится завоевание биографией едва ли не господствующего места в литературе. Биография распадается на множество совершенно новых жанровых модификаций, каждая из которых обладает самостоятельной формально-тематической структурой. С большой долей условности наиболее характерные общие направления в развитии самых разных биографических жанров можно представить в виде трех тенденций в биографике, каждая из которых воплотила в себе определенные аспекты культурной эволюции в XX столетии. Эти тенденции могут быть определены как *герменевтико-феноменологическая, беллетристическая* и *функциональная*.

Первая — *герменевтико-феноменологическая* — тенденция в биографике связана с крушением классической модели рациональности, с необходимостью осмыслить феноменологию индивидуального как основной экзистенциальный вопрос, который ставит перед собой самосознание эпохи. В основе этой биографической тенденции лежит разработанная на рубеже XIX–XX веков В.Дильтеем и его школой герменевтическая «теория (исторического) понимания». В своих первоначальных декларациях теоретики «понимания» выступили в защиту персональной неповторимости философских учений, поставили вопрос о существовании индивидуальных творческих историй. Интерес к биографии постепенно заместился здесь интересом к автобиографии, причем последняя стала трактоваться расширительно, как всякая форма исповеди и самоотображения (Г.Миш). Такой подход был связан с одним из центральных герменевтических принципов. В своей программной статье «Типы мировоззрения и их разработка в метафизических системах» Дильтей нацеливал на раскрытие некоторой константной структуры «осознаваемого жизненного опыта», «сущест-

вующей за многообразием мировоззренческих фиксаций и повсюду обнаруживающей одни и те же черты»[4]. Структурой этой Дильтей считал *самоидентификацию*.

Эта тенденция воплощалась в биографических сочинениях самого Дильтея, перу которого принадлежат, в частности, жизнеописания Новалиса и Диккенса. Но прежде всего она нашла свое выражение в теоретико-философских концепциях. В России наиболее ярким ее представителем, вероятно, следует считать М.М.Бахтина как автора работ 1920-х гг. — «К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности».

Вторую тенденцию в биографике можно обозначить как *беллетристическую*. Связанная с девальвацией романного вымысла, с одной стороны, и с все возрастающей потребностью в массовой популяризаторской литературе — с другой, эта тенденция воплотилась в первую очередь в жанре так называемой «романизированной биографии» (biographie romancée), «отцом» которого по праву считается Андре Моруа. Основная целевая установка авторов произведений этого жанра — это установка на беллетристическое повествование как таковое. Здесь биография выступает замещающим роман жанром в ситуации кризиса классической жанровой системы. Показательно, что Моруа, который начинал с декларативного требования верности документу и обязательной подчиненности «духу документа» любого художественного обобщения и художественной детализации, очень скоро эволюционировал от самого документа к субъективно понятому его «духу» и едва ли не основным приемом художественной изобразительности сделал произвольно выстроенный внутренний монолог персонажа. Это окончательно приводило к победе вымысла и литературно-романического повествования над фактом и феноменом индивидуального.

Наконец, третью тенденцию в биографике XX века мы обозначили как *функциональную*. Она характеризуется наибольшим разнообразием биографических жанров и литературных явлений, которые роднит между собой одна общая черта — установка на некую внеположенную биографии как таковой задачу. По отношению к этой задаче биографическое творчество выступает чаще всего в роли инструментария. В любом случае оно не самостоятельно, в каком-то смысле вторично.

В первую очередь к этой биографической тенденции относятся «научные» биографии, среди которых лидером в XX веке становится биография психоаналитическая. Патография здесь возводится в идеал биографии; под «объективными методами» здесь понимаются разоблачающие упрощения и редукции.

Там, где биограф-герменевтик говорит о самоидентификации, биограф-патограф видит растождествление с болезненным подсознанием. Растождествление это трактуется то как борьба (С.Цвейг), то как стоическое самоотстранение (К.Ясперс), то как трезвая ирония, обеспечивающая последующие сублимации (З.Фрейд). Однако в любом случае все многообразие самопроявлений личности помещается в жесткую систему причинно-следственной патографии и «терапии».

Другим примером этой тенденции является, как это ни парадоксально, творчество Ю.Н.Тынянова. Знаменитые слова писателя о том, что он «начинает там, где кончается документ», на первый взгляд должны бы поместить его творчество в пределах беллетристической тенденции. Однако биографические романы Тынянова имели целью решение не собственно биографической, а несколько иной задачи. Эта задача, вероятно, состояла в формировании отношений функционального взаимодействия с научно-литературоведческими изысканиями автора в рамках межтекстового и междисциплинарного единства. Как следствие, «тыняновские теоретические установки служили метаописательными рамками для его беллетристики, но в равной степени справедливо и то, что его литературная деятельность служила необходимой базой теоретических изысканий»[5].

Наконец, к этой же тенденции можно отнести так называемую «пародийную биографию» образца В.Набокова («Жизнь Чернышевского») и В.Вулф («Орландо»). Задача этих художников состояла в тотальном ироническом остранении литературных условностей и жизнеописательных конвенций, то есть лежала в области эстетической доктрины, а не биографики в строгом значении термина.

Всем типам биографий в пределах функциональной тенденции свойственна редукция феномена человеческой индивидуальности к определенному комплексу мотиваций и функций: либо к элементарному набору заранее постулируемых импульсов и соответствующих им реакций, либо к некоей «роли», утилитарной «маске».

«Наполеон» Д.С.Мережковского хотя и не может быть строго соотнесен ни с одним из сложившихся биографических жанров, тем не менее вполне определенно укладывается в рамки этой тенденции в биографике XX века. Мережковский, подобно иным биографам-функционалистам, сосредоточен на решении задачи, внеположенной биографии как таковой. Художественно и конструктивно значимым в его биографическом

творчестве является то, что жизнеописательный материал выступает инструментарием, средством в достижении историософско-проповеднических и политико-активистских целей. Критерием истинности биографического изображения становится не его соответствие внутренней логике личностной индивидуальности, а строгая «вписанность» в систему публицистико-неорелигиозной мифологии.

Наполеон в опусе Мережковского — символ нехристианского человечества, высокое воплощение духа современной Европы, ее антропоцентризма, человекобожеского универсализма. Таков смысл главнейшего эпитета героя — «Человек». Наполеон — герой Запада, существо из титанической Атлантиды, трагически погибшей в тенетах горделивого богоподобия. Однако если бы лишь этими смыслами исчерпывалась в книге концепция Личности, то перед нами предстал бы носитель той же идеи, которая через проникновение в трагику Рока привела писателя к образам героев-«язычников» из пресловутых антиномий «Христа и Антихриста». Но «Наполеон» — детище «позднего» Мережковского, а посему мистико-диалектический принцип позволяет писателю разрешить антиномию путем перехода в эсхатологическую перспективу, чему соответствует категория прообразовательности христианской мистерии в нехристианских культурных моделях. И Наполеон своим ночным сознанием, а точнее сказать, «неосознанным знанием», неким припоминанием «извечных эйдосов» прозревает христианскую мистерию. В духовном облике Бонапарта *человекобожеское* начало обращается в начало *богочеловеческое*. В историософском плане герою препоручается двойная роль: с одной стороны, показать, что́ есть человечество в своем «настоящем», служить ему уроком и предостережением, с другой — свидетельствовать о собственной тайне, о сокровенной мистерии «основного образа», которой предстоит открыться, скинуть пелену «неизвестности» в будущем Втором пришествии. А потому, прежде чем поставить точку в «Наполеоне-человеке», первом томе дилогии о Бонапарте, и перейти к биографическому сюжету во втором томе, озаглавленном «Жизнь Наполеона», Мережковский восклицает: «Да, только узнав, что такое Сын Человеческий, люди узнают, что такое Наполеон-Человек» (106)[6].

Идея «нераздельного» и «неслиянного» соприсутствия в образе героя двух противоборствующих сверхисторических начал — стержень книги, который предопределяет его архитектонику, его синтетическую жанровую природу.

Христоцентричной и мистериально-языческой ипостасям

героя на формально-содержательной уровне соответствует взаимопереплетение жанровых субформ *жития* и *трагедии Рока*, которое прежде всего и воплощает своеобразную полифонию жанра историософской биографии.

Житийная субформа в тексте Мережковского выявляет себя посредством системы агиографических мотивов, наиболее жизнестойких элементов жития как жанра. В основе тематической и сюжетно-композиционной структуры здесь вычленяется ряд таких мотивов:

— мотив рождения будущего «подвижника» в роду, в котором уже просиял святой: «Наполеон, по своей наследственности,— запоздавший кондотьер XV века, вроде Малатеста, Сфорца, Коллеоне,— "гениальный разбойник": эта гипотеза Тэна — доныне общее место. Но ни одного кондотьера в роду Буонапарте не было; был зато блаженный отец Бонавентура» (110).

— мотив рождения от целомудренных родителей: «...мужественный рождается от целомудренной» (111). Однако само понятие целомудрия здесь переосмысляется в духе эстетизированного античного этоса. Мать Наполеона — красавица с «улыбкой этрусской Сибиллы», обладающая нравом «мужественным, гордым и благородным» (111);

— мотив чудесного спасения от смерти в детстве как провозвестие благодатного избранничества: благополучное вызволение беременной матери из водного потока при переправе через реку Лиамоне (112);

— мотив испытания юного «подвижника» на чужбине. Этот мотив представлен годами обучения в школе в Шампани (115–122);

— мотив затвора. Так описывается период обучения в парижской школе: «...(принадлежащая Наполеону.— *В.П.*) парижская темная комната... — метафизический затвор, "пещера", "остров" — святая ограда личности» (121);

— мотивный блок, связанный с символическим соответствием основных этапов жизни героя сакральному календарю, эталону вечности во вневременных событиях Священной Истории[7]. Писатель обращает особое внимание на факт рождения героя 15 августа, в день Успения Пресвятой Богородицы. Однако и здесь мы наблюдаем переосмысление мотива в соответствии с неорелигиозной концепцией. Этот факт трактуется не как предначертание особого благоволения и заступничества Пресвятой Девы, а как указание на «утробную» близость духу Матери-Земли (113). Особенно показательно описание «айячческой резни», которую учинил у себя на родине Бонапарт в

1792 г. Писатель придает символическое значение календарному соответствию и эвфемистически называет это событие «кровавой Пасхой». Воскресению Господню соответствует акт вероломного «иудиного» предательства героя по отношению к соотечественникам-корсиканцам. То есть, в данном случае имеет место негативное использование агиографического мотива.

Наш анализ выявляет лишь один пример совершенно «негативной» рецепции агиографического мотива. Однако мотивы, представляющие символическое соотношение миров дольнего и горнего, временного и вечного, практически всегда несут в себе определенные семантические сдвиги по сравнению с традиционной агиографией. Это ставит важнейший вопрос о характере присутствия в тексте житийной двуплановости — плана «идеального», соотносимого с рядом сакральных образов, со сферой подражаемого, и плана «реального», соотносимого со сферой подражающего.

Агиографическая иерархия определяется степенью приближения к высшему и конечному новозаветному Образцу, который уже не является святым, так как стоит выше святости, и только для него выбор пути и есть в собственном смысле слова акт свободного выбора. Последование Христу в Страстях и Крестной смерти — максимально близкое подражание свободной воле. Однако православная агиография стремится к нивелировке индивидуальности. Смерть мученика в идеале представляется как возможно более косвенное подобие Крестной Смерти, поскольку прямое уподобление было бы, по представлениям агиографической системы, недопустимой гордыней. В этом отношении принципы Мережковского прямо противоположны. Христоподобие героя предстает почти обязательным пределом развития любого ряда уподобления образцам: «Ромул, сосущий сосцы революции-волчицы — Эдип — прикованный к скале Прометей — Дионис, жертвующий собой учитель экстаза — Голгофа», «Александр Македонский — Цезарь — Мессия» и т.д. Уподобления Наполеона Христу — основная лейтмотивная линия повествования. Здесь мы встречаемся и с прямыми сравнениями, и с описанием эпопеи Ста дней в образном ряду Второго Пришествия, и с бесконечной интертекстуальной игрой новозаветных цитат.

Очевидно, столь «безоглядная» ориентация на абсолютный образец объясняется спецификой художественной задачи автора. Если тип святости в традиционной житийной литературе подразумевает умаление героя перед лицом Христа как единст-

венного Образца, то почти абсолютная сакрализация «картины мира» в тексте Мережковского имеет целью особо напряженное акцентирование индивидуальности.

Любопытно отметить, что в истории житийно-биографических жанров подобное явление находит себе типологическое соответствие в автоагиографических произведениях старообрядческой традиции[8]. Таким образом, две разнонаправленные тенденции — движения к индивидуализации, психологизму и, напротив,— к мистериальной антипсихологичности, историософийности — в определенный момент совпадают в формах осмысления феномена человека. Причем совпадают здесь наиболее консервативный и наиболее модернистский типы духовности — крайности русского религиозного сознания.

Однако сама идейно-художественная логика повествования предопределяет диалектическое перетекание житийных начал в жанровую субформу трагедии Рока, которая соотносится в тексте с «языческой», «человекобожеской» ипостасью героя. Мережковский совершенно пренебрегает традиционным типом организации биографического сюжета, последовательным изложением взаимообусловленных событий. Внутреннее действие, «сокровенная» сюжетика «Жизни Наполеона» определяется коллизией между героем как носителем титанической воли, символическим человеком и Роком, ведущей дланью Провидения. События жизни Наполеона интересуют писателя прежде всего постольку, поскольку они отражают эту драматическую коллизию.

История Бонапарта четко распадается на два периода — период водительства Судьбы, провиденциального благоволения и период Рокового жертвоприношения, «крестного» пути на Голгофу Св. Елены. Первый период представлен чередой победоносных кампаний: Тулон, Вандемьер, Италия, Египет, наконец, переворот 18 Брюмера; второй, соответственно,— Москвой, Лейпцигом, отречением и Ватерлоо.

Сочленение трагедийности и агиографических мотивов приводит к христианизации категории «Рок», что позволяет и драматургически представить коллизию, и найти ее разрешение. Драматургическое движение происходит в непосредственной зависимости от нарастания модуса «жертвенности». До «Москвы» Наполеон предстает оптимистическим носителем внутреннего ощущения ницшеанского amor fati, любви к Судьбе. До русского похода герой властен над антагонистом-Роком. Эту власть ему дает беспредельное расширение собственной личности, романтическое самообожествление. Однако в под-

главке «18 Брюмера», предшествующей главе «Полдень», главе максимального напряжения коллизии, Рок впервые подчиняет героя, совершая акт трагико-иронической подмены по отношению к ролевой маске Бонапарта в мировой драме: «Он никого не обманывает, но все обманываются в нем. Бонапарт — бог не войны, а мира,— вот одно из тех огромных qui pro quo, которые так любит Судьба-насмешница» (158).

Трагическая коллизия выходит на поверхность: за понятием qui pro quo естественным образом просматривается мифологема Эдипа и, следовательно, подтекст Софокла. А переворот 18 Брюмера, ставший «могильщиком революции», окончательно выявляет этот подтекст: «Нет, он ее не убил; он хуже сделал: возлюбил ее страшной любовью, смесил свою сыновнюю кровь с ее материнскою: мать свою, как Эдип обесчестил. Но тот не знал, что делает, а этот почти знал-помнил, и все-таки сделал; не мог не сделать, потому что для этого и послан был в мир. Знал-помнил и то, что это ему не простится» (171).

Начиная с русского похода, Рок окончательно овладевает героем. Ключевые в развитии конфликта сюжетные сцены, насыщенные аллюзиями на апостольские послания, как бы в качестве смысловой доминанты функции образа подразумевают так и не приведенную цитату из Евангелия от Иоанна, в которой Господь предрекает будущий путь апостола Петра: «Истинно, истинно говорю тебе: когда ты был молод, то препоясывался сам и ходил, куда хотел; а когда состаришься, то простреш руки твои, и другой препояшет тебя и поведет, куда не хочешь» (Ин. 21:18). Ср.: «Все равно погибать — так не лучше ль было погибнуть вольно... А теперь невольная жертва — казнь: сам не пошел — поведут» (229).

Наполеон теряет власть над сюжетом собственной жизни и начинает дело жертвоприношения, восхождения на «Голгофу» Св. Елены.

Художественная форма и повествовательная техника в книге жестко подчинены раскрытию трагедийной коллизии.

Как и в ранних романах писателя, герой здесь совершенно статичен. Уже с ранних лет Наполеон предстает носителем сложившихся черт взрослого человека, сложившейся «системы амплуа». Изображение того, как постепенно формируется характер героя, не входит в авторскую установку, а потому временной принцип последовательности определенных стадий эволюции персонажа заменяется пространственным принципом сосуществования, рядоположенности. Характернейшая черта хронотопа второго тома — господство пространственных

характеристик над временными. Пространство символизируется, сакрализуется и начинает выступать органичным фактором сюжетной динамики. В описаниях морских сражений с Англией пространство средиземноморских вод подвергается сложной символизации, подчиняя себе реально-историческое время, переключая его в историософский регистр противостояния метафизических сил «Моря» и «Земли». Наиболее яркий пример сакрализации пространства — в изображении русского похода: «Через Москву — путь на Восток, где некогда Господь насадил Свой сад, рай для Адама; и вот новый Адам, Человек, ведет их в новый рай — царство свободы, равенства, братства» (213). Сакрализованное пространство в этом контексте передает степень титанического человекобожеского дерзновения героя, которое и наказуется «роковым» поражением. То есть, сюжетно-историческое событие на уровне нарративной логики обусловлено именно пространственной сакрализацией.

Характер хронотопа соответствует и драматургизации действия. В своей берлинской лекции 1928 года, посвященной творчеству Мережковского, И.Ильин одним из первых обратил внимание на пространственную декоративность как один из существеннейших принципов изобразительности писателя: «Как человек внешне чувственный, Мережковский владеет только тем, что он видит,— материальными обликами земного шара... Мережковский — мастер внешне-театральной декорации, большого размаха крупных мазков, резких линий, рассчитанных не на партер и не на ложу бенуара, а на перспективу подпотолочной галерки; здесь его сила; это ему удается. То, что он рисует — это как бы большие кинематографические стройки, преувеличенные оперные декорации, гигантские сценические эскизы или макеты для взволнованных массовых сцен...»[9].

Начиная с приезда молодого офицера-Бонапарта в Париж, биографический сюжет построен по большей части по принципу нанизанных друг на друга мизансцен, довольно статичных пространственно-драматических эпизодов. Большинство таких эпизодов представляют собой батальные полотна. В каждой из мизансцен художественное время чрезвычайно замедляется либо даже останавливается. Подробные изображения «ударных рогаток» и батарей контрастируют с пунктирными сюжетными прокладками, которые могут пренебрегать целыми годами реальной жизни героя. Эти драматические мизансцены всегда полагают определенный рубеж в трагическом противостоянии героя Року.

Динамика развития темы Рока определяется сюжетно-функциональной ролью ключевого символа личности Наполеона — символа солнца. Движение солнца по небосводу знаменует меру благоволения Рока. Символ солнца выполняет функцию смыслового структурирования истории жизни героя, которая укладывается в суточный круг движения светила. Каждое событие жизни Наполеона описывается символическим языком соответствия положению солнца, времени историософских суток: «восходящее солнце» (от Тулона до 18 Брюмера), «полдень» (консульство, империя), «вечер» (поединок с Англией, Москва), «закат» (Лейпциг, Эльба, Ватерлоо), «ночь» (Св. Елена). Так задается чрезвычайно важное в контексте трагедийного субжанра *единство историософского времени. Единство действия* почти всегда подразумевается самой биографической задачей. Но и требование *единства места* можно также считать соблюденным, поскольку локус, в который помещен герой, изначально получает через него семантический атрибут «всемирности». Таким образом, с некоторыми допущениями можно констатировать соблюдение в книге символистски переосмысленных трех единств классической драмы, существенных для разворачивания трагедийной коллизии.

Вся эта выверенная геометрия разножанровых элементов обусловлена своеобразием биографической цели автора — создать образ homo simbolicus, символической маски без лица, иконического героя, к которому не могут быть применены критерии индивидуализации и который не может быть назван индивидуальностью. Субформы жития и трагедии скрепляются в книге своеобразной метажанровой структурой, которую можно назвать *мистериальной*. А потому в основе художественных установок Мережковского в жизнеописании Наполеона лежит *мифопоэтический метод исторического познания*.

В собственно мифологическом повествовании сюжет, как пишет О.Фрейденберг, представляет собой «систему развернутых в словесное действие метафор», причем эти метафоры «являются системой иносказаний основного образа»[10]. В «Наполеоне» Мережковский строит художественную модель именно такого рода. Он сознательно игнорирует свойственную роману, по своему генезису жанру также мифопоэтическому, систему логических преобразований метафорики в хроникальный сюжет, который растворяет мифологический ряд, обрекая его лишь на подспудное существование.

Практически все ключевые метафоры вбирают в свое семантическое поле апокалиптические коннотации, которые и

обеспечивают внутреннее единство системы. При этом каждая метафора рождается из сочленения элементов нескольких мифологических сюжетов. К примеру, метафора «работник» подразумевает три основных характеристики — способность к умственной мимикрии, поэтическое созерцание в созидательной деятельности и бесконечное смирение. Каждая из этих характеристик реализует одну из сторон соответствующего мифологического сюжета, эмблематически обозначенного как «Прометей», «Орфей» и «Ассирийский бык-исполин», и представляет собой набор личностных характеристик, за которыми закреплены определенные мифологические и историософские образы. Соответственно портрет внутреннего облика героя строится по принципу адекватности мифологическому либо историософскому сюжетному образцу: укрощая «хаос революции», Наполеон выступает «в маске» бога Музогета, пытаясь подчинить себе Церковь, уподобляется борющемуся с Яхве Иакову, обуреваемый вечным «беспокойством духа», предстает «другом печали» Гильгамешем. Авторская установка состоит в первую очередь в том, чтобы с максимальной точностью спроецировать черты героя и события его жизни на мифологический эталон. Психологические задачи вообще не входят в авторскую установку.

Таким образом, готовая метафора, состоящая из осколочных мифологических сюжетов, подчиняет себе реальный исторический материал, по-своему его переосмысливает и образно перерабатывает лишь те его аспекты, которые существенны для данного метафорического ряда. Писатель изымает «деяния» героя из сюжетного и причинно-следственного контекста и, свободно наделяя тем или иным смыслом, придает им портретно-метафорическую функцию. В главе «Злой и добрый» делается попытка представить психологический образ Наполеона. Мережковский, действительно, приводит ряд эпизодов биографии Бонапарта, представляющих наибольший психологический интерес и требующих ярко выраженной нравственной оценки,— эпизодов, из-за которых даже склонные к самой безоглядной романтизации образа Бонапарта авторы (Лас Каз, Сегюр, отчасти Стендаль) испытывали известные «трудности» в своих попытках оправдать кумира: «исповедь» Наполеона Талейрану после Лейпцигского разгрома 1814 г. («Я подл, я в корне подл...» — 50), вероломное пленение испанского короля Фердинанда VII и беспричинная казнь невинного герцога Энгиенского.

Показательно, что Мережковский передает эти эпизоды до-

статочно объективно, в полном соответствии с реальными историческими фактами, избегая самых неприглядных подробностей. Однако там, где логика биографического письма требует психологического обоснования поступка героя (в случае романизированной биографии) либо сознательного отстранения автора (документально-научное биографические исследование), Мережковский снимает сам вопрос путем диалектического перехода в иной план — «сокровенного человека», символической личности. Герою придаются атрибуты «существа реальнейшего», обладателя «полноты бытия» (53), пребывающего «по ту сторону добра и зла» («Слишком ослепительно скрещиваются на лице его лучи любви и ненависти» — 50), духовно-телесного андрогина, что в концепции писателя равносильно божественно-триадичной природе («Много думали древние о мужеженской природе богов... "У него (Наполеона) полнота не нашего пола",— замечает Лас Каз, сам не подозревая, каких таинственных глубин касается здесь в существе Наполеона» — 48).

В результате доказательно-иллюстративную функцию по отношению к поступкам героя начинает выполнять не психологический анализ, а формирующийся символ «двойной души», «двойной гемисферы небес», запечатлевающий идею слияния языческо-титанической и жертвенно-христианской ипостасей личности Бонапарта.

Своеобразие художественной модели историософской мифологизированной биографии проявляется и в формах соотношения автора и героя. По словам М.М.Бахтина, в традиционной биографической форме «...менее всего изолирующих и завершающих моментов, активность автора здесь наименее преобразующа, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя»[11], то есть биограф «не трансгредиентен»[12] своему герою.

Но в XX веке романизированная биография вносит в эту закономерность некоторые важные коррективы. По форме автор здесь так же «растворяется в герое», но в сущности он от героя эмансипируется, их отношения, по словам крупного современного теоретика биографии Л.Эделя, «превращаются в антагонистическую борьбу»[13]. Как следствие, под романизацией биографии следует понимать привнесение в нее некоторой автономности автора и внутренней диалогичности слова.

В «Наполеоне» автор уже полностью *трансгредиентен* герою, что обусловлено самой его творческой задачей. Автор принципиально выключен из хронотопа героя, по отношению

к нему обладая «всеведением». Принцип «пространственной рядоположенности» различных временных пластов позволяет автору каждый момент жизни героя, начиная с самого рождения, соотносить с заданным и известным «концом» — Св. Еленой. И существенно здесь даже не то, что конец героя известен автору, поскольку тот говорит «из будущего», а то, что он закономерен и неизбежен в пределах мистерии, которая всегда разворачивается в вечности, низводя «вечное» во «временное».

В отличие от биографии в романе непременно должны присутствовать два осмысливающих ценностных контекста, обеспечивающих его «полифоничность»: «кругозор героя, познавательно-этическое жизненное значение каждого момента (поступка, предмета) в нем для самого героя и ...контекст автора-созерцателя, в котором все эти моменты становятся характеристиками целого героя»[14]. Но в книге Мережковского контекст героя в том смысле, какой вкладывает в это понятие Бахтин, отсутствует. В художественные задачи автора вообще не входит самодостаточное фабулирование жизни Бонапарта, в рамках которого тот являлся бы независимым субъектом действия. Каждый его поступок объясняется не внутренней логикой развития погруженного в реальность характера, а соответствием авторской монистической концепции.

В романизированной биографии именно исторические источники, документы выступают носителями «иного» по отношению к автору голоса, «иного слова». Они в первую очередь и обеспечивают полифоничность жанра. В «Наполеоне» также вся историческая фактура документально засвидетельствована. Но автор совершенно не прибегает к приему художественного вымысла, свойственному романизированной биографии, предпочитая ему *идеологизированный домысел*. Весьма показательно, что Мережковский практически не использовал собственно главный источник воспроизведения реальной личности Наполеона, его живого психологического облика — «Переписку императора Наполеона I» в 32-х томах, изданную в Париже в 1850 г. Именно этой книгой пользовались почти все авторы, писавшие о Наполеоне, в том числе те, с которыми Мережковский пытается полемизировать. Очевидно, «психологический» характер этого источника не соответствовал историософско-мистериальным установкам русского писателя.

В «Наполеоне» трансформируется старый прием Мережковского-романиста — прием изменения авторства в цитате. Здесь писатель прибегает к символизации цитаты и связанному с этим анахроническому использованию факта. Цитата, которая

впервые в текст вводилась со ссылкой на автора, затем «отрывается» от автора, используется без ссылки, становясь индикатором строго закрепленного смысла, превращаясь в лейтмотив. Путем реаранжировки таких лейтмотивов автор и проводит основную тематическую линию. Так, слова Сегюра «Я увидел в нем человека Рока», которые в общем контексте отсылают к вполне конкретной ситуации «поразительного везения» в битве под Ульмом и выглядят скорее данью характерной французской риторике, в книге Мережковского цитируются около пятнадцати раз, все более семантически абстрагируясь и превращаясь в важнейший лейтмотив homo fati. То же происходит с фразой Ремюза об «экстатических приступах» Бонапарта среди близких соратников, которая становится лейтмотивом «Диониса, учителя экстаза».

Приемы работы с документом и цитатой у Мережковского лишают источник собственного «голоса», собственной полнозначной и самостоятельно ценностной позиции, вынуждая его служить подспорьем для диалектического утверждения безусловности авторской тематической линии.

* * *

Итак, «Наполеон» — синтетическое жанровое образование, единство которого обеспечивается мистериально-мифологической структурой повествования. Это сочинение красноречиво свидетельствует о тенденции литературы нашего столетия к разрушению устойчивой жанровой системы. Стремясь вобрать в себя на нескольких взаимосоотнесенных уровнях разножанровые пласты, контрапункт цитат и культурных традиций, книга Мережковского отсылает к такому характернейшему феномену словесности XX века, как «книга вообще». Морис Бланшо так описывает это явление: «Важна лишь книга сама по себе, вне зависимости от жанров и прочих подразделений — прозы, поэзии..,— которым она отказывается подчиняться и за которыми не признает права определять себе место и форму. Книга больше не принадлежит жанру...»[15].

Сходство с четко определенными биографическими жанрами здесь возможно по ряду вторичных признаков. Однако в понимании объекта изображения — героя — принципы Мережковского и сложившихся в нашем столетии иных типов биографики существенно разнятся. Если биография в XX веке, выражая страх постпозитивистской эпохи перед распадающимся феноменом личности, в своих лучших образцах сосредоточена на вопросе «*кто* этот человек in se, *какой* он?», каковы

первоосновы его идентичности, то Мережковский противопоставляет хищному «веку-зверю» *роль* человека в историософской мистерии.

Биографический герой Мережковского предстает в «Наполеоне» не как классический характер, не как психологически достоверный герой, а как некий мистериальный персонаж в метафорических масках. Историко-биографическая мистерия — это вызов, который Мережковский бросает удушающей современности. Но и в этом жестко цементированном авторской концепцией мифопоэтическом строении живая органика порой превозмогает идеологическую заданность, порождая ощущение исторической многомерности. И тогда писателю удается убедительно соотносить самые различные явления культуры с актуальным контекстом, сополагать их так, что прошлое начинает звучать живым. Масштаб такой задачи позволяет слить воедино религиозный, философский, критический и общественно-политический типы мысли — четыре важнейшие составляющие русской культурной традиции.

Закончить эту статью хотелось бы словами из рецензии на книгу «Наполеон» Ивана Лукаша, одного из самых вдумчивых и благодарных читателей «позднего» Мережковского: «Он никогда не живописал землю и человека — всегда мыслил о них... Но если так, тогда всякая ошибка в толковании.., и всю постройку, как карточный домик, сдувает ветер бытия. Его надобно или принять или отвергнуть... Мережковский осмыслил по-своему бытие мира и ошибается он или не ошибается — все равно... Может быть мир и не таков, но он желает такого мира, он творит свой мир... Он больше заклинатель, маг, чем учитель и пророк. Один мир он приемлет — тот, который создал себе, и этим своим миром заклинает наши души... Наполеон уложен в схему, или схема уложила его в свои космогонические пределы. И если вы примете схему, каждое слово будет вас волновать, как внезапное озарение, и озарится весь мир, как вечная арена мистерии Бога-жертвы, и на арене еще один вечный ее лицедей — Наполеон. Его мир — арена, где действуют лицедеи богочеловеческой мистерии. Вне ее нет ничего. Она заполняет мир, она и есть мир со всеми его героями прошлыми и будущими, которые в сущности всегда те же самые герои, вернее тот же самый герой под разными именами... И если не таков мир, Мережковский своим новым трудом снова заклинает его»[16].

[1] *Lednicki W.* D.S.Merezhkovsky, 1865–1941 // The Russian Review. London. April 1942. Vol. 1. № 2. P. 25.

[1a] В науке первая попытка целостно обозреть творчество Д.С.Мережковского в жанре биографии была предпринята в монографии Т.Пахмусс «D.S.Merezhkovsky in exile. The master of the genre of biographie romancée». New-York–Bern–Frankfurt/M.–Paris. 1990.

[2] Дата указана по первой полной публикации книги в белградской серии «Русская библиотека».

[3] *Вейдле В.* Культура и жизнь: об искусстве биографа // Современные записки. Париж, 1931. № 45. С. 493.

[4] *Levant F.W.* Dilthey et les autres: philosophie, biographie et religion. Paris, 1965. P. 8.

[5] *Вахтель Э.* Замечания о взаимоотношениях художественных и научных произведений Тынянова // Седьмые тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига–Москва, 1995–1996. С. 229–230.

[6] Здесь и далее в скобках страницы указываются по изданию: *Мережковский Д.С.* Наполеон. М., «Республика», 1993.

[7] *Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997. С. 65–67.

[8] См. об этом статью М.Б.Плюхановой «К проблеме генезиса литературной биографии» // Ученые записки Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 683. Тарту, 1986. С. 122–133.

[9] *Ильин И.А.* Творчество Мережковского // Москва, 1991, № 11. С. 192.

[10] *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1996. С. 246.

[11] *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 210.

[12] Там же.

[13] *Edel L.* Literary Biography. London, 1957. P. 125.

[14] *Бахтин М.М.* Цит. соч. С. 210.

[15] *Blanchot M.* Le livre à venir. Paris, 1975. P. 5.

[16] Возрождение. Париж, 1929. № 1395. 28 марта. С. 3.

II

Ольга Матич (США)

ХРИСТИАНСТВО ТРЕТЬЕГО ЗАВЕТА И ТРАДИЦИЯ РУССКОГО УТОПИЗМА

Будучи воплощением культуры модерна конца XIX (fin de siècle), религия Третьего Завета Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус в то же время созвучна традиции русского утопизма, как религиозного, так и революционного. Вполне в духе русского символизма неохристианская утопия Мережковского и Гиппиус отличалась осознанным религиозным и культурным синкретизмом: христианские и языческие верования и ритуалы сливались в этой религии, как это ни парадоксально, с радикализмом разночинной интеллигенции XIX века. Подобно многим своим современникам, Мережковский и Гиппиус подходили к религии с позиций эзотерического принципа correspondences*; тем самым они создавали символическую систему эквивалентов, а не религиозных иерархий. В сложной системе «двойных экспозиций», типичной для утопии Мережковского и Гиппиус, религия накладывалась на ницшеанское самообожествление и поиск эротического «я», общественно-философские вопросы накладывались на религиозные, и все вместе эти взаимоналожения вели к эсхатологическому синтезу в духе диалектической методологии Мережковского.

Если посмотреть на русскую культуру XIX века в философском преломлении Мережковских, можно утверждать, что в русской утопической традиции любовь, религия и социальность нередко образуют триаду, напоминающую триады философского идеализма XIX века. Правда, в «шестидесятнической» идеологии эротическая любовь и религия находили свое воплощение в воинствующем атеизме и воинствующем аске-

---

* соответствий (*фр.*)

тизме, но их функция и их парадигматическая роль в триаде от этого не менялись. Полное слияние всех трех элементов по определению невозможно, но стремление примирить их оставалось характерной чертой русской мысли второй половины XIX — начала XX века. Я имею в виду идеологические концепции таких очень разных представителей русской культуры, как Н.Г.Чернышевский, Н.Ф.Федоров, Владимир Соловьев, Мережковский и З.Гиппиус.

Сквозь призму метафизики Мережковских в духовной жизни второй половины XIX века можно заметить и эсхатологическую тенденцию: стремление к воскресению неизменно берет верх над прокреативным, семейным началом. Утопическое желание примирить дух и плоть переплетается со все усиливающимся противопоставлением прокреативной и преображающей любви: идея грядущего воскресения человечества вступает в конфликт с детородной концепцией жизни, ориентированной не на «Новый Иерусалим», а на историческое будущее. Пожалуй, семейная идиллия Аксакова и «Война и мир» Толстого особенно полно выражают идею продолжения рода в русской культуре XIX века; по словам Мережковского, героини Толстого отвечают на «философствование» мужчин молчаливым и неопровержимым аргументом: они приносят миру еще одного ребенка.

На протяжении XIX века семейный идеал подтачивают идеи Чернышевского, Достоевского, Ницше, Федорова и Соловьева; для них всех эрос был силой возрождающей или воскрешающей, но не прокреативной: «новый человек» рождает сам себя, «новый мир» или «новое Евангелие», которое должно преобразить жизнь. Некоторых критиков утопии, представленной Чернышевским в «Что делать?», волновал вопрос о продолжении рода. «Предполагаются ли дети?» — был одним из полемических вопросов, пронизывающих резко отрицательную критику романа у Боткина и Фета[1]. Семья в произведениях Достоевского тоже весьма неоднозначна и уж несомненно не выступает в них как авторский идеал. Даже такой глашатай прокреативного начала, как Толстой, в конце жизни отворачивается от него и обращается к аскетической идее христианского воскресения, в частности в «Крейцеровой сонате». Правда, на рубеже веков раздается громкий голос Розанова, обожествляющий деторождение, но голос этот успешно заглушают символисты с их неизменным стремлением к идеалу воскресения.

Значимость воскресения для русской культуры уходит своими корнями в православие, в котором Пасха важнее Рождест-

ва. В отличие от западных христианских традиций, православное истолкование воскресения очень конкретно. В противоположность абстрактным «Joyeuses Pâques», «Happy Easter» или «Fröhliche Ostern»* — общепринятых пасхальных фраз в католической и протестантской культурах, слова, произносимые на православную Пасху, напоминают о событии воскресения Христова: на восклицание «Христос воскресе!» обязательно следует ответ «Воистину воскресе!». То же содержание характеризует православную пасхальную икону («Сошествие во ад»), где Христос тащит грешников из ада, осуществляя тем самым искупление грехов.

В произведених Достоевского находит свое выражение и утопическая триада, и стремление к воскресению, подчиняющее себе прокреативный идеал. Союз Раскольникова и Сони Мармеладовой можно рассматривать как пример попытки соединить любовь, религию и социальное начало. Но слияние элементов триады осуществляет не «новый человек» Раскольников, заставляющий читателя вспомнить об апокалиптическом Новом Иерусалиме, а христианка Соня. Святая блудница Соня соединяет пол и религию и в конце романа создает некое братство, в котором Раскольников может быть искуплен и воскрешен. Соня предваряет образ Софии как Девы матери и как Святого Духа — образ, появляющийся у Соловьева и у Мережковских; более того, Соня у Достоевского уже наделена главными чертами этой более поздней Софии: ее не только зовут Софья, но она еще — вопреки своей профессии — подобна иконообразной Деве Марии, и, как Святой Дух у символистов, примиряет духовные противоречия Раскольникова.

Объясняя Порфирию Петровичу свою теорию необыкновенного человека, Раскольников недвусмысленно подчиняет прокреативное начало искупительному «новому слову» своего поколения: «<...> люди, по закону природы, разделяются *вообще* на два разряда: на низших (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и на собственно людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей *новое слово*». Антипрокреативная позиция Раскольникова подкрепляется и его асексуальными отношениями с женщинами. На другом конце религиозно-политического спектра, рисуемого Достоевским,— христоподобный князь Мышкин, тоже воплощающий не прокреатив-

---

* радостной (счастливой) Пасхи (*фр., англ., нем.*)

ную силу, а преображение как идеал воскресения. В «Бесах» благоговение перед всякой новой жизнью у Шатова[2] отрицается атеистом Кирилловым, чья цель — изменить человека именно *в этом* мире. Как это часто бывает в диалогическом повествовании Достоевского, кирилловское отрицание продолжения рода произносится в тот момент, когда в соседней квартире у Marie Шатовой рождается ребенок: «Я думаю, человек должен перестать родить. К чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы Божии». И хотя само упоминание о детях принадлежит здесь Кириллову, все это высказывание представляет собой парафразу из Евангелия от Матфея (глава 22) и Евангелия от Марка (глава 12): «Иисус сказал им в ответ <.,.> когда из мертвых воскреснут, *тогда* не будут ни жениться, ни замуж выходить, но будут, как ангелы на небесах». Более того, вместо того чтобы продолжать свой род, «надо перемениться физически или умереть»,— так говорит Кириллов Шатову. В своем анализе «Бесов» Мережковский особо останавливается на утопических взглядах Кириллова, считая, что кирилловские идеи предвосхищают будущее физическое преображение человека в этом мире. Сам Кириллов связывает его преображение с теми моментами «вечной гармонии», которые он все чаще и чаще переживает.

Наиболее явной и, пожалуй, самой своеобразной трактовкой оппозиции «воскресение — продолжение рода» в ее отношении к триаде XIX века можно считать федоровскую утопию о воскрешении из мертвых. Как известно, Федоров проповедует коллективное половое воздержание и замену воли к воспроизведению волей к воскрешению. Противопоставляя половую любовь любви сыновней, Федоров объявляет первую проявлением атавизма и смертности — тогда как сыновняя любовь ведет ко всеобщему воскрешению родителей и личному бессмертию на земле. Согласно Федорову, задачей человечества является чисто физическое воскрешение предков. Оно связывается с противлением природе как таковой — прокреации, то есть деторождению, которое является оборотной стороной смерти. Чтобы настало царство Божие на земле, мужчинам и женщинам надо оставить стремление к продолжению рода: они должны стать просто сыновьями и дочерьми и сосредоточить свои семейные чувства на любви к родителям.

Федоровский призыв ко всеобщему воскрешению не мог не сказаться на дальнейшем обесценении идеи прокреативной любви в символистской культуре начала XX века. Оппозиция

«воскресение — продолжение рода» толковалась ею в терминах Достоевского, Ницше, Федорова, Соловьева и в общеапокалиптических терминах. Кириллов убивает себя, чтобы победить смерть; ницшеанский сверхчеловек преодолевает смерть, рождая самого себя в акте самообожествления; Федоров предлагает нечто напоминающее тантристское обращение внутрь либидо и проповедует победу над смертью, достигаемую физическим воскрешением предков. Мысль о смерти преследовала и антиницшеанцев; многие из них, приняв за этический образец Богочеловека Достоевского и Соловьева, пытались преодолеть смерть посредством высших форм любви.

Соловьевская теория эроса, сформулированная в трактате «Смысл любви» (1892–1894), стала ключевой для символистов-мистиков от Мережковского и Гиппиус до Белого и Блока. По Соловьеву, единственная божественная любовь — это любовь эротическая, но ее цель вовсе не в продолжении рода, ибо рождение детей в конечном счете продолжает вечный цикл жизни и смерти. Обыкновенный союз двух любящих не может победить смерть: победа над ней достигается лишь восстановлением андрогинного единства человека, утраченного во время грехопадения: «В эмпирической действительности человека как такового вовсе нет — он существует лишь в определенной односторонности и ограниченности, как мужская и женская индивидуальность <...> истинный человек <...> не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих. Осуществить это единство, или создать истинного человека как свободное единство мужского и женского начала, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою существенную рознь и распадение,— это и есть собственная ближайшая задача любви»[3]. (В платоновом «Пире», как известно, оказавшем влияние на философию любви у Соловьева, первоначальный андрогин теряет это высшее единство, восставая против богов). Проповедуя половое воздержание как принцип жизни исторического человека, Соловьев в то же время восславляет божественную преобразующую силу эротической любви. В этом парадокс «Смысла любви», столь волновавший воображение символистов.

Несомненно сходство между идеями Мережковских и идеями утопистов, пытавшихся, с одной стороны, соединить эрос, религию и общественность, а с другой — изменить саму природу, принизив прокреативное начало и возвысив преображение человека. Особенно поразительно сходство между Соловьевым и Мережковскими в утверждении святости эротичес-

кой любви и одновременном отвращении к ее физическому аспекту. В философском кружке Мережковских, в который в 1900 году входили В.В.Розанов, Д.В.Философов, А.Н.Бенуа, Л.С.Бакст, В.Ф.Нувель, особенно горячо обсуждалась неразгаданная тайна пола в ее отношении к Богу. Стремясь избавиться от прокреации, некоторые члены кружка рассматривали в качестве объекта эксперимента половой акт: они искали новую форму эротического союза, основанную на равенстве партнеров. В противоположность Мережковскому и Философову, Гиппиус склонялась к полной отмене полового акта: «гораздо больше оснований думать <...> что полового акта не будет, нежели что он сохранится: иначе нужно <...> утверждать *здесь* феноменальное чудо преображения тела; акт обращен назад, вниз, в род, в деторождение»[4]. Ее мысли по этому поводу сходны с кирилловским представлением об экстазе: продление экстаза приводит к физическому изменению человека. Гиппиус пишет, что ее божественная любовь к Философову в 1905 г. возвысила ее до уровня утопического «нового человека» («будущего далекого человека»). Прямая связь между идеями Федорова о физическом преобразовании человеческого тела и соответственными идеями Мережковских остается пока не установленной, но типологические параллели несомненны.

II

Подобно многим своим предшественникам и современникам, Мережковский и Гиппиус увлекались эзотерическим значением чисел, в особенности тайной андрогинного принципа «два в одном» и связанного с символикой Троицы принципа «три в одном». Пытаясь определить внутреннюю динамику религии Третьего Завета и распространить ее на сферу социальных событий 1905 года, Гиппиус формулирует свою теорию «тройственного устройства мира». Ее нумерология носит мистический и одновременно диалектический характер: «один» соотносится с единственностью и неделимостью человека, «два» — с божественной по своей природе чувственной любовью (или с «два в одном»), при которой тем не менее сохраняется неповторимость каждого, «три» — с общностью людей, с множественностью, которая представляет собой «три в одном» и которая не разрушает любовного «два». В этой обманчиво простой схеме заложена обширная программа будущей организации общества: вслед за утопическими триадами XIX века она обеспечивает полную гармонию личных, религиозных и общественных нужд всех и каждого.

Магические числа и числовые формулы воплощали оккультный принцип correspondences и выражали для Мережковского и Гиппиус множественные эзотерические смыслы, которые они искусно вплетали в свою триадическую философию воскресения. Как и Соловьев, они распространяли Халкидонский догмат божественной и человеческой природы Христа на соединение в человеке духовного и физического начал. В типичном постницшеанском imitatio Christi* принцип «два в одном» Третьего Завета символизирует непрокреативное соединение духа и плоти, от которого и происходит *новый человек*. Понятие «двух в одном» (или, что то же самое, «святой плоти») имело своей целью преодоление аскетизма исторического христианства, однако, без плотской любви. Эта формула стала символом вечной любви, или слияния Афродиты небесной и земной; прокреативная же любовь, напротив, всегда приводит к смерти. В своей высшей идеальной точке «два в одном» представляет андрогина и андрогинную любовь, которые должны положить конец прокреативному процессу. Мережковский привлекает Климента Римского, известного отца церкви первого века, и описывает наступление Третьего Завета как время, когда два станет один[5].

Мережковский, склонный к диалектике и историософии, основывает свое апокалиптическое учение Третьего Завета на принципе «три в одном». Обыкновенно эта мистическая фраза относится к Святой Троице, но у Мережковского она распространяется также и на всю будущую религию. Вслед за Иоахимом Флорским, итальянским мистиком XII века, Мережковский в своей концепции Третьего Завета делит историю на три периода: время Бога Отца, Бога Сына и Бога Святого Духа. В третьем и последнем периоде человечеством будет управлять intelligentsia spiritualis**, что недалеко от хилиастического царства у символистов. Хотя прямое влияние Иоахима на новую европейскую мысль спорно[6], многие современные ученые связывают утопический радикализм XIX века с его тринитарной теологией. «В переводе на утопический дискурс, три эпохи иоахимизма в XIX веке превратились в превалирующую философию истории, которая венчается утопией»[7].

Учение Иоахима, возможно, проникло в русскую утопическую мысль в середине XIX века через посредство Жорж Санд, которая перевела идеи итальянского мистика на язык совре-

---

* подражание Христу (*лат.*)

** букв.— духовная интеллигенция.

менной ей теории социальной революции. Существует также мнение, что тринитарная концепция Соловьева и религиозная философия Бердяева восходят непосредственно к идеям Иоахима[8]. В духе его учения Мережковский не только сводит вместе Ветхий и Новый Завет в новый синтез[9], но и пытается примирить все мифологические противоположности: Дионис и Аполлон, язычество и христианство, и конечно же, мужчина и женщина соединяются у него во всеобъемлющем синкретическом союзе.

Утверждение о прямом влиянии Федорова на Мережковских, может быть, недоказуемо, но многие идеи, существенные для них, перекликаются с федоровскими представлениями о воскресении и Святой Троице[10]. По Федорову, Троица, основанная на принципе триединства, есть Церковь бессмертных, а триединое божество — Бог воскресения, Бог будущего: «В Троице нет причин смерти и заключаются все условия бессмертия»[11]. В ней источник всевоскрешающей любви, соединяющей человека с Богом. В философии Федорова Троица открывает путь будущего и являет собой образ идеального общества, в котором все человечество будет спасено. В религии Третьего Завета идеалу триединства тоже отводится центральная роль; Мережковский подчеркивает его насущную связь с победой над смертью и созданием нового человека.

III

Одним из следствий интереса символистской культуры к андрогинному идеалу и тринитарной мистике стало переосмысление традиционной роли женщины. Эрос, материнство, социальная функция — все это переносилось в сферу мистики. Соловьев и его последователи обожествляли женское начало, и это привело к установлению ряда типичных символистских correspondences. Так, Вечная Женственность ассоциировалась с Софией и Божьей Матерью, которые, в свою очередь, соотносились со Святым Духом, медиирующим христианское «три в одном». Для Гиппиус одной из главных задач стало найти свое место в этой культуре, принижавшей биологическую роль женщины. В своем стремлении превратиться в нового человека Третьего Завета Гиппиус приняла обе числовые формулы, в чем проявились символистское жизнетворчество и поиск всевоскрешающей любви.

Гиппиус писала о себе как о воплощении «двух в одном»: «Я не хочу исключительной женственности, как и не хочу исключительной мужественности. Каждый раз один из двух во

мне обижен и недоволен; с женщинами активизируется мое женское начало; с мужчинами — мужское. В своих мыслях, желаниях, в своем духе — я больше мужчина; телом — я больше женщина»[12]. Ее брак с Мережковским можно рассматривать как андрогинный союз, в котором она играла мужскую роль, а он — женскую[13]. В литературном творчестве андрогинная позиция Гиппиус проявлялась в использовании мужского лирического «я» и мужских псевдонимов (Антон Крайний, Товарищ Герман и т.д.). В сфере театрализации жизни Гиппиус вела себя аналогично, шокируя публику тем, что разыгрывала перед ней попеременно амазонствующую Клеопатру и изнеженного пушкинского денди[14]. Таким образом она, как бы иллюстрируя идеи Отто Вейнингера, которыми увлекалась[15], находила выражение своей *мужеженственной* и *женомужской* сущности.

Тринитарное «три в одном» воплотилось, на уровне жизнетворчества, в тройственном союзе Мережковского, Философова и Гиппиус, где Гиппиус принадлежала центральная роль. Как и Федорова, Гиппиус интересовали не только идеальные, но и практические, повседневные коннотации Святой Троицы, и она искала их в своей частной жизни. Так, ее трактовка тройственного союза между нею, Мережковским и Философовым сходна с федоровским описанием «Троицы неделимой» как близкой дружбы или иных личных связей между тремя людьми. Тройственный союз Мережковских воплощал в себе идею неохристианской Святой Троицы; медиатором этого союза была Гиппиус, игравшая роль Софии, Божьей матери и Святого Духа. Все эти роли были взаимозаменяемы в ее синкретическом мистицизме[16]. Например, в стихотворении «Вечноженственное» (1928), основанном на цепочке мистических соответствий, андрогинное существо ясно отождествляется с Вечной Женственностью и ее иными аналогами; в «Благой вести» (1904), одном из редких стихотворений Гиппиус, написанном от лица женского персонажа, лирическая героиня — Дева Мария. Это стихотворение, являющееся переложением темы Благовещения, заканчивается строками: «Хочет Он — хочу и я. / Пусть войдет Любовь Господняя...»

Брак Мережковского и Гиппиус и их тройственный союз с Философовым не только воплощали андрогинную любовь и Святую Троицу: они также продолжали традиции утопического семейного уклада, провозглашенного революционными демократами. Так, Вячеслав Иванов с полемической иронией писал об утилитаризме Мережковского: «доселе жива <...> как ни

удивительна такая живучесть,— ересь общественного утилитаризма, нашедшая своего последнего <...> поборника на Руси в лице Д.С.Мережковского»[17]. Хотя Гиппиус не принимала романа «Что делать?», считая его проявлением «вульгарного» материализма, но самого Чернышевского она воспринимала как героя и как святого. Одним из образцов для брака Мережковских и для их последующего тройственного союза был целомудренный, или фиктивный, брак и любовный треугольник, описанные в «Что делать?» и послужившие многим поколениям революционной молодежи примером построения новой семьи. Говоря очень коротко, для Гиппиус в качестве Веры Павловны Дмитрий Сергеевич Мережковский играл роль Дмитрия Сергеевича Лопухова, а появившийся затем Философов как бы исполнял роль потенциального третьего члена тройственного союза в «Что делать?». В соответствии с моделью Чернышевского ménage à trois* Мережковских мыслилась как общность собратьев по идеологии, а не как романический треугольник[18]. Тем самым он соотносился с теорией Гиппиус о «тройственном устройстве мира» и служил примером «нового порядка». Этот антипрокреативный союз воспринимался как новая форма брака, что нашло свое отражение в литургии, исполненной Мережковским, Гиппиус и Философовым при его скреплении. Литургия провозглашала всевоскрешающую природу любви и брачный характер тройственного союза; элементы православного бракосочетания сливались в ней с элементами пасхальной службы.

С политической точки зрения тройственный союз Мережковских должен был стать тайным ядром их Новой Церкви; в 1901–1903 гг. идея Новой Церкви была направляющей силой Религиозно-Философских Собраний. Мережковский и Гиппиус задумывали их как собрание интеллигентного духовенства и религиозной части интеллигенции; их тайным делом было создание Церкви Третьего Завета, которая должна была соединить существующую русскую православную церковь и светскую интеллигенцию в последнем синтезе «новой общественности». На многих собраниях обсуждался смысл любви, пола и брака, что отражало утопические идеалы Мережковских и их единомышленников.

Как и многих современников-символистов, Мережковского и Гиппиус захлестнули политические события революции

---

* жизнь втроем (*фр.*)

1905 г. Примерно в это время они начинают расширять свои религиозные представления, с тем чтобы они могли вместить больше социально-политических идей, включая эсеровскую идеологию. Личным импульсом таких изменений явилось их знакомство и затем дружба с И.И.Бунаковым-Фондаминским и Б.В.Савинковым, которых они пытались обратить в свою новую религию. Гиппиус писала, что, познакомившись с ними, она «поняла душу старой русской революции и полюбила ее. Ее правду и ее *ложь*. Внутренне я чувствовала ее *темную* связь с Христом»[19]. Она особенно сблизилась с Савинковым, главой эсеровской боевой организации, человеком сложным и неоднозначным.

С тактической точки зрения тройственный союз Мережковских напоминал — и функционально и структурно — нечто вроде подпольной революционной ячейки Нечаева, которая, правда, состояла из пяти, а не трех человек. Подобно Нечаеву и последующим поколениям русских революционеров (ср. «Что делать?» В.И.Ленина), Мережковский, Гиппиус и Философов пытались организовать и другие тройственные союзы, построенные на тех же принципах, что их собственный: так должна была распространиться религия Третьего Завета. Впрочем, единственным тройственным союзом, продержавшимся сколько-нибудь длительное время, был антипрокреативный союз Антона Карташова и двух сестер Гиппиус — Наталии и Татьяны. Он распался, так как Карташов настаивал на исключительной личной любви, подразумевавшей половые отношения, семью и детей. В 1906 году Мережковский, Гиппиус и Философов даже выехали в Европу в поисках единомышленников, которые согласились бы образовывать тройственные союзы в роли пока еще невидимой, внутренней церкви.

* * *

Неохристианство Мережковского и Гиппиус было синкретичным и вызывающим для своего времени. В этом христианском учении переплетались оккультизм, нумерология, эзотерический принцип «как внизу, так и вверху»; соответственно, у каждого явления была изнанка и все было взаимозаменяемо. Следуя символистскому принципу жизнетворчества, Гиппиус переносила свои любимые абстракции в действительность. Наиболее удивительной скрытой стороной, если угодно изнанкой, программы Мережковского и Гиппиус был их подспудный радикализм, условно говоря, в духе Чернышевского. И хотя антипрокреативный, андрогинный и триадический

принципы Мережковского и Гиппиус уходят своими корнями в христианский мистицизм и ницшеанскую систему ценностей, их можно также возвести к русской утопической традиции, в особенности к Достоевскому, Федорову, Соловьеву и даже к радикализму 60-х годов XIX века.

1 См. *Рейфман П.С.* Предполагаются ли дети? // Труды по русской и славянской филологии, XIV. Ученые записки Тартуского государственного университета. 245. Тарту, 1970. С. 357–363.

2 Диалог между Шатовым и Виргинской о новорожденном ребенке Магіе отражает их противоположные позиции. «Тайна появления нового существа, великая тайна и необъяснимая...— говорит Шатов,— и как жаль, что вы этого не понимаете <...> Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный, как не бывает от рук человеческих; новая мысль и новая любовь <...> И нет ничего выше на свете!» В ответ на восторженные слова Шатова, Арина Прохоровна называет новорожденного «лишним» человеком, которому «не надо бы родиться. Сначала перекуйте так вс#е, чтоб они не были лишние, а потом и родите их» (*Ф.М.Достоевский*. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 10. С. 452).

3 *Соловьев Вл.* Смысл любви // Соловьев Вл. Соч.: В 2 т. Серия «Философское наследие». М., 1990. Т. 2. С. 513.

4 См.: *Pachmuss Temira*. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippius. Munich. 1972. P. 67.

5 Согласно Клименту, это одно из самых глубоких поучений Иисуса Христа, зафиксированных в коптском Евангелии, но не в Новом Завете.

6 См.: *Marjorie Reeves, Warwick Gould*. Joachim of Fiore and the Myth of the Eternal Evangel in the Nineteenth Century,. Oxford. 1987. P. 1–5, passim.

7 *F.E.Manuel, F.P.Manuel*. Utopian Thought in the Western World. Oxford. 1979. P. 33–34.

8 E.Benz. Evolution and Christian Hope: Man's Concept of the Future from the Early Fathers to Teilhard de Chardin (transl. H.Frank). London. 1967. P. 46.

9 Reeves и Gould считают, что, несмотря на сходство между Иоахимом и Мережковским, знакомство последнего с идеями итальянского мистика не доказано; однако из писем Гиппиус мы узнаем, что Мережковские знали про калабрийского аббата и даже собирались посетить в 1937 году основанный им Флорский монастырь. (Pachmuss T. Указ. соч. С. 291).

10 При этом, в 1937 году, в письме к Виктору Мамченко Гиппиус критически отзывалась о Федорове, в особенности о его теории воскрешения предков.— Там же. С. 452.

11 *Федоров Н.Ф.* Сочинения. М., 1982. С. 132.

12 «Contes d'amour» // Between Paris and St.Petersburg: Selected Diaries of Zinaida Hippius (transl. ed. Temira Pachmuss). Urbana, Illinois, 1975. P. 77. (Цитирую в собственном обратном переводе с английского).

13 Секретарь Мережковских Владимир Злобин пишет, что «в их браке руководящая, мужская роль принадлежит не ему, а ей. Она очень женственна, он — мужествен, но в плане творческом, метафизическом, роли перевернуты. Оплодотворяет она, вынашивает, рожает он. Она — семя, он —

почва, из всех черноземов плодороднейший».— Злобин В. Тяжелая душа. Вашингтон, 1970. С. 19.

14 См.: *Olga Matich*. Dialectics of Cultural Return: Zinaida Gippius Personal Myth // Russian Literary Mythologies: From the Golden Age to the Silver Age (eds. B.Gasparov, R.Hughes, I.Paperno). Berkeley, 1991.

15 См.: *Гиппиус З.Н.* Арифметика любви // «Числа», 1931. № 5. passim.

16 По Федорову, Святой Дух является прототипом идеальной женщины, которая не жена, не мать, не возлюбленная, а дочь.

17 *Иванов Вяч.* Экскурс. О секте и догмате // Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 11–12.

18 См.: *Matich O.* Указ. ст. См. также: *Irina Paperno*. Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior. Stanford. 1988. P. 89–158.

19 «About the Cause» // Contes d'amour... С. 145. (Цитирую в собственном обратном переводе с английского).

Бернис Г.Розенталь (США)

МЕРЕЖКОВСКИЙ И НИЦШЕ (К ИСТОРИИ ЗАИМСТВОВАНИЙ)

Воздействие Ницше на русскую культуру в конце XIX — начале XX вв. оказалось куда значительнее, чем на любую другую европейскую, за исключением, вероятно, немецкой[1].

Знакомство с работами философа в России произошло в конце 1880-х — начале 1890-х гг. К тому времени внецерковная религия интеллигенции — народничество — утратила свою привлекательность. Два поколения интеллигентов «ходили в народ» без каких бы то ни было видимых результатов, а тем временем капитализация страны грозила размыть вовсе идеал сельской общины. Ориентированный исключительно на факт позитивизм полностью исключал обсуждение таких вопросов, как смысл жизни и загадка смерти. Русская православная церковь была подчинена государству, отсюда — естественные затруднения богословов и церковных деятелей в их поисках новых христианских решений проблем современной жизни. И если на Западе просвещенческие представления о рационально устроенной вселенной, а также о рациональной и доброй «естественной» природе человека вызывали уже недоверие, то в среде русской интеллигенции многие испытывали отвращение к тому, что представлялось им мещанством и пошлостью европейской действительности. Откровенное презрение Ницше к филистерству, материальному благосостоянию, а также предпочтение эмоций и инстинкта разуму — все это только увеличивало его привлекательность для русских читателей, которые ассоциировали рационализм с западной культурой. Рецепция Ницше в России на первом этапе знакомства с его трудами представляется освобождающей. Его учение помогало раскрепощению личности от жертвенного самоотречения в духе заветов и ортодоксального христианства, и ортодоксаль-

ного народничества; к началу XX века оно становится одним из важных факторов духовной жизни.

Среди первых поклонников Ницше в России мы находим писателей, общественных деятелей, которые были увлечены его живым языком, легко запоминающимися афоризмами и яркими образами. «Золотой век» русской литературы был уже позади; идеи Ницше содействовали зарождению новых литературных и художественных форм. Асистематическая природа его мысли (уязвимая с точки зрения строгой философии) оказалась серьезным преимуществом в тогдашних условиях. Отслоившись от своего первоначального контекста, идеи и образы философа зачастую служили для защиты или разрушения культурных и политических ценностей в самом широком диапазоне. Воздействие его идей было столь глубоким, что даже когда первые поклонники начинали впоследствии отвергать его учение, как это случилось со многими из них, они все равно продолжали диалог с автором «Заратустры».

Дмитрий Сергеевич Мережковский был среди первых и самых энергичных популяризаторов Ницше в России, и его деятельность во многом иллюстрирует процесс подобной эволюции с вытекающей отсюда переоценкой ницшеанства в целом. Мережковский познакомился с учением Ницше в конце 1880-х гг., когда уже разочаровался в народничестве, позитивизме и искал новый символ веры. В ту пору для Мережковского учение Ницше означало прежде всего самоутверждение, творческую продуктивность в искусстве и культуре, эмоциональное освобождение от всяческих уз, ограничивающих личность, отказ от традиционных ценностей христианства и народничества (альтруизма, смирения и — особенно — аскетизма). В рамках этого широкого восприятия Ницше можно выделить несколько моментов. В 1890-х гг. Мережковский акцентировал в первую очередь бунтарство против отживших ценностей и поиск жизненных сил в искусстве. Вследствие разочарования в подобных попытках Мережковский обратился к христианству[2]. Посвятив свои силы его переоценке, Мережковский предложил в самом начале XX столетия новую его интерпретацию, основанную на Апокалипсисе и представлявшую собой сплав христианства и язычества (на самом деле язычество здесь — лишь синоним ницшеанства), в рамках которой Мережковский попробовал разобраться в тех возражениях, которые адресовал христианству Ницше. Поскольку революция 1905 г. заставила Мережковского задуматься над социальными и политическими проблемами, он снова обратился к Ницше, которого считал анархистом, и заим-

ствовал у него, вместе с отвращением к социализму, концепцию революционности. Вскоре после первой русской революции Мережковский отошел от Ницше, но продолжал размышлять над самой ницшевской проблематикой — правда, в иных терминах, используя, например, оппозицию «лермонтовского» и «тютчевского»[3]. Как бы то ни было, элементы ницшевской мысли прочно укоренились в его сознании. Даже позднее, в эмиграции, Мережковский все еще прибегал к идеям и образам Ницше для выражения собственных концепций.

В «Рождении трагедии из духа музыки» (1872) Ницше утверждал, что в здоровье культуры центральную роль играет миф. Под мифом немецкий мыслитель разумел систему верований, присущую всякому обществу, его центральную идею и основополагающие принципы. Западную культуру с ее рационализмом Ницше обвинял в том, что она отвернулась от источников творчества; он проповедовал возвращение к подавленной дионисийской стихии души и отстаивал художественное творчество — как ее выражение, отвечающее на вопросы, на которые не может дать ответа позитивистская наука. «Рождение трагедии» оказало на Мережковского исключительно сильное воздействие. Однажды влюбившись в классическую древность (во время путешествия по Греции и Италии), он ощущал глубокую близость к эстетической ориентации Ницше. В поисках основополагающей идеи, которая могла бы восстановить связь между народом и интеллигенцией и способствовала бы созданию подлинно национальной культуры, Мережковский первоначально возлагал все надежды на искусство и его жрецов-художников.

Его первое значительное выступление на данную тему — работа 1892 г. «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Сплавляя темы романтизма, символизма и ницшеанства, Мережковский превозносил искусство как высшую форму человеческой деятельности, воображение — как вершину человеческих способностей, а художника — как отважного первооткрывателя нашей души, строителя новой культуры. Апофеоз мистического идеализма у Мережковского сближен с мыслью Владимира Соловьева об искусстве как теургии, пути к божественной истине.

Уже увлеченный Ницше, Мережковский однако не стал ницшеанцем. Его отталкивали метафизические аксиомы ницшевской философии. В 1892–1893 гг. Мережковский отказывался принять на веру убеждение Ницше, что мир бессмыслен и непознаваем, представление о том, что истины высшего по-

рядка не существуют (они — не более, чем прекрасные иллюзии). Общая надежда на совершенствование человека, взаимная любовь к прекрасному и разделяемая обоими авторами ненависть к мещанству — вот те точки, в которых пересекались их несовместимые в остальном взгляды.

Но на протяжении последующих двух лет Мережковский делает свой выбор в пользу Ницше, расстается с прежними надеждами, обретает возможность прямо заявить о своем отходе от народничества; в терминах ницшеанства можно было провозгласить примат индивидуализма и элитарности, которые прежде увязывались с виной интеллигенции перед народом. Поэт отныне становился не только пророком, но и «героем созерцания»[3а]. Противник материализма, безразличный к экономическому прогрессу, Мережковский настаивал на том, что лихорадочная активность деловых людей неспособна создать новые формы жизни — это удел художника.

Симпатии Мережковского к ницшеанству достигли своего пика в 1894–1896 гг. Отвернувшись от «иных миров», он приготовился сражаться со «страхом жизни» (и смерти), который мучил его с самого детства, жаждал земных радостей. «Оставайтесь верны земле,— советовал Заратустра,— «и не верьте тем, кто говорит о надземных надеждах!». Мережковский превозносит мужество, гордость, высмеивает христианский аскетизм и смирение. Христианская душа обернулась теперь Психеей. Ницшеанство, понятое как асоциальный индивидуализм, помогло ему самоутвердиться и утвердить исключительную функцию искусства, отстраниться от «толпы». Искусство и чувственность должны преодолеть невыносимость бытия, внести смысл в существование. На поклонении красоте Мережковский выстраивает новый образ жизни. Составные его элементы — разрушение «скрижалей», устаревших заповедей, поклонение плоти и превознесение художника как сверхчеловека. Главными его добродетелями считались отныне верность своей цели и мужественное презрение к общественным условностям; первейшими грехами — банальность и безобразие. «Ради новой красоты» художнику дозволено преступить все «пределы» и «черты».

«Смерть богов (Юлиан-Отступник)» (1895) — первый роман исторической трилогии «Христос и Антихрист» — представлял собой во многих отношениях ницшеанский трактат. Героем книги был римский император, попытавшийся восстановить язычество в качестве государственной религии. Языческие симпатии Юлиана имеют эстетическую природу. Герой с юных

лет влюблен в статую Афродиты (очевидный намек на собственный опыт писателя). Возненавидев христиан за то, что они разрушали красоту, Юлиан решился ниспровергнуть ее гонителей. В романе он называет христиан не иначе, как воронами из Галилеи, клеймит их рабскую мораль, их завороженность смертью и страданием. Болезненной религии христиан император противопоставляет свою собственную веру — поклонение живой душе красоты. Светлое земное счастье, вдохновенная любовь разгонят мрачные тени и снимут тревожащие вопросы бытия. Уныние, страх, жертвенность и молитва станут излишни. Человек будет распоряжаться своей судьбой, творить для себя новые смыслы. Эстетическое наслаждение, восторг битвы и борьбы, «вечный олимпийский смех» заглушит звук рыданий в мире, где люди станут богами.

Но даже в эту пору Мережковский сохранял некоторые оговорки в своем приятии ницшеанства как путеводительной философии жизни. Героиня романа, Арсиноя, рассказывает о совершенно ином Христе, нежели тот, которому поклоняются галилеяне; утверждает, что настоящие вероотступники именно они, потому что подлинный Христос любил жизнь, детей, любил радость бытия. Однако Юлиану не дано примирить то, что Мережковский тогда называл «двумя правдами»: истину Титана и истину Галилеянина, Олимпа и Голгофы, Бога и Дьявола.

Тем не менее уже в образе Юлиана воплотились некоторые элементы желанного примирения. Он устремлен к духовному и ненавидит распущенность язычества. Его Дионис — это бог любви, но не похоти. Юлиан восстанавливает языческие храмы, но одновременно желает освободить рабов и запретить кровавые увеселения римлян.

Эссе о Пушкине («Пушкин» — 1896) также отмечает начало долгого пути, на протяжении которого Мережковский пытался примирить «истины» язычества и христианства. По его мнению, это удалось сделать бессознательно — Пушкину, и он стал искать разгадку к «тайне» поэта. В понимании Мережковского «язычество» и «христианство» равно не сводимы к определенным историческим или философским категориям. Это — более широкие смысловые комплексы. Язычество означало «истину земли» — искусство, красоту, чувственность, самоутверждение. Христианство указывало на «истину небес» — вечную жизнь, братскую любовь. Ни тот, ни другой феномен не казались Мережковскому цельными, поскольку язычество отрицало душу, а христианство отвергало тело.

Литературно-критические работы Мережковского позволяют понять и иные аспекты его все более разборчивого приятия ницшеанства. Если Мережковский писал о скорби Флобера, то причину ее находил в ряду психологических последствий жизни исключительно ради искусства; если речь заходила об Ибсене, то критик видел в нем пример отрицательных последствий индивидуализма с его разрушительным призывом к вечному бунтарству. Подлинным символом эстетического индивидуализма стал у Мережковского Тютчев. В 1915 г. Мережковский намекнул, что тютчевская картина хаотической вселенной (а на самом деле — дионисийский хаос Ницше) едва ли не толкнула его самого к самоубийству в 1890-х гг. Неспособный вынести идею космической пустоты, идею мира, лишенного смысла и порядка, где зло неотличимо от добра, Тютчев отпрянул в ужасе, уцепился за христианство, как утопающий за соломинку[4] (здесь Мережковский говорит столько же о Тютчеве, сколько о самом себе). Попытка выстроить образ жизни, в центре которого стояло бы искусство, не удалась. После многих колебаний Мережковский именно в христианстве стал искать абсолютные ценности. В 1899 г. он «обратился» к Христу, в 1900 г. стал проповедовать «новое религиозное сознание», но при этом влияние Ницше остается весьма ощутимым.

Нападая на атеистическую традицию русской интеллигенции, Мережковский вместе с тем отвергал то, что теперь называл «историческим христианством» (то есть христианством в церковном толковании). Он предсказывал, что на смену ему грядет Третье Откровение или Третий Завет, который будет дарован Христом, чье Второе Пришествие неминуемо. Христиане смогут наслаждаться личным бессмертием, любовью и всеми радостями мира. Идеи Ницше использовались в данном случае для уяснения того, что Мережковский считал пороками «исторического христианства».

Труд Мережковского «Л.Толстой и Достоевский» (1901–1902) отражал его апокалиптические чаяния и продолжающуюся неоднозначную полемику с Ницше. Поистине присутствие Ницше в этом тексте столь же значительно, как и присутствие двух русских гениев, которых исследователь сравнивал не только друг с другом, но и с немецким философом. Мережковский превозносил Ницше как одного из самых остро чувствовавших мыслителей на Западе; при этом он вспоминал, какой восторг испытал при воскрешении «двух олимпийских богов, Аполлона и Диониса <...> в юношеской и столь весенней книге Фридриха Ницше — «Рождение трагедии»» (IX, VIII).

Он также вспомнил, как приветствовал «соединение этих двух противоположных демонов или богов в еще более необычайном и таинственном явлении Заратустры», как познал тогда «совпадение самого нового, крайнего из крайних, европейцев и самого русского из русских», Ницше и Достоевского: «С двух разных, противоположных сторон,— заключал Мережковский,— подошли они к одной и той же бездне. Сверхчеловек — это последняя точка, самая острая вершина великого горного кряжа европейской философии <...> Дальше некуда итти <...> дальше — обрыв и бездна, падение или полет — путь сверхисторический — религия» (IX, VIII–IX). И развивал эту мысль: «<...> Человекобог и Богочеловек, Христос и Антихрист — вот два противоположных берега, два края этой бездны» (IX, X); только религия способна даровать человеку крылья, чтобы он сумел перелететь через эту бездну. Мережковский был убежден, что судьба всего человечества (а не только России) зависит от того, какой выбор сделает его поколение: выберут ли они сверчеловека Ницше или Христа Достоевского.

Оппозиции язычества и христианства соответствует в труде Мережковского оппозиция внутри христианства: противостояние плоти и духа, неоднозначными символами которых стали соответственно Толстой и Достоевский. Находясь под впечатлением нападок Ницше на христианский аскетизм, Мережковский утверждал, что «историческое христианство» сосредоточилось на духе в ущерб плоти; защищая «священную плоть» и сакральную власть пола, настаивал, что в отзывах о христианстве Ницше был «не религиозно, не мистически, но исторически прав» (XII, 50); и, однако, выражал уверенность, что возвращение христианства к «плоти» опровергнет ницшевское обвинение его в нигилистическом буддизме.

Объектом критики Мережковского стала толстовская проповедь «воли к ничтожеству», аскетизма, альтруизма, пассивности, «бегства от культуры». Самоутверждение у Ницше противопоставлялось толстовскому отрицанию какого бы то ни было значения индивидуума в истории. Однако с разных точек зрения, заключал Мережковский, Толстой и Ницше пришли к сходному истолкованию Христа: оба находили в его учении самоотрицание, пассивность, самоотречение. При этом Мережковский противопоставлял Толстого-проповедника и философа Толстому-художнику. Художественные сочинения Толстого обнаруживают, по Мережковскому, его одержимость плотью, хотя писатель многократно разражался филиппиками против нее; между тем Ницше, едва ли испытавший удовольствия

плоти, защищал ее безоговорочно лишь в теории. Ницше проклинал Христа, а Толстой благословлял Его, однако в понимании критика Ницше в тайне был учеником Христа и явным его противником, Толстой же был явным последователем и скрытым противником Христа. (Мережковский считал гносеологию и этику Толстого не христианской, но буддийской.) В интерпретации Мережковского Христос обладает двумя ликами — не только «темным ликом» «исторического христианства», увиденным и Ницше, и Толстым, но и иным, который на первый взгляд представляется ликом Антихриста, но в действительности являет подлинный образ Христа, который еще предстоит открыть в будущем. Критик настаивал, что именно этот образ бессознательно искали оба — Толстой и Ницше.

В рамках апокалиптической перспективы Мережковского еще важнее была параллель между Ницше и Достоевским, при всей противоположности их миросозерцаний. Мережковский отметил намек на Достоевского в книге Ницше «Сумерки идолов» («Götzendämmerung») и сопоставил фрагменты из Ницше с высказываниями различных персонажей Достоевского, особенно Кириллова. К примеру, утверждение Кириллова: «Если Бога нет, я — Бог» сближалось с ницшевским: «Если Бог существует, как же мне не быть Богом?». Ницшевская концепция свободного выбора в смерти предвосхищена самоубийством Кириллова, совершенным для утверждения собственной свободы. Заявление Ивана Карамазова: «Если Бога нет, то все дозволено» сопоставлялось с мыслью Заратустры: «Ничто не истинно, все разрешено». Завет Заратустры: «Оставайтесь верны земле» сближался с поцелуем земли у старца Зосимы и словами Дмитрия Карамазова о «сырой матери-земле». Утверждение Ницше, что народ, который поверит в себя, заведет собственных богов, перекликается, по Мережковскому, с националистическими идеями Шатова, с его верой в русский народ-богоносец.

Мережковский особенно подчеркивал, что и Ницше, и Достоевский пророчествовали приближающийся конец мира и рождение нового человека (XII, 187–188). Вскоре после душевной болезни Ницше стал называть себя Антихристом; в одном случае он подписался «последний ученик философии Диониса», в другом — «Распятый». Незадолго до смерти Достоевский в дневнике предупреждал о пришествии Антихриста. Ницше сетовал на «человеческую, слишком человеческую» ограниченность и описывал человека как нечто, что следует преодолеть. Кириллов утверждал, что в своей земной оболочке человек должен физически перемениться: «Тогда историю будут делить

на две части: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога <...> до перемены земли и человека физически». Мережковский усматривал прямое сходство этой мысли с ницшевской идеей «нового существа, *новой твари* — Сверхчеловека» (X, 120).

Откликаясь на вызов Ницше, призывавшего к переоценке всех ценностей, к выходу по ту сторону добра и зла, Мережковский попытался сформулировать основы новой христианской нравственности. Возражая и Достоевскому, и Ницше, он отвергал и анархизм немецкого философа («Государством называется самое холодное из всех холодных чудовищ».— «Заратустра», «О новом кумире»), и монархизм русского писателя. И вместе с тем утверждал, что Достоевский не «смешивал» религиозно-христианскую идею с идеей «государственной», в то время как «европейская культура» вплоть до настоящего времени следовала не заповедям Христа, но законам Ветхого Завета, «древнеримскому праву» и кантовскому категорическому императиву (X, 155, 186). Законом Христа является любовь, а сам Христос есть свобода. Заблуждение Ницше в том, что он считал Христа проповедником рабской нравственности. Объединив в себе оба полюса, человекобога и Богочеловека, Христос создал учение вовсе не уравнительного порядка, как несправедливо утверждал Ницше, но учение, означавшее «открытие новых, глубочайших долин, новых, высочайших гор» (XII, 24). Данное им обетование личного бессмертия не означает самоотвержения, но напротив — есть величайшее самоутверждение. Христос, говорил Мережковский, феномен не моральный, но религиозно-сверхнравственный, прорывающий все преграды и пределы, положенные в законах нравственности, феномен величайшей свободы (XI, 186). «Почти невозможно <...> представить себе, чтобы Достоевский этого не видел: кажется, он только не хотел видеть», испытывал «ужас» перед такого рода «последней свободой» (XI, 186–187).

Войдя в роль христианского пророка, Мережковский призвал своих собратьев по символизму вслед за ним обратиться к новому христианству. Ответом Мережковского на секулярный апокалипсис Ницше стало утверждение, что вселенная не сводима ни к «вечному возвращению», ни к бесконечному потоку, но имеет предустановленную цель, начало и конец — Второе Пришествие Христа.

Однако у Мережковского еще не было определения Христа. Неопределенность (представляют ли Христос и Антихрист две стороны одной медали, или они тождественны друг другу, или

они — вечные враги, приговоренные к нескончаемой войне?) преследовала Мережковского несколько лет. Следы ее можно разглядеть в двух последующих романах его первой исторической трилогии: «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) и «Антихрист. Петр и Алексей» (1904).

Леонардо представлен у Мережковского своего рода новым сверхчеловеком, в котором отчетливо просматриваются черты Христа, но который живет в гармонии и с языческим началом. Леонардо добр, ощущает родство со всеми живыми тварями, не преступает границ дозволенного и не наделен волей к власти. Тем не менее, он только предтеча примирения двух начал, которого искал Мережковский. У Леонардо есть механик с вполне прозрачным именем Зороастро да Перетола; он на всю жизнь остался калекой, свалившись на землю с высоты, в результате неудачной попытки Леонардо снабдить человека крыльями. Лишь работая над картиной с изображением Иоанна Крестителя (по ходу работы Иоанн все более становится похож на Вакха, а заодно и на Мону Лизу), Леонардо проникается сознанием того, что Дионис и Христос, Христос и Антихрист суть одно и то же.

«Антихрист. Петр и Алексей», опубликованный всего через несколько лет, продемонстрировал изменения в отношении автора к христианству и к Ницше. Прежде для Мережковского Петр олицетворял глубоко положительный пример сверхчеловеческой энергии и живое воплощение воли к власти. Напротив, в романе Петр порой выглядит совершеннейшим чудовищем. Это человекобог, или человекозверь, или Антихрист, его образ дается за пределами традиционных понятий о добре и зле. Описание жалкого, богобоязненного, слабого Алексея показывает перемену в отношении Мережковского к христианству.

Ключевой фигурой в романе стал, однако, не Петр и не Алексей, но странник Тихон. В поисках религиозной истины он приходит в хлыстовскую секту, чьи обряды включают сексуальные оргии и самобичевание. Но Тихон покидает сектантов, когда выясняет, что они практикуют ритуальные убийства. В изображении хлыстов у Мережковского просматривается критика дионисийства. Далее в своих странствиях Тихон встречается с посланцем небес, старцем Иоанном, который рассказывает ему о приближающемся конце света и о грядущем Третьем Завете. Книга завершается пророчеством о близящейся великой битве, когда силы Христа одолеют силы Антихриста. «Две истины», наконец, окончательно разделились, и объединение состоится лишь по Втором Пришествии.

Революция 1905 г. заставила Мережковского пересмотреть свое безразличие к социальным проблемам. Он переходит к проповеди «религиозной революции» и развивает новую концепцию «религиозной общественности» — своего рода христианский анархизм. Формулируя свои взгляды, на этот раз уже сознательно как возражение Ницше, Мережковский противопоставил ницшеанскому принципу власти христианский принцип любви. Он утверждал: где есть любовь, там есть и свобода. В идее любви он рассчитывал найти средство для примирения того, что называл «истиной анархизма» (личная свобода), с «истиной социализма» (принадлежность к социуму). Отдавая предпочтение анархизму, Мережковский предупреждал, что социализм отрицает личность — в социалистическом обществе будет править чернь; вместе с Ницше он считал социализм нравственностью рабов. Восхваляя Ницше, Макса Штирнера, Михаила Бакунина и Ибсена как пророков великой всемирной революции, которая уничтожит государство, он отвергал вместе с тем индивидуализм как силу, воздвигающую преграды между людьми.

По Мережковскому, растущее духовное ослабление русского общества способно оставить Россию беззащитной перед заразой буржуазного духа, доминирующего в Западной Европе: комфорт, выгода и компромисс могут заместить Град Божий. Одновременно в поисках новых христианских ценностей Мережковский выступал против тех, кого считал сторонниками ницшеанского аморализма; нигилистические веяния в русском обществе он приписывал отчасти влиянию ницшевских идей, называя их «детской болезнью», опасной для взрослых.

При этом Мережковский отрицал, что когда-либо «соблазнился» ницшеанством (XVI, 54). Он презрительно именовал его «вечным романтизмом», «вечным демонизмом» или «воскрешенным язычеством», обвиняя при этом других, например, Петра Струве, в проявлении воли к власти или в иных грехах из репертуара ницшеанства. Свое ницшеанство 1890-х гг. он объяснял как этап религиозных исканий, когда — ради проникновения в истину Иисуса Христа — он должен бы до конца исследовать ложную идею. Мережковский признавал, что оказался в опасной близости к Антихристу, но зато теперь он способен принять обе истины (небесную и земную, духовную и плотскую) — как составные части, воплотившиеся в личности Иисуса Христа; отныне он отвергал полностью мысль о тождестве Христа и Антихриста как опасное богохульство (I, VI–VII).

В этот период Мережковский все реже прямо обращался к

ницшевским идеям. В его эссе «М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909), хотя оно и посвящено ницшеанским темам, сам Ницше практически не упоминается. В работе «Две тайны русской поэзии» (1915) для описания тютчевских идей Мережковский использовал «язык» ницшеанства.

Во время Первой мировой войны ницшеанство широко ассоциировалось с «волей к власти», воплощенной, как считалось, в немецком милитаризме. Мережковский не остался чужд этим представлениям, как и влиянию распространенных в те годы в России неославянофильских тенденций. И, однако, сохранил приверженность определенным элементам ницшевской философии, отвергая иные ее аспекты.

В период эмиграции ницшеанские образы и темы у Мережковского скрестились с идеями Вячеслава Иванова, Рудольфа Штейнера, Освальда Шпенглера (в свою очередь, многим обязанным философии Ницше). Автор «Заратустры» помог Мережковскому сформулировать собственный взгляд на проблему Наполеона и на проблему Ближнего Востока. Даже в его работах о Христе и святых можно обнаружить концепции, восходящие к ницшеанству.

Книги Мережковского, посвященные Бонапарту — «Наполеон-человек» (1928) и «Жизнь Наполеона» (1929) — отражают путь, пройденный им от восхищения героем и объединителем Европы у Ницше. В глазах немецкого философа Наполеон воплощал идеал античности, идеал, который «снова, сильнее, проще, проникновеннее, чем когда-либо, прогремел в ответ на старый лозунг лжи ressentiment* о *преимуществе большинства*, в ответ на волю к низинам, к унижению, к уравниловке, к скату и закату человека» — а именно эти идеи, по Ницше, воплотила Французская Революция[4a]. Подобный акцент в образе Наполеона поразил воображение Мережковского, обратившегося в пору эмиграции к поиску героя, способного спасти мир от большевизма. Мережковский восхвалял Наполеона как титана, усмирившего хаос, спасителя, который охранил Святую Европу от Красного Дьявола, как воплощение солнечного бога (Аполлона), последнего героя Запада, закатное солнце Европы. По Мережковскому, явление Наполеона знаменовало близость Конца.

В отличие от Ницше и Достоевского, Мережковский считал его судьбу своего рода христианской мистерией, непроницае-

---

* злопамятство, злоба (*фр.*).

мой для человеческого рассудка. Неверно видеть в Наполеоне исключительно предтечу Христа или исключительно предтечу Антихриста: «...он сам не знает, чей он предтеча. ... Кажется, то, что говорит о нем Пушкин,— самое глубокое, что можно сказать:

Свершитель роковой безвестного веленья»[5].

Порицать его за волю к власти — все равно, что бранить скульптора за любовь к мрамору или музыканта за любовь к звукам. (Отмечу сходство со словами Ницше о порицании хищного зверя за его инстинкты.) Однако любовь к власти еще не самая сильная страсть; фанатизм, эта страсть идейности, куда сильнее. Страсть Наполеона была направлена на создание Империи Разума, на формирование мира в согласии с его собственной мечтой. «Все мы, извращенные мнимым "христианством", думаем, более или менее, как бедный Ницше, что быть добрым значит быть слабым, а быть сильным значит быть злым». Но это вовсе не так. В характере Наполеона добро означало силу[6]. Он сплавил волю и интеллект. Подтекстом и опорой этого представления следует считать слова Ницше, который писал о Гете: «Чего он хотел, так это *цельности*; он боролся с рознью разума, чувственности, чувства, воли <...> он дисциплинировал себя в нечто цельное, он *создал* себя»[7]. Мережковский, в свою очередь, воспринимал Наполеона как цельное воплощение духа, безразличного к соблазнам плоти. Частые намеки Мережковского на слабое тело Наполеона и его расстроенные нервы отсылают нас к ницшевским похвалам Юлию Цезарю, преодолевшему физические слабости усилием воли («Сумерки идолов»). Вместе с тем Мережковский винил Наполеона за то, что тот братство обратил в братоубийство, которое стоило жизни миллионам людей.

Мережковский всегда считал Наполеона фигурой аполлонического толка, но связывал его и с Дионисом. Дионис — лишь тень того феномена, который мы называем Иисусом Христом. Мир не в состоянии существовать без Христа, а потому живет с Его тенью; Тенью Сына является «Наполеон-Дионис», последний из вереницы героев, начало которой мы находим на древнем Ближнем Востоке.

Называя Диониса и Наполеона учителями экстаза, источником которого было «вино Диониса», Мережковский сетовал, что христианское человечество попало под власть «сухого» американизма (намек на «сухой закон», введенный в США). Современники позабыли слова Иисуса: «Я есмь истинная ви-

ноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» (Иоанн, XVI, I). Отступничество от христианского экстаза приводит, по Мережковскому, к демоническому экстазу войны. Писателя буквально преследовало предчувствие неизбежности новой страшной войны; его пророчество вскоре сбылось. В работах о средневековой западной мистике и реформаторах церкви Мережковский упоминает божественный и мистический экстаз, соединяющий людей с Господом, вдохновляющий человека и даже целые народы на полет вопреки законам необходимости, которые символизировались для него, как и для Ницше, законом гравитации[8]. Именно антихристианин Ницше пробудил у Мережковского интерес к иррациональным сторонам человеческой души, хотя он и ощущал необходимость найти альтернативу ницшеанскому экстазу «демонизма».

Мережковский утверждал, что Наполеон умел «вспоминать будущее, как Платон». Однако источником этой мысли в данном случае надо считать скорее Ницше с его концепцией «вечного возвращения» и антропософские представления о перевоплощении. Так, Штейнер считал, что души древних египтян перевоплотились в современных европейцев. В согласии с этой логикой Мережковский приходил к выводу, что Наполеон когда-то жил в Древнем Египте. «Он знал, он "помнил", что — подобно солнцу — он должен был начать свое восхождение на востоке». Египетская кампания стала частью его судьбы. Когда Наполеона короновали императором, он должен был понять — «вспомнить»,— что ему достался венец священной жертвы — как Дионису и Христу. Наполеон «знал», что его ждет поражение при Ватерлоо, но ощущал необходимость сражаться до конца. Это его решение представляло собой высшее проявление человеческой воли в истории. Являя собой пример ницшеанской доблести, amor fati*, Наполеон преодолел страх смерти.

Мережковский написал несколько работ о древнем мире: о Греции, Крите, Египте, Вавилоне, а также Атлантиде. Объединяющая их тема — это «христианство до Христа». И в них он прибегает к образам и идеям, заимствованным у Ницше, особенно к образу Диониса и к «вечному возвращению». Идею о том, что Дионис был предтечей Христа, Мережковский позаимствовал у Вячеслава Иванова, другого серьезного интерпретатора Ницше. Из антропософии Р.Штейнера, а также из иных оккультных учений, Мережковский взял идею религиозной ис-

---

* любовь к судьбе (*лат.*).

ключительности Египта, но если у Штейнера космическое развитие укладывалось в семь эпох, то Мережковский сократил их число до трех (в связи с мистическим значением троичности): первое человечество завершилось вместе с катастрофой Атлантиды; второе началось в Египте и закончится в апокалипсисе; третье человечество начнет свое существование лишь после этого. Изучив множество материалов по археологии, антропологии и мифологии древнего Ближнего Востока, Мережковский был убежден, что Дионис оказался последним в ряду страдающих «окрещенных богов», которые предшествовали Христу.

Погруженность Мережковского в мифы не может быть объяснена только влиянием Ницше, но именно это влияние направило его мысль в сторону мифологии.

На протяжении многих лет Мережковский отслаивал ницшевские образы от их исходного контекста и использовал их по-своему. К примеру, ритуальные танцы, столь значительные в романах Мережковского «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» (1925) и «Мессия» (1928), напоминают дифирамбы Диониса и любовь к танцам у Заратустры.

Следы ницшевского влияния просматриваются и в религиозно-философском творчестве Мережковского периода эмиграции, в частности, в его работах «Тайна трех. Египет и Вавилон» и «Тайна Запада. Атлантида — Европа»[9]. Характерная черта этих работ — отчаянное спекулирование на мистической интуиции, мифах, оккультных учениях — это крайняя версия ницшевского скептицизма в отношении традиционной истории («О пользе и вреде истории для жизни»). Дионис изображен в «Тайне трех» как Отец Дионис рядом с Матерью Деметрой и Сыном Лаихом; вместе они образуют Священное Семейство Элевсинских мистерий. Делая упор на «женском принципе» любви, Мережковский открыто отвергал мисогинию; «мужской принцип» он ассоциировал с «историческим христианством», с ницшевской авторитарностью и войной. Писатель утверждал, что «вечный Египет» освятил пол (ср. его прежние взгляды, вдохновленные Ницше, по поводу «святой плоти») и преодолел смерть, меж тем как Вавилон, наследник Атлантиды, отдавал предпочтение разуму, породив бесконечно несчастливый фаустовский тип человека. Гордые обитатели Атлантиды («Тайна Запада») считали себя «совершенными человекобогами» — воплощением мудрости, знаний, мощи, величия и красоты — но при этом каждый из них готов был принести в жертву всех остальных в угоду самому себе. Усматривая «ниц-

шевские» черты в ненасытной и воинственной природе современной западной цивилизации, Мережковский утверждал, что европейцы погубят самих себя, как атланты, если только не предпочтут Антихристу — Христа.

«Иисус Неизвестный» и «Иисус Явленный» — развитие теории Мережковского и новая попытка разграничить подлинное христианство от его исторических воплощений. Среди элементов ницшеанского толка мы находим здесь представление о страсти как крайнем напряжении воли и уподобление воли в состоянии страсти раздвоению сознания человека, стоящего на краю пропасти: желание спастись и вместе с тем непреодолимое стремление броситься вниз. Эта мысль — трансформация фразы из Заратустры: «Не высота: склон есть нечто ужасное! Склон, где взор стремительно падает *вниз*, а рука тянется вверх. Тогда трепещет сердце от двойного желания своего» («Заратустра. О человеческой мудрости»)[10]. Мережковский часто повторял: Иисус «никогда не смеялся, но улыбался наверное»[11]. По-видимому, это полемический отклик на ницшевское требование «научитесь смеяться!»

Большевизм и иные секулярные революции Мережковский рассматривал в терминах ницшеанства и трактовал их как рабские восстания, как порабощение Антихристу. И хотя Мережковский возражал против социального неравенства, исходя из основ христианства, он все же сохранил во многом ницшеанское презрение к черни.

Следы ницшеанства обнаруживаются и в других трудах Мережковского на религиозные темы. В эссе «Две реформы» — вполне в духе Ницше — противопоставлена «безопасная неподвижность рабства» «рискованному движению к свободе». В книге о св. Франциске Ассизском мы также находим ницшеанские формулировки (вроде «воля Божья есть воля к свободе»). Конечно, автору книги было известно, что святых, художников и философов Ницше почитал высшими существами.

На протяжении долгой жизни Мережковский по-разному использовал идеи Ницше: в 1890-х гг. как таран для сокрушения старых догматов; в начале 1900-х гг. как отправной пункт в процессе переоценки всех христианских ценностей; около 1905 г. как составную часть своей собственной теории религиозной эволюции. Его взгляд на Ницше стал двоиться. С одной стороны, Мережковский обвинял своих идейных врагов и даже целые народы в ницшеанских «грехах» (эгоизме, аморализме, гордыне, властолюбии, милитаризме). С другой стороны, он инкорпорировал в свою философию идеи и образы немецкого

мыслителя, как правило, не указывая их подлинный источник. Дионис и связанные с этим образом идеи (хаос, экстаз, страсть, миф и культ) были приспособлены к собственным нуждам русского мыслителя и пронизывают его тексты на протяжении всего периода эмиграции.

1 Bernice G. Rosenthal, ed. // Nietzsche in Russia. Princeton. 1986; Edith W. Clowes. The Revolution of Moral Consciousness // Nietzsche in Russian Literature. 1890–1914. Dekalb. 1988. Среди последних русских исследований отметим: *Данилевский Р.Ю.* Русский образ Фридриха Ницше. Предыстория и начало формирования; *Коренева М.Ю.* Д.С.Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // В кн.: На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991.

2 Более подробно см.: *B.G.Rosenthal.* Nietzsche in Russia. The Case of Merezhkovsky // Slavic Review. 1974. V. 33. № 3. September. P. 429–452.

3 О взглядах Мережковского между 1905 и 1915 гг. см. детально: B.G.Rosenthal. Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky's Intellectual Evolution // Nietzsche in Russia. P. 80–94.

3а *Мережковский Д.С.* Полн. собр. сочинений: в 24 т. М., 1914. Т. XVIII. С. 137. Далее том и страница указываются в тексте.

4 *Мережковский Д.С.* Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев. Пг., 1915. С. 95–97.

4а *Ницше Ф.* Генеалогия морали // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 437.

5 *Мережковский Д.С.* Наполеон. М., 1993. С. 16.

6 Там же. С. 86.

7 *Ницше Ф.* Сумерки идолов // *Ницше Ф.* Цит. изд. Т. 2. С. 623.

8 *Мережковский Д.С.* Две реформы // Вестник русского христианского движения. Paris, 1984. С. 67–86.

9 «Тайна трех. Египет и Вавилон». Прага, 1925 (первая журнальная публикация — Париж, 1923 г.); «Тайна Запада. Атлантида — Европа». Belgrade, 1930. Здесь сказалось также влияние книги Освальда Шпенглера «Закат Европы». Шпенглер признавал свою зависимость от Гете и Ницше.

10 *Ницше Ф.* Цит. изд. С. 103.

11 *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. М., 1996. С. 229.

III

И.В.Корецкая

«ГРЯДУЩИЙ ХАМ» Д.С.МЕРЕЖКОВСКОГО: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Эта нашумевшая в годы первой русской революции статья-предостережение, причисленная гонителями Мережковского к числу его смертных грехов, имеет ныне не только исторический интерес. Некоторые особенности общественной жизни последующих десятилетий, как и выводы социологической мысли, подтвердили правоту опасений, высказанных Мережковским в начале века. Тем более стоит о них напомнить.

I

Популярности в антиреволюционных кругах статья Мережковского была обязана прежде всего своему эпатирующему плакатно-броскому заглавию; ярлык «грядущего Хама» пресса не раз использует и после того, как в декабре 1905 г. одноименное эссе увидело свет в третьей книжке кадетского еженедельника «Полярная звезда». Немногим ранее поэтический демарш подобного рода предпринял Брюсов: метафорой «грядущие гунны» он обозначил в опубликованном в сентябре 1905 г. стихотворении восставшие массы, «что тучей нависли над миром». Но получившие сходные заглавия, оба эти текста, гласившие о будущем, были в своей сути различны.

Оснащенный «номадической» эмблематикой (имевшей со времен романтизма стойкий положительный ореол), брюсовский гимн «гуннам» фраппировал элиту признанием исторической правоты поднявшихся низов, сколь гибельным ни оказался бы их приход для судеб культуры и ее служителей. Мережковскому такое оправдание «варварского нашествия» могло видеться лишь одним из брюсовских «кощунств»; появление «Грядущих гуннов» вновь подтвердило ту несовместимость в мироотношении, этике, политических взглядах, которая обо-

значилась уже в начале сотрудничества с Брюсовым в пору подготовки и осуществления журнала Мережковских «Новый Путь»[1]. Но теперь выступить против автора «Гуннов» с открытым забралом Мережковский не мог. Утратив собственный журнал и не принимая вполне линии его возглавленного Н.Бердяевым и С.Булгаковым продолжения, московского ежемесячника «Вопросы жизни», в котором Мережковский и З.Гиппиус, по ее словам, «числились сотрудниками номинально»[2], оба они дорожили возможностью печататься в брюсовских «Весах», ставших трибуной символистов. В тогдашних письмах Мережковского к Брюсову, сохранившихся в брюсовском архиве[3], видна эта смесь заинтересованности и скрытого противостояния. Не исключено в данной связи, что формула «грядущий Хам» возникла как полемический противовес брюсовским «Гуннам»: грядет, по мнению Мережковского, отнюдь не романтический «кочевник», но всплывший в круговерти народного движения агрессивный мещанин, люмпен, черносотенец. Русской анархической вольнице (компрометировавшей важный для его построений образ «народа-богоносца») Мережковский отказывал в какой бы то ни было эстетизации; поднявшаяся с общественного дна обезбоженная озлобленная масса может породить лишь темную волну «хамства». (Подобная убежденность резко отделяла Мережковского от присущей многим символистам апологетики «стихии», будь то предвестия «скифства» в стихах Вяч.Иванова рубежа веков[4] или апогей этого умонастроения у Блока и Белого первых послеоктябрьских лет).

Об опасности мещанского перерождения социального большинства Мережковский писал — вслед за Герценом, Н.Данилевским, К.Леонтьевым — с начала 1890-х гг. Предостерегая в одном из очерков 1893 г. от увлечения подозрительными дарами искажающей личность «бездушной торгово-промышленной цивилизации», враждебной «идеальной культуре»[5], Мережковский (как впоследствии Белый, Блок, Э.Метнер) оказался среди предшественников Шпенглера. Их общая с ним зависимость от социологии и культурфилософии Ницше усугублялась у русских писателей воздействиями отечественной мысли. В этой связи существен ранний трактат Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1893. (Привычная оценка этого выступления лишь как точки отсчета в развитии отечественного символизма недостаточна). Среди «причин упадка» литературы Мережковским были названы засилье «газетных поденщиков», привыкших

«угождать низшим вкусам толпы», порча языка из-за «вторжения в литературу демократической богемы», беззащитность писателя «перед грубым насилием *денежного варварства*, перед властью капитала»[6]. Примечательно, в частности, указание Мережковским на такой симптом падения нравов, вульгаризации и унификации умственных интересов, как альянс этой «угождающей низшим вкусам прессы» и толпы, альянс осужденный у нас позже многими критиками «массового сознания», от Белого («Штемпелеванная культура», 1909) и Блока («Искусство и газета», 1912) до М.Цветаевой («Читатели газет», 1935). Предостережения против натиска меркантильно-утилитарного «*Духа Черни*», против воцарившегося в современной Европе кумира материальной «пользы», исключающего «все бескорыстное, безмерное и мистическое», Мережковский высказал в статье 1895 г. «Желтолицые позитивисты»; порабощенность «бескрылым и бездушным материализмом», присущая, по его мнению, цивилизации Китая, виделась здесь как определяющий признак мещанства (XIV, 40–41, 59).

Этапным в размышлениях Мережковского о судьбах мещанской стихии оказался 1902 год, когда широко отмечались памятные даты двух ее великих обличителей — Гоголя (в связи с 50-летием кончины) и Герцена (по поводу 90-летия со дня рождения). Борьба против «чорта вечной пошлости» как одного из ликов метафизического зла — таков тезис Мережковского, определивший суть его интерпретации гоголевского творчества в лекции 1902 г. «Судьба Гоголя» (напечатанной в 1903 г. в «Новом Пути») и в последовавших за ней двух книгах об авторе «Мертвых душ».

Другое измерение мещанства — социально-психологическое — было воспринято Мережковским не столько от Гоголя, сколько от позднего Герцена. Ссылками на него откроется статья о «грядущем Хаме»; дорабатывая ее журнальный текст для одноименного сборника своей публицистики (о чем речь ниже), Мережковский солидаризировался с такими герценовскими определениями идущего в буржуазном мире антропологического регресса, как «мельчание» и «стертость личности», «исключение из нее общечеловеческих интересов» ради нужд «торговой конторы и мещанского благосостояния». А также соотносил эти выводы Герцена в его статье 1864 г. «Концы и начала» с суждениями Дж.Ст.Милля по поводу растущего натиска «*сплоченной посредственности*», угрожающей правам духа (XIV, 6). Существенной для Мережковского в декабре 1905 г. оказалась вынесенная Герценом из опыта европейских революю-

ций 1848 г. убежденность в том, что никакой общественный переворот не сможет преградить путь торжеству обывателя; даже в случае победы пролетариата в нем неизбежно «все пройдет мещанством», пропитается им.

Акцентируя в восприятии мещанства у Герцена момент этический, Мережковский оказался близок начинавшему тогда Р.Иванову-Разумнику. Его статья в августовской книжке «Вопросов жизни» «Герцен и Михайловский», сближавшая антимещанские credo обоих, была, конечно, знакома Мережковскому, сотруднику «Вопросов»; у него есть ряд совпадений с этой статьей Иванова-Разумника в аргументации, цитатах. Да и само выделение Мережковским оппозиции «мещанство — интеллигенция» было присуще Иванову-Разумнику с первых выступлений и вскоре стало лейтмотивом его главной книги «История русской общественной мысли» (1906). Вместе с тем, в анамнезе подобных воззрений у автора «Грядущего Хама», как и у Иванова-Разумника, запечатлелись давнее мнение поэтов-романтиков XIX века о пропасти между безликой «чернью» и творческой личностью, гоголевский портрет присущего «чорту пошлости» «лица толпы, лица «как у всех»» (XV, 189), филиппики Достоевского против «всемства» и «эстетическая ненависть» к «мещанской середине», испытанная, по слову Бердяева, К.Леонтьевым. Стоит отметить также, что, человек «конца века», Мережковский и в 1905 г. не изжил своих тяготений к Ницше, сколько бы ни открещивался от него. Предвосхитившая статью о «Хаме» работа «Судьба Гоголя» была не только по времени близка романам о Юлиане и Леонардо, в которых критика справедливо отметила приверженность автора ницшеанскому герою с его презрением к «стадности»; стоит вспомнить массовые сцены этих романов, где с отвращением и страхом изображал Мережковский одержимую «бесом» насилия толпу, будь то рушащие изваяния языческих богов христиане или флорентийский плебс, осадивший дом «чернокнижника» Леонардо и ликующий при виде костра из бесценных книг и картин, подожженного воспитанными Савонаролой «детьми-инквизиторами». Среди деятелей русской мысли и слова Мережковский оказался одним из тех, кто надолго сохранил приверженность некоторым воззрениям Ницше[7]. При этом соотношение «за» и «против» них, не раз менявшееся у Мережковского в ходе времени, было особенно подвижно там, где речь шла о роли масс. Известно, что у Вяч. Иванова и Блока образы народа и «черни» нередко сливались, и она лишалась своего обычного негативного ореола (Вяч. Иванов «Поэт и Чернь»,

1904, Блок «Вися над городом всемирным», 1905). Мережковский же остался верен ее давнему романтическому неприятию, обостренному у Ницше. Но отождествления понятий «чернь» и «народ» у Мережковского не было; глубины народные, куда не проникла «темная стихия», сохраняли, по его мнению, «мистическое сознание»; приобщение к нему интеллигенции — существенный момент в религиозно-реформаторских претензиях адепта христианства «Третьего завета».

Однако при всей влиятельности книжных впечатлений у крайне подверженного им Мережковского, главный толчок для кристаллизации идеи «мещанства-хамства» дали, конечно, общественно-политические события момента; дата публикации статьи — 30 декабря 1905 года — красноречивое тому подтверждение. Размах всероссийской политической стачки и вооруженного восстания в Москве отрезвили даже певца «гуннов»: в декабре 1905 г. Брюсов простился с идеализацией пролетарского «нашествия» в новелле «Последние мученики» и напечатал антиутопию «Республика Южного Креста», одно из сильнейших и первых по времени в литературе XX века пророчеств о страшном триединстве госкапитализма, тоталитарной власти, социалистической доктрины и о гибели части человечества в попытке одолеть эти силы.

Предостережения против неминуемых издержек начавшейся революции раздавались и со страниц организованного в том же декабре 1905 г. группой кадетских публицистов (П.Струве, С.Франк и др.) еженедельника «Полярная звезда». Его заглавие, повторившее имя журналов Рылеева и Герцена, а также совпавшая с 80-летием восстания на Сенатской площади дата первого номера, указывали на связь времен. Вместе с тем, как отмечалось в нем, «героическая симфония» декабризма с ее контрастом «идеи народа» и попытки его освободить путем заговорщического переворота становится для России 1905 года «тяжелым историческим уроком»[8]. К подобной оценке впоследствии придет и Мережковский, автор романа «14 декабря». Теперь же в его героях он видит «первых пророков и праотцев русской свободы», чье значение вполне осознает лишь будущая возрожденная Россия (1, 38).

II

Безоговорочное приятие декабризма Мережковским в 1905 г. отвечало его тогдашним славословиям героической русской интеллигенции, закаленной двойным гнетом — самодержавия и «темной народной стихии». Здесь Мережковский был

единодушен с лидерами «Полярной звезды»; девиз защиты культуры и ее носителей как непреложного условия обновления страны был выдвинут в программе журнала. Восстающие против монархии и бюрократии массы, писал Струве, «могут, увлекаемые темным, унаследованным от прошлого инстинктом, ринуться на интеллигенцию как на «господ»»; цель демократов в этих условиях — помешать планам реакционеров, «разбудив чернь в народной толпе, соединиться с нею» (1, 13). Конфликт этот, не раз исследованный отечественной мыслью и литературой (беллетристы-народники, Чехов, Горький, Гарин-Михайловский, писатели «Знания») стал одной из главных тем публицистики Мережковского эпохи 1905 г., в том числе, двух выступлений в журнале Струве.

В первом — «Мещанство и русская интеллигенция» (в № 1 от 15 декабря 1905 г.) преобладал общемировой контекст: Мережковский предостерегал от растущего влияния мещанства (уже ставшего «религией современной Европы») на идеологию, политику, общественную жизнь, даже на международные отношения. Усиливающиеся в мире ксенофобия, националистические страсти, когда «народ народу волк», имеют те же корни: «Плод внутреннего духовного мещанства — внешнее международное зверство — милитаризм, шовинизм». Этой опасностью пренебрегли и правители Европы, и их антагонисты — «друзья народа», «такие гениальные вожди демократии, как Лассаль, Энгельс, Маркс» (1, 35). Обличая «омещанившийся» Запад, Мережковский не пощадил в полемическом азарте даже «великих отшельников» европейского духа: Гёте-де становится «немецким филистером» в своих суждениях о Французской революции, Флобер обывательски третирует политиков, а на челе Ницше проступает «черное пятно мещанской заразы», когда в поисках образца «воли к власти» он «делает глазки» Бисмарку и русскому царю» (1, 32, 34—35). Эти суждения своей сутью и несправедливо резким, развязным тоном напомнили выпады Горького против Л.Толстого и Достоевского в незадолго до того опубликованных большевистской «Новой жизнью» «Заметках о мещанстве» (хотя их смысл, как и протест Горького против постановки «Бесов», Мережковский осудит)[9].

Задаваясь мыслью о том, победит ли Россия мещанство, «не побежденное Европою», Мережковский возлагал надежды на его антипод — русскую интеллигенцию. В духе своей всегдашней игры «полярностями» Мережковский выстраивал и развивал оппозицию этих двух сил. Негодующие, саркастические тона в суждениях о западном мещанстве сменялись славослов-

ными характеристиками русской интеллигенции. Она — «нечто единственное в современной европейской культуре» по благородству и трагической участи «погибающих за великое дело любви» (1, 36, 38). Создание Петра, она сильна его силой. И хотя вобрала некоторые отрицательные черты национального характера, способного «внезапно оторваться от... почвы, истории» и «ломать свое прошлое ради неизвестного будущего», это воздействие «слишком русской стихии» будет изжито ради заповеданной Достоевским «всечеловечности». А крайности мистики и рационализма, «лермонтовского» и «писаревского» начал должны быть сняты в их синтезе (1, 42).

Статья «Мещанство и русская интеллигенция» отвечала установкам «Полярной Звезды». Впрочем, она напечатала и возражения Овсянико-Куликовского, который, удивляясь «чрезмерным похвалам» по адресу интеллигенции в «блестящей статье» Мережковского, ратовал за рассмотрение не вполне ясного понятия «мещанство» в его пространственно-временных модификациях и опровергал романтическое обыкновение «негодовать» по поводу «серединного» состояния, ибо в нем находится «подавляющая своею численностью часть человечества» (3, 229–231). Что же касается «Грядущего Хама», то его публикацию в первоначальном варианте редакция журнала сопроводила примечанием о несогласии с «религиозно-политическими выводами» автора (3, 185). Вскоре в письме к Брюсову в связи с печатанием другой своей статьи, «Пророк русской революции» (о Достоевском), Мережковский скажет, что она по «слишком яркой политической и, главное, *религиозной до фанатизма* окраске» «будет диссонировать с умеренной кадетской серостью и теплотою «Полярной Звезды»»[10]. А затем сообщит, что не согласился на предложенные Струве «купюры мистической темы»[11].

«Религиозная до фанатизма окраска» преобладала и в статье о «Хаме». Лишь на путях веры находил ее автор выход из нынешнего нравственно-социального кризиса. Залогом обращения к вере и ее торжества виделась «великая и все возрастающая религиозная жажда», присущая современной интеллигенции. Мнение это, отнюдь не отвечавшее реальному положению дел, Мережковскому пришлось подкреплять софистикой вроде ссылок на «какой-то особенный мистический атеизм»; таково у Бакунина «отрицание религии, переходящее в религию отрицания», муки Герцена, чей «ум отвергает, а сердце ищет Бога», или утверждение о том, что если Белинский и «не был со Христом, то Христос был с ним» (3, 186). Вместе с тем, Мережков-

ский продолжал воевать с рационализмом, нетерпимостью, сектантством радикальной демократической мысли, с «деревянной эстетикой» писаревщины, с «молоканами-народниками», со «свирепыми жрецами Маркса-Молоха, которому <они> готовы принести в жертву весь русский народ» (3, 188). Иронически говорилось в статье о вульгаризации Ницше, чью проповедь компрометируют у нас не одни босяки, но и «декаденты-оргиасты». Призывая молодежь к обретению «внутренней, личной свободы», без которой невозможно освобождение внешнее, Мережковский предупреждал против «худшего из всех рабств — мещанства, и худшего из всех мещанств — хамства, ибо воцарившийся раб и есть хам, а воцарившийся хам и есть чорт,..— Грядущий Князь мира сего, Грядущий Хам» (3, 190).

Сказанное соотносилось с общественно-политической ситуацией: «Грядущий на царство мещанин» имеет в России «три лица»: первое, нынешнее — «лицо самодержавного хамства», отделяющего табелью о рангах народ от интеллигенции и церкви; второе, «прошлое» лицо — «православная казенщина», то есть подчинившаяся царизму церковная иерархия. Наконец, третье, будущее и «самое страшное из всех трех лиц» — «лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни». Этому триединству темных сил Мережковский противопоставил — по типу излюбленных им «симметричных» схем — трех носителей «духовного благородства»: народ, обновленную церковь и интеллигенцию. Ныне они трагически разрознены, но должны воссоединиться в лоне единственно спасительной для страны «религиозной общественности». Ведь именно с ее прообраза начиналось русское освободительное движение; таков, например, смысл духовной связи декабристов с масонами, Новиковым, Чаадаевым. В тонах пророческой патетики звучал финал статьи: Мережковский звал интеллигенцию разорвать «кощунственный союз религии с реакцией» и стать «Разумом... новой истинной церкви». Ибо «Хама Грядущего победит лишь Грядущий Христос» (3, 191—192).

III

Едва успев опубликовать статью, Мережковский взялся за ее переработку. Объединив журнальные тексты обоих своих выступлений в «Полярной Звезде» («Мещанство и русская интеллигенция» и «Грядущий Хам»), он дополнил их некоторыми экскурсами, примерами, суждениями. Однако и после этого статья не обрела цельности, а соотношение ее тем не ответило заглавию: о наступлении засилья «хамства» говорилось куда

меньше, чем об исторических судьбах интеллигенции. Новая редакция «Грядущего Хама» открыла одноименный сборник публицистических выступлений автора, вышедший в феврале 1906 г.[12].

Именно в этом расширенном виде статья вызвала множество откликов. Среди них безусловно положительным был отзыв Брюсова «Чорт и Хам» в № 3–4 «Весов» (в нем шла речь также о книге Мережковского «Гоголь и Чорт»). Разоблачение пошлого, посредственного, серого — еще одно свидетельство верности Мережковского братству «людей истинной культуры», служения ее «алтарю», и это — при всех расхождениях — создает почву для сотрудничества,— отмечал Брюсов[13]. Как оказалось, отзыв был написан по просьбе автора: в середине февраля 1906 г. Мережковский послал Брюсову полный текст статьи для рецензирования в «Весах». Брюсова, переставшего после декабрьских событий славить «гуннов», Мережковский хотел видеть союзником и собирателем сил московских литераторов в «мистическом движении против хамства»: «Недаром Вы написали «Республику Южного Креста» во время вооруженного восстания. Тут подведены какие-то страшные итоги Москвы: по этому счету надо заплатить»[14]. 12 апреля 1906 г. Мережковский выразил Брюсову признательность за «умную и благородно бескорыстную рецензию о «Чорте и Хаме»»: «Так обо мне редко пишут, а в России почти никогда (не считая гениальной статьи Розанова «Среди иноязычных»)»[15].

В отличие от Брюсова и Белого (обмолвившегося вскользь о том, что Мережковский, разоблачитель «серого», дал «картину современности, нарисованную столь ярко в «Грядущем Хаме»»[16]), статью отрицательно оценили и «далекие», и «близкие». Порой они совпадали в своих упреках. Е.Ляцкий в «Вестнике Европы» и Сологуб на страницах «Золотого Руна» пеняли автору на социальный пессимизм, преувеличение опасности мещанства, сомнения в духовно-творческих возможностях демократии. «Художник-индивидуалист до мозга костей, г. Мережковский не верит в возрождение иной, более совершенной культуры, которую принесет с собой новый демократический строй»,— считал Ляцкий[17]. А Сологуб, автор «Мелкого беса», облекший в художественную плоть представление о «дьяволиаде» мещанского бытия, столь близкое Мережковскому, осудил «размалеванную страшными красками фигуру» Хама как свидетельство неприязни автора к свободе и демократии. Мережковский, писал Сологуб, «опасливо посматривает на политическое освобождение и с нескрываемым аристо-

кратическим презрением воротит нос от хамства», пытаясь «откадиться от него палестинским ладаном». Но хамство «не приходит, а уходит», ведь оно — «грязный пережиток старого строя»[18]. Политические обвинения выдвинул и «полевевший» в 1905 г. Минский; он вступался за революционного рабочего, считая, что именно на его достоинство посягнул автор статьи о Хаме; и хотя прямых выпадов подобного рода в ней не было, само напоминание Мережковским суждений Герцена о «мещанстве» пролетариата воспринималось в дни революции как неуместное.

Свой ответ Минскому (в продолжившем «Полярную Звезду» журнале «Свобода и культура») Мережковский назвал «О благородстве пролетариата». При этом «благородство» и «хамство» понимались, по сути дела, как синонимы религиозности и атеизма; «грядущее царство» любого сословия, если оно окажется безверным, грозит превратиться в «грядущее хамство»[19]. К подобным выводам был близок и Бердяев, когда писал, что современная жизнь «перестанет быть мещанской и плоской лишь тогда, когда она сделается религиозно-эстетической»[20]. (Неслучайно именно осенью 1905 г. Бердяев выступил с большой статьей о Мережковском («Вопросы жизни», № 9), где, несмотря на целый ряд разногласий с ним, воздал дань «вселенскости» его мысли). Соприкосновения с Мережковским возникнут и в концепции коллективизма Вяч. Иванова, противопоставлявшего механической сцепленности единиц в обезбоженной людской массе — животворность объединения религиозного (напр., в статье «Легион и соборность», 1916).

Но для «позитивной» критики с ее атеистической презумпцией публицистика Мережковского была неприемлема. Обозреватель «Русского богатства» А.Горнфельд, откликаясь на выход книги статей «Грядущий Хам», опровергал упования автора на панацею «религиозной общественности»; она чужда русской интеллигенции, издавна стремившейся к освобождению человека от «тирании насилуемой церкви и насилующего государства». В рецензии приводились известные Мережковскому слова Чехова о том, что образованная часть общества «ушла от религии и уходит от нее все дальше и дальше» и что религиозное движение в России есть «пережиток»[21]. В другой статье Горнфельд иронизировал по поводу рассуждений Мережковского о Чорте и Хаме и усматривал в публицистике подобного рода «возрожденный схоластический номинализм»[22]. Рецензент «Исторического вестника» не согласился с апелляцией Мережковского к Герцену, напоминая его мнение о том,

что христианство не сможет победить мещанство, которое «явится окончательной формой западной цивилизации»[23]. Публикация статьи о «Хаме» снова вызвала упреки автору в субъективизме, догматичности, приверженности априорным схемам, в повторениях своих же клише. «Мучительно слушать,— писал Блок,— когда каждую крупицу индивидуального, прекрасного, сильного Мережковский готов за последние годы свести на «хлестаковщину», «мещанство» и «великого хама». Когда эти термины применяются к Горькому и особенно к Чехову — душа горит; думаю, что негодованию в этом случае и *не должно* быть пределов»[24].

IV

Тем не менее идеи и образы «отверженной» статьи не покидали Мережковского. После ее перепевов в работе 1906 г. «Чехов и Горький» Мережковский продолжил свои обличения омассовленного атеистического сознания в статье 1909 г. «Сердце человеческое и сердце звериное». Откликаясь на «Исповедь» Горького, этот благой знак отказа ее автора от защиты «позитивных твердынь», Мережковский опасался того, что явленная в повести тенденция обожествления «народушки» приведет к «самодержавию нового бога — коллектива». И это «злейшее из всех самодержавий», ибо оно враждебно личной свободе, неминуемо послужит засилью стадности, а с ним и превращению «сердца человеческого» в «сердце звериное»[25]. Высказанное задолго до утверждения в Европе фашизированных деспотий, это предвидение Мережковского замечено не было. Отповедь своим противникам он продолжил в сфере эстетики.

В дни мировой войны, размышляя по поводу всеевропейского кризиса культуры, не миновавшего и Россию, Белый счел одним из его симптомов бунт футуристов, замахнувшихся на великие ценности духа. «Томагавок «грядущего Хама» грозит Джиоконде»,— констатировал Белый, используя метафору нашумевшей статьи[26]. С той же целью вернулся к ней тогда и Мережковский. «Еще шаг грядущего Хама» — так озаглавил он свою инвективу футуристам. Их «надругательство над прошлым, отрицание истории», попытки «уничтожить самое «чувство потустороннего»», их «рабья песнь машине» и агрессивный оптимизм — это «убийство Психеи, «души мира»», «утверждение плоскости, пошлости». Приверженец христианской этики и эстетических исканий в границах раннего символизма, Мережковский занял в тогдашнем антифутуристическом похо-

де крайние позиции. Он резко упрекал Брюсова и Струве (воспринявшего эскапады будетлян как «апокалиптический анекдот») за то, что они «развели футуристическую нечисть», которая, воцарившись, пройдет и по их телам[27]. «Что такое «хам»? Раб на царстве» — заключал Мережковский, повторяя свои слова из статьи 1905 г. и одну из своих максим цикла «Маленькие мысли», напечатанного в 1912 г. в «Русском слове». Примечательно, что здесь впервые Мережковский указал на библейский источник метафоры «хамства», приведя (по памяти) строки из ветхозаветных «Притчей Соломона»: «Что такое «хам»? Земля трясется и не может вынести раба, когда он делается царем»[28].

Разумеется, отсылка к древнему тексту не убеждала: современный нравственно-социальный и политический смысл подобных выступлений Мережковского был ясен читателю. Но если в дооктябрьских вариациях на эту тему антиреволюционная направленность могла предполагаться, то после Октября по отношению к участникам переворота, победившим массам, она стала очевидной. Так в статье 1918 г. «Россия будет. (Интеллигенция и народ)», напечатанной в продолжившей «Речь» газете «Наш век», Мережковский, вглядываясь в безликие «толпы октябрьские», писал: «Торжествующая русская демократия открыла дверь перед «царем-народом» и вошел Торжествующий Хам»[29]. Событийный и психологический комментарий к этим словам дают стихи З.Гиппиус конца 1917 — начала 1918 года и страницы ее тогдашнего дневника; здесь запечатлено то страшное, что Блок назовет «октябрьскими гримасами».

Художник «вправе указывать на грядущие опасности, если они ему кажутся реальными»,— заметил Брюсов, возражая в 1921 г. хулителям его пьесы-предвидения «Диктатор»[30]. Мерилом правоты ее идеи, как и мыслей автора «Грядущего Хама», стало время. Оно подтвердило справедливость опасений Мережковского не только для поры «окаянных дней». И не только для России. В статье «Внимание, Европа!» (1935) Т.Манн отметит «падение культуры и нравственный регресс» как «феномен эпохи, обусловленный прежде всего появлением и приходом к власти массового человека»[31]. Наделенный, по слову Бердяева, даром «видения и провидения», автор «Грядущего Хама» явился одним из тех идеологов «русского духовного Ренессанса», кто предвосхитил некоторые выводы западно-европейской мысли в сфере социопсихологии и этики. И обращаясь ныне к проблематике «Восстания масс» Ортеги-и-Гассета, к понятиям «man» Хайдеггера и «одномерного человека» у

Маркузе или рассматривая мотивацию современного антропологического упадка у Адорно, мы должны помнить о прозорливых размышлениях подобного рода, возникавших еще на заре столетия в публицистике Мережковского.

[1] См.: *Максимов Д.* Новый Путь // *Евгеньев-Максимов В., Максимов Д.* Из прошлого русской журналистики. Л., 1930.

[2] *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 87.

[3] ОР ГБЛ. Ф. 386. Карт. 99. Ед. хр. 44 и 45.

[4] См. в нашей статье в сб. «Динамическая поэтика. От замысла к воплощению». М., 1990. С. 180–181.

[5] *Мережковский Д.* Мистическое движение нашего времени. «Труд», 1893. № 4. С. 35.

[6] Цит. по: *Мережковский Д.С.* Полное собр. сочинений в 24 тт. Т. XVIII. М., 1914. С. 190–191, 193. Далее том и страница этого издания указываются в тексте.

[7] О диалектике ницшеанства Мережковского см. выше в статье Б.Розенталь, с. 112–128 наст. изд. Авторы весьма содержательных работ на эту тему — М.Коренева и Р.Данилевский (сб. Пушкинского Дома «На рубеже XIX и XX вв.», Л.: Наука, 1991) склонны, на наш взгляд, несколько преувеличивать противостояние Мережковского воздействиям Ницше.

[8] «Полярная Звезда», 1905. Кн. 1. С. 84–85, 56, 57. Далее в тексте указываются номер и страница.

[9] См.: *Мережковский Д.* Горький и Достоевский // *Мережковский Д.* Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915. С. 271. С проблематикой «Грядущего Хама» Горький соприкоснется в очерке 1906 г. «Mob». Здесь образ безликой толпы, этого «страшного животного» современных больших городов, аналогичен ему в публицистике Мережковского.

[10] ОР ГБЛ. Ф. 386. Карт. 99. Ед. хр. 44. Лл. 3, 3 об. Суждение о «теплоте» «Полярной Звезды» — аллюзия известных строк Апокалипсиса, где определенности «холодного» и «горячего» противопоставлена трусливая «теплота».

[11] Там же. Л. 6.

[12] *Мережковский Д.* Грядущий Хам. СПб., 1906.

[13] *Аврелий (Брюсов В.)* Вехи. III. Чорт и Хам. «Весы», 1906. Кн. 3–4. С. 78.

[14] ОР ГБЛ. Ф. 386. Карт. 99. Ед. хр. 44. Л. 6.

[15] Там же. Лл. 11–12. Статья В.Розанова о Мережковском «Среди иноязычных», опубликованная в «Мире Искусства», 1903, № 7–8, была перепечатана в «Новом Пути», 1903, № 10.

[16] *Белый А.*: Д.Мережковский. Гоголь и Чорт. «Золотое Руно», 1906, № 4. С. 101.

[17] «Вестник Европы», 1906. Кн. 3. с. 811.

[18] «Золотое Руно», 1906, № 4. С. 103, 104.

[19] «Свобода и культура», 1906, № 2. С. 126.

[20] *Бердяев Н.* К.Леонтьев — философ реакционной романтики. «Вопросы жизни», 1905, № 7. С. 197.

21 «Современность» (одно из названий «Русского богатства»). 1906, № 2. Отд. II. С. 99.

22 Цит. по: *Горнфельд А.* Книги и люди. Литературные беседы. I. СПб., 1908. С. 280.

23 «Исторический вестник», 1906. Кн. 5. С. 638.

24 *Блок А.* О реалистах. «Золотое Руно», 1907, № 5. С. 63.

25 «Речь», 1909. 8 февраля. № 38. С. 2.

26 Цит. по: *Белый А.* На перевале. I. Кризис жизни. СПб., 1918. С. 82.

27 *Мережковский Д.* От войны к революции. Невоенный дневник 1914–1916. Пг., 1917. С. 82 и след.

28 «Русское слово», 2 октября, № 238. Стихи 21–22 притчи 30 из «Книги притчей Соломоновых» Ветхого Завета Мережковским воспроизведены неточно.

29 Цит. по: «Дружба народов», 1991, № 4. С. 209. Публикация И.Мочалова.

30 Цит. по ст.: *Колесникова Е.* Работа Брюсова над трагедией «Диктатор» // Из творческого наследия советских писателей. Л., 1991. С. 324.

31 Цит. по: *Манн Т.* Художник и общество: статьи и письма. Сост. С.Апт. М., 1986. С. 57. Увлеченный, как это видно из его «Русской антологии» (1921) мыслью Мережковского, Т.Манн писал о нем: «Универсальный критик и психолог, наиболее гениальный после Ницше». (См.: Th.Mann. Gesammelte Werke. Vol. X, 1960, S. 59).

И.В.Кондаков

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ «ГРЯДУЩЕГО ХАМСТВА»

Культурфилософское эссе Д.С.Мережковского «Грядущий Хам», казавшееся в момент первой публикации (1905–1906 гг., «пик» событий первой русской революции) скандально-вызывающим, чересчур пессимистичным, чуть ли не апокалиптическим, а сегодня представляющееся едва ли не пророческим,— явилось вершинным взлетом Мережковского — социолога и публициста. Ни до, ни после того этому крупному и противоречивому русскому писателю конца XIX — первой половины XX вв. не удавалось столь близко соприкоснуться с глубинными и продолжительными процессами общественно-исторического и культурного развития, с тенденциями, определившими лицо трагического века отечественной и мировой истории. Почти всегда обращение Мережковского к долгосрочным прогнозам относительно ключевых событий и фигур современности приводило писателя то к мистической экзальтации, то к неопределенным предчувствиям, то к опрометчивой самоуверенности, то к утопическим надеждам,— и тем самым он уклонялся в сторону от понимания сущности становящихся социокультурных и политических явлений, а подчас и к роковым ошибкам (например, в оценках Муссолини, Пилсудского, Гитлера и во многом другом). А вот в «Грядущем Хаме» Мережковский не ошибся: предчувствие грядущей катастрофы, трагедия русской интеллигенции, крах гуманизма, разрушение ценностей культуры, наступление тоталитаризма — все это недвусмысленно просвечивает сквозь искусную словесную ткань его трактата. На фоне разбуженных надежд, чаемой близости долгожданной политической и духовной свободы предсказания Мережковского, прозвучавшие в разгар первой русской революции, выглядели особенно зловещими.

1

Размышляя над феноменом Мережковского, важно отметить *«пограничность»,* можно даже сказать,— *амбивалентность* автора «Грядущего Хама» — черты, поневоле ставившие его несколько особняком в культурно-историческом развитии России рубежа веков, даже в ряду наиболее близких ему художников-символистов, религиозных философов.

Во-первых, как *художник* Мережковский — более, чем кто-либо из его современников, был рационалистичен, подчас схоластичен, абстрактен, был слишком мыслителем, скованным отвлеченными схемами и антиномиями типа «Христос — Антихрист», «дух — плоть», «вечное — злободневное», «личное — общественное» и т.п. В то же время как *мыслитель* (публицист, философ, моралист, теолог) он был слишком художником, эссеистом, что проявлялось в преобладании образно-ассоциативного мышления над логико-понятийным.

Во-вторых, будучи по многим своим интересам и пристрастиям «европейцем», «западником», Мережковский в своих религиозно-философских исканиях, пронизывающих все стороны его творчества, тяготел к концепциям, близким славянофилам (идея особого русского пути; религиозного избранничества России как «третьего Рима»; апология Троицы как фундамента православного и национального миросозерцания и троичности как принципа мироздания; мистическая приверженность Земле и в то же время Граду Небесному, вера в народ и т.д.). Однако в своем обостренном патриотизме, «россиецентризме», культурно-историческом мессианстве писатель если и был «славянофилом», то мизантропического толка, вроде Чаадаева: недаром он заявлял, что русской пословице «всяк кулик свое болото хвалит» предпочитает другую: «кого люблю, того и бью. Оно больнее, зато здоровее»[1]. Отсюда его пристрастие к России и русскому,— но с постоянной «оглядкой» на европейскую цивилизацию, мировую культуру, вселенскую Церковь; его широко трактуемый духовный экуменизм и религиозный модернизм; отсюда его профессиональный интерес к отечественной истории соотносительно с мировой и прогностический дар, интуиция в отношении перспектив развития России и ее культуры; отсюда же и его глубокое понимание своеобразия русской ментальности, недоступное многим его современникам (и революционного, и либерального толка).

В-третьих, и как продолжатель традиций отечественной культуры Мережковский представлял собой явление противо-

речивое. Всячески подчеркивая свое богоискательство, жажду нового — одухотворенного и живого — христианства, не отягощенного ни официальным статусом огосударствленного православия, ни одиозной, компрометирующей связью с реакцией, он в то же время придавал своим религиозно-мистическим исканиям слишком «светский» характер,— во многом не только нравственный, но и политический, не только эстетический (эстетизированный), но и литературно-художественный. Атрибуты религиозного мировоззрения и самого культа становились тем самым у Мережковского частью некоей культурной «игры» — театрализацией и беллетризацией веры, творческим, художественным преломлением религии, «искусствоподобием» культа, эстетизацией богословия и т.д. Особый привкус религиозному «декадентству» творимой Мережковским искусству-религии придавала его сознательная апелляция к демократической «общественности», к заветам Белинского и других революционеров-демократов, к своеобразно интерпретированным идеалам народничества — под знаком пресловутой «мистической революционности».

«Михайловский и Успенский были два моих первых учителя» (XXIV, 112),— свидетельствовал сам писатель. Мережковский мыслит себя продолжателем Белинского и Герцена. В споре Белинского с Гоголем, Достоевского с Белинским он в конечном счете занимает точку зрения Белинского[2]. Потому и Достоевский для Мережковского — это не только «тайновидец духа», но и «пророк русской революции», и прежде всего революционер, притворившийся реакционером. Потому и Лев Толстой для него — не только «тайновидец плоти», но бунтарь-богоборец, «внутренний революционер», пророк «русской свободы». В отличие от «веховцев», стремящихся отмежеваться от интеллигентского сознания, от интеллигентской этики, от интеллигентских комплексов «правды-справедливости», «народопоклонства» и т.п., встать в ряд «учеников» Толстого и Достоевского, Чаадаева и Вл.Соловьева, Мережковский демонстративно причисляет себя к русской интеллигенции, а искус атеизма и нигилизма рассматривает как подготовительную ступень будущего духовного и религиозного возрождения — ступень, которую необходимо пройти и тем самым преодолеть. «Для великого наполнения нужна великая пустота. “Безбожие” русской интеллигенции — не есть ли это пустота глубокого сосуда, который ждет наполнения?» (XIV, 33). У Мережковского получается, что «мистический атеист» Белинский ближе к Христу, «ругая» его, «нежели Гоголь, Христа исповедавший» (XIV, 34); более того,—

нежели обличавший атеизм Белинского и его хулу против Христа Достоевский. Ведь как ни «страшно то, что Белинский мог ругать Христа»,— «еще страшнее то, что на основании этих ругательств Достоевский *через тридцать лет* мог произнести такой приговор над Белинским, не поняв, что если этот человек <...> и не был Христом, то Христос был с ним» (XIV, 33).

Перефразируя слова Христа: «люди сии чтут Меня устами, сердце же их далеко отстоит от Меня» (Мк.: 7, 6), Мережковский характеризует русскую интеллигенцию «от противного»: «устами не чтут Меня, но сердце их недалече отстоит от Меня» (XIV, 32). Для богоискательства российской интеллигенции, доказывает писатель, характерны не «положительные», но «отрицательные» пути к Богу. Ветхозаветные примеры богоборчества Иакова и Иова, евангельский — неверия апостола Фомы — указуют дорогу русской интеллигенции: «отрицание религии, переходящее в религию отрицания», «трагическое раздвоение ума и сердца: ум отвергает, сердце ищет Бога» (XIV, 33). «Пусть русские интеллигенты — «мытари и грешники», последние из последних. «Мытари и грешники идут в царствие Божие впереди» тех фарисеев и книжников, которые «взяли ключ разумения, сами не входят и других не пускают». «Последние будут первыми» (XIV, 32),— утверждает Мережковский, имея в виду притчу Иисуса по Евангелию от Матфея (см.: Мф.: 21, 31; 23, 13; 20, 16). Именно «безбожная» многострадальная русская интеллигенция, по Мережковскому, призвана — диалектически и парадоксально — стать в конце концов... подлинным «богоносцем», искупив тем самым свою историческую вину векового богоотступничества.

Явная нарочитость, искусственность подобных построений знаменитого эссеиста вызывали раздражение у современников, и прежде всего среди символистов. Особенно показательна резкая отповедь Мережковскому Вяч.Иванова, объяснимая, разумеется, не только выпадом против него как «декадента-оргиаста», от которого не удержался Мережковский: «...Поклонники нового Диониса запели: “выше поднимайте ваши дифирамбические ноги!” (Вяч.Иванов, “Религия Диониса” в “Вопросах Жизни”)» (XIV, 35), но и более глубокими мировоззренческими разногласиями. «Есть разные типы эстетической ереси,— писал Вяч.Иванов;— доселе жива, например,— как ни удивительна такая живучесть,— ересь общественного утилитаризма, нашедшая своего последнего, думаю, поборника на Руси в лице Д.С.Мережковского. Но слишком это искусившийся человек, чтобы легко верилось в здоровую искренность его демагогичес-

ких выкликов о сродстве тютчевщины с обломовщиною и других подобных приведенному сопоставлений и соображений»[3]. И далее: Мережковский, продолжает автор «Мыслей о символизме», «хочет влить вино своего религиозного пафоса, которое мнит новым, в мехи ветхие старозаветного иррелигиозного радикализма времен Белинского и шестидесятых годов»[4].

Конфликт характерный! Мережковский, стремящийся к *синтезу противоположных тенденций* в русской культуре, к тому же еще и декларирующий попытку встать «над схваткой» — чуть ли не по всем спорным вопросам,— сплошь и рядом не встречал сочувствия даже у «ближних», а не то что у «дальних». Самая его «пограничность» как художника и мыслителя вызывала непонимание у многих современных ему деятелей культуры. Но именно подобная пограничность, по степени своей противоречивости и в то же время — укорененности в русской культуре «серебряного века» сопоставимая лишь с аналогичными характеристиками В.В.Розанова (значительно превзошедшего в этом смысле Мережковского), создавала дополнительные преимущества художнику и мыслителю, погруженному в гущу противоречий эпохи. Ведь «пограничная область» культуры — это поле проблемных ситуаций актуальной культуры, составляющих одновременно ее потенциальное содержание[5], а потому наиболее выпукло и резко выражающих важнейшие коллизии жизни и культуры. Поэтому неудивительно, что в некоторых случаях постановка писателем и философом жгучих социальных и культурных проблем, заявивших о себе в России начала XX в., оказалась не только точной и масштабной, но нередко и опережающей ход событий.

Именно такой была сформулированная Мережковским проблема Грядущего Хама, знаменовавшая приближающуюся катастрофическую «ломку» культурной парадигмы после 1917 г., а сегодня приобретающая новую актуальность и значимость в связи с очередной социокультурной «ломкой».

В первой, журнальной редакции эссе Мережковского «Грядущий Хам» было опубликовано в двух номерах либерально-прогрессистского журнала «Полярная звезда», выходившего под редакцией П.Б.Струве и близкого по направлению к кадетской партии. Первая из двух статей называлась «Мещанство и русская интеллигенция», другая носила будущее заглавие всего очерка[6]. Тем самым во главу угла была поставлена проблема соотношения мещанства и интеллигенции, незадолго перед тем сформулированная и поставленная со всей возможной резкостью М.Горьким (пьеса «Мещане», цикл статей в «Новой жиз-

ни» — «Заметки о мещанстве»),— проблема, которая решалась Мережковским принципиально отличным от Горького образом. В то же время очевидно, что многие идеи и даже «ключевые слова» в философско-публицистическом трактате Мережковского были заданы, подсказаны, навеяны Горьким, точнее полемикой с ним и его «Заметками...» Интеллигенция и мещанство, свобода и рабство, индивидуализм личности и коллективизм народа, истина и ложь, красота и разрушение эстетики, чувство собственности и аскетизм, борьба за власть и уход от «битвы жизни», насилие и терпение, совестливость и хамство — таковы параллельные ряды антиномий, предстающий перед читателем и горьковских «Заметок», и эссе Мережковского.

Дихотомическое мышление, как уже говорилось, было вообще характерно для Мережковского, что часто ставило его перед проблемой выбора, нередко болезненной, мучительной, неразрешимой. На протяжении всего своего творчества — и художественного, и философского — он настойчиво стремился преодолеть извечную русскую дихотомию сознания и бытия, постоянно воспроизводящуюся «расколотость» души и тела, культуры и социума, дневного и ночного. Впрочем, подобные искания — в том или ином отношении аналогичные, типологически сходные — были характерны и для других деятелей русской культуры «серебряного века»: А.Белого, Вяч.Иванова, А.Блока, о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова, Н.Бердяева, Л.Шестова. Для Мережковского (это же было свойственно и философии культуры А.Белого) преодоление безысходной, взрывоопасной дихотомии — в замене диады (конфликтной, конфронтационной) триадой, двоичности — троичностью картины мира. Отсюда идут, например, его напряженные религиозно-философские искания «третьего, Новейшего Завета», разрешающего драматические коллизии мирового духа, мечущегося между Заветом Бога-отца («Ветхим») и Заветом Бога-сына, Христа («Новым»). Отсюда же и страсть Мережковского к трилогиям — «Христос и Антихрист» («Смерть Богов», «Воскресшие боги», «Антихрист»); «Царство Зверя» («Павел Первый», «Александр Первый», «14 декабря»); позднейшие, проникнутые «троичной» идеей произведения: «Иисус Неизвестный», «Павел и Августин», «Наполеон», «Тайна Трех», «Рождение богов», «Тайна Запада». Извечным образцом, идеалом такой триады, троичности была для Мережковского (как и для Флоренского, Булгакова и Бердяева) «Троица нераздельная и неслиянная» (XIV, 39). Кстати, именно названные здесь две традиционно усматриваемые в Троице черты —

нераздельность и неслиянность — являются диалектическими противоположностями, будучи своего рода «диадой в триаде», и демонстрируют внутренний переход диады в триаду, становящуюся в результате такого превращения монадой, целостностью, не разложимой на составные части и элементы.

Во всех этих отвлеченных и умозрительных построениях Мережковский (как и большинство других мыслителей и художников «серебряного века») идет вслед за Вл.Соловьевым, прилагая предельно абстрактные конструкции — триады и диады, воссоздающие модели мироздания в духе философии всеединства,— к обыденной, повседневной действительности, взятой во всевозможных аспектах — социальном, политическом, нравственном, религиозном, эстетическом и т.п. Отталкиваясь от антиномичных пар, воплощающих собой неразрешимость сложившихся и наслоившихся друг на друга общественных проблем, писатель отыскивает некое «третье» (то — одно, то — другое), которое бы преодолевало в себе крайности, выражаемые данной антиномией. Так, мещанство, по Мережковскому, противостоит, с одной стороны, народу, с другой — интеллигенции. С ним борются — равно безуспешно — социализм, понимаемый как религия, и анархизм, с его «безбожной, противобожной» мистикой (XIV, 13). Все это, так сказать, мнимые триады. В ходе такого поиска в конце концов «нащупывается» цепочка истинных триад, раскрывающих суть осмысляемого Мережковским феномена культуры XX века.

Возвещая о приходе к власти воинствующего мещанства, безликой, бездуховной и бездушной толпы, некоего коллективного Антихриста («грядущий Князь мира сего» — XIV, 37), Мережковский усматривает три лица и соответственно три фазы этого исторического нашествия темных сил в России и русской истории. Первое — «лицо самодержавия» («настоящее»), воплощающее «мертвый позитивизм казенщины», «китайскую стену табели о рангах», закоснелую бюрократическую и деспотическую государственность. Второе — «лицо православия, воздающего Кесарю Божье», также знаменующее собой «мертвый позитивизм казенщины», но уже в сфере религиозной, прислуживающей казенщине государственно-политической. Если первое закрепляет рабство социальное, то второе обеспечивает «духовное рабство» (см.: XIV, 37). «Лицо православия» — ортодоксальность казенной религии — это уже «прошлое», исторически «снятое» содержание Грядущего Хама, в значительной мере себя дискредитировавшее и, как представляется автору, во многом преодоленное в «новом религиозном сознании», про-

свещенном богоискательстве. «Третье лицо» («будущее») — «лицо хамства, идущего снизу — хулиганства, босячества, черной сотни — самое страшное из всех трех лиц» (XIV, 37), его очертания лишь смутно вырисовываются в настоящем, проступая из неясного, надвигающегося будущего. «Хамство» предстает в виде триады и во времени (настоящее, прошлое и будущее), и в пространстве («над нами», «рядом с нами», «под нами»).

Само «грядущее хамство» рождается как нечто «третье» между крайностями социального и духовного рабства, идущими от самодержавия и официального православия, как сосредоточение абсолютной нивелированности личностного, творческого и религиозного начал в человеке и человечестве. Ссылаясь на герценовскую статью «Концы и начала» (1864), на работы Дж.Ст.Милля, с их анализом философско-мировоззренческих источников «абсолютного мещанства», Мережковский считает духовным фундаментом мещанства (в широком смысле, как и у Горького) безрелигиозное сознание, научный позитивизм и практический «здравый смысл», овладевающие людьми в их массе. В результате: «серединное царство — царство вечной середины, вечной посредственности» (XIV, 8); «всечеловеческий улей и муравейник, сплошная, облепляющая шар земной, “паюсная икра” мещанства, и даже не мещанства, а хамства, потому что достигшее своих пределов и воцарившееся мещанство есть хамство» (XIV, 11),— вот что ожидает мир и особенно Россию в XX веке. В своей социальной и духовной однородности человеческий муравейник, по убеждению писателя, уравнивает «голодного пролетария» и «сытого мещанина», буржуа (и этого-то не предвидел Горький, противопоставляя их друг другу как воплощение классовой непримиримости). Политический конформизм — «ради чечевичной похлебки умеренной сытости», духовная нетребовательность; готовый шаблон, заменяющий творческий подход; нравственная невзыскательность; отречение человека «от своей собственной человеческой личности», «от своего божественного голода» — ради «метафизики умеренного здравого смысла» (XIV, 9, 12),— вот что угрожает обществу и культуре, духовной жизни человека в процессе всеобщего «омещанивания», люмпенизации, усредненности.

В этом смысле всеобщая уравнительность, обезличенность и духовная посредственность «воцарившегося мещанства», сиречь хамства, обеспечивают «за внешнею, временною войною — внутренний вечный мир» (XIV, 12), т.е. социокультурную неподвижность, отсутствие какого-либо развития, бесплодие, разложение. Это — внутри страны, внутри национальной культуры:

«хулиганство, босячество, черная сотня» (XIV, 37). А «плод внутреннего, духовного мещанства — внешнее международное зверство — милитаризм, шовинизм» (XIV, 22). И Мережковский предвидит мировые войны и кровопролитные межнациональные конфликты XX века как результаты всемирного торжества Грядущего Хама. В духовном же, мировоззренческом отношении «грядущее хамство» ютится между идеалами социализма и анархизма (см.: XIV, 12–13). Роковой «выбор» между предельной регламентацией творчества (в том числе и культурного, духовного, и собственно социального, исторического) и отказом вообще от творчества, выливающимся в хаос; между «мелью» всеобщей уравнительной бедности и «глубинами» рискованных социальных экспериментов, оправдываемых умозрительными книжными установлениями всеобщего блага; окончательный разрыв с прошлым и безответственность за будущее — таковы идейные координаты «грядущего хамства», рисующиеся Мережковскому. С одной стороны, преклонение (на словах, большей частью) перед «живым творчеством народа», каким бы рискованным, неразумным и жестоким оно ни было; с другой — декретирование и этого, и любого иного творчества с точки зрения «высших» интересов, недоступных и непонятных «массе».

Внутреннее переплетение культурных символов, знаков социально-политической реальности и интуитивных предчувствий проступающих новых тенденций раскрывает у Мережковского действительную взаимосвязь причин и следствий в общественной системе, базирующейся на принципе всеобщей формальной уравнительности и обезличенности, сочетающей аморфность и сплоченность, пассивность и агрессивность, внушаемость, исключающую критическое восприятие получаемой информации или руководящих импульсов, и презрение к знанию, духовности, культуре в целом. Сегодня мы уже знаем, что именно таковы атрибуты тоталитаризма, возникающего в результате процессов естественной или насильственной люмпенизации общества. Лозунги сплочения народа под знаменами имущественного, классового или национального единства (под руководством непогрешимого Вождя или Учения); апология «простого», необразованного человека с его элементарными, непритязательными потребностями (как в быту, на производстве, в общественной и политической жизни, так и в культуре); возбуждение зависти и ненависти ко всему выделяющемуся из уровня «среднеарифметического» эквивалента всеобщего «равенства» (к инакомыслящим, иначе владеющим, по-иному живущим и вообще — к иностранцам); манипулирование темны-

ми, стихийными страстями толпы, подогреваемой соответствующими социально-экономическими, национальными и интеллектуальными имиджами; муссирование идей создания на пустом месте (на руинах прежней, свергнутой и разрушенной культуры) некоей «новой культуры», принадлежащей будущему и соответствующей инстинктам и чаяниям «масс», т.е. подстрекание «культурной революции» — в любом из ее вариантов, известных нам из истории XX века (ленинском, сталинском, маоистском, маркузеанском, сартровском и т.д.)... Масштаб социокультурных обобщений Мережковского становится особенно ощутимым, если вспомнить, что «Островитяне» и «Мы» Е.Замятина, кошмарные видения Ф.Кафки, антиутопии О.Хаксли и Дж.Оруэлла, Стругацких и В.Войновича, эпопея В.Гроссмана «Жизнь и судьба» появились много позже предостережений «мистического революционера» начала века и нередко не без его влияния.

«Воцарившийся раб и есть Хам» (XIV, 37),— говорит Мережковский. И в этом его заключении содержится глубокая истина, объясняющая механизм зарождения и укрепления бациллы тоталитарности. Самодержавие вчерашнего раба, недавно вышедшего из «подполья»,— не только политического, но и психологического, духовного; раба, не только не вытравившего из своего сознания и души состояния закоренелой несвободы Закона, санкционирующего всевластие безликих ничтожеств, господство бесправия и политического произвола, разгул безграничного насилия, не сопоставимо ни с какими иными разновидностями государственного и духовного деспотизма. Соединение «преимуществ» самодержавия и православия в условиях «человеческого муравейника», на почве приземленного и забытовленного обыденного сознания масс, «бедных сознанием собственной бедности» (выражение Салтыкова-Щедрина) не могло не дать самых непредсказуемых по жестокости, бездуховности и глубокой психологической укорененности плодов, пожинать которые нам, по-видимому, предстоит еще очень долго.

2

Однако Мережковский не удовлетворился констатацией грядущего пришествия коллективного Хама. Как всегда это получалось в его культурфилософии, антихристовой триаде было необходимо противопоставить мировоззренческую альтернативу — триаду Христа. Переосмысление триединства «плоть — душа — дух» (достаточно традиционного в христианском богословии) в иных категориях приводило писателя и мыслителя к

противопоставлению самодержавию как антихристовой «плоти» — «земли, народа — живой плоти»; казенному, огосударствленному православию (антихристовой «душе») — истинной церкви («живой души»); хамству как духу Антихриста — интеллигенции («живого духа России»). Именно эти «три начала духовного благородства и свободы» должны, по мысли Мережковского, «соединиться против трех начал духовного рабства и хамства» и достигнуть органического единства в идее *«религиозной общественности»,* совмещающей в себе «сознательную общественность» (издавна противостоявшую и самодержавию, и православию) и «бессознательную религиозность» (противостоявшую миру и всему мирскому) (XIV, 38). И точно так же, как в антихристовой триаде ключевым, завершающим и синтезирующим моментом оказывается «грядущее хамство»,— в Христовой триаде основная смысловая нагрузка ложится на интеллигенцию, призванную возглавить борьбу в надвигающимся «хамством», стать орудием сопротивления нашествию Тьмы.

Сама по себе интеллигенция, которую Мережковский оценивает очень высоко, хотя и достаточно критично, как выясняется, не может эффективно противостоять «грядущему хамству»,— она обречена ближайшей историей быть смолотой между двумя жерновами. «Кажется, нет в мире положения более безвыходного, чем то, в котором очутилась русская интеллигенция,— положения между двумя гнетами: гнетом сверху, самодержавного строя, и гнетом снизу, темной народной стихии, не столько ненавидящей, сколько не понимающей». Тем самым, русскому интеллигенту предсказана «участь зерна пшеничного — быть раздавленным, размолотым — участь трагическая» (XIV, 27). Надежда на то, что трагическая гибель интеллигенции, уничтоженной в результате столкновения двух противоположных сил — самодержавия (вкупе с православием) и «грядущего хамства», в соответствии с притчей Христа «принесет много плода» (Ин.: 12, 24) и утолит «великий голод народный» (XIV, 26), казалась эфемерной и в то же время слишком высокой ценой спасения России от грядущих испытаний. Самое выражение «чистая пшеница Господня», обращенное к русской интеллигенции, воспринималось лишь как некая велеречивая метафора апокалиптического рода: «...даст Бог, перемелется, мука будет, мука для того хлеба, которым, наконец утолится великий голод народный...» (XIV, 26). Разверзавшаяся перед Россией бездна была на деле гораздо глубже, непреодолимее, чем казалось писателю.

Сам же Мережковский и констатировал с сожалением:

«Среди всех печальных и страшных явлений, которые за последнее время приходилось переживать русскому обществу,— самое печальное и страшное — та дикая травля русской интеллигенции, которая происходит, к счастью, пока только в темных и глухих подпольях русской печати» (XIV, 29). Мережковский подразумевал здесь черносотенную печать, выступавшую с нападками на интеллигенцию, якобы предавшую свой народ и его почвенные инстинкты.

Примечательно, что почти одновременно с «Грядущим Хамом», в журнале «Полярная звезда» была опубликована статья Н.А.Бердяева «Революция и культура»[7]. Многое перекликается в статьях Мережковского и Бердяева; одни и те же выражения и понятия буквально «кочуют» из статьи в статью: «хулиганство», «босячество», «черная сотня», «рабство», да и само «хамство» тоже. Однако у Бердяева инвективы по поводу «травли» интеллигенции обращены не только к черносотенной печати, но и к опубликованным социал-демократической газетой «Новая жизнь» в октябре—ноябре 1905 г. известным «Заметкам о мещанстве» М.Горького, в которых обвинения в идеологическом «мещанстве» были предъявлены русской интеллигенции, в том числе почитаемым ею знаменитым деятелям русской литературы и культуры.

Из бердяевской статьи «Революция и культура» следует, что Горький с его антиинтеллигентской философией чуть ли и не есть «Грядущий Хам» (или одно из его воплощений). «Дух небытия чувствуется в статьях Горького, в его грядущем мещанине» (153). Про горьковские «Заметки» говорится: «...тут хамские чувства вплетаются в социальный бунт. Я не могу назвать статьи Горького иначе как хулиганством в самом подлинном и глубоком значении этого слова. <...> Это — подымающаяся сила хамства, оскорбляющая вечную эстетику и вечную этику» (148—149). «Есть в мире святые вещи,— продолжает Бердяев,— и только мещанство — хамство может поднять на них свою руку. Это надвигающееся мещанство, враждебное всему истинно-благородному, индивидуальному, творческому и внутренно-мятежному, должно быть отрезано от очистительной правды демократической революции, и мы должны поднять против него голос во имя свободы и ценностей сверх-человеческих» (152).

Бердяев возмущен подменой понятий, осуществленной Горьким: «Кто мещане? ... Мещане — Л.Толстой и Достоевский. Мещане — русская интеллигенция. Мещанство — религия, философия, эстетика, да, в сущности, и наука, мещанство — гуманизм, мещанство — заповедь «люби ближнего своего, как само-

го себя», мещанство — все индивидуальное и свободное, все культурное и утонченное. Что же не мещанство, что ему противополагается? Культ силы, поклонение рабочему народу, как факту, как победоносной стихии, злоба против индивидуального творчества, отрицание культурных ценностей, взгляд на человеческую личность, как на средство и орудие» (150–151).

И хотя Бердяев не сомневается в том, что у Горького нет «ничего сознательно-общего» с его героями и тем более с черной сотней,— он видит поучительность подобной амбивалентности контркультурных выступлений: «Есть хулиганство, враждебное культуре, идеям и вечным ценностям, которое может вылиться как в революционную, так и в реакционную форму, и дух этот Горький хотел бы привить освободительному движению» (150).

Что же касается статьи Мережковского «Грядущий Хам», то здесь «"подполия" русской печати» связывались именно с черносотенной прессой. Но уже вскоре, в критическом эссе «Чехов и Горький» (1906), Мережковский доказывал, что горьковский босяк — это «мистический предел интеллигентского «подполья», и босяцкое «дно» — воплощение безрелигиозного миросозерцания «человекобожества», обожествления человека, его личного «я» (XIV, 77). «Подпольный человек» Достоевского, чеховские интеллигенты и горьковские босяки — все это звенья одной культурфилософской цепи, ступени одной «метафизической лестницы, которая ведет от религии человечества к религии человекобожества» (XIV, 71).

А в 1909 г., в статье «Разрушение личности» Горький в обличительном и оскорбительном духе отвечал двум своим оппонентам — «защитникам культуры от нашествия "хама"».

В статье «Революция и культура», рассуждая о категории «мещанство»Бердяев предлагал договориться о значении употребляемых понятий: «И нужно восстановить истинное значение слов» (152).

Однако трагедия любой, а тем более русской революции заключалась в том, что договориться-то (о словах, о целях, о средствах, о приоритетах и т.п.) было в принципе невозможно. Союзник Горького по борьбе Ленин (их позиции в это время близки, как никогда впредь) «героями мещанства», «рыцарями мещанства» именует Бердяева, Струве, Франка, Кизеветтера и пр. «кадетов». Мещанство для него — апология «вечных», «абсолютных» ценностей, осуждение насилия и создание теории «непротивления злу». «Мещански-ограниченным» «увещеваниям», «назиданиям», «сожалениям», «осуждениям», «хныканью и

нытью» непримиримый враг философствующего мещанства противопоставлял «диктатуру революционного народа», т.е. «ничем не ограниченную, никакими законами, никакими абсолютно правилами не стесненную, непосредственно на насилие опирающуюся власть»[8]. По существу, речь шла о том, что для каждого понятия, для каждого образного выражения, для каждого значимого термина у спорящих сторон находились два противоположных смысла и значения, взаимоисключающих друг друга. И горьковско-ленинская и бердяевско-мережковская концепции мещанства связывают с представлением о нем — преклонение перед силой и духовное рабство; политический конформизм и лицемерие, лживость; стремление к власти и страх за свое положение; наглость и цинизм в формулировке целей и выборе средств их достижения; «дух вечной середины», пассивность, сытость, здравый смысл, покой и порядок как «вечные ценности» жизненного благополучия... Но кардинальное различие заключалось в том, какое *конкретное содержание* вкладывалось в эти представления и понятия и *кто именно* мыслится представителем «мещанства — хамства», носителем соответствующих «ценностей».

Ход русской истории в XX веке показал, кто из споривших был прав и в чем.

1 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24-х т. М., 1914. Т. 14. С. 26. Далее — указание тома (римской цифрой) и страниц в тексте статьи. Другие ссылки оговариваются особо.

2 Наиболее подробно см.: *Мережковский Д.* Завет Белинского: Религиозность и общественность русской интеллигенции. Пг., 1915.

3 Имеется в виду сравнение «тютчевщины» с «обломовщиной» в очерке Мережковского «Тайна Тютчева» из книги «Две тайны русской поэзии» (1915). См., например, в современном издании: *Мережковский Д.С.* В тихом омуте. Статьи и исследования. М., 1991. С. 447.

4 *Иванов Вячеслав.* Борозды и Межи: опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 161–162.

5 См. подробнее: *Кондаков И.В.* Проблемная ситуация в культуре и образовании // Человек в зеркале культуры и образования. М., 1989. С. 56–58; *Он же.* К теории пограничных процессов в культуре // Динамика культуры: теоретико-методологические аспекты. М., 1989. С. 27–28.

6 Полярная звезда. 1905. № 1 (15 дек.), № 3 (30 дек.).

7 *Бердяев Н.А.* Революция и культура // Полярная звезда. 1905. № 2 (22 дек.). С. 153. Далее страницы этого издания — в тексте.

8 *Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 320.

Н.В.Королева

О КНИГЕ Д.С.МЕРЕЖКОВСКОГО «БЫЛО И БУДЕТ. ДНЕВНИК 1910–1914»

Среди книг, изданных Д.С.Мережковским и З.Н.Гиппиус, есть несколько сборников статей, публицистических произведений и стихов, в заглавия которых включено слово «дневник». Это: Д.С.Мережковский. Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915; Д.С.Мережковский. От войны к революции. Дневник 1914–1917. Пг., 1917 (на титуле: «Невоенный дневник 1914–1916»); З.Н.Гиппиус. Стихи. Дневник 1911–1921. Берлин, 1922; Антон Крайний (З.Н.Гиппиус). Литературный дневник 1899–1907. СПб., 1908; Антон Крайний. Литературный дневник. СПб., 1909; З.Гиппиус. Синяя книга. Петербургский дневник 1914–1918 гг. Белград, «Русская библиотека», № 6, 1929. «Дело Корнилова. Из петербургского дневника (Синяя книга)» («Новый корабль», Париж, 1928, № 3). Только в последних двух случаях произведения действительно являются дневниками; впрочем, извлечения из своих дневников З.Н.Гиппиус печатала и под другими заглавиями: «Современные записи», «Синяя книга», «Черная книжка», «Серый блокнот».

Что имели в виду писатели, такие разные — Мережковский, никогда, по-видимому, в реальной жизни дневников не ведший, но искренность и «исповедальность» тона использовавший как средство воздействия на читателя в своих литературно-публицистических статьях,— и Гиппиус, ведшая дневники с гимназических лет, но закрытая для всякой исповедальности в художественных произведениях, даже в лирических стихах, и даже самые интимные страницы своих дневников писавшая так зашифрованно, что угадать их реальный смысл и конкретную адресацию почти невозможно?

Ключом к ответу на этот вопрос могут быть слова З.Гиппиус из предисловия к первой публикации «Современных запи-

сей» — «О Синей книге»: «Дневник — не стройный «рассказ о жизни», когда описывающий сегодняшний день уже *знает* завтрашний, знает, чем все кончится. Дневник — само *течение жизни*. <...> «Воспоминания» могут дать образ времени. Но только Дневник дает время в его длительности»[1]. «Время в его длительности» заполнено историческими событиями, а не переживаниями по их поводу. Исторические события переданы через «мелочи», «реалии»,— «мой читатель не должен бояться мелочей, не бояться монотонности: она неизбежна, когда пишешь "дневник", а не роман. Мой читатель должен иметь достаточно воображения, чтобы представить себя во всем происходящем — рядом со мной»[2]. Книга-дневник — не для любителей сенсаций. «Она для внимательного и не ленивого взора тех, кто хочет знать, как переживал сознательный — культурный и политический — слой русского общества великие потрясения своей страны»[3]. Гиппиус писала эти строки после февральской и октябрьской революций,— то есть уже зная «завтрашний день». А публикуемая ею одна из «Современных записей» начиналась с 1 августа 1914 года. И она объясняла читателю, что он увидит в ее дневнике «издалека надвигающуюся грозовую тучу. Он встретится, во время грозы, с людьми самыми разнообразными: и с теми, кто грозы боялся, и с другими, кто верил в ее благодатную очистительность, но хотел бороться с поджигателями и убийцами, пришедшими после»[4].

Книги-дневники Д.С.Мережковского — «Было и будет» и «От войны к революции» — показывают ту же «издалека надвигающуюся грозовую тучу» — готовящуюся и неизбежную революцию, очистительную и прекрасную, если она пойдет цивилизованным путем, под руководством лучших представителей интеллигенции и под эгидой Христа и веры,— или страшное «оно» (выражение Гиппиус) — хаос, разрушение, гибель культуры и самой России. Второй путь не желателен, но возможен, путь истории неведом, и «время в его длительности» фиксируют книги Мережковского. «Дневник 1910–1914» посвящен Льву Толстому («Смерть Толстого», «Зеленая палочка»), Гете, Байрону, Наполеону, Александру I, Розанову, Чехову, поэзии Гиппиус, Пришвину и духоборам, народничеству, русскому национализму и делу Бейлиса, Горькому и Достоевскому, Л.Андрееву, А.Блоку и русской интеллигенции в целом. Столь разнородные предметы размышления объединены единой темой: показать события и идеи, предшествовавшие настоящему моменту истории и найти среди сегодняшних живых — свершителей дела освобождения России. В статье «Религиоз-

ное народничество» Мережковский пишет: «Первая волна освобождения в России отхлынула, разбилась и рассыпалась пеною, не прорвав плотины <...>. Но и вторая волна не прорвет ее, если не достигнет высоты сознания религиозного, именно той, на которой плотина построена. Сознать или не сознать религиозный смысл освобождения, значит для России сейчас быть или не быть свободною»[5].

«Дневниковое» начало этой книги предопределяет право автора на субъективизм, право быть неправым — в большей степени, чем в его объективных исторических романах и литературоведческих исследованиях-эссе. «Суд потомства,— пишет он в статье «Розанов»,— живых над умершими, может быть правым; суд живых над живыми — всегда неправ. Современники для нас как плоские фигуры на барельефах: мы видим их с одной стороны. Смерть должна отделить человека от жизни, от плоскости, сделать барельеф изваянием, чтобы мы увидели его со всех сторон и могли судить о нем как следует. А пока человек жив, критика может судить о том, что он говорит и делает, а не о нем самом» (С. 221).

То, что построение книги-дневника отличается от прочих сборников литературно-критических и публицистических статей Мережковского, он подчеркивает рядом приемов композиции и стиля. Прежде всего книгу-дневник, посвященную проблеме готовности российской интеллигенции продолжить революционную борьбу, воскреснуть после поражения, он начинает статьей, которая, почти единственная, имеет хронологическую прикрепленность — Пасха, пасхальная ночь 1913 года, праздник Воскресения Христова: «На пути в Эммаус».

«Сегодня люди говорят: Христос воскрес. Но что́ при этом думают и чувствуют? Может быть, похожее на то, что чувствовали ученики Господни, когда шли в Эммаус, разговаривая с неузнанным Спутником о распятом, погребенном и не воскресшем Господе: *«А мы надеялись было»* (последняя фраза — слова евангелиста Луки: 24, 21.— *Н.К.*). Сегодня Христос воскрес, а завтра сытый отнимет хлеб у голодного так же, как отнимал вчера. Сегодня Христос воскрес, а завтра выйдут проститутки на улицу так же, как выходили вчера...» (С. 7). Далее следуют четыре строки точек,— так обозначаются купюры при публикации: если это дневник, то самого личного, или неудобного для печати, или, наконец, не пропущенного цензурой. После точек следует фраза: «Христос воскрес, но все осталось по-прежнему, мир как лежал во зле, так и лежит. “А мы надеялись было”» (С. 7). Если бы четырех строк точек не было,

мысль бы не прервалась. Но точки есть, и на протяжении книги «Дневник 1910–1914» подобные строки точек встречаются неоднократно, часто в самых важных смысловых местах. Обращение к рукописям соответствующих статей позволяет восстановить полный авторский текст. В данном случае он выглядит так: «...как выходили вчера; сегодня *Христос воскрес*, а завтра будут вешать людей так же, как вешали вчера; сегодня *Христос воскрес*, а завтра будут народы готовиться к [той чудовищной] бойне, [которую называют войною] так же, как готовились вчера. *Мы надеялись было*[6]».

Предполагаем, что купюра произведена автором по цензурным соображениям. Смысл обозначения купюры строками точек — подчеркнуть свое несогласие с цензурным изъятием, показать, что книга-дневник писалась без оглядки на цензуру, в полную силу свободной авторской мысли,— то есть так, как пишут дневник.

Основной смысл этой первой статьи сборника — «На пути в Эммаус» — рассуждение о потере интеллигенцией России стремления жить в условиях, когда жить — равнозначно действовать. Мы,— говорит Мережковский,— то есть интеллигенция, в которую он включает и себя,— перестали верить — не потому, что доказана физическая невозможность достичь того, во что мы верили, а потому, что открылась (или кажется нам, что открылась) метафизическая ненужность того, во что мы верили. «Не *как можно*, а *зачем нужно* верить — вопрос для веры убийственный» (С. 8). Сопоставляя идею смерти у Шопенгауэра и у Мечникова, Мережковский говорит о страхе преждевременной смерти и о желанности естественной — когда пройдена жизнь, завершен цикл: «как желание усталого уснуть». Но вот появляется желание уснуть у молодого, у него исчезает страх смерти, возникает тяга к самоуничтожению. Этим стремлением к массовому самоуничтожению охвачена русская интеллигенция. Рассуждая подобным образом, Мережковский ближайшим образом подходит к оценке предвоенной России, данной в воспоминаниях В.Ф.Ходасевича[7], предвосхищает сюжетную коллизию «Поэмы без героя» Ахматовой, перекликается с дневниковыми записями З.Гиппиус, которая самым решительным образом отвергает для себя желание самоубийства. «Я бы не могла самоубиться, кроме всего, еще потому, что это было бы слишком откровенно. Слишком отдать, открыть себя людям, которым я вовсе ничего не желаю открывать. И вообще-то “стыдно” умирать, как стыдно быть несчастным. А умирать по собственной воле — открывать не

только тело, но и душу еще. Нет!»[8] Так Гиппиус в дневнике, а Мережковский в лирической публицистике книги-дневника осудили декадентство как волю к небытию. «Дух убийства над Европой носится, а над Россией — дух самоубийства. Пуля, петля и яд сделались у нас явлением бытовым, общественным, едва ли не главною частью нашей конституции. По слову Тертуллиана о мучениках, мы летим на смерть, как мухи на мед. Если так дело дальше пойдет, то скоро утолится наша воля к небытию» (С. 13).

Осмысление связи с религией лучших людей России прошлого заставляет Мережковского многократно обращаться к образу Л.Н.Толстого. В статье «Две России» он рецензирует изданную переписку Л.Н. со своей теткой, Александрой Андреевной Толстой, которая однажды, в письме 1858 года, полушутя написала, что когда-нибудь обратится к своему племяннику со словами: «Святой Лев, моли Бога о нас!» В печатном варианте этой статьи — масса купюр, обозначенных строками точек. Купюры сделаны автором явно в связи с прохождением статьи в цензуре; по рукописи можно восстановить самые существенные из них. По мнению Мережковского, в вопросах веры и церкви тетка олицетворяет старую Россию с ее жестокой и требовательной верой, Лев Николаевич — Россию новую, внешне — безобщественную, не церковную, равнодушную к правительству и либералам, но добрую и терпимую в своем кажущемся безверии. Становясь историей, Лев Толстой все яснее предстает для россиян духовным вождем. Строки точек поставлены вместо следующих слов Мережковского: «Л.Т. стоит для нас наряду с такими великими религиозными вождями народов, как Лютер и Кальвин, а может быть и выше их. Почему же не сделался он религиозным вождем России, ибо тоже нет никакого сомнения, что если суждено в России свершиться реформации, то не Л.Т. будет нашим Лютером и Кальвином. “Отлученный” [анафема], [проклятый] для России прошлой [старой, увы, все еще не прошлой, а настоящей] и святой — для России будущей. Тут [великий раскол, разделение, распад, черта разделения] как бы бездонная трещина между двумя Россиями»[9].

Может показаться, что трещина проходит только в политике — между старыми и новыми порядками. Нет: на примере Толстого видно, что то, что кажется политикой, в глубине есть религия. Толстой не будет «нашим Лютером и Кальвином», потому что его вера и его духовный поиск лежат вне церкви, во всяком случае — вне существующей ортодоксальной, подле-

жащей или не подлежащей реформации, церкви. Но как бы ни казался Лев Толстой неверующим и не церковным, «не слова, а дела его, жизнь и смерть его — явления подлинно христианской святости». Последняя фраза в печатном тексте также заменена точками. Статья Мережковского наполнена «кощунствами» по отношению к церкви, цензура не могла их пропустить, писатель не мог с вымарками смириться. В рукописи остались резкие высказывания о христианстве: «Не потому ли христианство "не удалось", что говорило, не делая? Вся Россия прошлая сказала и не сделала...»; «В том-то и ужас, что самое имя Господне украли у нас и возвратить его нам никто не может, кроме самого Господа. [Не между отрицанием и утверждением истин, а между отрицанием и утверждением лжи лег меч, Россию разделяющий,— тот, о котором сказано: не мир принес я на землю, но меч. Л.Толстой и заострил этот меч.]»[10].

Мережковский вводит в тексты статей книги-дневника фрагменты дневников исторических лиц, о которых говорит,— Байрона, приближенных Наполеона, он цитирует известное суждение о дневниках Пушкина. Следует отметить, что писатель вообще высоко ценил дневниковую прозу; записи из дневников, подлинных и вымышленных, неоднократно приводятся им и на страницах романов, литературно-критических сочинений. В «Дневнике 1910—1914» цитируется дневник Байрона 1814 года, и эта перекличка дат (1914—1814) оказывается значимой, как и перекличка мыслей. «Для него свобода,— пишет Мережковский о Байроне,— не отвлеченная истина, а дело жизни. Оскорбление свободы — оскорбление личное: "Бурбоны восстановлены!.. Повесьте же философию!.." Поистине долго я презирал и себя, и людей, но никогда не приходилось мне плевать в лицо моим ближним! О *шут, я сойду с ума!*» (С. 95). Цитирование в 1910—1914 году дневника Байрона (с внутренней цитатой из Шекспира) не случайно и подкрепляет мысль о свободе как о деле жизни для России накануне мировой войны. И еще одну знаменательную цитату из дневника Байрона приводит Мережковский: «Я чрезвычайно упростил свою политику: теперь она состоит в том, чтобы ненавидеть все существующие правительства».

Первая и главная проблема книги Мережковского «Было и будет. Дневник 1910—1914» — проблема России, революции и роли церкви в деле освобождения. В статье «Два отречения» он приводит большую цитату из «Смерти Ивана Ильича» Толстого — о начинающейся болезни, раковой опухоли в месте

ушиба, где сосредоточивается постепенно нарастающая боль: «Нечто подобное совершается сейчас в России. Постоянно усиливающаяся, глухая боль около одной точки — в стороне церкви. Ведь с этого все началось: 9-го января 1905 года крестным ходом с священником Гапоном, не "добрым пастырем", а волком в овечьей шкуре, но все-таки православным священником — все началось. Крестным ходом пошла вся Россия к освобождению,— иначе не пошла бы» (С. 188). Официальная церковь предала революцию, оттолкнула от себя народ, но революция неизбежна. Она готова свершиться и без церкви, это будет кровавый хаос, и чтобы его предотвратить — теперь одна надежда — на интеллигенцию.

«Интеллигенция и революция» — вторая заветная тема книги-дневника Мережковского, и она снова заставляет нас вспомнить о принципах отбора материала в дневниках З.Н.Гиппиус. Она писала о своих «современных записях»: «Наша жизнь, наша среда, моя и Мережковского, и наше положение, в общем, были благоприятны для ведения подобных записей. Коренные жители Петербурга, мы принадлежали к тому широкому кругу русской "интеллигенции", которую, справедливо или нет, называли "совестью и разумом" России. Она же — и это уже, конечно, справедливо — была единственным "словом" и "голосом" России, немой, притайно-молчащей — самодержавной. После неудавшейся революции 1905 года — неудавшейся потому, что самодержавие осталось,— интеллигенция если не усилилась, то расширилась. Раздираемая внутренними несогласиями, она, однако, была объединена общим политическим, очень важным отрицанием: отрицанием самодержавного режима. Русская интеллигенция — это класс или круг или слой (все слова не точны), которого не знает буржуазно-демократическая Европа, как не знала она самодержавия. Слой, по сравнению со всей толщей громадной России, очень тонкий; но лишь в нем совершалась кое-какая культурная работа. И он сыграл свою, очень серьезную, историческую роль. Я не буду ее определять, я не сужу сейчас русскую интеллигенцию, я просто о ней рассказываю»[11]. Мережковский в своей книге-дневнике интеллигенцию судит.

Он судит Нечаева и нечаевщину — за себялюбие и подозрительность, за присвоение права убивать соратников лишь по подозрению. Но тут же противопоставляет им «святых народников» типа Софьи Перовской и заявляет решительно, что именно они «подлинный реализм, огненная действенность русского освобождения» (С. 217). Статья Мережковского «Ре-

лигиозное народничество» посвящена книге Богучарского «Активное народничество семидесятых годов» (М., 1913). Критик дает этой книге очень высокую оценку, отчасти потому, что сам причисляет себя к кругу «религиозных народников». Его суждения чрезвычайно эмоциональны. Печатный текст по сравнению с рукописью подвергся усечению во многих местах, где говорится о живых современниках и где дается общая оценка книги: «[тут не одно лишь сказание о прошлом, но и живой голос настоящего, и пророчество о будущем, предсказание о будущем; тут не только пишется, но и делается история]. Историк похож на своих героев, потому что он такой же неверующий (в печатном тексте — верующий.— *Н.К.*) и [такой же] религиозный человек, как они. [Религиозного огня] не видно нигде, но всюду чувствуется скрытая религиозная теплота. [Как в горелках, у кого-то глаза завязаны и кто-то кого-то ловит ощупью: «горим! горим!» Огня не видно, а все горят.]»[12]. В окончательном тексте выпущен чрезвычайно важный кусок статьи о себе и круге своих единомышленников. Возможно, этот отрывок был исключен потому, что он слишком «личный», потому, что здесь названы некоторые близкие имена: «Скажу прямо: это [историческое исследование], историческое свидетельство — вода на нашу мельницу. Говорю: *нашу*, потому что не только пишущий эти строки утверждает тот круг идей, который можно назвать религиозной общественностью, религиозным народничеством. В том же круге [идей] находится и Ропшин с его романами-записками (“Конь Бледный”, “То, чего не было”), и З.Гиппиус с ее романами-летописями не о прошлом, а о будущем (“Чортова кукла”, “Роман-Царевич”) и Д.Философов, и А.Карташев с их исследованиями, намечающими связь русского освобождения с русской реформацией. Все они выражают в современной плоскости то, что [исследует] книга Богучарского — в углублениях исторических. “Мертвая схема”,— возражают критики,— до такой степени будто бы мертвая, что и все, ее утверждающие, даже не мертвые люди, а “клопы мертвые” (см. “Заветы”, статья “Клопиные шкурки” Иванова-Разумника). Но вот в книге Богучарского оживают мертвые и говорят за живых. [За нас]. [Даст Бог, и мы воскреснем.]»[13].

В печатном тексте исключены многие живые детали и характеристики-сравнения: отзыв Бакунина о русских солдатах как о дикарях, которые в самую Божью Матерь могут стрелять, если им прикажут [«Тут плохая вера в народ и большое к нему презрение»],— заключает Мережковский. Одиннадцать строк

точек заменили пересказ обращения (листовки?) Бакунина к «мужичкам»: «“Надо их [врагов народа] всех вконец истребить, чтобы и духу их не осталось... А для этого надо нам будет, братцы, города их жечь. Да выжигать дотла. Да места выжженные вспахивать”.

Что это, провокация или сумасшествие? [Или то и другое вместе?] Ужасно и отвратительно...»[14]. Ослаблено чрезвычайно меткое сравнение: «Судить о народничестве по Нечаеву все равно, что судить о христианстве по Великому Инквизитору»[15],— в печатном тексте Великий Инквизитор заменен Антихристом.

Определив свое место и место писателей своего круга по отношению к истории революционного дела в России, Мережковский особенно строго судит выдающихся своих современников — Розанова, Чехова, Блока. Вина этих писателей — неверие в дело общественности, кощунство над темами Христа и веры, индивидуалистическое погружение в свое *я* как в «черный колодец».

Наибольшие потери при печатании понесла статья о Розанове,— по рукописи можно восстановить целые страницы, посвященные проблеме церкви у Розанова, проблеме пола и пр. Думается, произошло это потому, что Мережковский писал статью как очень личный и откровенный дневник своего восприятия этого писателя, стремясь «разодрать занавеску, за которой прячется подлинный Розанов»[16]. Мережковского возмущает бунт Розанова не только против церкви, но и против Христа, причем бунт непоследовательный, «трусливый», возмущают кощунственные смешения высокой метафизической проблемы пола с обыкновенной, по его мнению, порнографией и похабщиной. Без веры в Христа Розанов идет в церковь. «Можно ли так идти в церковь?» — спрашивает Мережковский в печатном тексте. Далее следуют строки точек. В рукописи: «Что если можно? Что если иначе нельзя? [Во всяком случае, если он погибнет вечной погибелью — за него даст ответ церковь. От церкви ко Христу — как этот путь ненадежен сейчас — видно по Розанову. Надежен [сейчас] только обратный путь — от Христа к церкви. Сначала церковь, потом Христос? Нет, сначала Христос, потом церковь. Судьба его — урок церкви. Если он погибнет вечной погибелью, за него даст ответ церковь. Судьба его — урок и старому порядку. Розанов — дитя его, плоть от плоти, кость от кости.][17].

Отличны в печатном тексте по сравнению с рукописью и заключительные строки статьи. В книге: «...бунт его (против

Христа.— *Н.К.*) скрытый, лукавый, рабский бунт. Из-за угла ненавидит и не смеет поднять глаза на того, кого ненавидит» (С. 236). В рукописи далее: «Блудлив, как кошка, труслив, как заяц. Вот его главный грех. “Ни один человек не достоин похвалы; всякий человек достоин жалости”. Он это оправдал на себе: он [не достоин похвалы, но] достоин жалости. А может быть, и мы вместе с ним? По крайней мере, в одном мы не лучше его. Главная боль его — боль от язвы пола — наша общая боль. Он кричит [от нее], [от этой боли], мы молчим; он открывает [эту] язву, мы прячем ее. Но так же [страдаем и] гибнем от нее, как он.

Да, в этом он не один: [мы все вместе с ним. Но он еще не знает, а мы уже знаем, что от этого] спастись нельзя одному,— можно только со всеми. Спасение со всеми — спасение в Церкви. Но церковь не там, где он думает. Церковь там, где Христос. Нельзя придти к церкви, не придя ко Христу. Если бы Розанов это понял, он был бы спасен»[18].

Чехов для Мережковского — имя значительное. Тем более горько ему слышать из уст Чехова, что «политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет». Сказав подобное, Чехов, по мнению Мережковского, тут же откатывается от передовой российской интеллигенции и попадает «в лапы» Суворина — такой Чехов «жалок и страшен» (С. 250). В рукописи осталось сравнение идеалистов 1905 года с идеалистами шестидесятниками, поверившими «в общественность», не веря в Бога,— такая борьба не могла принести удачу; вычеркнуто сравнение с Чеховым людей ближайшего к Мережковскому окружения — «мы» должны обрести веру, иначе «так же погибнем, как он»[19].

Мережковского беспокоит вопрос чистоты совести российской интеллигенции в преддверии нового этапа борьбы — совесть должна быть чиста от пятен национализма и антисемитизма (статьи «Национализм и религия», «Кто убил?»). Последняя статья — «Кто убил?», посвященная делу Бейлиса (первоначальное заглавие — «Кто убийца?»), в печатном тексте занимает всего три страницы. В рукописи она длиннее более чем вдвое и представляет собой страстную защиту еврейского народа не только от обвинения в ритуальном убийстве ребенка, но и от определения его как Отверженца, Отступника, Антихриста и Зверя. Мережковский говорит, что «глаза всего мира устремлены на этот страшный суд» потому, что он представлен миру как состязание между Ющинским и Бейлисом, Христом-Агнцем и Зверем, Христом и Антихристом. Решение суда будет решением суда «над всем еврейским народом». В этих услови-

ях преступно защищать судей, преступно «выводить ритуальное убийство из обрезания, из глубочайшей религиозной сущности всего Израиля, [Ветхого Завета, из метафизической сущности Бога-Отца]», как это делает «гениальный тайновидец» Розанов. Преступно утверждать, что Ветхий Завет — религия дьявола,— потому что «Христианство [Нового Завета] или ничто, или исполнение Израиля, Ветхого Завета, что там предсказано, то здесь исполнено». Плоть Христианства и есть Израиль, «[Ветхий Завет,— ибо Христос воистину был иудеем]. Спасение [мира] — от иудеев, [от «жидов», как вы кощунствуете, да, от «жидов»,— это для вас противно, невыносимо, но что же делать, это так.] Мы все во Христе «обрезаны», как учил апостол Павел; мы все — во Христе иудеи. Убивать иудеев значит убивать себя. Божия воля связала нас с ними, и никакая человеческая воля не развяжет. [Вместе погибаем и вместе спасаемся]»[20]. Печатный текст статьи завершается одной строкой точек (С. 267). В рукописи это соответствует трем страницам текста: «Недаром прошлое освободительное движение было так неразрывно связано с еврейством и, кажется, грядущее [движение] будет с еврейством связано. Оба вопроса — о еврействе и свободе — решаются в России на одной и той же религиозной плоскости. Пока Россия не искупит греха своего перед еврейством,— не будет ей прощения, не будет ей свободы.

Человек убил человека и спрятал тело в подполе, а когда почувствовал, что в доме жить нельзя от заразы, от ужаса, то возненавидел [не себя, не убийство, а] жертву свою. И все [кажется] чудится [убийце] ему, что [он нехорошо убил, что мертвый] убитый не совсем [мертв] убит, что он шевелится, и что надо его добить. Но это не [мертвый] убитый, а [живая] совесть [самого] убийцы шевелится, и ее нельзя убить [нельзя добить]. Да, неблагополучно сейчас в России, как в доме, где [спрятан] спрятано [в подполе труп] мертвое тело. Ненависть русских к евреям — ненависть палачей к жертвам; страх русских перед евреями — страх убийцы перед тенью убитого. “Каин! Каин! Где брат твой?” Когда же мы наконец услышим этот [голос] зов?»

Мережковский взывает к совести российской интеллигенции, предостерегает ее от непоправимой ошибки: «Представьте себе такую возможность,— хотя бы только возможность: настоящие убийцы, “истинно-русские” злодеи-провокаторы, уличены и сознались, что совершили убийство, чтобы навести кровь на весь еврейский народ; и вот, признав клевету, вся Россия

становится сообщницей этого злодейства, наводит на себя кровь: *кровь его на нас и на детях наших*»! (С. 267).

Группа заключительных статей книги-дневника — «Несоленая соль», «О черных колодцах», «Ночью о солнце» — развивает тему ответственности российской интеллигенции за дело освобождения перед судом истории. Стыдно российским писателям, которые разучились думать, из писателей превратились в «описателей», потому что разбуженная мысль есть разбуженная совесть. Они не хотят будить свою совесть, потому что в нынешние времена в разбуженной совести, как в геенне, «огонь не угасающий и червь не умирающий». «Думать больно, стыдно, страшно» (С. 287). «В последнее время русская интеллигенция,— пишет Мережковский,— как будто устала до смерти быть собою, то есть сознанием и совестью русского общества, и в смертельной усталости потянулась к своей вечной противоположности, к бессознательной, безобщественной и опять-таки, что греха таить, бессовестной обывательщине. Соль земли устала быть соленою» (С. 290). Конечно, существует оправдание: шкура интеллигенции содрана 1905 годом. Лучшие уже рванулись назад, к свету — Горький, Андреев. Но если вкус ведет от Чехова к Андрееву, от Андреева к Куприну, от Куприна к Арцыбашеву, от Арцыбашева к Вербицкой,— то это нисходящие ступени от интеллигенции к обывательщине. Обывательщина — одна опасность. Декадентство — другая. Бой декадентству Мережковский дает прежде всего в полемике с А.Блоком и в борьбе за него с ним самим. Зовом на помощь он считает статью Блока «Искусство и газета», справедливой — статью-ответ Блоку Д.Философова «Уединенный эстетизм». Рукописный вариант статьи Мережковского о Блоке «О черных колодцах» содержит чрезвычайно интересные суждения о декадентстве и Блоке, лишь частично сохранившиеся в печатном тексте. Так, суждение о декадентстве в современной литературе (с. 314) в рукописи было развернуто: «...ему принадлежит настоящее. [Перестав быть уделом немногих избранных, оно становится уделом всех. Теряя в глубине, оно приобретает в широте, становится общедоступным; из верхних слоев общества спускается в нижние, разливается, рассасывается. Все декаденты в искусстве, потому что все одиноки в жизни, все безобщественны]»[21].

Одинокий из одиноких, декадент из декадентов — Блок (это есть в книге). В рукописи: «[Иногда кажется, что в лице Блока то же, что в лице Данте, тоже другого певца Прекрасной Дамы: сразу видно, что он побывал в Аду и увидел то, чего

человеку видеть не следует, заглянул туда, куда человеку не следует заглядывать]». Блок позвал на помощь — «[Это добрый знак: может быть, и другие одинокие поймут, как уже он понял или почти понял, что конец декадентства приближается, и что задача наших дней — не самоутверждение, не самодовление, а преодоление одинокой личности, выход ее из всех ям [нор], из всех дыр, из всех подполий, из всех колодцев на свет Божий — в новую общественность».] Мережковский призывает к работе Блока-критика,— потому что он не только поэт, но и критик «Божьей милостью». В ответе Философову Блок не согласен с термином «уединенный эстетизм»,— Мережковский считает этот термин правильным, это «довольно точное название того колодца, в котором он сидит». Колодец этот страшен, Блок в нем «трепещет от страха»,— иначе зачем бы ему «хвататься за гладкую стену» и идти с искусством в газету? «Если Блоку не страшно, храбрый же он человек. Ведь положение отчаянное»[22]. Между красотой и жизнью нет соединения, надо выбрать между безобразной жизнью или красотой безжизненной. [«Быть человеком, мертвым к искусству, или мертвым к жизни, мертвым художником. Что лучше? "Оба хуже".] Нельзя петь красоту с веревкой на шее или когда другие молчат из-за этой веревки на шее,— надо сначала снять веревку. И все-таки спасибо Блоку за то, что он ужаснулся и позвал на помощь в своем колодце,— может быть и другие вослед ему ужаснутся, закричат от ужаса, полезут на стену: "Дай Бог! Только бы не молчали!"» (С. 324).

Такова одна из книг-дневников писателя. Это глубокое и искреннее размышление о важнейших проблемах России и ее истории, о роли церкви и интеллигенции, о судьбах освободительного движения. Имя Мережковского не может не быть среди людей, готовивших русскую революцию, но не ту, которая произошла в стране, а подлинную — революцию духа.

1 *Гиппиус З.* Петербургские дневники. 1914–1919. Нью-Йорк, 1990. С. 21.
2 Отдел рукописей РНБ (СПб). Ф. 481. Мережковские. Ед. хр. 3. Л. 1.
3 Там же.
4 Там же.
5 *Мережковский Д.С.* Было и будет. Дневник 1910–1914. Пг., 1915. С. 217. Далее страницы указываются в тексте.
6 *Мережковский Д.С.* На пути в Эммаус. Черновой автограф. ИМЛИ РАН, Отдел рукописей. 24.239 / CLXIII б 27. Квадратные скобки здесь и далее обозначают части текста, зачеркнутые автором.

7 *Ходасевич В.Ф.* Муни // Некрополь. Воспоминания. Париж, 1976. С. 101–103.
8 Отдел рукописей РНБ. Ф. 481. Мережковские. Ед. хр. 3. Л. 8 об.
9 Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Мережковский Д.С. Две России. Черновой автограф. 24227 / CLXIII б 15. Л. 1.
10 Там же. Л. 25, 30.
11 *Гиппиус З.Н.* Петербургские дневники. Нью-Йорк, 1990. С. 225–226.
12 Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Мережковский Д.С. Религиозное народничество. Черновой автограф. 24250 / CLXIII б 38. Л. 9.
13 Там же. Л. 5–6.
14 Там же. Л. 20.
15 Там же. Л. 22.
16 Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Мережковский Д.С. В.Розанов. Черновой автограф. 24251 / CLXIII б. 39. Л. 5.
17 Там же. Л. 35.
18 Там же. Л. 37.
19 Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Мережковский Д.С. Суворин и Чехов. (Лесной царь). 24256 / CLXIV б. 3. Л. 27, 32.
20 Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Мережковский Д.С. Кто убил? Черновой автограф. 24234 / CLXIII б. 22. Лл. 2–9.
21 Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Мережковский Д.С. О черных колодцах. 24245 / CLXIII б. 33. Л. 4–5.
22 Там же. Л. 12.

Хенрик Баран (США)

МЕРЕЖКОВСКИЙ И ЖУРНАЛ-ГАЗЕТА «МЕЧ»

В настоящей работе рассматривается один из эпизодов эмигрантского периода жизни Мережковского: его участие в варшавском журнале — впоследствии газете — «Меч». Сотрудничество писателя с этим повременным изданием, первый выпуск которого (№ 1–2) датирован 20-м мая 1934 г. и которое просуществовало до конца августа 1939 г., отмечается мельком в работах Т.Пахмусс; кроме того, библиография Л.Фостер фиксирует несколько заглавий опубликованных там статей[1]. Но до сих пор ни эти тексты Мережковского, ни само издание, которое представляет определенную ценность как памятник русского зарубежья, не попали в поле зрения исследователей.

Наш обзор охватывает непродолжительное существование «Меча» как журнала (№№ 1–20) и его пятилетнее существование в качестве еженедельной газеты (№№ 21–272). Главный упор в статье делается на журнальный период, когда Мережковский играл видную роль в издании и, в частности, когда он оказался втянутым в полемику, развернувшуюся почти сразу по выходе журнала. В этой полемике отразились определенные глубинные противоречия, пронизывавшие литературу «первой волны» в целом. Как известно, эмигрантская литература почти с самого начала своего существования была озабочена проблемой самоопределения, в которую, в частности, входили такие вопросы, как взаимоотношения с советской литературой, с литературами Запада (проблема воздействия) и соотношение художественной традиции и новаторства. Кроме этих моментов, организующую роль в полемике сыграло еще одно противопоставление — центр и периферия, «метрополия» (Париж) и «провинция» (Варшава, Прага), отразившееся как на вопросах идеологии, так и эстетики.

«Меч» был задуман как образец международного сотрудни-

чества и диалога эмигрантских группировок. Главными редакторами были: в Варшаве — бывший ближайший соратник Мережковского и Гиппиус Д.В.Философов, а в Париже — сам Мережковский. Политический отдел журнала вел редакционный комитет в Варшаве, в который входили Философов, В.В.Бранд, Е.С.Вебер (жена критика А.М.Хирьякова) и Г.Г.Соколов. Новое издание являлось продолжением газет «За свободу» (первоначально «Свобода») (1920–32) и «Молва» (1932–34), в которых принимала ближайшее участие та же группа сотрудников.

Естественно, что на страницах «Меча» часто встречаются имена русских литераторов в Польше, среди которых самым интересным был поэт Л.Н.Гомолицкий, секретарь Философова[2], впоследствии писавший на польском языке и ставший довольно известным литературоведом и критиком. Не менее значительным, особенно в начале существования журнала, было участие в нем представителей эмиграции во Франции. Как указал близкий к Мережковским В.А.Злобин, в состав авторов «Меча» вошла почти полностью группа сотрудников недолговечного парижского журнала «Новый Корабль» (1928)[3]. На страницах «Меча» встречаются такие имена, как А.Алферов, В.С.Варшавский, В.А.Мамченко, Ю.В.Мандельштам, Б.Ю.Поплавский, Ю.К.Терапиано и Ю.Фельзен. Участие в нем принимали и проживавшие в Чехословакии писатели, поэты и критики, прежде всего литературовед А.Л.Бем, раньше печатавшийся в «Молве́»; также отмечается «отклик» на инициативу создания журнала в так называемом «Национальном Союзе Нового Поколения» и связанной с ним литературной группе «Новый Арзамас» (Югославия). Из находящихся в других странах сотрудников журнала укажем также А.В.Амфитеатрова (Италия) и И.В.Чиннова (Латвия, затем США). В дальнейшем к сотрудничеству был привлечен П.Б.Струве[4].

Первый номер журнала открывается достаточно претенциозной редакционной статьей «Чего мы хотим», призывающей эмиграцию к пробуждению, к выходу «из состояния блаженного успения и тупого прозябания» и объявляющей «Меч» платформой «активизма» и «борьбы на широком фронте»[5]. Активизм этот сочетается с довольно смутной идеей борьбы против быта, покорности, неоправданного оптимизма, так же как и против безнадежного пессимизма. Часть статьи посвящена также проблеме культуры, особенно литературы, в эмиграции. По мнению ее авторов, литература в зарубежье страдает от понижающегося культурного уровня читательской аудитории, от

растущего значения массовой беллетристики и снижения роли как писателя, так и вообще художественного слова.

В статье указаны различия между установками основных групп сотрудников журнала: «В редакции нашей делается особый "нажим" на активизм политический. В Париже делается "нажим" на активизм идеологический и творческий»[6]. Предвидятся обмены мнениями между обеими группами и утверждается, что «в этом обмене мнений и будет заключаться главное значение журнала»[7]. Кроме того, выделяется отдельно позиция «Праги», а именно Бема, участие которого, как отмечается в статье, будет ограничено сферой литературы и не будет предполагать согласия с политическими взглядами других сотрудников или редакции в целом.

В значительной мере программная статья выражает точку зрения Философова. Более подробное изложение взглядов, на которых была основана платформа «активизма», мы находим в тексте его доклада (печатавшегося в трех номерах журнала) на собрании русского литературного кружка в Варшаве, посвященного анализу состояния эмиграции в тот момент. Эмиграция, по утверждению Философова, переживает острый кризис: с одной стороны, стареют и уходят в сторону ее идейные вожди, с другой — ассимилируется и теряет национальную культуру основная масса русского зарубежья. Ответом на это состояние должен быть, по мнению автора, *активизм*, понимаемый очень широко — как воля «к жизни, к бытию, к возрождению, к борьбе». Это своеобразное отражение некоторых идей Ницше (имя которого при этом не упоминается) является, утверждает Философов, необходимым для дальнейшего сохранения эмиграции как определенной формации, а не как массы беженцев[8]. Философов находит подтверждение для своих идей в истории польской Великой Эмиграции, в рядах которой, подчеркивает он, царила такая же разноголосица, как в русской. Глашатаем активизма в тот период был Мицкевич, а образцом издания, в котором защищались «безумные», но необходимые политические действия, был его же журнал 1833-го года «Pielgrzym Polski». Для поддержки своих взглядов Философов приводит слова Мицкевича в защиту неудавшихся попыток вооруженной борьбы в Польше и в Германии и замечает: «Согласитесь сами, что статья эта, почти забытая современными поляками, звучит для нас, эмигрантов-активистов, будто она была написана вчера, а не ровно сто лет тому назад...»[9].

Далее Философов обращается непосредственно к проблеме литературы. Довольно тонкий анализ проблем читательской

аудитории и явления массового рынка приводит его к выводу о необходимости создания, среди эмигрантской молодежи, культурной элиты, способной установить и защитить иерархию культурных ценностей. Эмигрантская литература и искусство, подчеркивает докладчик, сейчас задыхаются, «потому что их давит грубая нога, обутая в штемпелеванную калошу, потому что их связывает наша специальная эмигрантская цензура сверху и уравниловка — снизу». Если молодая эмиграция не станет активной «в области литературы и искусства вообще, она распылится, исчезнет...»[10]. Поэтому, возвращаясь к одной из идей Мицкевича, Философов призывает к образованию некоего Ордена Бедных Рыцарей, состоящего из людей, готовых посвятить себя «чему-то более высокому, нежели они сами». Только такая элита способна осуществить революцию — бескровную! — внутри эмиграции и спасти русскую культуру в изгнании.

Первые два выпуска журнала носят в целом довольно отчетливый программный характер. Кроме пространного доклада Философова, ряд других помещенных в них материалов в той или иной мере отражает тему активизма. Если небольшая заметка Бранда о «Новом Арзамасе» констатирует существование идеи активизма в начинаниях этой группы («Мы стремимся... ввести в русскую зарубежную поэзию начала воли, действенности, бодрости»)[11], то статья молодого парижского поэта В.А.Смоленского о состоянии поэзии — довольно слабая — подчеркнуто пессимистична («С каждым годом все темнее, все безысходней в мире, все более в нем одинок человек...»), и только в ее конце допускается (но не утверждается!) возможность спасения человечества благодаря отчаянным усилиям поэтов-одиночек[12]. Другую точку зрения занимает Бем, который посвящает отдельную статью недавно вышедшим воспоминаниям П.П.Перцова. Проводя параллель между затруднениями, в которых ныне находится эмигрантская литература, и препятствиями, которые стояли на пути молодого поколения 90-х годов, критик указывает на необходимость *мессианизма*, борьбы за новые ценности — как в свое время это делал (подчеркивает Бем) Мережковский: «Мережковский вышел победителем. Почему? Да прежде всего потому, что он верил в правильность своего пути, не побоялся одиночества и отчуждения, не испугался замалчивания и нападок. Ему достаточно было при его таланте и уже имеющемся поэтическом имени пойти на уступки, на компромисс, и страницы лучших журналов были бы для него открыты. Но он предпочел пути одиночки,

путь литературной борьбы»[13]. Одно из положений статьи Бема — о том, что только у двух писателей, Цветаевой и Ремизова, можно найти художественное выражение правды своего изгнанничества», «правды эмиграции», развивает и частично оспаривает Гомолицкий, который подчеркивает значение для эмигрантской литературы двух «больших Р», Ремизова и Розанова, но прежде всего Достоевского, являющегося «наиболее прочной точкой опоры» для эмигрантских писателей и поэтов[14].

Программность «Меча» подчеркивалась и набором лозунгов, напечатанных в конце первого номера, в которых опять варьируется мотив активизма: «"Меч" утверждает активизм, как миросозерцание»; «"Меч" чтит героев действия, мысли и творчества»; «"Меч" борется с коммунизмом, материализмом и марксизмом» и т.п.[15]. По поводу этого набора Г.В.Адамович насмешливо заметил: «В первом номере были помещены "лозунги" — вроде того, что лошадь должна есть сено и овес, а эмигрант должен ненавидеть большевиков»[16]. В другом отклике на новое издание, из-под пера Г.П.Федотова, отмечается «случайный и личный характер» объединения варшавской и парижской редакций. Последняя характеризуется «крайней аполитичностью и равнодушием к варшавским методам активизма», которые, по замечанию рецензента, можно «расшифровать... как попытку литературного выражения фашистских настроений в русской эмиграции»[17].

Конечно, не все в журнале служило идеологическим целям. Даже первые выпуски содержат немало материалов о событиях текущей литературной жизни (например, отчет Злобина о заседании общества «Зеленая Лампа») или о культурном прошлом России (обзор публичной лекции Ф.Ф.Зелинского о Петербургском университете)[18]. Кроме того, здесь публикуются стихи и художественная проза, а также библиографические и биографические сведения о новых книгах и об эмигрантских авторах.

За три месяца существования «Меча» в статусе журнала Мережковский напечатал в нем четыре статьи. В первых двух он уделяет внимание отдельным вопросам, но последние две являются частью неожиданно возникшей полемики, которая в конечном итоге привела к преобразованию «Меча».

Первая статья Мережковского, «О гуманизме», посвящена одной из фундаментальных тем его творчества — оскудению духовного начала в человечестве, что является результатом соединения понятия *гуманизм* с идеей *атеизма*: «Горький опыт

двух последних веков показал нам, что союз гуманизма с атеизмом — роковой, убийственный для первого»[19]. Писатель подчеркивает общую тенденцию тоталитарных систем рассматривать человека как «почти ничто сегодня, а завтра — ничто совсем», он утверждает вероятность второй, грядущей мировой войны (1934 г.!), и предсказывает вероятный результат таковой — окончательное торжество «Антропоида» над «Человеком». Будущее представлено в апокалиптических категориях («Надо быть слепым, чтобы не видеть, что мир сейчас разделился на два воюющих стана: за и против Человека, за и против Христа»), и автор взывает к неизвестному герою-подвижнику (по-видимому, потенциально возводимому в ранг тех святых, биографиями которых занимался Мережковский в последний период своего творчества), герою, который «будет способствовать тому, чтобы поднят был над западно-европейским человечеством... древний и новый, вечный Лабарум (Labarum), знамение Христово: in hoc signo vinces*»[20].

Тема второй статьи — будущее Европы и соотношение этого будущего с русской историей[21]. Начиная с особой роли русской литературы для эмигрантов («Ведь русская литература для нас, потерявших родину,— родина последняя, все, чем Россия была и чем она будет»; «Русская литература для нас то же, что для древнего Израиля — “Закон и Пророки”») и постулируя идею Достоевского о том, что «у нас, русских, две родины, наша Русь и Европа», Мережковский рисует картину — опять апокалиптическую — исхода борьбы России с Европой, Востока с Западом. Писатель впадает в привычную для него роль пророка: искусно оперируя антитезами и подкрепляя свои аргументы рядом цитат из Достоевского, он указывает на два возможных варианта будущего — или война Востока с Западом, или мир, приводящий к окончательному воссоединению человечества, к царству Божьему. Для Европы, по словам Мережковского, Россия, которая «Восток и Запад вместе» и к которой Европа тянется, может стать или лекарством, или ядом. Перед Европой стоит выбор, который приведет или к общему спасению, или к общей гибели, но, что бы ни произошло, у самих русских выбора нет — у них, подчеркивает Мережковский, две родины, и в этом их особое положение в современной цивилизации.

Если в этих двух статьях писатель выступает как мистик и

---

* В этом залог победы (*лат.*)

культуролог, то следующую он посвящает текущей литературной жизни. Она появилась в ответ на выступление на страницах «Меча» малоизвестного прозаика из Чехословакии Василия Федорова[22].

В статье В.Г.Федорова «Бесшумный расстрел. (Мысли об эмигрантской литературе)»[23] остро атаковались главные авторитеты литературы русского зарубежья. Ее автор включается в широкую полемику, продолжавшуюся с середины 20-х годов до начала второй мировой войны[24], и делает это особенно резко. Он начинает с утверждения, что «у нас в эмиграции нет свободной литературы, точно так же как нет ее и в советской России». По его словам, эмигрантские писатели закрепощены зависимостью от немногочисленных изданий, а также «социальным заказом», который, в отличие от советского, «меняется каждый год, иногда каждый месяц, и "установка" его — то на Пруста, то на Джойса, то на какого-нибудь иного представителя иностранной литературы...». Федоров уточняет, что «эта мыльная пена "художественных" установок фабрикуется, главным образом, в Париже. Пеносбиватели давно уже всем известны...»[25]. Критики, с которыми писателям приходится иметь дело,— это «литературные мортусы», вороны, свившие себе «прочные гнезда в некоторых наших эмигрантских изданиях», а те, кто пытаются идти своим путем, подвергаются остракизму, замалчиваются, не печатаются. Особенно раздражает Федорова общая линия в работах эмигрантских критиков — «отход от русских истоков и ориентация на иностранные авторитеты»[26].

В результате такого «бесшумного расстрела», утверждает Федоров, многие писатели уничтожаются, а остальные работают в условиях «одиночества, заброшенности, зависимости и подневольства». В ответ на риторическое «что делать?» он предлагает: «надо работать для общего русского дела... Работать с оглядкой на русских классиков, а не на искривленное отражение в западноевропейских литературах». Ведь результаты этой установки, этого отрыва «от живых истоков русского языка и от вековой русской литературной традиции» начинают проявляться в «косноязычии, в неумении строить фразу, диалог.., в омертвении языка». Только общением с русской традицией эмигрантская литература может спастись, а «полузадушенный, полураздавленный» эмигрантский писатель сможет сказать «свое слово»[27].

Некоторые положения выступления Федорова, местами довольно грубо задевавшего парижских критиков и писателей,

развивают полемическую линию напечатанной до этого статьи Бема о приспособленчестве и отсутствии свободы в эмигрантской литературе, направленной, в частности, против Адамовича[28]. В свою очередь Федоров нашел некоторую поддержку в следующем номере журнала, в статье члена редколлегии Вебер: «Статья В.Г.Федорова это — бунт, это — отказ от линии наименьшего сопротивления. Гораздо проще и легче приспосабливаться к немногим монопольным изданиям, подделываться под моду, вводимую обслуживающими их "литературными" критиками, нежели протестовать против этого, нежели проповедовать почти без надежды быть услышанным, необходимость возврата к "живой воде", к традиции великой русской литературы»[29]. Хотя ряд суждений Федорова явно неправильный, утверждает Вебер, особенно его мысль о том, что судьба советского писателя в чем-то легче, чем судьба эмигрантского (опровержению этой идеи уделяется большая часть ее статьи, посвященная советской литературе накануне первого съезда писателей), сам факт их возникновения знаменателен и показывает, какая борьба за свободу творческой личности предстоит писателям и читателям.

В третьей из своих статей в «Мече», формально посвященной серии сборников «Числа», но рассматривающей состояние эмиграции и ее словесности в целом, парижский редактор журнала коснулся и выступления Федорова. По поводу эмигрантской литературы вообще Мережковский проявляет оптимизм, подчеркивая особый характер русской литературы — то, что она «больше, чем литература» — а также ее жизнеспособность, связанную со свойствами «русской души». По его мнению, возникновение «Чисел», несмотря на всю критику, направленную на них, «остается чудесным, а то, что это явление настоящей новой русской литературы,— несомненно». Да, в сборниках «Числа» много противоречий, несогласий, утверждает Мережковский, но они представляют собой подбор настоящих талантов, плод молодой литературы[30].

На фоне такой высокой оценки авторов «Чисел» обращение Мережковского к Федорову должно было прозвучать достаточно резко. «Г.Федоров из Чехословакии напрасно так горько жалуется на безысходную будто бы судьбу молодых писателей: не беспокойтесь, справятся. Напрасно он также обрушивается на главных давителей, называя их столичной (парижской) "элитой". В каком смысле она "элита"? В том, что заведуют и распоряжаются нашей газетной прессой? Если уж быть точным, то "элитой" и "столичной" следует назвать вот ту самую

группу молодых парижских писателей, которую г. Федоров почему-то выделяет из других "провинциальных", упрекая в подражательности литературе европейской. Это еще надо доказать, что они перестали быть *русскими* писателями. А то, что они... присматриваются ближе к европейской жизни и литературе, к дыханию "свободы",— делает их, несомненно, группой самой культурной. "Научиться культуре",— не одна ли из задач, поставленных нам судьбой? Бояться Прустов и Джойсов, высасывая из пальца патриотические стишки, браня злых дядей-редакторов, которые их не печатают, этим ни России, ни себе не поможешь»[31].

Статьей Мережковского полемика, однако, не кончилась. В нее были втянуты и другие лица.

Так, одновременно с выступлением Мережковского была напечатана заметка Философова, обозначившая расхождение соредакторов в этом вопросе:

«Нет! "Г. Федоров из Чехословакии" жалуется не напрасно. Наоборот, "г. Мережковский из Франции" напрасно не захотел услышать его жалобы и слишком легко от нее отмахнулся.

В литературной республике Дмитрий Сергеевич — видный "патриций". Член "Большого Совета", из среды которого выбирался Дож венецианской республики. Василий Федоров, пока что, простой гондольер...

Но называть его "г. Федоровым из Чехословакии" не следовало — тем более, что это совершенно не свойственно Мережковскому. Кроме того, это не художественно»[32].

Установка Философова на полемику выражается в желании его «поставить столь существенный спор на подходящие рельсы». Под этим он имеет в виду намеренное стимулирование журналом полемики в разных областях: «Самое бытие нашего журнала, его "полезность", а может быть и его необходимость зависит как раз от того, услышат ли архикультурные парижане менее "культурных" пражан и еще менее "культурных" варшавян. Для того, чтобы живые силы эмиграции друг друга услышали, мы и пошли *совершенно сознательно* под обстрел с противуположных сторон»[33]. После перечисления обвинений, выдвигаемых против журнала, он замечает: «Как раз этот перекрестный огонь показывает, насколько мы правы, когда жалуемся на закоснелость эмиграции», и утверждает, что «боязнь проветривания», определяемая им как «главная болезнь эмиграции», является причиной столь резкого — и, по мнению Философова, на самом деле исходящего не от него — обращения Мережковского с Федоровым[34].

Дальше Философов подчеркивает различие «климатов» Парижа и Праги и прибегает к длинному (слишком!) сравнению романов Стендаля («Красное и черное») и Альфреда де Мюссе («Исповедь сына века»), чтобы определить сущность этого различия: «“Парижане” не любят слова “активизм”. Оно напоминает им “обломки прошлого”, оно им кажется преисполненным “дурного вкуса”. “Пражане” не любят парижской утонченности. Она им кажется усталостью, “упадочностью”. Они чувствуют, что “хороший вкус” убивает вкус к жизни, что утонченная психология убивает волю». Сам Федоров ассоциируется с символической «Прагой», за которой признается своя правда: «Главная опасность парижан в том, что уважение к культуре они порою подменивают культурностью, что они не замечают, как хороший вкус ведет к безволию...»[35].

Статья Философова заканчивается защитой идеологии варшавской редакции и назиданием в адрес парижских коллег с Мережковским во главе: «Активизм — отнюдь не тактика, не политический лозунг. Активизм — прежде всего умонастроение и миросозерцание, находящееся в периоде становления. А потому парижанам следует более внимательно, а главное более *любовно*, относиться к воплям “активистов”»[36].

Спор был продолжен в следующем номере «Меча». Прежде всего Мережковскому ответил сам Федоров, реагируя на обвинение в «высасывании из пальца патриотических стишков» и упрекая его в незнании эмигрантской литературы, ограничении ее очень узкими пределами: «Разве молодая эмигрантская литература исчерпывается только кружком «Зеленой лампы», в котором наш маститый писатель играет роль и руководителя и арбитра? И позволительно ли писателю с уже европейским именем быть столь неискренним в оценке современной литературной жизни, чтобы ничтоже сумняшеся отмести «генеральским жестом» *всю даже незнакомую ему литературу, вне Парижа творимую...*»[37]. Дальше Федоров обращается к риторическому вопросу Мережковского об эмиграции и культуре («“Научиться культуре” — не одна ли из задач, поставленных нам судьбой?») и дает на него иронический, едкий ответ: «Тут уж я возьму на себя смелость ответить почтенному автору, что *научиться* культуре вообще *нельзя*. Культура это продукт многовекового, и заметьте, Дмитрий Сергеевич, *национального* воспитания народа... “Научиться культуре” может только какой-нибудь парикмахер, ибо “научиться культуре” это вовсе не значит *стать* самому культурным. Можно *приобщиться к культуре*, можно *понять* чужую культуру (и даже полезно ее по-

нять, не спорю), но "*научиться* ей" невозможно». Здесь Федоров опять призывает к обращению к истокам русской литературной традиции, в основе своей связанной с «нашей собственной готовой культурой» и с родным языком, необходимым для дальнейшего существования. Он приводит и опыт советской литературы: «...мы могли бы взять пример с писателей, находящихся ныне в России. Ведь не случайно же лучшие из них "равняются" на наших отечественных классиков, и это обстоятельство ведь нисколько не мешает им творить новый стиль и высказывать новые мысли. Я говорю, конечно, только о лучших из них, о Леонове, например, и Федине, а не о том писательском коллективе, который играет там приблизительно такую же роль, какую играет здесь у нас "*коллектив парижский*"». Затем Федоров прямо критикует «Числа» и эмигрантскую литературу вообще за нежелание или неумение создать произведения, которые бы отражали действительность эмиграции: «Почему не признаться чистосердечно, что эмиграция вовсе не миф, не только "дурная сказка", а своеобразный уклад жизни с своим особенным бытом, *что она заслуживает того, чтобы о ней именно писали ее писатели*»[38].

Нельзя не отдать должное Федорову, замечания которого по поводу культуры свидетельствуют о его довольно тонком понимании оппозиции «свое — чужое» в этой сфере. При этом нетрудно догадаться, что его высказывания о проблеме обучения культуре могли сильно задеть Мережковского, для которого внедрение разных мировых традиций в русскую культуру было одной из главных задач в течение многих лет, что и отмечалось современниками: «Уже с давнего времени Мережковский насаждает в России маленькие сады Адониса, или, что то же, пытается пробудить какой возможно "Renaissance" эллино-римского мира среди степей Московии и Скифии»[39]. А в своей критике эмигрантской литературы за отсутствие в ней серьезной трактовки жизни эмиграции Федоров перекликается с одним из основных положений известной статьи Ходасевича: «...если русской эмигрантской литературе грозит конец, то это не потому, что она эмигрантская, то есть фактически осуществляется писателями-эмигрантами, а потому, что в своей глубокой внутренней сущности она оказалась *недостаточно* эмигрантской, может быть даже вообще не эмигрантской, если под этим словом понимать то, что оно должно значить»[40].

В том же номере «Меча» Философов печатает очередную пространную статью, на этот раз посвященную проблеме обучения культуре в русской эмиграции и направленную против

Мережковского. Философов сравнивает два журнала зарубежья, «Современные Записки» и «Числа», которые исполняют роль «передаточных ремней», «сеятелей культуры»[41]. В целом, хотя он критикует «Современные Записки» за некоторую застылость, признаками которой являются, например, обилие произведений М.Алданова или политических мемуаров, он ставит их выше «Чисел»: «Они не ветром подбиты, как "Числа". У них есть стержень. А потому с этой новой тенденцией давней эсеровской идеологии можно спорить; вы знаете, с кем имеете дело. Споры же с "Числами" не только бесполезны, но и невозможны. Нельзя "сражаться" с тенью»[42]. Или: «Понятно, что при таких условиях "Числа" не в состоянии кого бы то ни было "учить культуре". Для этого они слишком некультурны»[43]. Кроме того, он подвергает разгрому ряд работ в обоих журналах, при чем один из авторов этих работ, Г.Адамович, критикуется с особой резкостью[44].

Сочетание двух статей, Федорова и Философова, вызвало острую реакцию у Мережковского. Свидетельство об этом сохранилось в письме З.Н.Гиппиус к Злобину от 19-го августа 1934 г., где она дает и свою оценку сложившейся ситуации:

«Получили вчера журнал "Меч", и он произвел мгновенную катастрофу. Д.С., который до этого убеждал меня со всем примиряться, весь перевернулся от этого № и мгновенно написал Философову, в редакцию, что просит снять его имя, т.к. считает невозможным числиться редактором журнала, где статью этого редактора считают "бесчестной" (см. Федоров). Кроме того, пишет он, и вообще № наполнен "грубейшими ругательствами" по адресу его парижских друзей, с которыми он ссориться не желает и мнений этих не разделяет, не говоря о форме выражения.

Я, конечно, акции Д.С-ча вполне сочувствую; и рада, что никакое мое влияние не понадобилось, он сам мгновенно понял, что иначе поступить нельзя. Нам обоим это очень больно и неприятно, из-за Димы (Философова.— *Х.Б.*), да что поделаешь? Думаю, что и вам неуместно оставаться там даже деловой стороной, и даже больше других неуместно, которые — как хотят; но пусть они все знают, что имя свое Д.С. снял, и мы уж за «Меч» никак не отвечаем.

Я даже не читала эту неприличную нелепость, этот №, так только, просмотрела. Очень противно все, особенно г-н Федоров, выписывающий свои "труды"(!)»[45].

Сохранились отрывочные сведения о «переговорах» с Варшавой. Они упомянуты в письме от 2-го сентября Мережков-

ского к Злобину: «3) Почему нет «Меча»? Не знаете ли, что решили Философы (они мне ничего не ответили на письма о моем уходе)»[46]. Больше подробностей содержится в другом письме Гиппиус (от 4-го сентября):

«Сначала 2 слова о «Мече»: Д.С. сам ответит Философову, пошлет ему 3-ье письмо из Napoli; отвергнет его парижское редакторство и предложит: *или* — в переменку, то парижский №, то варшавский, первый, конечно, под его ред., второй под Философова. *Или* (что, по-моему, лучше) то, что предложено в письме из Napoli — право veto и т.д. Я, со своей стороны, напишу Ф-ву персонально, о себе и о его глупостях<...>

Д.С. спрашивает, не забыли ли вы послать в Варшаву P.S. его статьи? Как иначе объяснить, что он выпущен? Единодушие парижск. сотрудников и поведение их вообще очень трогательно. Адамович же написал мне довольно противное, по тону, письмо. Ничего он, в сущности, не понимает! Конечно, кое-чего не понимает и Дм. Влад. (Философов.— *Х.Б.*), но это другая статья совсем другого порядка»[47].

Упомянутая в письме статья «О хорошем вкусе и свободе» — последняя из напечатанных Мережковским в журнале[48]. Небольшая по объему, она написана остро, полна иронии, и удачно переносит спор с того символического плана, на который раньше перевел его Философов, на более вещественный уровень. Самому виновнику конфликта, Федорову, Мережковский уделяет минимум внимания: «А когда видишь напряженное внимание к “вопросу”, поставленному В.Федоровым, заботу старых и молодых, что ему, Федорову, негде печататься (а ведь пражане печатаются и в “Современных Записках”, и в “столичных” газетах), то, ей Богу, не символическим пражанам с их защитниками, а всей “литературе” хочется сказать: да провались оне к черту!»[49]. Два абзаца отводится защите Адамовича, неоднократно, как было отмечено выше, служившего мишенью для атак со стороны сотрудников «Меча».

Остальная часть статьи посвящена в основном взглядам Философова. Мережковский упрекает своего коллегу по журналу в том, что он разделяет взгляды, высказанные Федотовым в упомянутой выше рецензии, где парижские литераторы обвинялись в политической наивности и в неумении отмежеваться от зарождающегося среди эмигрантов фашизма. Слегка подсмеиваясь над идеей «активизма», Мережковский отвергает «пражский» «дурной вкус», который защищал Философов, и ставит под сомнение те «географические» оппозиции, на которых так последовательно строится риторика «Меча»: «Уви-

дишь, пожалуй, что не только не мешает «хороший вкус» воле к жизни и действию,— увидишь и больше: что без хорошего вкуса всякий «активизм» останется "литературой"». И далее: «К «дурному вкусу» должно относиться с той же суровостью, с какой мы относимся ко всякому несчастному свойству русского эмигрантства. Прощать многим многое можно, и долго прощать; поощрение — дело другое: его никакая тактика не оправдывает. Я не «пасу» никого, но когда меня спрашивают, я одинаково указываю на обе опасности: и на то, что называется «дурным вкусом», и на обожествление «хорошего». Это — правда, которая от «климата» не зависит; беда, если мы о ней забудем и заговорим, поддавшись «климатическим» влияниям»[50].

И уже в конце Мережковский возвращается к теме Джойса, начатой Федоровым и продолженной Философовым. Здесь, как всегда, он стоит твердо на защите межлитературных контактов и влияний: «Если же, как я подозреваю, для Философова и «провинциалов» Джойс некий символ, и разумеют они современную иностранную литературу (всяких «Прустов, Мориаков, Честертонов»... а ведь с этого речь и началась!) тут уж разговор другой. Я глубоко убежден, что новое знакомство,— с таким проникновенным писателем, как Честертон, например,— не отнимет активизма у русского эмигранта. А склонному к литературе и поэзии поможет с б#ольшим вкусом разбираться в Лермонтове, Пушкине..., Гумилеве, вообще в литературе отечественной». В конечном счете, утверждает писатель, есть некоторые константы, стоящие вне географии и смены литературных школ: «Без вечной триады, на которой так настаивал Вл. Соловьев — *«Истина, Добро, Красота»* — никак не обойтись»[51].

Последнее слово в споре оказалось за А.Бемом, который в том же номере рассматривает некоторые вопросы, возникшие в результате первого выступления Федорова и первого ответа Мережковского. Бем обращается к поднятой молодым прозаиком широкой проблеме «литературной преемственности». По пути он защищает Федорова, а также поддерживает некоторые высказывания Философова. Вслед за ними Бем полемизирует с формулой Мережковского «научиться культуре — одна из задач, поставленных нам судьбой», подчеркивая, что сам факт эмиграции заставляет по-новому взглянуть на проблему европейской культуры: «...разве после всего нами пережитого и у себя на родине, и здесь, в изгнании — да, и здесь, в культурной Европе, мы можем по-прежнему, с прежним западничес-

ким пафосом говорить о культуре, особенно в ее одностороннем «европейском» понимании? Да еще видеть в необходимости «научиться культуре» тайный смысл ниспосланных нам испытаний?»[52] Ответ — отрицательный: «Если уж наше скитальчество по Европе имеет свой тайный смысл, то я его скорее хотел бы видеть в том, что мы научимся ценить подлинную культуру независимо от ее оболочки <...> Поучиться нам, присматриваясь к чужой жизни, есть чему, но уроки этой жизни для нас не пройдут даром: многое и многое мы увидим в другом свете. И *литература этот опыт нашего русского скитальчества по европейским землям, конечно, отразит*»[53]. Бем подчеркивает, что в статье Федорова речь шла «о своем и чужом творчестве, о литературной преемственности, о значении традиционного начала в литературе — и на этот вопрос молодая эмигрантская литература должна дать ответ». По его словам, протест против увлечения Прустом или Джойсом — это проявление инстинкта самосохранения, попытка защититься от грозящего молодым писателям слияния с жизнью и литературой хозяев, с выпадением из национальной литературы. Как доказательство того, что такая опасность является реальной, Бем указывает на тенденцию уменьшения роли Пушкина в молодой эмигрантской литературе, и, например, на «противопушкинский уклон» в тех же «Числах», культурный уровень которых так отстаивает Мережковский[54].

Рассмотренная нами полемика, усиливая противоречия, присутствующие в «Мече» с момента его основания, привела к провалу первоначального замысла журнала. Следующий выпуск открывается обращением Д.Философова «К читателям», в котором объявляется о коренном изменении издания, начиная со следующего номера: оно станет еженедельной газетой, главным образом политически-общественного характера, обращающей особое внимание на события в СССР и в эмиграции. Такой сдвиг соответствует интересам читателей, испытывающих недостаток информации о событиях в России, которые между тем становятся чрезвычайно важными и требуют не только объективного изложения, но и развернутой оценки. Согласно первоначальному замыслу, указывает Философов, предполагалось издание нового еженедельника параллельно с «Мечом»; однако возникшие конфликты между двумя редакциями привели к выводу о целесообразности преобразования уже существующего печатного органа[55].

Философов уделяет внимание и разъяснению причин внутренних разногласий. Подчеркивая свою приверженность

идеям, изложенным в первых номерах «Меча», он отмечает и чисто организационные препятствия, связанные с расстоянием между двумя редакциями, а также авторами, находящимися в разных странах, и более глубокие, идеологические затруднения: «Трехмесячный опыт показал, что невозможно впрячь в одну телегу коня и трепетную лань. "Конем" оказались мы и Прага, "трепетною ланью" — Париж»[56]. Хотя, по словам автора, конфликт между Парижем и Варшавой, потенциально существующий с самого начала, был обострен случайным обстоятельством — т.е., полемикой вокруг Федорова,— сама возможность дальнейших споров привела к решению о «разводе».

Отметим, что упоминание Философовым событий, происходящих в России, было уместным и актуальным. Тот же номер журнала содержит статью Л.Гомолицкого, в которой проблема эмигрантской литературы вносится в контекст обсуждения только что начавшегося первого съезда советских писателей[57]. В дальнейшем тому же событию, а также многим другим культурным и политическим событиям как в России, так и в Западной Европе, газета уделяет пристальное внимание. Хотя и не достигнув уровня таких ведущих эмигрантских изданий, как «Последние Новости» или «Возрождение», газета «Меч» оказалась серьезным голосом русского зарубежья, а целый ряд помещенных в ней материалов (особенно разнообразные «Письма о литературе» А.Бема) представляет определенный интерес и для современного читателя, и для историка литературы.

В этом измененном «Мече», сосредоточивающем внимание на политике, имя Мережковского, которое всплывает время от времени, уже вне полемических страстей. Отметим наиболее важные эпизоды, связанные с появлением его имени на страницах газеты.

Писатель публикует в «Мече» два текста: стихотворение «Пятая» («Бедность, Чужбина, Немощь и Старость...») из известного сборника «Якорь»[58] и отрывок из биографии «Св. Жанна Д'Арк»[59].

Имя Мережковского появляется и в одном из «пушкинских» выпусков газеты (начало 1937 года). В небольшой статье известный историк церкви А.В.Карташев цитирует посвященные Пушкину строфы из поэмы Мережковского «Вера», напечатанной в начале 1890-го года. При этом он приводит свои воспоминания о резонансе, который имело это произведение, воспринятое современниками как шаг к освобождению от поэзии «гражданской скорби»: «Ура, у нас новый Пушкин, новый

“Евгений Онегин”! Так ликовали мы в провинции, читали друг другу “Веру” как манифест радостного освобождения в культе Пушкина»[60].

В связи с семидесятилетием Мережковского, которое отмечалось в декабре 1935 года, в «Мече» появился ряд материалов о праздновании юбилея в Париже и в Варшаве. Среди них два открытых письма — одно от П.Струве, другое от группы сотрудников газеты. Струве отдает должное достижениям Мережковского как писателя, как мыслителя и как политического деятеля. По поводу последнего аспекта деятельности Мережковского он утверждает:

«Вы не политик, но полно именно огромного политического значения, что, не будучи политиком, Вы исповеднически-твердо и неподкупно ясно выступили против того чудовищного Зла, которое угнетает и обесчещивает Россию, *против большевизма.* Вы этим показали и доказали, что тут дело идет не только о политике, что тут затронуты самые основы культурного и религиозного бытия и народа русского, и всего человечества»[61].

На той же странице помещено письмо за подписями сотрудников «Меча». Его общая тональность — положительная. Воздается должное моральной позиции юбиляра, его верности самому себе: «Именно как писатель Вы были к себе беспощадны, в своем служении Слову Вы добровольно наложили на себя своеобразную аскезу. Никогда ни одного слова не написали Вы в угоду кому бы то ни было, даже в угоду Вашим друзьям и поклонникам». Авторы письма благодарят Мережковского за его деятельность посредника между культурами: «Мы... благодарим Вас за то, что Вы Вашим Словом связали Россию с проблемами культуры европейской, стремились войти в круг строителей культуры всемирной». И, наконец, подчеркивается значение юбилея (единственного за всю жизнь, на празднование которого Мережковский согласился) для русского зарубежья, страдающего от внутренних конфликтов и противоречий. В следующих строках чувствуется, однако, и некая оглядка на недавнюю острую полемику:

«Никогда русская эмиграция не находилась в таком смятении, как ныне. Эмигрантские распри достигли таких пределов, что продолжение их может нанести почти смертельный удар достоинству эмиграции и даже ее существованию, как величины идейной и политической. На Вашем празднике распри эти будут, конечно, забыты, и враждующие станы встретятся за общей трапезой»[62].

[1] *Foster Ludmila A.* Bibliography of Russian Emigre Literature. Boston: G.K.Hall, 1970. Vol. 2, pp. 762–764. В библиографии случайно пропущено название первой статьи, напечатанной Мережковским в журнале — «О гуманизме» (см. ниже). Кроме того, как отмечает составитель, ею остались непросмотренными номера издания, следующие за 20-м, а там, как отмечено ниже, также оказались относящиеся к Мережковскому материалы.

[2] Сообщено А.Е.Парнисом.

[3] *Злобин В.* Бледное чудовище // Меч. 1934. № 3–4. 27 мая. С. 8.

[4] См. редакционное заявление об этом: Меч. 1935. № 40(73). 13 окт. С. 1. Струве, непосредственно до этого сотрудничавший в сборниках «Россия и славянство», опубликовал в «Мече» несколько статей из серии «Дневник политика».

[5] Чего мы хотим // Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 3.

[6] Там же. С. 4.

[7] Там же. С. 5.

[8] *Философов Д.В.* От чего зависит возрождение эмиграции // Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 6–7.

[9] *Философов Д.В.* От чего зависит возрождение эмиграции // Меч. 1934. № 3–4. 27 мая. С. 10–11.

[10] По поводу «эмигрантской цензуры» Философов замечает: «Наверху сидят два цензурных комитета: один в мундирах царского времени, который вычеркивает красными чернилами все, что несвойственно духу исконной табели о рангах. Другой — в западных сюртуках либерализма. Он вычеркивает все, что не соответствует духу чистого парламентаризма, фракций, блоков и избирательной четырех-хвостки. А снизу слышатся претензии полуграмотных читателей, предъявляющих к писателю свои «заказы»: будь национален и изображай все в веселых и розовых тонах. По их мнению, писатель имеет право писать лишь на национальные темы». (*Философов Д.* От чего зависит возрождение эмиграции? (Окончание) // Меч. 1934. № 5. 3 июля. С. 6.

[11] *Б.В.* Новый Арзамас // Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 18.

[12] *Смоленский Влад.* О кризисе и Поэзии // Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 8–9.

[13] *Бем А.* Письма о литературе. О прошлом и настоящем // Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 11.

[14] *Гомолицкий Л.* О настоящем и будущем // Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 16.

[15] Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 28.

[16] *Адамович Г.* Литературная неделя // Иллюстрированная Россия. 1934. № 34(484). 18 августа. С. 14.

[17] *Ф.Г.* (рец.) Меч. Еженедельник. Варшава. №№ 1–6 // Новый Град. 1934. № 9. Париж. С. 95–96. Профашистские настроения налицо в нескольких обзорах политических событий во Франции.

[18] *З.В.* В «Зеленой Лампе» // Меч. 1934. № 1–2. 20 мая. С. 25; *Соколов Г.* Alma mater. Доклад проф. Ф.Ф.Зелинского в РОМ'е 24 мая // Меч. 1934. № 6. 10 июня. С. 12–13.

[19] *Мережковский Д.С.* О гуманизме // Меч. 1934. № 3–4. 27 мая. С. 3–4.

[20] Там же. С. 4.

[21] *Мережковский Д.С.* Мир или война (о Достоевском) // Меч. 1934. № 7. 17 июня. С. 3–5.

[22] О Федорове см. *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1956. С. 306.

[23] Меч. 1934. № 9–10. 8 июля. С. 8–9.

[24] Об этой полемике см. *Струве Г.П.* С. 199—213. Особый резонанс в ней имела статья В.Ф.Ходасевича «Литература в изгнаньи» (1933).

[25] Меч. 1934. № 9–10. С. 8.

[26] Там же. С. 9.

[27] Там же. С. 9.

[28] *Бем А.* Письма о литературе. Самопризнания и самообнажение // Меч. 1934. № 7. 17 июня. С. 5–7.

[29] *Вебер Е.С.* Знак равенства // Меч. 1934. № 11–12. 22 июля. С. 13.

[30] *Мережковский Д.С.* Около важного (о «Числах») // Меч. 1934. № 13–14. 5 августа. С. 3–5.

[31] Там же. С. 4–5.

[32] *Философов Д.В.* Письма к неизвестным. III. В защиту «г. Федорова из Чехословакии» // Меч. 1934. № 13–14. 5 августа. С. 5.

[33] Там же.

[34] Там же. С. 6.

[35] Там же. С. 8.

[36] Там же.

[37] *Федоров В.Г.* Точки над «i» (Ответ Д.С.Мережковскому) // Меч. 1934. № 15–16. 19 августа. С. 9.

[38] Там же. С. 10.

[39] *Розанов В.* (Рец.) Д.Мережковский. Любовь сильнее смерти. М., 1902 // Исторический вестник. 1902. Т. 87. С. 1138.

[40] *Ходасевич В.* Литература в изгнании // *Ходасевич В.* Избранная проза. Пред. и прим. Н.Берберовой. Нью-Йорк: Russica, 1982. С. 214.

[41] *Философов Д.* Как не надо учить культуре (Около «Современных Записок» и «Чисел») // Меч. 1934. № 15–16. 19 августа. С. 22.

[42] Там же.

[43] Там же. С. 26.

[44] «Чтобы не возвращаться к «Современным Запискам», добавлю, что статья г-на Адамовича «О верности России» совершенно неуместна на страницах этого серьезного журнала. Ей место в «Числах». Редко мне приходилось читать столь самодовольную, пустопорожнюю и циничную болтовню на столь ответственную тему. Г-н Адамович очевидно забыл, что для многих из нас Россия и Верность ей — понятия во-истину святые, и подходить к ним «по хлестаковски» значит совершать большую непристойность». (Там же. С. 25).

[45] *Pachmuss Temira* ed. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippius. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972. P. 248–249. Упоминание Гиппиус «трудов» Федорова относится к последней части статьи, где Федоров напоминает далекому собеседнику, что он уже кое-что напечатал. Более подробное перечисление работ Федорова дано в следующей за его статьей редакционной заметке.

[46] *Мережковский Дмитрий.* Маленькая Тереза. Ред., вступ ст. и коммент. Т.Пахмусс. Энн Арбор: Эрмитаж, 1984. С. 128–129.

[47] Там же. С. 128–129.

[48] *Мережковский Д.С.* О хорошем вкусе и свободе // Меч. 1934. № 17–18. 2 сентября. С. 3–4.
[49] Там же. С. 3.
[50] Там же. С. 4.
[51] Там же.
[52] *Бем А.Л.* Письма о литературе. Свое и чужое // Меч. 1934. № 17–18. 2 сентября. С. 5.
[53] Там же. С. 5–6.
[54] Там же. С. 6.
[55] *Философов Д.* К читателям // Меч. 1934. № 19–20. 23 сентября. С. 3–4.
[56] Там же. С. 3.
[57] *Гомолицкий Л.* О всесоюзном съезде писателей и всеэмигрантском соборе // Меч. 1934. № 19–20. 23 сентября. С. 5–8.
[58] Якорь. Антология зарубежной поэзии. Сост. Г.В.Адамович и М.К.Кантор. Берлин: Петрополис, 1936. С. 1. Стихотворение напечатано: Меч. 1936. № 3(87). 19 января. С. 6.
[59] Меч. 1938. № 32(218). С. 4–5.
[60] *Карташев А.* Мережковский о Пушкине // Меч. 1937. № 7(143). 21 февраля. С. 5.
[61] *Струве Петр.* Дневник политика. 6(488). Д.С.Мережковскому // Меч. 1935. № 49(82). 15 декабря.
[62] К 70-летию Д.С.Мережковского // Меч. 1935. № 49(82). 15 декабря. С. 3.

IV

И.С.Приходько

«ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ» МЕРЕЖКОВСКОГО (К ПРОБЛЕМЕ МИФОЛОГИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ)

Важной отличительной особенностью русского символизма становится сознательная ориентированность на культуру, стремление вобрать в себя и претворить то, что дали искусство, философия, история, религия и мистические учения, литература Запада и Востока, античности и средневековья, нового и новейшего времени. Уже «старшие» символисты до беспредельности расширили культурные горизонты русской литературы. Но если широта литературных и общекультурных интересов Брюсова, например, носит во многом энциклопедический характер, с равной эрудицией и бесстрастием включая всех и вся, то отношение к культуре Мережковского при всем впечатляющем размахе избирательно. Его выбор глубоко концептуален. Он продиктован чаще всего внутренним сродством, созвучием творческих и духовных исканий того или иного писателя его собственным.

Мережковский уже на раннем этапе своего творческого становления выделяет значимые для него фигуры и персонажи мировой культуры — «маяки», по слову Бодлера. Сам он назовет их «вечными спутниками», и посвященные им очерки, писавшиеся с 1888 по 1896 годы, объединит в книгу под этим названием (первое издание — 1897 г.). На протяжении последующих лет Мережковский будет добавлять к этим очеркам новые, расширяя, таким образом, круг «вечных спутников». Проблема, указанная в подзаголовке этой статьи, исследуется на основе западноевропейской части книги. Оправдание в таком несколько искусственном отделении западных «спутников» от русских дает сам автор, поместив очерки о них в разных томах сытинского издания полного собрания сочинений[1].

Далеко не все из тех, кого Мережковский уже на раннем

этапе ощущает как «спутников», представлены в книге 1897 г. специальным очерком. Нет очерков о Данте, Шекспире, Байроне, Ницше, хотя имена их упоминаются часто, близость их автору очевидна. Некоторые из «спутников» стали героями романа (Леонардо да Винчи), поэмы (Франциск Ассизский), стихотворений (Микельанджело, например).

В выборе «спутников» проявились не только личные пристрастия автора. Слово «вечные» указывает на универсальное значение избранников Мережковского, их вечную актуальность для человечества. Сделанный им отбор — Сервантес, Кальдерон, Монтень, Гете, Ибсен и др. — во многом предвосхищает также художественные и общекультурные интересы «младших» символистов.

Предваряя упреки читателя в том, что автор якобы бессистемно собрал в одной книжке имена, представляющие разные эпохи и народы, Мережковский призывает читателя ощутить «не внешнюю, а субъективную, внутреннюю связь в самом “я”», миросозерцании критика[2]. Его книга, хотя и может быть формально причислена к литературной критике, таковой по существу не является. В отличие от «критики научной и объективно художественной» это, по определению самого автора,— «критика субъективная, психологическая, неисчерпаемая, беспредельная по существу своему, как сама жизнь, ибо каждый век, каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в *своем* свете, в *своем* духе, под *своим* углом зрения» (2). «Величие великих» Мережковский видит в том, что время их не уничтожает, а обновляет: «каждый новый век дает им как бы новое тело, новую душу по образу и подобию своему. Для каждого времени они — современники, и даже более — предвестники будущего» (1).

В этих словах Мережковский, по сути дела, излагает свою концепцию мифологизации личностей великих предшественников, означающую создание своего, индивидуально увиденного образа личности, как бы заново сконструированной и понятой. Этот образ рождается в комплексе идеи и личной биографии, проникнутой идеей, освещенной ею. Образ-миф, по определению А.Ф.Лосева, представляет собою «модификацию смысла фактов и событий, а не сами факты и события»[3]. Ницше, определяя миф как «сосредоточенный образ», «аббревиатуру явления», подчеркивает в нем наличие чуда[4]. «Миф есть чудо»,— утверждает и Лосев, имея в виду его вечно живую, вечно актуальную пластическую, поэтическую, магическую природу[5].

Создавая свое слово о личности (миф личности), автор выступает скорее как художник, чем как критик. Это означает, что его образы-мифы становятся поэтическим выражением и самовыражением. А поэзия исключает объект в чистом виде: последний содержит в себе «черты субъекта, сознания, души, цели»[6], на что и обращает внимание Мережковский в предварении к своей книге. Миф, таким образом, есть самосознание[7].

Образы великих в трактовке Мережковского как бы являют образ автора в его константах, то вечно человеческое, что он видит и в себе. Через это соотнесение частное бытие как бы приобщается к вечности, что возможно только в мифе. С другой стороны, образы *великих*, выведенные за пределы их исторического времени, актуализируются, становятся современниками, близкими по духу. Посредством такого взаимодействия как бы стираются временные границы, прошлое становится настоящим и открыто в будущее. В мифе «возникает воспоминание, возрождается память веков и обнажается вечность прошедшего, неизбывная, всегдашняя»[8].

Такое вневременное значение приобретают *имена великих.* Имя собственное, указывающее на неповторимость явления, его уникальность и единственность, в мифологическом осмыслении сакрализуется, становится ознаменованием. Лосев в *имени* видит диалектический синтез личности и ее выраженности и определяет *миф* как *имя*. Миф и имя связаны по своей глубинной природе. А поскольку *миф есть* еще и *чудо*, то «*миф есть магическое имя*»[9]. Магию «культурных» имен чувствовали и сами создавали символисты, начиная с Мережковского. Об именах-мыслях, именах-идеях, «направленных» именах, «знаменующих пути, позиции и сферы в жизни и искусстве», значимых для Блока и других символистов, пишет Д.Е.Максимов, подчеркивая символический аспект таких имен. Он говорит, в частности, об «опыте символического истолкования воссозданных Блоком пластических образов Гете и Шиллера», то есть, по существу, о мифологизации[10].

Таким символическим именем-спутником, магической эмблемой становится для многих символистов Данте. Миф Данте складывается из трех компонентов: облик поэта («Тень Данте с профилем орлиным»); история его личности (изгнанник и скиталец); идеи и образы «Божественной комедии» (мистерия посвятительного пути: через ужасы и тьму преисподней к неизреченному свету Божественного Эмпирея под водительством Учителя и Беатриче, воплощения Вечной Женственности). Эти

компоненты сливаются в органичное единство: исторически реальная личность Данте неотличима от Данте — героя «Божественной комедии». Конечно, у каждого из символистов был свой особый, индивидуально воспринятый образ Данте. Был он и у Мережковского, посвятившего ему в конце жизни книгу[11]. Но единство указанных трех элементов, составляющих символистский образ-миф, имело значение для всех. На факт символизации образа Данте как на концептуальное выражение эстетики символизма указывают Лена Силард и Петер Барта[12].

В восприятии символистов имена великих, взаимодействуя между собою, образуют особую мифологическую систему, единое культурное поле. В нем есть свои «как бы обособленные пары, в которых каждое имя связано с другими напряженными антитетическими отношениями»[13]. Например, для Мережковского, Белого, Блока имеет важное значение оппозиция имен Достоевского и Толстого. Среди западных имен альтернативными парами являются Шекспир и Сервантес, Гете и Шиллер, Ибсен и Стриндберг и некоторые другие.

Следует особо остановиться на различении слов *миф* и *мифологизация*, которыми приходится оперировать. Миф — это глубинный и органичный, изначально единственно возможный способ осознания действительности. Мифологизация становится возможной позднее, в культурах, где получают распространение немифологические способы освоения мира (научный, например), и заключается в том, что то или иное явление, событие, лицо или даже вещь сознательно или бессознательно возводятся на уровень мифа, оформляются в миф. В пору символизма обнаруживается сознательная ориентация на мифологическое мышление как альтернативное рационально-реалистическому и позитивистскому сознанию XIX века. «Неомифологизм» (термин З.Г.Минц[14]) становится одним из фундаментальных принципов творческого восприятия действительности и распространяется на культуру.

Мифологизация «культурных» имен — не изобретение символистов. Они унаследовали эту традицию от романтиков. На Западе она отчетливо прослеживается у Бодлера. Имя Байрона было, например, именем-мифом, воплощающим идею свободы и аристократизма духа, а также мировой скорби, уже для его современников, особенно в России. Своеобразным мифом в русской культуре еще до символистов стало имя Пушкина и оппозиция Пушкин — Лермонтов. У символистов мифологизация культуры приобретает настолько универсальный, всеобъемлющий характер, что захватывает не только классиков, но и

современников. В ореоле мифа они видят друг друга. Например, юный А.Белый предстает светлым вестником, Вяч.Иванов — мудрец на Башне, Звездочет, А.Блок — рыцарь Прекрасной Дамы, позднее — «Гавриил или Мефистофель», Демон, Данте. Мифологизация, таким образом, становится важным элементом характерной для символистов игровой культуры.

Заново и индивидуально осмысленные образы-мифы *великих*, в отличие от традиционных биографий дескриптивного свойства, не несут объективной и полной информации, не дают образцов жизни, не «воспитывают», но, по глубокому замечанию С.С.Аверинцева, «посвящают в некие таинства, вводят в некую инициацию...»[15], опускают в глубины человеческого духа, чтобы затем вознести к его высотам, явить тайну Вечности.

В свете исследуемой проблематики заслуживают специального внимания отношение мифологизации и психологизма у Мережковского, тем более, что сам он определяет свою критику как *психологическую* (2). Есть принципиальное отличие между реалистическим психологизмом и условным психологизмом мифа, который открывает личность писателя через основные идеи и мотивы его творчества; через его героев; через абсолютизацию какой-то главной, проявленной во всем черты-идеи; через зрительные ассоциации, вызываемые обликом писателя; через соотнесенность с мифологическими и литературными образами; с самим «я» критика; через систему культурных коннотаций и отношений между *великими* в мифологизированном же культурном пространстве. Знаменателен этот переход чисто психологического интереса в мифологический, заметный даже в тех случаях, когда образ строится на документальных материалах — письмах, дневниках, афоризмах, «опытах», «разговорах» и т.п. (в очерках о Марке Аврелии, Плинии Младшем, Монтене, Флобере и некоторых других). В непосредственном человеческом документе, который позволяет увидеть в писателе самое сокровенное, Мережковский прочитывает себя или его хочет прочесть через себя, спроецировать свои жизненные и философские построения на строй его личности.

В образе Монтеня определяющей чертой-идеей становится скептицизм, который ведет к внутреннему освобождению: к утверждению природной жизни, с одной стороны, и с другой,— к преодолению страха смерти, к которой скептик-мудрец относится «жизнерадостно и шутливо». В Монтене, презирающем смерть, критик угадывает дерзость Дон Жуана: «Есть

некоторое величие в беспечной и презрительной улыбке, с которой Дон Жуан протягивает руку Каменному Гостю». Мережковскому, пребывающему в постоянном разладе с собою, с «двоящимися мыслями» между природой и культурой, Монтень интересен тем, что решал ту же проблему, отрицая основы культурной жизни, с его точки зрения, несовместимой со счастьем: «Самое мудрое — в полной простоте отдаться природе. О, какое сладостное, благодатное и мягкое изголовье для избранных — незнание и простота!» (156).

В этой апологии природы Мережковского привлекает, может быть, бессознательно, но отчетливо выраженная ностальгическая тоска о природе человека культуры, открыто проявленная в парадоксе «природа» — «для избранных»!?

Ощущая свою эпоху как эпоху культуры, тотальность культуры как знак «последнего конца», говоря о «болезни культуры» как главной особенности своего века и будучи сам глубоко пораженным этой болезнью, Мережковский мучительно ищет прорыва из культуры к живым источникам жизни, но ищет их в той же культуре: в язычестве, у Монтеня, у Гете. Левборг из «Гедды Габлер» Ибсена ему интересен тем, что книжкам предпочитает жизнь (230). Культура становится для Мережковского, по словам З.Г.Минц, «третьей реальностью», которая для символиста важнее «второй» — эмпирической, и относится к «первой реальности» — к божественной идее — как пророчество к его грядущему воплощению[16].

Гете в восприятии Мережковского антитетичен Монтеню как символ культуры, «просвещения вселенского». Именно в этом его качестве Мережковский предлагает «великого олимпийца» как «урок» и «противоядие» для русского яда отрицания европейской культуры: «Гете — урок для русских, которые нет-нет, да и усомнятся в значении просвещения вселенского, то есть европейского. Не опроститься ли, не отправить ли всю европейскую цивилизацию к чорту и не начать ли сызнова, «по-мужицки», «по-дурацки», по-Божьему? <...> Это не только нелепая, но и нечестная мысль. <...> Лучше, чем кто-нибудь, Гете знает, что просвещение — от Бога» (152–153).

С другой стороны, Гете становится у Мережковского продолжателем линии Монтеня. Едва ли во всей европейской культуре найдется другой человек, который реально был бы так близок к природе, как Гете, так глубоко и разносторонне ее изучил, чувствовал ее живую душу и всеобновляющую силу. Его восприятие природы может сравниться разве что с древним подлинно мифологическим ее ощущением. Но Гете уни-

кален и велик тем, что достигает настойчиво искомого и столь желанного для Мережковского синтеза, соединяя живое чувство природы с культурой и знанием.

Гете в представлении Мережковского примиряет в синтезе и другое противоречие — живого знания и живой веры. Широко проповедуемый Мережковским миф о Третьем Завете спроецирован и на философско-религиозные взгляды Гете: Дух символизирует «последнее соединение веры и знания», природы и культуры и является «в откровении», как «дыхание Божье в природе»: «Дух-Утешитель, как будто Сын огорчает, а Дух утешает» (152).

Вынашиваемая Мережковским идея синтеза находит выражение и в его концепции Пушкина, который мог бы соединить «огненную страстность» Шекспира и «безупречную, кристаллическую правильность и прозрачность формы» Гете: «Если бы его гений достиг полного развития,— кто знает — не указал ли бы русский поэт до сих пор неоткрытые пути к художественному идеалу будущего — к высшему синтезу Шекспира и Гете?» (350—351).

Заслуживает внимания еще одна особенность в создании Мережковским мифологизированного мира культуры: он включает в поле своего зрения как восприятие нужных ему объектов культуры другими лицами, так и восприятие культурных явлений интересующими его субъектами культуры. Таким образом, создаются как бы тройные отражения: Марк Аврелий через Ренана, Кальдерон и Шекспир через Гете, Гете через Эккермана и т.п. В таком тройном зеркале отражаются и раскрываются все трое: сам автор, воспринимающее лицо и лицо воспринимаемое.

Исторически реальные образы *великих* в восприятии Мережковского как бы приравниваются к мифологическим и литературным персонажам, в которых дается квинтэссенция идеи в ее вечно актуальном значении. Литературные образы, ставшие мифологическими уже в романтической традиции, займут свое место у символистов. Мережковский назовет и их «спутниками»: «Есть <...> образы, жизнь которых связана с жизнью всего человечества; они поднимаются и растут вместе с ним — это не мертвые развалины, а вечно живые деревья, которые растут вместе с уровнем земли. Прометей, Дон Жуан, Фауст, Гамлет — образы эти сделались частью человеческого духа, с ним они живут и умрут только с ним. Дон-Кихот принадлежит к таким спутникам» (106—107).

У Блока эта тенденция сближения «вечного» автора с его

«вечным» героем дойдет до полного слияния в случае с Данте: судьба поэта (исторической личности) и блуждания по аду (героя «Божественной комедии») составят для Блока единый мифологический образ.

Раздвоенность сознания Мережковского, болезненная жажда преодолеть ее, поиск путей к единству, к синтезу, мистерийность сознания в самом строгом и точном смысле этого понятия, «страсти по Мережковскому» (мучительный путь души между добром и злом, небом и адом, Христом и Антихристом, Вл.Соловьевым и Ф.Ницше), наиболее полно и глубоко выразившиеся в трилогии «Христос и Антихрист», пронизывают и его эссеистику. Неслучайно он говорил, что его сочинения — это одна книга, для удобства поделенная на части. В этом смысле показательна его трактовка «Фауста»: "Фауст" — основан на сознании трагизма, вытекающего из двойственности мира и духа, на основании противоположности двух начал. Из этого разлада двух стихий — "двух душ, живущих в одной груди",— возникает двойник Фауста, самый страшный из демонов — Мефистофель...» (350).

Двойственность сознания Мережковского проявилась и в равновеликом его интересе к трагедии и мистерии: трагедии как драмы Дионисова культа, с богоборческой тенденцией, где царит Рок и Возмездие; и мистерии — литургической драмы европейского средневековья, рассказывающей в образах христианской символики о путях души, через провалы, бездны, бесовщину,— к Господу: «Рок, идея возмездия и справедливости, управляющей миром,— основа древнегреческой трагедии. Бог, идея любви, движущей солнцем и другими светилами (слова Данте),— основа мистерии христианского поэта» (84).

Его привлекают и тот и другой жанры. Древнегреческой трагедии он посвящает небольшой очерк, включив его в книгу «Вечные спутники»; известны его опыты перевода древнегреческих трагедий; о мистерии он пишет в очерке о Кальдероне, драматургии которого подражает в своей ранней драме «Сильвио» (1890); ему принадлежит также небольшая мистерийная стилизация «О Душе и Христе (Мистерия XIII века)» (1892). Мистерийность сознания, осмысление человеческой истории как трагедии и мистерии, обращение к этим жанрам в собственном творчестве и их мифологизированное восприятие у предшественников будут характерны для А.Блока, А.Белого, Вяч.Иванова, А.Ремизова, Л.Андреева, Ф.Сологуба и др., по отношению к которым Мережковский был в этом смысле своеобразным «предтечей».

Символисты, стоявшие на границе двух больших периодов истории человечества, ощущали в дионисийско-трагическом ключе наступление нового, катастрофического времени, иррациональные основы человеческой и мировой жизни, кричащую двойственность мира. Такое мироощущение вело их к открытию необычайно широких возможностей мифомышления, которое распространялось и на их восприятие культуры.

1 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. сочинений: В 24 т. М., 1914. Тт. 17–18.
2 *Мережковский Д.С.* Вечные спутники // *Мережковский Д.С.* Полн. собр. сочинений: В 17 т. СПб.—М., 1911. Т. XIII. С. 2. Далее страница указывается в тексте.
3 *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 147.
4 *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 148.
5 *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 134–160.
6 Там же. С. 139. Диалектика субъекта и объекта в мифе специально исследуется Лосевым в цитируемой работе (с. 177 и др.). На момент отождествления субъекта и объекта как важный признак мифологического описания указывают также Ю.М.Лотман и Б.А.Успенский в работе «Миф–имя–культура» // Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту. 1973. С. 283.
7 *Лосев А.Ф.* Указ. соч. С. 135.
8 Там же. С. 156. О моменте припоминания в мифогенном сознании говорится также в указанной работе Лотмана и Успенского на с. 293.
9 Там же. С. 170.
10 *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 347.
11 *Merezkovskij, Demetrio.* Dante. Bologna, 1938.
12 *Силард Л., Барта П.* Дантов код русского символизма // Studia Slavica Hung. 35/1–2. 1989. Budapest. Académiai Kiado. С. 63.
13 *Максимов Д.Е.* Указ. соч. С. 347.
14 *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А.Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III.— Тарту, 1979.— С. 76–120.
15 *Аверинцев С.С.* Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 96.
16 *Минц З.Г.* О трилогии Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. Юлиан Отступник. Т. I. М., 1989. С. 25.

В.А.Келдыш

Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ В КРИТИКЕ МЕРЕЖКОВСКОГО

Эта, казалось бы, локальная тема — на самом деле, одна из сквозных и кардинально важных для Мережковского как мыслителя и художника слова, и не только для него. Она вводит в круг больших вопросов русского религиозно-философского ренессанса конца XIX — начала XX в., в общий контекст обширной критики о Достоевском, возникшей в русле данного направления мысли. В небольшой статье можно лишь кратко коснуться этого контекста[1].

Начать с того, что в нашей религиозно-философской критике конца XIX — XX вв. произошло второе открытие Достоевского, многое определившее в познании его творчества мировой литературой и литературной наукой. Вспомним, что особенно значительные труды о писателе двух преданных ему отечественных мыслителей появились за рубежом, где приобрели широкую известность. Это — книги Н.А.Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (1923) и Вяч.Иванова «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» (1932). Пролагая новые пути постижения Достоевского, критика, о которой идет речь, достаточно резко отмежевалась от современной писателю критики — и не только от идеологически далеких ей фигур (например, от Н.К.Михайловского), но и от значительно более близких (например, от Н.Н.Страхова). Объяснение — в том, что деятели прижизненной критики о Достоевском, вопреки разным и противоположным идейным ориентациям, то и дело сближались по отношению к определенным сторонам его творческого мира. И эти схождения нередко оказывались неблагоприятными для писателя.

Одна из таких неблагоприятных тенденций берет начало уже у В.Г.Белинского. За его восторженным и хрестоматийно знакомым отзывом о первенце Достоевского, повести «Бедные люди», в котором критик предсказал автору (один из самых за-

мечательных его прогнозов) великую будущность, последовала оценка повести «Двойник», где, наряду с признанием «огромной силы творчества», содержалось и указание на «существенный недостаток», относящийся к «фантастическому колориту» произведения: «Фантастическое в наше время,— писал Белинский,— может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведывании врачей, а не поэтов»[2]. В приятии писателя критиком, как и в последующем очень симптоматичном неприятии, была по сути напророчена и даже объяснена дальнейшая трудная литературная судьба Достоевского. Точка зрения, высказанная в связи с «Двойником» и затем усугубленная в своей односторонности, широко тиражировалась в русской критике ряда десятилетий, вплоть до текстуальных соответствий с «формулами» Белинского. В сознании многих современников Достоевского укореняется представление об отчужденном от литературной нормы феномене, о «странном» художнике, «беззаконной комете»,— если и гениальном, то лишь в сфере исключительного, аномального, «уродливого, фантастического», в искусстве психологических казусов, чуждом «нужной» каждому «жизненной правде» (пользуюсь отдельными оборотами из известной статьи Михайловского «Жестокий талант», 1882). Подобный взгляд далеко не исчерпывал содержания всей «старой», как именовал ее Бердяев, критики, имевшей и большие заслуги (о чем здесь не место говорить), и однако был самым распространенным. Именно на него особенно болезненно реагировал Достоевский, возмущаясь «криками критиков» по поводу «ненастоящей жизни» в его произведениях[3]. Именно в этой коллизии явственно обнаруживалось опережение им своего века.

Наступающее XX столетие устраняло «ножницы» между художественным мышлением писателя и литературными понятиями времени. Об этом и свидетельствовала новая критика. «Кажется, что перед нами раскрываются жизнь и нравы сумасшедших домов,— писал Аким Волынский, отзываясь на привычное уподобление,— а между тем психология его (Достоевского.— *В.К.*) героев <...> есть, в сущности, психология каждого живого человека, только доведенная до безумной силы и остроты. Если бы не было таких великих безумцев, как Достоевский, человек не знал бы своей истинной глубины <...>»[4]. Иначе говоря, речь шла о всеобщности, именно «нужности» каждому откровений писателя. Представление об его уникальности и исключительности сохранялось, однако не в прежнем смысле этакого творчества — «монстра», существующего в на-

рушение законов художества и созидающего нечто сильное, влекущее, но «невероподобное» (Михайловский), а в противоположном смысле: как недосягаемые даже для самой высокой нормы широта и глубина видения. «Загадку необыкновенного человека» Достоевского толковали ныне как «загадку о человеке вообще»[5]. «Из всех наших писателей почетное звание художника-философа принадлежит по праву Достоевскому <...> И эта сторона <...> осталась всего менее разъясненной и оцененной нашей критикой <...>»,— замечал С.Н.Булгаков[6]. Новая критика не отказывалась от утвердившейся версии о «жестоком таланте». Но увенчанием духовного и образного мира писателя стало мыслиться теперь другое — идея катарсиса, также восходящая к представлению об универсализме Достоевского: катарсис как венец пути от исключительного к всеобщему, из подпольных тупиков уединенного сознания на свет Божий. Наконец, общезначимость *художественных* открытий писателя — еще один важнейший итог новой критики о Достоевском.

Но было в ней и немало уязвимого: произвольные построения, навязывание писателю своих концепций, попытки истолковать его творчество в границах своей веры. И однако конкретное содержание мысли оказывалось чаще всего богаче исходной тезы. В этом отношении важна явленная в русском религиозном ренессансе антропологическая тенденция, которая соединила отвлеченную идею с пристальным интересом к чувственно-конкретному познанию бытия, располагающему к особенному вживанию в художественный феномен. Тенденция эта отчетливо предстала, например, у Бердяева, в его экзистенциалистской концепции творчества писателя («Достоевский беден в теологии, он богат лишь в антропологии»[7]), выразилась у других критиков-философов.

И последнее общее соображение. Внутри интересующего нас направления критической мысли развивались разные линии, выделяемые с определенной условностью. В одном случае во главу угла ставится упомянутая уже проблема катарсиса, «светозарности» Достоевского, подчиняющая себе, по существу, всю интерпретацию его творчества (Владимир Соловьев, Вячеслав Иванов). В другом случае признается катарсис как конечный итог художественной мысли, но на передний план выдвигается «катастрофический, полный мировой тревоги и мировых предчувствий дух Достоевского»[8]. Концепция Мережковского — в этом ряду.

Я основываюсь прежде всего на его фундаментальном двух-

томном труде «Л.Толстой и Достоевский» (1900–1902). Ему предшествовали многие суждения раннего Мережковского (дальше сошлемся на некоторые из них) — в статье «Достоевский» (1890), включенной в сборник «Вечные спутники», в книге «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893) и др. Уже здесь намечались отдельные составляющие будущей зрелой мысли критика о писателе. И именно в «Л.Толстом и Достоевском» она предстала в наиболее полном, завершенном и продуманном виде, со всеми своими достоинствами и слабостями.

Последние проистекали, главным образом, от заданности общего подхода к предмету, открыто прокламированной. «Книга — блестящая, но испорченная обычными недостатками Мережковского — риторикой, идеологическим схематизмом <...>»[9],— писал Бердяев. Вот как, например, формулировал автор задачу второго тома своего труда: «Вся книга <...> есть только опыт постановки на живом, самом близком и наглядном для нас примере <...> вопроса отвлеченного, мистического <...>»[10]. Заданность эта, пожалуй, была большей, чем в других критических сочинениях о Достоевском того же направления, что и сказывалось на неровном отношении к штудиям Мережковского даже деятелей из его литературного «лагеря» — то апологетическом, то весьма скептическом. (Можно напомнить о неоднозначном, колеблющемся в оценках восприятии А.А.Блоком книги «Л.Толстой и Достоевский».) Но приписывая Достоевскому свое, чрезмерно «теологизируя» его художественный мир, порою тесня живую жизнь образа необогословскими понятийными категориями, Мережковский остается проницательным аналитиком.

В основе его концепции — представление о противоречивости мира Достоевского, подлинного и неподлинного в нем. Противоречие, по Мережковскому, возникает между Достоевским — «ясновидцем» и Достоевским — мыслителем. В области провидений, интуитивных прозрений он — величайший «пророк», однако не делающий сплошь и рядом должных выводов из неизбежной логики собственного художественного мира. «Сознательные» выводы остаются позади его пророчеств. В этом построении (кстати сказать, применявшемся Мережковским и к другим крупнейшим творческим фигурам — например, к Льву Толстому, Паскалю) тоже значителен элемент схематизма и заданности, но по отношению к Достоевскому здесь была и своя правда.

Наиболее истинное и важное, что прежде всего находит

Мережковский у Достоевского,— идея человека как индивидуальности, самоценной личности. И это понятно. В религиозной доктрине самого Мережковского на первом месте — та же проблема. Здесь сказался ницшевский искус философа, но то был особый, «русский» Ницше[11]. У ряда отечественных толкователей, независимо от их идеологических пристрастий (будь то, к примеру, философы-идеалисты или молодой марксист Луначарский или Куприн — автор «Поединка») ницшевская идея самоутверждающегося «я» так или иначе сопрягалась с идеей человеческой общности, «соборности». Для отдельных религиозных философов это означало приближение философии Ницше к христианской мысли. Отрицая Христа, Ницше утверждает «Его так, как еще никогда никто не утверждал» (XII, 187),— заявлял Мережковский в духе обычной своей диалектической «игры». И именно в этом ключе писал о «глубочайшей связи Ницше с Достоевским» (XII, 165).

Интересные соображения о «христианизированном» Ницше у Мережковского и отсюда — решительном несовпадении конечных итогов их мысли высказаны в статье М.Ю.Кореневой, посвященной связям Мережковского с немецкой культурой. Представляется, тем не менее, что автор статьи недооценивает моменты их сближения, проистекающие из общей обоим антипозитивистской концепции. Исследовательница полагает, что заветная ницшевская «идея самоутверждающейся личности была глубоко чужда Мережковскому», приводя суждения последнего об «одиноком самоутверждении» как «самоубийственном яде», «самоутверждении личности, доведенном до последней крайности» как «самоистреблении». И так комментирует это: «высшая степень индивидуализма, ведущего к обожествлению личности <...> в свою очередь ведет к обезличению Бога, а это в принципе невозможно для Мережковского»[12].

Все, однако, сложнее. У Мережковского есть и более авторитетные суждения (например, из труда «Л.Толстой и Достоевский»), полнее и точнее передающие мысль критика. Ее суть состоит в том, что «твердыня личного начала» (XI, 142), «любовь к Себе» (XI, 134) — разумея не «животный инстинкт самосохранения», а «эгоизм какого-то *особого* порядка» — неотделимы от «величайшей любви к другим, от бескорыстного религиозного подвига, самоотречения, самопожертвования» (XI, 72–73). Поэтому «учение Христово не только величайшее самоотрицание, но и величайшее самоутверждение личности <...> Доныне люди видели ясно только одну половину учения Христова — половину самоотрицания; наступает время,

когда увидят они, наконец, так же ясно и другую половину этого учения <...> за ликом рабства и смирения — лик силы и славы» (XI, 143). И значит: «одинокое самоутверждение» в смысле эгоцентрическом далеко не отождествляется с «эгоизмом какого-то *особого* порядка» (который, по Мережковскому, в конечном счете как раз направлен к преодолению дурного индивидуализма), но вместе с тем и не является абсолютным его антиподом.

Примечательно, что Мережковский приемлет даже крайние проявления своеволия личности, хотя и переосмысленные на неохристианский лад. И именно у Достоевского находит подтверждение своим мыслям. По Достоевскому, считает критик, прозрению личности часто предшествует последняя степень индивидуалистического самоутверждения. Лишь дойдя в этом до черты, до вседозволенности, исчерпав до конца свои эгоцентрические свойства, но сохранив личностный потенциал, человек возрождается («падение в бездну» становится «*полетом над бездною»;* «в последней глубине разрушения и хаоса — новое созидание и гармония» — XII, 254, 66).

В противоречивом сосуществовании двух начал склонен видеть Мережковский явление необходимой «религиозной раздвоенности» человека, две ипостаси — надличную и личностную, Богочеловеческую и «человекобожескую» — в конечном счете единой сущности. Этот феномен он рассматривает как важнейшую, имеющую провиденциальный смысл, черту многих основных героев писателя (от Ставрогина до Алеши Карамазова). Князь Мышкин из «Идиота» и Кириллов из «Бесов», равно как обуреваемый «наполеоновским» комплексом Подросток и «Божий старец» Макар Иванович из «Подростка» оказываются своеобразными двойниками. Мистическое преображение бытия на почве синтеза святого Духа и святой Плоти во многом и означает для Мережковского соединение указанных начал. А ведет к этому «последнему Соединению» путь катастрофического развития.

Заметим попутно, что своеобразное «приятие» (в духе обновленного христианства) индивидуалистического начала обязано в определенном смысле религиозной философии Владимира Соловьева с ее идеей «всеединства», Царства Божия на земле как высшей гармонии надличного и личностного. На историческом пути к ней неизбежен, согласно Соловьеву, этап отрицательного, эгоцентрического выявления индивидуальной свободы, в котором, однако, обнаруживается необходимый

личностный полюс будущей гармонии[13]. Эти мысли по-своему развивал и Бердяев.

По Мережковскому, герои Достоевского не достигают «новой гармонии», «последнего Соединения»: духовное преображение мира — впереди. Но путь к нему — от «последнего безбожия» до высшей святости — предуказан мучительными внутренними борениями многих из них. И особенно Кириллова из «Бесов», «самого пророческого из всех созданных» писателем «образов» (XII, 184). Такова «ясновидческая» логика Достоевского в толковании критика.

Между тем художественная реальность далеко не во всем соответствует толкованию — например, представлению Мережковского о диалектике сопряжения «идеала Мадонны» с «идеалом содомским» у Достоевского. В его творчестве беспредельное развитие начала вседозволенности не является условием возрождения личности, а лишь симптомом болезней времени (в которых отражается и вневременное — болезни самой природы человеческой). Болезней, от которой она либо мучительно излечивается благодаря христианскому просветлению, либо не излечивается вовсе.

Вместе с тем за иными (даже не адекватными сочинениям писателя) теологическими построениями критика таится непосредственное восприятие, которое глубже рациональных объяснений. Плодотворно общее ощущение мира Достоевского как вершинного художественного постижения духовной жизни человека в ее антитетичности. Мережковский проницательно улавливает здесь пиетет перед самоутверждающейся личностью одновременно со страхом перед возможными разрушительными последствиями этого самоутверждения, перед феноменом отчуждения. Точно опознана именно та проблематика Достоевского, которая оплодотворила мировую литературу нашего века, в том числе экзистенциалистский художественный опыт (особенно глубоко эта сторона творчества писателя вслед за Мережковским осмысливалась, но совсем по-разному, Н.А.Бердяевым и Л.И.Шестовым).

Очень существенно и другое. Для Мережковского весьма важно постижение Достоевским не только «внутреннего» человека, но и ситуации человека в мире. За состоянием мысли — общее состояние бытия. Антитетичность индивидуального сознания сулит всемирные драмы. Правда, в восприятии этого «поединка рокового» критик преувеличивал его эсхатологическую окраску. И вместе с тем был глубоко прав, усматривая в «катастрофизме» видения Достоевского, во взрывчатых судьбах

его героев пророческий смысл, прозрение будущих путей человеческих. Одна из удивительных особенностей сочинений писателя — именно в том, что, казалось бы, до конца исчерпанные коллизиями жизни духа, они вместе с тем обладают огромной онтологической перспективой. Творчество Достоевского — гениальный художественный эквивалент этого философского «сюжета» (гносеология, через которую открывается онтология). Таков вывод, который можно извлечь из анализов Мережковского. И он чрезвычайно ценен, ибо демонстрирует истинный масштаб мысли писателя.

Подобный же глобальный масштаб присущ и другой особенности произведений Достоевского — их исповедальности. Мережковский усваивает представление о ней, близкое В.В.Розанову, его книге «Легенда о великом инквизиторе Ф.М.Достоевского» (1891). В «вечной тайне» героев писателя находит тайну самого Достоевского (XII, 106). Двойничество Версилова напоминает ему о двойничестве автора «Подростка». Да и «за маской Великого Инквизитора» обнаруживается порой «лицо» писателя (XII, 146) и т.д. Современная Достоевскому критика часто расценивала эту субъективность как признак узости таланта, способного созерцать только «собственные внутренности» (П.Н.Ткачев), создавать характеры лишь «по образу и подобию» своему (Н.Н.Страхов). К тому же авторское «я верую» традиционно связывали с определенным героем (или героями одного ряда). И потому искали автора либо в «ясновидческой» мысли его сочинения, либо — чаще — в мысли «подпольной». Сказывалось непонимание полифонически оркестрованного мира произведений писателя. Истина о жизни, которую несут даже самые близкие писателю персонажи, неполна. Ее частицу заключают в себе и персонажи-антиподы — со стороны провоцирующих и тем обогащающих истину сомнений в ней. Именно так, в противоположном прежней критике смысле, истолковал Мережковский и другие деятели новой критики субъективность Достоевского — как проявление его универсализма, личную, интимную причастность — и в добре, и в зле — ко всей духовной жизни героев и стоящего за ними мира.

Это представление об «амбивалентном» Достоевском, перспективное для восприятия его творчества в нашем столетии, намечается уже в упомянутой ранней книге Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». В феномене Достоевского — «новое мистическое содержание идеального искусства» и одновременно «противо-

речия, запутанные в неразрешимый узел»: «Достоевский — пророк, еще небывалый в истории, новой *русской жалости.*

Но вместе с тем он — один из самых жестоких поэтов. <...> Где же сердце художника? — В христианском смирении отца Зосимы или в гордости, доходящей до сумасшествия, нигилиста Кириллова, в целомудрии Алеши или в сладострастии Ставрогина, в жалости идиота или в презрении к людям Великого Инквизитора?.. Где он? Ни там, ни здесь. А может быть, и там, и здесь!» (XVIII, 222, 224, 226).

Метафизически универсальная мысль Достоевского проецировалась критикой этого направления и на конкретность истории. Так было на подъеме освободительного движения 900-х годов. Отношение символистов той поры к социальной, политической революции колебалось от полного ее отрицания до ее приятия, но лишь как пути к метафизической революции духа («революция — мост к Теократии» — А.Белый) и неприятия как самодостаточности. Истоки подобного неоднозначного взгляда во многом восходили к Достоевскому. Именно у него негативное отношение к идее революционного насилия соединилось с катастрофическим видением действительности, нередко воспринимавшемся религиозно-философской критикой начала века как предвестие иной, эсхатологической, революции.

Именно этот смысл несло и название известной статьи Мережковского о Достоевском «Пророк русской революции» (1906). Вместе с тем в ней усилен критический акцент по отношению к писателю (известно, что помещению статьи в первом томе юбилейного собрания сочинений Достоевского воспротивилась его вдова Анна Григорьевна[14]). Это объяснялось общей радикализацией символистского — и шире — религиозно-философского движения революционных лет. Осуждались определенные стороны общественно-политической позиции позднего Достоевского. В значительно большей степени подвергались критике монархически-церковные и националистические тенденции мысли писателя.

Характерна, к примеру, последняя часть сочинения Волынского о Достоевском — посвященная «Бесам» «Книга великого гнева» (1903). Во многом именно критической нотой она отличается от предшествующих частей, написанных на рубеже 900-х годов. Сохраняя огромный пиетет перед Достоевским, критик, однако, не приемлет его «шовинизм», «ослепление по отношению к Европе, к неправославным народам», «византийское богословие», искажающее его же глубинную религиоз-

ность, «негодующий протест <...> против истории, которая направляет движение общественной мысли <...>, не справляясь с <...> идейными построениями <...> даже таких великих людей, как Достоевский»[15].

В известной статье Мережковского «Грядущий Хам» (1905) политическая безрелигиозная революция, с одной стороны, самодержавие и официальная церковь с другой, представлены как два полюса зла, духовного «хамства». В контексте этой мысли, развитой в «Пророке русской революции» («Революция не что иное, как обратная сторона, изнанка самодержавия; самодержавие не что иное, как изнанка революции» — XIV, 219), оцениваются противоречия Достоевского. Снова возникает, но в политизированном и еще более, чем раньше, обостренном выражении — тезис о несовпадении ясновидения Достоевского с его рацио («как это часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его же собственных пророчеств» — XIV, 189), именуемыми здесь «лицом» и «личиной» писателя: «Личина — православие, самодержавие, народность; лицо — преодоление народности — во всечеловечности, преодоление самодержавия — в теократии, преодоление православия — в религии Св. Духа» (XIV, 235). Лицо — истина, личина — ложь, которой, однако, писатель обманывал самого себя, когда «цеплялся судорожно <...> за мнимые твердыни прошлого», чуждые его «внутреннему существу» (XIV, 188–189). Естественно, что распознание пророческой истины, возвещенной тем, кто «был революцией, которая притворилась реакцией» (XIV, 188),— в конечном счете, главная цель критика. А между тем в самой статье больше внимания уделено все-таки уяснению не «лица», а «личины» — «бездонного противоречия» (XIV, 205) писателя в воззрениях церковных (возвеличение «православия восточного» в противовес «западному, римско-католическому», постулирование христианства не как «истины вселенской», а как «истины одного народа избранного» — XIV, 208), политических (обожествление самодержавия, «захватнические» помышления «в статьях по восточному вопросу» — XIV, 203) и др.

«Пророк русской революции» — движение дальше от «Л.Толстого и Достоевского». В случае с Мережковским общая деятелям его круга радикализация общественного сознания социально обострила взгляд критика на писателя и вместе с тем значительно обузила своим «обличительным» акцентом выработанную прежде концепцию. В последующие годы он станет еще более однозначен.

Например, в статье «Тургенев» (1909). Здесь утверждается, что в своем «религиозном отношении» ко «всемирной культуре» Тургенев подходит ближе ко Христу, чем Достоевский, чье «высокомерное презрение к «безбожному, гнилому Западу»» заключало в себе «опасность <...> нигилизма, который теперь на наших глазах вскрывается в «зоологическом патриотизме» <...>» (XVIII, 65–66).

В опубликованной в том же году большой статье критика «М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» сказано о «православной реакции Достоевского», который в своей знаменитой пушкинской речи с ее призывом «Смирись, гордый человек!» «смешивает свободу сынов Божиих с человеческим рабством» (XVI, 162, 167).

Весьма красноречива и тема «Достоевский и Горький» у Мережковского[16], ее эволюция на протяжении предреволюционного десятилетия. В критическом опусе Мережковского «Чехов и Горький» (вышедшем вместе с «Грядущим Хамом» в 1906 г. в отдельном издании) Горький (как и Чехов) предстает носителем (и одновременно — жертвой) нигилистического безрелигиозного сознания «интеллигентной середины» современного «русского среднего сословия». А противостоит этому традиция великой русской литературы, «всенародной и всемирной», в лице прежде всего Л.Толстого и Достоевского, являющихся «выразителями» уже не узко сословной, а «глубочайшей народной стихии и высочайшего культурного сознания России» (XIV, 69, 60).

Следующий примечательный «сюжет» — статья «Горький и Достоевский», появившаяся в конце 1913 г. — дает теме иной поворот. Статья связана с известнейшим эпизодом литературной жизни 1910-х годов: выступлениями-протестами Горького по поводу инсценирования Достоевского в Московском Художественном театре. Отмеченные режущими слух крайностями оценок, эти выступления вызвали бурную реакцию в прессе, огромное множество негодующих возражений. Возражал Горькому и Мережковский, демонстрируя неправоту, однозначность, прямолинейность ряда его суждений, относящихся и к Достоевскому, и к российской действительности. Но характерно, что эта полемика отличалась необычной на общем фоне уважительностью и сдержанностью тона. Самое же важное — в другом. В отличие от подавляющего большинства оппонентов Горького, Мережковский был совершенно согласен с ним в необходимости опровержений Достоевского, резкого противостояния реакционным, по мнению критика, тенденциям его

мысли: «Хорошо сделал Горький, что начал или, вернее, возобновил спор с Достоевским о русской общественности. В Достоевском воплотилась вечная метафизическая сила русской реакции, сила сопротивления старого порядка новому. Не сломив этой силы, не преодолев Достоевского и *достоевщины*, нельзя итти к будущему»[17]. И упрекал Горького поэтому не в самом факте разоблачений, а в безрелигиозной — а, следовательно, и бесперспективной — позиции, с которой они велись.

И, наконец, еще один горьковский «сюжет», удивительно не похожий на предыдущие и удививший самого Горького. Это — посвященная повести «Детство» панегирическая статья Мережковского «Не святая Русь» (1916). В ней критик возвестил об окончании этапа ««сверхчеловеческого» босячества» в творчестве писателя и начале нового этапа, означенного рождением религиозного сознания. В результате, прежние минусы сменились на плюсы; произошло «все наоборот» и с освещением той оппозиции Горького Толстому и Достоевскому, с которой мы встретились в статье «Чехов и Горький». Там, мы помним, «сословно-интеллигентный» Горький противополагался «всенародному» Достоевскому. Об «интеллигентском сознании» писателя идет речь и здесь, но лишь как о поверхности духа, некоем «полусознании», которое вступает в «противоречие неразрешимое» с его истинно «народною сущностью»: именно благодаря возникающему религиозному чувству Горький и стал «явлением всенародности», «“демократией” <...> в высшем смысле»[18]. Что же касается Достоевского, то — для Мережковского теперь — его и Толстого «правда» уже не «правда» народной стихии, а «правда единственных, правда личностей («аристократии» в высшем смысле)»[19].

В статье 1906 г. миросозерцание Чехова и Горького видится критику преходящим, ограниченным днем сегодняшним: по их писаниям «можно судить» лишь «о том, что сейчас есть или сейчас будет», в то время как «по Л.Толстому и Достоевскому можно судить <...> о более или менее далеких возможностях русского духа, не о том, что есть, а о том, что будет и, может быть, еще не скоро будет в России» (XIV, 60).

В «Не святой Руси» встречаем нечто демонстративно противоположное: «Они (прежде всего Толстой и Достоевский.— *В.К.*) — настоящее и прошлое, а он (Горький.— *В.К.*) будущее. Откуда идет Россия, можно судить по ним, а куда — по Горькому»[20]. Будущее — это «возмущение, восстание, делание»; прошлое — ««смирение», «терпение», «неделание»»: в «возмущающуюся, освобождающуюся Россию верит Горький», и

«этою-то верой <...> он и близок нам, ближе Толстого и Достоевского. Тут мы уже не с ними, а Горьким»[21]. Как видим, Мережковский сходится здесь с Горьким даже в самых крайних и упрощенных сторонах его — горьковского — взгляда на творчество великих писателей (в духе «Заметок о мещанстве»).

В нашей статье мы не касаемся рецепции Достоевского — очень заметной — в художественных сочинениях Мережковского. Сделаем исключение лишь для пьесы «Будет радость», изданной в 1916 г. Весьма несовершенная по части искусства, она тесно связана с публицистическим освещением у Мережковского тех лет фигуры Достоевского.

В пьесе — излюбленная мысль автора о соединении «метафизического» и «общественнического». Молодая курсистка, живущая в ожидании чудес, будущей радости, предсказанной еще Христом своим ученикам, и пожилой земский деятель, завзятый позитивист, казалось бы, постоянно оппонирующий метафизике и религии, сходятся в истинно христианском помышлении служения ближнему для «деланья жизни новой», «творенья правды общей». И симптоматично, что антиподом чаянию грядущей радости становится в пьесе «мир Достоевского», на что сразу обратила внимание критика. Здесь и пародийный образ «сверхчеловека», «человекобога» в духе Кириллова и других персонажей писателя, но в значительно более ущербном варианте. Главное же — это отталкивающий, пародийно «перевернутый» по отношению к «идеальным» образам Достоевского мотив монастыря, старчества, служителей и ревнителей официальной церкви, воплощающий нравственное зло окружающей жизни. То, что великому предшественнику виделось основным источником грядущего духовного обновления, для автора пьесы — безнадежно отживающее в перспективе времени, хотя еще очень цепкое сегодня.

Особенно резким оппонентом Мережковского стал в это время Вячеслав Иванов. В своих статьях 1916 г. («Мимо жизни», «Лик и личины России», «Два лада русской души») он развенчивает «последнюю пору проповедничества» Мережковского «о христианской общественности» и проистекающий отсюда его взгляд на Достоевского, высказанный в статьях и пьесе. Критика возмутило «памфлетное» освещение в пьесе идей «провозвестника наших величайших и отдаленнейших надежд», в том числе, «тезис автора» произведения — «о неразрывной связи <...> с реакцией» почитаемого Достоевским православия[22]. Здесь и в других выступлениях Мережковского неприемлема для Иванова сама общая позиция — опускание ре-

лигиозно-мистического на уровень общественной борьбы, ибо «двум Господам вместе служить нельзя»: «как кощунственно сказать «Христос, ergo реакция»,— так же кощунственно сказать «Христос, ergo революция»»[23]. В этом ключе воспринят и Достоевский, чье религиозное миросозерцание Иванов чрезмерно отвлекает от социальной истории, полагая, что оно в конечном счете «не сочеталось у него, вопреки почти всеобщему мнению, ни с национализмом, ни с политикой», ни вообще с «элементами исторической системы»[24].

Иванов, однако, был прав в том, что усиленная идеологизация Достоевского в духе Мережковского заслонила истинные ценности великого творчества.

Возвращение к непререкаемому авторитету произойдет под впечатлениями прежде всего трагедии 1917 г. в России. Уже в статьях первых эмигрантских лет Мережковский свидетельствует: в современном мире «исполняются воочию» все зловещие социально-нравственные пророчества автора «Бесов», «Дневника писателя», создателя образа Смердякова и др.[25]. Поздний Мережковский снова пристально внимателен к широкой философской проблематике Достоевского[26].

Сошлюсь — для примера — на его книгу «Тайна трех». Среди «немногих спутников», помогших ее автору пробиться «к живым родникам знания», Достоевский, как сказано здесь,— «величайший из всех»[27]. Он не только предугадал то, что произошло и происходит в жизни человечества после «всемирной войны» и «русской революции — антропофагии», но и проник в глубинный метафизический смысл этих процессов, явивших собой «отрицание религии с религиозною жаждою социальной правды»: «Мир никогда еще так не погибал, как сейчас; но, может быть, никогда еще и не был так близок к спасению»[28]. Именно Достоевскому, этому, по определению критика, «человеку из Апокалипсиса», оказалось доступно провидение и «конца мира», и — вслед за «бурей “бесов”» — «здешней вечной жизни», «вечной гармонии»[29].

У Мережковского эмигрантских лет нет сколько-нибудь крупных работ о Достоевском. Но есть многие отдельные высказывания, сохраняющие в своей целокупности ориентацию мысли, которая была задана «Л.Толстым и Достоевским».

И наконец — о собственно художественных открытиях Достоевского в восприятии Мережковского. Тема эта возвращает нас к дореволюционным сочинениям критика — и прежде всего опять-таки к труду о Толстом и Достоевском, концентрирующему наиболее веские в этом смысле суждения. Помимо

отдельных тонких наблюдений над стилем, Мережковским намечены некоторые продуктивные общие идеи, касающиеся особого художественного типа, порожденного катастрофическим видением писателя. Уже в статье 1890 г. «Достоевский» мы находим выразительную образную «формулу»: «Роман Достоевского — не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий» (XVIII, 11). Суждение это стало отправным пунктом для последующих развернутых сопоставлений Толстого — эпика с Достоевским — трагиком и для ряда интересных соображений о драматургичности прозы писателя, о подчинении в ней авторского повествования диалогу персонажей, об искусстве «постепенного напряжения, накопления, усиления и ужасающего сосредоточения трагического действия», сближающегося в этом качестве с древнегреческой трагедией, ее законом «трех единств» (X, 94–101). Здесь, по существу, и зерно будущей глубокой концепции романа-трагедии Вячеслава Иванова и, в частности, популярного в последующей литературной науке представления об архетипической природе образной системы писателя.

Но, главное — все-таки не в этом. Для Мережковского, по его удачному слову, особенно важно, что Достоевский — «великий изобразитель <...> *страстей ума*» (X, 44). И далее: «На героях Достоевского видно, как отвлеченные мысли могут быть страстными <...> Существует логика страстей; но существуют и *страсти логики*. И это — по преимуществу наши, особые, чуждые людям прежних культур, новые страсти» (X, 102–103). Речь, таким образом, о глубоко укорененной в традиции и одновременно глубоко новой по своему духовному составу литературной форме, предвещающей формы интеллектуального искусства XX столетия.

Начиная с ранних публикаций, Мережковский развивал общий тезис о двойственной природе творчества писателя — реалистической и символической, о глубинных смыслах, главным образом религиозных, таящихся в его сочинениях за смыслами явными, видимыми — и «не в удалении, а в погружении до конца в самое реальное» (X, 158). Так понят «фантастический реализм» Достоевского или «реализм в высшем смысле», о котором говорил писатель по отношению к себе.

Есть у Мережковского и другой, особенно важный ракурс этой темы. «Фантастическое» Достоевского толкуется как ситуация эксперимента, «опытов с душами человеческими», уподобленных «научным опытам» в «огромной лаборатории с тончайшими и точнейшими приборами, машинами для измере-

ния <...>». Отвергая «всем понятное обвинение» в «отсутствии <...> «здорового реализма»» у писателя, в «неестественности, необычности, искусственности», критик, однако же, признает «редкими, странными, исключительными, искусственными» «условия», в которых поставлено в произведениях Достоевского «естественное явление». Но в результате этого «опыта» писатель «сходит в «глубины», в которые еще никогда никто не сходил», обнаруживает «непроявившиеся стороны, силы, сокрытые в «глубинах души человеческой»» и «кажущиеся невозможными» «в условиях *теперешней* «реальной» жизни»: «Этого не бывает и, однако, это более, чем естественно, это *есть*» (X, 106–107). Условность художественного эксперимента становится предпосылкой открытия высшей реальности. К этому выводу вместе с Мережковским приходят другие деятели новой критики (Бердяев, Волынский). В ней наметился взгляд на Достоевского как на предтечу также и *художественных* путей XX столетия, в которых традиции классической поэтики соединились с поэтикой нового времени, поэтикой сдвигов и деформаций, поэтикой эксперимента.

Сквозь провидческую сущность русского гения увиделось, таким образом, лицо самого нового века — черты его философского и исторического мироощущения, модели его искусства. Именно в этом — особенно широкий и продуктивный смысл темы о Достоевском у Мережковского и во всей критике русского религиозно-философского ренессанса.

1 Подробнее см. в нашей статье «Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи» // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX в. М., 1992. С. 89–105, 111–112.

2 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 10. С. 40–41.

3 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 16. С. 329.

4 *Волынский А.Л.* Ф.М.Достоевский: Критические статьи. Второе изд. СПб., 1909. С. 27.

5 *Бердяев Н.А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // *Бердяев Н.А.* О русских классиках. М., 1993. С. 58. (Статья впервые опубликована в 1918 г.).

6 *Булгаков С.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Вопросы философии и психологии. 1902. Кн. 1 (янв.–февр.). С. 828.

7 *Бердяев Н.А.* Цит. соч. С. 63.

8 *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 217.

9 *Бердяев Н.А.* Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 137.

10 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. XI. С. 14. Далее том и страница указываются в тексте.

11 Специальное освещение проблемы «Достоевский и Ницше» — в ст. Б.Г.Розенталь настоящего сборника.

12 *Коренева М.Ю.* Д.С.Мережковский и немецкая культура: Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 68.

13 См. об этом: *Левин Ю.И.* Инвариантные структуры в философском тексте: Вл. Соловьев // Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993. С. 14, 27.

14 А.Г.Достоевская писала С.Н.Смирновой 26 мая 1906 г.: «<...>убеждения, приписанные Д.С.Мережковским моему мужу, совершенно не соответствовали истинным его убеждениям <...>». См.: *Мостовская Н.Н.* Достоевский в дневниках С.Н.Смирновой (Сазоновой) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 4. Л., 1980. С. 273.

15 *Волынский А.Л.* Цит. соч. С. 305, 244, 359, 334.

16 Специально освещается эта тема в ст. И.А.Ревякиной настоящего сборника.

17 *Мережковский Д.С.* Было и будет: Дневник. 1910–1914. Пг., 1915. С. 281–282.

18 *Мережковский Д.С.* Невоенный дневник. Пг., 1917. С. 10, 8.

19 Там же. С. 7–8.

20 Там же. С. 7.

21 Там же. С. 22–23.

22 *Иванов Вячеслав.* Родное и вселенское: Статьи (1914–1916). М., 1917. С. 83, 80.

23 Там же. С. 81, 80.

24 Там же. С. 71, 160.

25 *Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н., Философов Д.В., Злобин В.А.* Царство Антихриста. Мюнхен, 1922. С. 17, 25, 29, 185 и др.

26 О некоторых упоминаниях и мотивах Достоевского в поздних сочинениях Мережковского см.: *Пахмусс Темира.* Достоевский в произведениях Мережковского периода эмиграции // Новый журнал (Нью-Йорк). 1991. Кн. 184–185.

27 *Мережковский Д.С.* Тайна трех: Египет и Вавилон. Прага, 1925. С. 22.

28 Там же. С. 14, 10, 60.

29 Там же. С. 47, 82–83, 92–93.

Патриция Карден (США)

МЕРЕЖКОВСКИЙ И АНГЛИЙСКИЙ ЭСТЕТИЗМ (ПО ПОВОДУ КНИГИ «Л.ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ»)

Задача статьи — обратить внимание на то, как в литературной критике Мережковского отразились идеи английского эстетизма, сформулированные Джоном Рескиным и его продолжателями.

Революция, которую Рескин произвел в эстетике, казалась современникам сродни дарвиновской в биологических науках, и его влияние на европейскую культуру в последние десятилетия XIX века было весьма существенно[1]. В начале века появились и русские переводы[2] сочинений Рескина; но российская интеллигенция и прежде интересовалась работами знаменитого англичанина. Примечательно, что его читал Лев Толстой и даже написал предисловие к его сборнику[3].

Есть основания предполагать, что Мережковский — и как личность, и как писатель — формировался не без влияния Рескина. Его ранняя книга литературных эссе «Вечные спутники» (1896) сближается с сочинениями Рескина и широтой интересов, равно обращенных к классическому искусству и художественной современности, и анализом литературного творчества в контексте проблем изобразительного искусства. Так же, как Рескин, Мережковский поставил перед собой задачу переосмыслить литературу девятнадцатого века, чтобы понять ее истинную художественную и нравственную природу. К традиции Рескина можно отнести самое понимание критики как «исследования». Отрицая некоторые стороны позитивизма, Рескин вводил в литературную критику тщательный анализ фактов; ратовал за научный метод не только применительно к критике, но и к художественному творчеству. Это было близко Мережковскому. «Ко всякой задуманной работе он относился с серьезностью... я бы сказала — ученого,— вспоминала Гиппи-

ус.— Он исследовал предмет, свою тему, со всей возможной широтой, и эрудиция его была довольно замечательна»[4]. Критическая манера Мережковского была непривычна тогдашнему читателю и, по словам Гиппиус, «возбуждала недоверие. Считалось, что романист или пишущий рассказы... должен это и писать, а критик — писать критику, большей частью "фельетоны"»[5].

В то время как в России критика Мережковского «возбуждала недоверие», в Европе такая манера уже давно была господствующей. Возможно, поэтому его произведения пользовались там большим успехом и даже имели влияние. Между прочим, как заметил американский ученый Гари Ян, книга Мережковского о Толстом и Достоевском является ключом к высказываниям Томаса Манна об этих писателях[6].

К началу века в Англии выросло новое поколение критиков, развивавших идеи Рескина. Чуткий к европейской культуре, Мережковский не мог пройти мимо наделавших шума работ Уолтера Пейтера и Уильяма Морриса. Но прежде чем перейти к примерам — несколько слов о самом Пейтере.

В знаменитом заключении книги «Возрождение» (1868) он высказал глубокое убеждение в первенстве ощущений над интеллектуальной рефлексией:

«...Вместе с ощущением великолепия наших переживаний и их страшной краткости, сосредоточивая все, что мы есть, в одну отчаянную попытку видеть, трогать, мы едва ли найдем время строить теории о тех вещах, которые мы видим и трогаем»[7].

Пейтер часто воспринимается на фоне его спора с Рескиным. В свое время он вызвал гнев Рескина тем, что хвалил Мадонну Боттичелли как «одну из тех, которые не за Иегову и не за Его врагов»[8]. Отказ Пейтера видеть в произведениях искусства готовый нравственный урок создавал впечатление, будто бы он отрицал нравственное начало в искусстве вообще. Однако тонкий наблюдатель, поэт Т.-С.Элиот, понял, что Пейтер — моралист, хотя он долго слыл «эстетом» в узком смысле слова.

В последние десятилетия появилось новое поколение исследователей, изучающих Пейтера на основе его полного собрания сочинений, а не по случайным высказываниям, взятым вне контекста. Как пишет известный американский критик Харольд Блум, кроме его устойчивой защиты достоинства искусства против метафизических и религиозных абсолютов, Пейтер как критик девятнадцатого века уникален в том, что

настоял на принципе: поэт должен обновлять вещь[9]. Отсюда — его собственное внимание к роли переходных времен, когда возникают новые направления в развитии культур.

Любимый метод критика — сопоставление двух художников или писателей, чтобы показать смену парадигм. В знаменитом эссе «Леонардо да Винчи» Пейтер толкует Леонардо как представителя «современного духа», противостоящего Рафаэлю, защитнику устоев католической церкви. В «Сандро Боттичелли» флорентийский художник противопоставлен мастерам позднего средневековья. Пейтер интересуется и творческими личностями, которые соединяют в себе разные направления. Любимый его герой — Пико делла Мирандола, стремившийся соединять религию античности с религией Христа.

Можно заметить черты сходства между произведениями Пейтера и ранними статьями Мережковского, на что указывает Уте Шпенглер[10]. Любопытно в этом смысле предисловие Мережковского к сделанному им в 1895 году переводу «Дафниса и Хлои» Лонга. Уже сам выбор предмета перевода — произведения II–III в. — напоминает о вкусах Пейтера. В его роман «Мариус-Эпикуреец» включен пересказ рассказа II века — «Купидон и Психея» Апулея, сопровождаемый авторским комментарием: «Нет! Это не была та старомодная, бессознательная легкость ранней литературы, которой уже никогда опять не будет»[11]. Мережковский, говоря о «Дафнисе и Хлое», как бы вторит Пейтеру: «...чем внимательнее рассматриваешь поэму, тем очевиднее становится, что это — произведение поздней, утонченной культуры, что она написана не эллином, а эллинистом, т.е. человеком, для которого Эллада, веселие, полнота и прелесть языческой жизни, языческого духа является уже не действительностью, не настоящим, а более или менее далеким прошлым, не тем, что есть, а тем, что было и должно быть»[12]. Мережковского, как и Пейтера, привлекало искусство, которое, по меткому слову Т.Готье, достигает «уровня крайней зрелости под склоняющимся солнцем цивилизаций» (речь шла о Катулле, Апулее и Петронии). Тема «рубежа» — вообще «программная» для приверженцев эстетизма.

Здесь кстати вспомнить об одном эпизоде. В июньском номере «Вестника Европы» за 1896 год по случайному, видимо, совпадению появились безымянные отклики на упомянутые выше работы Мережковского и Пейтера. (Перевод «Дафниса и Хлои» был оценен нейтрально.) Роман «Мариус-Эпикуреец» привлек особое внимание автора обзора посмертной книги

Пейтера «Разные этюды», только что вышедшей в Англии. Русский рецензент показал тонкое понимание мира Пейтера:

«Кроме эпохи Возрождения, которая чарует критика интенсивностью своей духовной жизни и красотой своих свободных чувств и стремлений, Вальтер Пэтер останавливается с любовью на всем, что проникнуто тонким ароматом былой, навсегда отошедшей красоты. Его привлекают религиозные и философские учения, пережившие когда-то момент торжества и сменившиеся другими; формы жизни, которые когда-то считались установленными навсегда; манеры и привычки, давно исчезнувшие; мелодии, никогда более не раздающиеся. Он вступает охотно в молчаливые храмы старины и любит вновь населять средневековые замки и древние города. Это влечение к переходным историческим моментам сказалось в философской повести В.Пэтера «Marius the Epicurean», где изображена мечтательная жизнь одного молодого римлянина. Автор показывает на примере Мариуса, каким путем христианство, этот источник надежды и радостей, сделалось желанным для усталого, пресыщенного языческого общества. Пэтер проводит свою основную идею с большой художественной силой, изображая в многочисленных эпизодах характерные подробности языческого Рима и контрасты двух цивилизаций, столкнувшихся роковым образом. Роман заканчивается примирительно,— Марий хотя и не принимает христианства, но перед своею раннею смертью чувствует в себе торжество новой веры»[13]. Автор обзора отметил: «Пэтер всегда ищет героев, подобных Марию, т.е. людей, проникнутых смутным понимаем новых идей среди самых неблагоприятных для этого условий»[14].

То же можно было бы сказать и о Мережковском, который в заметках о Лонге творит своего рода греческого Мария, воспринимая Элладу (прямо по Готье) «как бы озаренною лампадным светом вечернего солнца» (133).

Затем Мережковский переходит в фигуре, более всего занимавшей его в то время,— к Юлиану Отступнику, который «в IV веке уже дерзнул сделать попытку эллинского возрождения» (133). С Пейтером соотносятся сравнение эпохи Лонга с Возрождением, обширный комментарий о значении Боттичелли, сравнение IV века и эпохи Возрождения с современной эпохой и другие детали. Близок Пейтеру и поэтически окрашенный стиль рассказа о древнем мире: «Умер, умер Великий Пан!» — этот вопль прозвучал из края в край по всей опечаленной и потемневшей земле богов, по волнам, омывающим блаженный берег Лесбоса. Какое очарование поэзии, какое убаюкивание

нежными звуками пастушеской свирели заставят нас забыть, что умер Великий Пан...» и т.д. (134).

Теперь обратимся к книге Мережковского «Л.Толстой и Достоевский». Для интересующей нас темы преимущественное значение имеет созданный в ней образ Толстого.

Толстой понял свой личный путь как «хождение по мукам»: христианская мартирология представляла собой ту модель, по которой он толковал собственный жизненный опыт. Мережковский создал другой миф толстовской жизни — миф о великом эпикурейце, стремившемся к христианству. Ключ к пониманию духовной жизни Толстого он находит в рассказе о том, как в отрочестве Толстой «вел уединенную, сосредоточенную в самом себе моральную жизнь», но в то же время порой «занимался только тем, что, лежа на постели, наслаждался чтением какого-нибудь романа и едою пряников с кроновским медом...»[15]. «И вот вопрос,— заключает Мережковский,— какой же из двух перемежающихся, сливающихся Львов Николаевичей Толстых — наиболее истинный, искренний, вечный: тот ли, кто стегает себя по голой спине аскетическою веревкой, или тот, кто ест эпикурейские пряники с кроновским медом, баюкая себя мыслью о смерти, о том, что все под солнцем суета сует и томление духа, что лучше псу живому, нежели мертвому льву? Тот ли, кто любит, или тот, кто ненавидит себя? Кто все свои мысли, чувства, желания начинает по-христиански, или — кто кончает их по-язычески? Или, может быть, наконец — и это было бы для него самое страшное — оба они одинаково искренние, одинаково истинные, одинаково вечные» (21).

Слово «эпикуреец» часто встречается в тексте Мережковского. Конечно, он имеет в виду поэтическое учение Эпикура, эпикуреизм, а не вульгарное эпикурейство. (Между прочим, Пейтер сожалел, что его называют «гедонистом», не задумываясь о подлинном греческом значении этого слова — «человек, который видит».) Эпикуреец для Мережковского — человек, который ценит материальную действительность, пытается жить размеренной и простой жизнью в соответствии с законами природы, в то же время развивая свои чувственные способности.

Именно в этом аспекте образа Толстого возникают ассоциации с Пейтером и его романом. Основа эпикуреизма — наблюдательность. Кто острее Толстого наблюдал мир? Эпикуреец умеет строить себе жизнь, полную удобств и красоты: «С особенною тщательностью свидетели описывают довольство

и обилие, до края полную хозяйственную чашу... в доме Толстых» (53). Эпикуреец радуется жизни: «Кажется ни в ком эта чистая животная радость плотской жизни, знакомая древним, теперь сохранившаяся только у детей, не выражалась с такой откровенною первобытною и невинно-бесстыдною обнаженностью, как во Льве Толстом» (63).

Мережковский находит в Толстом не только солнечную сторону. Так же, как Мариус, Лев Николаевич впадал в отчаяние, сознавал близость смерти, тосковал по христианству: «Но, может быть, все-таки тайный червь грызет ему сердце? Может быть, преследует и мучает его сознание, что не исполнил он заповеди Христа, и пока тело его наслаждается, душа скорбит смертельно?» (60). Можно предположить, что Пейтер в чем-то помог Мережковскому увидеть Толстого как представителя данного начала в культуре. Вот и еще примеры, относящиеся к образу Мариуса. «[Его] узнавание красоты... простого телесного здоровья, теперь достигнутое, впоследствии действовало как нравственно-благотворное влияние, противодействуя менее желательным или опасным склонностям иных стадий мышления, которые он должен был проходить»[16].

Тема «тихого убежища» центральна в романе Пейтера. Мариус растет в прекрасной «вилле» в деревне. В отрочестве он лечится в горах, в храме Эскулапа. В юности учится в «академии» в саду. В зрелости, проживая в Риме, посещает виллу своего друга, где на тихом рассвете видит христианский обряд. Пейтер везде подчеркивает сосуществование красоты и духа, прелесть ощущений и чистоту чувств.

Мережковский подчеркивает в Толстом те же качества. Жизнь молодого Толстого в Ясной Поляне можно соотнести с жизнью эпикурейца Мариуса на вилле «Белые ночи». Но эти качества обнаруживаются и в зрелом Толстом, о чем, на взгляд автора, свидетельствует образ жизни писателя после произошедшего в нем душевного переворота. «Но едва ли не с большим правом мог бы он сказать, что немногие «деятели» живут и работают в лучших комнатах, чем он. В ней нет ничего лишнего — ни картин, ни ковров, ни безделушек. Но опытные работники знают, что ненужное только отвлекает, мешает сосредоточению мысли. Железная труба под потолком кажется некрасивою. Но она устроена для него нарочно, по требованиям новейшей гигиены, одним из его знакомых: особенность ее заключается в том, что она, при помощи одной лампы, отлично вентилирует и отчасти согревает рабочий кабинет. Всегда чистый воздух, равномерное тепло. Чего же лучше? Но главное

достоинство этой комнаты — тишина. После перестройки дома оставшийся неприкосновенным кабинет Льва Николаевича очутился «как бы между небом и землею». Это испортило боковой фасад дома. «Зато в отношении тишины и спокойствия кабинет только выиграл». Окна выходят в сад. Ни один звук не долетает с улицы. Отдаленное от жилых покоев убежище это «всегда полно тишины, располагающей к размышлению». Только те, кто всю жизнь проводит в созерцании, умеют ценить по достоинству величайшее удобство комнаты — ее совершенное уединение и спокойствие, ненарушимое, надежное безмолвие. За это можно отдать все. Это — блаженство и глубокая нега, единственная и незаменимая роскошь мыслителей. И как она редко, как трудно достижима в современных больших городах (54)...

Теперь жидкая овсяная похлебка, которую он любит, едва ли не вкуснее самых дорогих и сложных супов, приготовляемых искусными поварами; ячменный кофе с миндальным молоком, если не так душист, как чистый мокко, зато насколько здоровее. К тому же, телесная усталость, голод и жажда — лучшие приправы блюд: он помнит воду в бруснице, которой после косьбы старый крестьянин угостил однажды Левина (56)...

Верхнее платье — кафтаны, тулупы, полушубки, баранья шапка, высокие кожаные сапоги — все не случайного, а глубоко продуманного покроя, приноровленного к ведру и ненастью. Они так удобны и приятны, что ими часто, соблазняясь, пользуются гости и домашние. Это настоящая одежда сельского и притом северного эпикурейца» (57).

Как известно, краеугольный камень философии Пейтера — ощущения. «Эстетический критик... смотрит на все предметы... все произведения искусства, прекраснейшие формы природы и человеческой жизни как на силы, производящие приятные ощущения — каждое более или менее своеобразно и уникально»[17]. Мережковский также выделяет сенсуализм Толстого как сущностную черту его личности. Особенно поражает описание Толстым своего первого воспоминания: «Изображая первые, как сны, волшебные и темные воспоминания самого далекого детства, когда ему было года три-четыре, описывает он одно из наиболее счастливых и сильных впечатлений своих — купание в корыте: «я в первый раз заметил и *полюбил свое тельце* с видными мне ребрами на груди и гладкое темное корыто, засученные руки няни и теплую, парную, стращенную воду, и звук ее, и в особенности ощущение гладкости мокрых краев корыта, когда водил по ним ручонками». Можно сказать, что с того

мгновения, как трехлетним ребенком впервые заметил он и полюбил свое маленькое голое тело, он так и не переставал любить и жалеть его всю жизнь. Глубочайшая стихийная основа всех его чувств и мыслей — именно то первое, чистое, беспримесное ощущение плотской жизни — любовь к плоти» (62). Приводится и еще множество примеров такого рода из воспоминаний Толстого и из описания персонажей в его романах.

Другая параллель Пейтера и Толстого — преобладающее у того и другого размышление о смерти. В важном эссе «Заключение» Пейтер сосредоточил внимание на смертности как основе чувства красоты. Здесь он впервые высказал свою постоянную тему: «желание красоты, оживленное восприятием смерти». Значение истинного эпикурейства, по мнению Пейтера, исходит из восприятия красоты: «заниматься... эстетическими или воображаемыми сторонами вещей... самое настоящее понимание»[18].

Толстой осознал свою сосредоточенность на мысли о смерти как путь к нравственному перевороту в жизни. Мережковский же истолковал это как боязнь смерти: великий эпикуреец, чувствуя упадок жизненных сил, горевал о потере. «В высшей степени замечательна эта сквозь всю его жизнь проходящая связь духовных переворотов с прибылью и убылью, приливами и отливами телесного здоровья, силы — седеющими волосами, морщинами, испорченными зубами, запахом изо рта, ссохшимися мускулами.

Отлетел “всемогущий бог молодости. Исчезло опьянение жизнью” (48). Поэтому, по мнению Мережковского, отрицание плоти в последний период жизни неестественно, оно стало следствием «раздвоения его сознательной и бессознательной жизни» (43): «Если бы глубина его сознания соответствовала глубине его стихийной жизни, он понял бы, наконец, что ему нечего бояться и стыдиться своей души-язычницы, что она дана ему Богом, и своего Бога, свою веру нашел бы в бесстрашной, бесконечной любви к себе так же, как люди с душами, по природе своей — христианками, находят своего Бога в бесконечном самопожертвовании и самоотречении» (43). Мережковский упрекает Толстого не за эпикурейство, а, напротив, за отход от него, за обман самого себя, ибо эпикуреизм Толстого — один из источников великолепия его творчества: «Как бы то ни было, слава Л.Толстого заключается именно в том, что он первый выразил — и с какою бесстрашною искренностью! — эту новую, никем не исчерпанную, неисчерпаемую область нашей утончающейся телесно-духовной чувстви-

тельности; и в этом смысле можно сказать, что он дал нам новое тело, как бы новый сосуд для нового вина» (166).

Но эпикурейство не исчерпывает значения его творчества: «Ежели есть в жизни, в действиях Л.Толстого то, что я называют «эпикурейством» или «охотничеством» дяди Ерошки, что Достоевский, пожалуй, с чрезмерною резкостью, называл «праздношатайством московского барича», то все-таки во внежизненном, творчеством созерцании своем и в своей бессознательной стихии — он глубже эпикурейства. Все-таки первая основа души его так же, как у всех людей нашего времени — бездонно-глубокая, трагическая» (81).

Здесь, конечно, звучит ницшевская нота, но любопытно, что Пейтер, независимо от Ницше, и всего через четыре года после появления «Рождения трагедии», написал эссе «Эскиз о Дионисе», где увидел в греческом боге, покровителе трагедии, «совершенное, священное изображение и истолкование всей жизни»[19]. Так что и в этом случае толкование жизни Толстого у Мережковского не чуждо Пейтеру.

Иногда кажется, что Мережковский относится к своему герою так же, как Пейтер к Мариусу — как к прекрасному созданию воображения, воплотившему все, чего автор лишен сам: красоту, физическую силу, внутреннее спокойствие. Мережковский писал: «Жизнь Л.Толстого, со своею неувядаемою свежестью, крепостью, неисчерпаемою, земною, посюсторонней радостью — совершеннее, прекраснее, чем жизнь Достоевского» (105); у него «лицо человека, прожившего долгую, может быть, и бурную, но редко счастливую, «благолепную» жизнь, согласно с природою, лицо патриарха или старого язычника...» (139).

К концу второго тома Мережковский обращается к итальянскому Возрождению. Здесь он соединяет известные подробности о Микельанджело и Леонардо, сплетая их в два новых образа, соответствующие образам Толстого и Достоевского, созданным в книге[20]: «Как в бездну плоти — Микель Анжело, так заглянул Леонардо в противоположную и равную бездну духа».

В эпоху Возрождения существовал потенциал для синтеза «бездны плоти» и «бездны духа», но он не был реализован. По мнению Мережковского, Рафаэль открыл дверь всему лицемерному, академически условному, холодному, мещански посредственному и пошлому в «сеченти́зме», что погубило Возрождение, от чего оно «не выгорело», не удалось, так что и доныне ждет своего завершителя (303). Появление Толстого и

Достоевского дает Мережковскому надежду, что Возрождение возможно на русской почве: «Таковы они в своем вечном противоречии и вечном единстве,— эти два демона русского Возрождения — тайновидец плоти, Л.Толстой, тайновидец духа, Достоевский; один — стремящийся к одухотворению плоти; другой — к воплощению духа. И именно в том, что их двое, что они — вместе (хотя они сами еще не сознают, что они вместе), и что не могут быть один без другого, заключается наша последняя и величайшая надежда» (304—305).

На протяжении всей книги отношение ее автора к «эстетам» остается завуалированным. Оно приоткрывается только к концу второго тома, но лишь в полемическом смысле. И об этом свидетельствует следующий пассаж: «Оба великих носителя религиозного духа Возрождения — Леонардо и Микель-Анжело — ближе нам, и, по всей вероятности, будут еще ближе нашим потомкам, чем своим современникам. Оба они углубили и укрепили связь искусства с религией, но не с религией настоящего, а с религией будущего.

Во всяком случае, ни тот, ни другой не вмещаются в пределах «искусства для искусства», «искусства как религии»; они — больше, чем художники» (298).

Формула «искусство как религия», на мой взгляд, является откликом на название книги де ла Сизеранна — «Рескин и религия красоты»[21], опубликованной «Ревю дэ де монд» в 1895—1897 годах. Но, независимо от этого, Мережковский отмежевывается здесь от эстетизма в духе Рескина и Пейтера, не касаясь, однако, того, что сближало его с ними.

А между тем это сближение не менее существенно. Оно помогает понять Мережковского как фигуру переходного времени, где миросозерцание и творчество воплотило в себе разные тенденции современной ему культуры и не свелось к прокламируемой им идее универсального философски-религиозного синтеза.

[1] Читатель может познакомиться с идеями Рескина в книге Г.В.Аникина «Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века». М., 1986.

[2] Там же. С. 318.

[3] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.–Л., 1928–1958. Т. 31. С. 70, 96, 286.

[4] *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский. Париж. 1951. С. 69.

[5] Там же. С. 70.

[6] *Gary R.Jahn*, «A Note on the Concept of the Artist in Thomas Mann and Dmitry Merezhkovsky», «Germano-Slavica», vol. II, No. 6, стр. 451—454.

7 *Walter Pater*. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. London, MacMillan and Company, 1910, c. 12, но с. 237.
8 Там же. С. 17.
9 *Harold Bloom*. Introduction. «Walter Pater: Modern Critical Views», New York, 1985, p. 18.
10 *Ute Spengler*. D.S.Merezkovskij als literaturkritiker. Zurich, 1972. P. 22—23.
11 *Walter Pater*. Marius the Epicurean, vol. I, London, The Macmillian Company, 1904, p. 56.
12 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. СПб.—М., 1911. Т. VI. С. 133. Далее страницы указываются в тексте.
13 «Вестник Европы». 1896. № июнь. С. 847.
14 Там же. С. 847.
15 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. IX. С. 20. Далее страницы указываются в тексте.
16 *Walter Pater*. Marius the Epicurean. P. 41.
17 *Walter Pater*. The Rennaissance..., pp. viii—ix.
18 *Walter Pater*. Marius..., p. 25.
19 *Walter Pater*. Greek Studies, London, 1895, p. 10.
20 Надо сказать, что образы этих двух итальянских художников в целом не особенно напоминают высказывания Пейтера о них, за исключением чисто «пейтеровской» оценки Рафаэля: «Рафаэль, точно испугавшись этого неимоверного наследства, принял из него во владение только самую малую и легкую часть» (298).
21 *Robert de la Sizeranne*. Ruskin et la religion de la beauté. Paris, 1897.

А.Л.Гришунин

МЕРЕЖКОВСКИЙ О ЧЕХОВЕ

Одна из заслуг Мережковского перед русской литературой — в том, что он один из первых в русской критике по достоинству оценил Чехова; выступление на эту тему было одним из самых значительных суждений той поры о произведениях писателя[1].

Ко времени появления статьи Мережковского критика уже отметила «несомненную талантливость» писателя, «чувство природы», «теплое гуманное чувство»; но вместе с тем — измельчание тем, общественный индифферентизм, «мимолетные впечатления», бестенденциозность, объективизм — «даром пропадающий талант» (Н.К.Михайловский), «просто вышел погулять» (Р.А.Дистерло)... Чехов проходил как бы «сквозь строй русской критики» (Д'Ор — О.Л.Оршер).

Изображение обыденного, словно вырванного из общих исторических условий, и притом в беспафосной «объективной» манере, не путем пространных описаний, а при помощи характерных деталей, отсутствие динамичного действия и внешне узкие границы изображаемой действительности,— все это было непривычно и ново, особенно для старшего поколения критиков, воспитавшегося на иных литературных представлениях и образцах. Произведения Чехова упрекали в бессодержательности; не понимали его новаторской поэтики, шедшей вразрез с «канонами». Не замечали, что «объективность» Чехова — только кажущаяся, а на самом деле он, как никто другой, представил в своих рассказах и повестях картину духовного кризиса целой эпохи; и несмотря на отсутствие прямых гражданских тем и мотивов, именно чеховское творчество подводило к предчувствию коренных изменений в жизни русского общества. Сам писатель свое понимание принципа «объективности» неоднократно излагал в письмах к А.С.Суворину, М.В.Киселе-

вой, Л.А.Авиловой. В этих условиях упорное непонимание и неприятие его критикой требовали прорыва.

Этот прорыв осуществил никому еще не известный 22-летний студент Дмитрий Мережковский. В ноябрьской книжке журнала «Северный вестник» за 1888 год он писал о двух чеховских сборниках — «В сумерках» и «Рассказы». Самое заглавие его статьи («Старый вопрос по поводу нового таланта») подразумевало, что критик задался целью определить место Чехова в старом споре о тенденциозном и «чистом» искусстве.

Автор статьи вступил в борьбу за Чехова, попутно дав должную оценку предшествующим критическим суждениям о писателе: критики, не обладавшие художественным чутьем, не чувствующие красоту живых образов, предъявляют писателю мертвые, отвлеченные теоретические требования. И перед каждым произведением, в котором не слишком резко обозначена общественная тенденция, «останавливаются в полном, беспомощном недоумении»[2]...

Мережковский настаивал на том, что рассказы Чехова «производят вполне цельное художественное впечатление»[3]. Это — беллетристика нового типа; в то же время Чехов — наследник великой русской литературы; в простоте и естественности он смыкается с Пушкиным.

В произведениях писателя критик отмечал лирические описания природы, бытовую наблюдательность, реализм, отсутствие всякого условного пафоса, «задушевную и теплую гуманность», свободу творчества, сочетающуюся с ненавязчивой общественно-гражданской тенденцией, которая делает произведения на будничные темы художественно ценными и идейно значительными: «в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным глазом таится самая сущность, душа предмета...»[4].

Уже в этой ранней статье сказался будущий автор программного документа русского символизма — «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (СПб., 1893)[5]. В Чехове критик усмотрел ростки нового искусства — характерное стремление «воплотить в слове неясное, неуловимое, почти непередаваемое волнение, доступное, по-видимому, одной только музыке», разрушение традиционных литературных форм, импрессионистичность, «мистическое чувство природы»[6].

Мережковский указал на типологическую близость чеховской манеры аналогичным явлениям в литературах Запада (Мопассан и др.), культивировавших «своеобразную и доволь-

но грациозную форму» короткого рассказа, «отлично приспособленную к потребностям и вкусам современной публики»[7].

Редакция «Северного вестника», поместив статью Мережковского, в специальном примечании оговорила свое частичное несогласие с ней: «Статья г. Мережковского, расходясь с мнением некоторых наших сотрудников лишь в подробностях эстетических воззрений на искусство, в основных своих принципах настолько приближается к этим мнениям, что мы сочли возможным дать ей место на страницах “Северного вестника”»[8].

О причине такой оговорки в известной мере можно судить по тому, что за год до того в том же «Северном вестнике» (1887, № 9) печаталась статья А.М.Скабичевского (без подписи), в которой сборник «В сумерках» объявлялся «сумеречным» «полутворчеством» и делалось заключение, что настроение и образы Чехова «бесчеловечны».

Еще ранее, в 1886 году (№ 6) с критическим отзывом о «Пестрых рассказах» Чехова в «Северном вестнике» (тоже анонимно) выступил Скабичевский. Михайловский, по словам З.Н.Гиппиус, отнесся к Мережковскому крайне недоброжелательно, «статью о Чехове едва пропустил»[9]. Сам Мережковский вспоминал об этом так: «Беллетристикой заведовал Плещеев, критическим отделом вначале — Михайловский. Последний очень строг был к молодым сотрудникам вроде меня, и я до сих пор не понимаю, как могла проскользнуть мимо него восторженная статья о Чехове. Верно, случилось это за время редакторского отсутствия. А может быть, он уже тогда фактически стал отдаляться от «Северного вестника». Помню, однако, его резко осудительное письмо ко мне по поводу этой статьи. В то время глаза всех были устремлены на Гаршина. Его трагическая кончина еще усилила его влияние. Чехов едва начинал, под крылом Суворина. Вышел томик его рассказов «Хмурые люди». И никому не хотелось после «Красного цветка» глядеть в сторону «Хмурых людей»»[10].

Один из редакторов «Северного вестника», упомянутый выше А.Н.Плещеев, в конце 1887 года привлек к участию в журнале Чехова, но когда Чехов прислал рассказ «Именины», сообщил ему (в письме от 6 октября 1888 г.), что не видит в рассказе «никакого направления» и особенно недоволен насмешливым изображением «человека 60-х годов»[11].

Таким образом, оговорка редакции могла означать несогласие с тезисом Мережковского об идейной значимости чеховских произведений.

На другое объяснение указал Чехову Плещеев в том же

письме: сотрудник журнала М.А.Протопопов, крайне прямолинейный утилитарист, которого эстетическая сторона литературы совсем не интересовала, был недоволен утверждением Мережковского о полезности «бестенденциозных» произведений. Когда статья была уже напечатана, Плещеев сообщал, что Протопопов ушел из «Северного вестника» из-за статьи Мережковского. Сам же Плещеев с восторгом отзывался об этой статье, которая, по его мнению, «лучше всего, что говорили о вас рецензенты <...> свежо, молодо и крайне симпатично»[12].

А как Чехов отнесся к статье Мережковского?

В письме к Суворину от 3 ноября 1888 года писатель отозвался о ней скептически, заявив, что он, Мережковский, «сам не уяснил себе вопроса»[13]. Никакой доказательности в этом отзыве мы не находим; он похож на естественную реакцию человека, испытывающего смущение от того, что его слишком уж расхвалили.

Действительное их расхождение выявилось позднее и не позволило им сотрудничать, например, в одних изданиях. Когда в 1903 году С.П.Дягилев пригласил Чехова, наряду с Мережковским, редактировать журнал «Мир искусства», Чехов отвечал письмом, в котором высказал свое отношение к Мережковскому: «<...> как бы это я ужился под одной крышей с Д.С.Мережковским, который верует определенно, верует учительски, в то время как я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего. Я уважаю Д.С. и ценю его, и как человека, и как литературного деятеля, но ведь воз-то мы, если и повезем, то в разные стороны»[14].

Мережковский, в свою очередь, не уставал осуждать в Чехове его религиозный индифферентизм — «отказ от религии», «нигилизм религиозный»[15].

Но оценки Чехова Мережковским на разных этапах его литературно-критической деятельности были неоднозначны. В статье «Чехов и Горький» (1906) отдано должное Чехову-художнику. Свойство русской поэзии — простоту — он довел по последнего совершенства, и в этом сходится с Пушкиным. Чехов, может быть, величайший в русской литературе бытописатель. Но в этом и сила, и слабость его: он в высшей степени национален, но не всемирен; современен, но не историчен: чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего; без связи с всемирной историей и культурой: «Ни веков, ни народов — как будто в вечности есть только конец XIX века и в мире есть только Россия» (XIV, 66).

В той же статье — раздражение Мережковского против русской интеллигенции, учителями и пророками которой он объявил Чехова и Горького. Их творчество, по мысли Мережковского, разрушает религиозную веру, отвергая традиции Гоголя, Толстого и Достоевского. «...Мир внутреннего мистического опыта, который Достоевскому так близок, почти незнаком Чехову...» (XIV, 96). Эта литература прослеживает отношение человека к человеку, но не человека к Богу. Это не только атеизм, но — антитеизм, деятельное богоборчество, именно то, что проповедовал Черт Ивану Карамазову. «Чехов и Горький — первые сознательные учителя и пророки этой религии» — человекобожества. Босяк и безбожный интеллигент — одно.

Чехов, по мнению Мережковского, видел в христианстве «одно из гуманитарных знаний», принимая в нем человеческую нравственность, а все остальное отвергал, как суеверие. Подобно фон Корену («Дуэль»), он предпочитал «никогда не ставить вопрос на так называемую христианскую почву», полагая, что все тайны Бога откроются людям только через десятки тысяч лет. «Ежели у Чехова и была жажда религии, то жажда эта осталась навсегда неутоленною...»(XIV, 99). Он исповедовал религию «пустого неба», как горьковский босяк — религию полной земли, «прогресса», земного рая.

Вопрос о бессмертии и Боге — главный вопрос русской литературы (Лермонтова, Толстого, Достоевского); Чехов первый бесповоротно ответил на него «нет», «поставив средоточием душевной трагедии всех своих героев мысль о смерти, как об уничтожении» (XIV, 102). Чеховский интеллигент оказывается перед лицом смерти таким же «голым человеком», как горьковский босяк «на дне»; они сливаются. «Это и есть истинная смерть, не только телесная, но и духовная, вечная смерть <...>, от которой нет воскресения. Религия прогресса, здешней вечной жизни становится религией нездешней вечной смерти, религией небытия» (XIV, 110). В этом отношении последние слова Чехова — «Ich sterbe» — приобретают, по Мережковскому, символический смысл. Лопахин — «совершитель прогресса» — торжествующий босяк, хам, за которым грядет «великий, Грядущий Хам» (XIV, 113). Чехов понимал это, но молчал, осторожничал, и только повторял: «Через двести-триста лет будет рай земной...» (XIV, 114).

Чехов и Горький,— заключал Мережковский, «хотели показать, что человек без Бога есть Бог»; объективно же они показали, что без Бога человек — «зверь, хуже зверя — скот, хуже скота — труп, хуже трупа — ничто». «Они не научили нас

тому, чему хотели научить, зато научили тому, чему не хотели,— и это к лучшему» (XIV, 115).

Сходным образом в это же время расценила Чехова и Гиппиус. У Достоевского и Чехова, по Гиппиус,— «ни одной общей черты». «Пламенные глаголы» Достоевского жгли землю. Чехов же — не «пророк», а только раб, получивший десять талантов (намек на Евангелие). Он «тяжело, смутно и устало скучает»; «слепец, знающий теплоту солнца, но не знающий солнца, потому что не видит, не понимает ничего». «Из чеховской нежной, тонкой, слепой скуки нет другого пути, как в последнюю сладость последнего замерзания»[16].

На то, что Мережковский попытался отыскать «хлестаковщину», «мещанство» и «Великого Хама» у Чехова, отреагировал Александр Блок: «Когда эти термины применяются к Горькому и особенно к Чехову,— душа горит; думаю, что негодованию в этом случае и не должно быть пределов...»[17].

И все-таки отношение Мережковского к Чехову оставалось достаточно сложным. «Мне было досадно, почти обидно,— вспоминал критик о встрече с писателем в другой своей статье: — я ему о вечности, а он мне о селянке. Раздражало это равнодушие, даже как будто презрение к мировым вопросам...». Но тут же он отдает Чехову и должное: «Надо было наговорить столько лишнего, сколько мы наговорили, надо было столько нагрешить, сколько мы нагрешили, святыми словами, чтобы понять, как он был прав, когда молчал о святом. Зато его слова доныне — как чистая вода лесных озер, а наши, увы, слишком часто похожи на трактирные зеркала, засиженные мухами, исцарапанные надписями <...> Какая радость, какая святость — молчать о святом».

И заканчивает Мережковский так: «Я ведь знаю, что если мы с Россией погибать будем, то Чехов нас не выдаст, а Брюсов — не знаю...»[18].

Это несомненно пророческие слова. А был еще только 1908 год.

При всем этом, когда надвинулись первые чеховские юбилеи, Мережковский воспринял их с раздражением. 7 марта 1910 года он писал тому же В.Я.Брюсову, пожелавшему почтить юбилей воспоминаниями о писателе: «...Всякие поминальные торжества мне надоели, а Чеховские особенно. Русская интеллигенция вообще любит возиться со всякими покойниками, как с писанными торбами. Очень средний (главная-то сущность его — серединность абсолютная) Чехов вырос в исполина, равного Пушкину, Л.Толстому, а Комиссаржевской

кто-то написал на венке: «Благословенна ты в женах». Согласитесь, что это безобразие. А еще кто-то: «Белому Ландышу русской сцены»! По поводу Чехова я мог бы сейчас только ругаться. Но мудрее безмолвствовать, «шуму волн кочующих внимая», что я и намерен сделать. К тому же я весь погружен в Александра I и декабристов. Журнал «Галатея» и «Утехи Меланхолии» мне любопытнее всех Чеховых. Кстати, от Чехова пошел в русской литературе — дурной вкус, дурной запах, который кончился Арцыбашевым, Куприным и пр. Но всего этого публично сказать нельзя.

Я уверен, впрочем, что Ваши воспоминания будут очень интересны и, конечно, язвительны. Но Вы умеете скрывать Вашу язву, а я не умею»[19].

Мережковский все-таки почтил чеховские юбилеи 1910 и 1914 гг. В статье «Брат человеческий» (1910)[20] он повторил свою мысль о фальшивости юбилейных чествований Чехова как «мудреца» и «учителя»: Чехов не сказал современной ему действительности «ни «да» ни «нет»» и соблазнил многих «ждать недвижно, пока не пройдут какие-то “двести-триста лет”». Но тем, кто почувствовал в Чехове не учителя, а «брата, равного, погибающего»,— он воистину помог не утешаться «мечтой о жизни через двести-триста лет»,— преодолеть «чеховщину» и двинуться вперед.

В значительной мере филиппики Мережковского объяснялись близостью Чехова к ненавистному критику Суворину. Тема чеховской «любви к Суворину», «соблазна Суворина», привязанности к нему рассмотрена в другой статье Мережковского — «Суворин и Чехов»[21]: Суворин — как «леший» из баллады Гете, затягивающий Чехова в болото. Связь с Сувориным, по Мережковскому,— ошибка, «слабость» Чехова («если не вина»); отделить Чехова от Суворина — значит преодолеть в самом «бессмертном» Чехове «чеховщину», «примирение с действительностью, обывательщину, суворинщину».

Таким образом, в восприятии Чехова Мережковским мы наблюдаем сложность и эволюцию: восторженно «открыв» Чехова, усмотрев в его творчестве тенденцию к «новым веяниям», Мережковский ощутил также и значительное расхождение свое с духовным миром и мировосприятием Чехова, когда тот раскрылся ему более, особенно в таких произведениях, как «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6». Бездуховность героев Чехова Мережковский перенес на него самого, что и сказалось в его более поздних, итоговых размышлениях о писателе. К этому времени сложилась и общая система взглядов Ме-

режковского, который в предисловии к Полному собранию своих сочинений настаивал на «неразрывной связи» между всеми его книгами и основой этой связи считал вопрос: «Что такое христианство для современного человечества?» (I, V). Решению этого основного вопроса были подчинены и все литературно-критические штудии Мережковского, в том числе, конечно, и его суждения о Чехове.

1 *Мережковский Д.С.* Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11. Отд. II. С. 77–99.
2 Там же. С. 78.
3 Там же. С. 79.
4 Там же. С. 78.
5 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. сочинений: В 24 тт. М., 1914. Т. 18. С. 173–275. В дальнейшем произведения Мережковского цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте.
6 *Мережковский Д.С.* Старый вопрос по поводу нового таланта // Указ. изд. С. 85.
7 Там же. С. 77.
8 Там же.
9 *Гиппиус З.Н.* Дмитрий Мережковский // Гиппиус З.Н. Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991. С. 186.
10 *Мережковский Дмитрий.* Брат человеческий // Мережковский Дмитрий. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. Составитель, автор послесловия и комментариев С.Н.Поварцов. М., 1991. С. 247.
11 Слово. Сборник второй. М., 1914. С. 257–258.
12 Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 332.
13 *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 3. М., 1976. С. 54.
14 *Чехов А.П.* Там же. Т. 11. М., 1982. С. 234.
15 *Мережковский Д.* Суворин и Чехов // Русское слово. 1914. № 17. 22 января. С. 2.
16 *Антон Крайний.* Литературный дневник (1899–1907). СПб., 1908. С. 221–223.
17 *Блок А.* Собр. сочинений: В 8 тт. М.–Л., 1962. Т. 5. С. 102.
18 *Мережковский Д.* Асфодели и ромашка // Речь. 1908. № 71. 23 марта.
19 ГБЛ. Ф. 386. 94. 45. Л. 2–3. Напечатано (с пропусками и искажениями) в кн.: *Мережковский Дмитрий.* Акрополь. С. 234. «Утехи Меланхолии» (в тексте, подготовленном С.Н.Поварцовым, неправильно: «...Мельпомены») — анекдотически вздорное сентиментальное сочинение некоего «А.О.» (А.Обрескова), вышедшее из печати в 1806 г.
20 Русское слово. 1910. № 13. 17 января. Перепечатано: Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 202–209.
21 Русское слово. 1914. № 17. 22 января.

И.А.Ревякина

МЕРЕЖКОВСКИЙ О М.ГОРЬКОМ: ПРОТИВ И ЗА

Сопоставление имен Мережковского и Горького возвращает к узловым вопросам литературной полемики прежде всего первого десятилетия XX века, в которой сталкивались разные — взаимно отрицавшие друг друга и вступавшие в диалог — концепции миропонимания. Может быть, в русской литературе этого времени и не было других писателей, столь постоянно соприкасавшихся в противостоянии: выступления одного почти неизбежно «провоцировали» другого. Их борьба являлась порождением кризисного состояния самой эпохи, больные вопросы которой мучили каждого. Ответы на них они давали несходные, пути решения искали в разных формах человеческой деятельности: Мережковский — в «новом религиозном сознании» и «религиозной общественности», Горький — в социально-творческом деянии «свободного Человека», сбросившего гнетущую кабалу государства, темных инстинктов, ложных верований,— в том числе, как он считал, и религии.

И общественная, и духовная жизнь рубежа эпох отличалась подчас головокружительной пестротой, неизмеримо осложнявшей духовное самоопределение. Вот свидетельство А.М.Ремизова о его отчужденности от литературной среды Петербурга в период после первой русской революции: «...и к «революционерам» не подхожу, и к «полиции» не подхожу, и к «Весам» («декаденты») не подхожу, и к «Правде» («большевики») не подхожу. Еще остается Петербург, наперед скажу, и у Мережковских я не свой, да и они не по мне, вместе с Чулковым и с их фальшивой “религией”»[1]. Тем не менее, поляризация ценностных критериев в понимании истории, человека, культуры совершалась неизменно и ускоренно. Она разрушала временные союзы (например, социал-демократов и радикалов «Союза освобождения»; «идеалистов» (бывших марксистов) и сторонников «религиозных исканий»[2]), и человеческие симпатии,

даже самые горячие (как, например, дружбу Горького и Л.Андреева). Марксистская мысль неизменно связывала катастрофичность российской литературно-общественной жизни с нарастанием классовых антагонизмов, со всерешающим верховенством социальных императивов, с грядущим революционным освобождением человечества. Однако многие современники рубежа эпох ощущали значительно более глубинный характер кризиса. По чуткому слову А.Блока в поэме «Возмездие» (само название которой символично в обозначении состояния наступающего двадцатого века, сгущающейся «жизни мглы»), мир готовился к «неслыханным переменам, невиданным мятежам», разрушению всех «рубежей»[3]. В этом разломе ценностного понимания истории, мира и человека сталкивались, как позднее писал Г.Федотов, «прозрение» «религиозного смысла» культуры и «мысль о только человеческом характере культуры»[4]. В обезбоживании истории и культуры («Мы все еще недооцениваем силы духа, творящего историю...») он видел «самые отдаленные корни событий, приведших к гибели Россию», имея в виду трагедию 1917–1918 гг. В статье «Мысли по поводу Брестского мира» (1918) философ писал: «Жалеть ли об извилистых и скорбных путях, которыми мы шли, завидовать ли <...>? Не станем. Это запрещает уважение к року, amor fati. Россия стояла на распутье. И некто спросил у нее: хочешь ли владеть словом и быть землей Христа — или владеть знанием и быть государством? Она сделала свой выбор»[5]. Ожесточенные «прения» между Мережковским и Горьким в начале века, затрагивая коренные вопросы культурного развития современности, пути становления личности, неизбежно обретали «свой выбор» в отношении религии. Христианство, хотя и неортодоксальное[6], Мережковского и антихристианство, атеизм Горького были «вечными спутниками» их противостояния. Современники, для которых вопросы веры имели несомненное значение, хорошо «слышали» эти вопросы, но несколько поколений атеистов определенно потеряли к ним интерес, «забыв родство».

В соответствии со своими пристрастиями, Мережковский (а для него всегда главным и единственным был вопрос «Что такое христианство для современного человека?»[7]) оценивал одно за другим горьковские произведения, которые становились литературными событиями. С позиций «нового религиозного сознания» он обращался к раннему Горькому — его рассказам о босяках, пьесе «На дне» — в статье «Чехов и Горький» (1906), затем к «Исповеди» — в статье «Сердце челове-

ческое и сердце звериное» (1909). В 1913 г. появилась статья «Горький и Достоевский», отклик на горьковские выступления о «карамазовщине» (по поводу постановки «Бесов» в Художественном театре), а в 1916 г. статья о «Детстве» под названием «Не святая Русь. (Религия Горького)». Все эти выступления складываются в своеобразный и достаточно цельный критический «цикл» о Горьком.

Писал ли Горький так целенаправленно о Мережковском как художнике слова, о его произведениях? — Нет. Заметим, что повод был: Горькому в свое время очень нравился роман Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), что отмечено им в 1897 г. в переписке с А.Л.Волынским[8]. Много позднее Горький упомянул об этой книге в статье «Призвание писателя и русская литература нашего времени» (1923)[9]. В целом же Горький воспринимал Мережковского прежде всего как своего идеологического оппонента, чаще всего яростно отвергаемого, подчас памфлетно изничтожаемого. Об «этом» Мережковском Горький писал часто и в разные годы. Например, в «Заметках о мещанстве», в статьях о «карамазовщине» — даже не называя его, когда давал негативную оценку Достоевского и Толстого, видя в них «мещан», «учителей» «пассивного отношения к жизни», настаивая на такой точке зрения. Миропонимание Мережковского Горький развенчивал как «мещанство», избиравшее «цинизм» средством «самозащиты против напора исторической справедливости», и в то же время как «декадентство», переживающее не просто «духовный кризис», а даже «агонию духа». Такую позицию Горький провозгласил в памфлете «О цинизме» (1908). В нем он отстаивал и собственные «метафизические» принципы — «только человеческие»: веру в «солнце социальной справедливости», в «народ <...> неиссякаемый источник энергии, единственно способный претворить все возможное — в необходимое, все мечты — в действительность», веру в то, что «истинный индивидуализм в будущем, он — за социализмом». Свои надежды на новую «целостную» личность, возможную только в «великой коллективной работе», Горький возводил в ранг новой «религии»: «со временем <...> чувство уважения человека к человеку претворится в религию, ибо религией человечества должна быть прекрасная и трагическая история его подвигов и страданий в бесконечной, грандиозной борьбе за свободу духа и за власть над силами природы!»[10] Статью «О цинизме» Горький вскоре продолжил другим выступлением — «Разрушением личности» (1909); вместе они составили неотъемлемые части

его социалистической программы особой «коллективистической» (гуманистической) окраски. Новая статья также ниспровергала противников «по духу» и, прежде всего, конечно, Мережковского. Эта полемика была, в свою очередь, и ответом на его статьи «Грядущий хам» (1905) и «Чехов и Горький»: писатель хорошо «слышал» оппонента.

К моменту выхода статьи «Чехов и Горький» и талант Горького, и направленность его творчества ясно обозначились. Была обширна и приемлющая, и отрицающая критика. Мережковский ставил тем не менее особую задачу: не только определить творческую суть писателя в предельно масштабных сопоставлениях — с «двумя последними великанами русской литературы, Л.Толстым и Достоевским», а с другой стороны — с Чеховым, с несомненной величиной, ближайшей по времени. Он стремился выразить — и это прежде всего — отношение двух писателей к религии. О славе Горького, его признании современниками Мережковский писал и парадоксально, но в то же время и достаточно сложно. «О Горьком как художнике,— утверждал он,— именно больше двух слов говорить не стоит»[11]. Однако за этим следовало признание: «Но те, кто за <...> сомнительной поэзией не видит в Горьком знаменательного явления общественного, жизненного,— ошибаются еще больше тех, кто видит в нем великого поэта. В произведениях Горького нет искусства; но в них есть то, что едва ли не менее ценно, чем самое высокое искусство: жизнь, правдивейший подлинник жизни, кусок, вырванный из жизни с телом и кровью» (XIV, 62–63). Мережковский выделял горьковское изображение «дна жизни», ставя особо важный акцент на духовном босячестве: «Все эти «бывшие люди», похожие на дьяволов в рисунках великого Гойя,— до ужаса реальны, если не внешнею, то внутреннею реальностью: пусть таких людей нет в действительности, но они могут быть, они будут. Это вещие видения вещей души <...> Горький заслужил свою славу: он открыл новые, неведомые страны, новый материк духовного мира <...> При входе в ту «страну тьмы и тени смертной», которая называется босячеством, навсегда останется начертанным имя Горького» (XIV, 63).

Концептуальный центр статьи — в соизмерении образного мира писателей-современников, Горького и Чехова, исповедовавших «гуманные идеи» — веру в торжество разума, науки, прогресса, и духовной проблематики произведений Достоевского, с их вечными вопросами, с выдвинутой в них антитезой постижения человеческой личности как Богочеловеческой или

обезбоженной — человекобожеской. Опору для такой постановки вопроса Мережковский видел во все возраставшем на протяжении XIX века противостоянии двух тенденций в культуре: с одной стороны — приверженности к религиозному миропониманию, с другой — тяготения к безрелигиозности, атеизму, позитивизму. Он писал так: «...Вопрос о бытии Бога и об отношении человека к Богу есть главная тема русской литературы, поскольку отразилась в ней глубина русской народной стихии и высота русского культурного сознания. Но вечная середина — русская интеллигенция — отвергла тему о Боге и рядом с великою литературой, всенародною и всемирною (Гоголь, Л.Толстой, Достоевский), создала свою собственную литературу, сословно-интеллигентскую (Добролюбов, Чернышевский, Писарев и др.). Не вопрос о Боге и об отношении человека к Богу, а вопрос о человеке, только человеке, об отношении человека к человеку, помимо Бога, без Бога и, наконец, против Бога — вот главная тема этой литературы» (XIV, 69).

И горьковским героям, и чеховским, как и их авторам, Мережковский выносил суровый приговор: за безверие, «догматический позитивизм». «Пока еще мало сознанное, но метафизически неизбежное завершение религии человечества,— делал он вывод,— есть не только атеизм, но антитеизм, не только безбожие, но и противобожие, деятельное богоборчество <...> Внизу этой лестницы — чеховский интеллигент, вверху — горьковский босяк. Между ними ряд ступеней, которых еще не видит, но по которым уже идет русская интеллигенция» (XIV, 71)[12].

Немало места в статье уделено выявлению «противобожия» (антихристианства) горьковской художественно-философской формулы «гордого человека», хорошо знакомой современникам по пьесе «На дне» и поэме «Человек». «Метафизику» «святого старца» Луки, с одной стороны, и босяцкого нигилизма, с другой, критик сближал как с ницшевским сверхчеловеком, так и с человеком из подполья Достоевского. И то, и другое он считал разрушающим религиозно-нравственные — единственные, вечные — основы человеческого существования. Приверженец «нового религиозного сознания» размышлял: «С одной стороны: “существует только человек”, “все в человеке”; а с другой: “человечество представляется кучей червей”; “люди, как тараканы — совсем лишние на земле” <...> “человек — скот”. И следовательно, обожествленное человечество — обожествленное скотство.

Тут очевидно в самой глубине босяцкой метафизики какое-

ного человека» (по Достоевскому). Задача развенчания «твердыни позитивизма» и здесь берет верх над интуицией критика, не увидевшего истинность человеческого лица Луки, этого своеобычного народного философа, мудрость и доброта которого волновала современников, в частности, и стихийным христианством.

Тем не менее, при всех противоречиях и упрощениях, в религиозном пафосе статьи Мережковского была своя историческая правда: им владело предчувствие того, что вместе с материализмом и атеизмом наступает и угроза разрушения культуры. Опасения оказались провидческими. Именно поэтому с таким печальным интересом читаются в постперестроечное время приговоры критика горьковскому богоборчеству, его «гордому человеку».

Статьей «Сердце человеческое и сердце звериное» Мережковский продолжал метафизический спор с писателем. Теперь критик обращался к Горькому — автору «Исповеди», к произведению, с которым связан один из сложных поворотов в творчестве пролетарского писателя: в нем выразилось «богостроительское» толкование коллективистских идей. Именно этот момент привлек пристальное внимание широкого круга современников: друзей и оппонентов из социал-демократической среды (А.В.Луначарского, В.А.Базарова, А.Богданова[18], Г.В.Плеханова, Л.Б.Каменева[19]), а также писателей и критиков, откликавшихся на вопросы «богоискательства». В ноябре 1908 г. состоялось несколько бурных заседаний Религиозно-философского общества в С.-Петербурге, получивших отражение в прессе. В дискуссии со множеством участников (Г.Баронов, А.Блок, В.В.Розанов, Мережковский, К.М.Агеев, Вяч. Иванов, В.Г.Короленко, М.А.Рейснер, М.П.Неведомский и др.[20]) были затронуты самые животрепещущие вопросы нравственного и социального бытия современности. Например, А.Блок по следам этих обсуждений выступил в печати со статьями «Народ и интеллигенция» и «Стихия и культура» (1909). Статья Мережковского «Сердце человеческое и сердце звериное» (появилась в «Речи» 8 февраля 1909 г.) также продолжала недавнюю дискуссию. В центре статьи — не «Исповедь» как художественное произведение, а провозглашенные в ней «символы веры» новой «религии». Непосредственным поводом выступления Мережковского явились статьи Базарова «Христиане Третьего Завета и строители Башни Вавилонской» и Луначарского «Двадцать третий сборник "Знания"», напечатанные в неортодоксальном марксистском сборнике «Литера-

то зияющее противоречие, в которое вся она проваливается, а вместе с нею и сам боец» (XIV, 83–84).

Применительно к Горькому эта насущная для современников дискуссия о ценности явлений культуры, одухотворенных религиозностью и внерелигиозных, возникала не однажды[13], а с особенной остротой после выхода поэмы «Человек» (1904). Мнения современников разделились в отношении к ее «человекобожескому» пафосу: одни его принимали и видели в этом «дух времени» (например, В.В.Стасов, Л.Н.Андреев, А.В.Амфитеатров, М.П.Неведомский), другие восприняли как банальную риторику, необдуманное, поверхностное философствование, наконец, даже как поход против нравственности и религии. Именно на этой неприемлющей стороне оказались оценки Л.Толстого, В.Короленко, М.Нестерова, З.Гиппиус, Н.Бердяева, Д.Философова и др.[14] В последующем горьковская концепция Человека (с большой буквы, «гордого человека»), ее антихристианский нравственный кодекс не однажды подвергались критике у представителей русской философско-религиозной мысли. Она рассматривалась в системе явлений культуры, предлагаемой материалистическим и социалистическим мировоззрением[15].

Первая большая статья Мережковского о Горьком, несомненно, отвечала потребностям современников размышлять над важными вопросами духовности в настоящем. Но смелый и тонкий критик-эссеист проявлял в ней не только «самые сокровенные и неподдельные чаяния», как писал о нем А.Блок по поводу сборника «В тихом омуте» (1908), но и «надменность», «плоскость»[16]. В критический анализ постоянно врывается жесткий суд догматики. Проповедник «нового религиозного сознания» намеренно не хочет видеть в горьковских героях, которых сам он признает подлинными и живыми, ничего, кроме антихристианства и атеизма. Несправедливость схематической мысли Мережковского отмечал А.Блок также в статье «О реалистах» (1908): «Мучительно слушать, когда каждую крупицу индивидуального, прекрасного, сильного Мережковский готов за последние годы свести на «хлестаковщину», «мещанство» и «великого хама». Когда эти термины применяются к Горькому и особенно к Чехову,— душа горит...»[17].

Тенденциозность, догматическая заданность упрощает разбор Луки. Бросив фразу о том, что «старец Лука» — «величайшее создание Горького» (XIV, 85), Мережковский однако делает только негативные выводы, «укладывая» явную многоцветность, сложность образа в формулы ницшеанства и «подполь-

турный распад. Книга вторая» (СПб., 1909). Авторы сборника утверждали свое новое миропонимание — «строительство Башни Вавилонской социализма» (как это определял Мережковский), противопоставляя его идеализму и мистицизму, в которых видели проявления наступившей реакции. Не пропуская различий среди коллективистов («Для Базарова Бога нет, не было и не будет; для Луначарского и Горького — нет, не было, но будет».— XV, 96), Мережковский обращается к «действительной глубине спора» вокруг «Исповеди». Эту «глубину» он видит в выводах: «необходимая религиозная предпосылка социализма есть атеизм» и «социал-демократия, как религия, основанная на идее человечества, как Бога, есть ничто; и богостроительство — строительство из ничего» (XV, 92, 94). Главное направление мысли Мережковского — выяснение ценностных основ «безрелигиозной религии», в которой «Бог — это человечество». Ответ на этот вопрос вынесен им в название статьи. Размышляя над рационалистической концепцией личности, над «символом веры» коллективистов — «все для каждого и каждый для всех», Мережковский видит их уязвимость, чему помогают самопризнания «богостроителей» в «безличности» их атеистической религии. По поводу утверждения Базарова о творчестве: «пафос творчества объективен, безличен», «в коллективном творчестве «я» не принижается, а просто отсутствует»,— он заключал: «Ведь это значит, торжество социализма — торжество безличности; ведь это то самое, что говорят враги социализма» (XV, 98). В центральном пункте философов коллективизма — в «обожествлении коллектива» (народа) — Мережковский видел «опасность предельного мистического рабства». Самодержавие нового бога — коллектива — по его словам, может стать «злейшим из всех самодержавий». «Что, если,— писал он,— центральная монада этого нового тела» окажется с лицом не человеческим, а звериным: «не кто иной, как древний Цезарь Божественный или новый Великий Азеф, Великий Хам?» (XV, 100). Так Мережковский с позиций «нового религиозного сознания», вступая в полемику с социал-демократами, продолжал уже «древний спор» (его вел и Достоевский) о вере и цене богоотступничества.

Опубликованная четырьмя годами спустя статья «Горький и Достоевский» — новое обращение к тому, с чего критик по сути начал свое «слово» о писателе-современнике: ведь в статье «Чехов и Горький» он уже был «соизмерен» с Достоевским. Теперь Мережковский, отвечая на статьи Горького о «карамазовщине» и заданную ими тему — Достоевский и революция —

менял предмет разговора: в первой статье это был вопрос онтологический, о религиозной метафизике, о христианской концепции человеческого существования, противополагаемой позитивизму, теперь — о «религиозной общественности».

Любопытна интонация ответа Мережковского Горькому в сравнении с реакцией других участников дискуссии. «Программный вопль», как назвал горьковский памфлет «О “карамазовщине”» А.Бенуа[21], вызвал бурные и резкие протесты. Общественность была почти единодушна в протесте против политической заданности постановки вопроса Горьким: о вредности «реакционного» Достоевского. В прессе громко звучала защита «высших запросов духа» как лучшей традиции русской литературы, в то время как Горький свысока отзывался о «богоискательстве» в прошлом и настоящем. Показательным в этом отношении было открытое письмо от лица Художественного театра, обращенное к писателю[22]. Отклик Мережковского аналитичен, уравновешен. Он, споря с Горьким, не принимая его общей позиции, в то же время и соглашается с определенными аспектами его критики Достоевского. В краткой форме, еще до выступления со статьей, Мережковский высказал это в ответе на анкету «Биржевых ведомостей»: «Обвиняя Достоевского в отрицании революции, Горький рассуждает эмпирически, не замечая совершенно, что Достоевский делает это, стоя на почве религиозной. Горький неправильно подошел к вопросу и, конечно, ничего не отстоял, а ведь Горький имеет правду, которою мог бы преодолеть ложь Достоевского,— я говорю о вере Максима Горького в освободительное движение»[23]. Так ставил вопрос Мережковский, исповедуя и проповедуя христианство «Третьего Завета», «новую истинную Церковь» (XIV, 39). Чаяния религиозного возрождения, религиозной революции приводили его к критике государства (самодержавной власти) и исторической церкви (православия) и отсюда — своеобразной поддержке русского освободительного движения. Противоречия Достоевского Мережковский видел в религиозном оправдании самодержавия, православия, народности и отстаивал необходимость критики писателя с религиозной же точки зрения. Иную, безрелигиозную, критику он считал несостоятельной, подчеркивая это в статье: «...Чтобы победить врага, надо встретиться с ним на той почве, на которой он стоит. А почва Достоевского — религиозная. Горький на нее не становится, а потому не только не побеждает врага, но даже не встречается с ним, идет не против, а мимо него»[24].

Статья интересна развернутым противоположением горь-

ковскому пониманию Достоевского (в основе историческому и социологическому) иного, религиозно-философского в том мистическом аспекте, который избрал Мережковский[25]. И в этом толковании «знаменитый» Мережковский, как писал Б.Зайцев, оставался «одиноким», всегда плавающим «в стратосфере», «всегда надзвездным, к небесам лицом», мало кем до конца понятым и принятым[26].

По Мережковскому, Горький не понял всей правды Достоевского о человеке: «Человек — Бог или Зверь,— говорит Достоевский. Горький не слышит первого, и остается второе: человек — зверь». Горький увидел «ложный ответ» Достоевского на вопрос о «религиозной общественности», но «религиозного начала» ее не осознал, «а потому преодолеть не может». «Все вообще попытки преодолеть Достоевского вне религии,— заключает Мережковский,— покушения с негодными средствами».

Следующий момент разногласий — отношение к религиозному движению сейчас в России. Это «не вздор», «нельзя от него отделываться насмешливой кличкой богоискатели», как это делает Горький. В дальнейшей логике этого рассуждения Мережковский навязывает Горькому свое богоискательство (ожидание «грядущего Христа», «возрождения религиозного вместе с возрождением общественным» — XIV, 38–39): «...если бы Горький понял это, то пристальнее вгляделся бы в то, что отрицает, и, может быть, увидел бы здесь тот возврат к народу, источнику новых идей, новых сил, который ищет. И кто знает — не оказался ли бы тогда сам Горький “богоискателем”?» Симптоматично, что это гадательное предположение о возможности «богоискательства» Горького (при том, что критик отмечает пренебрежение к религиозным исканиям у писателя, «давно не дышавшего русским воздухом») приобретает утверждающий смысл, становится центральной темой следующего выступления Мережковского, статьи «Не святая Русь», написанной уже целиком «в защиту» Горького.

Критик верен себе: он вновь ставил творчество писателя на суд «немолчных, вечных» вопросов и споров. Не в этом ли и была главная заслуга критика? В первой части своей «полилогии» о Горьком Мережковский размышлял о нем как «властителе дум» современного поколения русской интеллигенции. Теперь заявлена значительно более обширная задача: «Куда идет Россия? Великие русские писатели отвечают на этот вопрос,— как бы вечные вехи указывают, путь России.

Последняя веха — Толстой <...> За Толстым никого — или

Горький <...> Откуда идет Россия,— можно судить по ним, а куда,— по Горькому»[27]. Заканчивается статья почти гимном Горькому, почти полным приятием последнего этапа его творчества, как оно выразилось в повести «Детство»: «Да, не в святую, смиренную, рабскую, а в грешную, восстающую, освобождающуюся Россию верит Горький. Знает, что «Святой Руси» нет; верит, что святая Россия будет. Вот этой-то верою делает он, «безбожный», Божье дело. Ею-то он и близок нам — ближе Толстого и Достоевского. Тут мы уже не с ними, а с Горьким» (23).

Статья, написанная ярко, эмоционально, несомненно вызывала интерес у читателей популярной газеты «Русское слово», где перед этим печаталась частями и сама горьковская повесть. Статью заметил, например, В.Короленко, уже через десять дней отозвавшись в одном из писем, однако критически[28]. Не принял статью и сам Горький[29]. Не принял, по всей вероятности, внутренней логики толкования и произведения, и своего пути, того, «куда он идет» и во что «верит». «Не святая Русь» — действительно, пожалуй, самое субъективное из выступлений Мережковского о Горьком. Оно содержит часть, условно говоря, объективную, передающую обаяние художественных образов повести, их творческую новизну[30]. Но как «портрет» Горького статья мало схожа с оригиналом; «портретируемым» в ней скорее является сам ее автор. Чтобы «идти с Горьким», а не с Толстым и Достоевским, в будущую «святую Россию», Мережковский «окрестил» его в свою веру — «Третий Завет».

Напомним, что в предыдущих частях своего горьковского «цикла» Мережковский отказывал писателю в религиозности: Горький не смог «преодолеть» Достоевского, т.к. не мог встать на «религиозную почву» (есть в статье «Горький и Достоевский» на этот счет крайнее заключение: «Вера для неверующего — как для глухого музыка»); атеистическим провалам позитивизма и у Горького, и у Чехова посвящена статья 1906 г. Не принимал Мережковский — в связи с «Исповедью» — и претензий «богостроительства» на религиозность: «“богословие” <...> как огурцы с христианского огорода» (XV, 95). Значит, Горький изменился? Да, отвечает Мережковский. «Кончился» один Горький, «начался» другой, объясняет он, перетолковывая известный и нашумевший тезис Д.Философова: «...то, что он утверждал некогда как последнюю правду: «Человек — это гордо» <...> он теперь отрицает как последнюю ложь» (9). И эти изменения глубоко органичны: «Чужое лицо истлело на

нем — пышная маска «сверхчеловека» <...> и обнажилось свое простое лицо, лицо всех, лицо всенародное» (там же). Ключевое слово уже сказано: «лицо всенародное». Напомним, что у Мережковского как теоретика «нового религиозного сознания» — своя терминология, слова имеют не обычное значение. Для него «всенародности», «демократии» свойственны особые качества, причем сущностные: за понятием же «всенародность» у Мережковского стоит идея всеобщего религиозного возрождения.

В объяснении эволюции писателя Мережковский исходит из широко обсуждавшихся в тогдашней критике, в частности, символистской, представлений о том, что Горький-художник глубже, значительнее своей политической идеологии, что художественная интуиция к правде жизни способна возвратить его к органическому творчеству, которое для Мережковского нерасторжимо связано с религиозным началом: «...Нельзя вернуться к стихии, не пройдя через полноту сознания, а эта полнота не может не быть религиозною <...> Вот почему Горький ищет религиозного сознания, может быть, пока еще бессознательно...» (там же). Так критик-философ совершает религиозное посвящение безрелигиозного Горького, высказывая парадоксальную точку зрения на книгу о детстве как одну из самых религиозных в русской литературе: «На вопрос, как ищут Бога простые русские люди, «Детство» Горького отвечает, как ни одна из русских книг, не исключая Толстого и Достоевского <...> У Горького все в этой области новое, неожиданное <...> целый религиозный материк неведомый» (10).

Мережковский обращает в свою веру и героев повести, находя в образном мире «Детства» «не святость» и вместе с тем истинность христианства простых людей: «грешные», они на самом деле «святее» «Святой Руси» (т.е. Руси официальной церкви). Конечно же, критик не пропускает «вольностей» в молитвах Бабушки, а ее «акафисты Божьей Матери» истолковывает как догмат еретической Троицы — Отца, Сына и Матери (не Святого Духа) (14). Бабушка оказывается в лоне веры «по Мережковскому»: «...Если Христос больше, чем христианство, если в Христе не только есть то, что есть, но что-то будет еще, то религия Бабушки — может быть, и не христианская, но Христова воистину» (12). Вместе с тем религиозную народную стихию Горький выразил, считает критик, в «двух душах»: «Одна душа России — Бабушка, другая — Дедушка» (15). Оба образа видятся символическими. Один заключает «бескорыстную любовь к миру», смирение, другой — дедушки-

на душа — делание, непокорность, бунт. И Мережковский принимает это активное «горьковское» начало, противополагая его началам, идущим, по его мысли, от Толстого и Достоевского. Однако сложный узел противоречий Горького в представлении о «двух душах» русского национального характера критик не пытается распутать. Он видит в них прежде всего разные проекции религиозного начала.

Нельзя не отметить, что, говоря о полусознательности в религиозном пути Горького, Мережковский вносит гипотетичность в свои построения. Не случайно, он, как бы сомневаясь, сопровождает подчас свои размышления вопросительной интонацией. Например: «Неужели только случайность, что наиболее правдивое, сильное, вечное из всего, что написано Горьким,— наиболее религиозное?» (10). Тем не менее в общей логике рассуждений это оставляет впечатление риторического приема.

В целом своеобразный «цикл» Мережковского о Горьком — яркая страница русской религиозно-философской критики начала XX века. Части этого «цикла», надо предполагать, внимательно читались Горьким: ведь он искал «иные» ответы на остро задаваемые темы. Критик возбуждал сложные вопросы мировоззренческих поисков писателя, выделяя проблемы религиозно-духовные. Это было важным для современников, тем более, что интересовавшее Мережковского не решалось с такой пристальностью критиками других направлений. Горький, при всей остроте неприятия того, что проповедовал Мережковский, все же признавал за его творческой деятельностью несомненную заслугу. В статье «Призвание писателя и русская литература нашего времени» он назвал его имя среди «родоначальников нового течения в русской литературе»: «оно отказалось от «народничества», политической дидактики, оно пыталось оторвать русскую литературу от решения вопросов социального бытия и направить к изучению проблем бытия личного, в чем ясно выразилось влияние религиозно-философских идей Достоевского»[31].

[1] *Ремизов А.* На вечерней заре. Письма А.Ремизова С.П.Ремизовой-Довгелло // Минувшее: Исторический альманах. 3. М., 1991. С. 258.

[2] См. об этом в кн.: *Бердяев Н.* Самопознание. (Опыт философской автобиографии). Париж, 1949. С. 147—149. См. также: Из писем Зинаиды Гиппиус. Публикация В.Аллоя // Минувшее: Исторический альманах. 4. М., 1991. С. 327—337.

[3] См. первую главу поэмы.

4 *Федотов Г.* О Святом Духе в природе и культуре // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 207.

5 Там же. С. 193, 195.

6 См. об этом, например: Неизвестное письмо Андрея Белого: Публикация В.Аллоя // Минувшее: Исторический альманах. 5. М., 1991. С. 206; *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.

7 См. предисловие к изд.: *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. СПб., 1911. Т. I. С. 3.

8 Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX веков. М., 1975. С. 359.

9 Горький и его эпоха: Исследования и материалы. Вып. 2. М., 1989. С. 11.

10 *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 5, 18, 19.

11 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. XIV. С. 62. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

12 Позднее Мережковский отказался от догматической предвзятости такой оценки Чехова в статье «Асфодели и ромашка» (1908). См. статью А.Гришунина в наст. томе.

13 См. об этом в обзоре Г.М.Гиголова «Церковные издания» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890–1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982. С. 269–272.

14 См. в обзоре критики о поэме // Горький М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М., 1970. Т. 6. С. 464–471.

15 Традиция критики антихристианства Горького позднее поддерживалась в русском зарубежьи. См., например: *Федотов Г.* Борьба за искусство // Вопросы литературы. 1990. № 2. С. 219–220. Она присутствует и в современных исследованиях. См.: *Есаулов И.* Тоталитаризм и соборность: два лика русской культуры // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 153–154, 161–162, 170.

16 *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 124.

17 *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 101–102.

18 См.: *Базаров В.* «Богоискательство и богостроительство» // Сб. «Вершины», кн. I. СПб., 1909; отклик А.Богданова на богостроительские идеи см. в кн.: *Богданов А.* Падение великого фетишизма. (Современный кризис идеологии). Вера и наука (о книге В.Ильина «Материализм и эмпириокритицизм»). М., 1910. С. 194–195.

19 См. статью Плеханова «О так называемых религиозных исканиях в России» (Современный мир. 1909. № 9, 10, 12) и статью Каменева «Не по дороге» (Пролетарий (Париж). 1909. № 42, 12(25) февраля).

20 См. об этом: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 742–744.

21 Бюллетени литературы и жизни. М., 1913. № 4. С. 207.

22 Там же. С. 201. С безусловной поддержкой Горького и защитой его от «ренегатствующей интеллигенции» (так именовались по сути все, участвующие в дискуссии) выступила социал-демократическая печать. См. там же. С. 209–210.

23 Биржевые ведомости. СПб., 1913. 8 октября.

24 Русское слово. М., 1913. 12 декабря. Далее статья цитируется по этому источнику, без отсылок.

25 Религиозное преодоление реакционности Достоевского — тема статьи

Мережковского «Пророк русской революции. (К юбилею Достоевского)» (1906).

26 См. статью Б.Зайцева «Памяти Мережковского. 100 лет». Цит. по сб.: Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 483, 489–490.

27 *Мережковский Д.С.* От войны к революции. Дневник 1914–1917. Пг., 1917. С. 7. Далее статья цитируется по этому источнику с указанием страниц в тексте.

28 *Короленко В.Г.* Письма к П.С.Ивановской. М., 1930. С. 207.

29 *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 24. С. 337.

30 Об этом идет речь в статье В.А.Келдыша «Автобиографический цикл 10-х годов и его критика» (Горький и его эпоха: Исследования и материалы. Вып. 2. М., 1989), где сопоставляются выводы Мережковского с оценками «Детства» в критике того времени.

31 Горький и его эпоха: Исследования и материалы. Вып. 2. М., 1989. С. 9.

И.Е.Усок

«НОЧНОЕ СВЕТИЛО РУССКОЙ ПОЭЗИИ» (МЕРЕЖКОВСКИЙ О ЛЕРМОНТОВЕ)

Статья Д.С.Мережковского «М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909)[1] — яркий образец переосмысления Лермонтова на рубеже XIX — начале XX века в модернистском кругу. Исследователи обычно обходят ее вниманием. Теми же немногими, кто обращался к ней, высказан ряд существенных соображений об ее специфике. Ю.Айхенвальд, один из первых ее рецензентов, отметил крайний субъективизм автора[2], А.Лавров в компактной главке о Мережковском в «Лермонтовской энциклопедии», продемонстрировал присущие критику неординарность представлений и «жесткий схематизм» в организации материала[3], Е.Андрущенко в работе о драме Мережковского «Будет радость» попутно высказал точные наблюдения над содержанием и поэтикой статьи о Лермонтове: среди них — «ложь раздвоения» как роковое во внутреннем облике поэта и его судьбе, стремление к синтезу художнического и критического начал и др.[4], И.Ефимов выдвинул во главу угла отстаиваемый Мережковским постулат Веры[5]. И тем не менее создается впечатление: нечто важное в статье ускользнуло из поля зрения исследователей, недостаточно выявлена ее многоаспектность.

Размышления Мережковского о Лермонтове открываются лирическим воспоминанием о своем детском восприятии лермонтовского стихотворения «Ангел» в незамутненном сознании ребенка, через звучащее слово, ритм, музыку стиха — «помимо смысла» (378). Передана зачарованность поэзией Лермонтова: его стихи повторялись «как молитвы» (378). Донесено впечатление влекущей глубины лермонтовского неба. Передано особенное чувство родственности поэта душе, доверчиво

распахнутой навстречу всему необычному, таинственному. Назначение воспоминания — противопоставить интуитивное, трепетно-взволнованное прозрение «тайны» Лермонтова позитивистскому рационалистическому подходу к поэту и его наследию в научной среде. Мережковский в этом полностью солидарен с Блоком, автором рецензии на книгу Н.Котляревского о Лермонтове. Уже в самом заглавии рецензии — «Педант о поэте» — дана негативная оценка этого труда[6].

Непосредственно выведенная из детских впечатлений метафорическая дефиниция «Лермонтов — ночное светило русской поэзии» (379) изначально многозначна. Основным из значений становится тема Лермонтова — певца земной любви, ведь луна — и символ мира запредельного, и покровительница влюбленных. В этом определении — одновременно слегка приотворенная дверь в творческую лабораторию самого автора статьи.

«Детский» Лермонтов Мережковского наделен уникальным свойством: он помнит «прошлую вечность», то, что происходило в мироздании «до рождения» (172) и несет людям «опыт вечности» (174), слово о Божественном замысле мироздания как гармонического Целого и об изначальной в истории мира коллизии Добра и Зла. «Детский» Лермонтов воспринят религиозно.

Наряду с темой «детского» Лермонтова, в статье присутствует тема Лермонтова — поэта могучего общественного темперамента, обращенного к насущной проблематике послепетровской России. Очевидно и то, что представления Мережковского о своеобразии общественно-исторических взглядов Лермонтова сложились под воздействием демократической критики прошлого века. Если Белинский представлен в статье цитатно, то отсутствие в ней прямых упоминаний Ап.Григорьева и Добролюбова компенсируется распознаваемостью их представлений о народности Лермонтова. В формулировках Мережковского: «Лермонтов не менее, а может быть, и более народен, чем Пушкин»; «Не от «благословенного» Пушкина, а от «проклятого» Лермонтова мы получили этот «образок святой», завет матери, завет Родины»; «Не от Пушкина, а от Лермонтова начнется это будущее *религиозное народничество*» (204–205) — просматривается связь как с «почвенничеством» Ап.Григорьева, так и с суждениями из статьи Добролюбова «О степени участия народности в русской литературе», переосмысленными Мережковским в духе своей концепции.

В завершающей статью Мережковского десятой публицис-

тической главке обозначен круг животрепещущих проблем России, вступившей в начале XX века в полосу тотального кризиса. Среди них — наиболее болезненно переживаемая критиком трагедия отрыва России европеизированной от России национальной с ее роковыми последствиями как для народа, так и для интеллигенции, и проблема дальнейших судеб искусства. Соотнесенность этих проблем с творчеством автора «Думы», «Поэта», «Героя нашего времени» очевидна. Так, аллегория народа — «спящего великана» у Мережковского восходит к лермонтовскому стихотворению «Два великана» (1832) и записи 1841 года о России, уподобленной сказочному богатырю Еруслану Лазаревичу[7], который, очнувшись от продолжительного сна, неожиданно обнаружил неисчерпаемый потенциал русских как «исторического народа». Но генетическая связь с лермонтовским образом народа-великана осложнена наслоениями позднейших десятилетий.

Более опосредована связь поднятой Мережковским проблемы состояния литературы в XX веке с лермонтовской темой утраты поэзией своего высокого общественного назначения в стихотворении «Поэт». Обвинение современной критику литературы в созерцательной бездейственности отдаленно, но соотносится с негодованием Лермонтова на отказ его современников от свободолюбивых традиций поэзии-«кинжала». Еще более опосредована связь с Лермонтовым темы «единственного деятеля среди всеобщего созерцания» — Ната Пинкертона, «вечного провокатора», «самого обыкновенного чорта с хвостом датской собаки» (204). Чужеродное на русской почве явление, Нат Пинкертон подан Мережковским как злая пародия на тип деятеля, необходимого России. Его сущность определена критиком цитатой из Достоевского, продолжившего лермонтовскую тему вырождения демонизма, его обмельчания в ходе переключения из сферы универсального плана в мир прагматических интересов «частного человека». Упоминание об этом пришельце в русскую литературу густо экспрессивно окрашено: на нем отсвет мрачных раздумий о «русской идее», горечь сомнений во всемирно-исторической роли России (ведь именно в эти годы в публицистике Мережковского появляется зловещая оппозиция: «исторический народ» — «историческая падаль»). Лермонтов верил в великую историческую миссию России в грядущем и вместе с тем оплакивал судьбу своего поколения — «тощий плод, до времени созрелый» (II, 52) — как результат рокового разрыва между «Россией национальной» и «Россией европеизированной»[8]. В концовке статьи возникает

тема современного интеллигента — представителя «образованного сословия». Его внутреннее состояние характеризует «уныло-веселая песенка чеховского героя “тарарабумбия”» (203). И здесь просматриваются следы лермонтовского воздействия. Определение «уныло-веселая» соотносимо с лермонтовской строкой: «Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно» (II, 163). И шире: здесь сигнал о раздвоенности, расколотости сознания интеллигента — современника Мережковского, дальнего потомка лермонтовского Печорина.

Итак, перед нами оппозиция: Лермонтов — загадочный феномен Вечности и Лермонтов — человек своего века. По Мережковскому, завеса над тайной пребывания поэта в мире запредельном лишь приоткрывается в его произведениях. Он представлен как «чистый дух», присутствовавший у «родников созданья» (196), свидетель первых дней творенья, ангел, вовлеченный в столкновение сил Света и Тьмы, Добра и Зла, демон, облученный веяньями темных начал в мироздании (поэма «Демон» и др.), «душа живая» в объятиях ангела, пересекающего грань между четвертым и третьим измерением («Ангел») и обратно — из третьего в четвертое («Сон»).

Тема Лермонтова-человека, дифференцируясь от темы Лермонтова-поэта, обретает самостоятельное русло в статье. Поэт представлен в конкретных биографических подробностях, среди родных и друзей, в личных и творческих контактах с выдающимися историческими деятелями и обыкновенными людьми, повстречавшимися ему в различных точках России (от Петербурга до Кавказа). Тема ведется в документальном ключе; статья перенасыщена цитатами из дневников, воспоминаний, отзывов о Лермонтове исторических деятелей и частных лиц. Облик поэта явлен в контрастах возвышенного и низменного. Контрастность его облика утрируется в свете субъективных представлений критика о горних вершинах духа и безднах, подстерегающих человека на путях нравственных блужданий. Вместе с тем Мережковский обращает внимание читателя на нереализованный общественный потенциал Лермонтова. Он соглашается с Достоевским, что при иных общественно-исторических обстоятельствах Лермонтов мог бы повторить судьбу Лунина (179).

Особое внимание уделено наиболее важному для критика аспекту. Лермонтов Мережковского обращен к религии: упомянуто о религиозных спорах Лермонтова с Вл.Ф.Одоевским. Критик убежден в неистребимости религиозного чувства поэта. В подтексте просматривается полемика с тезисом Белинского,

утверждавшего, что Лермонтова характеризует «с небом гордая вражда»[9]. По Мережковскому, Лермонтов — «первый в русской литературе поднял религиозный вопрос о зле» (182). В уникальности поэта, широте его интересов — соединении общественности с религиозностью — видит критик актуальность Лермонтова и его наследия в начале XX века.

В этом плане особенно важна для Мережковского оппозиция «Пушкин — Лермонтов». Она многоаспектна. Ею охватывается личностно-психологический план, литературно-эстетические, общественные и религиозные ориентации. В афористических формулировках, таких, как Пушкин — «дневное», Лермонтов — «ночное светило русской поэзии» (160); «лучезарный Аполлон — Пушкин» (166) — «дионисовский черный козел — козел отпущения всей русской литературы — Лермонтов» (166); в развернутых сопоставлениях-противопоставлениях типа: Пушкин — «жрец, от людей уходящий <...> В жизни <...> на людях, но в творчестве один»; Лермонтов «<...> в жизни — один, в творчестве идет к людям» (161) и т.д. сконцентрированы и собственные представления Мережковского, и опыт предшествующего осмысления «разности» поэтов. Среди этих оппозиций доминирующее положение занимает следующая: поэзия Пушкина — «эстетическое созерцание»; Лермонтова — «пророческое действие» (162). За ней кроется мысль о Пушкине как завершителе целого культурного периода, в котором поэзия оставалась «чистым искусством», и о Лермонтове как зачинателе нового периода — периода слияния поэзии с религиозным действием.

Недостаточность оппозиции «Пушкин — Лермонтов» для характеристики религиозных ориентаций Лермонтова восполняется другим оппозиционным рядом. В этом ряду к безрелигиозной созерцательности Пушкина добавляется «созерцательный аскетизм Гоголя», «созерцательный эстетизм Тургенева», «православная реакция Достоевского», «буддийское неделание Л.Толстого» (162). Словом, лермонтовская действенность противопоставляется религиозному смирению, по существу, всех основных деятелей первого ряда русской литературы. Венчает оппозиционный ряд в статье еще одно противопоставление: Вл.Соловьев и Лермонтов — «Авель и Каин русской литературы» (168). Авель здесь — символ христианского смирения, отказа от собственной воли, Каин — символ самоутверждения личности, отстаивающей перед лицом Бога свое право на свободу. Для Мережковского этот символ имел принципиальное значение из-за неприятия того, что он называл «историческим

христианством», и убежденности, что «без свободы личной» нет «свободы общественной»[10].

В то же время утверждению уникальности Лермонтова как феномена русской культуры сопутствуют наблюдения, прослеживающие благотворность воздействия «лермонтовского элемента» на творчество Ф.Достоевского и Л.Толстого. Этот слой, особенно страницы, посвященные лермонтовским началам у Л.Толстого, несколько выбиваются из общего религиозно-метафизического строя статьи в традиционное русло литературной критики.

Центральное же место в статье занимает собственная версия символистского мифа о Лермонтове.

Рождавшийся на рубеже XIX–XX веков, этот миф имел эзотерический характер. Мережковский строил свою версию в полемике с Вл.Соловьевым, автором публичной лекции о Лермонтове (1899), посмертно опубликованной в виде статьи[11]. Вл.Соловьев отождествлял «истинное сверхчеловечество» с христианством, у Лермонтова же он нашел искажение великой «сверхчеловеческой» идеи. Вл.Соловьев осудил Лермонтова как выразителя «чувств, мыслей, а отчасти и действий» (387), в которых он увидел апологию индивидуализма и эгоизма, освященных западно-европейской цивилизацией, отрицание христианской этики и морали. Мережковский, напротив, связал «ницшеанство» поэта с поиском новых ценностей, способствующих преображению человека и бытия[12]. Оспорил Мережковский и соловьевский тезис о «западничестве» Лермонтова: по Вл.Соловьеву, потомок «вещего чародея и прорицателя» Фомы Рифмача (396) и «младший брат Байрона» (392), Лермонтов — плотью и духом связан с языческой культурой Запада. Отсюда, по Вл.Соловьеву, лермонтовское тотальное отрицание заветов христианства. Отсюда и соловьевский вывод: Лермонтов «не был *занят* ни мировыми историческими судьбами своего отечества, ни судьбами своих ближних, а единственно только своей собственной судьбой» (395).

Для Мережковского же Лермонтов — поэт Вечности и одновременно — поэт послепетровской России, с которого должно начинаться новое русское религиозное народничество, предтеча Некрасова. Но при всех несхождениях объединяло Мережковского с Соловьевым утверждение метафизической природы творчества поэта. Этим и предопределено рождение символистского мифа о Лермонтове. Вл.Соловьев — у истоков

этого мифа: он предложил многие из тех параметров, которыми воспользовались идущие во след ему.

Наряду с художественным материалом, в построении мифа использовалась критическая литература о поэте и его окружении (в частности, Соловьев обильно цитирует без отсылок П.Висковатого, иронически называя его «панегиристом» — 399). В мифе три составляющих: описание, точнее, представление «персонажа», построение мифопоэтического сюжета его жизни и ранней гибели и авторская дешифровка загадки несвершившейся миссии Лермонтова. Поскольку Мережковский строил свою версию на критическом анализе статьи Соловьева, целесообразно пойти по пути сопоставления. При этом нельзя упускать из виду, что Мережковский упрощает отдельные моменты концепции Соловьева.

Облик Лермонтова в соловьевском мифе очерчен на языке символов. Ключевой — «сверхчеловек» (387). К нему присоединяются «гений» (396) и «демон» (398). «Персонаж» мифа принадлежит миру трансцендентному и земному, подан в ореоле «избранничества». Но означена его раздвоенность между Светом и Тьмой. Певец Демона замутнен началами мирового зла, вкусил отравы богоборчества. Связав богоборчество и антихристианство Лермонтова с его западными корнями, Соловьев перенес на поэта свойства, присущие его средневековому предку — дар провидения и навыки колдовства. Эта мысль высказана при анализе стихотворения «Сон».

В мифе о Лермонтове у Мережковского остаются все эти опорные слова-символы. Мережковский идет по пути усложнения исходного символа соловьевского мифа — «сверхчеловек». «Его» Лермонтов — «в человеческом облике *не совсем человек*» (177): он представлен как «существо иного порядка, иного измерения; точно метеор, заброшенный к нам из каких-то неведомых пространств» (177). Это «мистическая сущность» из «четвертого измерения», заброшенная в «третье» — земную реальность. Лермонтов, персонаж мифа Мережковского — многопланов. На его внешности явственен отпечаток дьявольского начала: невыносимо «тяжелый взгляд» (159), диспропорции в фигуре, кривоногость. Его голос напоминает скрежет стекла по металлу, «сверкание» его глаз сравнивается с «ударом молнии» (176). «Дьявольское» в Лермонтове подтверждено восприятием современников, запечатлевших в своих воспоминаниях ощущение «чудесного или чудовищного» (177) в облике поэта. «Демон во фраке» — это представление об Арбенине из лермонтовского «Маскарада» восходит к критике XIX века.

У Мережковского, отождествляющего поэта с его героем, демоническое, уравненное с «дьявольским» во внешнем облике, осложнено «чертовщинкой», восходящей к языческим представлениям славян, возможно воспринятым через Гоголя — автора «Вия». Отсюда сравнение героя с «оборотнем», «упырем», и прочей «избиваемой нечистью» (168). Однако, в интерпретации Мережковского, в отличие от Вл.Соловьева, демон Лермонтова — не «дух зла», не «бес-искуситель», а двойственное существо из легенды о войне на небе «Михаила и его ангелов против Дракона» (171). Это — колеблющийся, нерешительный ангел, не сделавший ни «в вечности», ни «во времени», в земной жизни выбора между Добром и Злом, не примкнувший ни к Богу, ни к Дьяволу (172). Это — душа самого Лермонтова в «прошлой вечности», а поэма «Демон» — фрагмент из биографии поэта, приподнимающий завесу над его собственной трагедией раздвоения между Добром и Злом. Вместо зловещей черноты, окутавшей облик поэта у Соловьева, Мережковский распространил на него неверное мерцание сумерек, представив «своего» Лермонтова существом амбивалентным, несущим в себе начала множащейся двойственности. Ложь «раздвоения» (171) — доминирующий момент в обрисовке «персонажа» мифа Мережковского. Критик соотнес своего героя не только с Демоном, но и с Печориным. Печорин в одной из исповедей говорит о том, что отмершую половину своей раздвоенной души он отбросил за ненадобностью. Мережковский его поправил: обе половины одинаково живы «метафизически» (171) и «лишь эмпирически одна подавила другую» (171).

Критик пришел к изображению «своего» Лермонтова, обогащенный опытом анализа расколотого сознания в произведениях Ф.Достоевского и в литературе нового времени. В «его» Лермонтове встретились и противоборствуют разнонаправленные начала. На дне его души «хаос шевелится». Вероятно, навеяно Ницше, автором «Рождения трагедии», сравнение Лермонтова с «дионисовским черным козлом» (166).

Творческий опыт литературы XIX–XX вв., совмещаясь с воздействием Ницше, способствовал рождению в авторском мифе Мережковского образа Лермонтова, в котором соединены божественное и демоническое, ангел и «хулиган», «великий и могучий дух» и Скот Чурбанов. Скот Чурбанов — символическое напоминание о Лермонтове — выпускнике юнкерской школы и авторе «Юнкерских поэм», об его Маёшке как одном из alter ego поэта. «Хулиган», Маёшка, Печорин (из «Княгини Лиговской») и Лермонтов как объект рокового романа юной

Сушковой[13] — это у Мережковского та грань личности поэта, которая связывается с «идеалом Содомским». Критик утрирует тему лермонтовского «хулиганства» с женщинами (приводя факты из его биографии периода юнкерской школы) и одновременно дополняет ее определениями: «свинство», «пошлость», придающими особый смысл трактовке лермонтовского демонизма. В статье Мережковского о Гоголе и других статьях понятие о «чорте» прочно ассоциируется с представлением о «срединном, пошлом». Лермонтовский демонизм в быту также соотнесен с этим переключением «инфернального» в плоскость низменного. Но в то же время «герой» способен мгновенно освобождаться от пошлости во всех жизненно важных ситуациях. С «темными» началами в облике Лермонтова контрастируют «добрая», «нежная душа», «небесная мудрость» в глазах, «земная скорбь любви» (180) и «звуки небес» в его поэзии.

То, что кажется окружающим «гордыней», «злобой»,— проявление его «бесконечной отчужденности» от людей: он как бы мстит людям за то, что сам *не совсем человек* (177). То, что кажется «лживостью», проистекает из необходимости скрывать о себе «страшную истину» (пришелец из «четвертого измерения» — 177). То, что воспринимается как «пошлость»,— порой не что иное, как «болезненный выверт», «безумный надрыв» — как «бегство от “фантастического”», от «неопределенных уравнений», «безумное желание окончательно воплотиться в семипудовую купчиху» (178). И резюме: «Это извращение, может быть, гораздо худшее зло, чем обыкновенная человеческая пошлость; но не надо забывать, что зло это иного порядка,— не следует смешивать эти два порядка, как делает Вл.Соловьев в своем суде над Лермонтовым» (178).

Скот Чурбанов в статье Мережковского приобретает многозначность символа. Помимо тех значений, о которых уже сказано, в нем пробивается и иное, подсказанное уподоблением: Скот Чурбанов — «дионисовский черный козел». Это значение связано с «дионисийским» упоением буйством стихийных сил.

Вл.Соловьев развернул свою версию судьбы Лермонтова. Земной путь Лермонтова он подал как «медленное самоубийство» (397), неуклонное падение, приведшее к роковому исходу. Причиной явилось богоборчество, отказаться от которого поэт не только не смог, но, напротив, пошел по пути «идеализации зла» (398). «Демоническое хозяйство» (402), обосновавшееся в его душе, сконцентрировало в себе полный набор оппозиций основным христианским заповедям. Главный демон — «демон гордости» (401) — оппозиция христианскому смирению. Демо-

ны «кровожадности и нечистоты» (401) — это бесы-искусители, отрицающие христианские заветы: «не убий», «не прелюбодей». Эти демоны отняли у него радость восхищения миром как совершенным творением Бога, толкнули на стезю разврата. «Услажденье деланьем зла» (402) оторвало поэта от вечных ценностей бытия, лишив таких бытийственных опор, как семья, родина, человечество. В соловьевском мифе Лермонтов попадает в пустоту — жизнь для него теряет всякий смысл. Дуэль поэта — «фаталистический эксперимент» (403), «безумный вызов высшим силам, который во всяком случае не мог иметь хорошего исхода» (403). «Бравый майор Мартынов» представлен как «роковое орудие кары» (400) за нарушение основ миропорядка, освященных свыше. Гибель — наказание, свершившееся при грозных знамениях: «страшной грозе, блеске молнии и раскатах грома» (403), как знаках божественного гнева. Завершая «житие» «своего» Лермонтова, «великого грешника», Соловьев вспоминает традиционную концовку средневековых мистерий, в которых гибель героя — «театральный провал в какую-то преисподнюю, где пляшут красные черти» (403). И хотя он отрицает, что представляет себе гибель Лермонтова в подобном виде, упомянутая мистериальная концовка воспринимается как закономерное завершение начертанного мифологического сюжета.

Мережковский, подвергнув пристрастной переоценке версию Соловьева, противопоставил ей собственную. Трагедию Лермонтова, по Мережковскому, предопределила, как уже было сказано, «ложь раздвоения» (180). Вместе с тем дуэль и гибель поэта интерпретируются неоднозначно: «никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет» (182). Мережковский ядовито иронизирует по поводу соловьевского описания убийцы Лермонтова: «бравый майор Мартынов» — по Соловьеву,— «орудие небесной кары» за бесовскую «кровожадность», бесовское «сладострастие», бесовскую «гордыню» Лермонтова,— был представлен как «Мартышка» (164). Мережковский припомнил, что так его называл Лермонтов и обыграл эту кличку. В интерпретации Соловьева гибель Лермонтова санкционирована волей Божества. По Мережковскому же, наоборот, Лермонтов погиб в результате происка враждебных Богу демонических сил. Ведь в представлении автора статьи «В обезьяньих лапах» дьявол — обезьяна Бога.

Соловьев сосредоточился на земном пути своего мифологизированного Лермонтова. Он поставил вопрос о загробной

жизни погибшего, но отказался его обсуждать, поскольку «о природе загробного существования мы ничего достоверного не знаем» (403). Мережковский же ввел в сюжет мифа «предземную» жизнь Лермонтова. Она фрагментарна и основана на лермонтовских художественных произведениях, воспринятых, однако, как чуть ли не подлинные документальные источники. Среди них — поэма «Демон» и стихи о демоне, стихотворение «Ангел», запечатлевшее «полет», перемещение «души живой» из космических просторов на землю.

Обратившись к «тайне» поэта-«сверхчеловека», Соловьев раскрыл свое представление о загадке его несвершенной миссии: высокий «избранник» — «гений» и «пророк»,— Лермонтов — в потенциале «могучий вождь людей на пути к «сверхчеловечеству» (397), имея в виду Богочеловечество; мессия, чья деятельность укладывалась бы в рамки исторического христианства, но изменивший своему предназначению. Поставив в вину «избраннику» его неспособность «подняться по трупам убитых им врагов», т.е. «побежденных страстей» (398), на ту нравственную высоту, которая требовалась для свершения его миссии, Соловьев не только отправил «своего» Лермонтова едва ли не в преисподнюю, но и перечеркнул, за исключением «нескольких истинных жемчужин его поэзии» (400), почти все его художественное наследие.

В то же время его подход к поэзии Лермонтова с позиций строгого моралиста осложнился блистательным анализом стихотворения «Сон», выдавшим его затаенную увлеченность лермонтовской поэзией. В прочтении Соловьева «Сон» — «сновидение в кубе» (396) — произведение, не имеющее аналога ни в одной из литератур мира, обнаруживающее уникальную способность выходить за пределы земного бытия в иную, высшую реальность. Это прочтение со временем обрело характер критической классики, хотя при этом далеко не всегда вспоминают о первоисточнике.

Мережковский отверг беспощадный приговор, вынесенный Соловьевым Лермонтову. Он принял все творческое наследие поэта. Он нашел в Лермонтове то, чего «Лермонтов не видел в себе, но мы видим в нем» (202),— предтечу будущих поисков религиозной мысли.

Лермонтов Мережковского — противник исторического христианства. Богоборчество Лермонтова соотносится критиком с богоборчеством библейских Иова и Иакова, предстающих символическим обозначением идеала свободы, утверждаемого человеком перед лицом Бога. Его отягощенный противо-

речиями путь к Богосыновству пролегал через любовь как Вечную Женственность. Вечная Женственность у Лермонтова, в отличие от «Вечно Женственной Тени» Вл.Соловьева, которая, «хотя и «сходит на землю», но сомнительно, чтобы дошла до земли: она все еще слишком неземная, потому что слишком христианская» (201), «столь же земная, как и небесная; может быть, даже более земная, чем небесная; она и Варенька с родимым пятнышком, и девочка, играющая в куклы, и покойная мать, напевающая колыбельную песню, и «мать сыра земля», та самая, на которую Мцыри, беглец из христианства, упал» (201) <...> и «Матерь Божия» (201).

По Мережковскому, несвершенная миссия Лермонтова — предвестие синтеза космического масштаба, снятия противоречий между «небом» и «землей», духом и плотью, язычеством и христианством, Ветхим и Новым Заветом, созерцанием и действием; в освобождении от догм исторического христианства, а также и в обновлении искусства. «Демону поверженному» Вл.Соловьева противопоставлен поэт, который призван был явиться «утренней зарей новой космической эры» — эры превращения искусства в «религиозное действие» (162).

Статья Мережковского — определенная веха на путях переоценки Лермонтова в культуре «серебряного века». В версии Мережковского сфокусированы раздумья и чаяния русского интеллигента начала XX в. в преддверии грядущих катаклизмов. Достоянием своего времени остались субъективные суждения и произвольные построения критика, видевшего в Лермонтове предтечу собственных религиозно-философских исканий: тенденция к демонизации облика поэта и в то же время его сакрализации, противопоставление Лермонтова великим русским писателям XIX века (от Пушкина до Вл.Соловьева) с точки зрения их нравственной и религиозно-философской ориентации и т.д.

Однако, Мережковский, кумиротворивший Лермонтова и владевший в полном объеме критическим материалом о нем и его наследии, точно определил круг важнейших проблем лермонтовского творчества, предложив их оригинальное освещение. Многие из этих проблем, переключенные впоследствии из метафизического плана в общественно-исторический, оставались актуальными на дальнейшем этапе развития лермонтоведения. Важнейшая среди них — проблема масштабности личности и мощи творческого дарования поэта, возведенного Мережковским на высоту религиозного мессианства. К столетию

со дня гибели поэта сложилось представление о Лермонтове — великом русском поэте, чье своеобразное «мессианство» мотивировалось национальной спецификой: в России поэт — больше, чем поэт. По мысли Б.Эйхенбаума, «образ Лермонтова последних лет приобретает очень крупные черты как образ политического мыслителя и общественного деятеля, занятого самыми злободневными международными и историческими проблемами»[14].

Полемизируя с Вл.Соловьевым, представившим Лермонтова подражателем Байрона, Мережковский признал, что в Лермонтове был «отзвук Байрона» (171), но в то же время переключил байронизм Лермонтова из сферы влияний в типологический ряд. По Мережковскому, Байрон помог Лермонтову выработать свой взгляд на проблемы метафизического плана в соответствии с национальным менталитетом. В последующем развитии лермонтоведения проблема «Байрон и Лермонтов» остается актуальной и изучается во всем спектре вопросов типологического ряда (М.Нольман[15], Н.Дьяконова[16], А.Зверев[17] и др.)

Чрезвычайно важным представляется особый интерес Мережковского к собственно философскому содержанию произведений Лермонтова, по-своему интерпретируемому. В литературоведческой науке XX века была признана философская одаренность Лермонтова, вычленен круг философских идей, нашедших преломление в его творчестве (В.Асмус[18]), прослежено преломление в наследии Лермонтова русской рецепции шеллингианства (идеи самопознания), гегельянства (вопросы философии истории) (Б.Эйхенбаум[19], Н.Бродский[20]), были определены точки соприкосновения Лермонтова с формирующимся славянофильством и т.д. (Б.Федоров. Славянофилы и Лермонтов. ЛЭ, 508).

Более чем через полвека прочтение Лермонтова под углом зрения, предложенным Мережковским — «Лермонтов и его “спор с христианством”» — было продолжено И.Роднянской в ее статьях в «Лермонтовской энциклопедии». Она уточняет своеобразие модели лермонтовского поэтического макрокосма, обратив внимание на ее отличие от христианской и научной картины мироздания (ЛЭ, 303); исходя из обозначенной Мережковским оппозиции «ветхо-новозаветное», уточняет прочтение отдельных произведений поэта (ЛЭ, 59–61). Отмеченный Мережковским аналитический подход Лермонтова к религиозным вопросам (например, о природе зла), блокирует возможность упрощенных решений проблемы религиозности Лермонтова в науке XX века. В.Вацуро в недавней статье о Лер-

монтове[21] обозначил предел, к которому приблизилось изучение поэта: назрела необходимость вновь с позиций нашего времени соотнести его наследие с философской мыслью своего времени (Шеллингом и Гегелем) и добавлю, религиозной мыслью. Последнее, несомненно, будет способствовать дальнейшему углублению и коррекции представлений о Лермонтове, рефлектировавшем над вопросами «веры» (Лермонтова интересовала астрология древних, мусульманство, христианство) в связи с поисками новых духовных опор в переходный период истории.

Очень существенна у Мережковского идея амбивалентности в творчестве Лермонтова личностного начала, нацеленного на обновление миропорядка и возвращение обновленного человека в лоно жизни «божески-всемирной». Проблема личности и личной свободы, представленная у Мережковского в специфическом неорелигиозном повороте, остается в центре внимания историков литературы, обратившихся к Лермонтову, на протяжении всего XX столетия[22]. Она изучалась преимущественно в общественно-историческом и культурологическом ключе. Мережковский не дистанцировал Лермонтова от его героев — в науке второй половины XX века проблема автора и его героев привлекла к себе пристальное внимание исследователей[23]. Исторически перспективным, в этом смысле, оказалось и обращение Мережковского к поэме «Демон», вовлеченной (вслед за В.Розановым) в широкий культурологический контекст. Во второй половине XX века достигнуты существенные результаты в изучении этого самого загадочного детища поэта, рассматриваемого в созвучии своему времени и в контексте мировой культуры (Д.Гиреев[24], Е.Логиновская[25], И.Роднянская[26] и др.).

Помимо широкой философско-религиозной интерпретации Лермонтова, существенен вклад в лермонтовиану и отдельных конкретных суждений Мережковского о поэте. Получили признание его определение Лермонтова — «ночное светило русской поэзии» (160); оригинальное прочтение некоторых произведений (среди которых стихотворение «Ангел», поэма «Демон», незаконченное произведение в прозе «Штосс» и др.). Обратили на себя внимание суждения о Лермонтове и Достоевском (соотнесение «лермонтовского демонизма, богоборчества» с «христианским бунтом» Ивана Карамазова, темой Петербурга), Лермонтове и Толстом. По Мережковскому, «глубокое, хотя скрытое влияние Лермонтова на Л.Толстого» еще не осознано сполна: Лермонтов влиял на Толстого «в гораздо большей степени», чем Пушкин (194). Исходя из тезиса: «противо-

положения культурного и естественного состояния как «войны и мира» — вот метафизическая ось, на которой вращается вся звездная система толстовского творчества» (195), критик сопоставил «Мцыри» Лермонтова с «Казаками» Толстого, «Валерик» — с «Войной и миром». Пережило свое время его меткое суждение о «Валерике» как «горчичном зерне», из которого выросло «исполинское дерево» «Войны и мира» (195).

Возвращением в актив науки работы Мережковского о Лермонтове восстанавливается одно из звеньев в истории переосмысления классики нашим столетием.

1 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. XVI. С. 157–205. Далее страницы указываются в тексте.

2 *Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Вып. I, изд. третье. М., 1911. С. 99–107.

3 *Лавров А.В.* Мережковский.— Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 278. (В дальнейшем ссылки на это издание в тексте, указано: ЛЭ и страница).

4 *Андрущенко Е.А.* Пьеса «Будет радость» в творчестве Д.С.Мережковского.— Изв. АН, серия лит. и яз. 1992, № 6. С. 25–36.

5 *Ефимов И.М.* «Жемчужина страданья»: Лермонтов глазами русских философов.— Звезда, 1991, № 7. С. 189.

6 *Блок А.А.* Педант о поэте // Александр Блок. Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1962. Т. V. С. 25–30.

7 *Лермонтов М.Ю.* Соч.: в 6 т. М.–Л., 1957. Т. VI. С. 384. (В дальнейшем — в тексте указываются том и страница).

8 *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. VII. М., 1956. С. 214.

9 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. XII. М., 1956. С. 85.

10 *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам // Мережковский Дмитрий. Больная Россия. Л., 1991. С. 42.

11 *Соловьев Вл.С.* Лермонтов // Собр. соч. Владимира Сергеевича Соловьева. СПб., 1903. Т. VIII. С. 387–404. В дальнейшем указывается в тексте в скобках страница.

12 *Данилевский Р.Н.* Русский образ Фридриха Ницше (Предистория и начало формирования) — На рубеже XIX и XX веков. М., 1991. С. 5–43; *Коренева М.Ю.* Д.С.Мережковский и немецкая культура. Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание. Там же, с. 44–76.

13 *Хвостова-Сушкова Е.А.* Записки. 1812–1841. Л., 1928.

14 *Эйхенбаум Б.* Статьи о Лермонтове. М.–Л., 1961. С. 123.

15 *Нольман М.* Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова. Сб. I. Исследования и материалы. М., 1941. С. 466–515.

16 *Дьяконова Н.Я.* Из наблюдений над журналом Печорина // Русская лит., 1969, № 4. С. 115–125.

17 *Зверев А.М.* Байрон в поэтическом сознании Лермонтова // Великий романтик. Байрон и мировая литература. М., 1991. С. 152–159.

18 *Асмус В.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 359–411.

19 *Эйхенбаум Б.* Указ. соч.
20 *Бродский Н.Л.* М.Ю.Лермонтов. Биография. М., 1945. Гл. III и V.
21 Русские писатели. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 337.
22 Например, *Михайлова Е.Н.* Идея личности у Лермонтова и особенности ее художественного воплощения // Жизнь и творчество М.Ю.Лермонтова. Сб. 1. Исследования и материалы. М., 1941.
23 *Максимов Д.Е.* Поэзия Лермонтова. М.–Л., 1964. С. 31–37.
24 *Гиреев Д.А.* Поэма М.Ю.Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958.
25 *Логиновская Е.В.* Поэма М.Ю.Лермонтова «Демон». М., 1977.
26 *Роднянская И.* «Демон» ускользающий...— Вопр. лит., 1981, № 5.

V

Д.М.Магомедова

А.А.БЛОК В ПОЛЕМИКЕ С Д.С.МЕРЕЖКОВСКИМ В 1917–1918 ГГ.

«Внешний» сюжет взаимоотношений Блока с Мережковским и З.Н.Гиппиус после Октября настолько известен, что почти не нуждается в напоминании. Яростная реакция Гиппиус на статью Блока «Интеллигенция и революция»[1], письмо Блока в ответ на ее стихотворение «Все это было, кажется, в последний...», разрыв общественных связей и человеческих отношений, позднее, в 1919 г., восстановление деловых контактов с Мережковским,— все это неоднократно описано в мемуарной и исследовательской литературе, особенно подробно — в статье З.Г.Минц «Блок в полемике с Мережковским»[2].

Мое сообщение призвано, во-первых, выявить полемический подтекст статьи «Интеллигенция и революция», направленный непосредственно против ряда положений публицистики Мережковского (и Мережковских), и, во-вторых, восстановить еще одно звено этих драматических взаимоотношений, почему-то упущенное в статье Минц, а именно — обращение Блока к творчеству Мережковского по поводу постановки его пьесы «Царевич Алексей» в петроградском Большом драматическом театре в 1920 г., выходящее за рамки обычной рецензии на спектакль.

Прежде чем обратиться к тексту «Интеллигенции и революции», подчеркну, что, начиная с 1910 г., с выступления Мережковского против доклада Блока «О современном состоянии русского символизма» в статье «Балаган и трагедия», Мережковский становится одним из постоянных внутренних адресатов полемики Блока в его наиболее важных, программных статьях предреволюционных лет. В мучительных поисках общественно-эстетического самоопределения Блок все дальше отхо-

дит от либерального прогрессизма западнической ориентации, воплощением которого кажутся ему в эти годы Мережковские. Особенно резкое столкновение почвенничества, к которому тяготеет Блок, и рационалистического интеллигентского либерализма проявляется в его последней предреволюционной статье «Судьба Аполлона Григорьева», где Мережковский стоит в общем ряду с Белинским, Чернышевским и Михайловским,— критиками, «опечатавшими», по мнению Блока, наследие «пушкинской» культуры, обеднившими и сузившими ее значение и, в конечном счете, закрывшими путь к пониманию действительного своеобразия и самостоятельности «русского строя души» (слова Блока из статьи «Что надо запомнить об Аполлоне Григорьеве»[3]).

Принятие Октябрьской революции как проявления народной стихии означало для Блока окончательный разрыв с традициями умеренного либерально-демократического крыла русской интеллигенции. Не удивительно, что Мережковские, с их неприятием Октябрьских событий и всего, что их подготовило, оказываются в числе неназываемых, но чрезвычайно важных оппонентов автора статьи «Интеллигенция и революция», опубликованной 19 января 1918 г. в газете «Знамя труда».

Статья начинается явной отсылкой к чужой для Блока точке зрения, к чужому слову:

«“Россия гибнет”, “России больше нет”, “вечная память России” — слышу я вокруг себя.

Но передо мной — Россия /.../» (С. 9).

Кому возражает Блок?

22 августа 1917 г. Мережковский публикует в газете «Русское слово» статью «Есть Россия», в начальных абзацах которой говорится: «А сейчас как бы нет России. Не то страшно, что Россия «летит в пропасть», «гибнет» /.../, а то, что и гибнуть как будто нечему, то, что России как бы вовсе нет».

Итак, голос оппонента Блока вполне узнаваем. Но дело не только в прямых текстовых перекличках, а в принципиальном различии позиций авторов статей.

В статье Мережковского «Есть Россия» содержатся трезвые опасения, что путь революционного развития событий (напомню, что статья написана вскоре после первой неудавшейся попытки большевиков захватить власть в свои руки) может оказаться для России катастрофическим и губительным. Пытаясь предостеречь интеллигенцию от абсолютизации революционного пути, Мережковский пишет: «Мы должны понять раз навсегда: не Россия для революции, а революция для России;

не революцию надо спасать сначала, а потом уже Россию, а сначала Россию и потом уже революцию. Не человек для субботы, а суббота для человека. Сейчас вопрос не о том, быть или не быть русской революции, а о том, быть или не быть самой России».

В противоположность Мережковскому Блок в начале 1918 г. убеждает себя и читателя в животворности «революции для России»: «России суждено пережить муки унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и — по-новому — великой» (С. 9).

Мережковский оценивает происходящее как наступление Грядущего Хама. Для Блока массовое человеческое одичание и выпадение из культуры произошло значительно раньше событий 1917 года, а именно — в годы первой мировой войны: «Европа сошла с ума: цвет человечества, цвет интеллигенции сидит годами в болоте, сидит с убеждением (не символ ли это?) на узенькой тысячеверстной полоске, которая называется “фронт”» (С. 10). И, завершая описание, Блок делает вывод, уже совершенно несомненно адресуясь к Мережковскому: «Вот когда действительно хамело человечество, и в частности — российские патриоты» (С. 11).

Ироническое «российские патриоты», конечно, адресовано не только Мережковскому. Более того, на первый взгляд может показаться, что речь идет не о нем: ведь в первые годы мировой войны Мережковский занял принципиально интернационалистскую позицию, направленную против националистического патриотизма неославянофилов. Но с 1914 по 1917 гг. его позиция претерпела значительные изменения. Проследить эти изменения позволяет последняя вышедшая в России в 1917 г. книга статей Мережковского «От войны к революции. Невоенный дневник. 1914–1917» («Огни». Пг. 1917). Анализируя эволюцию взглядов автора книги, Р.В.Иванов-Разумник делает вывод: «За три года войны свершил Д.Мережковский свой печальный путь от Христа к войне “до победного конца”»[4]. (Напомню, что беседы с Ивановым-Разумником именно в это время были чрезвычайно важны для Блока). О перевороте во взглядах так называемых «лучших людей» говорится и в статье «Интеллигенция и революция»: «те, кто места себе не находил от ненависти к «царизму», готовы опять броситься в его объятия, только бы забыть то, что сейчас происходит; вчерашние «пораженцы» ломают руки над «германским засилием», вчерашние «интернационалисты» плачутся о “святой Руси” <...>» (С. 16–17).

Поворот от «пораженчества» к «оборонству», от «интернационализма» к «патриотизму», к идее спасения России объясняет и сам Мережковский в статье «Есть Россия»: «Слово «патриотизм», некогда поруганное самодержавием, теперь снова оправдано и освящено революцией. Не будем же стыдиться и бояться нашего патриотизма революционного — нашей свободной любви к свободной России».

Наконец, обращает на себя внимание концовка статьи «Есть Россия»: «Сказать: есть Россия — значит сказать: есть еще у человечества, среди мировой бойни, великая любовь к миру и братству народов». Становится ясен полемический подтекст важнейшей для Блока мысли, завершающей первый раздел статьи «Интеллигенция и революция»: «“Мир и братство народов” — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» (С. 13). На первый взгляд, Блок и Мережковский говорят об одном и том же. Но нельзя забывать, что для Мережковского Октябрьский переворот хоронит Россию, и он не считает его подлинной революцией. Обращая слова Мережковского о «мире и братстве народов» к событиям Октября, Блок утверждает свое понимание смысла происходящего как органического продолжения благотворного для России революционного процесса, залога ее спасения и возрождения.

Однако тема «Блок и Мережковский после Октября» не исчерпывается полемикой и разрывом в первые месяцы 1918 г. В 1919 г. происходит не только восстановление деловых контактов, связанное с участием Мережковского в Союзе деятелей художественной литературы, в Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса и «Всемирной литературе». Гражданская позиция Блока претерпевает значительные изменения, которые приводят если не к полному сближению, то, по крайней мере, к пониманию и оправданию позиции Мережковских.

В 1919 г. Блок переживает острейшую ломку первоначальных представлений о характере свершившегося в России переворота. Он с ужасом осознает, что произошло не разрушение старой тюрьмы, а лишь переход из одной камеры в другую, может быть, более страшную, что старый мир уцелел в своих наиболее отталкивающих и бесчеловечных проявлениях, что революция, на которую возлагалось столько надежд, погибла. 4 мая 1919 г. в Записной книжке Блока № 60 появляется трагическая заметка (до сих пор полностью не опубликованная): «Кто погубил революцию (дух музыки)? — Война. Кое-что работал. Но работать по-настоящему я уже не могу, пока на шее

болтается новая петля полицейского государства»[5]. На страницах записных книжек появляется старая лексика: новые советские учреждения и их служащих Блок предпочитает именовать по-старому: «департамент полиции» (запись от 13 июля 1919 г.: «Один из органов департамента полиции запретил мне выехать в Стрельну отдохнуть на берегу моря»[6]), «сыщица» (запись от 3 сентября: «Вечером была сыщица, проверяла какие-то бумажки и задавала разные вопросы — по квартире, и где служил до войны?»[7]). В одной из заметок от 31 мая газета «Правда» приравнена к «Новому времени». Смысл этого сопоставления проясняется, если вспомнить, что в августе 1917 г. Блок приветствовал закрытие суворинской газеты, называя ее «вторым департаментом полиции», местом, «где несколько десятков лет развращалась русская молодежь и русская государственная мысль»[8]. 1 июня появляется еще более трагическая заметка с мрачным прогнозом: «Сойдутся рабы — под угрозой воинской повинности. Вслед за рабовладельцем Лениным придет рабовладелец Милюков или другой, и т.д.»[9]. 12 июня поэт описывает возвращение домой после чтения «Возмездия» в студии «Всемирной литературы»: «Читал. Бредешь пешочком, обгоняют матросы на собственных рысаках, полиция и убийцы на шикарных одиночках. /.../ Чисто самодержавие. А рабочие плетутся измученные и голодные»[10].

Ощущение возврата старого мира в наиболее ненавистных Блоку формах заставляет его заново решать для себя вопрос о позитивных ценностях, о духовной опоре, позволяющей человеку выстоять перед надвигающимся злом. Высказанные им еще в 1918 г. мысли о неуничтожимости культуры обретают в 1919–1920 гг. новый существенный акцент: культура, традиция — единственное спасение личности от обезличивающего и уничтожающего воздействия государственной машины, единственный залог «тайной свободы», дающей возможность выжить в духовной борьбе. С другой стороны, заново осознается самоценность личности как духовной катакомбы, в себе самой сберегающей жизнь культуры. В 1921 г. эти мысли были высказаны Блоком в статье «О назначении поэта». Но еще раньше он говорил об этом в интервью по поводу постановки в БДТ в 1920 г. пьесы Мережковского «Царевич Алексей». Блок вернулся к определению, которое он нашел еще в 1909 г.: «Мережковский — *художник*» (С. 393). Он настаивает на особой значимости роли художника независимо от его политической деятельности и, тем более, от его включенности в государственные структуры: «“Будь пророком, будь общественным дея-

телем, будь педагогом, будь политиком, будь чиновником,— не смей быть только художником!" Первый вопрос при первом знакомстве: "Где вы служите?" Так было, так есть до сих пор» (С. 394). Блок придает особое значение постановке «Царевича Алексея», ставя ее в один ряд — как ни шокирующе это выглядит — с «Отелло» и «Доном Карлосом». Речь идет, разумеется, не о конгениальности Мережковского Шекспиру или Шиллеру. Постановка «Царевича Алексея» воспринимается Блоком как попытка восстановить связь времен, как живая катакомба культуры (излюбленный в последние годы жизни образ Блока): «Чувствуется эта большая, уже незнакомая сегодняшнему русскому дню, культура кружка "Мира искусства"» (С. 394–395).

Заметка «О Мережковском» завершается словами, которые стали программными для уходящего из жизни Блока: «Культура есть культура,— ее, как «обветшалое» или «вовсе не нужное сегодня», не выкинешь. Культуру убить нельзя: она есть лишь *мыслимая* линия, лишь *звучащая* — не осязаемая. Она — есть ритм. Кому угодно иметь уши и глаза, тот может услышать и увидеть» (С. 395).

1 См.: *Крайний, Антон <Гиппиус З.>*. Люди и нелюди // Новые ведомости. 1918. № 43. 10 апреля; *ее же*. Неприличия // Современное слово. 1918. № 3554. 16 июня.

2 См.: Блоковский сборник. IV. Тарту, 1980. С. 116–222.

3 *Блок Александр*. Собрание сочинений в 8 т. М.–Л., 1962. Т. 6. С. 28. Далее ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.

4 *Иванов-Разумник Р.В.* С Антихристом за Христа // Литература и революция. 1917. № 9. С. 172.

5 *Блок А.А.* Записная книжка № 60. РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 365.

6 Там же.

7 Там же.

8 *Блок А.А.* Дневник. М., 1989. С. 252.

9 *Блок А.А.* Записная книжка № 60. РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 365.

10 Там же.

И.И. Низова

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ МЕРЕЖКОВСКОГО И МАНДЕЛЬШТАМА

I. В своих статьях, эссе, прозе Мережковский предстаёт прежде всего субъективным культурологом, для которого, по его словам, «мир искусства играет ту же роль, что для художника — мир действительный. Книги — живые люди. Он их любит, ими живёт и от них умирает, ими наслаждается и страдает» («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», 1892) (XVIII, с. 198). Причина этого не только в «кабинетном» характере дарования Мережковского. Не менее важно, что символизм отразил кризис самого понятия «действительность» в культуре рубежа веков. Реальность, вернее, её образ предстал проблематичным. Под вопросом в первую очередь оказались претензии позитивизма на роль нового мифа — единой, объективной, общезначимой картины мира. Кризис реальности обернулся, по выражению Мережковского, «неутолимой скорбью познания» (XVIII, с. 199).

В результате — «панэстетизм»: «представление о Красоте как глубинной сущности мира, <...> его высшей ценности и наиболее активной преображающей силе бытия»[1] (З.Г. Минц) изначально явилось у Мережковского, как и в русском символизме в целом, не столько в качестве непосредственного художественного переживания, сколько как импульс для бесконечной рефлексии. Этому соответствовал тип литератора-аналитика, обрисованный Мережковским: «<...> поэт — мученик мысли завидует беззаботному артисту-эпикурейцу, который черпает забвение в чувственной красоте, владеет красками, звуками, образами» (XVIII, 265).

Сборник художественной критики Мережковского «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (1 изд. — 1897), в котором были объединены его эссе о писателях, поэ-

тах, мыслителях разных эпох, менее всего напоминает строгую и систематизированную историю литературы. В предисловии Мережковский выделил именно субъективность литературного творчества и читательского восприятия в качестве главного объекта исследовательского интереса автора: «Прежде всего желал бы он показать за книгой живую душу писателя — своеобразную, единственную, никогда не повторяющуюся форму бытия, затем изобразить действие этой души — иногда отделённой от нас веками и народами, но более близкой, чем те, среди которых мы живём, на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика как представителя известного поколения. <...> Это записки, дневник читателя в конце XIX века» (XVIII, с. 5). Тем самым, как и во всём европейском символизме, настойчиво акцентировался индивидуальный авторский подход к усвоению культурно-исторической традиции, стремление, не отвергая опыта позитивно-научного освоения мира, художественно отразить и осмыслить субъективный момент в восприятии реальности.

Любое культурное явление осознанно интерпретировалось Мережковским в контексте собственных идейных исканий и прежде всего как воплощение противоречия «земного» — позитивного и «небесного» — духовного. В очерке «Акрополь» (1892), открывавшем первое издание «Вечных спутников», земная Греция — это «противные лица туземцев», «грязный, зловонный вокзал в Афинах», «гиды, от которых невыносимо пахло чесноком», «дребезжащая колымага». Весь этот пассаж направлен против позитивистского понимания искусства как изображения «кусков жизни». В то же время восхождение автора по ступеням Парфенона описано как наглядный образ самого процесса отвлечения, абстрагирования от хаотической позитивистской фактичности. «В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое даёт красота <...> это были те самые ступени, по которым шествовали в Акрополь панафинейские праздничные *феории*» (XVII, с. 12, 13),— пишет Мережковский.

Слово «феория» употреблялось у Платона и других греческих писателей в смысле «празднество», «церемония», «священные игры». В то же время в этом слове намечались и более отвлечённые смыслы: «зрелище», «созерцание», «рассматривание», «наблюдение», «исследование»[2]. Для Мережковского — выпускника классической гимназии, филолога по образованию, будущего переводчика Софокла, Еврипида, Лонга — все эти смыслы сливались в образ радостного познания мира.

Тоска Мережковского по «эллинству» подразумевала вовсе не конкретно-историческую эпоху и даже не тип культуры, а момент «первобытной ясности созерцания», «первое пробуждение народов к сознательной жизни» (XVIII, с. 101, 102), радость человека, впервые противопоставившего себя природе. В литературе XIX века весёлость, гармонию, мудрое спокойствие и милосердие автор «Вечных спутников» находит лишь у Пушкина, которого называет «героем русского созерцания» (там же, с. 147).

В очерке «Майков» (1891) Мережковский сопоставил эллинскую всецелую приверженность земному с современным позитивизмом и явно отдал предпочтение христианской тоске по беспредельному, а поэту классического направления Майкову, который «и в поэзии остался живописцем, неподражаемым пластиком», противопоставил поэта-символиста, для которого «мир является призраком, таинственным, мерцающим символом бесконечного» (XVIII, с. 72). Архитектурно-скульптурные мотивы в собственном творчестве Мережковского растворяются в свето-воздушной среде, и импульсом к созерцанию становятся небо, море и звёзды — знаки дали, пространства[3]:

О небо, дай мне быть прекрасным,
К земле сходящим с высоты
И лучезарным, и бесстрастным,
И всеобъемлющим, как ты.

(«Голубое небо» (1894)).

«Не даёт ли именно художественное созерцание, только одно оно, трансцендентного ощущения, которое не подвержено отражениям, даже переменам в душе самого автора[4]»,— задавался вопросом Б.Грифцов.

Современники Мережковского считали наиболее близким поэту не эллинский, а средневековый образ мира, понимавшийся в символистской культурологии как устремлённость культуры в бесконечность, прочь от земли[5] в противоположность Возрождению — возвращению к земле. «<...> Когда он описывает Рим времён Юлиана, то в нём он видит и чувствует только средние века, хотя по-видимости и описывает мир Цезарей»,— говорил о Мережковском в частной беседе В.Я.Брюсов[6]. «<...> В его миросозерцании всегда было и есть нечто средневековое, такова и диалектика его и поэзия; даже в ту пору, когда Мережковский любил «эллинство» <...>, он с каким-то суеверным страхом относился ко всему телесному,

солнечному, не закутанному в грубые складки средневековых одежд»[7],— писал в рецензии 1910 года А.Блок.

Уже в «Вечных спутниках» Мережковский склоняется к мысли о невозможности и ненужности повторения эллинского типа гармонического синтеза. В очерке «Флобер» (1888) он обратился к созерцанию, направленному не на спокойную природу, а на жизнь, на трагическое столкновение воль и страстей в реальной истории. Критика заинтересовал «момент жестокого эстетического созерцания», привычка «отвлекаться от жизни, смотреть на неё со стороны» взором художника-аналитика, который не может до конца раствориться в воспринимаемом, изображаемом и сам становится объектом собственного пристального внимания. По мысли Мережковского: «<...> художник отличается не только свойством смотреть объективно и бесстрастно на чувства других людей: он относится и к тому, что происходит в его собственном сердце с не менее жестоким эстетическим любопытством постороннего наблюдателя. <...> И художник-психолог открывает невольно так много лжи в себе и других, даже в минуты искренних увлечений, что малопомалу теряет всякую веру в свою и чужую правдивость» (XVII, с. 191, 192). Известно высказывание Флобера, стремившегося в своём творчестве приблизиться к естественнонаучному способу мироописания: «Художник в своём творении должен, подобно Богу в природе, быть невидимым и всемогущим: его надо всюду чувствовать, но не видеть»[8]. Но предпринятый Мережковским анализ личности писателя, который, по замечанию критика, «более, чем кто-либо, испытал на себе разрушительную силу обострённой аналитической способности» (XVII, с. 195), показывает всю условность образа автора-“бога”.

В русской литературе XIX века автор «Вечных спутников» связывает новые пути в искусстве не с гармоничным созерцанием прекрасного у Тургенева, который, с точки зрения Мережковского, односторонен уже «как художник по преимуществу», и от его «бесстрастного созерцания красоты» читателю холодно (XVIII, с. 5), а с художественным анализом современного расколотого сознания в творчестве Толстого и Достоевского («Достоевский», 1889, опубл. 1890).

В исследовании «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1901) Мережковский выискивает и делает более выпуклыми начатки тех тенденций, которые стали, по его мнению, определяющими в мироощущении его современников: изощрённость чувственного восприятия, переразвитие аналитической способности, кризис объективного образа реальности, но не даёт одно-

значного ответа на вопрос: симптомы ли это вырождения, неизлечимой болезни культуры или залог её будущего выздоровления и ещё более углублённого синтеза. Для Мережковского несомненно одно — «душа современного человека не только в отвлечённых мыслях, но и в самых жизненных чувствах своих состоит из бесчисленных влияний, наслоений, *наваждений* прошлых веков и культур. Кто из нас не живёт двумя жизнями — действительной и отражённой?» (X, с. 34). Толстой, по его мнению, «первый решил обнажить человеческое тело от всех культурно-исторических покровов» (X, с. 169), однако его произведения вызывают не только «отвращение и ужас перед человеческим мясом», но и предчувствие «окончательной победы над этим ужасом» (там же). Достоевский, согласно Мережковскому, шёл к синтезу с противоположной стороны — боролся «с ужасом духа — слишком яркого и острого сознания («слишком сознавать — это болезнь»), с ужасом всего отвлечённого, призрачного и, в то же время, беспощадно реального» (X, с. 170).

В произведениях Толстого и — в ещё большей степени — Достоевского критику видится возрождение ренессансного стремления к синтезу экспериментального естествознания и художественного творчества, точного знания и религиозного мироощущения. Он пишет об «отваге исследования», «о «дерзновенном любопытстве» (X, с. 107) этих писателей-«естествоиспытателей», о «достойных науки опытах над человеческими душами» (там же, с. 159) в романах Достоевского.

Художественным исследованием противоречий современного сознания становится и собственная проза Мережковского. В этом смысле его романы лишь условно могут быть названы историческими. Любимые герои Мережковского — люди, по преимуществу уже заражённые «болезнью культуры»: внутренне расколотые, неспособные к радостному и гармоничному созерцанию действительности, уже потому, что объективной действительности вокруг них не существует. Всё окружающее для них непрочно, призрачно, обманчиво. В первой трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» исходный импульс к самовыявлению даёт героям не природа, не другой человек, а культурное «наваждение» — мраморная статуя богини Афродиты, воплощающая синтез земного и небесного, некогда найденный в эллинском созерцании. В обрисовке этого образа нет ничего объективного, пластического, материального. Он важен не сам по себе, а в том преломлении, которое получает в сложном и противоречивом сознании героев. Настойчиво

употребляемые Мережковским во всех романах слова «казалось», «как будто» присутствуют и в описании Афродиты. Мраморная богиня, увиденная юношей Юлианом, «*как будто* с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, ещё не зная. что это — её собственная прелесть, отражённая в небе и море, как в вечных зеркалах. <...> Чистая Афродита-Урания *как будто* сходила от звёзд на землю». В дальнейшем в сознании Юлиана Афродиту-статую вытеснит окончательно развоплощённая и далёкая Афродита-звезда («Смерть Богов. Юлиан Отступник» («Отверженный») (1890, опубл. 1895)). Джованни Бельтраффио, будущему ученику Леонардо да Винчи, тело Венеры, выкопанной из земли, «*казалось* не мёртвым, а розовым в колеблющемся свете факелов» («Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи», 1899–1900). Петербургскую Венеру мы видим глазами царевича Алексея: «<...> это белое голое тело в двойном освещении — от красных дымных плошек иллюминации и от голубого пламени на треножнике — *показалось* ему таким живым и соблазнительным, что он закрыл глаза» («Антихрист. Пётр и Алексей» (1904). (Везде курсив мой.— *И.Н.*). В восприятии Джованни Бельтраффио и царевича Алексея, людей «двоящихся мыслей», образ Венеры двоится, демонизируется, обрастает сниженными, земными двойниками.

В сущности, именно точка зрения человека расколотого сознания становится преобладающей в романах Мережковского. Автора интересуют именно попытки Джованни Бельтраффио и царевича Алексея понять более цельных людей — предвестников истинного возрожденческого синтеза: Леонардо да Винчи как созерцателя и Петра I как деятеля. Джованни поражает уже то, что Леонардо смотрит на мраморную статую тем же «пытливым взором» естествоиспытателя, как и на любое явление природы, исследует её, ощупывает и измеряет. Большинство исторических деятелей возникает в романе в ореоле сплетен, слухов, зачастую чудовищных, о которых нельзя однозначно сказать, достоверны ли они или нет.

Общий фон, на котором развёртывается действие всех романов первой трилогии Мережковского,— это, конечно же, не столько конкретно-исторический Рим IV века нашей эры, Италия конца XV века или Россия начала XVIII века, сколько ужасающе земной, безысходно материально-телесный, чисто позитивистский образ мира, претендующий быть единственным и общезначимым. Действительность, очищенная от всех «наваждений» культуры, предстаёт кругооборотом кровавых

цания прекрасного — греческую феорию. Это восторг озверевшей толпы от зрелищ разрушения эллинских храмов и статуй богов, «сожжения сует» религиозными фанатиками, от зрелищ жестоких гладиаторских боёв, «огненных поединков» на смерть, публичных казней и самосудов, отвратительные забавы светской черни, ставящей учёных, поэтов, философов в положение своих шутов: «все смеялись, любуясь на поединок учёных, как на бой петухов» («Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи»). Безрадостный праздник «Золотого Века» в Милане накануне падения герцога Моро сменяется в следующем романе трилогии кошмарными петровскими ассамблеями, маскарадами и шутовскими соборами в Петербурге, предстающем у Мережковского изначально обречённым запустению.

Зачастую все эти зрелища показаны в романах Мережковского с точки зрения вынужденного наблюдателя или подневольного участника, который не в силах ни принять происходящее, ни изменить его, ни обрести по отношению к нему чисто созерцательную дистанцию. В таком положении оказывается Юлиан во время разрушения эллинских храмов и статуй фанатичной толпой, Джованни Бельтраффио в эпизоде «сожжения сует»; сам Леонардо, наблюдающий, «чувствуя оцепенение», как французские наёмники потехи ради разрушают его глиняного Колосса; царевич Алексей на петровских празднествах. Причём взгляд постороннего придаёт иллюзорность и призрачность происходящему, которое его участники считают единственно возможной действительностью. Юлиану, увидевшему отвратительную толпу на месте вакхического шествия, «всё это казалось гадким и глупым сном». Всё, что видит Леонардо во время осады Милана, также «было похоже на страшный и нелепый сон», а вокруг него действуют «человеческие призраки». В романе «Антихрист. Пётр и Алексей» присутствует перекличка разных точек зрения, каждая из которых отрицает претензии другой на безусловность. Пир по случаю водружения статуи Венеры в Летнем саду дан, с одной стороны, через восприятие царевича Алексея, постороннего на празднике: «Голова у него кружилась, должно быть, от выпитого вина, от духоты, от всего этого чудовищного праздника, похожего на бред». С другой стороны, точку зрения автора-"Бога", становящуюся в романе объектом рефлексии, символизирует сама мраморная статуя богини Венеры: «Богиня, казалось, безгневно смотрела на эти кощунственные маски богов, на эти шалости варваров. Они служили ей невольно и в самом кощунст-

жертвоприношений, где голый человек ничем не отличается от животного, «туши» чревоугодников соседствуют с окороками, мясники становятся палачами, звериные крики сопровождают рождение и смерть человека и всё пропитано отвратительными запахами жареного сала и мяса.

Позитивистскую картину мира утрируют и перечни вещей, заполняющие страницы романов Мережковского. Многочисленные оппоненты писателя, начиная с критиков-народников[9], упрекали его в перегруженности прозы внешними описаниями в ущерб психологической разработке характеров. К.Чуковский, иронизируя над громоздкими описаниями интерьеров в романах Мережковского, назвал автора «тайновидцем вещи»[10]. По мнению И.А.Ильина, Мережковский — «мастер внешнетеатральной декорации»[11]. Но все эти упрёки можно было бы переадресовать историческому роману XIX века, связанному с модой на археологизм, между тем как в контексте прозы Мережковского «вещность» воспринимается чуть ли не как пародия на позитивистский исторический колорит. В письме герцогини Моро сообщается о смерти шута в следующих словах: «<...> утратив всякую иную *вещь*, я надеялась бы заменить её <...>». Роман «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» начинается с вещного перечня: с описания складов, «*загромождённых* товарами», наваленными до потолка. В романе «Антихрист. Пётр и Алексей» подобный вещный перечень призван передать «мерзость запустения» московских царских хором в эпоху Петра: «Комнату *загромождали* казенки, поставцы, шкафы, скрыни, шкатулки, коробьи, ларцы, кованые сундуки, обитые полосами луженого железа, подголовки, кипарисовые укладки, со всякими мехами, платьями и белою казною — бельём. <...> Всё было такое ветхое, истёртое, истлевшее, что казалось, должно было рассыпаться, как прах могильный, от прикосновения свежего воздуха» (везде курсив мой.— *И.И.*).

Романы Мережковского, изображающие эпохи расшатывания мировоззренческих устоев, «смерти и воскресения богов», перенасыщены описаниями празднеств, карнавалов, массовых действ. Как позднее отметил М.М.Бахтин: «<...> празднества на всех этапах своего исторического развития связаны с *кризисными*, переломными моментами в жизни природы, общества, человека. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении»[12]. Но в массовых действах, описанных Мережковским, нет радости возрождения. В этом мире массовые развлечения оказываются кошмарной пародией на праздник чистого созер-

ве.<...> И, озарённая этим пламенем, богиня улыбалась мудрою улыбкою».

Согласно Мережковскому, лишь люди, способные обрести созерцательную дистанцию по отношению к происходящему, могут создавать «новую красоту». Таков весёлый монах Парфений, в книжных заставках которого предчувствуется эллинско-христианский синтез («Смерть Богов. Юлиан Отступник»). Таков Леонардо да Винчи, который способен именно в научном созерцании отвлечься от непосредственной, чувственной данности, окружающего хаоса человеческих страстей и представить стройную картину сверхчувственного физического мира: «тихие волны звуков и света». Именно экспериментальное естествознание виделось Мережковскому новым путём к религиозному мироощущению[13]. Но писатель не мог не задаваться вопросом и об ограниченности возможностей художника — созерцателя и естествоиспытателя — в освоении реальной исторической действительности.

В эссе «Гёте» (1897), вошедшем в сборник «Вечные спутники», говорилось о необходимости ограничения «бездонности, безмерности» созерцания, приводящего к преобладанию замыслов над воплощением. Религиозная общественность, политическая деятельность виделась твёрдой почвой, обращением к Духу Земли. В своей знаменитой статье «Грядущий Хам» (1905) он готов был приветствовать революцию как «геологический переворот», «землетрясение», которое нарушит однообразие «плоской равнины мещанства» (XIV, с. 23), позитивизма — «буддизма» под видом христианства, восторжествовавшего в современной Европе.

Однако во второй трилогии писателя: «Павел I» (1908), «Александр I» (1911), «14 декабря» (1918) — интеллигенты-революционеры, замышляющие цареубийство, сами себя сознают призрачными порождениями призрачного Петербурга. Примером же вырождения научно-исторического подхода, растворяющего «я» в созерцании, предстаёт Н.М. Карамзин, ведущий спокойную и размеренную жизнь и так же спокойно и размеренно описывающий ужасы эпохи Ивана Грозного и оправдывающий крепостничество («Александр I»).

II. Для Мандельштама, в отличие от Мережковского, революционный радикализм если и явился предметом исследования, то прежде всего как один из ранних этапов становления собственного самосознания. В книге автобиографических очерков «Шум времени» (1923–1924, опубл. 1925) он описал

своё юношеское увлечение марксизмом и народничеством со всеми его обертонами — жаждой стройного мироощущения и героического самоутверждения — как общее для многих его сверстников 10-х гг. Постепенно разочаровавшись в политике, он противопоставил ей искусство как единственно возможный путь духовного преображения реальности. Среди известных литераторов, мнение которых о своих ранних стихах он хотел услышать, оказался и Мережковский, с которым Мандельштам безуспешно пытался встретиться осенью 1909 года[14].

Как уже отмечено исследователями, и доакмеистическая (1908–1911)[15], и собственно акмеистическая (после 1912 года)[16] поэзия Мандельштама во многом явилась возвращением на новом уровне к принципам раннего символизма, очищенным от логических религиозно-философских схем. Самоанализ, рефлексия по поводу эстетической позиции и художественного метода вновь выдвигаются Мандельштамом на первый план. В этом направлении он и преломляет в своём творчестве ряд идей и тем Мережковского.

Как и Мережковский, Мандельштам фиксирует противоречие земного, мятущегося «я»: «вещая моя печаль» — и бесстрастного неба:

И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь!
(«Сусальным золотом горят...», 1908).

Мандельштам также мечтает о воплощении «новой красоты» в искусстве. Но если в поэзии Мережковского преобладает пессимистический взгляд на возможности своего поколения:

Умирая мы тоскуем
О *несозданных мирах*.
(«Дети ночи», 1893).

то в поэзии Мандельштама цитата из этого стихотворения звучит полемически:

Несозданных миров отмститель будь, художник —
Несуществующим существованье дай...
(«Я знаю, что обман в видении немыслим...», 1911) (везде курсив мой.— *И.Н.*)

Тот образ, который в первой трилогии Мережковского был связан с возможностью воплощения синтеза небесного и земного,— Красота-женщина, Афродита в поэзии Мандельштама оборачивается неясным и тревожным предчувствием. Сравните. У Мережковского в романе «Антихрист» («Пётр и Алек-

сей») статуя Венеры увидена глазами близкого автору героя-богоискателя Тихона Запольского: «Туман порозовел, точно в тело бледных призраков влилась живая кровь. И мраморное тело богини Венус в средней галерее над Невою сделалось тёплым и розовым, словно живым. <...> Тело богини было воздушным и розовым, как *облако тумана*; туман — живым и тёплым, как тело богини». У Мандельштама:

Как застыл тревожный жизни танец!
Как на всём играет твой румянец!
Как сквозит и в *облаке тумана*
Ярких дней сияющая рана!

(«Ты прошла сквозь облако тумана...», 1911)

В акмеистический период Мандельштам перекличками с Мережковским подчёркивает свою преемственность и, вместе с тем, полемичность по отношению к идейно-художественным исканиям предыдущего литературного поколения. Акмеисты, как и их предшественники, ощущали порубежность наличной исторической ситуации, на что указывает второе значение слова akme — остриё. Р.Д.Тименчик[17-18] обратил внимание на присутствие этого слова не только в акмеистических текстах, но и в романе Мережковского «Тайна трёх. Египет и Вавилон»(1925). Добавим, что уже в романе «Антихрист. Пётр и Алексей» Тихон Запольский ощущает себя «как на ножевом острие».

Мережковский одним из первых среди символистов реабилитировал тип русского скитальца, представив его исключительной личностью, апокалиптическим пророком, бесстрашно предчувствующим исторические катаклизмы. Человек апокалиптического сознания, согласно Мережковскому, перестаёт «чувствовать на себе своё тело» (образ Достоевского) (X, с. 100). Для Мандельштама 10-х гг. скиталец, пилигрим, путешественник его ранних стихов, как и более обмирщённый акмеистический вариант этого образа — пешеход,— это один из многих, ощущающий свою телесность как хрупкость, уязвимость и страх перед внеположным ему внешним катастрофическим миром природы и истории, от которого он хотел бы укрыться в культуру. Таково авторское самоощущение в одном из первых собственно акмеистических стихотворений «Пешеход» (1912):

Действительно, лавина есть в горах,
И вся моя душа в колоколах,
Но музыка от бездны не спасёт.

Если апокалиптические предчувствия Мережковского часто выливались в широковещательные и категорические публицистические декларации, то Мандельштама даже среди акмеистов отличала огромная сдержанность. Его всегда раздражал в символизме «напыщенный, апокалиптический тон»[19] (II, с. 422). Стихотворение «Лютеранин» (1913) Мандельштам резюмирует от первого лица:

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи...

С этой позиции он и осмысляет мотив кругооборота трагического возмездия в российской истории, который разрабатывал в своих исторических романах Мережковский. Так, в стихотворении «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» (1913):

Заснула чернь. Зияет площадь аркой.
Луной облита бронзовая дверь.
Здесь Арлекин вздыхал о славе яркой,
И Александра здесь замучил Зверь,—

О.А.Лекманов[20] подметил перекличку с образами романа Мережковского «Александр I», в котором чертами «Зверя» наделены и самодержавная власть, и заговорщики-декабристы. Подытоживая стихотворение от первого лица:

Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови! —

Мандельштам мыслит своё приобщение к российской трагедии не в качестве революционера — волевого делателя истории, а с точки зрения частного, обыкновенного человека, на чьи плечи всегда ложится основная тяжесть истории и чьё приобщение к ней всегда вынужденно.

Мандельштамовскую поэзию и прозу часто сравнивали с художественной критикой не только по общему объекту, которым явились произведения искусства[21], но и по сходству метода: вычленению в объектах «густо-специфических» признаков и обобщению их в своеобразную «аббревиатуру» (Н.Я.Берковский)[22]. По справедливому замечанию С.С.Аверинцева: «<...> поэзия Мандельштама идёт путём очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя и сильно модифицируя его», что противоположно «вещности», понимаемой как «чувственная, пластическая наглядность»[23].

В сущности, «средневековье» изначально было для Мандельштама метафорой очень отвлечённой и именно благодаря

этому многосложной культуры. «Да, Европа прошла сквозь лабиринт *ажурно-тонкой культуры*, когда *абстрактное бытие*, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг» (II, с. 323),— восклицает он в предполагаемом манифесте «Утро акмеизма» (1912?) (курсив мой.— *И.Н.*). Аналогично и язык, слово для него это — «чудовищно уплотнённая реальность» (II, с. 320), полученная путём метафорического абстрагирования от реальности, непосредственно, чувственно воспринимаемой. Двойственность, противоречие культуры и жизни снимаются только внутри культуры (А=А). В рецензии 1913 года на «Парижские арабески» Ж.-К.Гюисманса Мандельштам видит ценность художественного опыта декадентов в том, что они создали берег для отталкивания — действительность, обозначенную с помощью изощрившихся органов чувств. Другой берег, «великое противоядие современности», согласно Мандельштаму, «несомненная вещность», сложность «подлинного» средневековья (II, с. 414, 415).

Мандельштам всегда подчёркивал важность созерцания — в смысле отвлечения от непосредственно воспринимаемого — для достижения в творчестве акмеистической уравновешенности. «Действительность, не очищенная в горниле художественного созерцания, предстаёт в его романах несколько кошмарной» (II, с. 417),— пишет он в рецензии 1913 года на прозу С.Городецкого.

Пешеход-созерцатель — лирический герой его акмеистической поэзии 10-х гг. с помощью уже готовых произведений искусства стремится обрести внутреннюю дистанцию по отношению к жизни как необходимое условие для самостоятельного творчества:

Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame,
Я изучал твои чудовищные рёбра,—
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

(«Notre-Dame», 1912)

И с укреплённого архангелами вала
Я город озирал на чудной высоте.

(«В разноголосице девического хора...», 1916)

Вместе с тем в стихотворениях, построенных на живописных ассоциациях, Мандельштам рассматривает и другой аспект созерцательного отношения к миру. Поэт подвергает рефлексии сам принцип взаимоотношения живописного изображения, отражающего жестокие стороны жизни, и воспринимаю-

щего сознания в вынужденной ситуации зрителя, наблюдающего за происходящим на картине. Так, в стихотворении «Футбол» (1913) зрелище игры вызывает у Мандельштама в памяти картину Джорджоне «Юдифь», заставляет ощутить себя одним из толпы, наблюдающей жестокую забаву:

Должно быть, так толпа сгрудилась,
Когда, мучительно жива,
Не допив кубка, покатилась
К ногам тупая голова,

Неизъяснимо лицемерно
Не так ли кончиком ноги
Над тёплым трупом Олоферна
Юдифь глумилась ...

В то же время Мережковский возвысил библейскую Юдифь как героически жертвенный тип, родственный русским революционеркам, «идущим в стан Олоферна с молитвою в сердце и с мечом в руках» (XIV, 27). Впоследствии в «Египетской марке» (1928), сталкивая отвлечённые представления исторической живописи и легенды революции с её жестокой реальностью, Мандельштам напишет: «Юдифь Джорджоне убежала от евнухов Эрмитажа» (II, с. 26)

Переосмысление сюжета исторической живописи присутствует и в мандельштамовском стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916). Г.Фрейдин[24] подметил в нём ассоциацию с картиной В.И.Сурикова «Боярыня Морозова». Но у Мандельштама сходная ситуация становится не изображением, не зрелищем, воспринимаемым извне — с позиции одного из толпы, окружающей розвальни, а непосредственным переживанием — с точки зрения того, кто в розвальнях. Комментируя строки:

Царевича везут, немеет страшно тело —
И рыжую солому подожгли,—

Г.Фрейдин[25] указал как один из возможных источников ассоциации тему царевича Алексея в романе Мережковского «Антихрист» («Пётр и Алексей»): «Царевича, однако, привезли из Москвы под караулом<...>». Мандельштаму была близка сама ситуация подневольного приобщения к жестокой исторической реальности. Но у Мережковского дальнейшие мучения царевича Алексея показаны со стороны — автором, полностью растворившимся в изображаемом. Мандельштам же — как подметила Л.Я. Гинзбург[26] — то рассказывает о своём персонаже, то сливается с ним. Так он заставляет читателя увидеть ситуа-

цию изнутри, глазами героя, пережить его боль, страх, беспомощность, вчувствоваться в историю. Происходящее в стихотворении напоминает и другой эпизод из исторической прозы Мережковского — «сожжение сует»: картин, деревянных скульптур, книг, вещей — приверженцами Савонаролы. «На площади сделалось тихо, как перед смертной казнью. <...> Четыре монаха подошли к пирамиде с горящими смоляными факелами и подожгли её с четырёх сторон» («Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи»). Мережковский даёт эту сцену не только с позиции автора-"бога" — как исследователь, убеждённый, что разрушение культуры в её внешних, материальных формах — неизбежный закон исторического процесса, но и с точки зрения вынужденного наблюдателя Джованни Бельтраффио, который пытается и не может спокойно созерцать происходящее: «Джованни следил, как пламя подходит к ней (картине.— *И.Н.*) всё ближе и ближе, и сердце его замирало от ужаса». Мандельштам в отличие от Мережковского ощущает себя внутри той культуры, гибель которой предчувствует и не в силах предотвратить.

В послереволюционных стихотворениях Мандельштама начала 20-х гг. настойчиво звучит ужас человека, который «потерял себя», потерял ощущение действительности, точку опоры. Такому кризисному сознанию мир предстаёт развоплощённым. С этим связан и мотив «праздничной смерти», настойчиво повторяющийся в стихах и прозе поэта. Он присутствует, в частности, и в построенном на живописных ассоциациях стихотворении «Веницейская жизнь» (1920), в котором переплетается тема заката Возрождения и умирания петербургской культуры:

Веницейской жизни, мрачной и бесплодной,
Для меня значение светло.
Вот она глядит с улыбкою холодной
В голубое дряхлое стекло.

«Она» с «холодной» улыбкой — аллегория созерцательно бесстрастного отношения к жизни и одновременно аллегория смерти (через образ Афродиты и тему улыбки умершей Джоконды в трилогии Мережковского «Христос и Антихрист»). Сходная аллегория созерцательной жизни у Мандельштама (через Данте): «Рахиль глядела в зеркало явленья» (Стихи памяти Андрея Белого «Он дирижировал кавказскими горами...», 1934). Вместе с тем одним из непосредственных источников ассоциации в «Веницейской жизни», возможно, явилась «Венера перед зеркалом» — картина знаменитого венецианца Ти-

циана. Мережковский воспринимал творчество Тициана как вырождение ренессансного импульса, носителем которого был Леонардо да Винчи, ограничения созерцания чистой эстетикой («Л.Толстой и Достоевский»). Аналогично и для Мандельштама «веницейская жизнь» бесплодна.

Строка: «И Сусанна старцев ждать должна» — отсылает к примечаниям Блока к «Итальянским стихам» (1909): «Художники Возрождения любили изображать себя самих на своих картинах в качестве свидетелей или участников . Одни сладострастно подсматривают за купающейся Сусанной, другие только присутствуют в качестве равнодушных участников.<...> я хотел представить художника третьего типа: созерцателя спокойного и свидетеля необходимого»[27-28]. Здесь Блок, как и Мережковский, выделяет разные типы созерцания: сладострастное, равнодушное и спокойное. Последнее предвосхищает акмеистический «мужественно твёрдый и ясный взгляд на жизнь»[29] (формулировка Гумилёва). Сами «Итальянские стихи» Блока перекликаются с идеями Мережковского в теме «двойственности» Красоты, причастности её и небесному, и земному (подмечено З.Г.Минц)[30]. Что касается Мандельштама — ему близок принцип непосредственного авторского присутствия и самообнаружения внутри описываемой картины. С одной стороны, он стремится сохранить интеллектуальную дистанцию в отношении происходящего — позицию свидетеля, сознающего неизбежность прерывности историко-культурного процесса в его внешних формах. С другой — как обыкновенный человек не может и не хочет скрывать своего страха и растерянности:

Что же ты молчишь, скажи, венецианка,
Как от этой смерти праздничной уйти?

В стихотворении «Век» (1922) образ «века» двоится: это и «век-зверь», которому поэт противостоит, и «мой прекрасный жалкий век» с разбитым позвоночником, с которым он сливается (подмечено Л.Я.Гинзбург)[31]:

И с бессмысленной улыбкой
Вдаль глядишь, жесток и слаб,
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.

Выражение «бессмысленная улыбка» повторяется во всех романах первой трилогии Мережковского. С «радостной бессмысленной улыбкой» женщина любуется горящим античным храмом; «бессмысленная улыбка» застывает на лице механика Астро, разбившегося при испытании летательной машины Лео-

нардо; взгляд царевича Алексея привлекает девушка «с бессмысленной улыбкой» на копии со старинной картины «ученика учеников Леонардо» — все эти образы связаны с вырождением культурной традиции. В каталоге примет завершившейся культурной эпохи:

И в траве гадюка дышит
Мерой века золотой,—

последняя строка — почти прямая цитата из статьи Мережковского «Пушкин». «Золотая мера вещей — красота» (XVIII, с. 103), по мнению критика, определила суть радостного и гармоничного пушкинского созерцания, которое не повторилось и не могло повториться в последующей культуре XIX века.

В своей прозе и критике Мандельштам также самоопределяется по отношению к наследию завершившейся культурной эпохи. В статье «Девятнадцатый век» (1922) он подхватывает и развивает мысль, присутствовавшую, в частности, и у Мережковского, о родстве живописного и экспериментальнонаучного метода. Итожа наследие завершившейся культурной эпохи, он определяет её основную болезнь как «буддизм», понимая под этим, как и Мережковский, торжество и вырождение позитивизма в западноевропейской культуре. Мандельштам исследует сам способ восприятия и описания истории, превращающий её в чистую иллюзию: «Как огромный циклопический глаз познавательная способность девятнадцатого века обращена в прошлое и в будущее.<...> Ничего, кроме зрения, пустого и хищного, с одинаковой жадностью пожирающего любой предмет, любую эпоху. <...> Минувший век не любил говорить о себе от первого лица, но он любил проэцировать себя на экране чужих эпох,<...> выхватывая из мрака тот или иной кусок, сжигал его ослепительным блеском исторических законов и равнодушно предоставлял ему окунуться в ничтожество, как будто ничего не случилось» (II, с. 276, 277) По мнению Мандельштама, вершиной западнического позитивистского «буддизма» явилась теория прогресса в мировоззренческом плане, а в плане художественном — аналитический роман Флобера, где «всё покрыто лаком чистого созерцания и, как поверхность палисандрового дерева, стиль романа может отразить любой предмет» (II, с. 281).

В прозе Мандельштам также исследует различные типы созерцания. В автобиографическом «Шуме времени» Петербург описывается как культурное наваждение, как «стройный мираж» (II, с. 55), в созерцании которого автор отталкивается

от реалий отцовской квартиры с хаосом безвкусной мебели и отвратительным запахом кожи. Здесь, по выражению Ахматовой, дано «всё великолепие военной столицы, увиденное сияющими глазами пятилетнего ребёнка»[32]. Детское, радостное созерцание, пробуждение сознания в «Шуме времени» становится предметом воспоминания и исследования автора, взрослого человека. «Петербургская улица возбуждала во мне жажду зрелищ» (II, с.52),— признаётся Мандельштам. Праздничным зрелищем становится для него и строительство трибуны, и «проезды» царской семьи, и даже демонстрации и их разгон. Но в празднике заложен и кризисный момент, ощущение конца определённого периода. Отсюда мотив «праздничной смерти»: «Даже смерть мне явилась тогда в неестественно пышном, парадном виде.<...> Чёрный бархат глушил вход и стены, обставленные серебром и тропическими растениями, очень высоко лежал набальзамированный итальянский посланник» (II, с. 54). «Посольство» — одно из значений греческого слова «феория»[33].

В очерке «Мазеса да Винчи» в «Шуме времени» образ жизни героя — феодосийского художника Мазесы (М.Гурвича) воспринимается как пародия на идеал спокойного созерцателя исторических катаклизмов, воплощением которого в сознании читателей Мережковского стал Леонардо да Винчи, а описание его домашней обстановки — как пародия на громоздкие описания интерьеров в традиционных исторических романах: «Кому неведом корабельный хаос мастерской славного Леонардо? Предметы кружились вихрем в трёх измерениях гениальной рабочей комнаты, голуби, проникая в слуховое окошечко, пачкали помётом драгоценную парчу, и в вещей слепоте мастер натыкался на скромные предметы быта времён Возрождения» (II, с. 123).

Тема «праздничной смерти» и крушения культурных «наваждений» возникает и в «Египетской марке». В центре её — образ литератора-разночинца Парнока, жертвы «заранее созданных концепций о том, как должен протекать роман» (II, с. 13). Сложный характер взаимоотношения автора и героя поясняет замечание Н.Я. Берковского: «Разработка парноковской фигуры, разработка «смотрящего» определяет авторскую оценку «видимого», раскрытого перед смотрящим»[34].

При посредстве героя Мандельштам даёт образы умирания культуры в её внешних формах, метафорически воплощённые в мотиве смерти итальянской певицы А. Бозио, обыгрываемом несколько раз — через восприятие зрителя и читателя.

Изображая похороны итальянской певицы с позиции зрителя, Мандельштам прибегает к примечательной перекличке с прозой Мережковского. Сравните: «<...> со всех концов света чёрные монахи, как вороны, слетаются на белое, мраморное тело Эллады и жадно клюют его, как падаль, и веселятся и каркают: «Эллада умерла!» (Мережковский. «Смерть Богов. Юлиан Отступник»). И: «А потом кавалергарды слетятся на отпевание в костёл Гваренги. Золотые птички-стервятники расклюют римско-католическую певунью» (II, с. 8) («Египетская марка»). В сущности, Мандельштам разрабатывает ту же тему, что и Мережковский,— неизбежное вырождение и умирание разнообразных внешних форм культуры. Но он подвергает дальнейшей рефлексии и трансформации традиционные для исторического романа формы авторского присутствия и способы описания мира. Мотив похорон, который у Мережковского давался как восклицание героя — императора Юлиана, у Мадельштама присутствует в качестве зрительного впечатления литератора-разночинца Парнока. Но картину похорон подытоживает авторская ремарка: «Как высоко её положили! Разве это смерть?» (там же). Так одним из способов выведения художественной действительности в сферу авторского самосознания в «Египетской марке» становятся отступления от первого лица.

Отрывок с описанием смерти Бозио, данный в кавычках в конце VII части «Египетской марки» можно рассматривать как фрагмент исторического романа, который — или подобный которому — пишет Парнок-литератор или прочёл Парнок-читатель. Агония певицы дана в манере объективного повествования, превращающего и автора, и читателя в наблюдателей происходящего.

Приобщением к реальной действительности и важным этапом личностного самосознания для Парнока становится отказ от позиции наблюдателя, попытка предотвратить самосуд. Самосуд описывается Мандельштамом как «аббревиатура», обобщение той самой реальности, очищенной от культурных «наваждений», с теми же мотивами бойни и кухни, которая так настойчиво повторялась в романах Мережковского. «Они воняют кишечными пузырями»,— подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово «требуха». И его слегка затошнило, как бы от воспоминания о том, что на днях старушка в лавке спрашивала при нём «лёгкие»,— на самом же деле от страшного порядка, сковывавшего толпу» (II, с. 17).

Описание толпы наблюдателей также перекликается у Мандельштама с прозой Мережковского. Сравните: «Не только вся

площадь, но и лоджии, башни, окна, кровли домов кишмя кишели народом. Цепляясь за вбитые в стену железные подсвечники факелов, за решётки, кровельные выступы домов и водосточные трубы, люди висели точно реяли в головокружительной высоте, кто-то упал и разбился до смерти» во время «огненного поединка». «<...> такая же несметная толпа, как в день поединка, кишела на улице, на площади и на крышах домов» по случаю публичной казни Савонаролы («Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи»). «Люди висели на деревьях бульвара, на фонарных столбах, на водосточных желобах; теснились на крышах домов, на фронтоне Сената, на галереях Адмиралтейской башни, как в исполинском амфитеатре с восходящими рядами зрителей», наблюдая за уничтожением мятежного каре («14 декабря»). У Мандельштама посередине процессии самосуда остаётся «свободное место в виде каре» (II, с. 17), а в центре оказывается жертва — мелкий воришка. За всем происходящим также наблюдает толпа. «Несметная, невесть откуда налетевшая человеческая саранча вычернила берега Фонтанки, облепила садок, баржи и даже лодки ладожских гончаров» (II, с. 20).

Постоянно присутствует у Мандельштама и мотив «страшного сна», призрачной действительности, отражающей кризисное, дезориентированное сознание человека, бессильного изменить происходящее: «Проклятый сон! Проклятые стогны бесстыжего города! («Египетская марка») (II, с. 26); «Я опоздал. Мне страшно. Это — сон» («Концерт на вокзале» (1921)). Д.И. Черашняя[35] отметила в стихотворении Мандельшама «Фаэтонщик» (1931) прямую цитату из статьи Мережковского «Зимние радуги» (первоначальное название «Петербургу быть пусту» (1908)): «Было страшно, как во сне».

В мандельштамовских переводах сонетов Ф.Петрарки строка:

И нудит помнить *смертный пот* богини,—

отсылает к описанной в романе Мережковского «Смерть Богов. Юлиан Отступник» гибели серебряной статуи богини Кибелы, брошенной фанатичными монахами в костёр: «расплавленное серебро струилось по лицу её подобно каплям *предсмертного пота*, а на устах по-прежнему была непобедимая, спокойная улыбка». Вся эта сцена дана глазами Юлиана, поневоле участвующего в происходящем (везде курсив мой.— *И.Н.*).

В «Путешествии в Армению» (1931–1932) Мандельштам описывает обретение созерцательной дистанции по отношению

к происходящему. В этом ему помогает обращение к живописи и к естествознанию. Главы «Французы» о живописи импрессионистов и «Вокруг натуралистов» соседствуют. Музей назван «посольством живописи», и рассматривание картины дано как сложный процесс отвлечения от эмпирической данности: «<...> путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские грамоты, тогда между зрителем и картиной устанавливается холодный договор, нечто вроде дипломатической тайны» (II, с. 162)

Так у Мережковского и Мандельштама субъективность, ставшая объектом исследования, даёт возможность преодоления односторонности чистого позитивизма, синтеза научного и художественного способа мироосвоения. Но, лишённое готового и общезначимого образа мира, новое сознание вынуждено пребывать в постоянном и нескончаемом поиске реальности, неотделимом от мучительного самоанализа.

[1] *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура. Блоковский сборник, III. Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 78.

[2] *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ, Платон. М., 1994. С. 458–464.

[3] В сущности, осмысление классического и символического типа искусства у Мережковского предвосхищает противопоставление античной «аполлоновской» культуры, в основе которой лежит понятие тела, и «фаустовской» картины мира, построенной на принципе пространства, в «Закате Европы» (1918) О. Шпенглера .

[4] *Грифцов Б.* Три мыслителя. В.Розанов, Д.Мережковский, Л.Шестов. 1911. С. 102.

[5] К примеру, у М.А. Волошина о «средневековом мире» сказано:

«Неистовыми взлётами порталов
Прочь от земли стремился человек».

(«Путями Каина»: «Космос» (1923))

[6] *Волошин М.А.* Лики творчества. Л., 1988. С. 414.

[7] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.–Л., 1960–1963. Т. 5. С. 657.

[8] *Флобер Г.* Собр. соч.: В 10 т. М.–Л., 1933–1938. Т. 8. С. 36.

[9] *Энгельгардт Н.* Поклонение злу (по поводу романа Д. Мережковского «Отверженный»). Книжки недели. 1895. № 12. С. 171.

[10] *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. Литературные портреты и характеристики. 3-е изд., испр. и доп. СПб.–М., 1908. С. 216.

[11] *Ильин И.* Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. М., 1993. С. 148.

[12] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 14.

13 Позднее Н.А.Бердяев развил мысль о христианских истоках позитивного естествознания. См.: Бердяев Н.А. Смысл истории. М., 1990. С. 91.

14 См. об этом эпизоде: *Мандельштам О.Э.* Камень. Л., 1990. С. 208, 344; *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: [Воспоминания об О. Мандельштаме] М., 1990. С. 34.

15 *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. М., 1990. Т. 1. С. 8.

16 *Эйхенбаум Б.М.* Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923. С. 25.

17-18 *Тименчик Р.Д.* Заметки об акмеизме // Russian Literature. Amsterdam 1974. № 7/8. С. 46.

19 Тексты Мандельштама даются по изданию: *Мандельштам О.Э.* Собр.соч.: В 3-х т. 2-е изд. Т. 1. Вашингтон, 1967. Т. 2. [Нью-Йорк], 1971. Т. 3. Munchen, 1969.

20 *Лекманов О.* Опыты о Мандельштаме // Ученые записки Московского культурологического лицея. Вып. I. М., 1997. С. 46.

21 *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 123.

22 *Берковский Н.Я.* О прозе Мандельштама // Берковский Н.Я. Текущая литература. М., 1930. С. 172, 173.

23 *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама, с. 21.

24 Freidin G. A Coat of Many Colors: Osip Mandel'stam and His Mythologies of Self-presantation. Berkeley Los-Angelos London, 1987. P. 109.

25 Там же. P. 115–117.

26 *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982. С. 280.

27-28 *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8-ми т. Т. 3. С. 529.

29 *Гумилев Н.С.* Собр. соч.: В 4-х т. Вашингтон: Камкин, 1962–1968. Т. 4. С. 171.

30 *Минц З.Г.* Блок в полемике с Мережковскими // Наследие А. Блока и актуальные проблемы поэтики. Блоковский сборник IV. Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 535. Тарту, 1981. С. 191.

31 *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом, с. 286.

32 *Ахматова А.А.* Сочинения: В 2-х т. М., 1988. Т. 2. С. 205.

33 *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ, Платон, с. 464.

34 *Берковский Н.Я.* Текущая литература, с. 178.

35 *Черашняя Д.И.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 145.

Татьяна Николеску (Италия)

МЕРЕЖКОВСКИЙ И БУНИН

Возможно, что данная тема будет местами звучать как «Мережковские и Бунин». Можно напомнить слова З.Н.Гиппиус из ее книги о Мережковском: «...мы прожили <...> 52 года, не разлучаясь <...> ни на один день»[1]. Это особенное единение, отмечавшееся современниками, друзьями, товарищами по перу, продолжалось и в годы эмиграции, о которых будет идти здесь речь. На примере отношений Бунина с Мережковскими раскрываются и некоторые общие аспекты русской литературной жизни «в изгнании».

И в чисто человеческом плане, не говоря уже о творческом,— перед нами личности, в целом весьма далекие друг от друга. До революции они «жили <...> точно в различных сферах» (А.Бахрах). Из письма к брату Юлию от 30-го ноября 1896 г. мы узнаем, что Бунин присутствовал, вероятно, на каком-то выступлении Мережковского, и оно ему не понравилось: «Мережковский жалко держался», говорил всем известные истины — «музыка — это философия цифр» или «архитектура — застывшая музыка»[2]. Некоторые соприкосновения молодого Бунина с кругом символистов, которые наметились позднее (напомним, что он издавался в «Скорпионе», сотрудничал в альманахе «Северные Цветы»), прервались очень быстро. В те же годы, по словам Бунина, состоялось и его знакомство с Мережковским в каком-то издательстве. Но знакомство не имело продолжения.

В последующие годы писательские пути Бунина и Мережковского, и вообще Бунина и символистов, резко разошлись. Однако же это не помешало такому взыскательному критику, как Антон Крайний (псевдоним Гиппиус) очень высоко оценить повесть «Деревня», а Блоку хвалебно отозваться однажды о Бунине-поэте.

Волей судьбы писатели оказались рядом в эмиграции. Покинули Россию почти одновременно и обосновались в Париже, ставшем в 20-е годы интеллектуальной столицей русской эмиграции. В новой обстановке, в новых условиях их отношения получили новое развитие: они стали встречаться, ходить друг к другу в гости, отдыхать вместе, вести долгие беседы, споря о политических и литературных событиях. Их произведения появлялись в одних и тех же газетах и журналах. Их сближали общие невзгоды и трудности жизни, они сходно задумывались над малообещающим будущим, тревожась о старости, тоскуя по России, по русской природе, по русскому слову.

В замкнутом мире эмиграции такое сближение было естественно, для него существовали определенные предпосылки. Во-первых, принадлежность к одному писательскому поколению, участие в общих литературных спорах, общие знакомые, общие воспоминания. Во-вторых, близость политических воззрений, отношение к революции, к советской власти. В подтверждение можно сослаться на такие «параллельные» произведения, как «Петербургские дневники» Гиппиус и «Окаянные дни» Бунина. Необходимость диалога на политические темы, в первую очередь диалога о судьбах России и русского народа, способствовала сближению.

В то же время продолжали существовать и серьезные разногласия, связанные и с их писательским прошлым, и с жизнью в эмиграции. Мережковские и Бунин оказались на Западе уже во второй половине своей жизни. За плечами был немалый литературный путь, определивший их статус в условиях эмиграции, в контексте той русской культуры, которая создавалась в те годы во Франции. Новая действительность, в которую приходилось трудно, болезненно вживаться, не могла коренным образом изменить их мировидение, но она несомненно внесла в него определенные новые черты. Таким изменениям подвергся и быт и, самое важное, бытие. Перед всеми русскими литераторами, очутившимися в эмиграции, настойчиво и тревожно встали вопросы: «для кого писать?», «кто наш читатель?», «где печататься?» и «возможна ли вообще русская эмигрантская литература?»

Эти вопросы в равной мере волновали обоих писателей, и ответы на них принимали подчас в одинаковой степени трагическую окраску. Но восприятие ими своего назначения, художественные позиции, особенности миросозерцания в целом оставались глубоко различны. Духовно-религиозные устремления Мережковских, их поиски «нового религиозного созна-

ния» были чужды Бунину. Он не претендовал на роль «учителя жизни», к которой стремился Мережковский. Поэтому и его присутствие в литературной жизни эмиграции (в диспутах, дебатах) было менее заметным. Бунина, как известно, обычно причисляли к категории «традиционных» писателей. Мережковские же представляли «новое» искусство.

В течение 70-х — начала 80-х гг. публиковались интересные материалы (еще недостаточно знакомые российскому читателю), позволяющие судить о том, как складывались отношения между Буниным и Мережковскими на общем фоне развития зарубежной русской литературы. Это в первую очередь собрание документов и дневниковых записей «Устами Буниных»[3], изданное Милицей Грин, затем переписка Мережковского и Гиппиус с Буниным и его женой Верой Николаевной[4], переписка Гиппиус с различными лицами и в особенности с секретарем Мережковского В.А.Злобиным[5], в которой неоднократно встречается имя Бунина, переписка Бунина с М.Алдановым[6], содержащая ссылки на Мережковских, а также воспоминания людей, хорошо знавших обоих писателей — Г.Н.Кузнецовой, А.В.Бахраха, Злобина. Эти документы составляют как бы систему параллельных зеркал, взаимно отражающих жизнь интересующих нас литераторов.

В первый период, то есть в 20-е годы, мы замечаем не только соприкосновение, но иногда и переплетение их судеб. Имена, чаще всего встречаемые в дневниках Буниных в эти годы — и даже позже,— это именно Мережковский и Гиппиус, хотя у Буниных были и давние друзья, значительно более близкие им по духу (например, Зайцевы). Интересно проследить динамику развития отношений между писателями в это период. Обратимся к дневниковым записям Бунина и Веры Николаевны. В начале — это своеобразное «прощупывание», проверка жизнью тех мнений, которые распространялись о Мережковском и в особенности о Гиппиус еще до революции, в первую очередь в кругах, недоброжелательных к декадентам. Бунин помнит эти «ярлыки»: Мережковский «умный, но не общительный, гордый», Гиппиус «умна», но «зла, горда» (2, 41). Факты личного общения сопоставляются с этого рода суждениями.

Вера Николаевна Бунина более непосредственна в своих оценках. Ей Гиппиус нравится: «интересная» женщина, «держится просто», но с «сознанием собственной славы» (2, 18). В Гиппиус Вера Николаевна ценит ум, культуру, даже если она «самолюбива и эгоистична». О Мережковском записывает: «у него приятная улыбка, мне кажется искренний человек».

Он — «человек блестящего ума, хотя любит представляться юродивым» (2, 135). Бунину, напротив, Мережковский кажется иногда скучным и не всегда искренним.

Дни отдыха, проведенные вместе в Висбадене в 1921 году, а в следующие годы на юге Франции, способствуют сближению писателей. Устанавливаются, казалось бы, дружеские отношения.

В письмах Гиппиус к Бунину этих лет встречаются теплые, иногда почти нежные слова или высокопарные обращения («неразделенная моя любовь», «властитель моих дум»), что заставляет Веру Николаевну выказывать некоторую ревность. Сам Бунин позже признается, что у него с Зинаидой Николаевной «было некое подобие amitié amoureuse». Письма Мережковского носят более деловой характер, но и в них встречаются такие выражения, как «любящий Вас», «соскучился по Вас», «ведь кроме Вас — никого в Париже»[8]. Бунину же близка тоска Мережковского по России, его грусть об утраченной Родине, его страдание: «нет у меня земли».

Эти, условно говоря, идиллические отношения длились с некоторой переменчивостью до 1933 года, до присуждения Бунину Нобелевской премии.

За год до того, в письме от 9 ноября 1932 года, Гиппиус сообщает Бунину, что, по ее сведениям, у него есть все шансы на получение премии, и заверяет его, что они, как и многие другие, примут весть об этом награждении с радостью. Однако письмо датировано как раз днем присуждения Нобелевской премии другому писателю. Непосредственно заинтересованная в этом событии, поскольку Мережковский тоже надеялся получить премию и даже предпринимал некоторые действия в этом смысле, вряд ли Гиппиус не знала, что Бунина обошли. А если это так, то похвала в его адрес и пожелания ему звучали почти издевательски[9].

В последующие месяцы Мережковский делал попытки убедить Бунина разделить с ним премию, если таковая будет. Но в это время уже было достаточно ясно, что все шансы на стороне Бунина. Предложение Мережковского, не слишком тактичное, вызвало раздражение и отказ Бунина, да и само по себе являлось довольно странным.

О том, как развивались их отношения после вручения Бунину Нобелевской премии, можно судить по некоторым письмам Гиппиус и по рассказам самого Бунина. Знакомство и встречи, конечно, не прервались, однако «тональность» их изменилась, о чем свидетельствует хотя бы поздравительная те-

леграмма, подписанная «Д.Мережковский. З.Гиппиус» и содержащая лишь два слова: «Félicitations cordiales» (сердечные поздравления)[10]. Позже в одном из писем к М.Алданову Бунин рассказал, как непростительно грубо обошлись с ним Мережковский и Гиппиус при первой встрече после возвращения из Стокгольма[11]. Гиппиус так и не простила Бунину эту премию. Подтверждением служат недобрые слова о Бунине, которые встречаются в ее переписке в 30-е годы, вроде постоянных напоминаний о слитках золота, которыми он якобы владеет[12].

Но, конечно, важнее, чем личные отношения, были интеллектуальные, писательские связи Бунина с Мережковскими, поскольку при определенной замкнутости эмигрантской литературной жизни они представляли собой вершины русской литературы в изгнании.

По приезде в Париж положение Мережковского было лучше. У него уже было европейское имя благодаря многочисленным переводам (так, роман о Леонардо да Винчи был переведен на французский язык еще в 1902 году), многие знали его лично. Однако вскоре громче зазвучало имя Бунина: его стали много переводить, о нем заговорила французская пресса. Определенную положительную роль в этом сыграл Андре Жид, который, прочитав «Деревню», стал поклонником таланта Бунина и его пропагандистом. Позднее эмиграционный период обогатил творчество писателя многими яркими произведениями, заслужившими широкое признание критики и читателей, вплоть до Нобелевской премии.

Так или иначе эти два писателя стали двумя полюсами, вокруг которых во многом группировалась эмигрантская литературная жизнь. И если у Бунина был прежде всего художественный авторитет, то Мережковский привлекал своими духовными поисками, философскими интересами. Однако, несмотря на приложенные усилия, он не смог воспроизвести в условиях эмиграции ту атмосферу, которая существовала в начале века на Религиозно-философских собраниях в Петербурге и тем более не смог утвердиться в роли «главы», «учителя», которую он тогда играл. Молодое и среднее поколение эмиграции в 20-е годы волновали в первую очередь политические и историософские проблемы, кровно связанные с судьбой покинутой родины и их собственной судьбой людей, очутившихся за ее рубежами. Евразийство, сменовеховство — вот что увлекало многих. Кроме того, некоторых отталкивал явный консерватизм Мережковского. Правда, с его именем связана организа-

ция литературно-философского общества «Зеленая лампа», сыгравшего положительную роль в интеллектуальной жизни русской интеллигенции в изгнании. Однако оно не стало ни духовным братством, ни духовным единством, о котором мечталось, ни широкой трибуной или идеологическим центром. Люди, посещавшие его заседания — например, Г.В.Адамович, В.Ф.Ходасевич, Ю.К.Терапиано — обладали независимой позицией, ни в коей мере не чувствуя себя учениками Мережковского. Их интересовало и общение с Буниным, который не претендовал на роль «учителя», но обладал свойственным учителю авторитетом,— в обсуждениях вопросов мастерства, художественной практики. Таким образом, эти лица являлись как бы соединяющим звеном между двумя маститыми писателями.

Тем интереснее проследить содержание бесед и споров Бунина и Мережковского.

Постепенно в их переписке жалобы на быт, на материальные трудности уступали место обмену мнениями по вопросам политики и литературы. В центре стояла, конечно, проблема России. Обычно тон в этих размышлениях задавал Мережковский. Бунин и Вера Николаевна прислушивались к его мнениям, оценкам, отмечая их остроту. Из многих записей стоит привести хотя бы такие: «Мережковский много говорил о необходимости борьбы, о том, что если большевики не падут, то эта зараза пойдет и на Европу»; «Мережковский хорошо говорил, что метафизически сомкнулись коммунизм и нэпманство, и из этого только может получиться трагедия...» (2, 160).

Но главный интерес представляли литературные вопросы. Следует отметить внимание к художественным произведениям друг друга. Так, Гиппиус пишет глубокую и весьма положительную рецензию на «Митину любовь», за новизну формы очень хвалит «Жизнь Арсеньева». Бунин пересматривает свои прежние оценки произведений Мережковского. Он с волнением читает роман «14 декабря» и пишет: «изменилось отношение к таланту Мережковского» (2, 30), хотя и тут «плоско и элементарно».

Главные споры ведутся о путях литературы, рассматриваемых в плане традиции и поисков нового. В меньшей степени это был разговор об эмиграционном поколении писателей, основное внимание обращалось на прошлое. Возобновлялся — или продолжался — спор о традиционной и о новой манерах письма, точнее, о реализме и модернизме. Известно неприятие Буниным символизма. Но защищая свои эстетические позиции и противопоставляя их бунинским, Мережковский и Гиппиус

делали это подчас с некоторым верхоглядством. В особенности болезненно воспринимались Буниным их напоминания об «описательстве», к которому, по их мнению, сводился его талант. Такие поучения Гиппиус — прямые или лишь намеки — как: «одной рукой нужно описывать, другой писать о себе» или «одним глазом нужно смотреть на мир, а другим — в себя» (2, 217) — не могли не раздражать Бунина.

Одна из основных конфликтных тем была связана с оценкой творчества Достоевского. Для символистов, как известно, Достоевский — художник и мыслитель — представлял особую ценность. Бунин, ставя очень высоко Толстого, довольно часто и последовательно выражал свое отрицательное отношение к художественным достоинствам прозы Достоевского. В годы эмиграции эта полемическая позиция обостряется. Спор выходит за пределы полемики двух писателей. С одной стороны, в какой-то мере оппонентом Бунина выступает довольно широкая аудитория эмигрантской литературной общественности, в которой было много почитателей Достоевского (Адамович, Георгий Иванов, Ходасевич и др.). С другой стороны, спор о Достоевском, особенно в начале 20-х годов, развертывается на фоне европейского интереса к писателю, усилившегося в определенной мере в связи с юбилейной датой: 1921 год — столетие Достоевского.

В разнообразном обращении к творчеству русского писателя (статьи, эссе, переводы, театральные постановки, фильмы), названном одним немецким журналом «инфляцией Достоевского», Франция занимала одно из первых мест.

Достоевский пользовался там огромной популярностью. И одним из наиболее ярых поклонников автора «Братьев Карамазовых» считался Андре Жид, который, как уже было сказано, высоко ценил Бунина. Поэтому споры о Достоевском в среде русской писательской эмиграции не носили академического характера, но были оживленными и горячими. Бунина и Мережковского отличала одинаковая пристрастность в этом смысле. Если Бунин говорил о Мережковском: «Достоевским он был ушиблен раз навсегда, превозносил его, молился ему»[13], то в той же мере можно сказать о «синдроме Толстого» у Бунина. Отстаивая Толстого, он пользовался теми же аргументами, что и его оппоненты, «утверждающие» Достоевского. Не отказывая Достоевскому в уме («очень умно все», «удивительно умен, ловок» — 3, 135, 138), Бунин в то же время отзывался о нем весьма пренебрежительно: «очень ловкий, удивительно способный писака» (3, 137). И если для Мережковского

Достоевский был прежде всего «тайновидцем духа», то Бунину это определение казалось искусственным, ничего не объясняющим: «да разве можно видеть дух иначе, как через плоть?». Он противопоставлял ему Толстого — творца живой жизни в искусстве: «Герои Толстого жили. А герои Достоевского дают только пищу для умствования...» (2, 147)[14]. Позиция, с которой Бунин отрицал Достоевского, затрагивала, в частности, его манеру романиста, эпического писателя: «Ну, я прочел «Кроткую». И теперь ясно понял, почему я не люблю Достоевского. Все прекрасно, тонко, умно, но он рассказчик, гениальный по рассказам, а вот Толстой — другое. Вот поехал бы Достоевский в Альпы и стал бы о них рассказывать. Рассказывал бы хорошо, а Толстой дал бы какую-нибудь черту, одну, другую — Альпы выросли бы перед глазами»[15]. Отсутствующая у Достоевского конкретность — это неконкретность виденья и воплощения. Он умеет строить интригу, разворачивать нить действия, «рассказывать», но не умеет показывать, «воплотить», чтобы «выросло перед глазами». А это — главное достоинство для Бунина, поэтический мир которого отличался особой плотностью, осязаемостью, точностью зрения, слуха, обоняния.

При всем том бунинская оценка Достоевского была все-таки неоднозначной. Полемический задор, вспыльчивость в конечном счете не исключали признания значительности писателя. Оно дало о себе знать в своеобразном подтекстовом присутствии Достоевского в таких произведениях Бунина лет эмиграции, как «Дело корнета Елагина», «Обреченный дом».

Подобные споры с Мережковским не препятствовали дальнейшим встречам и общению. Окончательно разошлись писатели на политической почве, в конце 30-х годов, точнее, в начале войны.

Первым поводом для размежевания послужили связи Мережковского с фашистской Италией. Еще в 1923 году в одном из споров, в котором участвовал и И.С.Шмелев, Мережковский охарактеризовал себя как приверженца «религиозного фашизма» (2, 113). Тогда это могло казаться лишь броской фразой. Однако позже, в середине 30-х, Мережковский устанавливает прямые связи с фашистской Италией и с ее главой Б.Муссолини. Что могло его подтолкнуть к этому? Было ли это увлечением? Или самообманом? Иллюзией, что фашизм освободит Россию от большевизма и от этого — готовность его принять? Или сознательным компромиссом? Скажем лишь, что к середине 30-х годов у Мережковского возникают трудности с печатани-

ем его произведений. Жалобы на это мы встречаем в переписке и в дневниках Гиппиус. Мережковский обращается к Джованни Папини и просит его поддержки. Речь идет о возможности перевода на итальянский трилогии «Христос и Антихрист» (Папини был близок Мережковскому как автор книги об Иисусе Христе; кроме того итальянский писатель был известен в кругах русских символистов со времени его сотрудничества в журнале «Весы»). С этой поры Мережковский начинает интересоваться новой Италией и, судя по письмам Гиппиус, даже не исключает возможность переезда туда.

В этом контексте и возникает эпизод с Муссолини. Во время поездки в Италию в декабре 1934 года Мережковский был принят диктатором, которого он восторженно называл «Дуче» и «Цезарь». Во время другой поездки, в 1936 году Муссолини, по словам Гиппиус, «удивительно хорошо отнесся к Дмитрию Сергеевичу и открыл ему перспективы, при нужде, остаться здесь на любое время»[16]. Муссолини обещал содействовать печатанию книги Мережковского о Данте, которая и вышла в 1938 году в Болонье в издательстве Заникелли. Во время второго пребывания в Италии Мережковский давал интервью итальянским газетам, в которых говорил о «всемирном значении» «Дуче», о его простоте («он прост как все основные составные части вселенной, как земля, вода, воздух, огонь»), о его доброте («он добр и хочет сделать добро всем нуждающимся»). Мережковский даже назвал Муссолини своим «братом» в «духе», «братом, случайно встреченным и узнанным после долгого пребывания в чужой земле»[17].

Но не обходилось и без разочарований. В том же 1936 году в переписке Гиппиус звучат ноты раздражения в адрес «медведя», который где-то там «орет свое» и поэтому задерживается аудиенция, ожидаемая Мережковским. Разочарование усилилось после выхода в свет книги о Данте. Итальянская критика отнеслась к ней довольно холодно[18]. Так, газета «Il popolo d'Italia» считала предложенную Мережковским интерпретацию поэта «чуждой», выражающей лишь точку зрения «славянской души» и передающей «духовную и социальную драму России».

«Итальянский эпизод» не украсил биографии Мережковского и, вероятно, повредил его авторитету среди эмигрантских писателей. Во всяком случае он стал своего рода прологом к полному разрыву с Буниным, для которого Мережковский перестал существовать в тот день, когда по радио прозвучало его выступление в поддержку гитлеровской Германии, напавшей на СССР.

1 *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский // Гиппиус З. Живые лица. Кн. 2. Тбилиси, 1991. С. 163.
2 Бунинские материалы в архивах Советского Союза // Литературное наследство. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 2. М., 1973. С. 454.
3 Устами Буниных: В 3 т. Frankfurt am Main, «Посев», 1977–1982. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц в скобках.
4 Из архива Мережковских. Публ. Темиры Пахмусс // Cahiers du monde russe et soviétique. 1981. Т. XXII. С. 417–470.
5 T.Pachmuss. Intellect and ideas in action: selected correspondence of Zinaida Hippius. München, 1972.
6 Lettres d'Ivan Bunin a Mark Aldanov. Публ. Розы Федуловой // Cahiers du monde russe et soviétique. Т. XXII. С. 471–488; 1982. Т. XXIII. С. 470–500.
7 Из архива Мережковских... С. 435, 436.
8 Там же. С. 466.
9 Там же. С. 452–453.
10 РГАЛИ. Ф. 44. Оп. I. Ед. хр. 137. Л. 20.
11 Lettres d'Ivan Bunin a Mark Aldanov... С. 480. Письмо от 28 февраля 1951 г.
12 T.Pachmuss. Указ. соч. С. 275, 277.
13 Одоевцева И. На берегах Сены. Париж, 1982. С. 343.
14 Высказывания Бунина о Достоевском см. также: Устами Буниных... Т. 2. С. 59, 125, 236, 239, 241.
15 Одоевцева И. Указ. соч. С. 349.
16 T.Pachmuss. Указ. соч. С. 255.
17 D.Merezkovskij. Dante e l'avvenire del mondo // Quadrivio, 1936, 27/XII.
18 Il Dante di Merezkovskij // Il popolo d'Italia. 1938. 20/XII; Merezkovskij — Dante // Corriere della sera. 1939. 3/I.

М.Г.Петрова

СОЛЖЕНИЦЫН И МЕРЕЖКОВСКИЙ

Имена этих писателей можно связать целой сетью параллелей и контрастов, хотя у Солженицына Мережковский не вызывал особого интереса. По собственному признанию, он «несколько раз начинал и бросал» читать его книги[1].

У Солженицына было особое отношение к началу XX века. Для него, рожденного в 1918 году, это было примыкающее историческое время, которого можно было буквально коснуться рукой — в людях, книгах, вещах, театральных постановках. Предоктябрьская культурная нива была вытоптана политически, но бытийно она продолжала существовать в 20-е годы. В «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицын назвал конец XIX — начало XX века «лучшими годами русской мысли, в духе совестливости, честности и народолюбия»[2].

В сущности, Солженицын был младшим современником Мережковского и в 60-е годы успел соприкоснуться с людьми той эпохи: художник Юрий Анненков оформил первое парижское издание «Ракового корпуса» в 1968 году; Борис Зайцев тогда же председательствовал на первом солженицынском вечере в Париже и сам прочел «Крохотки». На том же вечере выступал Георгий Адамович, написавший статью о «Раковом корпусе». Ему принадлежат слова о том, что имя Солженицына — первое в XX века — не кажется маленьким в ряду Пушкина, Достоевского и Толстого. Анна Ахматова встречалась с Солженицыным и говорила, что это первый писатель, на которого она смотрит не сверху вниз, а снизу вверх.

Разбирая шкафы своей матери, заполненные книгами, журналами и театральными программами 10-х годов, один из героев «Круга первого» испытывает ощущение потерянного рая. Наверняка это свидетельство автобиографично. Что-то подоб-

ное могло происходить с самим Солженицыным у книжного шкафа матери или тетки, Ирины Щербак.

«В пестроте течений, в столкновении идей, в свободе фантазии и тревоге предчувствий глянула на Иннокентия с этих желтеющих страниц Россия Десятых годов, последнего предреволюционного десятилетия, которое <...> в школе и в институте приучили считать самым позорным, самым бездарным во всей истории России <...> Да оно и было слишком говорливо, это десятилетие, отчасти слишком самоуверенно, отчасти слишком немощно. Но какое разбрасывание стеблей! но какое разколосье мыслей!»[3].

Сейчас это время вызывает, как правило, ностальгическую идеализацию, неизбежную или даже законную после того, что русская культура вынесла за последние 70 лет. Но все-таки лучше укоризненно поминать не одного Горького с его «позорным десятилетием», но и Мережковского, писавшего о культурном одичании русского общества 10-х годов, и Блока, поддержавшего этот тезис, и Н.А.Бердяева, заявившего в 1914 году о «кризисе культуры», и С.Н.Булгакова, объявившего в 1912-м: «Россия гниет заживо» и многих других. Современники обычно недовольны своим временем. Ностальгия — удел потомков.

Главная причина интереса Солженицына к 10-м годам заключалась в замысле исторического романа, который возник в 30-е годы и требовал постоянного погружения в атмосферу предреволюционной культуры. Возможно, с этим замыслом связана и первая попытка чтения Мережковского в 30-е годы. Позднее, уже в тюремной библиотеке на Лубянке можно было получить «любой том из полного Мережковского», как сказано в «Архипелаге» (I, 209). В 1945-м арестант Солженицын продолжал примериваться к историческому роману и вел споры о законах и возможностях этого жанра. Так что хотя бы один из исторических романов Мережковского на русскую тему он из той тюремной библиотеки взял[4]. Не захватило, не пошло. Солженицын очень чувствителен к художественной стороне вещи, особенно к языку. Мережковский же писал на том усредненном «литературном» языке, лишенном народных черт, который отталкивал Александра Исаевича. В романах Мережковского многие современники видели историческое повествование, перегруженное деталями, но не претворенное в художество. «Мережковский не художник», заметил Л.Толстой[5]. «Смесь идеологии с археологией», определил Бердяев[6]. Но существовали и другие точки зрения.

В работе над «Красным Колесом» Солженицын не миновал чету Мережковских, никогда не замыкавшуюся в «мире искусства», всегда претендовавшую на роль общественных и даже политических деятелей. Так было в 1905 и особенно в 1917 году, когда, по словам З.Гиппиус, им выпала роль своего рода «тайных советников» А.Ф.Керенского и Временного правительства. В 634 главе «Марта Семнадцатого» Солженицын изображает гостиную Мережковских[7] (имена, правда, не названы: просто Хозяйка, Муж и Друг — тезки). Последний — Д.В.Философов. Причем делает это с большой примесью яда, главным образом из-за сочувственного отношения писательской четы к Февральской революции, а также их связям с Керенским, который предстает в «Красном Колесе» политическим фигляром, погубившим Россию.

В изображении этой исторической фигуры Солженицын пользуется приемом «иронического панегирика», разработанным в сталинских главах «Круга первого» и потом не раз блистательно применявшимся для непрямого сатирического изображения. В «Красном Колесе», помимо Керенского, так сделаны М.В.Родзянко, великий князь Николай Николаевич, А.Д.Протопопов и многие другие.

Возможно, именно «душа Керенский», который «кометой, ракетой, гранатой» влетает в квартиру на Сергиевской, окрасил всю главу в насмешливые тона.

Из окна, выходившего в Таврический сад, «простым глазом была видна вся Революция», читаем мы; кроме того, очень помогал «неумолчный дребезг телефона» и взволнованные посетители, которые приходили «обменяться душевными эманациями», «в триалоге или полилоге».

«Хозяйкой этого драгоценного мирка была символическая поэтесса властного характера», декламирующая свои стихи:

Созданье революционной воли —
Прекрасно-страшный Петербург...

Стихотворение Гиппиус «Петроград» написано в декабре 1914 года в связи с переименованием города, но последние строки, как нельзя лучше, легли на февральско-мартовские события (опубликовано 17 марта 1917 г. в газете «Речь»).

«Ее муж, почти уродливый,— поэт, прозаик, драматург, мыслитель, критик и публицист — несколько раскидистый в творчестве, но тоже если не гений, то с яркими признаками того»,— пишет пьесу о декабристах.

«Друг, всего лишь только мыслитель, критик и публицист, но очень собранный, красавец и с твердым взглядом».

У них «торжественные, загадочные, философические лица» «исторических сфинксов», «печать богоприсутствия на лицах». От напора небывалых событий «онемели их перья, всех троих», лишь друг «иногда писал толковательные газетные статьи».

Но главное занятие салона — переживание небывалого времени, когда «в революционной подвижности все кричит «вперед»: «Свершилось! Нам оказалось суждено, что не удалось декабристам. Все праведные взлеты тут — 1 марта, 9 января, и вот вспыхнул пламенный столб и зажег всю Россию! Мы жаждали чуда и оно состоялось!» Это обязывает «штаб искусства на Сергиевской» принять «какое-то сильное решение» — «их три пера должны были проявить себя с новой силой».

Тут-то и появляется в гостиной «распираемый счастьем Керенский» и делает воодушевляющее предложение — издать огромным тиражом брошюру о декабристах. «Какое радостное время!»

Все это в целом выглядит достаточно пародийно и воспринимается как невыдержанный гражданский экзамен, ибо Россия, в трактовке Солженицына, именно Февралем была обречена на гибель.

Солженицын внимательно изучал документы. И прежде всего использовал «Синюю книгу» З.Н.Гиппиус (подзаголовок «Петербургский дневник, 1914–1918»). Там, в частности, описано неожиданное посещение Керенским квартиры Мережковских 14 марта 1917 года. Во время этого визита было сделано предложение написать брошюру о декабристах, которую И.Д.Сытин пообещал издать миллионным тиражом. Предполагалось распространять ее в армии, чтобы, «напомнив о первых революционерах-*офицерах*,— смягчить трения в войсках»[8]. (Мотивировка сохранена у Солженицына). Мережковский после некоторого колебания согласился, но работа легла, в основном, на Гиппиус[9]. Брошюра Д.С.Мережковского «Первенцы свободы. История восстания 14 декабря 1825 г.» (Пг., 1917) вышла с посвящением Керенскому, «продолжателю дела декабристов».

Большевистский переворот заставил по-иному повернуть декабристскую тему в стихотворении Гиппиус «14 декабря 17 года» (посвящено Д.Мережковскому):

Простят ли чистые герои?
Мы их завет не сберегли.

Мы потеряли все святое:
И стыд души, и честь земли.

.....

Рылеев, Трубецкой, Голицын!
Вы далеко, в стране иной...
Как вспыхнули бы ваши лица
Перед оплеванной Невой! (С. 151)

Многие словесные формулировки дневника Гиппиус («штаб-квартира», «радостное время», порывания «вперед» и др.) Солженицын использовал, но в общей атмосфере «иронического панегирика» они приобрели насмешливый оттенок. Так, фраза о Керенском: «Мы с ним все неудержимо расцеловались» (С. 313) — у Солженицына иронически заострена: «неудержимо поцеловались с хозяйкой, по привычке политического единомыслия». Суждение хозяев салона о Керенском в 634 главе: «изо всех политиков единственный на верной точке» — также текстуально восходит к дневнику Гиппиус. 7 марта 1917 года она записала: «Керенский — сейчас единственный ни на одном из «двух берегов», а там, где быть надлежит: с русской революцией. Единственный. Один. Но это страшно, что *один*. Он гениальный интуит, однако не «всеобъемлющая» личность: одному же вообще никому сейчас быть нельзя. А что на верной точке только один — прямо страшно» (С. 306; о том же в записях от 4 и 20 мая 1917 года).

«Двумя берегами» для Гиппиус были «правительственный и советский берег», т.е., с одной стороны, чрезмерная осторожность главарей Думы, и, с другой, революционно-разрушительный анархизм Советов рабочих и солдатских депутатов, в которых все большую власть захватывали большевики.

В дневнике Гиппиус «огненная радость» и «опьянение правдой революции» соседствуют с «тяжелым скепсисом» и нарастающей тревогой. Особенно в связи с приездом Ленина: «именно от Ленина он (Мережковский.— *М.П.*) ждет самого худого» (С. 307). Июльское вооруженное выступление большевиков эту тревогу подтвердило и обострило, но и фигура Керенского стала утрачивать свои первоначальные краски. 14 августа 1917 года Гиппиус трезво констатирует: «Керенский — вагон, сошедший с рельс. Вихляется, качается болезненно, и — без красоты малейшей. Он близок к концу, и самое горькое, если конец будет без достоинства» (С. 344). После корниловских дней наступил бесславный конец, и Гиппиус записала

1 сентября 1917 года: «*Керенский — самодержец-безумец и теперь раб большевиков*» (С. 360).

Кстати, сочувственное отношение к Л.Г.Корнилову сближает позиции Мережковских и Солженицына (см. гл. 540 «Марта Семнадцатого»).

Керенский не хотел (или не мог) применить силу против большевистского заговора; он предпочитал демократический образ действий, обреченный в тех условиях на провал из-за слабости демократических структур и истерического бессилия самого Керенского, по характеристике Гиппиус, «опасно-обезумевшего человека» (С. 358). Итоговая оценка Мережковских сводится к признанию того, что в марте Керенский «буквально *спас* Россию от немедленного безумного взрыва» (С. 392), но затем стал повинен «в падении России на дно кровавого рва» (С. 372).

Таким образом у Мережковских и Солженицына совпал как будто вывод при резком несовпадении посылок. И в этом несовпадении для Солженицына главное, поэтому он и рисует салон у Таврического сада в статике марта, хотя, разумеется, внимательно прочел весь дневник. Солженицын считает Октябрь логическим продолжением Февраля. Поэтому и стало возможным ограничить первоначальный замысел «Красного Колеса» февралем–апрелем 1917, когда и была решена судьба России.

Для Мережковских Октябрь не продолжение Февраля, а его попрание, контрреволюционный антидемократический вооруженный мятеж темных сил, возглавленный фанатиками, глупцами и преступниками. И в 1918 году Мережковский писал: «Октябрь мы должны отвергнуть до конца, но так же до конца принять февраль»[10], хотя понимал, что «октябрьская революция» пустила ростки в марте, когда революционно-разрушительная анархия стала подменять принцип демократической свободы принципом беспощадной «классовой борьбы», стала утверждать насилие как всеобъемлющее средство для достижения политических и социальных целей.

Сочувственная оценка Февраля и резко негативная Октября была характерна для всей русской демократической интеллигенции, в том числе и для В.Г.Короленко.

В «Архипелаге» Солженицын упоминает о действительном историческом прегрешении Мережковских, когда они «не отшатнулись от Гитлера» и оказались «среди русской эмиграции в отчужденном одиночестве» (I, 259). Сам он, впрочем, склонен считать, что «Гитлер — вторая опасность для России, но

никак, при Сталине, не первая» (III, 26). Мережковские не верили западным демократиям, считая, что один раз Антанта уже предала Россию. Теперь Европа вступала в союз со сталинской империей. И это предрешило выбор Мережковских.

В отличие о Солженицына, уверенного исторического оптимиста, Мережковский всю жизнь был одержим своего рода эсхатологической тревогой, сменявшейся, впрочем, во времена общественного оживления надеждой, что «будет радость», что «великое русское действие» наконец возобладает над «великим русским созерцанием».

Как заметил в 1916 году Вяч. Иванов, в чаянии Мережковским всенародного мистического «движения воды», крещения Руси Духом святым и огнем нет ничего общего с историческим началом революции. Статья Вяч. Иванова так и называлась «Мимо жизни»[11]. Мережковскому ближе историософский план рассуждений, как, впрочем, и всем символистам, включая самого Иванова. Солженицын, напротив, всегда мыслит в конкретно-исторических категориях.

В оценке русского освободительного движения заключен главный контраст между Мережковским и Солженицыным времени «Красного Колеса». Теперь во всяком революционном сопротивлении Солженицын видит лишь гибель и разрушение; в «Архипелаге» он провозглашал «в борьбе обретешь ты право свое» и так же, как в свое время Мережковский, разрешал «кровь по совести» («Стукачей надо убивать»). Даже по подозрению...

Что же касается созерцательности русского характера, то Солженицын, пожалуй, оценивает ее жестче. При чтении «Маленьких мыслей» Мережковского он отметил согласием и такой фрагмент: «Русские ничего не делают — с ними все делается»[12].

«Маленькие мысли» из сборника Мережковского «Было и будет» Солженицын прочел вслух 3 марта 1969 года и сделал некоторые замечания, которые я тогда же записала. Это был период, когда Александр Исаевич приступил к «Августу Четырнадцатого», уже без отвлечения на другие работы. Подзаголовок книги Мережковского «Дневник. 1910–1914» привлек его внимание, и он выбрал последний раздел сборника, более всего похожий на дневниковые записи. Впрочем, это был дневник мыслей, а не дневник событий.

При чтении Солженицын имел обыкновение делать пометы. Как великий систематик, он не признавал разнотолкуемых отчеркиваний. Каждая линия, каждый знак, каждый цвет (его

маргиналий разноцветен) — имели строго определенное значение. К сожалению, книга была библиотечная, но все-таки от легких, иногда чуть видимых, пометок карандашом он не удержался, а когда отмечал понравившееся только голосом, я сама ставила галочку, чтобы сделать потом выписки. К великой моей радости все пометы сохранились: у меня просто рука не поднялась стереть их.

Общее его заключение о «Маленьких мыслях» было неблагоприятное: «Скучно, малозначительно». Однако более десятка фрагментов ему понравились. Из всех рассуждений о религии и Евангелии Солженицын отметил одобрением только одно:

«Христос никогда не смеялся? — Да, в Евангелии нет смеха, но на всем улыбка» (С. 352).

Из российской темы он выделил следующие фрагменты:

«Ужасный звук гармоники,— сумасшедший смех и плач вместе,— вся Россия» (С. 356).

Знаком восклицания, т.е. активного согласия, отмечена горькая запись: «Когда долго не видел Россию, то каждый раз удивляешься, как она несчастна. Хуже мы или лучше других, но, наверное, несчастнее всех» (С. 357).

Русскую пейзажную зарисовку сразу повернул по-своему. У Мережковского: «Я иду проселочной дорогой в поле. Пахнет мятой, пылью, дегтем и зреющим овсом. По этому запаху я и на том свете узнаю Россию» (С. 356).

Александр Исаевич с жаром заметил:

— Жалко, что нет лошадей. Еще в 20-е годы были лошади. Как хорошо это!

Среди так называемых, «почвеннических» реалий лошади занимали у Солженицына важное место. Если собрать все, что он о них написал,— получится ода, полная сострадания и любви.

Несогласие вызвала следующая мысль Мережковского:

«Разве можно быть слишком русским?

— Да, можно: почти все русские — слишком русские» (С. 358).

Александр Исаевич полагал обратное: русские недостаточно берегут свое национальное своеобразие.

Одобрение вызвали и некоторые наблюдения Мережковского над человеческой психологией:

«В прошлом нет страха,— вот почему оно так мило» (С. 349).

«Быть или не быть — лукавый вопрос: кто об этом спрашивает, то уже решил: не быть» (С. 350).

«Страх смешного и глупого делает людей смешными и глупыми» (С. 351).

«Даже самые грубые люди с удивительной тонкостью угадывают, что мы о них думаем» (С. 353).

— Это не безусловно,— заметил Солженицын и поставил на полях соответствующий знак — две волнистые черточки.

«Духовно, как и телесно, в молодости мы лучше видим вблизи, в старости — издали» (С. 354).

«В уединении приобретаешь, в общении отдаешь теплоту» (С. 354).

Эту фразу Солженицын вычленил квадратными скобочками из более обширного фрагмента, отбросив продолжение: «но отдавай, не жалея: чем больше отдаешь, тем больше приобретаешь»,

«Величайшие горести и величайшие радости я испытал во сне» (С. 356).

— И страх тоже! — добавил Александр Исаевич.

Не согласился он с мыслями, окрашенными в мрачные тона, так как всегда был человеком бодрого, победительного склада и любил повторять: «Моя тональность до мажор».

Прочитав у Мережковского: «Половая любовь — поединок впотьмах» — заметил: «Что-то уж очень мрачно...»

Не понравились ему и рассуждения о пишущих и читающих.

«Стоит человеку подумать, что его будут читать, чтобы он оглупел» (С. 359).

«Он сам не горел, но зажигал фонари на темных улицах» (С. 360).

«Много читающих — мало читателей. Чтобы прочесть книгу, как следует, надо написать ее снова вместе с автором» (С. 360).

И лишь один фрагмент он выписал собственноручно, сказав, что «для приятеля»:

«Мы считаем время по часам и думаем, что оно для всех одно. Но для каждого человека — свое время, и все времена разные. Современники отделены друг от друга веками. Вот почему так трудно столковаться» (С. 355).

И к Солженицыну, и к Мережковскому применимо понятие «русская идея», хотя сам Александр Исаевич недавно признался, что «не любит выражений “русская идея”, “русская душа”»[13]. Я употребляю оборот «русская идея» в бердяевском смысле, как особенность русской общественной мысли, национальной, но не националистической. Бердяев имел в виду

прежде всего присущее русскому сознанию «искание царства, основанного на правде». Он анализировал разные виды этого феномена: славянофильские, почвеннические, народнические, религиозные, безрелигиозно-демократические, социалистические и, наконец, мессианство по-большевистски, которое есть вырождение и дегуманизация «руской идеи», как, впрочем, и крайние формы национализма. Поэтому закономерно их срастание в национал-большевизм.

Усилиями наших современных национал-старателей, а также части их оппонентов, например Александра Янова, понятие «русская идея» начинает приобретать исключительно националистический смысл, для одних позитивный, для других — совсем наоборот. Свою книгу «Русская идея и 2000-й год» Ал. Янов открывает заявлением: «“Русская идея” как я называю вслед за Бердяевым теоретическое ядро “русской новой правой”...»[14]. При этом Янов числит Солженицына самым знаменитым идеологом возродившейся «русской правой».

Мне кажется, что Янов толкует «русскую идею» не «вслед за Бердяевым», а вопреки ему. У Бердяева нет односторонней политической ориентации «русской идеи»; он находит ее и у Достоевского (которого Янов обходит), и у Чернышевского, и у Герцена с Михайловским, и у Блока с Мережковским. Речь у него идет о русском мессианстве, а вовсе не о «русской правой».

Солженицын не любит деления на «левых» и «правых», говорит, что ищет «правильных». В дооктябрьском мире он предпочитал все же деятелей консервативного толка. Столыпина либеральным реформатором не назовешь без исторической аберрации, сейчас очень распространенной. Впрочем, после тех тоталитарных безумств, которые выпали на долю России в XX веке, и Столыпин, и сам Николай II могут показаться благими посланцами истории. Что же касается современной позиции Солженицына, то великого борца с тоталитарным режимом называть «правым» — дело бессмысленное и малопочтенное. Кроме того эти понятия в наше время совершенно запутались и употребляются произвольно. Следует помнить, что Солженицын признал демократический выбор России: «по всему потоку современности мы изберем несомненно демократию»,— написал он в своих размышлениях «Как нам обустроить Россию?»[15].

У Мережковского можно найти почвеннические и народнические симпатии, но ни славянофилом, ни тем более «правым»

он никогда не был. Луначарский причислял его даже к «христианским социалистам», хотя социализм пролетарского типа Мережковский отвергал, а признавал — в какой-то мере — русский или крестьянский социализм (не случайно был близок с эсерами). И в этой склонности была некая органика, а не заполнение пустоты, как казалось В.В.Розанову.

По собственной характеристике Мережковский был «русским европейцем»; он называл модернистов «людьми всемирной культуры», которые вышли «из тупика, образуемого двумя глухими стенами,— западничеством, рабскою покорностью Европе, и славянофильством — рабским бунтом против Европы»[16]. О славянофильстве Мережковский судил в духе Владимира Соловьева: это «настоящий Московский приход», «какой-то литературный *угол*», где «тесно, душно и темно»[17].

Правда, в начале века был момент, когда Мережковский, под воздействием идей Достоевского, проповедовал «всемирное единение» на русской почве. Но в 10-е годы, и особенно во время первой мировой войны, Мережковский не раз вступал в прямой спор с Достоевским, как раз в связи с его «двусмысленной всемирностью», которая требует от других народов отречения от самих себя и приобщения к православной русской «вселенскости»[18].

Мережковский противостоял «национализму звериного образа», который расцвел в печати военного времени. Тогда было принято изображать Россию в виде Георгия Победоносца, а Германию в виде людоеда, гложущего кость. Некоторые «ученики Достоевского», писал Мережковский[19], увидели в войне чуть ли не исполнение пророчеств учителя: идею «всеславянства», мечту о Царьграде, как твердыне будущей русско-византийской теократии, отречение от гнилого Запада и, наконец, поношение русской интеллигенции, которым увенчивалось всякое «истинно русское дело» еще со времен Щедрина, язвительно писавшего в «Современной идиллии» о «ликвидации интеллигенции в пользу здорового народного смысла»[20].

Все это было совершенно чуждо Мережковскому. Уж интеллигенцию-то он всегда готов был защищать, в частности, от авторов «Вех». Он считал, что русскому самопознанию — и народному, и интеллигентскому — если и свойственны мессианские черты, то скорее в виде жертвенности, а не виде державного напора. Самовозвеличение, считал Мережковский, чуждо и простому народу, и таким великим и самобытным русским явлениям, как Пушкин, Лев Толстой, Петр I.

Вообще развитие Мережковского (дооктябрьское) было на-

правлено от Достоевского к Толстому. У Солженицына наоборот. «По своим духовным установкам,— сказал он в 1980 году,— Достоевский мне гораздо ближе Толстого»[21]. Однако по своим художественным установкам Солженицын ближе к Толстому. После первых оборотов «Красного Колеса» и публицистики 70-х годов заговорили о национализме Солженицына. И сам он признавал «здоровый русский национализм»[22]. Достоевский изобразил «бесов революции», но обошел «бесов национализма». (Слеза ребенка пролилась бы и при завоевании Константинополя, к которому призывал Достоевский. И пришлось бы делить детские слезы на «басурманские» и православные...). Солженицын признает, что «веры в русскую исключительность» «не избежал и Достоевский»: «тут и мечта о Константинополе, и «мир с Востока победит Запад», даже и до презрения к Европе, что давно уже стыдно читать»[23].

Мережковский в свое время называл национализм «нечестивым утверждением своего народа, как абсолюта, как Бога»[24]. Он считал, что национализм неизбежно ведет к империализму и кровавой войне. Однако национализм может привести к противоположной крайности — к изоляционизму. Именно эту форму находил у Солженицына такой добросовестный и доброжелательный оппонент, как А.Д.Сахаров, которого и Солженицын причислял к типу старого русского интеллигента-народника, прошедшего «редкий душевный путь от избыточных к угнетенным»[25].

Русскую интеллигенцию, жертвенно идущую к «униженным и обиженным», Мережковский всегда высоко ставил; он даже увидел в Глебе Успенском «великого христианского подвижника». И не только в Успенском, но и в Белинском. В 1915 году Мережковский писал: правда Белинского, провозгласившего «Да будет проклята всякая народность, исключающая из себя человечность!» — сейчас важнее мессианских пророчеств Достоевского[26].

«Сильно недооцененным, глубоко искренним» предстает Гл.Успенский и у Солженицына[27].

Мережковский не принимал позиции авторов сборника «Вехи» и — очень неточно — называл их «кающимися интеллигентами», используя термин Н.К.Михайловского, обозначающий прямо противоположное. Веховцы все-таки не столько каялись, сколько отрекались от прежних покаянных настроений русской интеллигенции — от ее обостренного народолю-

бия, жертвенности, социального утопизма и т.д. Во всем этом была, по меткому слову Мережковского, «правда нелюбви».

Солженицын неоднократно заявлял о своем сочувствии к авторам «Вех», но, анализируя их оценку старой демократической интеллигенции в своей знаменитой статье «Образованщина», он неожиданно оказался ближе к Мережковскому, чем к веховцам, чьим единомышленником был. Солженицын обращает внимание на то, что чуть ли не все недостатки интеллигенции, отмеченные веховцами, воспринимаются сегодня как ее достоинства. И далее перечисляет то, чего не хватает современной образованщине: поиск целостного мировоззрения, жажда веры, хотя бы земной, чувство виновности перед народом, нравственная ориентация души, подчинение своей личности общественному служению, личный аскетизм, бескорыстие, боязнь богатства, готовность к самоотречению, к всеобщему равенству, героический экстаз, опьянение борьбой, сочувствие мученикам и гонимым и т.д.[28].

Иными словами, Солженицын высоко ценит как раз те качества русской интеллигенции, которые Мережковский связывал с ее «религиозной совестью», более глубокой, «чем ее безбожное сознание»[29].

К недостаткам, унаследованным образованщиной, Солженицын относит отсутствие интереса к отечественной истории, ожидание социального чуда, преувеличенное сознание своих прав, высокомерное противопоставление себя обывателям и др.

Мережковский не отрицал грехов русской интеллигенции, но в своих оценках исходил из «правды любви», которой и открывается истинное понимание. Свою брошюру о Белинском он кончает здравицей «великой русской интеллигенции». А современный знаток русской культуры Д.С.Лихачев подводит итог XX века: интеллигенция «выдержала испытание нашим смутным временем», ибо «была главным врагом советской власти»[30].

1 Так написал Солженицын автору статьи 20 октября 1990 г.

2 *Солженицын А.* Архипелаг ГУЛАГ. М.: Советский писатель — Новый мир, 1989. Т. II. С. 256. Далее ссылки на это издание даны в тексте, с указанием тома и страницы.

3 *Солженицын А.* В круге первом. М.: Современник, 1990. С. 433.

4 После возвращения Солженицына в Россию я спросила Александра Исаевича о законности такого предположения. «Раз упомянул в «Архипелаге»,— ответил он,— значит что-то в руках держал, и, уж конечно, не из

античной жизни». Но что именно — не помнит. И в Вермонте тоже что-то пробовал читать из вещей Мережковского. Подтвердил также мое предположение об автобиографическом моменте в описании книжного шкафа матери Иннокентия Володина в «Круге первом».

5 Яснополянские записки Д.П.Маковицкого // Литературное наследство. Т. 90, кн. 2. М., 1979. С. 135.

6 *Бердяев Н.* Русская идея. Париж, 1971. С. 225.

7 *Солженицын А.* Собр. сочинений. Т. 18. Вермонт–Париж, 1988. С. 539–546.

8 *Гиппиус З.* Живые лица. Кн. 1. Стихи. Дневники. Тбилиси, 1991. С. 313. Далее ссылки на страницы этой книги даны в тексте.

9 См. ст.: *Колоницкий Б.* А.Ф.Керенский и Мережковские в 1917 году // Литературное обозрение, 1991. № 3. С. 100.

10 *Мережковский Д.* Россия будет. Наш век, 23 и 28 июня 1918. Цит. по журн. Дружба народов, 1991. № 4. С. 211.

11 *Иванов Вяч.* Мимо жизни // Утро России, 13 февраля 1916.

12 *Мережковский Д.С.* Было и будет. Дневник 1910–14. Пг., 1915. С. 358.

13 *Солженицын А.* Революции не выпрямляют ход Истории, а только делают его ухабистым. Литературная газета, 22 сентября 1993.

14 Нева, 1990. № 9. С. 143.

15 Гл. «О государственной форме» // Литературная газета, 18 сентября 1990 (спец. выпуск).

16 *Мережковский Д.С.* Павел I. Александр I. Из книги «Больная Россия». М., 1989. С. 687.

17 *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 9.

18 *Мережковский Д.С.* От войны к революции. Дневник 1914–1917. Пг., 1917. С. 60.

19 *Мережковский Д.С.* Завет Белинского. Пг., <1915>. С. 6–7.

20 *Щедрин Н. (Салтыков М.Е.)* Полн. собр. сочинений. Т. XV. М., 1940. С. 233.

21 *Солженицын А.* Собр. сочинений. Т. 10. Вермонт–Париж, 1981. С. 543.

22 Там же. С. 432.

23 *Солженицын А.* Русский вопрос к концу XX века // Новый мир, 1994. № 7. С. 156.

24 *Мережковский Д.С.* От войны к революции. С. 141.

25 *Солженицын А.* Собр. сочинений. Т. 10. С. 402.

26 *Мережковский Д.С.* Завет Белинского. С. 39.

27 *Солженицын А.* Русский вопрос к концу XX века // Новый мир, 1994. № 7. С. 154.

28 *Солженицын А.* Собр. сочинений. Т. 9. Вермонт–Париж, 1981. С. 81.

29 *Мережковский Д.С.* Завет Белинского. С. 42.

30 *Лихачев Д.С.* О русской интеллигенции // Новый мир, 1993. № 2. С. 4, 7.

М.В.Михайлова

Л.ТРОЦКИЙ О МЕРЕЖКОВСКОМ

В 1911 г. в двух номерах либеральной «Киевской мысли» (19 и 22 мая), активно заигрывавшей с социал-демократией (там публиковались А.Луначарский и Л.Войтоловский), появилась большая статья Л.Троцкого «Мережковский», которая состояла из двух частей — «Культурный себялюбец» и «Черт в цитатах». К творчеству этого автора критик обратился не впервые: он уже писал о нем в статье «Для красоты слога» (Киевская мысль. 1908. 25 ноября). Позже он еще раз вернется к нему в статье «Россия и Европа» (Киевская мысль. 1914. 2 июня).

Все эти статьи относятся ко второму периоду литературно-критической деятельности Л.Троцкого, начавшемуся в 1908 году в эмиграции и продолжавшемуся вплоть до революции 1917 года. Первый период был значительно короче: в сибирской ссылке Троцкий на протяжении двух лет — 1901–1902 — регулярно выступал с обзорами, рецензиями и фельетонами на страницах газеты «Восточное обозрение» (Иркутск). Помимо того, что эти периоды отделены друг от друга определенным отрезком времени, они существенно отличаются и по смысловому наполнению.

В первый период критика занимают главным образом методологические вопросы, установление принципов, критериев и границ критического анализа. В его поле зрения попадают фактически все сколько-нибудь значительные явления современной литературы, к которым он подбирает «ключ» новой «социально-исторической» методологии. Целью Троцкого-критика становится выявление социальных корней художественного произведения с учетом его эстетического своеобразия. В статьях этого времени много точных и интересных замеча-

ний, касающихся творчества таких сложных писателей, как Г.Ибсен, Л.Андреев, Г.Успенский.

Коренным образом меняется дело, когда Троцкий берется за оценку литературных событий после поражения русской революции 1905 года. Здесь уже перед его глазами возникают не «произведения» и «писатели», не то, что носит печать индивидуальности, а исключительно тенденции, идейные течения и их «представители». Критик перестает видеть литературный процесс в прихотливой изменчивости и сложности составляющих его компонентов, а фиксирует лишь «знаки», «символы», воплощающие то или иное групповое идейное свойство.

Таковы и вышеназванные статьи, относящиеся к Мережковскому. Они интересны прежде всего как иллюстрация общего понимания Троцким роли и места интеллигенции в обществе.

Своеобразным прологом к размышлениям о Мережковском-философе и общественном деятеле была рецензия Троцкого на книгу австрийского социалиста Макса Адлера «Социализм и интеллигенция» (1910), напечатанная в журнале «Современный мир» (1910. № 11) под заголовком «Немецкая книжка об интеллигенции». Впоследствии эта работа перепечатывалась автором под названием «Интеллигенция и социализм».

Троцкий не разделяет надежд Адлера на то, что интеллигенцию можно увлечь идеями социализма, и видит в этих надеждах повторение ошибок народников. Адлер уверен, что интеллигенции в силу не экономических, а интеллектуально-эмоциональных предпочтений оказывается близка идеология коллективизма. Интеллигенция как бы провидит, что социализм — единственный строй, который сможет обеспечить действительное «развитие духовных интересов», освободить человека умственного труда от «общественно-исторических пут и ограничений»[1]. Надо только помочь ей осознать это. В этом и заключается одна из задач социал-демократии. Подобную точку зрения Троцкий назвал «идеалистической формулой» (с. 352).

Адлер видит в социализме общественный строй, где будут исключены рыночные отношения и превращение произведения искусства в товар; поэтому интеллигенция воспринимает единение с пролетариатом как «мировое культурное движение», а не только как форму политического самоопределения.

Троцкий же считает, что интеллигенция предпочтет «высшему <...> служению культурным интересам» бытовые и соци-

альные удобства. Господствующий класс дает ей работу, обеспечивает ей существование, ему она призвана угождать, его обслуживать. Отсюда столь велика ее духовная зависимость от «чудовища» — буржуазной толпы, так как только одобрение этой толпы, ее кошелек определяют «быть или не быть» художнику, писателю, артисту. Здесь почти дословно повторяется ленинская мысль о явной или замаскированной зависимости творческой интеллигенции от денежного мешка. И эта зависимость, подчеркивает Троцкий, выстроена именно на «душевном контакте», который совершенно не требуется рабочему, продающему свой труд. «Профессиональный фрак» интеллигента, заключает он, не что иное, как «арестантский халат <...> тонкого покроя» (с. 352), маскирующий необходимость продавать свой талант. Но «чем определеннее социализм выявлял свое содержание, чем доступнее становилось понимание *его* исторической миссии, тем решительнее интеллигенция *отступала* от него» (с. 348, выделено Троцким). Так и произошло со значительною частью русской интеллигенции, сочувствовавшей освободительному движению, после 1905 года, когда она обнаружила, что классовые цели для социал-демократии и ее вождей явно затмили общечеловеческие.

Несомненно, что в представлении Троцкого о «всеобъемлюще-культурном» (с. 354) содержании социализма и отношении к этому интеллигенции содержится противоречие. Оно, впрочем, характерно и для марксистской мысли в целом. С одной стороны, марксисты заявляли, что социализм может привлекать на свою сторону людей, раскрывая свою конечную цель — освобождение всего человечества, т.е. свои гуманистические основы, с другой — что путь, пролегающий через обострение классовой борьбы, отпугнет многих представителей иных, непролетарских, групп. Здесь кроется причина неприязни марксистов к той части интеллигенции, которая уже на раннем этапе сумела обнаружить антидуховные стороны социалистического движения.

Столь же несогласованным и противоречивым было и марксистское понимание роли, места и поведения интеллигенции в социуме. Казалось бы, налицо признание заслуг буржуазной интеллигенции, лучшими представителями которой и создана теория научного социализма. В то же время постоянны упреки в адрес интеллигенции в «дряблости и неустойчивости»[2]. Известно, что вожди социал-демократии весьма пеклись о том, чтобы «руководители русской социал-демократической партии» «выходили»[3] из рядов рабочих. «Всегда и везде вождями

известного класса являлись его передовые, наиболее интеллигентные представители. И в русском рабочем движении не может быть иначе»[4],— писал Ленин. Но оставаясь на своих местах, Ленин и другие руководители из «пришлой» интеллигенции, пусть и неосознанно, но подтверждали версию о некоем своем «избранничестве», «особости», проявляли, сами того не желая, то высокомерие профессионального революционера из интеллигентов, которому доступно недоступное прочим и которое с таким трагическим пафосом вскрыл Л.Андреев в рассказе «Тьма».

И Троцкий, пожалуй, ближе, чем это принято думать, стоял к блюстителям «чистоты» пролетарского инстинкта. Обычно его от них отделяют на том основании, что он не признавал вероятности возникновения пролетарской культуры в переходный период. На самом же деле Троцкий просто считал, что в эпоху классовых битв идеи социализма могут быть усвоены интеллигенцией только теоретически. Переход на позиции рабочего класса для нее немыслим до тех пор, пока она не начнет убеждаться в практических (материальных) преимуществах изменения классовой ориентации. Его позиция оказывается категоричнее позиции Ленина, который все же полагал, что «идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые силы в <...> ряды» «свободной литературы»[5]. По Троцкому, такой шаг решительно невозможен в процессе освободительного движения. Но зато когда наступает период «великой общественной перестройки» и интеллигенция получает подтверждения действительной победы нового класса, не означающей для нее роковых последствий в виде потери заработка и моральных неудобств, то она ранее других социальных групп способна принять новый общественный строй. Этим во многом и объясняется очень мягкое отношение Троцкого к творческой интеллигенции после Октября: по его мнению, ее нет уже необходимости завоевывать и «прорабатывать» — она уже «переметнулась» на сторону сильной новой власти.

Но беспощадным отрицанием отличается отношение критика к дореволюционной интеллигенции, как ему кажется, удобно устроившейся у сытной кормушки, особенно к тем, кто еще недавно заигрывал, по его мнению, с революционным движением. И Мережковского Троцкий рассматривает в первую очередь как выразителя интеллигентских настроений, определяющихся в зависимости от подъемов и спадов революционной волны.

К 1911 году Мережковский-публицист и религиозный фи-

лософ проделал, согласно убеждению Троцкого, следующий путь: первый этап — когда «новое религиозное сознание» становилось выходом для «предгрозового томления»; второй — когда писатель вынужден был «полеветь» в качестве мистика, включив в свои религиозные построения «понятие "массы"», но, конечно, не реальной, вышедшей на улицы, а «самой апокалипсической в мире» (с. 245); третий — когда наконец «новое религиозное сознание» смогло отмежеваться от революционной фразеологии, и четвертый — время подведения итогов.

Как философа Троцкий вводит Мережковского в русло реформаторского религиозного движения начала XX века, хотя и считает в целом перемену, происшедшую в русской интеллигенции, случайной. О судьбах русской интеллигенции и в связи с ними об идеях Мережковского критик задумался еще раз, обратившись к оценке труда чешского философа и социолога Т.Масарика «Русское искусство и религиозная философия». Рецензия Троцкого называется «Россия и Европа», и речь в ней идет о взаимоотношениях церкви, государства, интеллигенции и религии. Троцкий считает, что основные посылки Мережковского и Масарика совпадают; поэтому можно предположить, что, критикуя Масарика, он развенчивает и построения Мережковского.

Троцкий не согласен с главной мыслью работы Масарика — о теократичности российского общества и государства в отличие от европейских образований. Попутно он опровергает мнение Мережковского, что интеллигент нового времени переживает вследствие оформившегося личностного самоопределения «титаническую субъективную трагедию»[6]. На самом деле, считает критик, религия в России всегда была бюрократизирована официальной идеологией, не оставляла места для мировоззренческих исканий. Поэтому-то и русская интеллигенция, никогда не воспринимавшая официальной идеологии, в большинстве своем была безрелигиозна и «внецерковна». В начале века возникла настоятельная потребность восстановить утраченную ранее связь с массами. И русская интеллигенция попыталась нащупать ее именно в религиозной сфере. Поэтому, делает вывод Троцкий, обращение к религии в среде интеллигенции в это время было вопросом не духовного ее самоопределения, а вопросом политическим.

Одно из главных свойств Мережковского, которое представляется Троцкому проявлением родовых свойств интеллигенции вообще,— «отсутствие личной нравственной устойчи-

вости» (с. 267). Именно этим он объясняет в статье «Для красоты слога» приход Мережковского, еще недавно ярого противника государственности, «под крылышко» государственника П.Струве в журнал «Русская мысль». При этом, замечает Троцкий, метаморфозы Мережковского совершаются абсолютно безтрагедийно. Его духовные искания «бесстрастны», его идейные «измены» ни в ком «не рождают протеста» (с. 237).

Одновременно критик упрекает писателя в безвкусице, пристрастии к бутафорским эффектам, «неразборчивой жадности к словесной мишуре», «словесной косметике», «умничающей и <...> озабоченной красивостью» (с. 237). Почему-то Троцкий убежден, что все это — производное от нечистой совести. Именно «духовная трусость» Мережковского, на взгляд Троцкого, заставляет его прятаться за цитаты. «Он просто болен «цитатоманией»,— пишет критик, в одной и той же работе встречаются фразы из «Петербургской старины», произведений Лермонтова, Достоевского, Радищева, Кантемира, И.Аксакова. А в результате — механически выстроив всех деятелей русской литературы в две шеренги, он их устами начинает «формулировать то, чего он сам формулировать» (с. 254) не решается и тем самым превращает одних в «адвокатов бога», а других — в «адвокатов дьявола»».

Нельзя сказать, что это наблюдение отличалось особой оригинальностью. Еще за три года до появления статьи Троцкого те же упреки писателю сделал Н.Минский, заметив, что тот «никогда не проповедует своими словами — всегда чужими, всегда цитатами». Мережковский — «тайновидец книжных цитат» и «заставляет слушать себя, скрываясь за словами, мыслями и образами любимых писателей». В конечном счете писатель создает «из цитат своего собственного, самодельного Толстого, Достоевского»[7].

Убийственный недостаток Мережковского — философа, теоретика, публициста, на взгляд Троцкого, состоит в том, что парадоксальность его мышления на поверку оказывается мнимой, что внезапный разрыв в цепи его рассуждений на самом деле тщательно подготовлен, что все его мистические порывания отрепетированы с самого начала. Мережковский, резюмирует критик, «всегда на вершине, всегда на грани двух бездн <...> лицом то к одной <...>, то к другой <...>, но непременно с соблюдением симметрии» (с. 237).

Троцкий весьма ядовито иронизирует над торжественной серьезностью философа. И здесь подчас оказывается прав: действительно слова писателя в открытом письме к Н.Бердяеву

(о котором упоминает критик) о том, что «проблема дьявола» для него решена окончательно, звучат достаточно курьезно. Но Троцкому мало посмеяться над подобным глубокомыслием, ему важно убедить читателя, что в Мережковском кроется ни много ни мало равнодушие к «будущим историческим судьбам человечества» (с. 247), отсутствие какой бы то ни было общественной программы.

Упрек в бесстрастии — «ему не хватает страсти», а ее не «заменишь ничем» (с. 237) — это в конечном счете обвинение в отсутствии социальных пристрастий. В интерпретации Троцкого страсть — это фанатизм, «идейная нетерпимость», суровый «прозелитизм» (с. 222). Он уверен, что идейная нетерпимость — производное от объективной непримиримости, диктуемой «механикой общественных отношений» (с. 267) — так именовал он классовые противоречия. Троцкий явно движется в русле провозглашенных левым крылом русской социал-демократии нетерпимости, бескомпромиссности, борьбы как основополагающих принципов бытия. А поскольку ничего этого у Мережковского нет (хотя это и странно, так как, по логике Троцкого, близость к господствующему классу должна была бы провоцировать нечто подобное), критик позволяет себе усомниться даже в истинности любви Мережковского к культуре. Ибо на «активное и страстное» отношение к ней способны-де лишь социально обездоленные массы, «пролагающие дорогу к культуре» (с. 244).

Мережковский, читаем мы в статье «Культурный себялюбец», бежит всякой трезвости, ищет «таинственного взлета, подъема, страсти» (с. 249), пытается внушить себе и другим, что он заинтересован, горит, привержен и т.п., но все оказывается тщетно. Ведь, по мнению Троцкого, «новое религиозное сознание» на самом деле лишено плоти и крови, представляет собой только голую формулу, в которой реальные противоречия жизни — лишь повод для более или менее удачных «литературных антитез». Мережковский, казалось бы, нащупывает противоречия действительности, но предлагает в качестве их разрешения компромисс, причем «трусливый». Выбранный эпитет далеко не случаен в устах Троцкого. Именно стремление к нащупыванию точек соприкосновения, исканию компромисса и вызывает в нем особенную неприязнь к писателю, как, впрочем, и к другим деятелям религиозного и либерального движений, выступивших после 1905 года с лозунгом объединения всех прогрессивных сил на почве культуры и культурных традиций России. Эти поиски примирения через куль-

туру Троцкий (и близкие ему по духу критики — Л.Каменев, например) расценивает не иначе, как желание душевного комфорта и спокойствия и объясняет скепсисом и испугом интеллигенции перед массовыми народными выступлениями.

Но говоря о Мережковском, критике и публицисте, Троцкий вместе с тем довольно точно обнаружил порок критики, которую, пользуясь определением Н.Минского, можно назвать «миссионерской, проповеднической»,— ее схематичную предвзятость, готовность подогнать живую ткань жизни и литературного произведения под заданную идею. Как заметил по поводу Мережковского тот же Минский, литература для него — лишь «вспомогательное средство», а литературно-критическая статья — просто «форма», в которую он «заботливо кутает свою сектантскую проповедь»[8].

Но и сам Троцкий оказывался по типу критического мышления своеобразно близок Мережковскому. И для Троцкого литература становилась полем, на котором он упражнялся в доведении истин исторического материализма и принципов классового анализа явлений до сведения неразумных.

Мережковский довольно быстро расстался с критикой «психологической, неисчерпаемой, беспредельной», демонстрирующей воздействие «души писателя» на «ум, волю, сердце» исследователя, открывающей «неожиданное в знакомом, свое в чужом, новое в старом», дающей трактовку писателя «в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения»[9], иными словами критикой субъективной, изменчивой, прихотливой, никогда не исчерпывающей до конца предмета своего исследования, пропагандистом которой он выступил в начале творческого пути. Однако уже тогда в критической палитре Мережковского содержались и иные, догматические, оттенки. Позже свои суждения о литературе он стал все более категорически подчинять своей общей идее извечного борения начал Святой Плоти и Святого Духа, необходимости их синтеза в царстве Третьего Завета, избрав текстом для своей «неохристианской» проповеди всю русскую литературу[10].

С середины 1900-х годов «полевевший» Мережковский уже отождествлял «божественное или Христово начало с революционным движением, а дьявольское или антихристово — с реакцией»[11]. В его разведенном на полюса мире «Бог и дьявол», «Христос и Антихрист» отныне становились, по словам С.Франка, «простыми кличками для партийных направлений и партийной борьбы», и — так же, как в марксистской критике понятия «пролетариата и буржуазии», «социалистического

идеала и буржуазных ценностей»,— оказывались наперед заданными оценочными категориями, сквозь призму которых рассматривалась литература. И в том и в другом случае построения, как отметил Л.Шестов, возникали самостоятельно, «совершенно независимо от того, дает ли к ним настоящий повод предмет, о котором идет речь»[12].

Как и Мережковскому, чей «крупный литературный и художественный талант» мог «обнаруживать тонкое чутье правды и давать эстетическое удовлетворение, даже если он занят доказательством» сомнительных «истин»[13], Троцкому, обладавшему очевидным литературным дарованием, даже в крайне «заидеологизированных» статьях второго периода его деятельности удавалось подчас довольно метко характеризовать стиль, манеру письма разбираемого автора. Что же касается глубинных характеристик мировоззрения, чуждого критику, то в лучшем случае Троцкий был способен отнестись к «объекту» своего исследования как к отстающему ученику, призывая его встать вровень с «ушедшим» вперед «классом», в худшем же — ограничивался лишь насмешками и издевками.

Кстати, эта политизация и идеологизация методологии самым отрицательным образом повлияли на стиль самого Троцкого. На смену внимательному и в большинстве случаев доброжелательному прочтению текстов, имевшему место ранее, пришли грубые выпады, резкие (хотя порой и броские, запоминающиеся) оценки и определения, безапелляционные суждения. Стало превалировать презрительное отношение к оппонентам, сказывающееся, например, в подборе эпитетов («открыто почесывающийся Розанов», «теоретически-невменяемый Чуковский» и т.п.). Сходные моменты современники отмечали и у Мережковского. Его стиль на определенном этапе тоже стал отличаться резкостью, суждения приобрели характер тенденциозной категоричности. А ведь в свое время Мережковский вменял в обязанность критику «высшую культурную терпимость» и умение подняться «выше враждующих литературных партий и лагерей»[14].

Мережковский и Троцкий придерживались прямо противоположных в содержательном плане методологических и идеологических установок, но использование в одном случае религиозно-идеологических, в другом — социально-идеологических установок приводило к сходным результатам: на первый план выступали такие качества личности писателя, как его социально-политические взгляды, общественная ангажированность, либо религиозная ориентация. Хотя, и это следует оговорить

особо, «качество» идей, их философская «продуктивность», несомненно, оказывались небезразличны по отношению к результатам исследования. Поэтому «спор о вере и о чуде»[15], который вел Мережковский, используя для доказательства своей точки зрения материал русской литературы, тем не менее больше соответствовал ее содержательной компоненте, чем рассуждения о преимуществах пролетарского коллективизма перед буржуазным индивидуализмом, которые заполняли статьи Троцкого и в которых писатель становился «носителем», «выразителем» того или иного сознания. Это, собственно, и определило большее число «прозрений» и «угадываний» в работах Мережковского по сравнению с работами Троцкого, сохранившими на сегодняшний день преимущественно историко-литературное значение. «Власть идей» несомненно притупляла критическое чутье автора исследований о Л.Толстом, Лермонтове, Достоевском, Тютчеве, хотя элементы творчества никогда полностью не исчезали из поля зрения Мережковского, как это случилось с Троцким.

Критикуя принципы Мережковского, Троцкий косвенным образом выявил пороки марксистского критического метода — его «идеологические шоры». То, что сказал Троцкий о критической манере Мережковского, могло быть сказано и говорилось, как показано выше, и другими критиками, отнюдь не марксистами по убеждениям. Но статьи этого критика-марксиста поучительны прежде всего тем, что в полной мере доказывают недостаточность исключительно идеологических критериев при решении специфически литературоведческих задач, несостоятельность критики, все развитие литературы выводящей из общественных коллизий и классовых столкновений.

1 *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1924. С. 346. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
2 *Ленин В.И.* Полн. собр. сочинений. Изд. 5. Т. 8. С. 254.
3 Там же. Т. 4. С. 269.
4 Там же. Т. 4. С. 316.
5 Там же. Т. 12. С. 104.
6 *Троцкий Л.* Сочинения. М.–Л.: ГИЗ. 1926. Т. XX. С. 491.
7 *Минский Н.* Абсолютная реакция (Л.Андреев и Мережковский) // Минский Н. На общественные темы. СПб., 1909. С. 207, 206.
8 Там же. С. 206.
9 *Мережковский Д.* Полн. собр. сочинений: В 24 т. М., 1914. Т. XVII. С. 5, 6.
10 *Минский Н.* Указ. соч. С. 206.
11 *Франк С.* О так называемом «новом религиозном сознании» // Франк С. Философия и жизнь. СПб., 1910. С. 343.

[12] *Шестов Л.* Власть идей (Д.Мережковский. Л.Толстой и Достоевский. Т. 2) // Шестов Л. Собр. сочинений: В 6 т. Т. IV. Апофеоз беспочвенности. СПб., б.г. С. 261.

Как заметил Л.Шестов, «идеи г. Мережковского хорошие, благородные, возвышенные идеи — не хуже, может быть, лучше других идей, обращающихся ныне в обществе. Беда в том, что идеи не нужны» (там же, с. 294). Точнее, конечно, говорить не о собственно идеях, а о порочной системе «власти идей» (так и названа статья Л.Шестова о Мережковском); плоха не идеология как таковая (она неизбежна при оценке идейной сферы), а «идейный радикализм» (там же, с. 261) пишущего.

[13] *Франк С.* Указ. соч. С. 345–346.

[14] *Мережковский Д.* Полн. собр. сочинений. Т. XVIII. С. 270.

[15] *Минский Н.* Указ. соч. С. 206.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аверинцев С.С. 202, 206, 291, 301
Авилова Л.А. 236
Агеев К.М. 249
Адамович Г.В. 182, 185, 189, 190, 195, 196, 197, 307, 308, 312
Адлер Макс 327
Адорно Теодор 148
Айхенвальд Ю.И. 258, 272
Аксаков И.С. 58, 331
Аксаков С.Т. 107
Алданов М.А. 16, 189, 304, 306, 311 (Aldanov)
Александр Македонский 65, 95
Александр I 9, 10, 18, 165
Алексеев М.П. 88
Алексей, царевич 11, 58, 63, 64, 128
Алексей, человек Божий 63
Аллой Владимир 255, 256
Алферов А. 179
Амвросий Медиоланский 54
Аммиан Марцеллин 35
Амфитеатров А.В. 179, 248
Андреев Л.Н. 165, 175, 205, 244, 248, 327, 329, 335
Андрущенко Е.А. 258, 272
Аникин Г.В. 233
Анненков Ю.П. 312
Апт С.К. 149
Апулей 226
Аракчеев А.А. 9
Аристотель 86
Арцыбашев М.П. 175, 241
Асмус В.Ф. 270, 273
Ахматова А.А. 89, 167, 297, 301, 312

Базаров В.А. 249, 250, 256
Байрон Джордж Ноэл Гордон 165, 169, 199, 201, 263, 270, 272, 273
Бакст (Розенберг) Л.С. 60, 111
Бакунин М.А. 129, 142, 171, 172
Баронов Г.А. 249
Барта Петер 201, 206
Бахрах А.В. 302, 304
Бахтин М.М. 8, 9, 17, 91, 101, 102, 105, 286, 301
Бахтин Н.М. 8, 17, 72, 80
Безродный М.В. 71
Бейлис М. 165, 173
Белинский В.Г. 142, 152–154, 163, 207, 208, 222, 259, 262, 272, 275, 323–325
Белый А. (Бугаев Б.Н.) 19, 22, 30, 33, 56, 66, 67, 70, 110, 137, 138, 144, 146, 148, 149, 155, 201, 202, 205, 215, 256
Бем А.Л. 179, 182, 185, 191–193, 195–197
Бенуа А.Н. 35, 50, 111, 251
Берберова Н.Н. 196
Бергсон Анри 15
Бердяев Н.А. 11, 17, 18, 113, 137, 139, 145, 147, 148, 155, 161–163, 207–210, 213, 222, 248, 255, 301, 313, 320, 321, 325, 331
Берковский Н.Я. 291, 297, 301
Бисмарк Отто фон Шенхаузен 141
Бланшо Морис/Blanchot M. 103, 105
Блейк Уильям 83
Блок А.А. 12, 17, 18, 110, 137–140, 146, 147, 149, 155, 165, 172, 175, 176, 200–202, 204–206, 210, 240, 242, 244, 248, 249, 256, 259, 272, 274–279, 283, 295, 300–302, 313, 321
Блум Харольд/Bloom Harold 225, 234
Блюм Леон 84
Богданов (Малиновский) А.А. 249, 256
Богданович А.И. 32
Богучарский В.Я. 171
Бодлер Шарль 198, 201
Бонавентура (Джованни Фиданца) 94
Борджиа Чезаре 13, 52
Борис Годунов 79 (царь Борис)
Бранд В.В. 179, 181, 195 (Б.В.)
Боткин В.П. 107
Бродский Н.Л. 270, 273
Брюсов В.Я. 31, 32, 136, 140, 142, 144, 147–149, 198, 240, 282
Булгаков М.А. 16

Булгаков С.Н. 137, 155, 209, 222, 313
Бунаков-Фондаминский И.И. 116
Бунин И.А. 302–311
Бунин Ю.А. 302
Бунина В.Н. 304, 305, 307, 311
Буренин В.П. 37, 44

Валлоне А./Vallone A. 82, 87
Варшавский В.С. 179
Вахтель Эндрю 105
Вацуро В.Э. 271
Вебер Е.С. 179, 185, 196
Вейдле В.В. 89, 105
Вейнингер Отто 114
Вербицкая А.А. 175
Верди Джузеппе 23
Веселитская Л.И. (Микулич В., *псевд.*) 37
Видо, гр. 84
Висковатов П.А. 264
Висконти Маттео 54
Висконти Оттоне 54
Войнович В.Н. 159
Войтоловский Л.Н. 326
Волконский П.М., кн. 10
Волошин М.А. 300
Волынский А. (Флексер А.Л.) 30, 41–43, 50, 208, 215, 222, 223, 245
Вулф Вирджиния 92

Гапон Г.А. 170
Гарин-Михайловский Н.Г. 141
Гаршин В.М. 237
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 271
Герелль Грета 73
Герцен А.И. 137–140, 142, 145, 152, 272, 321
Гершензон М.О. 48
Гете Иоганн Вольфганг 34, 48, 75, 131, 135, 141, 165, 199–201, 203, 204, 223, 241, 272
Гиголов Г.М. 256
Гиппиус, Гиппиус-Мережковская З.Н. (Антон Крайний) 30, 33, 35, 37, 39 (Зин.Н.), 40, 42, 43, 48–50, 56, 57, 71, 76–78, 80, 81, 84, 88 (Z.Gippius), 111, 113–118, 137, 147, 148, 164, 165, 168, 170, 171, 176, 177, 178, 190, 223, 225, 233, 237, 240, 242, 248, 255, 256, 274, 279, 302–308, 310, 311, 314–317, 325
Гиппиус Н.Н., Т.Н. 116
Гиреев Д.А. 271, 273
Гитлер (Шикльгрубер) Адольф 150, 317
Гинзбург Л.Я. 293, 295, 301
Глинский Б.Б. 32
Гоголь Н.В. 56, 138, 152, 239, 247, 262, 265, 266
Гойя Франсиско Хосе де 246
Голенищев-Кутузов И.Н. 88
Голованов Н. 50
Гомолицкий Л.Н. 179, 182, 193, 195, 197
Горнфельд А.Г. 145, 149
Городецкий С.М. 292
Горький (Пешков) А.М. 141, 146, 154, 155, 157, 161, 162, 165, 175, 217–219, 239, 240, 243–246, 248–257, 313
Готье Теофиль 226, 227
Григорьев Ап.А. 259, 275
Грин Милица 304
Грифцов Б.А. 5, 17, 282, 300
Гришунин А.Л. 256
Гроссман В.С. 159
Гумилев Н.С. 191, 295, 301
Гуревич Л.Я. 41–43, 45, 50
Гюисманс Ж.-К. 292

Д'Ор (Оршер О.Л.) 235
Данилевский А.А. 71
Данилевский М.Я. 137
Данилевский Р.Ю. 135, 148, 272
Данте Алигьери 51, 77, 78, 82–88, 175, 199–201, 205, 294
Джойс Джеймс 184, 191, 192
Джорджоне 293 (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко)
Диккенс Чарльз 91

Дильтей Вильгельм/Dilthey 90, 91, 105
Дистерло Р.А. 235
Добролюбов А.М. 32
Добролюбов Н.А. 247, 259
Долгополов Л.К. 71
Достоевская А.Г. 215, 223
Достоевский Ф.М. 8, 45, 56–59, 71, 75, 107–110, 117, 125–127, 130, 139, 141, 142, 152, 153, 161, 162, 165, 182, 183, 201, 207–223, 232, 233, 239, 240, 245–247, 249–255, 257, 260, 261–263, 265, 271, 283, 284, 290, 308, 309, 311, 312, 321–323, 331, 335
Дьяконова Н.Я. 270, 273
Дягилев С.П. 238

Евгеньев-Максимов (Максимов) В.Е. 49, 148
Еврипид 281
Ермолаев И.Н. 79
Есаулов И.А. 256
Ефимов И.М. 258, 272

Жид Андре 306, 308
Жирмунский В.М. 301

Зайцев Б.К. 252, 257, 304, 312
Зайцева В.Н. 304
Замятин Е.И. 159
Зверев А.М. 270, 273
Зелинский Ф.Ф. 182, 196
Заникелли 310
Злобин В.А. 73, 79, 117, 118, 179, 182, 189, 190, 195, 223, 304

Иаков 153
Ибсен Генрик 124, 129, 199, 201, 203, 327
Иван Грозный 62, 288
Иванов Вяч.И. 60, 71, 85, 114, 118, 130, 132, 137, 139, 145, 153, 154, 155, 163, 202, 205, 207, 209, 219–221, 223, 249, 318, 325
Иванов Г.В 308
Иванов-Разумник Р.В. 139, 171, 276
Иванова Е.В. 49
Иванова Л.Вяч. 84, 88
Ивановская П.С. 257
Измайлов А.А. 33
Ильин И.А. 22, 30, 98, 105, 286
Иоанн Богослов, апостол 78, 97
Иоанн Креста (Хуан де ла Крус) 74, 78
Иоанн Креститель 128
Иоахим Флорский/Joachim of Fiore 76, 87, 112, 113, 117
Иов 153
Иосиф Волоцкий 57, 59

Кальвин Жан 74–77, 168
Кальдерон де ла Барка Педро 199, 204
Каменев (Розенфельд) Л.Б. 249, 256, 333
Кантемир А.Д. 331
Кантор М.К. 197
Карамзин Н.М. 288
Карташов А.В. 116, 171, 193, 197
Катя, дочь Половцова А.В. 37, 49
Кафка Франц 159
Келдыш В.А. 257
Керенский А.Ф. 314–317
Кизеветтер А.А. 13, 18, 162
Киселева М.В. 235
Клаус Эдит/Clowes Edith W. 8, 14, 18, 135
Климент Римский 112, 117
Колесникова Е.И. 149
Коллеоне Бартоломео 94
Колоницкий Б.А. 325
Колумб Христофор 13
Комиссаржевская В.Ф. 240
Кондаков И.В. 163
Кони А.Ф. 36–38, 40, 41, 48
Констанций II 35
Коренева М.Ю. 135, 148, 211, 223, 272
Корнилов Л.Г. 164, 317
Коровин К.А. 79
Короленко В.Г. 248, 249, 253, 257, 317
Котляревский Н.А. 259
Кречетов С. (Соколов С.А.) 50

Кроче Бенедетто/Croce B. 51, 82, 87, 88
Кузнецова Г.Н. 304
Куприн А.И. 175, 211, 241
Куприяновский П.В. 49
Куфферле Ринальдо 82

Лавров А.В. 258, 272
Лас Каз Эммануэль-Огюст-Дьедонне де 100, 101
Лассаль Фердинанд 141
Левин Ю.И. 223
Лекманов О.А. 291, 301
Лейбниц Готфрид Вильгельм 11
Ленин (Ульянов) В.И. 116, 162, 163, 256 (В.Ильин), 278, 316, 329, 335
Леонардо да Винчи 11–14, 24, 26, 30, 33–35, 38, 45, 52–55, 128, 199, 226, 232, 233, 285, 295
Леонов Л.М. 188
Леонтьев К.Н. 137, 139, 148
Лермонтов М.Ю. 191, 201, 239, 258–273, 331, 335
Лессинг Готхольд Эфраим 20
Лжедмитрий I 65 ("Отрепьев"), 79
Лихачев Д.С. 105, 324, 325
Логиновская Е.В. 271, 273
Лонг 226, 227, 281
Лосев А.Ф. 199, 200, 206, 300, 301
Лосский Н.О. 8
Лотман Ю.М. 206
Лука, евангелист 166
Лукаш Иван 104
Луначарский А.В. 211, 249, 250, 322, 326
Лунин М.С. 261
Любимова Е.Н. 10, 18
Лютер Мартин 74–78, 86, 168
Ляцкий Е.А. 144

Майков А.Н. 38
Макиавелли Никколо 52
Маковицкий Д.П. 325
Максимов Д.Е. 49, 148, 200, 206, 273
Малатеста 94
Маленькая Тереза/св. Тереза Лизьеская 74, 78
Мамченко В.А. 117
Мандельштам Н.Я. 301
Мандельштам О.Э. 280, 288–301
Мандельштам Ю.В. 179
Манн Томас 147, 149, 225, 233 (Thomas Mann)
Марк Аврелий 202, 204
Маркс А.Ф. 45
Маркс Карл 141, 143
Маркузе Герберт 148
Масарик Томаш 330
Мартынов Н.С. 267
Мережковские Д.С. и З.Н. 36–38, 42, 46, 49, 50, 73, 75, 77–80, 84, 85, 106–108, 110–112, 114–117, 137, 176, 179, 189 («мы»), 243, 274, 275, 277, 302–304, 306, 307, 311, 314, 315, 317, 318, 325
Мережковский С.И. 39, 42
Метнер Э.К. 137
Мечников И.И. 167
Микеланджело Буонарроти 52, 199, 232, 233
Милль Джон Стюарт 138, 157
Милюков П.Н. 278
Мин Д. 83
Минский Н.М. 45, 145, 331, 333, 335, 336
Минц З.Г. 8, 71, 201, 203, 206, 274, 280, 293, 300, 301
Михайлова Е.Н. 273
Михайловский Н.К. 152, 207–209, 235, 237, 275, 321, 323
Мицкевич Адам 180, 181
Миш Г. 90
Монтень Мишель де 199, 202, 203
Мопассан Ги де 236
Моро Лодовико, герцог 13, 53, 287
Моррис Уильям 225
Моруа Андре 91
Мостовая Н.Н. 223
Мочалов И. 149
Муравьев-Апостол С.И. 11, 14
Муссолини Бенито 51, 82, 84, 88, 150, 309, 310
Мюссе Альфред де 187

Набоков В.В. 92
Надсон С.Я. 48
Наполеон Бонапарт 7, 59, 93–104, 130–132, 165, 169
Неведомский (Миклашевский) М.П. 248, 249
Некрасов Н.А. 263
Николай II 44 (государь), 141 (русский царь), 321
Николай Михайлович, вел. кн. 9, 18
Николай Николаевич, вел. кн. 314
Ницше Фридрих 18, 62, 107, 110, 119–122, 124–135, 137, 139–141, 143, 149, 180, 199, 205, 206, 211, 223, 232, 265, 272
Новалис фон Харденберг Фридрих 91
Новиков Н.И. 143
Нольман М.Л. 270, 272
Нувель В.Ф. 111
Ньютон Исаак 60, 61

Оболенский Л.Е. 32
Овсянико-Куликовский Д.Н. 142
Одоевский Вл.Ф. 261
Одоевцева И.В. 311
Ортега-и-Гассет Хосе 147
Оруэлл Джордж 159

Павел, апостол 78, 174
Павел I 9
Папини Джованни 310
Парнис А.Е. 195
Паскаль Блез 76, 77, 81, 210
Пасколи Джованни 88
Пахмусс Темира/Pachmuss T. 80, 81, 105, 117, 178, 196, 197, 223, 311
Пейтер Уолтер/Pater Walter 225–234
Перовская С.Л. 170
Перцов П.П. 31, 48, 181
Пестель П.И. 14
Петр, апостол 78, 97
Петр I 10, 11, 14, 21, 33, 39, 58–62, 64, 142, 285
Петрарка Франческо 299
Петроний Гай 35, 226
Пико де Мирандола Джованни 226
Пилсудский Юзеф 150
Писарев Д.И. 247
Платон 34, 132, 206, 281
Плеханов Г.В. 249, 256
Плещеев А.Н. 237, 238
Плиний Младший 202
Плюханова М.Б. 105
Поварцов С.Н. 242
Полевой Н.А. 87
Половцов А.В. 32, 36–40 (А.В.), 44, 48, 49
Померанц Г.С. 17
Поплавский Б.Ю. 179
Пришвин М.М. 165
Протопопов А.Д. 314
Протопопов М.А. 238
Пруст Марсель 184, 192
Пушкин А.С. 9, 34, 48, 56, 59, 79, 123, 131, 169, 191–194, 197, 201, 204, 236, 238, 240, 259, 262, 269, 272, 282, 312, 322
Пыпин А.Н. 9, 41, 49

Рабле Франсуа 301
Радищев А.Н. 331
Рафаэль Санти 23, 52, 226, 232, 234
Ревякина И.А. 223
Рейснер М.А. 249
Рейфман П.С. 117
Ремизов А.М. 182, 205, 243, 255
Ремизова-Довгелло С.П. 255
Ремюз 103
Ренан Жозеф Эрнэст 204
Р#ескин Джон 224, 225, 233
Робеспьер Максимильен 59
Родзянко М.В. 314
Роднянская И.Б. 270, 271, 273
Розанов В.В. 17, 21, 22, 30, 107, 111, 144, 148, 154, 165, 172–174, 182, 196, 214, 249, 271, 300, 322, 334
Розенталь Бернис/Rosenthal B.-G. 8, 135, 148, 223
Россетти Данте Габриэле 83
Рылеев К.Ф. 14, 140, 316

Савинков Б.В. 116, 171 (Ропшин)

Савонарола Джироламо 21, 139, 294, 299
Салтыков-Щедрин М.Е. 159, 322
Санд Жорж (Дюпен Аврора) 112
Сахаров А.Д. 323
Сегюр П.П. 100, 103
Сервантес Сааведра 199, 201
Сервет Мигель 76
Сизеранн Робер де ла (Sizeranne Robert de la) 233, 234
Силард Лена 201, 206
Скабичевский А.М. 37, 237
Слонимский Л.З. 41, 44, 49
Случевский К.К. 48
Смирнова (Сазонова) С.Н. 223
Смоленский В.А. 181, 195
Соколов Г.Г. 179, 195
Сократ 77
Солженицын А.И. 312–321, 323–325
Соловьев Вл.С. 36, 50, 78, 83, 107, 108, 110, 112, 113, 117, 121, 152, 156, 191, 205, 209, 212, 223, 262–270, 272, 322
Соловьев С.М. 50
Сологуб (Тетерников) Ф.К. 42, 43, 50, 144, 205
Софокл 34, 97, 281
Спасович В.Д. 38
Сталин (Джугашвили) И.В. 318
Стасов В.В. 248
Стасюлевич М.М. 40, 41, 44, 45, 50
Стендаль (Анри Мари Бейль) 100, 187
Столыпин П.А. 321
Стоун Ирвинг 16
Страхов Н.Н. 207, 214
Стриндберг Август Юхан 201
Струве Г.П. 196
Струве П.Б. 129, 140–142, 147, 154, 162, 179, 194, 195, 197
Стругацкие А.Н., Б.Н. 159
Суворин А.С. 36, 173, 235, 237, 238, 241
Суриков В.И. 293
Сфорца 94
Сытин И.Д. 315

Талейран Шарль Морис 100
Талицкий Гр. 60
Тальнэ де (ур. Ильина) 37
Тацит 35
Терапиано Ю.К. 179, 307
Тереза Испанская (Авильская) 74, 78
Тереза Лизьеская — см. Маленькая Тереза
Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс 168
Тименчик Р.Д. 290, 301
Тит Ливий 35
Тициан (Тициано Вечеллио) 295
Ткачев П.Н. 214
Толстая Ал.А. 168
Толстой А.К. 79
Толстой А.Н. 11, 16
Толстой Л.Н. 45, 55, 59, 107, 125, 126, 141, 152, 161, 165, 168, 169, 201, 210, 217–221, 228–233, 239, 240, 245–248, 252–255, 262, 263, 271, 272, 283, 284, 308, 309, 312, 313, 322, 323, 331, 335
Толстые 229
Топоров В.Н. 71
Троцкий (Бронштейн) Л.Д. 326–335
Трубецкой Е.Н. 14, 18
Трубецкой С.Н. 316
Тургенев И.С. 45, 217, 262, 283
Тынянов Ю.Н. 11, 16, 92, 105
Тэн Ипполит 94
Тютчев Ф.И. 124, 335

Урусов А.И., кн. 50
Успенский Б.А. 206
Успенский Г.И. 152, 323, 327
Утин Б.И. 41, 45, 49

Федин К.А. 188
Федор Кузьмич, старец 9
Федоров Б. 270
Федоров В.Г. 184–193, 196, 197
Федоров Н.Ф. 107, 109–111, 113, 114, 117, 118
Федотов Г.П. 182, 195 (Ф.Г.), 244, 256
Федулова Роза 311

Фельзен Ю. (Фрейденштейн Н.Б.) 179
Фердинанд VII 100
Фет (Шеншин) А.А. 107
Философов Д.В. 111, 114, 116, 171, 175, 176, 179–181, 186–193, 195–197, 223, 248, 253, 314
Флобер Гюстав 44, 124, 141, 202, 283, 296, 300
Флоренский П.А. 155
Фома, апостол 153
Фома Аквинский 86, 87
Фостер Людмила/Foster L.A. 178, 195
Франк С.Л. 140, 162, 333, 335, 336
Франциск Ассизский 78, 199
Фрейд Зигмунд 92
Фрейденберг О.М. 99, 105
Фрейдин Г./Freidin G. 293, 301

Хайдеггер Мартин 147
Хаксли Олдос 159
Хвостова-Сушкова (Сушкова) Е.А. 266, 272
Хирьяков А.М. 179
Христос 15–17, 20, 21, 26, 28–30, 69, 73, 74, 76, 77, 86, 95, 97, 98, 108, 109, 112, 117, 123–134, 142, 152, 153, 155, 159, 160, 166, 169, 172, 173, 205, 211, 229
Ходасевич В.Ф. 167, 177, 188, 196, 307, 308

Цвейг Стефан 92
Цветаева М.И. 138, 182
Цезарь Гай Юлий 65, 95, 131
Цехновицер О.В. 50

Чаадаев П.Я. 143, 151, 152
Чайковский П.И. 88
Черашняя Д.И. 299, 301
Червинский Ф.А. 33
Чернышевский Н.Г. 92, 107, 115, 116, 275, 321
Честертон Гилберт Кит 191
Чехов А.П. 30, 33, 36, 141, 145, 146, 165, 172–175, 217, 235–242, 244, 246–248, 253, 301
Чиннов И.В. 179
Чистович И.А. 71
Чуковский К.И. 30, 286, 301, 334
Чулков Г.И. 243

Шаляпин Ф.И. 79
Шаляпин Ф.Ф.
Шекспир Вильям 169, 199, 201, 204, 279
Шеллинг Фридрих-Вильгельм 271
Шестов Л. (Шварцман Л.И.) 17, 155, 213, 300, 334, 336
Шиллер Иоганн Фридрих 200, 201, 279
Шмелев И.С. 309
Шопенгауэр Артур 11, 167
Шпенглер Освальд 130, 135, 137, 300
Шпенглер Уте/Spengler Ute 226
Штейнер Рудольф 130, 132, 133
Штирнер Макс 129

Щербак И.И. 313

Эберс Георг 31, 47
Эдель Л./Edel L. 101
Эйхенбаум Б.М. 270, 272, 273, 301
Эккерман Иоганн Петер 204
Эко Умберто/Eco U. 86, 88
Элиот Томас Стернз 225
Энгельгардт Н.А. 32, 301
Энгельс Фридрих 141
Энгиенский, герцог 100
Эпикур 228
Эразм Роттердамский 75

Юлиан Отступник 12, 14, 31, 33, 35, 45, 46, 50, 122 (римский император), 123, 227, 282
Юлий Цезарь — см. Цезарь
Ющинский А. 173

Ямпольский И.Г. 50
Ян Гари Р. (Jahn Gary R.) 225, 233
Янов А.Л. 321
Яновский Феодосий 58

Benz E. 117

Caprioglio N. 87

Gasparov B. 118
Gould W. 117

Hughes R. 118

Lednicki W. 105
Levant F. W. 105

Manuel F. E. 117
Manuel F. P. 117

Matich O. 118
Michalski K. 87

Paperno I. 118
Pohorecka Z. 23 («чешская переводчица»), 30

Reeves M. 117

Spendel G. 87

Zucconi A. 87
Zarko O. 87

УКАЗАТЕЛЬ УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д.С.МЕРЕЖКОВСКОГО

«Акрополь» 281
«Александр I» 5, 6 («роман»), 9, 18, 73, 155, 241, 288, 291, 325
«Антихрист. Петр и Алексей» 5, 10, 13, 15 («заключительное звено»), 26–28, 30, 56, 57 («третья часть трилогии»), 59, 60, 73, 128, 155, 285, 287, 289, 290, 293
«Асфодели и ромашка» 242, 256

«Балаган и трагедия» 274
«Бог» 37
«Больная Россия» 325
«Борис Годунов», в соавторстве с З.Н.Гиппиус 73, 77, 79–81
«Брат человеческий» 241, 242
«Будет радость» 219, 258, 272
«Было и будет: Дневник 1910–1914» 18, 148, 164–167, 169, 170 («книга»), 176, 223, 318, 325

«В.Розанов» 166, 177
«В обезьяньих лапах» 267
«В тихом омуте» 248
«Вера» 193
«Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» 198, 205, 206, 210, 280–283, 288
«Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» 5, 16, 39, 45 («Леонардо»), 51, 52, 55, 57 («вторая часть трилогии»), 73, 128, 139 («роман»), 155, 285, 287, 294, 299, 306 («роман»)

«Гете» 15, 288
«Гоголь и Чорт» 144, 266 («статья»)
«Голубое небо» 282
«Горький и Достоевский» 148, 217, 245, 250, 253
«Грядущий Хам» («сборник») 138, 144, 145 («книга»)
«Грядущий Хам» («статья») 10, 18, 136, 138, 139, 142–148, 150, 151, 154, 162, 216, 246, 288

«Данте» («книга о Данте») 7, 27, 51, 74, 80, 82–88, 206 («Dante»), 310, 311
«Данте», в соавторстве с З.Н.Гиппиус 73, 74, 77, 78, 81
«Дафнис и Хлоя», *пер.* повести Лонга 226
«Два отречения» 169
«Две реформы» 134, 135
«Две России» 168, 177
«Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев» 130, 135, 163
«Дмитрий Самозванец», в соавторстве с З.Н.Гиппиус 79, 81
«Достоевский» 210, 221, 283

«Есть Россия» 275, 277, 279
«Еще шаг Грядущего Хама» 146

«Жанна д'Арк и Третье Царство Духа» 7, 73, 193 («отрывок»)
«Желтолицые позитивисты» 138

«Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции» 163, 324 («брошюра»), 325
«Зеленая палочка» 165
«Зимние радуги» 299

«Иисус Неизвестный» 20, 21, 29, 30, 51, 73, 84, 135, 155

«Кальвин» 73–75, 78
«Кальдерон» 205
«Кто убил?» 173, 177

«Л.Толстой и Достоевский» 51, 57, 59 («трилогия»), 70, 71, 124, 210, 211, 216, 220, 225 («книга»), 228, 232 («книга»), 233 («книга»), 283, 295–336
«Лица святых от Иисуса к нам» 7, 73
«Любовь сильнее смерти» 196
«Лютер» 73, 74

«М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» («статья») 130, 217, 258–263, 266, 269, 272 («работа»)
«Майков» 282
«Маленькая Тереза» 73, 81, 88, 197
«Маленькие мысли» 147, 318, 319
«Мессия» 5, 6, 15, 23, 27, 28, 133
«Мещанство и русская интеллигенция» 141–143, 154
«Мир или война (о Достоевском)» 196

«На пути в Эммаус» 166, 167, 176
«Наполеон» («книга о Наполеоне») 7, 27, 89, 92, 93, 96 («Жизнь Наполеона»), 97, 99 («книга»), 101–105, 130 («книги»), 155
«Национализм и религия» 173
«Не святая Русь (Религия Горького)» 218, 245, 252, 253
«Несоленая соль» 175
«Ночью о солнце» 175

«О благородстве пролетариата» 145
«О гуманизме» 182, 195, 196
«О Душе и Христе. Мистерия XIII века» 205
«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 24, 30, 33, 34, 121, 137, 210, 214, 236, 280, 325
«О хорошем вкусе и свободе» 190, 197
«О черных колодцах» 175, 177
«От войны к революции. Невоенный дневник. 1914–1917» 149, 164, 165, 223, 257, 276, 325

«Павел и Августин» 7, 155
«Павел I» 18, 73, 155, 288, 325
«Паскаль» 7 («о Паскале»), 73, 74, 76
«Первенцы свободы. История восстания 14 декабря 1825 г.» 315
«Пророк русской революции. (К юбилею Достоевского)» 142, 215, 216, 257
«Пушкин» 34, 48, 123, 296
«Пятая» [»Бедность, Чужбина, Немощь и Старость] 193
«Революция и религия» 18
«Религиозное народничество» 165, 170, 171, 177
«Реформаторы» 73, 74, 80, 132 («работы»)
«Рождение Богов. Тутанкамон на Крите» 5, 6, 25, 27, 28, 133
«Россия будет. (Интеллигенция и народ)» 147, 325

«Свидание. (Рассказ из времен Юлиана Отступника)» 46, 47
«Св. Иоанн Креста» 73, 81 («Испанские мистики»)
«Св. Тереза Испанская» 73, 81 («Испанские мистики»)
«Сердце человеческое и сердце звериное» 146, 244, 245, 249
«Сильвио» 205
«Символы» 34, 36, 37, 50
«Смерть Богов. Юлиан Отступник» («Отверженный») 5, 12, 20, 24, 26, 27, 31, 32, 34 («роман»), 35–39 («Юлиан»), 40 («Ты победил, Галилеянин»), 41–45 («Юлиан»), 47–51, 73, 122, 139 («роман»), 155, 206, 245, 285, 288, 298, 299, 301
«Смерть Толстого» 165
«Старый вопрос по поводу нового таланта» 236, 242
«Суворин и Чехов» 177, 241, 242
«Судьба Гоголя» 138, 139

«Тайна Запада. Атлантида — Европа» 6, 15, 18, 21, 73, 133, 135, 155
«Тайна Трех. Египет и Вавилон» 6, 18, 20, 27, 28, 30, 73, 133, 135, 155, 220, 223, 290
«Тайна Тютчева» 163
«Тургенев» 217

«Уголино. (Легенда из Данте)» 83

«Флобер» 283
«Франциск Ассизский» 7, 73, 134 («книга»)
«Франческа да Римини» 83

«Христос и Антихрист» («трилогия», «первая трилогия») 5, 7, 10, 13, 15, 16, 19, 21, 27–31, 33, 34, 48, 56, 70, 73, 89, 93, 128, 155, 205, 206, 284, 294, 310

«Царевич Алексей» 274, 278

«Царство Зверя» 5, 6, 9, 13, 15, 18, 73, 155, 288 («вторая трилогия»)

«Чехов и Горький» 146, 162, 217, 218, 234, 244, 246, 250, 253 («статья»)

«Эдип-царь», *пер.* трагедии Софокла 38

«14 декабря» 5, 11, 13, 14, 18, 73, 140, 155, 241, 288, 299, 307

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

I

Колобаева Л.А. Тотальное единство художественного мира. (Мережковский-романист) 5

Милуша Задражилова (Чехия). Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского 19

Соболев А.Л. Мережковский в работе над романом «Смерть богов. Юлиан Отступник» 31

Эридано Бацциарелли (Италия). Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» 51

Ильев С.П. (Украина). Эволюция мифа о Петербурге в романах Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург») 56

Темира Пахмусс (США). Мережковский в эмиграции: романы-биографии и сценарии 72

М.-Л. Додеро Коста (Италия). О книге Мережковского «Данте» . . 82

Полонский В.В. Книга Мережковского "Наполеон": к типологии биографического жанра 89

II

Ольга Матич (США). Христианство Третьего Завета и традиция русского утопизма 106

Бернис Г.Розенталь (США). Мережковский и Ницше. (К истории заимствований) 119

III

Корецкая И.В. «Грядущий Хам» Мережковского: текст и контекст . 136

Кондаков И.В. К феноменологии «грядущего хамства» 150

Королева Н.В. О книге Мережковского «Было и будет. Дневник 1910–1914» 164

Хенрик Баран (США). Мережковский и журнал-газета «Меч» 178

IV

Приходько И.С. «Вечные спутники» Мережковского. (К проблеме мифологизации культуры) 198

Келдыш В.А. Достоевский в критике Мережковского 207

Патриция Карден (США). Мережковский и английский эстетизм. (По поводу книги «Л.Толстой и Достоевский») 224

Гришунин А.Л. Мережковский о Чехове 235

Ревякина И.А. Мережковский о Горьком: против и за 243

Усок И.Е. «Ночное светило русской поэзии». (Мережковский о Лермонтове) 258

V

Магомедова Д.М. Блок в полемике с Мережковским в 1917–1918 гг. 274

Низова И.И. К проблеме художественной рефлексии Мережковского и Мандельштама 280

Татьяна Николеску (Италия). Мережковский и Бунин 302

Петрова М.Г. Солженицын и Мережковский 312

Михайлова М.В. Троцкий о Мережковском. 326

Именной указатель 337

Указатель упоминаемых произведений Д.С.Мережковского 345

Научное издание

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А.М.Горького РАН

Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ:
МЫСЛЬ И СЛОВО

Указатели составлены *Никитиной М.А.*

Верстка *Заики Т.А.*
Компьютерная подготовка текстов *Введенской В.М.*

ЛР № 020961 от 17.02.95

Формат 60x90 1/16. Гарнитура таймс. Печать офсетная.
Печ. л. 22.00. Тираж 1000 экз. Заказ 266.

Специализированное издательско-торговое
предприятие "Наследие"
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6