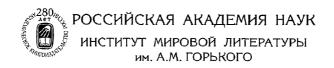
В.В. ПОЛОНСКИЙ

МИФОПОЭТИКА И ДИНАМИКА ЖАНРА в руссной литературе конца XIX - начала XX века



В.В. ПОЛОНСКИЙ

МИФОПОЭТИКА И ДИНАМИКА ЖАНРА в русской литературе

конца XIX – начала XX века



УДК 821.161.1.0 ББК 83.3(2Poc=Pyc)1 П 52



Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям»

Ответственный редактор доктор филологических наук В.А. КЕЛДЫШ

Рецензенты:

доктор филологических наук Д.М. МАГОМЕДОВА, доктор филологических наук М.В. МИХАЙЛОВА

Полонский В.В.

Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX—начала XX века / В.В. Полонский ; [отв. ред. В.А. Келдыш] ; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. — М. : Наука, 2008. — 285 с. ISBN 978-5-02-036279-6.

В монографии анализируются пути воздействия мифологизации текста, зачастую входившей в художественное задание писателей-модернистов, на внутреннюю динамику жанровых форм в русской литературе 1890–1930-х годов. Анализируются произведения А. Белого, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, М. Волощина, М. Кузмина и др. Особо пристальное внимание уделяется историософской прозе Д. Мережковского, в том числе позднего периода творчества.

Для специалистов-литературоведов.

По сети «Академкнига»

ISBN 978-5-02-036279-6

- © Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2008
- © Полонский В.В., 2008
- © Редакционно-издательское оформление. Издательство «Наука», 2008



ВВЕДЕНИЕ

Гуманитарии, занятые описанием мировоззренческого и художественного опыта конца XIX — начала XX в., приложили немало усилий, чтобы показать глубокую связь между эпохальным кризисом «традиционных ценностей» и мифологией в качестве нового универсального познавательного инструмента, который объемлет самый широкий спектр значений — от научной дисциплины как части классической филологии и фольклористики до мифопоэтики как языка литературы, искусства и утопических идеологий. Эту взаимозависимость между переживанием эпохи «смерти бога», провозглашенной Ницше, и архаикоцентризмом культурных интересов эмблематично выразил М. Хайдеггер: «Обезбоженность (Entgötterung) есть состояние, при котором невозможно прийти к решению относительно Бога или богов... Образовавшаяся пустота заполняется историческим и психологическим исследованием мифов»¹.

В науке уже стали традиционными рассуждения о том, что на рубеже XIX—XX вв. кризис социальной характерологии классического романа и исторической эволюционности вообще предопределил «пафос мифологизма» — свойственное ему «обнаружение постоянных и вечных принципов, скрытых под обыденной поверхностью и сохраняющихся неизменными при любых исторических изменениях»², его связь с фрейдистским и юнгианским психоанализом, свидетельствующую об эмансипации индивидуума от общественного контекста. В результате личность в литературе универсализируется, «что позволяет ее интерпретировать в терминах символико-мифологических»³.

Исследование мифологизации как одного из центральных устремлений русского модернизма в последние десятилетия превратилось не только в очень востребованный литературоведческий сюжет, но и в предмет бесчисленных квазинаучных спекуляций, породило множество филологических курьезов. Безмерное расширение сегодня понятия миф (как и соответствующих дериватов: мифологизм, мифопоэтика, мифологема и т.п.) и экспансивность в попытках его приложения в качестве универсального

интерпретационного ключа к самому разнообразному кругу явлений заставляют вспомнить предложенное в свое время Максом Мюллером классическое определение мифа как «болезни языка». Но при этом наполнить это определение не научно-дескриптивным, а, так сказать, метафорическим смыслом: миф действительно стал в «мейнстриме» нынешней филологии болезнью, зачастую разрушающей и дискредитирующей сам научный язык.

В наши задачи не входит обсуждение вопроса о научной основательности мифологической критики (Дж.Л. Уэстен, М. Бодкин, Дж. Кэмпбелл, Р. Чейз, Н. Фрай, М. Элиаде и др.) как таковой с ее уязвимой установкой на восприятие мифа в качестве тотальной порождающей структуры по сути всякого художественного творчества. Достаточно констатировать, что такая установка сама по себе порождена гносеологическими рефлексиями рубежа веков. И она вписывается в круг проблем, очень актуальных если и не для всей русской литературы конца XIX – начала XX в., то по крайней мере для ее наиболее ориентированной на новаторство части - для модернизма. Причем актуальных в том числе и в контексте жанровых вопросов, пусть и понимаемых достаточно широко. Имеется в виду в высшей степени важное для символистской эстетики напряжение между полем искомых/конструируемых универсальных структур и вариантами их реализации в разнообразных художественных формах, которые теперь осознаются как проблемные. При этом напряжение такого рода возникает во многом именно в связи с кризисом канонической жанровой системы на рубеже веков, что, как мы увидим, приводит к формообразованию с неизбежной проекцией на инвариантный мифологический механизм.

Символистские поиски универсального мифологического инварианта литературных форм были отчасти предопределены логикой развития отечественной историко-культурной мысли второй половины XIX столетия. На рубеже веков интерес русских символистов к этой теме реанимировал вопросы, поставленные еще в 1870 г. А.Н. Веселовским: «...Не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым

пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» 4 .

Эти размышления ученого служили предпосылкой к осознанию на рубеже столетий возможности (или даже неизбежности) скрытого, имплицитного присутствия архетипических структур в любом художественном высказывании — и, соответственно, готовности выявить подобный глубинный потенциал, задействовать его способность генерировать приемы литературного письма.

Актуализация такой диахронической памяти словесных форм соседствовала в модернизме с попытками комбинаторного структурирования порождающего механизма в плане синхронии. Выстраивание символистами своих сочинений по принципу частных реализаций нескольких базовых метасюжетов (ницшеанство, соловьевская софиология и т.п.) логично предопределило характерное для современной науки осмысление их наследия как единого «гипертекста», или «пратекста», что, по замечанию А. Ханзена-Леве, «вполне соответствует символистскому самопониманию» и «представляет собой весьма интересную аналогию тезису о том, что каждый отдельный мифологический текст является "развертыванием" единого и единственного "мифа"»5. В раннем младосимволизме (прежде всего в кружке «аргонавтов»6), в котором мифогенные токи модернистской эстетики получают наибольшее ускорение, общая укорененность в едином «пратексте» приводит к выработке уже четко очерченного и структурированного мифологического кода. С конкретными художественными, философскими и прочими высказываниями он соотносится как «язык» с «речью» в знаменитой соссюровской дихотомии. Причем этот язык вполне мифопоэтически наделяется не конвенциональным, а онтологическим статусом. Ошибки в его использовании чреваты не просто непониманием, прозаическим сбоем в коммуникации, а трагедиями, преодолевающими границы литературности и выплескивающимися в пространства жизни и «духа». Именно об этом свидетельствует в воспоминаниях о своем окружении А. Белый: «Говорили всегда не о том, что в словах, а о том, что – под словом; прочитывая шифры друг друга, мы достигали невероятного понимания (...) Когда не умели прочесть, между нами вставала ужасная путаница, угрожающая катастрофой»7.

Применительно к литературе проистекающие отсюда процессы смыслопорождения были емко описаны в программной статье З.Г. Минц как феномен символистского *неомифологиз*ма⁸. Предложенный исследователем концепт сочетает точность с многоаспектностью в осмыслении словесного феномена, объемля самые разные его уровни – от лингвостилистики до текстовой «модели мира». Этим обусловлена и эвристическая ценность идей ученого, и их популярность в современном литературоведении – со всеми сопутствующим издержками: растиражированностью и «фетишизацией» сказанного. Отсюда у многих современных филологов – соблазн легких решений и описания под «мифопоэтическим» углом зрения любых явлений модернистской эстетики, пренебрегая сложностью и несходством разных ее составляющих.

Поскольку предметом обозрения в этой книге становятся именно жанровые следствия мифопоэтических поисков литературы рубежа XIX—XX вв., большая часть проблем, сопряженных с понятием «неомифологима», окажется вне нашего поля зрения. Равно как за скобки выводятся любые транскрипции мифов и мифологических категорий в художественный текст, если они не подразумевают хотя бы в какой-то степени перестройки жанра и жанровой системы. Тут, однако, мы сталкиваемся с серьезной методологической сложностью.

Тотальность мифопоэтических структур в модернистской эстетике «серебряного века» обусловлена парадоксальным сочленением в ней «панхронизма» с «атемпоральностью», в результате чего «течение исторического времени прерывается мессианским актом тотального обновления и все предыдущие эпохи предстают в новом ипеальном синтезе», при этом «понятие культурной традиции, доминировавшее в сознании предшествующего столетия, заменяется идеей культурного мифа», а «историческая последовательность уступает место мифологической симультативности»9. Порождаемый подобным сознанием хронотоп базируется на феномене, который М.М. Бахтин определяет как «вертикальное время»: «Временная логика этого вертикального времени - чистая одновременность всего (или "сосуществование всего в вечности"). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности существования. Эти рассуждения, эти "раньше" и "позже", выносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, т.е. в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, - время, - лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями

и связями, - таково построение мира по чистой вертикали» 10. Именно этот аспект преодоления временных перегоролок, актуального присутствия высокой архаики в настоящем и ее способности предначертать будущее Вяч. Иванов выдвигает как основополагающий для новой эстетики, сочувственно цитируя работу «Вагнер как учитель» главного теоретика «античного сегодня»: «Верно судит Ницше о незамечаемом, но действенном участии эллинского наследия в современности, говоря: "Мы переживаем явления необъяснимые вне соотношения с пережитыми Грецией. Между Кантом и Элеатами, Шопенгауэром и Эмпедоклом, например, так близко родство и тесна связь, что ясно видишь всю ограниченность наших разграничений по категории времени. Почти кажется, что многое, разъединенное веками, -- одно целое и что время - только облако, препятствующее нам разглядеть это (...) в бледных очертаниях начинает снова мерцать образ эллинства, но еще такой далекий и призрачный..."»11.

Такое положение вещей подразумевает не просто принципиальную переоценку всех институтов культурной преемственности нового времени, в том числе и канонической жанровой системы. Оно влечет за собой также опрозрачивание границ между традиционно-каноничным и новаторски-экспериментальным, их зеркальную обратимость, результирующую в симбиоз археологизма и авангардной футуристичности. Как следствие, в одном и том же тексте могут соприсутствовать ориентация на определенную каноническую форму, актуализация архаической «памяти» протожанра (на стадии мифа и/или ритуала) и индивидуальноавторский мифологизаторский эксперимент, при котором жанровая перспектива оказывается подчиненной новациям в области эйдологии и языка. В таких случаях бывает очень трудно провести четкую границу между жанровыми и нежанровыми аспектами мифопоэтики. И подобное объемлет едва ли не большую часть литературного материала «серебряного века», так или иначе связанного с мифологизацией. В связи с этим мы будем, за редким исключением, ограничиваться обозначением в основном тех литературных фактов, в которых ориентация на мифологизм более или менее явственно у автора сопрягается с рефлексией по поводу жанровой формы.

Вторая – и не менее важная – проблема связана с дискуссионностью понятий миф и мифологема как элементов поэтики художественного текста. Даже критический обзор библиографии этого эпического по научной масштабности вопроса требует как минимум самостоятельного фундаментального исследования. Поэтому мы позволим себе отказаться от подробного обоснования

методологии «мифопоэтического анализа». И будем употреблять эти и родственные им термины (мифологизация, мифопоэтика и т.п.) в условно-прикладном смысле — как обозначение определенных стратегий (и их последствий) обнажения глубинных повествовательных структур прозаического текста, восходящих к архаико-традиционным формам, а также — в случае анализа так называемых литературных мифологем — «особого способа поэтизации мира через наложение на густой, нерасчлененный поток жизненных событий отстоявшихся, получивших образное, пластическое выражение и несущих закрепленные смыслы сюжетов мировой культуры» 12.

В перспективе проблематизации жанрового аспекта мифопоэтики сразу укажем, что такой очевидный сюжет, как «литература рубежа XIX—XX вв. и фольклор», при всей его важности, объемности и близости — в основном, правда, опосредованной — к нашей теме предметом пристального обозрения не станет. Это совершенно самостоятельная проблема, требующая применения особой филологической методологии.

Беспрецедентно большое значение мифологизма/неомифологизма для литературы порубежного периода, прошитость им самых разных литературных страт, очень высокая продуктивность соответствующих моделей, чрезвычайно широкий круг их художественных функций и порождаемых ими текстов заставляют отказаться от претенциозных стремлений исследовать проблему в максимальной полноте. Цель работы состоит в обобщенной обрисовке основных векторов жанровой эволюции, обусловленной мифопоэтическим, что влечет за собой отказ от каталогизации и систематизации самых разных и более чем многочисленных вариантов мифорефлексов в жанровой поэтике литературы. Наиболее важные тенденции, связанные с нашей темой, будут продемонстрированы локально, на примере ограниченного набора репрезентативных текстов и литературных явлений. Вместе с тем возникает необходимость во взгляде на материал соединить относительно широкую оптику охвата общих процессов в литературе со вниманием к деталям мифопоэтизации текста через подробный анализ отдельных литературных образцов.

По большей части в качестве таких образцов будут выступать сочинения Д.С. Мережковского. Его творчество представляется нам в этом смысле чрезвычайно показательным, поскольку, будучи одним из «отцов-основателей» русского модернизма, он в своей творческой эволюции наиболее последовательно и неуклонно воплощал в жизнь однажды выбранные для себя в качестве путеводных принципы символистской эстетики. В целом

они никогда не подвергались Мережковским ревизии, и даже в 1920-1930-е годы, когда те из символистов, кто перешагнул революционный порог, как правило, переводили свою художественную систему в авангардистские, неотрадиционалистские и прочие новые для себя стилистические ряды, писатель оставался верен прежней литературной системе. Разумеется, его эмигрантские сочинения, в которых вымысел и беллетризация постепенно вытесняются историософской эссеистичностью, в жанровом отношении отличаются от дореволюционных. Но особенность поздних произведений Мережковского как раз и заключается в том, что в них наиболее наглядно проявляется тот потенциал поэтики, который изначально присутствовал – порой имплицитно – в его творчестве эпохи расцвета символизма. В эмиграции эти черты письма выходят наружу с особой яркостью, символистский код здесь выговаривает себя с очевидностью формулы. И потому есть все основания утверждать, что типологически наследие Мережковского-эмигранта остается фактом культуры «начала века», реализующим ее программные установки в новых исторических условиях. Творчество писателя всегда отличалось на все лады развенчиваемыми критикой схематизмом и педалированностью приема в ущерб суггестивности и многомерности поэтического языка. Но то, что читатели и критики неизбежно воспринимают как художественный порок, для исследователя в данном случае становится материалом особенно благодатным, поскольку подобные «недостатки» способствуют наглядности и стерильности текстопорождающего механизма. В поздних произведениях Мережковского степень такой наглядности и стерильности значительно возрастает. Этим и обусловлено пристальное внимание в книге к сочинениям писателя эмигрантских лет. Равно как и к жанрам историософской прозы, связанным прежде всего с именем этого классика «серебряного века», но в то же время раскрывающим важнейшие стороны общелитературной эволюции под влиянием мифопоэтических факторов. Подобный подход предопределяет и структуру монографии, в частности – наличие в ней самостоятельного раздела, посвященного историософским формам прозы Мережковского.

Наконец, стоит оговорить, что в работе сознательно не рассматриваются авангардные — и, шире, постсимволистские — явления мифопоэтики (за исключением некоторых показательных и концептуально для нас важных примеров пограничного характера). Во-первых, окончательно развернув свой потенциал по большей части уже в 1920-е годы, системно-эстетически (в отличие от поздних произведений того же Д.С.Мережковского) они принад-

лежат скорее следующему этапу развития литературы, во-вторых, оказываются гораздо более проблематичными с точки зрения анализа именно жанрового аспекта художественной фактуры и, наконец, по причинам, перечисленным выше, нуждаются в отдельном аналитическом исследовании.

- ¹ Heidegger M. Holzwege. Frankfurt / M., 1950. S. 70.
- ² Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2000. С. 129.
- ³ Там же. С. 130. Здесь и далее переводы из иноязычных источников автора книги.
- 4 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 51.
- ⁵ Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 11.
- ⁶ См.: *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф фольклор литература. Л., 1978. С. 137–170.
- ⁷ Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1995. С. 182.
- ⁸ Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. Тарту. 1979. Т. 3. (Ученые записки Тартуского университета. Вып. 459). Далее в книге работа цитируется по републикации: Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59–97.
- ⁹ Gasparov B. The «Golden Age» and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1992. P. 2.
- ¹⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 307.
- 11 Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2. С. 59.
- 12 Приходько И.С. Ответ оппоненту (М.Л. Гаспарову) // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания (Воронеж). Выпуск 8. 1997. С. 13.



МИФОПОЭТИКА И ПРОЗАИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Мифологизация и основные векторы эволюции прозы

Рассуждая о судьбе мифопоэтических импульсов в русской эпике рубежа веков, нужно, разумеется, помнить о том, что эту эпоху в современной науке обычно называют по преимуществу поэтической. И вместе с тем у З.Г. Минц были свои резоны, никак не забывая пионерских заслуг В.С. Соловьева — автора софиологических стихотворений в приобщении литературы рубежа веков к новому мифологизму, подчеркнуть первенство в процессе системной мифологизации именно прозаических форм: «Поскольку в мифе важнейшими для "нового искусства" чертами оказывались повествовательность и обращение к миру вне авторского "я", первыми "текстами-мифами" русского символизма были прозаические эпические произведения — романы (романная форма привлекала и тем, что универсальный "миф о мире", казалось, требовал широкой панорамы жизни и культуры, и своей связью с ведущим жанром социальной литературы XIX в., который должен был в "синтезе" с поэтикой мифа создать произведение нового типа)»¹.

В лирических формах мифопоэтика была в основном сориентирована на созидание поэтического мифа как «символа духовных истин, орудия имагинативного познания сверхчувственных сущностей» посредством авторской реаранжировки мифологии (в семантическом пределе — «автобиографического мифа»), т.е. на выработку вторичного метаязыка, комбинаторику новых личностных мифов. Что же касается форм прозаических, то при всей разности индивидуальных художественных моделей отдельных писателей они в основном развивались по совершенно иному пути — в них актуализировался мифопоэтический потенциал генетической (архаические истоки и имплицитное присутствие мифогенных структур) и исторической (наследие предшествующей классической традиции) памяти романного жанра. В связи с

этим следует обратить внимание на важную оговорку в процитированных словах З.Г. Минц о связях неомифологической прозы (в статье исследователя – прежде всего трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» и романа Ф. Сологуба «Мелкий бес») с литературным наследием предшествующего столетия.

Ясно, что русская проза рубежа веков во многом представляла собой плотное реминисцентное поле, в котором новые художественные смыслы зачастую формировались путем интертекстуального монтажа устойчивых тем, мотивов и образов классики. Причем по преимуществу национальной, XIX столетия. Такое положение вещей естественно обусловлено пограничной природой этого литературного этапа: не случайно, описывая признаки так называемых крайних, или переходных, эпох в истории человечества, к каковым, безусловно, относится и русский «серебряный век», Н.И. Конрад назвал среди них тенденцию к «возвратному» движению культуры, ее критическую обращенность к своим истокам⁴,

При этом важно отметить, что вошедшее в обиход обозначение устойчивых элементов, заимствованных из культурного тезауруса классики, литературными «мифологемами» далеко не всегда плод терминологической размытости и сомнительной метафоричности. Методология мифологического анализа оказывается вполне применимой по крайней мере к одной конкретной составляющей поэтики словесных форм, а именно – к литературным архетипам. В связи с этим очень существенно то, что, по словам Е.М. Мелетинского, «судьба литературных архетипов в XIX в. весьма наглядно выступает на материале русской литературы, тем более что сами русские писатели, как правило, претендуют на гораздо более широкий охват мировоззренческих проблем, чем их западноевропейские коллеги, на масштаб, сравнимый с мифологическим охватом архетипов»5.

Когда подобные образы и мотивы с сильным архетипическим зарядом, унаследованные от русской классики, становятся «кирпичиками» при строительстве романов и повестей «серебряного века», то неизбежно возникающая вторичная мифологизация («неомифологизация») вступает во взаимодействие с мифоструктурами, лежащими в основе исконных жанровых моделей эпики. Наиболее последовательно эти процессы протекают в романной форме, поскольку «сам жанр романа предполагает ту текстовую целостность, в которой более или менее адекватно "успевает" — в принципе — проявить себя и целостность мифопоэтического сознания» 6. При этом принципиально важен не только внешний фактор «вместимости» романа, но и близость его жанрообразую-

щих структур базовым архетипическим моделям, подразумевающим «космизацию первичного Хаоса», «борьбу и победу Космоса над Хаосом»⁷. Их суть В.Н. Топоров резюмирует так: «Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей основной задачи (сверхзадачи) (...) Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому ("видимому") космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое ("невидимое"), хаотическое состояние»⁸.

Этот базовый мифологический сюжетный инвариант одномерен (изоморфен) жанровым структурам романа, которые задаются его историческим генезисом: «роман (...) обусловливается (...) взятым из риторики принципом контроверсы, т.е. некоторого неразрешимого положения, до конца остающегося проблематическим»⁹.

В классическом романе XVII—XIX вв. контроверсы, лежащие в основе сюжета, подразумевали, как правило, некий набор противоречий авантюрно-бытового, эротического, социального, психологического, мировоззренческого свойства, в решение которых погружен активный герой. В наиболее показательных образцах «высокой» прозы «серебряного века» переориентация на мифогенные структуры во многом была подготовлена романистикой Достоевского, персонажи которого уже в большой степени были эмансипированы от лежащего в основе эмпирического повествования авантюрного сюжета и каждого из перечисленных выше видов контроверс, а потому «незавершены», «недовоплощены» в пределах «расширенного романного пространства». При этом благодаря интериоризации авторской позиции внутрь героев они «решали одну и ту же задачу», оказывались «намагничены в одну сторону» 10.

В ведущих текстах рубежа XIX–XX вв. эти тенденции укореняются и способствуют мифологизации романа, выявлению и актуализации лежащего в его основе архетипического механизма смыслопорождения. В качестве основного двигателя сюжета и модели, порождающей художественную картину мира, зачастую выступает инвариантная схема противостояния Хаоса Космосу (именно в решение этой котроверсы так или иначе погружаются основные герои), имплицирующая ряд вторичных инвариантов – антитезы Азии/Европы («Серебряный голубь», «Петербург» и «Москва» А. Белого), Христа/Антихриста, Богочеловечества/Человекобожества (соловьевские рефлексы и мотивы Достоевского в романах Д.С. Мережковского), статичного хтонически-

инфернального быта/бытийственности мира фантазии или сна («Мелкий бес», «Творимая легенда» Ф. Сологуба, проза А. Ремизова), черносотенного бесовства/социально-гуманистического героизма («Сатана» Г. Чулкова), рационально-эгоистичного хищничества/волевого «я», ищущего самоутверждения в очистительно-деструктивном порыве («Фома Гордеев» А.М. Горького) и т.п. Контроверсы авантюрно-бытового, эротического, социального, мировоззренческого планов, никак не отменяясь и не размываясь, встраиваются в эту порождающую схему, тем самым обнажая ее с гораздо большей явностью, чем то имело место в классическом романе XIX в.

В принципе любой архаической структуре свойственна проблематизация устойчивой («космической») модели, внутри которой гнездятся потенциально опасные остатки хаоса¹¹. Однако в «классических», «чистых» мифологических системах победа неизбежно остается за силами космизации.

Мифопоэтическая русская эпика рубежа веков представляет в этом смысле совершенно иной расклад сил. Чаще всего инвариантный сюжет подразумевает ту или иную степень инверсии базового противоречия, пересмотра, если не дискредитации, стерильного архаико-мифологического его разрешения. Под сомнение ставится сама правомочность и состоятельность «космических» сил, их способность к творчески плодотворной победе над «хаосом».

Так, в «Серебряном голубе» Белого космизированное начало, связанное с миром дворянской усадьбы Гуголево, символизирующей логицизм западнической культуры послепетровского времени, не в силах противостать дикому деструктивному хаосу под-/бессознательной национально-хтонической, «восточной» стихии «голубиного» сектантства, жертвой которой падает протагонист - Петр Дарьяльский. Автор романа, написанного по лекалам гоголевских сочинений, не случайно растворяет свой образ в пространстве текста, делает его значительно более зыбким, не столь авторитетно выраженным, чем то имело место у создателя «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Мертвых душ». Меньшая степень «трансгредиентности» 12 автора по отношению к художественному миру героев подчеркивает проблемность, неразрешимость основной коллизии между духовными токами космичного Запада и хаотичного Востока в первой части так и не завершенной трилогии. И все-таки возможность такого разрешения присутствовала в сознании Белого периода работы над «Серебряным голубем», о чем свидетельствуют программные размышления писателя в статье 1909 г. «Гоголь» — своеобразном комментарии к собственным интенциям при создании мифопоэтического текста о судьбах родной земли: «Русь! Чего ты хочешь от нас? Пред завесою будущего мы, словно неофиты пред храмом; вот разорвутся завесы храма — что глянет на нас: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная в саван? (...) Мы должны помнить, что покрывало Смерти спадет лишь тогда, когда мы души наши очистим для великой мистерии: мистерия эта — служение родине не только в формах, но в духе и истине. Тогда спадет с нее саван, явится нам душа наша, родина»¹³.

Как видим, разрешение коллизии, положенной в основу романа, Белый видел в акте культово-мистического претворения художественного познания в мистерию. Причем мистериальный прорыв сопрягался в сознании писателя, как и у большинства его собратьев по символистскому цеху, с категорией будущего, что предопределяло апокалиптическую заостренность духовно-эстетического поиска. Однако принципиально важно, что мистерия как жанропорождающая структура состоялась в романе лишь отчасти – с сопутствующим расщеплением смысловой целостности на противостоящие друг другу содержательный и формальный планы.

Так, потенциальное разрешение противоречия в «Серебряном голубе» связано с отрезвляющим воздействием на героя «учителя»-теософа Шмидта, посещение которого помещено в композиционный центр. С этого момента глаза Дарьяльского должны были открыться на опасности «голубино-азиатских» искушений. Но схема традиционного идеологического романа отказывается работать. Она побеждена мистериальными структурами, которые на уровне сюжетостроения предопределяют неизбежность жертвенного заклания протагониста, что противоречит рациональной логике теософских построений. В отличие от классического романа, где герой делает выбор, жизненно и мировоззренчески определяется в динамике прохождения череды коллизий, контроверс и испытаний, в тексте Белого итог внутреннего развития центрального персонажа изначально запан его символической ролью в мистериальном сюжете. Дарьяльский воплощает собой синкретику Христа и Диониса в духе «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванова. Не случайно автор заставляет его «еловую сорвать ветвь, завязать концы и надеть на себя вместо шапки», сочленяя тем самым подобие дионисийской лозы с Терновым венцом Спасителя. Однако в финале гибель Дарьяльского подана как инверсия сотериологической мифологемы. Орудием «заклания», по законам иронического остранения, выступает вполне прозаичная собственная трость героя. Вместо воскресения — лаконичное «он больше не возвращался». Сам Петр отнюдь не по собственной воле выбирает Голгофу, и жертвоприношение, совершенное вакхическими «собратьями», предстает некатарсическим убийством — окончательным торжеством Хаоса.

Состоявшись на уровне нарратива и подчинив себе формальные структуры романа, мистерия выказала свою неспособность явить содержательное преображение романического героя и эпического пространства.

Потенциальный выход из этого тупика зачастую виделся писателям рубежа веков в обращении к мистериально-диалектической структуре макроцелого (тезис-антитезис-синтез), что на композиционном уровне вело к триадичной циклизации, где третья часть должна была содержать разрешение космо-хаотической контроверсы. Наиболее наглядный пример такого рода представляет собой трилогия Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист». Здесь производными инвариантного мифологического конфликта выступают антитезы плоти/духа, классического эстетизма/аскетизма, демиургии/исторической почвы. Однако не случайно, что сюжетного, собственно внутритекстового разрешения это противостояние так и не находит. В заключительных сценах романа «Петр и Алексей» оно через явление Тихону Иоанна Богослова — благовестителя тайн Святого Духа — предстает лишь как обетование будущего.

Не в меньшей степени показательна и неудача Белого воплотить в жизнь план создания трилогии «Восток и Запад»¹⁴, а затем, в качестве третьей части этого несостоявшегося макроцелого, написать трехтомный цикл «Моя жизнь». Разрешение космохаотической контроверсы в эпическом синтезе у Белого в результате состоялось вне триадической, слишком рациональнологистической, схемы – и со знаком минус, как инверсия квазимистериальных чаяний периода работы над «Серебряным голубем». Состоялось в пореволюционной прозе, в принципиально новую эпоху авангардистского семиозиса после «эсхатологической катастрофы». Последовательнее всего - в романе «Москва», где ожидаемый синтез мифологического сюжета об упорядочивании мира оборачивается абсолютным торжеством хаоса, деструкции, распада на всех уровнях текста - от композиционного и персонажного до лингвостилистического: доведенная до предела анаграмматичность (как знак размывания, бесконечных перемещений и разрывов семантических границ слова и его составляюших), логико-грамматическая герметичность или даже анорма-

тивность речи здесь становятся единственно адекватным языком описания развоплощающейся вселенной. Хаос утверждает свои права как норма, вытесняя «космо-логистические» начала на периферию художественного мира, а заодно отправляя героя, профессора Коробкина, в сумасшедший дом. В результате мифопоэтическая инвариантная коллизия вершится рождением текста, построенного по законам «антижанра» - «антиэполеи» 15, поскольку эпопейная победа Космоса отменена и отметена. Фабульная стяжка задается не объединяющим началом широкого описательного полотна, а взрывающим линейность повествования клубком элементов шпионского романа, в который перекодируются психические процессы утопающего в напористом бреду героя¹⁶. В мире торжествует «арахнея» (так Белый называет разэпопеившееся, утратившее логистическую целостность мироздание) - хищная хаотическая стихия, в обозначении которой актуализируется паронимический потенциал неологизма, его связь с такими понятиями – символами распада, как ахинея, анархия, страх (ужас Коробкина перед преследованиями со стороны Мандро, многочисленных разведок, черно-магических сил мировой закулисы и т.п.) при доминантной семе, обусловленной «просвечивающей» этимологией - греческим словом «агасhne», паук, одним из наиболее архаичных и устойчивых архетипов хаоса.

В «Москве» «антиэпопеизация» и «арахнеизация» как жанровые доминанты довели до определенного формального завершения те тенденции поэтики романа, которые вполне проявились у Белого еще в «Петербурге». Не претендуя на сколько-нибудь целостный анализ самого знаменитого текста писателя, укажем лишь на некоторые черты, важные в перспективе интересующей нас темы.

Прежде всего они связаны с релятивизацией исходной космохаотической архетипической схемы. «Космическое» начало, коррелирующее с Аполлоном Аблеуховым, миром обездушенных упорядоченных форм западнической имперской геометрии, пустой масонской рациональности¹⁷, оказывается в зеркале торжествующих эсхатологических ветров обреченно-гибельным отражением своего антипода — дионисийской-хаотической азиатской стихии бесформенности, миазмического туманного хаоса «островов» (локального антипода центральных проспектов городасимвола). «Космическое» здесь подано как генетически инфицированное, изнутри взрываемое «хаосом»: «киргиз-кайсатское» происхождение сенатора Аблеухова, апологета четкой классичной упорядоченности и при этом «нетопыря» с «головой Горгоны медузы»; черный деструктивный магизм Медного Всадника — носителя организующей демиургической идеи и т.п. Перверсия и даже дискредитация матричной аполлоно-дионисийской антитетичной схемы так или иначе учитывается большинством интерпретаторов романа¹⁸. Нас же интересует одно конкретное следствие подобного распределения сил в поэтике текста. И связано оно с трансформациями функций внутри персонажной системы как жанрообразующим принципом романа. Но прежде – одно необходимое теоретико-типологическое отступление.

Ю.М. Лотман выводит историю сюжета в мировой литературе из интерференции мифоциклического (фиксация нормы) и линейного (рассказ об особенном, аномалиях) его изначальных типов. Первым и наиболее ощутимым результатом разрушения «циклически-временного механизма» и перевода мифологических текстов на язык «дискретно-линейных систем», т.е. систем нарративно-литературных, «была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур» 19. Ранним следствием процессов такого рода стало появление систем персонажей-двойников. По мере развития литературы внутренние отношения двойничества естественным образом усложнялись вплоть до зачастую полной невосстановимости изначального родства героев. Нет нужды описывать, насколько важным приемом литературной игры становится в словесности нового и новейшего времени, со времен романтизма, обращение к теме двойничества. Однако далеко не всегда оно сопрягается с актуализацией мифогенетического потенциала текста, т.е. с реконструкцией, пусть и достаточно свободной, утраченных элементов архетипического порядка. Во всяком случае актуализация такого рода вряд ли проводилась достаточно последовательно на уровне глубинных структур повествования вплоть до появления романов Достоевского. Наследуя последнему, Белый идет еще дальше по пути обнажения и сознательного обыгрывания памяти мифопоэтических функций внутри персонажной системы.

Принцип обратимости космоса/хаоса (при итоговой неизбежной хаотизации логистического начала) транспонируется на каждый из уровней текста в «Петербурге». И едва ли не наиболее последовательно на уровень персонажный. Почти все основные герои романа поставлены друг ко другу в отношения двойничества, причем многоплановые и перекрестные²⁰. При этом выводятся на поверхность глубинные мифопоэтические коннотации дублетности персонажей, в частности — ее генетическая связь с категориями первопреступления и ритуального жертвоприноше-

ния (модели Авель/Каин, Ромул/Рем и т.п.)21: революционное «задание» Николаю Аполлоновичу взорвать отца, убийство Липпанченко его двойником Алексеем Ивановичем и т.п. Мифологизирующая интенция автора заставляет нас ожидать при этом функционального распределения ролей в соответствии с архетипическим противопоставлением «космизирующего» культурного героя своему деструктивному антиподу – трикстеру (в самых разных изводах: «космического» вредителя, озорника, шута, плута, простака)22. Чего, естественно, не происходит, поскольку «трикстерами» оказываются не только носители «хаотического», как «псевдо-Дионис» и «шут» в костюме красного домино Николай Аблеухов, но и упорядочивающего начала, в том числе и «логистический» центр персонажной системы - Аполлон Аполлонович, выступающий здесь олицетворением хтонического заряда нежити внутри как бы рационального сознания и при этом «простаком», бросаемым женой и обреченным на так и не состоявшуюся (карнавально-шутовская инверсия сюжета!) гибельную «встречу» с «сардинницей ужасного содержания».

Здесь напрашиваются две историко-типологические параллели. Как отмечает Е.М. Мелетинский, «существование типа трикстера в мифах творения и особенно возможность сочетания в одном лице черт культурного героя и трикстера объясняются отчасти тем, что действие в мифах творения отнесено ко времени до установления строгого миропорядка»²³. Белый полностью инверсирует, выворачивает наизнанку эту закономерность. В его романе тотальная «трикстеризация» героев связана не с космоэтиологическим (миф творения), а с эсхатологическим модусом повествования: в мире подступающего апокалиптического («революционного») хаоса развенчание персонажного «героизма» оказывается неизбежным. Кроме того, как известно, большая романная форма в европейской литературе XVI-XVIII вв. все больше отвоевывала себе прав по мере укоренения именно плутовских («трикстерных») сюжетов, задающих сложную систему авантюрных перипетий, формирующих, в свою очередь, обширное пространство эпического повествования. У Белого движение к как бы синтезирующей большой форме - через «Петербург» к «Москве» - сопрягалось с трикстеризацией и хаотизацией художественной структуры, что и привело к созданию антиэпоса - «арахнеи». Структурно воспроизводя архетипические жанрообразующие схемы, писатель выворачивает их функции и заставляет мифопоэтический организм работать в обратном порядке - художественно оформлять распад, хаотизацию, деструкцию картины мира. Тем самым в очередной раз подтвержда-

19

ется правота Е.М. Мелетинского, отмечавшего, что в модернистской литературе XX в. имеет место «полная дегероизация, тенденция к изображению обезличенного героя – жертвы отчуждения, отчасти за счет полуиронического его сближения с многочисленными мифологическими архетипами, превратившимися в легкосменяемые маски»²⁴.

Т.С. Элиот считал, что лишь «мифологический метод» позволяет «взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история»²⁵. Русский символизм предложил собственные образцы мифологического «деструктивного упорядочивания» и «деформирующего оформления» романного жанра. В своей рубежной работе Н. Бердяев интуитивно-мировоззренческий стержень художественного опыта этого рода усмотрел в кризисе чувства «оседлости бытия», в ощущении «дематериализации» вселенной в «космических» и «астральных» «вихрях», «распластования и распыления, декристаллизации всех вещей мира», в «расщеплении» прежде целостного «образа человека». что предопределяет, по логике философа, внутреннюю конгениальность символиста-писателя Белого кубизму и живописным откровениям II. Пикассо²⁶, В результате рождается «гениальный эксперимент на пути освоения новых принципов "большой" повествовательной формы, отражающей деструкцию мира»²⁷ посредством обнажения, релятивизации, дискредитации и изживания исходной мифологической схемы эпического письма классического типа.

* * *

В прозаических текстах, ориентированных на инвариантный сюжет «космос versus хаос», даже если протагонист непосредственно не предзадан никакими собственно архаичными мифологичными масками (как Дарьяльский в «Серебряном голубе»), а наоборот — участвует в реализации вполне традиционной, «реалистической» фабулы, он, тем не менее, обрекается на поражение не реже героев модернистских сочинений. Зачастую тут тоже работает принцип деформации архетипической схемы: окончательная победа над хаосом оказывается невозможной. Так, уже в конце 1880-х—1890-е годы целая череда текстов А. Чехова, В. Короленко, В. Вересаева, И. Бунина об интеллигентах, пытающихся нести разумно-цивилизаторское («космизирующее») начало в темную, непросвещенную мужицкую («хаотическую») массу, подразумевает этап «инициации», подвергающий испытанию поздненароднические и «земские» иллюзии. И, как

правило, этот опыт оказывается негативным, антиинициатическим.

На первый взгляд пример обратного дает повесть В. Вересаева «Без дороги». Здесь путь от глухого раздражения, безнадежности и отчаяния к «тихой радости» приятия мира и человеческой любви Чеканову, главному герою, открывается благодаря прохождению через структурное подобие инициатического ритуального поругания: врача зверски избивают те самые зареченские мужики, которых он самоотверженно лечил. Однако и в этом сочинении победа над «хаотичностью» очень относительна: духовное прозрение приходит к уже умирающему человеку.

духовное прозрение приходит к уже умирающему человеку.

Архетипическая схема в реалистической, или «миметической», «метонимической» (Якобсон), прозе, разумеется, отнюдь не обязательно подразумевает активно выраженные в событийной фабуле инициатические испытания героя. Нередко протагонист оказывается сломлен напором хаотического, сила которого — и здесь можно усмотреть одну из закономерностей воздействия инвариантной мифопоэтической структуры на технику прозаической наррации — прямо пропорциональна сюжетной пассивности персонажа. И как следствие — его обреченность. Этот процесс становится еще более явным в тех случаях, когда архетипическая коллизия просвечивает сквозь универсальные мотивные блоки не архаического, а собственно литературного происхождения, обкатанные русской классикой XIX в. В этом смысле показательна повесть И. Шмелева «Гражданин Уклейкин» — опыт на тему «маленького человека».

показательна повесть И. Шмелева «Гражданин Уклеикин» — опыт на тему «маленького человека».

Сколь бы хрестоматийной ни была эта тема, на пути своего развития в отечественной литературе она претерпевала существенные изменения. Разумеется, «маленький человек» — устойчивый миф русской словесности, предполагающий заданный инвариант сюжета и художественного осмысления образа. Однако, как и любой миф, история о «маленьком человеке» проявила способность к более или менее свободной вариативности. Изменение философии образа «маленького человека» от 1830-х к 1900-м годам, от Пушкина и Гоголя к Шмелеву и его современникам, выявляет характерную внутреннюю логику, отбрасывающую свою тень и на динамику самой концепции личности в русской литературе, и на историю разных литературных направлений.

Как будто очевидно, что литературный «маленький человек» крепко спаян с художественностью миметического типа, а проще говоря— с реализмом. Именно на историях жизни «маленьких людей» во многом обкатывались такие сердцевинные для русского

критического реализма категории, как социальный детерминизм, типизация и, наконец, мощный гуманистический пафос. Однако изучение исторической динамики этого образа подводит к мысли о том, что его онтология²⁸, глубинные, сущностные его смыслы обладают серьезным, так сказать, метафизическим зарядом, заставляющим пересмотреть привычные представления о границах социального реализма. Сюжет о «маленьком человеке» почти с самого момента своего возникновения выказывает уникальную способность к символизации сопряженных с героем деталей и реалий.

Уже в гоголевской повести шинель Акакия Акакиевича — символ уникального и ревностно хранимого своего, обжитого «пространства личности» героя, единственной и хрупкой границы между его частным мирком, согретым человеческим теплом, и внешней враждебной, хаотически напористой реальностью — той самой, что воплощается, в частности, в образе «значительного лица» и в конце концов пожирает жизнь «маленького человека», поднимающего свой «бунт» уже из-за гроба.

Это один из инвариантных символов темы «маленького человека» в русской литературе. Показательна его эволюция к рубежу XIX-XX вв.: к этому временному порогу он в значительной мере меняет свой знак. Гоголевская шинель, минуя презрительные отмашки К. Леонтьева, превратится в футляр чеховского героя - страшный символ, панцирь вырождающегося существа, всячески скрывающегося от царящей вокруг «живой жизни». То, что у Гоголя сопрягалось с семантикой доброго (символизированный шинелью мирок Акакия Акакиевича), у Чехова наполнится обратными смыслами. То же касается семантики злого, Этот процесс развенчания «малости» «маленького человека», разгулявшийся в русской литературе «серебряного века», апогея достигнет в творчестве Ф. Сологуба. В своем метаописательном по отношению к литературному мифу рассказе «Маленький человек» прозаик-символист расквитается с любимым русским героем (здесь он выведен под именем мелкого чиновника Якова Саранина) посредством буквализации метафоры - заставив его после приема вредоносного зелья уменьшиться и исчезнуть в самом буквальном смысле. В «Мелком бесе» Передонов - уже напрямую демонический персонаж, внутреннее небытие которого зеркально отражает и нежить внешнего мира (логическую нить таких историко-литературных построений при желании можно протянуть вплоть, как минимум, до М. Булгакова и М. Зощенко, у которого «вывихнутость» общей картины советской жизни не столько предопределяет абсурдность внутреннего

облика нового «маленького человека», сколько сама обусловлена ею).

Тема «маленького человека» к рубежу веков все более набирает в своем символическом потенциале и параллельно тому все более отстраняет, остраняет и, по сути, ниспровергает героя, отказывается от былого гуманистического пафоса в его портретировании. Характерно, что дегуманизация мифа о «маленьком человеке» сопровождается переходом темы из реалистического литературного регистра в регистр модернистский (не случайно одним из антигероев, к примеру, русской символистской критики стал «бес» человеческой срединности и непримечательности — в работе Д.С. Мережковского «Гоголь и черт» и др.).

Именно в таком контексте Шмелев обращается к этой теме. В «Гражданине Уклейкине», с одной стороны, автор разрабатывает тему «маленького человека» в духе, традиционном для реалистической литературы XIX в. Здесь нет никакой «негативизации» образа, а гуманистический пафос более чем убедителен. Социальная детерминированность, череда ополчившихся на героя злых обстоятельств общественного и личного свойства, неизбежно приводящих его к гибели, наконец, типичность самого героя — мелкого мастерового, «униженного и оскорбленного» этими обстоятельствами, — все это задает тональность почти натуралистического и уж во всяком случае реалистического письма (новации здесь, разумеется, тоже есть: к примеру, в бунтарской неуемности внутренних сил Уклейкина, которые до встречи с жильцом Синицей тщетно ищут себе выхода, чувствуется ясный привкус горьковского босячества).

Но на уровне инвариантных сюжетных и семантических структур в тексте вскрываются принципиально новые и обманывающие ожидания «среднестатистического» читателя реалистической прозы подходы к изобразительности, организации картины мира и представлению судьбы героя. Дело в принципиально новом качестве реальности, окружающей, «обуревающей» и «предопределяющей» протагониста, той самой реальности, от котором прежних «маленьких людей» русской литературы оберегали шилели и футляры. В повести эта реальность отнюдь не исчерпываются миром социальной конкретики. За ней непременно проглядывает некое высшее начало, наделенное атрибутами максимальной размытости, неопределенности, но в то же время всеохватности и бытийственности. Перед нами архитепическая категория хаоса, экспансивно захватывающего все пространство вокруг героя. В тексте эта категория предстает под личиной абстрактного Оно — жестокой царствующей стихией вывихнутого мироздания,

омутом бытия, внеличной и внесоциальной трясиной, засасывающей самою жизнь. Она являет себя в фактах социального (униженность Уклейкина, несправедливость сильных мира сего, обман гражданских надежд, повышение цен на продовольствие, не весть зачем производимое этим страшным Оно, и т.д.) и в фактах личного (измена супруги, предательство идейного «товарища» – жильца) зла на жизненном пути героя. Но сама по себе этими фактами отнюдь не исчерпывается. Социальные смыслы в повести оказываются неизменно прозрачными: за ними просматривается коренной надлом мира (в круге сознания протагониста, с которым сливается авторская точка зрения), обеспеченный гипертрофией одного из контроверсивных друг другу архетипических начал – хаоса.

Но сюжетная ситуация «маленького человека», подразумевая бинарность идейно-художественных структур произведения (обжитое пространство человеческой малости/мир «значительных лиц»), сочленяется с конфликтностью двух основных мифических категорий и провоцирует активизацию «устроительных», антихаотических начал. Естественным антиподом хищному Оно служит в душе героя порыв уйти от каждодневной трясины зла. «Космизация» как архетипическая инерция конфликтного сюжета в связке с фабульно-событийной пассивностью персонажа приводит к тому, что он обрекается на психологический бунтарский жест против хаоса — испытывает эскапистское стремление «в лес», подальше «отсюда», изливающееся в опьяненность гражданскими надеждами, коими он бессознательно пытается утвердить онтологическое достоинство своей личности.

Обе эти стихии равно присутствуют и во внешнем мире, и в душе самого Уклейкина. То, что в прежней литературе о «маленьком человеке» рядилось почти исключительно в социальные одежды, предстает в «Гражданине Уклейкине» символическими стихиями самого бытия, которые обнажаются мифопоэтическими механизмами, лежащими в основе семантического пространства текста. То, что в прозе XIX в. содержало лишь потенциальные обобщенно-философские символические смыслы, в повести Шмелева актуализируется и выходит на поверхность. Реалисту Шмелеву выпала роль одного из завершителей целой традиции предшествующего столетия благодаря плодотворной попытке пусть и наверняка неосознанной – пропустить магистральную тему «маленького человека» сквозь архетипическую космохаотическую схему, выявив мощный потенциал уже не только литературной, но и архаико-генетической мифопоэтичности хрестоматийного образа, что лишь способствовало символикофилософскому обогащению его коннотаций. Так осмыслялась трагедийность участи «человека вообще» (под образом «маленького человека», бедного мастерового) в «мире вообще» (под образом русской провинции эпохи манифеста «17 октября»). Таков шмелевский извод инвариантного мотива неизбежного поражения «маленького человека».

Подобная мифопоэтическая транскрипция окружающего социального зла роднит повесть Шмелева с романами и повестями А. Ремизова 1900-1910-х годов. Не случайно заключающая произведение сцена предсмертного сомнамбулического бреда Уклейкина – с ее неразличимостью грани между реальностью и галлюцинацией, в результате чего все происходящее предстает некой аллегорией хаоса, пронзающего человека и с адской усмешкой заставляющего его убить собственную жену - явственно льнет к гипнологии Ремизова. Но не только к ней. В литературе собственно символистской, и прежде всего – в «Серебряном голубе» и «Петербурге» Белого, – уже с конца 1900 – начала 1910-х годов фигура «маленького человека» почти непременно сопрягается с символикой жутковатой хаотической стихии как одним из агентов архетипического конфликта. Оно станет постоянным спутником «маленьких людей» в модернистской литературе, особенно в 1910-е годы, в эпоху так называемого гротескнокарнавального (А. Ханзен-Леве) символизма. Насколько предпринятый Шмелевым в 1907 г. поворот темы и соответствующая ему поэтика могли повлиять на модернистов 1910-х годов - вопрос дальнейших исследований и дискуссий. Но безусловно одно: верный знаньевец и активный деятель «Книгоиздательства писателей в Москве», разрабатывая образцово реалистический сюжет и завершая предшествующую традицию, в области глубинной поэтики во многом двигался как минимум параллельно художественным прозрениям символистов.

Однако Шмелев, естественно, как выразитель подобной тенденции среди крупных русских литераторов-реалистов этих лет отнюдь не одинок. Описанная выше художественная модель вполне укладывается в художественные принципы неореализма, как они формулировались в начале 1910-х годов Е.А. Колтоновской, Д.Н. Овсянико-Куликовским и Р.В. Ивановым-Разумником, а в наши дни были детально систематизированы и проанализированы В.А. Келдышем²⁹.

В целом неореализм (в творчестве 1910-х годов С. Сергеева-Ценского, Б. Зайцева, И. Бунина и др.) подразумевает переключение реалистической прозы с принципа исторической предопределенности, социальной идеологичности на пафос утверждения

бытийных, философско-созерцательных, метафизических закономерностей. Однако следует добавить, что эта метафизичность прямо противоположна романтическому двоемирию и его символистским певиациям. Оппозиция realia и realiora здесь все же претворяется в соположенность быта и бытия («бытие сквозь быт»), в ощущение имманентной бытийственности частного, малого, бытового. Приоритет бытийственного над позитивным историзмом не отменяет последний, а лишь иерархически его себе подчиняет. В персонажной системе прозы такая функциональная переориентация с практики на созерцание приводит к принципиальному изменению статуса героя. Разрушается господствовавшая в ангажированной реалистической эпике 1890-1900-х годов моногеройная структура текста, в центре которой - волюнтаристская индивидуальность, окончательно утверждается чеховская линия: «бессобытийное» портретирование духовной уникальности рядового человека. При этом понятие праксиса, активности личности в идейно-композиционной структуре неореалистических текстов не отменяется, а функционально переосмысляется как залог обретения подлинной свободы от во зле лежащего окружающего мира созерцающим, устремленным к сущностным началам бытия сознанием. Общественные истоки подобной переориентации прозы традиционного типа В.А. Келдыш связывает - и, по-видимому, справедливо - с упадком социального энтузиазма после поражения революции 1905-1907 гг.: истощение политико-идеологических иллюзий и подстегнуло русских писателей этой поры попытаться, никак не отменяя realia, пробиться к realiora.

Думается, что мифопоэтизация глубинных повествовательных структур — важный этап в живой динамике традиционной прозы на пути к развитым формам неореализма, синтезирующим «жизнеподобие» с модернистским вкусом к художественному выявлению мировых универсалий.

* * *

В нероманной эпике интересные жанровые новшества мифопоэтизация предлагает, среди прочего, в связи с изменением традиционных отношений между точками зрения повествователя и героя. Наиболее наглядно эти процессы протекают в жанрах, где подобные отношения отчетливо проблематизируются. В частности, в автобиографических сочинениях (в широком смысле термина, охватывающем также тексты, созданные как факт не документальной, а собственно художественной словесности). Яркий образец такого рода дает А. Белый в «Котике Летаеве», «Крещеном китайце» и «Записках чудака». Первое из названных произведений особенно показательно 30 .

Здесь едва ли не впервые в литературе сознательно снимается дистанция между точками зрения героя, причем совсем маленького ребенка, и повествователя, вспоминающего о своем детстве по прошествии трех с лишним десятилетий. Точкой отсчета, позволяющей дать подобный синтез стратегий рецепции реальности и собственного опыта в разных возрастных плоскостях, предстает акт становления самопознающего «Я», которое, в соответствии с концепцией Р. Штейнера, тождественно этапам становления космоса. Антропософский гуру переосмыслил тем самым учение Г. Геккеля о тождестве онтогенеза и филогенеза, т.е. стадий развития отдельной личности и всего человечества. Таким образом, восхождение Котика по «лестнице расширений моих» (слова из эпилога повести) протекает по тщательно выписанной модели космотворения - уникальной своим чуть ли не полным соответствием наиболее архаическим мифологическим системам. Она подразумевает череду детально прорисованных этапов исхода из архетипизированной пренатальной узости в космизирующийся мир («боль сидения в органах», образы лабиринта и т.п.), постепенного овладения хаосом при сопутствующих столкновениях с прорывающимися хтоническими силами (преследование героя «огневой, красной», «шаровой, жаровой» старухой, ужас от «гада дяди Васи», «огнедышащий» образ отца-«Непапы» и т.п.), пространственного структурирования окружающего мира по принципу проекции вовне собственного тела, из частей которого по законам архаики постепенно слагается дискретный локус квартиры и. т.д. 31 Мифопоэтическая плотность текста в «Котике Летаеве» такова, что в ограниченном объеме этой главы не могут быть даже в самом обобщенном виде перечислены создающие ее мотивы. Но для нас существенно лишь то, что в процессе литературного закрепления акта мистического самопознания традиционная временная ретроспекция в автобиографической повести открывает путь ко вневременной интроспекции в супранатуральные пространства мифогенеза. Временная и причиню-следственная шкала перестают формировать сюжет и повествовательное полотно, которые в «Котике Летаеве» строятся по закону мифопоэтических индукций: пренатальному хаосу, болезненному выходу из него, этапу первичного обуздания агрессивно наплывающей хтоничности соответствует разорванность, расчлененность композиционно-нарративных структур, которые лишь с третьей главы неожиданно «выправляются» и дают более или менее линейное, логичное и ровно выстроенное повествование. Такое изменение регистра на мифологическом внутримотивном уровне соответствует «космизации» сознания, постепенному переходу героя из мира «бредовой» образности в область понятий, победе «строя» над «роем». Однако во второй части повести и эта линейность оказывается мнимой, фиксируя движение от космо-хаотической схемы к искупительно-жертвенной модели Распятия протагониста, для которого в эпилоге очистительной Голгофой, открывающей путь к «воскресению в Духе», становится состоявшийся исход в мифопространство собственной памяти. Тем самым мы сталкиваемся с еще одним изменением, вносимым мифопоэтикой в автобиографический жанр: под ее влиянием меняется прагматика текста, из чисто литературного или документально-исторического рядов, отведенных для традиционного жизнеописания, он переходит в статус мистериально-жизнестроительных, становится фактом и причиной не семиотического, а собственно онтологического события.

* * *

Все отмеченные выше примеры касались глубинного воздействия мифопоэтики на жанрообразующие — сюжетные и персонажные — структуры прозы. Однако для авторов этих сочинений мифопоэтизация не входила в число программно декларируемых задач, даже если, как в случае с Белым, была достаточно сознательной установкой. Пример принципиально иного рода мы встречаем в творчестве А. Кондратьева, который не только сделал мифологию — античную, славянскую и, в меньшей степени, восточную — основным материалом своей прозы и поэзии, но и включал ссылки на миф в жанровую спецификацию собственной литературной продукции: «Сатиресса» вышла с подзаголовком «Мифологический роман», один из рассказов в сборнике «Белый козел» назывался «В объятьях тумана. Миф (курсив мой. — В.П.)» и т.п.

Однако все подобные произведения Кондратьева 1900—1910-х годов структурно вполне традиционны. В отношении глубинных сюжетно-персонажных схем они оказываются гораздо ближе «среднестатистическим» реалистическим рассказам и романам середины — второй половины XIX в., чем разобранные выше тексты. В поэзии Кондратьев-мифологист пошел не дальше, «продолжая античную линию Майкова и Щербины»³². Отмечая, хотя и не без оговорок, «аккуратность» и «профессиональность» писателя в работе с мифологическим материалом, В.Н. Топоров справедливо подчеркивает, что он был «равно далек и от увлечений модным в то время "археологизмом", и от

того непосредственно-личного переживания мифа, которое создает предпосылки для подлинного оригинальных толкований старого мифа, открывающих в нем новые глубинные смыслы, или даже для рождения нового мифа»³³.

Соглашаясь с В.Н. Топоровым в том, что Кондратьев со своими «достаточно робкими интерпретациями» мифов «не отличался особой оригинальностью», вряд ли можно считать справелливым, однако, замечание того же исследователя: «античное» у писателя «не являлось стилизацией»³⁴. Мифологические романы и рассказы Кондратьева, где под масками сатиров, наяд и прочих персонажей из популярнейшей на рубеже веков книги Г. Штоля «Мифы классической древности» скрываются по сути «девы» и «мужи», любящие, радующиеся и страдающие, но неизменно несущие в себе органическую гармонию стихийных сил природы, представляют собой достаточно последовательную стилизацию под пасторальную прозу в традиции «Дафниса и Хлои» Лонга. И персонажи, и сюжет, и в сущности идиллический хронотоп этих сочинений русского писателя вполне укладываются в линию преемственности европейской прозаической пасторали образца «Амето» Боккаччо, «Галатеи» Сервантеса, «Астреи» д'Юрфе, «Аркадии» Ф. Сидни³⁵. Неполнота совпадения с классической пасторальной моделью, предполагаемая игровыми стратегиями стилизаторского дистанцирования, здесь имеет место разве что в подчеркнутой тематизации «конца прекрасной эпохи» естественной простоты и свободы, которыми жили «боги», «духи» и «герои», их «александрийской» меланхоличности и обреченности. Что же до нарочито утонченного кондратьевского языка, то ироничный почерк художника, прошедшего модернистскоэстетский искус рубежа XIX-XX вв., вполне родствен прециозной искусственности пасторального канона, предполагая лишь новое качество нагнетания и игрового остранения его изначальных свойств.

* * *

Опыт Кондратьева свидетельствует о том, что программный мифологизм в литературе «серебряного века» не мог предложить существенных жанровых новаций. По крайней мере до той поры, пока он оставался исключительно в пространстве художественной словесности. Выход за его пределы в модернизме давал уже существенно иные плоды. Яркий пример тому – книга-цикл А.М. Ремизова «Посолонь».

Снабдив при втором издании книгу, содержащую полигенетические жанровые формы (лирические обрядовые зарисовки,

сказки, легенды, рассказы), аппаратом комментариев, ссылок на источники и даже рекомендаций, как читать вслух те или иные строки, писатель ориентируется на синтез трех дискурсивнокультурных парадигм, выстроенных по принципу иерархической лестницы. В линейном повествовании этот принцип не выражен, но он лежит в основе внутренней конструкции большинства текстов цикла. Нижний уровень здесь - научно-этнографическое (с использованием работ Е. Аничкова, Д. Зеленина, П. Бессонова, И. Сахарова и др.) 36 и даже историко-культурное (указание в комментариях на связь сказки «Ночь темная» с древним мифологическим мотивом «живого мертвеца» и его обработкой Бюргером, Жуковским и Ф. Сологубом) метаописание, затем следуют реконструкции на его основе потенциальных фольклорных словесных форм, наконец, на уровне макроцелого все это вершится созданием ритуально-словесного циклического единства, которое, собственно, и обладает самостоятельным мифопоэтическим жанровым качеством. Его основа - стирание грани между печатным и устным словом, словом и экстраречевой реальностью, но главное - между литературой и ритуалом, при этом, однако, обрядово-циклические схемы движения по календарному кругу («посолонь» - от весны к зиме) не подчиняют себе художественности словесной ткани, но сами становятся частью игрового, сугубо литературного пространства. Тем самым Ремизов создает литературную транскрипцию целостной национальной обрядовомифологической системы, структурно завершенной, но внутри устойчивого хронотопа календарного круга на русском этническом пространстве принципиально открытой - и это особенно важно - к дальнейшему росту, пополнению и видоизменениям в перспективе жизни в «большом времени» культуры. Эти установки частью эксплицированы самим Ремизовым в письме в редакцию «Русских ведомостей» 1909 г.:

«Ставя своей задачей воссоздание нашего народного мифа, выполнить которую в состоянии лишь коллективное преемственное творчество не одного, а ряда поколений, я, кладя мой, может быть, один-единственный камень для создания будущего большого произведения, которое даст целое царство народного мифа, считаю моим долгом, не держась традиции нашей литературы, вводить примечания и раскрывать в них ход моей работы. Может быть, равный или те, кто сильнее или одареннее меня (...) пользуясь моими указаниями, уже с меньшей тратой сил принесут не один, а десять камней и положат их выше моего и ближе к венцу. Только так, коллективным преемственным творчеством создается произведение, как создались мировые великие храмы, миро-

вые великие картины, как написались бессмертная "Божественная комедия" и "Фауст"» ³⁷.

И пусть в указаниях Ремизова на собственную «малость» и готовность впустить в плоды своих трудов любого позднейшего соавтора можно усмотреть тень лукавства заправского мистификатора (вряд ли он позволил бы кому-то другому вторгнуться в свой текст), все-таки для нас важно, что писатель:

- а) закладывал определенный жанровый образец, который должен был продуцировать иные опыты в том же роде;
- b) цель этих опытов видел в создании универсального произведения, запечатлевающего национальную мифологию в собственном смысле слова и так называемый Volksgeist («народный дух») в том понимании, какое вкладывалось в этот концепт Гердером и Шеллингом (ссылки на великие тексты Данте и Гете);
- с) постулировал *принципиальную* разомкнутость текста вовне, как генетическую (источники), так и актуальную, типологически родственную открытости и вариативности мифологических повествований и этому принципу оставался верен до конца, во множестве реаранжируя композицию своих сочинений, перетасовывая в годы эмиграции их состав, включая отдельные малые произведения в корпус разных более крупных эпических форм³⁸.

В науке есть тенденция гипертрофировать авангардный лудизм в творческом сознании Ремизова. Так, Н.Ю. Грякалова пытается «представить творчество Ремизова и его жизнетворчество через категорию игры как наиболее адекватно отражающую суть его литературно-эстетической деятельности, имея при этом в виду, что по мере движения от символизма к авангарду пафос символистской теургии сменяется апологией свободной игры» 39. В целом исследователь, очевидно, прав, отмечая: «Если М. Волошин ценил в Ремизове глубинную способность к пониманию игры как сферы символического действа, то В. Шкловский, теоретик русского авангарда, склонен видеть в нем уже совсем иное — тип авангардного homo ludens, который любит игру "как таковую" и актуализует в ней не ее трансцендентные смыслы, а способность к деиерархизации и деавтоматизации (...) по существу Ремизов деконструирует символистский жизнетворческий стереотип. Его "безобразия", розыгрыши и мистификации были полностью лишены претензий на "преображение мира" и на осуществление других утопических программ (...) Вместо "вдохновенного" творчества, теургии, иерофании — переписывание, пересказ...» 40. Но показательно, что сама Н.Ю. Грякалова считает нужным оговорить: «Творческая энергия писателя сосредото-

чена на поисках свободы выражения вне застывших литературных жанров, вне устойчивых синтаксических и грамматических структур языка. И поэтому писателя интересовало не только "слово как таковое", но и то, что стоит за словом: ментальные структуры, следы мифологического сознания (курсив мой. - $B.\Pi$.)»⁴¹. Очевидно, что попытка найти адекватную форму для фиксации подобных следов поверх «устойчивых синтаксических и грамматических структур языка» и привела Ремизова, в частности, к созданию книги «Посолонь» как новой жанровой целостности вне конвенциональных литературных границ. Видеть в этом лишь акт протоавангардистской художественной игры было бы явной односторонностью. Лудические, игровые интенции, действительно направленные на деавтоматизацию застывших словесных форм, отнюдь не исключали постановки Ремизовым перед собой вполне «позитивных», и даже утопичных культуртрегерских задач, в том числе и в области мифопоэтической жанровой синкретики.

Однако если стилистические и собственно композиционнонарративные, связанные с монтажным принципом архитектоники повествования новации Ремизова откликнулись в орнаментальной прозе конца 1910–1920-х годов, то собственно жанровые его мифопоэтические эксперименты восприняты последующей традицией в сущности не были.

* * *

Обычно в числе экспериментальных явлений мифопоэтизации, запечатленных в индивидуальных неканоничных жанровых моделях и не получивших значимого продолжения в литературе, первым номером называют «Симфонии» А. Белого. Но показательно, что А.В. Лавров, формулируя именно эту точку зрения, упоминает все же тексты иных авторов, ориентированные на беловскую модель, пусть и с оговорками: «Оставшись сугубо индивидуальным жанровым образованием, они ("Симфонии") не породили сколько-нибудь значимой литературной школы: чужие опыты в "симфоническом" духе – такие, как поэма "Облака" (М., 1905) Жагадиса (А.И. Бачинского) или (...) "Эсхатологическая мозаика" П.А. Флоренского (1904) – вариация на темы "Северной симфонии" – были единичными и всецело зависимыми от "оригинала"»42. Л.Гервер в своей монографии показывает, как «симфонизм» Белого в жанровой перспективе словесномузыкальной синкретики задает преемственную линию, которая простирается далее обозначенных А.В. Лавровым текстов и в той или иной степени затрагивает, как минимум, также «Небесных верблюжат» Е. Гуро и – пусть и совсем легким касанием – лирические «сонатины» М. Кузмина («Английские картинки»)⁴³.

Добавим, что жанровое взаимодействие «Симфоний» с литературой эпохи не подразумевало однонаправленности. Не всегла. очевидно, такое взаимодействие позволяет проследить вообще линию влияния одного писателя на другого. Некоторые переклички пока дают основания только для типологических сближений между явлениями «нового искусства», оставляя открытым вопрос о субъекте и объекте литературных влияний. Причем в духе синкретических поисков порубежья сходиться могут явления не просто разножанровые, но и разнородовые. Примером тому служит структурная близость «Симфоний» Белого и пьес Чехова – не случайно, прослушав начало «Второй, драматической симфонии», С.М. Соловьев сразу поставил рядом имена двух писателей: «Вот это я понимаю. Чехов и Вы современная литература; все остальное пустяки»⁴⁴. Прежде всего имеется в виду близость музыкальной техники полифонии, аккордов и созвучий между одномоментными эпизодами у Белого и принципов наложения друг на друга разных сценических действий в одной временной точке в драматургии Чехова. Например, в «Дяде Ване» параллельно плачет Войницкий. Соня произносит монолог о «небе в алмазах», тихо наигрывает Телегин, а Мария Васильевна что-то пишет на полях брошюры. Структурно действие в «музыкальном» тексте Белого развивается по тем же законам:

- «3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.
 - 4. Были на дворике и две цесарки.
- 5. Талантливый художник на большом полотне изобразил "чудо", а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш.
- 6. И все это знали, и все это скрывали, боясь обратить глаза свои к скуке.
- 7. А она стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием.
- 8. Хотя поливальщики утешали всех и каждого, разводя грязь, а на бульваре дети катали обручи»⁴⁵.

Никак не разделяя эмоционального вывода Л.М. Борисовой о «поразительном совпадении» чеховской драмы и «Второй симфонии» Белого, равно как критически относясь к многочисленным попыткам «музыкальных» прочтений пьес Чехова с точки зрения так называемого мультимедийного анализа, признаем, что на уровне сюжетостроения и организации художественного времени театральные новации автора «Дяди Вани» и музыкаль-

но-мифопоэтическая символистская проза достаточно близко подходят друг к другу.

Однако детальный анализ жанровой идентичности и «Симфоний», и сочинений, так или иначе с ними связанных или схожих, предполагает в качестве основного методологического ключа проекцию на словесную ткань музыковедческих шифров. По этой причине мы ограничимся лишь некоторыми общими замечаниями, имеющими касательство к нашей теме.

Со времен теоретической разработки Р. Вагнером основ «музыкальной драмы» одной из доминант новой синкретичной эстетики становится констатация и обыгрывание глубинной структурной общности музыки и мифа⁴⁷. Младосимволистами начала XX в. этот аспект экспериментального письма отрефлексирован уже достаточно четко – и причем с соответствующими жанровыми проекциями. Как отмечает М. Цимборска-Лебода, «благодаря Ницше и Вагнеру, благодаря вдохновснию, черпаемому из их сочинений, в поле символистского жанрового сознания проявились – и подверглись обновлению – понятия музыкальной драмы, трагедии и Мистерии, равно как и их конститутивные элементы: музыка, миф, хор»⁴⁸.

Вяч. Ивановым под влиянием ницшеанской рецепции Вагнера миф и музыка понимаются как едва ли не основные составляющие «волевого акта мистического самоутверждения» в трагедии-мистерии⁴⁹: «В эпохи народного, "большого" искусства поэт – учитель. Он учительствует музыкой и мифом»50. А. Белый программно формулирует закономерности функциональной взаимообусловленности музыки и мифа в процессе вербального обуздания ритмической стихии: «Образы поэзии, нарастая на свободном от образов ритме, ограничивают ритмическую свободу, так сказать, обременяют ее видимостью. Музыкальная тема становится тогда мифом»⁵¹. А.Ф. Лосев, наследуя младосимволистской традиции теоретической эстетики, уже с научной непреложностью фиксирует структурную изоморфность музыки и мифа и логическую зависимость второго от первой: «Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в мифе, причем не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе (...) Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа»52.

В научной структуральной мифологии XX в., и прежде всего у К. Леви-Стросса, теза, озвученная русским философом, станет одной из базовых теоретических предпосылок. Миф изначально «музыкален», а музыка «мифологична» — таков стержень концепции французского антрополога, лейтмотивом проходящий

через все его построения⁵³. Родство музыки и мифа предопределено тем, что обе эти семиотические сферы, по Леви-Строссу, представляют собой системы функциональных бинарных оппозиций элементарных элементов — соответственно мифем и звуковых тонов, — способных задавать множество комбинаторных вариантов мифологических и музыкальных повествований. «Истина мифа не в привилегированном содержании, она состоит в логических отношениях, лишенных содержания, или, точнее, таких, что их инвариантные свойства исчерпывают операциональную ценность, так как сравнимые отношения могут устанавливаться между элементами большого числа разнообразных содержаний»⁵⁴, — пишет ученый, предполагая, что тот же механизм работает и в сфере музыки.

В эстетике русского символизма ориентация на музыкальность делается средством выявления мифологического содержания в художественном тексте, причем даже не программным, а, так сказать, неизбежным: «Миф оказывается "ловушкой", в которую попадает слово, стремящееся стать музыкой, ведь слово — первичный материал мифа», а следовательно «мифотворчество, как результат следования литературы по музыкальному пути, предопределено»⁵⁵.

Вопрос о том, что все же в таком случае лежит в основе художественной структуры — музыка или миф, вряд ли имеет решение. Как явствует из процитированного высказывания А.Ф. Лосева, философ признавал первенство за музыкой. Гервер в приведенных словах, кажется, подразумевает обратное, однако далее, вопреки собственной логике, отмечает: « $\langle \ldots \rangle$ если хотя бы условно выделить в триединстве словесный, музыкальный и мифологический уровни, представив их в виде геологических слоев, то музыка, совсем как в теоретических построениях Белого (и Лосева. — В.П.), окажется в самой глубине»⁵⁶. Для К. Леви-Стросса подобный вопрос оказывается вообще лишенным смысла, поскольку и в мифе, и в музыке действуют аналогичные структурные законы в плане общего семиозиса, независимо от происхождения или иерархии отдельных информационных систем.

В перспективе анализа жанровой поэтики принципиально важно то, что созидание словесного извода музыкальной формы (литературные «симфонии», «сонаты» и т.п.) неизбежно подразумевает мифологическое переструктурирование композиции и художественного образа, при котором повторяемость событий, предопределенная базовой ритмизацией, задает циклическое время повествования, линейность сменяется полифонией эпизодов, а система мифологических трансформаций и отождествле-

35

ний обеспечивает преобразование нарративной горизонтали в вертикаль таким образом, что двигателем внутреннего сюжета становится не синтагматическая череда сцен и описаний, а их парадигма, воплощенная в аккордах, созвучиях, тематических вариациях и контрапунктах мотивов, топосов, тропов, символов и т.п.⁵⁷

В основе переключения в мифо-музыкальных текстах русских модернистов с синтагматической оси горизонтального повествования на парадигматическую вертикаль семантических созвучий и соответствий (correspondances) лежит принцип симметрии, который Леви-Стросс считал базовым и общим для музыкальных и мифологических текстов. Однако эта закономерность была четко обозначена еще за полвека до французского структуралиста русским символистом Вяч. Ивановым, утверждавшим, что симметрия есть важнейшее свойство мифологической структуры⁵⁸.

Собственно, именно симметричность (и ее маркированные, значимые нарушения) предопределяет лейтмотивную структуру «симфонических» и парамистериальных текстов, их внутреннюю композиционно-жанровую архитектонику (часто заданную оппозициями, реализующими дихотомию космического/хаотического).

В крупных повествовательных формах симметричность постепенно усложняется и преображается в принцип проекции героя, образа, мотива в родственный («квазисимметричный») семантический ряд, который в символизме по большей части задается мифологическими схемами и моделями (Аполлон, Дионис, Орфей и т.п.; литературные мифологемы: «маленький человек», Медный всадник, Дон Жуан, Дон Кихот и т.п.; символическая концептуализация Христа и Антихриста). Основным двигателем эпического сюжета в романах Мережковского, Белого, Сологуба при этом становятся сложная пульсация и взаимодействие подобных проекционных моделей, разная степень успешности или травестийное поражение персонажей в реализации заданных им ролей, поле напряжения между реальной фабулой и преображающей ее мифологической парадигмой, предполагающей определенный поведенческий канон героев.

Ослабление собственно сюжетных стяжек повествования сопрягается в этих случаях с расширением романного пространства, в котором жанрообразующие контроверсы, выстроенные в вертикальные оси по восходящей от бытового до разных символико-проекционных мифологических рядов, начинают взаимодействовать друг с другом по музыкальным принципам полифонии и контрапункта. Крупная модернистская эпика рубежа веков

не меняет своей жанровой природы, но на безмерно расширившееся чувство индивидуального самостояния человека отвечает — и не без скрытой иронии — испытанием потенциального нарциссизма 60 героя через его отражения в бесконечном ряду мифологических зеркал.

* * *

Упомянутое «расширение чувства индивидуального самостояния человека», благодаря которому внутреннюю перестройку пережила русская проза, разумеется, имело свои мировоззренческие, философские истоки. И едва ли не главный из них – наследие Ницше. Его рецепция в русской литературе – настолько популярный и активно разрабатываемый в науке сюжет⁶¹, что, не претендуя на целостный обзор проблемы, мы остановимся только на нескольких аспектах, имеющих отношение к интересующим нас вопросам мифологизации, которая неизбежно отражается на прозаических формах.

Русские писатели отнеслись к наследию Ницше очень избирательно, сосредоточившись только на том, что в нем имеет касательство к «сверхчеловеку», критике традиционной морали и мифологизации как способу обновить образное мышление. Русское ницшеанство подводит литературу к моральному бунту в особом, сугубо национальном апокалиптико-суицидальном регистре: «То, как писатели представляют свое будущее, свое общество и искусство, дает возможность заглянуть в глубины нравственного сознания совершенно особой культуры, для которой характерно не только ожидание, но даже желание катастрофы»⁶².

Ницше пробудил глубинные позывы русского мифотворчества — мифотворчества посттрадиционалистской культуры, устремленной к разрушению классического канона в искусстве и торжеству перемен. Коренная интуиция этого мифа, осваивая язык архаической образности, ориентирована уже не на прошлое, а на будущее. Причем вторжение мифического чревато роковой и непреодолимо трагичной коллизией: либо абсолютная победа утопии (Царство Духа, экстатическое слияние индивида с соборным сверх-«я», мистическое единение личности с человеческой массой в таинствах «религии пролетариата» и т.д.) — либо черная дыра гибели вселенной.

В такой перспективе привычные для народническо-позитивистского этапа в развитии литературы распри между «этикой» и «эстетикой» просто лишаются смысла. Преодоление системы традиционной нравственности на пути обретения новых форм «творчества бытия» (Бердяев) есть проблема морали, но морали

ранее неведомого типа – преодолевающей средостение объекта и субъекта, рационального и иррационального в мифологии тотального преображения человека и мира через «необузданную творческую энергию, мотивирующую художественную и метахудожественную деятельность» 63.

Такая идеологическая конструкция прежде всего мифологична, и эта мифологичность есть во многом следствие специфически усвоенного ницшеанства.

Исполненные «желанием катастроф» отечественные писатели «серебряного века» часто и радикально переосмысляли ницшеанскую весть по сугубо «русским» законам. В результате сложилась уникальная ситуация: нигде в мире, кроме России, элитарная философия Ницше не смогла завладеть умами столь широких слоев образованного и полуобразованного общества, «Катастрофизм» в настроениях эпохи, помноженный на склонность отечественных читателей переносить литературный опыт непосредственно на социальную практику, приводил к завораживающим толкованиям Ницше как философа, идеям которого предстоит воплотиться в жизнь общества. Транскрипцию оригинальной философии Ницше в актуальную социологизированную тональность массового сознания обеспечивали популяризаторская критика и массовая литература (романы «Санин» М. Арцыбашева, 1907; «Люди» А. Каменского, 1908; «Ключи счастья» А. Вербицкой, 1909–1913, и т.п.), где формируются образные и сюжетно-повествовательные клише «ницшеанской» этики и «аморально-сверхчеловеческого» поведения - вульгализирующие основные идеи философа, но тем самым адаптирующие их для восприятия неискушенным читателем. В дальнейшем ницшеана как факт массовой культуры вступает в сложные отношения с «высокой» литературой. Обкатывая модные темы «певца Заратустры», беллетристы и бульварные авторы предлагают интересные схемы функционального героецентризма: проповедование вульгарно-ницшеанского мифа «преобразившимся» героем-резонером в жанре авантюрного романа. Тезисы Ницше, как и другие новейшие идеологии (феминизм, концепция «пола и характера» О. Вейнингера и т.п.) подвергались популяризации и системному «упрощению» в текстах этого типа, уже оттуда нередко для «реабилитации» переправляясь в «высокую литературу» с ее полифонизмом и усложненными связями между «правдами» героев, автора и «мироздания».

В литературе нередко декларировался тезис о родстве ницшеанской критики общепринятых ценностей с русской традицией нравственного бунта вообще. Но нужно заметить, что коммуникация русской культуры с идеологией немецкого философа обнаруживает при этом глубокую парадоксальность. Драматичный излом в экзистенциальном самосознании позитивистской эпохи еще до того, как отозваться во всесокрушающей проповеди «Диониса Распятого», воплотился в атмосфере нравственной и метафизической неудовлетворенности в России 1860-х годов. Явлению бунтующей личности Ницше предшествует русский архетип нигилиста и лишнего человека. На пути к «ницшеанскому зеркалу» серебряного века этому герою предстоит еще пройти этап «подполья» и «бунта» романных героев Достоевского. Анализ этого процесса подводит к размышлениям о типологии деформации в культуре воспринятой мифологии и об историколитературных путях подобной деформации.

Комплекс идей Ницше, отражаясь в зеркалах русской культуры, переживал очень серьезные семантические сдвиги – в том числе и среди литературно-философской элиты. Чтобы понять, какие именно, нужно обратиться к признанию Н. Бердяева: «С Ницше у меня всегда было расхождение в том главном, что Ницше в основной своей направленности "посюсторонен", он хочет быть "верен земле", и притяжение высоты оставалось для него в замкнутом круге этого мира (...) Ницше во второй период позитивист, хотя и рафинированный и углубленный, я же метафизик»⁶⁴.

Преодоление границы, обозначенной в этих словах Бердяева, определит основную деформацию, какой подвергнется идеология Ницше в русском сознании: принципиально противоположную направленность вектора исхода из «апофеоза беспочвенности». В России напряженно улавливали прежде всего религиозные обертоны духовной обеспокоенности Ницше. Однако немецкий философ интроверсивен, нацелен на поиски «свободного духа» исключительно в глубинах индивидуального сознания, ибо небеса немы, а «Бог умер». По точному замечанию исследователя, «он заменил метафизику "метапсихологией"»65. Истинное обновление, чреватое обретением «сверхчеловека в себе», для творца Заратустры возможно лишь на тех глубинах личностной психологии, где «Эго» сливается с подсознательной стихией «Само», а былая метафизическая брань света и тьмы обращается противостоянием «господина» и «раба» в себе самом.

В России 1890—1900-х годов новое утверждение абсолютной ценности личности в полноте ее волевых самопроявлений, конечно, вырастает именно на ницшеанской почве. И все же для русских изводов «сверхчеловека» в первую очередь характерна ярко выраженная экстраверсия мифа о личностном преображении: в

этой системе ценностей «сверхчеловек» есть преодоление не позитивно «исторического» (как у немецкого философа), а «ветхого» (при всех сопутствующих религиозно-библейских коннотациях) человека с его первородным грехом, смертностью и окликами ввысь. В своей статье «Идея сверхчеловека», полемизирующей с русскими ницшеанцами из журнала «Мир искусства». Вл. Соловьев указал на единственно логичную и возможную трактовку этого понятия: если за данной идеей стоит реальное содержание, то это может быть только идея Христа⁶⁶. Именно переосмысление в христианском духе определит судьбы ницшеанской концепции человека в творчестве отечественных символистов - по крайней мере, символистов младшего поколения. Русский культурный лексикон (в том числе в художественной прозе), в отличие, скажем, от немецкого, с готовностью воспримет те элементы словаря Ницше, что поддаются семантической перекодировке в религиозно-мифологическом ключе («сверхчеловек», оппозиция светлого, гармоничного, «дневного» Аполлона и стихийного, экстатичного, «ночного» Диониса), и останется глух к психологическим архетипам «белокурой бестии», «господина», «раба» и т.д.

Символисты на основе идей немецкого философа создавали собственную оригинальную мифологию. Так, Мережковский философию морали Ницше претворил в новое религиозное мировоззрение, освящающее не только «небо», но и «землю» (правда, в характерно позитивистском, слишком уж буквальном смысле). Вяч. Иванова эта философия толкнула к формулировке дионисийско-теургического мифа о творческом преображении человека и вселенной и одарила одной из центральных тем интеллектуальных штудий — темой Диониса. Блок, «как бы сам воплощая Христа-Диониса, сублимировал эротическое влечение в поэтическое вдохновение» 67. А Андрей Белый произвел процедуру «остранения» ницшеанского наследия и «осветил темную, подавляющую сторону дионисийского сознания» 68.

Ницшеана символистской художественной и теоретико-эстетической прозы требовала нового языка. А ему приходится учиться, и в процессе обучения незнакомые явления чужого языка растолковываются порой примерами и параллелями из языка родного. Это нехитрое правило целиком приложимо к истории русской рецепции Ницше. Переводчиком его философии на язык, так или иначе понятный на всех уровнях отечественной культуры – от массовой до элитарной, – послужила классическая русская литература XIX в. как единый компендиум устоявшихся тем, идей и сюжетов. Русская народническая критика (а в лице

П.Д. Боборыкина – и беллетристика) 1890-х годов усмотрела близость «сверхчеловека» к отечественным «лишним людям» и, разумеется, подвергла Ницше остракизму. А в дальнейшем практически ни одно из центральных понятий философии Ницше не миновало проекции на героев романов Достоевского. Социокультурный механизм ее освоения вообще чрезвычайно интересен и парадоксален.

Так, развенчание «вредоносных идей» критиками 1890-х годов невольно способствует широкой популяризации их автора, вследствие чего идеи редуцируются до клише и подходит, как отмечалось выше, очередь вульгаризации.

Следующий этап подразумевает желание очистить первоначальный смысл воспринятой идеологии от вульгарных наслоений. Главными действующими лицами здесь оказываются популярные, но отнюдь не «бульварные» литераторы — писатели вне течений и групп. Особенно показательны в этом отношении Л. Андреев как автор «Рассказа о Сергее Петровиче» и В. Ропшин (Б. Савинков) — создатель исповеди террориста в романном жанре «Конь бледный».

При переходе от литературного «бульвара» к этому типу словесности в сочинениях с ницшеанским подтекстом или контекстом принципиально меняются жанрообразующие повествовательные структуры. Если в первом случае сюжет тяготеет к проповедованию мифа состоявшимся ницшеанцем при достаточно активной приключенческой фабуле, то во втором напряженность внешнего действия заметно снижается, расширяется пространство романного психологизма и повествование выстраивается по принципу либо исповеди героя о своих попытках достичь внутреннего преображения («Конь бледный»), либо рассказа об «испытании идеи» протагонистом, причем с очень проблемным и зачастую трагическим финалом («Рассказ о Сергее Петровиче»).

Стоит оговорить, что и в основе массовых сочинений лежит драматический разрыв между убежденностью, что «новые духовные горизонты» можно открыть в самом себе, и неудачным результатом – гибелью героя. «Менталитет массового ницшеанства не признает непрерывного перехода от "зла" к "добру", от низменного к возвышенному, от смерти к новой жизни» (4) это сближает литературный «бульвар» не только со «срединной» беллетристикой, но и с «вершинными» модернистскими текстами, а также с околомарксистской прозой. Те же черты неотъемлемы и от младосимволистских изводов ницшеанства с их «парадоксальным сочетанием стремления к спонтанности и самореа-

лизации, с одной стороны, и сомнений в способности человека измениться к лучшему, с другой»⁷⁰. Связь «воли к власти» в той же массовой литературе с сексуальным раскрепощением и терроризмом обнажает усиление экстремизма в общественном сознании, благодаря чему стала возможна прививка ницшеанства в богостроительную идеологию и литературную практику «художественного марксизма» (Горький, Луначарский, Андреевич).

Представителям всех этих столь разных идеологий и культурных ролей — и Каменскому, и Мережковскому, и Горькому — свойственно общее стремление деформировать ницшеанство по сугубо русскому сценарию, наделить творческой волей субъекта, который ищет взаимодействия с Другим, будь то коллектив «передового» класса, несущий новые откровения Святой Дух или свой внутренний «демон».

Мало кто, пережив увлечение художественным потоком прозы Ницше, мог от него полностью освободиться. К примеру, А. Белый признавался, что если в философии ему не составляло труда сбросить с себя влияние Ницше, то в поэзии «германец» навсегда сохранил над ним какую-то невыразимую власть. Ведь «только у Фридриха Ницше ритм прозы звучит с гоголевской силой»⁷¹. Вероятно, это обусловлено тем, что мысль философа устремляется к дологичной, музыкальной мифопоэтической стихии и тем самым претворяется в самопостаточный (и даже отмежевывающийся от своего прародителя) культурный язык. А этот язык уже требовал новых жанровых форм - афористичных, адогматичных, подвижных, пластичных. Исходя из единого центра, ницшанская инерция жанрового мышления вела в разные стороны - к «утробному» письму В. Розанова, экзистенциальнофилософскому эссеизму Л. Шестова, нервно-мифологизаторской критике А. Белого, профетической фрагментарной монодии позднего Мережковского и т.п. Но в любом случае – к синтетической целостности высказывания за пределами чистой «литературности», в дискурсивное единство художественного, идеологического и религиозного.

¹ Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 78.

² Иванов В.И. О действии и действе // Иванов В.И. Собр. соч. Т. 1–4. Брюссель, 1971–1987. Т. 2. С. 168. Здесь и далее, если иное не оговорено дополнительно, цитаты и ссылки приводятся по этому изданию (под аббревиатурой СС с указанием тома и страницы).

³ См.: *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. Там же в научном аппарате указываются работы, имеющие отношение к постановке этой проблемы.

- ⁴ Копрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы // Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972. С. 423. О принципах трансформации классических мотивов в русской прозе рубежа XIX—XX веков см.: Магомедова Д.М. «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тамарченко. Тверь, 2001. С. 212—218.
- ⁵ *Мелетинский Е.М.* Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С.150.
- ⁶ *Топоров В.Н.* Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193.
- ⁷ Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 83.
- ⁸ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 194.
- ⁹ Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927. С. 28.
- ¹⁰ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 196.
- ¹¹ См.: *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М., 1993. С. 68.
- ¹² Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 219.
- ¹³ Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910. С. 114-115.
- ¹⁴ Подробнее см.: *Гречишкин С.С.*, *Лавров А.В.* Андрей Белый и Н.Ф. Федоров // Блоковский сборник. Тарту. 1979. Т. 3. С. 147–164.
- 15 В применении к «Москве» термин употребляется в кн.: *Колобаева Л.А.* Русский символизм. М., 2000. С. 275–283.
- ¹⁶ См.: Иванов Вяч. Вс. Профессор Коробкин и профессор Бугаев // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 23.
- 17 О противостоянии масонской и розенкрейцерской символик (прежде всего на геометрическом уровне) как глубинном двигателе сюжета см.: Силард Л. Утопия розенкрейцерства в «Петербурге» Андрея Белого // Силард Л. Герметизм и герменевтика. М., 2002. С. 250–263.
- 18 Среди наиболее показательных работ, где этот аспект в разных формах проблематизируется особенно четко: Пустыгина Н. «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года: (К проблеме «революции сознания») // Учен. зап. Тартуского университета. Вып. 813: Блоковский сборник VIII: Ал. Блок и революция 1905 г. Тарту, 1988; Пискунов В. Второе пространство романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988; Cioran S.D. The Apocalyptic Symbolism of Andrei Belvi. The Hague; P., 1973; Carlson M. The Conquest of Chaos: Esoteric Philosophy and Development of the Andrei Belyi's Theory of Symbolism as a World View. Ann Arbor, 1983; Carlson M. Theosophy and History in Andrej Belyj's Peterburg: Life in Astral City // Russian Literature. 2005. LVIII-I/II; Barta P. Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the Modernist City Novel, University Press of Florida, Gainesville, 1996; Skaza A. Роман «Петербург» Андрея Белого и поэма «Медный всадник» А.С. Пушкина: Поэтологический аспект // Slavisticna rev. Ljubljana, 2003. L. 51, st. 4.

- 19 Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освящении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 226.
- ²⁰ См. подробнее об этом аспекте поэтики «Петербурга» в: Литературные архетипы и универсалии... С. 215–217.
- ²¹ Cm.: Ward D. The Divine Twins. Los Angeles, 1968; Turner V.W. The Ritual Process. Ithaka, 1977.
- ²² Подробнее см. классический труд: Rodin P. The Trixter. L., 1956.
- ²³ *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. С. 112.
- ²⁴ О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. С. 107–108.
- 25 Иностранная литература. 1988. №12. С. 228.
- ²⁶ Бердяев Н. Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») // Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 36–47.
- 27 Грякалова Н.Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнестроительство. Историософия). Автореф...д. ф. н. СПб., 1998. С. 10. Исследователь, развивая классические рассуждения Бердяева, также отмечает: «(...) писатель (Белый. – $B.\Pi$.) создает такую нарративную структуру, которая своей гротескной всесторонне-остраненной формой поставила под сомнение все современные идеологические, политические и культурные установления, довела до пародийного снижения целый набор классических сюжетов, разрушила антропологическую ориентированность пространства, возвела в фигуру фикции (плод «мозговой игры») самое предметность, смещав границы между сознанием и действительностью. Произведенная в «Петербурге» полная деиерархизация мира, включая его мифологемы и идеологемы, привела к тому, что роман, первоначально прочитанный в экзистенциальном ключе как «вдохновение ужаса» (Вяч. Иванов), был актуализирован в начале 1920-х гг. и стал своеобразным «катехизисом» авангардной поэтики» (Там же),
- ²⁸ Вопросы онтологии и философской динамики литературного образа «маленького человека» серьезно рассмотрены в статье С.Г. Бочарова «Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории» // Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007. С. 199–232.
- ²⁹ Келдыш В.А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: Наследие, 2000.
- ³⁰ Обобщенный обзор автобиографических принципов письма Белого в повести см.: *Болдырева Е.М.* «Котик Летаев» Андрея Белого как модернистская версия традиционной автобиографии // Русская классика: между архаикой и модерном. СПб., 2002. С. 156–160.
- ³¹ О прерывистости мифологического хронотопа, а также об эддических представлениях пространства как частей тела человекоподобно-

- го великана Имира см.: Стеблин-Каменский М.И. Миф // Стеблин-Каменский М.И. Избранные работы. СПб., 2003. С. 254, 256.
- ³² Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990. С. 12.
- ³³ Там же.
- 34 Tам же.
- ³⁵ См.: Пастораль в системе культуры: Метаморфозы жанра в диалоге со времененм. М., 1999; Avalle-Arce J.B. La novella pastoral Espanola. Madrid, 1974; Poggioli R. The oaten flute: Essays on pastoral poetry and patoral ideal. Cambridge (Mass.), 1975.
- ³⁶ Подробнее о принципах работы Ремизова с филологическими источниками в сравнении с другими писателями, ориентированными на фольклор и миф, см.: Доценко С.Н. Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов // Пути развития русской литературы. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 883). Тарту, 1990. С. 116–138; Баран Х. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 191–210.
- ³⁷ *Ремизов А*. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. № 205. 6 сентября.
- ³⁸ Подробнее см.: Слобин Грета Н. Проза Ремизова. 1900–1921. СПб., 1997. С. 12 и далее.
- ³⁹ Грякалова Н.Ю. Указ. соч. С. 15.
- ⁴⁰ Там же. С. 15–16.
- ⁴¹ Там же. С. 18.
- ⁴² Лавров А.В. У истоков творчества Андрея Белого // Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 33.
- ⁴³ Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских символистов (первые десятилетия XX века). М., 2001. С. 167–174.
- ⁴⁴ Цит. по: *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 67.
- ⁴⁵ Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 91.
- 46 Борисова А.М. На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000. С. 143.
- ⁴⁷ См. одно из наиболее интересных исследований на эту тему, содержащее выход в эстетику русского символизма: *Tarasti E*. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicilogica Fennica.11. Helsinki. 1978. Также см. ст.: *Порфирьева А*. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера (драматургия Вячеслава Иванова) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987. С. 31–58 и кн.: Рихард Вагнер в России. Сб. иссл.: В 2 т. Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen. Nr. 34. Tübingen, 2001. Там же (с. 291–308) см. избранную библиографию по теме «Рихард Вагнер в России», составленную X. Виллих.
- ⁴⁸ Cymborska-Leboda M. Le drame, la musique et le théâtre: la conception symboliste de l'homme // Cahiers du monde russe. Vol. XXXV (1-2). Janvier-Juin 1994. P. 194.

- ⁴⁹ Иванов Вяч. СС. Т. 2. С. 87 и далее.
- 50 Иванов Вяч. СС. Т. 1. С. 710.
- ⁵¹ Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910. С. 179.
- 52 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 372.
- 53 См.: Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985; Lévi-Strauss Cl. Mythologiques. V. 1–4. P., 1964; Lévi-Strauss Cl. Myth and Meaning. L., 1978.
- ⁵⁴ Levi-Strausse Cl. Mythologues. P., 1964. V. 1. P. 247.
- ⁵⁵ Гервер Л. Указ. соч. С. 162-163.
- 56 Там же. С. 163.
- 57 Конкретный анализ, показывающий, как эти закономерности проявляют себя во внутренней структуре «Второй симвонии» Белого, см. в: Силард Л. О структуре Второй симфонии А.Белого // Studia Slavica. Budapest. 1967. Т. 13. Р. 311–322. и в: Гервер Л. Указ. соч. С. 163–167.
- ⁵⁸ Иванов Вяч. СС. Т. 2. С. 169.
- ⁵⁹ О принципе мифологических проекций см.: *Хансен-Леве А.* Бахтинские мотивы в мифолоэтике русского символизма // Telling Forms. 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen. Stokholm, 2004. P. 112.
- 60 О нарциссической мифологии в литературе русского модернизма см., в частности: *Barta P*. Echo and Narcissus in Russian Simbolism // Metamorphoses in Russian Modernism. Budapest, 2000.
- 61 Из обобщающих работ см.: Nietzsche in Russia. Princeton. 1986; Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary. Cambridge, 1994; Rosenthal B.G. New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism. University Park, PA: Penn State University Press, 2002; Clowes E. The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature. 1890–1914. Dekalb, Illinois. 1988 (рус. пер.: Клус Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999); Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 5–43.
- 62 Клус Э. Указ. соч. С. 21.
- 63 Там же. С. 220.
- 64 Бердяев Н. Самопознание. М., 1991. С. 126-127.
- 65 Клус Э. Указ. соч. С. 37.
- 66 Мир искусства. 1899. № 9. С. 87-91.
- 67 Клус Э. Указ. соч. С. 168.
- ⁶⁸ Там же.
- ⁶⁹ Там же. С. 114.
- 70 Там же. С. 168.
- ⁷¹ Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 245.

Историософская проза. Постановка проблемы

Разговор об историософской прозе в русской словесности рубежа веков необходимо начать с конкретизации - с обсуждения вопроса о форме историософского романа, поскольку этот термин достаточно широко используется сейчас в критике и литературоведении, но обычно с очень туманным и размытым значением. Вместе с тем, как мы постараемся показать, за подобным сочетанием скрывается вполне определенный литературный феномен, особенность которого, однако, состоит в провокативности целого по отнощению к одной из своих частей. Имеются в виду центробежные тенденции внутри жанра, его структурное тяготение к выходу за пределы границ романа. Историософский роман стремится к освобождению от «вериг» традиционной эпической формы, к постепенному преображению в дискурсивное явление более общего порядка - историософскую прозу. Но отправной точкой для этого динамического процесса служит всетаки роман.

Конечно, сама постановка вопроса о существовании историософского романа как относительно самостоятельной разновидности эпического жанра выглядит небесспорной и нуждается в обосновании. При попытке дать такое обоснование мы сталкиваемся с проблематичностью не только определения в этом терминологическом словосочетании («историософский»), но и, разумеется, самого определяемого («роман»). Известное акцентирование М.М. Бахтиным романа как наиболее репрезентативного из неканонических жанров, «единственно становящегося и еще неготового», «костяк» которого «еще далеко не затвердел», из чего проистекает невозможность «предугадать всех его пластических возможностей»¹, в практическом приложении к жанровому анализу прежде всего поверяется действительным отсутствием четких критериев жанрового описания феномена романа вообще.

Научно состоятельный язык описания, как известно, вынужден иметь дело, по меньшей мере, с дополнительно атрибутированными вариациями жанра, поскольку инвариантная схема романического повествования как такового, по-видимому, в достаточно развернутом виде пока построена быть не может. Попытки выстроить подобную схему нередко приводят к редукционизму — абстрагированному сведению крупных эпических форм к такой порождающей структуре, которая мало что дает исследователю при анализе живой динамики романных форм в истории. Точнее, сам этот анализ по большей части проходит

поверх выявленной схемы и в стороне от нее. Именно так обстоит дело в уже цитированной нами классической работе Б.А. Грифцова, в которой внутренняя структура романа обусловливается взятым из риторики принципом контроверсы². Сказанное не означает ни желания автора статьи поставить под сомнение приведенный тезис ученого, ни скепсиса по отношению к его концепции в целом. Напротив, ее основа представляется очень продуктивной для исследования многих интегральных поэтологических процессов в романном жанре, одним из которых и является мифологизация прозаического письма, раскрытие заложенного в нем потенциала глубинных архетипических структур. Это, собственно, и было показано в предыдущем разделе, где идеи Б.А. Грифцова послужили одной из отправных методологических точек. Речь идет лишь о том, что принцип контроверс риторического происхождения, действительно играющий большую роль в генезисе и истории романа, вряд ли способен четко обозначить границы жанра и сфокусировать все образующие его признаки.

Обычно исследовательские вариации по жанровому атрибутированию крупной эпики разбиваются на три типологические группы: эпохальное и культурно-стилевое атрибутирование («античный роман», «средневековый роман», «возрожденческий роман» и т.п.), тематическое атрибутирование («рыцарский роман», «роман воспитания» и т.п.) и, наконец, «направленческое» атрибутирование («романтический роман», «роман классического реализма», «соцреалистический роман» и т.п.). Литературоведение, трактующее историю романа в отечественной (и не только) литературе рубежа веков, безусловно тяготеет к третьей группе понятий, что в целом характерно для анализа художественного материала нового и новейшего времени, эпохи так называемой нетрадиционной рефлексии.

В работах последних десятилетий символистский роман, натуралистический роман, отчасти роман неореалистический и некоторые другие «направленческие» разновидности этого жанра в русской литературе рубежа веков были представлены как самостоятельные сложные художественные системы. Однако думается, что мера целостности этих феноменов совершенно различна. Если основные жанрообразующие векторы натуралистической эпики (сюжетостроение, композиционные структуры, определяемые конфликтным узлом «человек-среда», идеологическая окрашенность мотивных блоков, стилевые приоритеты) у большинства представителей «боборыкинского» типа художественного мышления как будто остаются постоянными³, то уже в

так называемом неореалистическом романе подобное постоянство более чем неочевидно - прежде всего в силу прозрачности границ между «неореализмом» и «модернизмом» и синтетического характера создаваемой на этом пограничье литературной продукции. При обращении же к символистскому роману как целому опыты положительного построения системы жанрообразующих признаков, по-видимому, более или менее обречены на неудачу. Символистская эпика представляет собой в жанровом отношении мозаику слишком несхожих явлений. Очевидно, что равно символистские по направлению тексты (к примеру, «Чертова кукла» З. Гиппиус и романы Белого) могут далее отстоять друг от друга в жанровом отношении, чем тексты, созданные на разной «направленческой» почве. Те критерии, по которым в наиболее известных и показательных работах, посвященных поэтике русского символистского романа⁴, утверждается его жанровая идентичность, зачастую носят, так сказать, характер «от противного». Исследователи определяют межу, отделяющую символистские опыты в романистике от эпики классического реализма по принципу: все, что в творчестве символистов не укладывается в классические рамки (установка прежде всего на «просвечивающие друг сквозь друга» «разные планы бытия»5, ангажирование романом иножанровых элементов и игра ими, сугубая суггестивность образности, лейтмотивность, семантически сверхнагруженная цитатность и т.д.) есть родовой признак романа символистского. При этом «новый» (символистский) и «старый» (утвердившийся в классике предшествующего столетия) роман пребывают в состоянии пополнительной пистрибуции. Очевидно, что этот подход при всей неоспоримости своих предпосылок не лишен методологической уязвимости. Он скорее очерчивает жанровые границы классического реалистического романа в точке его «встречи» с иным (символистским) художественным опытом, чем дает четкую дефиницию, позволяющую рассматривать символистский роман вообще как целое.

В связи с этим может оказаться продуктивным, отнюдь не подвергая ревизии результаты научной работы последних десятилетий по выявлению сущностных характеристик жанра символистского – и шире, модернистского – романа, конкретизировать их по вторичным признакам, которые были неоднократно описаны в научной литературе, но в должной мере не всегда рассматривались в перспективе их влияния на жанровые преобразования в словесности эпохи. Имеются в виду пресловутое размывание границ между литературой и иными формами духовной деятельности (религия, философия, музыка и т.д.), их взаимоналожение,

тенденция к контаминированным, синтетическим формам письма, изменение самого статуса и пределов «литературности», сращивание художества со спекуляцией в пространстве всеобъемлющей эстетизации действительности — и «жанровые последствия» всех этих явлений, которые, как мы увидим, в своей совокупности зачастую подразумевают именно мифопоэтизацию романного целого.

Один из важных и наиболее продуктивных в истории жанровой эволюции литературы «серебряного порубежья» векторов этих процессов - экспансивная эстетизация истории в литературе: «открытие» исторических интуиций древних знаний; дихотомия исторического и метаисторического; усталость от культуры, от тоталитаризма эстетического метаязыка; «высокая доля "анамнезиса" и "метемпсихоза"; экспансия аналоговых методов исторического познания» 6. П. Флоренский так описывал homo simbolicus: «Это человек иконического историзма, способный путем перебора символических дольних значений горних ценностей, подняться над своей тварностью и осознать внутреннее задание своего богоподобия как творческую задачу жизни»7. Применительно к восприятию окружающей эмпирической реальности дня сегодняшнего по сути ту же мысль иначе выразила З.Н. Гиппиус: «"Историческое", растворенное во временных ценностях, превращается во временную упаковку вечных ценностей, в "форму"»8.

Все эти смыслы актуализируются в русском романе рубежа веков (прежде всего, конечно, символистском), жанровая структура которого (конфликтология, сюжетные схемы, семантика композиции и т.д.) определяется захваченностью образно-повествовательной материи метаисторическими (в смысловом пределе – мистериально-мифологическими) кодами, художественным вживанием в философию истории, а в результате происходят важные трансформации романа, вплоть до его «дероманизации», преодоления жанром своих пределов.

Художественное открытие и освоение романтиками на рубеже XVIII—XIX столетий историзма как важнейшего принципа самосознания индивидуальности в ее отношениях с непрестанно изменяющимся миром привело не только к возникновению жанра вальтер-скоттовского исторического романа, но и предопределило всю идейно-формальную архитектонику классической крупной прозы «критического реализма» с ее основными константами — типизацией, диалектичностью и эволюционизмом характера, драматизмом взаимодействия индивидуальности с эпически усложненной реальностью. На протяжении всего

XIX в. обращение в крупной прозе к историческому материалу способствовало укреплению романа как жанра, наиболее конгениального потребности в гармоничном освоении многомерной действительности — в отличие от историософских «интересов» литературы рубежа веков, жанр романа расшатывающих.

В русской литературе конца XIX – начала XX в. художественная историософия – это не просто философия истории, а прежде всего перевод дискретного ряда философствования об истории на язык универсальных символов-мифологем. Источников подобного рода исторической мифологии у русской литературы рубежа веков было более чем достаточно. Их амплитуда простиралась от гностико-розенкрейцеровских построений до ницшеанского вечного возвращения. Однако художественное мышление историософской романистики черпало прежде всего из двух «родников».

Во-первых, это обостренная апокалиптика, художественно сфокусированная в двух «пратекстах» русской эскатологии начала века — «Легенде о великом инквизиторе» Достоевского и «Краткой повести об Антихристе» В.С. Соловьева, в которой были предсказаны вторжение в Россию с Востока, война, конечный триумф материализма и человекобога-Антихриста и, наконец, воссоединение «малого стада» христиан разных исповеданий. Именно эти тексты предопределили ориентацию наиболее характерных образцов историософского («Христос и Антихрист» Мережковского), но также и историко-символистского («Огненный Ангел» Брюсова), романа на жанр параболы, притчи, в котором иносказательный план не подавляет сюжетного, но лишь его предопределяет.

А во-вторых – апокалиптически претворенная мифология русской истории, порожденная «петербургским текстом» русской культуры и манифестированная ключевыми символами Пушкина, Гоголя, Достоевского.

Если попытаться кратко обрисовать культурный контекст апокалиптики «серебряного века», которая потребовала для себя историософским форм выражения, то прежде всего следует еще раз подчеркнуть глубокую потребность переломного времени в мифе о новом человеке. Он красной нитью проходит сквозь наследие и христианских социалистов, и символистов, и богостроителей-марксистов, и писателей вне течений и групп, а значит – лежит в основе грамматики художественно-философских исканий порубежной литературы в целом. Флоренский и Розанов мечтают о грядущем новом антропологическом типе. И даже центральный термин христологии — Сын Человеческий, — одно из

51

новозаветных именований Иисуса, кощунственным, с традиционной христианской точки зрения, образом переносится мыслителями и литераторами с Бога-Слова на тварное существо (статья философа Н. Федорова «Сын, человек и сын человеческий», рассказ Л. Андреева «Сын человеческий») — героя эпохи, которая болела желанием тотального преображения вселенной и обожествления твари.

Ницшеанская максима «Человек есть нечто, что должно превзойти» ча русской почве претворилась в чувство катастрофичности мира, в ощущение эпохи, которую должно преодолеть. В отличие от европейского модернизма с его концентрацией на индивидууме, модернизм русский мыслил прежде всего в категориях именно историософии. Он выработал особый язык религиозно-мифологического описания мира, в котором драмы сегодняшнего дня обретали статус вечной мистерии, нарастание социальной революции ощущалось как предвестие коренной революции духа, конца «эона века сего». Взгляды творцов новой культуры были устремлены по «ту сторону» грядущей катастрофы, неизбежность которой многими чувствовалась почти физически. Отсюда – ностальгия по будущему, склонность к утопическим проектам, воспитанная напряженными эсхатологическими переживаниями. Ощущение финальности, конца предыдущего периода национальной истории - и истории человечества вообще пронизывало апокалиптическими токами творчество едва ли не всех значительных художников и мыслителей.

Тема Апокалипсиса становится достоянием самого широкого круга литераторов, причем не только символистского лагеря. Среди тех, кто отдал ей дань, — и А. Белый («Апокалипсис в русской поэзии», ранние «Симфонии»), и П. Флоренский («Эсхатологическая мозаика»), и В. Розанов («Апокалипсис нашего времени», «Из последних листьев. Апокалиптика русской литературы»), и Л. Андреев («Дневник Сатаны»), и Б. Савинков («Конь бледный»), и А. Ремизов («Слово о погибели русской земли»), и М. Волошин («Армагеддон», «Видение Иезекииля», «Заклятие о Русской земле»), и, конечно, А. Блок («Двенадцать»).

Апокалиптические настроения настолько вошли в плоть культуры «серебряного века», что это даже вызывало ироническое отторжение у художников модернистского цеха. А. Белый, к примеру, рассказывает, как М. Волошин, проезжая по Парижу, «снимает цилиндр перед знакомым и из фиакра бросает ему: "Слышали последнюю новость? В Москве – конец мира"»¹⁰.

Целая библиотека критико-философских текстов в разных вариациях была создана на тему антихриста – Розановым, Бердя-

евым, Франком, Аскольдовым. Н. Федоров прямую весть о библейском антихристе без экивоков услышал в концепции «сверхчеловека» Нищие. Популярностью пользовалась поэма священника Е. Сосунова «Победа Христа над Антихристом» (1905). Под названием «Антихрист» В. Гаврилов выпускает гигантскую поэму, В. Свенцицкий — роман-дневник, а в 1898 г. А. Белый работает над мистерией на тот же сюжет, причем, потерпев неудачу, вновь к этому замыслу возвращается в 1912 г., называя его воплощение в жизнь своим Наирtwerk («главным делом»)¹¹. В 1914-м выходит повесть о секте демонических огнепоклонников П. Карпова «Пламень». В культурном быту распространяется обыкновение наделять антихристовым амплуа особо эпатажных персонажей: А. Белый «предтечей Антихриста» называл «верзилу Маяковского», а именовать Ленина этим нелестным эпитетом в пореволюционные годы стало просто общим местом.

Ясно, что на таком фоне литература не могла не взять на вооружение новые принципы романного осмысления действительности, осложненные метафизическими шифрами, — принципы историософские.

Но прежде чем перейти к детальному рассмотрению интересующего нас материала, следует разграничить понятия историософского романа и романа историко-символистского, т.е. созданного по символистским «канонам», на историческом материале, но с иной жанровой функцией этого материала.

Наиболее характерный пример второго типа представляют собой «Огненный Ангел» и античная дилогия Брюсова («Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный»).

С одной стороны, нельзя не согласиться с суждением о том, что «Брюсов ищет в истории не столько конкретно-исторические факты, сколько историософское объяснение закономерностей романтических переходных эпох»12. То есть археологическая эмпирика, котя и любовно выписанная, скрепленная костюмной стилизацией и закаталогизированная в пространных авторских комментариях, обладающая определенной самоценностью, в этих романах все же подчинена метаисторической рефлексии — иллюстрации тезы о борьбе в истории бесконечно друг друга сменяющих замкнутых и непроницаемых, подобно лейбницовским монадам, культурных эпох¹³ — языческой античности и новой христианской эры, средневековья и дерзновенного возрожденческого гуманизма.

И все же не эта теза структурирует жанр брюсовских романов, а напряженное стягивание всех пружин художественной формы к единому центру – герою, пребывающему между кон-

фликтующими культурно-историческими эпохами и разрешающего этот конфликт на пути напряженной авантюрной интриги. Характерно в этом смысле высказывание Эллиса (Л.Л. Кобылинского) о том, что в романе Брюсова «не история предмет внимания писателя, хотя она и присутствует в книге, а общечеловеческие облики двух основных героев, огненные черты бессмертных ликов»14. Как бы интрига ни была осложнена дополнительными эзотерическими обертонами (оккультными либо реальнобиографическими, связанными с аллюзией на знаменитую московскую «историю», разыгравшуюся между Белым, Н. Петровской и Брюсовым15), она обеспечивает тексту напряженность романического сюжета с соответствующими для авантюрного романа пространственно-временными и композиционными характеристиками. Именно этот авантюрный стержень цементирует «не иерархическую, а плюралистическую систему жанров» 16 в рамках, скажем, «Огненного Ангела» при всем его нарративном «плюрализме», когда жанровые субформы «романа инициации», параболы или пародийного сократического диалога (разговор Рупрехта с графом Генрихом фон Оттергеймом) по видимости создают символическую многомерность. С точки зрения бахтинского принципа трехмерности жанровой структуры (событие в повествовании, событие повествования, событие завершения) 17, все три основные исторические романа Брюсова оказываются в конечном итоге обычными авантюрными романами с элементами романа воспитания. По крайней мере мы можем ограничиться констатацией того, что остов традиционного исторического романа здесь остался незыблем, несмотря на все модернистские вторжения. Романы Брюсова не историософские романы.

Трудность в описании собственно историософских текстов прежде всего заключается в том, что как относительно самостоятельный литературный феномен они суть для этой эпохи явление хотя и в высшей степени характерное, но новое и в целом не оформившееся в единый канон, на который бы ориентировалось большинство работающих с подобной проблематикой авторов. И все же крайне схематично и условно господствующие — и во многом обратно пропорциональные друг другу — типы литературной обработки историософского материала в начале века можно связать с именами А. Белого как автора опять же «Серебряного голубя» и особенно «Петербурга» и «Москвы» (младосимволистская ипостась жанра) и Д. Мережковского (по видимости символистский тип, обнаруживающий репфапt в сугубо позитивистской литературной историософии А. Амфитеатрова как автора труда о Нероне и его эпохе «Зверь из бездны»).

Детальному разбору историософских сочинений Мережковского, их структуры, а также философского и биографического контекста в нашей книге посвящена отдельная пространная глава. Однако позволим себе предварить его некоторыми общими концептуальными соображениями об этом жанровом феномене в изводе Мережковского, предполагая проиллюстрировать свои тезисы конкретными примерами позже. Сейчас подобный абрис необходим для того, чтобы соотнести поэтику «главного историософа» русской литературы с иными образцами жанра и тем самым составить общую картину бытования соотвествующих форм прозы в эпоху «серебряного века».

Литературная историософия в творчестве Мережковского начинается в 90-е годы XIX в. работой над первым романом трилогии «Христос и Антихрист» и тянется вплоть до последних лет жизни писателя в эмиграции, вбирая в себя практически все наследие в крупной повествовательной форме: и трилогию «Царство Зверя», и египетскую дилогию («Рождение богов. Тутанкамон на Крите», «Мессия»), и трилогию «Тайна Трех» («Тайна Трех. Египет и Вавилон», «Тайна Запада. Атлантида – Европа», «Иисус Неизвестный»), и биографические книги «Наполеон», «Данте», циклы «Лица святых от Иисуса к нам», «Испанские мистики», «Реформаторы. Лютер. Кальвин. Паскаль». Весь этот многотомный компендиум обнаруживает редкую цельность, единство инвариантной структуры: каждое из названных сочинений прежде всего и почти исключительно иллюстрирует на нарочито синхронизированном материале многотысячелетней человеческой истории апокалиптический миф созидания на земле третьего царства Духа, прорастания в веках метасюжета «трех заветов», сформулированного в XII в. итальянским ересиархом Иоахимом Флорским и с подачи хилиастских чаяний В. Соловьева, пронизавшего собой духовные поиски носителей «нового религиозного сознания».

Прежде всего очевидна основная жанровая тенденция литературной историософии Мережковского – тенденция к сверхциклизации, в своей последовательности не знающей аналогов в русской литературе этой эпохи, в которой циклизация и без того «становилась (...) творческим законом для лирики, рассказов, т.е. для разных жанров и родов литературы» В Внутри «единого текста творчества» Мережковского жанровая идентификация отдельных текстов всегда представляется дискуссионной. Т. Пахмусс, имея в виду биографические сочинения писателя, замечает: «Романы Мережковского представляют собой гибрид нескольких литературных жанров: художественной биографии, романа,

комедии, трагедии, а также исторической хроники, философского трактата, жития. Это не столько биография святых или других замечательных людей, сколько религиозно-философское толкование под маской житийной литературы»¹⁹. В этом смысле книги Мережковского должны быть помещены в иную систематику, осложненную инвестициями из метафизической области – систематику мистериальной историософии, высвечивающие пласты религиозные, космологические, мистические, библейские, собственно исторические, социально-политические, профетические, культурологические и прочие вне их традиционной разнесенности.

Поэтому привычные жанровые дефиниции, вроде «роман», «биография» и т.д., здесь неприменимы. Во всех случаях мы сталкиваемся с фикцией жанра. Художественная историософия Мережковского всегда строится на деформировании традиционных, чаще всего квазирелигиозных, псевдожитийных жанровых структур, не созидая при этом никаких принципиально новых художественных форм. Наиболее яркий пример тому — историософские биографии Мережковского, в которых вполне традиционная житийная композиция сочленяется с переосмысленными агиографическими мотивами, кощунственным выбором героев (Наполеон, Данте и т.д.) и использованием принципиально антижитийного монтажного материала (письма, дневники, воспоминания, исторические документы, поэтические фрагменты, анекдоты).

Это, однако, не отменяет определенной жанровой эволюции историософского творчества писателя на протяжении десятилетий.

Наиболее «традиционная» по форме первая Мережковского «Христос и Антихрист» уже отстоит от жанровых клише классического исторического романа. Х. Стэммлер указывает на то, что «изысканные» приемы исторического письма выступают здесь лишь средством построения «романа мировоззрения» (Weltanschauugsromane), основная коллизия которого - это всегда некая надмирная, мифо-метафизическая коллизия²⁰. То есть, основной конфликтный узел завязывается не вокруг действующего в мире героя как самостоятельной личности, носителя индивидуального голоса, вступающего в диалогические отношения с проблемной реальностью, волей и поступками закладывающего фабулу повествования, - а внутренней логикой борьбы историософских концептов языческой плоти и аскетического духа. Именно в этом смысле можно говорить о прозе Мережковского как о «важной вехе на пути литературы от "полифонического" (Бахтин) романа Достоевского к концептуальному роману XX века»21.

Но хилиастская концепция окончательно утвердилась в сознании Мережковского лишь в начале 1900-х, в процессе работы над «Петром и Алексеем». В двух предыдущих романах – «Юлиане Отступнике» и «Леонардо да Винчи» антиномии языческой земной красоты и христианского аскетизма еще не знают диалектического разрешения, что способствует сохранению проблемнополифонического романного начала в этих произведениях. Голоса героев еще достаточно автономны, авторская точка зрения еще не акцентирована как единственно истинная, почему в повествовании и оказываются возможны явления, которые Н. Барковская определила как «аксиологическая децентрация» (т.е. перенесение наиболее авторитетного голоса на периферию персонажной системы) и «скрытая пинамизация статической системы»²². Однако уже со второй трилогии – «Царство Зверя» – идеологизация постепенно приглушает эти «оживляющие» роман «токи», беллетризация вытесняется из романического повествования - вначале «роман мировоззрения» дрейфует в сторону историософского биографического романа с абсолютным монизмом позиции автора-идеолога, господством идеологизированного домысла над художественным вымыслом, а затем и к вовсе небеллетризованным формам трактата («Египет и Вавилон», «Атлантида-Европа», «Иисус Неизвестный») и эссе («Данте», «Испанские мистики», «Павел и Августин», «Реформаторы»). Характеризуя жанровую эволюцию писателя, Д. Святополк-Мирский замечает: «...Если лучшие исторические романы Мережковского до революции не были в полном смысле слова романами, то после революции Мережковский перестал облекать свои культурно-исторические и религиозно-философские размышления и домыслы в форму художественного вымысла и стал трактовать интересовавшие его темы в произведениях, которые можно отнести к особому разряду художественно-философской прозы с резко выраженной индивидуальной манерой письма»²³. В литературных текстах Мережковского концепция трех заветов трансформируется в универсальный диалектический принцип «тринитарного мышления» (тезис – антитезис – синтез), который предопределяет буквально все жанрообразующие признаки от макрокомпозиции (тяготение к трилогиям) до характерологии (герои, лишенные психологической объемности, - носители раздирающих противоречий, алкающие грядущего апокалиптического синтеза) и хронотопа (господство пространственных характеристик над временными, преодоление идеи движения времени через анахронизмы и синхронизмы в сверхобобщениях и аналогиях между эпохами и эксплуатацию поэтики цитатных лейтмотивов; при этом настоящее предстает провалом между прообразовательным прошлым и эсхатологическим будущим). Проповеднический дискурс все больше сливается с публицистическим.

Историософская эпика Мережковского постепенно унифицируется и:

- а) лишается романного стержня;
- b) стремится к синтетическим формам, в которых художественный дискурс заведомо вторичен;
- с) оказывается неспособной к созданию принципиально новых литературных форм.

Этот извод историософского жанра, выпестованный в творчестве одного из столнов-ортодоксов русского символизма, парадоксальным образом обнаруживает ближайшую родственность открыто позитивистской и ориентированной на массовое сознание историософской поэтике Н. Амфитеатрова и в то же время во многом противостоит жанровым транскрипциям историософских поисков Белого. Некогда еще Л. Силард отмечала, что Мережковский в своих ранних символистских романах пользуется техникой повествования и художественными приемами, «устаревшими уже в XIX в.»²⁴.

Позволим себе повторить, что всем типам историософских сочинений (и Мережковского/Амфитеатрова и Белого) свойственно стремление к преодолению традиционных жанровых и стилистических границ романа и тенденция к эпической циклизации текстов как следствие эпопейных масштабов замысла (планы историософской трилогии Белого о России, его цикл «Москва», «Зверь из бездны» Амфитеатрова как четырехтомная эпопея). Однако различия между этими типами от установления подобного сходства становятся еще рельефнее. Сами способы преодоления жанровых границ романа Белым, с одной стороны, и Амфитеатровым/Мережковским — с другой, прямо противоположны.

Смысловые и стилистические свойства художественного слова в экспериментально-мифологических «романах сознания» Белого бесконечно расширяются, в частности, и за счет ассоциативно-концептуальной переработки историософского материала. Этот материал, во-первых, входит в текст не в форме доктрины, а в виде развернутых и иерархически организованных художественных символов и мифологических рядов (религиозных, оккультных, культурных, социально-публицистических, архетипических и т.д.). А, во-вторых, он служит лишь инструментом изображения катастрофичных интуиций сознания, расширяющегося до пределов вселенной. Внутренний, «мозговой» опыт субъ-

екта со всеми его экзистенциалами у Белого проецируется на историю. Взаимоотображение истории/вечности и гипертрофированной субъективности резко контрастирует с антиперсонализмом романов Мережковского. Основным источником историософской символики у Белого становятся реминисценции из произведений русской классики, относящиеся (в случае «Петербурга») к так называемому «петербургскому тексту» («Медный всадник» Пушкина, гоголевский «Невский проспект», «Подросток», «Бесы» Достоевского и т.д.) либо индивидуальная апокалиптическая мифология (в случае «Москвы» — осложненная переосмысленной в опыте «бреда и ужаса» от знакомства с Египтом в 1911 г. антропософской мифологией²⁵).

Что касается книги Амфитеатрова, то сама логика историософского жанра заставляет автора, подобно позднему Мережковскому, вообще отказаться от даже минимальной художественности слова. При сохранении некоторой беллетристичности, основанной на домыслах о логических связях тех или иных поступков своих героев, писатель движется в сторону пространного научно-популярного трактата с господствующим публицистическим вектором изобразительности. Как и у Мережковского, непременный атрибут амфитеатровского извода жанра - по видимости пространный «научный» аппарат сносок, библиографии, постраничных примечаний, а также внушительная компиляция из дурно переведенных и подогнанных под концепцию автора (менее артистично, но столь же недвусмысленно, как у «позднего» Мережковского) исторических источников (нагляднейший пример - приблизительное переложение под видом перевода менипповой сатиры I в. н.э. «Апоколокинтосис» («Отыквление»)).

Однако мы имеем здесь дело лишь с иллюзией исторической объективности. Это не исторический, а именно историософский, хотя и весьма слабый текст: стратегии повествования определяются здесь не логикой той правды, которая объективно вырисовывается из источников, а заранее заданной и догматизированной концепцией описанного Вико циклического развития цивилизаций, слегка скорректированной собственно амфитеатровским «учением» о «спиралеобразности» этих циклов и коллективном (а не индивидуальном — «индивидуум не меняется!») характере прогресса. Никакого историзма здесь в строгом смысле слова нет: описанная концепция — плоть от плоти позитивизма во вкусе «широких интеллигентских масс» — столь же рьяно подминает под себя современную писателю эпоху, как и эпоху Нерона. Что касается исторических реалий и лиц, то они подаются читателю в удобопережеванном виде через на-

вязчивые сопоставления (параллельные аналогиям Мережковского) со знакомой ему современной обстановкой родимого отечества («Катон Старший – Степан Михайлович Багров античного мира, крепостник-патриарх, идеал рабовладельца») и литературными типажами русских классиков из гимназической программы (к примеру, сравнения Нерона с Митрофанушкой, а его тетки Домиции Лепиды – с госпожой Простаковой²⁶). А такие фразы из книги Амфитеатрова, как «Коран облекся формою Царства Зверя в Оттоманской империи» или «Серен еще только меланхолический гамлетик — Нерон уже бесноватый сверхчеловек», льнут к Мережковскому и стилистикой, и антиномичной риторикой, и основными концептами.

Здесь мы встречаем ту же экспансивность рационально заданной идеологической концепции в ущерб символической суггестивности слова, а проще говоря — чистой художественности, те же принципы работы с источниками, тот же квазинаучный аппарат ссылок и комментариев, тот же дрейф в сторону голой публицистики, что и у Мережковского. И случай Амфитеатрова, и случай Мережковского почти в равной степени подпадают под то описание судеб литературного историзма, которое, по словам автора «Зверя из бездны», принадлежит крупнейшему историку XIX в. Моммзену: «До 1848 г. ... публицистика шла на поводу у истории. После 1848 г. история пошла на поводу у публицистики. А в XX в. они сольются»²⁷. Очевидно, подобное слияние составляет одну из ключевых жанровых особенностей и эмигрантской историософской прозы Мережковского.

В отношении историософского жанра «поздний» Мережковский-символист заканчивает во многом тем, что еще в самом начале века создавал «массовый позитивист» Амфитеатров. Попытки дать исчерпывающее определение жанра этих произведений Мережковского совершались неоднократно и в современной писателю эмиграции, и в нынешнем литературоведении. Все они кончались, в общем, неудачей. Описанные в науке и критике жанровые системы никак неприложимы к опусам Мережковского. Однако при всей важности того жанрового фермента сочинений писателя, который типологически тесно связан с позитивизмом и массовой литературой, только этим, конечно, не исчерпывается формальная сторона его текстов. Композиционно они (прежде всего «Тайна Трех. Египет и Вавилон» и «Тайна Запада. Атлантида – Европа») зачастую представляют собой череду относительно самостоятельных эссеистских фрагментов, которые при желании могут без особого ущерба читаться в своболном порядке. Форма такого рода, очевидно, восходит к жанровой традиции «Так говорил Заратустра» Ницше. Во многом под ее влиянием жанры фрагмента и афоризма завоевывают себе одно из центральных мест в претерпевающей существенные сдвиги жанровой системе «серебряного века». К тому же типу жанрового мышления отчасти примыкают «разорванное письмо» Розанова или «Апофеоз беспочвенности» Шестова. Эта форма оказывается вполне адекватной метафизической нервозности и эсхатологической экстатичности, которыми историософские труды Мережковского прежде всего и отличаются от той же книги Амфитеатрова и которые сближают их с сочинениями Белого.

В этой книге, как уже отмечалось, мы останавливаемся наиболее подробно на рассмотрении жанровой природы историософской большой эпики Мережковского в силу ее максимально «стерильного» характера в контексте всей русской литературы рубежа веков. Его историософская продукция не осложнена иными равнозначными тематико-эстетическими кодами - в отличие от романов Белого, в которых историософские регистры свободно обратимы в целый ряд иных символических регистров, так что эти тексты могут быть описаны в рамках других терминологических систем, в частности – как романы феноменологические. Концентрация внимания именно на наиболее «чистом», одномерном в жанровом отношении и репрезентативном материале Мережковского мотивирована дискуссионностью самого вопроса о вычленении жанра историософского романа. И все же такое вычленение методологически может быть оправдано тем, что оно позволяет представить литературное явление как двойственное, пограничное, обращенное одновременно и на модернистскую художественность, и на консервативные литературные шаблоны массово-позитивистской эстетики. Немаловажно и то, что постановка вопроса о жанровой самостоятельности историософского романа дает возможность определить, по какому пути в русской литературе начала XX в., с ее тенденцией к синтетическому письму, шел процесс трансформации границ «литературности» и освоения литературным письмом нового интеллектуально-эстетического пространства.

Кризис историзма в романо-германских литературах начала XX в., думается, оказался включенным в более широкую проблематику художественного освоения относительности категории времени и его мифологизации. Почти вся западноевропейская проза сосредоточила свое внимание на феноменологических аспектах взаимодействия индивидуального сознания с протеистической, ускользающей и фатальной субстанцией «неклассическо-

го времени». В этом смысле художественные новации Д. Джойса, М. Пруста, В. Вулф, как неоднократно отмечалось исследователями, льнут к той художественной линии, которая в русской литературе ярче всего была представлена А. Белым. Однако, в отличие от романов Белого, европейский роман не выпелял историософские смыслы в качестве вполне самостоятельных и организующих всю систему прозаического письма, что закономерно проистекает из разности фундаментальных предпосылок кризисности в восприятии времени европейской и русской культурами: безысходному «вечному возвращению» европейского модерна ответствовала в России напряженная апокалиптика. И вполне логично, что западная эпика вообще не знает сколько-нибудь безусловных параллелей к «чистому» образцу историософской формы в духе Мережковского. Именно здесь пролегает одна из ощутимых граней между двумя близкими, но несовпадающими типами жанровой эстетики.

¹ *Бахтин М.М.* Эпос и роман. СПб., 2000. С. 194.

² Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927. С. 28.

³ См. об этом: *Чупринин С.И.* «Фигуранты» – среда – реальность. К характеристике русского натурализма // Вопросы литературы. 1979. № 7. С. 25–49; *Чупринин С.И.* Натурализм в русской литературе 80–90-х гт. XIX века. Дис. ... канд. филол. наук.М., 1980; *Blanck K.* Boborykin. Studien zur Theorie und Praxis des naturalistischen Romans in Russland. Wiesbaden, 1990. S. 107–144.

⁴ Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 265—284; Ильев С. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991; Барковская Н. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.

⁵ Силард Л. Указ. соч. С. 266.

⁶ Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992. С. 89.

⁷ Флоренский П. О символе и бытии. СПб., 1997. С. 57.

⁸ Антон Крайний. Что и как. І Вишневые сады, ІІ Триптих // Новый путь. 1904. № 5. С. 26.

⁹ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 27.

¹⁰ Белый А. Начало века. М., 1991. С. 229.

¹¹ См. письмо к Э. Метнеру от 6 декабря 1912 г.: «Передо мной встает моя 3-я часть "Трилогии", "Трилогия. Антихрист" (драматическая: нечто, меня преследующее всю мою жизнь с отрочества, мой "Hauptwerk")» (Из писем А. Белого // Белый А. Петербург. М., 1981. С. 512). Замысел не оставлял писателя и в 1913 г. (См.: Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 33).

¹² Ломтев С.В. Проза русских символистов. М., 1994. С. 52.

- ¹³ О влиянии философии Лейбница на Брюсова см.: Кульюс С.К. Формирование эстетических взглядов Брюсова и философия Лейбница // Учен. зап. Тартуск. ун-та. 1983. Вып. 620. С. 50–63; Hart P. Time transmuted: Merezkovskij and Brjusov's historical novels // Slavic and East Europtan journal. Tempe, 1987. Vol. 31, N 2. P. 195.
- ¹⁴ Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 203.
 ¹⁵ Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990.
- 16 Ильев С. К вопросу о жанровой природе «Огненного Ангела» Валерия Брюсова // Брюсов. Исследования и материалы. Ставрополь, 1986. С. 100.
- 17 *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 144–151.
- ¹⁸ *Колобаева Л*. Русский символизм. М., 2000. С. 239.
- Pachmuss T. D.S. Merezhkovzky in exile. The master of the genre of biographie romancée, NY; Bern; Frankfurt/M; P., 1990. P. 87.
 Stammler H. Russian Metapolitics: Merezhkovsky's Religious
- Understanding of the Historical Process // California slavic studies. Berkeley. N 9. 1976. P. 96.
- ²¹ Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. Трилогия. М., 1989. С. 10.
- ²² Барковская Н. Указ. соч. С. 44, 67.
 ²³ Mirsky D.S. Modern Russian Literature. L., 1925. P. 102.
- 24 Силар Л. Поэтика символистского романа конца XIX начала
- XX в. // Проблемы поэтики русской литературы XIX века. Л., 1984. С. 268. Характерны в связи с этим и указания на генетическую и типологическую связь неорелигиозной концепции трех заветов у Мережковского с шаблонами революционно-демократического и народнического русского утопизма XIX века (Матич О. Христианство Третьего Завета и традиция русского утопизма // П.С. Мережковский:
- Мысль и Слово. М., 1999. С. 106–119).

 ²⁵ Рицци Д. 1911 год: к истокам «московского текста» Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 58–66.
- ²⁶ Амфитеатров А. Зверь из бездны. М., 1996. Т. 1. С. 85–86.
- 27 Там же. С. 125.



МИФОПОЭТИКА И ЛИРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

«Циклизация играет прежде всего мифопоэтическую роль»¹, – однозначно заявляет Э. Пойнтнер. Ограничим ультимативный смысл этого суждения указанием на то, что в жанровых аспектах лирики мифопоэтика сказалась прежде всего на уровне структурных макрообразований — цикла и книги стихов. З.Г. Минц считала эти формы даже наиболее показательными с точки зрения иллюстрации художественных новаций символистского неомифологизма². К их числу она относила и более крупные метациклические образования. Прежде всего - блоковскую «лирическую трилогию вочеловечения», названную ею «романоммифом» в параллель таким «циклам-мифам», как «Стихи о Прекрасной Даме». Выявляя мифопоэтичность последнего в духе поздних работ Е.М. Максимова, З.Г. Минц среди конститутивных ее признаков называет наличие «глубинного пласта повествования», заставляющего видеть «в отдельных текстах и в каждой их части разрозненные эпизоды единого мифа, несущие память о целом»³. Индивидуально-авторское преломление соловьевских идей в этом цикле предопределяет то, что неомифологические интенции здесь подчиняют себе - хотя и никак их не отменяя собственно архетипические сюжетные структуры. Это вообще характерно для текстов, ориентированных на создание упоминавшегося выше «автобиографического мифа» - его рассмотрение не входит в наши запачи.

Однако существуют циклизованные лирические тексты, где автобиографическое мифологизаторство в свою очередь оказывается подчиненно вписанным в более масштабную, тотальную надындивидуальную мифоконструкцию. Наиболее яркий тому пример — книга Вяч. Иванова «Cor ardens». В центре ее тщательно просчитанной архитектоники из симметрично выстроенных пяти малых книг (в последней версии — 1911 г.) помещен «Егоз», опыт возгонки в мифогенное качество сугубо личных лирических переживаний 1906 г. Однако как целое «Cor ardens» представляет собой сложнейшую систему полифонических и контрапунктных созвучий и столкновений мифем, мифологем и мифо-

логических мотивов в точке встречи повествовательной синтагматики и парадигматической разомкнутости сюжета в вертикаль, когда одна событийная линия (например, любовь героя к двум женщинам с последующей разлукой в цикле «Золотые завесы») прочитывается на уровне индивидуальной, греческой, славянской, древнеегипетской, «ренессансной» мифологий, которые амебейно перекликаются друг с другом и в конце концов выводят к надындивидуальным космо-религиозным проекциям.

Как мы видели, структурно по тождественным законам – хотя, конечно, и со своей литературно-родовой спецификой – устроены музыкально-мифологические прозаические тексты и символистские романы. Это лишний раз подтверждает правоту З.Г. Минц с ее аттестацией «трилогии» Блока как «романамифа». В данном случае перед нами пример того, как мифопоэтизация на уровне внутренней структуры повествования преодолевает не только межжанровые, но и межродовые границы, обеспечивая прорыв от классической аристотелевской эстетики к поэтике нового типа. Одна из ее доминант – принцип «нераздельности/неслиянности», обеспечивающий четкое ощущение границы между жанрово-родовыми образованиями при их глубинной одномерности и изоморфности.

Подобные сложные жанровые образования, подразумевающие выведение генерализованного мифа из автобиографического ядра, плод, разумеется, младосимволистских жизнетворческих стратегий. Типологически предшествовавшая им модель старшего символизма воплощала собой несколько иной процесс: создание интегрального для всего сборника/цикла сверхобраза как следствие тотальной мифологизации топико-мотивного состава поэтической «картины мира». Наглядный тому пример – сборник Бальмонта «Будем как Солнце» с характерным жанровым подзаголовком – «Книга символов». Эта книга представляет собой попытку построить законченную символистскую космогонию на основании «четверогласия стихий» — жизнетворящих символов Огня, Воды, Земли и Воздуха. Каждый из них в разных контекстах разлагается на образно-семантические дериваты: Огонь это пожар, пламя, заря, молния, свеча, костер и т.п.; Вода - океан, море, вода, влага, дождь и т.п.; Земля - гора, вершина, пустыня, болото, пропасть, дерево, цветок и т.п.; Воздух - ветер, буран, гроза, покой и т.п. Все многообразие мировых связей слагается из взаимодействия производных четырех главных стихийных символов. Но сами эти символы целиком вмещаются в сверхсимвол, мифологему Солнца — начала начал, верховного божества. Аккумулируя в этом образе — центральном, вынесенном в заглвие – бесчисленные мифологические, фольклорные, религиозные и художественные ассоциации, Бальмонт создает новаторский символистский миф о мире и человеке. Его семантические доминанты – апология волюнтаризма, экспансивность, тяга к предельности, абсолютизация концепта горения.

Исповедуя верность светилу, Бальмонт призывает людей творческого порыва «вспыхнуть», а не «бессильно тлеть». Им овладевает удесятеренная жажда лучезарного бытия. Истинное освобождение индивидуума видится поэту в причащении к первоэлементам Вселенной и их космическому началу — Солнцу. Отдаваясь на волю стихий, лирический герой как бы уподобляется первобытному человеку — обладателю космической свободы, способному впитать в себя энергию неба и соки земли, вольному взойти на костер экстаза, сгореть в пожаре чувств.

Бальмонтовский мифологизаторский принцип «четверогласия стихий» как к жанровому прототипу и отчасти структурно-композиционному изоморфу отсылает к православно-литургическому осмогласию, ладово-мелодической системе греко-славянской литургической гимнографии и певческого искусства, которая представляет собой единство определенным образом соотнесенных друг с другом песнопений (текстов и напевов) восьми гласов. Подобно тому, как последние слагают собой весь церковный певческий богослужебный круг, чередуясь по седмицам, воскресеньям и столпам (сумме восьми недель и воскресений), четыре мифогенных символа Бальмонта, постепенно и поочередно раскрывая свой семантический потенциал, складываются в макроцелое — солярный мифопоэтический комплекс.

Солярная мифологическая символика, которую разработал и популяризировал Бальмонт, вообще стала важным элементом языка, на котором изъяснялась культура «серебряного века». Она дала и «Божественную поэму» А.Н. Скрябина, и «Золото в лазури» А. Белого, и «Солнце-Сердце» Вяч. Иванова, и образы «злого солнца» в лирике Ф. Сологуба.

Следствием такой псевдосакрализации книги и цикла становится некое подобие проповеднической императивности лирического субъекта по отношению к своему адресату. Главное его устремление — заклясть солнечными напевами, пафосом расширения личности в эмоциональной стихии. Поэт стремится заразить человека смелыми желаниями, научить умению хотеть (этот глагол вообще один из самых акцентированных в поэтической лексике Бальмонта).

Ницшеанская семантика книги подчеркивалась ее обложкой работы австрийского графика-модерниста Фидуса (Гуго Хеппе-

нера): на ней был изображен человек-атлет, простерший руки к лучам солнца. В нем современник Бальмонта, разумеется, должен был опознать «сверхчеловека», но только не в том трагическом смысле, какой это понятие получило в книге «Так говорил Заратустра». «Сверхчеловек» в сознании Бальмонта, как и большинства других русских ницшеанцев, — утопический герой будущего, свободная, сильная, творческая личность грядущей «светлой эры», способная, по словам Е.Н. Трубецкого, найти «вечные универсальные основы человеческого существования».6.

Особого внимания заслуживает тот факт, что подобная мифопоэтизация подразумевала прямую закономерность между повышением парадигматической емкости текста и ослаблением синтагматических связей внутри него. Это вело к автономии части внутри целого, к возможности восстановить это целое по отдельной детали в любой точке текста (как то свойственно собственно мифологическим повествованиям), к свободному варьированию художественных элементов. Такими внутренними законами бальмонтовской поэтики и обусловлена та «необязательность» заданной структуры произведения, которую первым отметил еще Л. Троцкий, когда свою статью о Бальмонте начал с показательного эксперимента: будущий большевистский вождь перепечатал стихотворение «Царство тихих звуков, ты опять со мной!..» в обратном порядке, от последней строчки - к первой. И пришел к выводу, что «пьеса (...) от этого только выиграла, во всяком же случае не потеряла ни одной йоты из своих поэтических красот»7. Предпосылки такой композиционной свободы текста Троцкий обозначает хотя и с предвзятой оценкой, но по сути правильно: «Бальмонт является верным носителем декадентского идеала, который состоит в полной эмансипации каждой строки от всей пьесы, отдельного слова – от целой строки и, наконец, всего вместе - от здравого смысла, который, согласно теории декаданса, способен лишь приковать железными цепями поэтические крылья к прозаической земле»8.

Что же касается собственно канонических лирических жанров в русской поэзии рубежа веков, которые находят воплощение не в циклах, а в отдельных стихотворениях, то в их судьбах мифопоэтические импульсы, судя по всему, существенной роли не сыграли.

«Каждый из жанров имеет мифологический архетип, лежащий в его основании и сохраняющийся в подтексте лирической структуры. Так, согласно одной из гипотез, элегия восходит к заплачке, плачу, в основе ее сохраняется связь с погребальным и поминальным обрядами. Послание ведет происхождение от

писем, его основа – разговор с отсутствующим. Нетрудно понять, что для того и другого жанра важен мифологический архетип зеркала – атрибут обряда вызывания теней. Элегия, таким образом, связана с мифами об Орфее и Эвридике, с мотивами спуска в Аид и оглядки, которые превращаются в структурные элементы жанра. Так, обращение к жанру ассоциативно тянет мифы; миф бессознательно присутствует в поэтическом произведении»⁹, – отмечает современный исследователь, ссылаясь к тому же на те страницы работы Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство», где речь идет о мифологическом генезисе некоторых лирических жанров.

Однако, как ни парадоксально, в своей основной массе поэты рубежа XIX-XX вв. не оставили текстов в канонических лирических жанрах, где на принципиально новом уровне по сравнению с предшественниками выявлялся бы смысловой заряд мифопоэтического генезиса этих форм. При общем возрождении в поэзии порубежной эпохи классических строгих строфических образований и жанров (сонет, рондо, мадригал и т.п.) относительно позднего (средневекового, ренессансного, барочного и т.п.) происхождения, жанры собственно архаичные по своей родословной встречаются в это время не столь часто. Но и в тех случаях, когда поэты, например В. Брюсов и Ю. Балтрушайтис, обращаются к той же элегической форме, перед нами либо традиционная романтическая рефлексия в соответствующей минорной тональности («Мысль в разлуке с вечным сном...», «Как дымный вечер скорбен я...» Балтрушайтиса), либо программно эпатажное воспоминание об эротических победах («Элегии» из книги Брюсова «Urbi et orbi»), которое, кроме условно-далековатого созвучия по семантике «оглядки назад», ничего общего с мифологическим архетипом жанра не имеет.

Прорыв к глубинным мифогенетическим основам элегической формы произойдет уже за пределами «серебряного века» — в поздних «Северных элегиях» А. Ахматовой, теснейшим образом связанных с «Поэмой без героя».

В хронологических же рамках литературы рубежа столетий исключение из описанной выше закономерности представляет собой творчество Вяч. Иванова, который активно обкатывал возможности русского стиха по стилизации тех античных жанров, которые в плане исторической поэтики были непосредственно связаны с главной и наиболее «духоносной» для поэта мифо-дионисической формой – трагедией. Прежде всего имеется в виду стадиально предшествовавший ей дифирамб. Иванов не только помещает с пространным примечанием в книге

«Прозрачность» свой перевод обнаруженного в 1896 г. дифирамба Вакхилида «Тезей», но и делает эту форму, считая основной его жанрообразующей чертой «дионисичность по духу» 10, смысловым пределом, к которому тянутся его опыты по испытанию мелоса на потенциальную трагедийную мистериальность. Так в IV отделе той же книги появляются «Ганимед», «Гелиады» и «Орфей растерзанный», задуманные «в духе античных дифирамбов, предназначавшихся для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены» 11.

* * *

Мифологизация жанра (устойчивой архаической строфической формы) в младосимволизме, в том числе и у Иванова 1900—1910-х годов, зачастую стремилась преодолеть границы чистой словесности и даже эстетической утопии по реставрации исконных архетипических форм. В плане прагматики текста она зачастую становилась инструментом литературной полемики, служила дополнительным средством утверждения собственной концепции теургического символизма. Причем задействованным здесь оказывался и заряд культурной памяти жанра: история осмысления мифа в той или иной лирической форме поэтамипредшественниками, ее бытование в большой европейской «мифологии» литературных концептов. Яркий тому пример – ивановский дистих «Изида», второй из «Антологии розы» в «Rosarium» («Мнил ученик покрывало поднять сокровенной богини / В тайную целлу проник: роза в пустынной цвела»). Здесь автор, как следует из обстоятельного анализа этого сюжета М. Вахтелем12, с аллюзией на очень близкий по теме и, кстати, переведенный им самим дистих Новалиса («Einem gelang es...» текст, полемический по отношению к Гёте и Шиллеру), обыгрывая подтекстуальные коннотации, выступает в пику «идеалистическому символизму», который отказывался от познания истин «реальнейшего», сокрытых под покрывалом Изиды, и утверждает собственную позитивную программу – возможность прорыва к таинственному гнозису.

Однако элементом литературной полемики в лирике становились не только устойчивые архаические формы, но и новые синкретические мифопоэтические системы. В частности, созданные Вагнером. К примеру, для М. Кузмина мифологические построения его музыкальной драмы стали важным «разделом грамматики» поэтического языка¹³, а заодно и языка полемического диалога с символизмом. Активное усвоение вагнеровской мифологической модели на уровне поэтики совпадает с укорене-

нием герметичных принципов лирического письма у позднего Кузмина. Именно в этот период он начинает на глубинном уровне интродуцировать в семантически преображенном виде элементы вагнеровской мифо-музыкальной поэтики и аллюзии на произведения композитора в собственные тексты. Тому способствует предложение от Малого театра подготовить перевод «Лоэнгрина». Поэт принимается за детальное изучение вагнеровских партитур. В результате – многие поздние произведения Кузмина («Волхвование», «Сумерки», «И больше нет любви и нет Бренгены») дешифруются с помощью мифологического подтекста тетралогии «Кольцо Нибелунга».

Но самая продуктивная опера Вагнера с точки зрения порождения образных блоков в поэзии Кузмина 1920-х годов — «Тристан и Изольда» («Олень Изольды», «Форель», циклы «Тристан», «Морские идиллии»). Реминисценции и аллюзии на прототекст в этих произведениях, в основном плотно центонных, многочисленны и разнотипны. Так, стихотворение «Элегия Тристана» повторяет мотивы первой сцены третьего акта оперы. Причем рефреном звучат слова: «О сердце! Оле-олайе», соответствующее дикарским выкрикам в сольных партиях вагнеровских героинь — Сенты в «Летучем голландце», Брунгильды в «Валькирии». В «Сумерках» мотив «Тристана» звучит прикровенно, соседствуя с аллюзиями на Колриджа, Теннисона и знаменитый фильм Дювивье «Вечное возвращение» 14.

Сам мифо-эротический характер оперы, ее сублимированострастная метафорика, острота любовного томления и неполнота его реализации были чрезвычайно созвучны душевному настрою поэта, становясь на определенном этапе развернутым и всеобъемлющим комментарием к осмыслению жизни. Страсть в музыкально-мифологических вагнеровских драпировках выступает основой эзотерического познания мира, сердцевиной гностического опыта¹⁵. Как следствие, стихи Кузмина с подтекстом из «Тристана и Изольды» перестраивают свое внутреннее смысловое пространство, тяготеют к напряженной криптограмматичности. Функциональные роли музыкальных вагнеровских мифологем могут быть там очень разными. Но одна из основных состоит как раз в актуализации такого периферийного смыслового элемента, как полемичность по отношению к символизму. Именно так обстоит дело в цикле «Форель разбивает лед».

Вагнеровский мотив вводится уже в «Первом ударе»: прямое указание в тексте, перифраза из первого акта оперы («Зеленый край за паром голубым...» / «Wo dort die grünen Fluren dem Blick

noch blau sich färben...»), тема путешествия к крайней «зеленой стране», куда удалится возлюбленный, к стране любви-смерти. поскольку образ-воспоминание об умершем «друге» (Вс. Князев) сливается с образом зарождающейся любви. Эта тема соотносится со вступлением к опере, предваряющим картину плаванья в первом акте. В описании возрождающейся любви Кузмин использует тонкую параллель к вагнеровскому модернизированному варианту мифа (любовь сокровенно живет в душе еще до вкушения напитка / появления героя). В «Четвертом ударе» диссонанс основного лейтмотива оперы получает разрешение, шум раненого моря претворяется в колыбельную, но подобное снятие напряжения в конечном счете означает гибель. Описанная в начале «Четвертого удара» оркестровка очень точно воспроизводит партитуру заключительных тактов «Тристана», где в финальном апофеозе в момент смерти Изольды гармоническое и тембровое напряжение внезапно спадает.

Однако Кузмин прибегает к легкому изменению вагнеровского источника, вводя мотив преграды (голубая дымка, лунный свет, женщина как преграда-медиум между возлюбленными). Во «Втором ударе» образ преграды-женщины воплощается в двух ипостасях – опереточной блудницы Марицы и Мадонны. Тем самым в текст помещается достаточно прозрачный намек на софиологическую мифологию Блока и ее травестированный вариант в «Балаганчике». Полемичность по отношению к младосимволистским утопиям в целом особо тонко проявляется в напряженной интертекстуальной игре «Одиннадцатого удара». И в иронии Кузмина по отношению к мотиву «соединения», который через отсылку к воспроизведению партитуры заключительных тактов «Тристана» в «Четвертом ударе» переводится в новый регистр. Здесь он служит противопоставлению символистским порывам в сферу трансцендентного близкой поэту динамики полагания/противополагания, встречи/разлуки, братания/поединка - подобной неукротимому хроматическому потоку вагнеровской оперы.

Как видим, мифо-музыкальный материал в случае с Кузминым послужил не только расширению структурно-семантических пределов поэтического текста за счет его проектирования на суггестивный и многогранный язык иного вида искусства, но и выполнил функцию скрытой полемической реплики — по отношению к той культурной модели, которая слишком «экзотерично», с точки зрения поэта-постсимволиста, превращала того же Вагнера в «кормчую звезду» теургических устремлений.

Иной тип полемики при помощи мифопоэтизации лирической формы мы встречаем в случае с М. Волошиным и В. Брюсовым.

С 16 июня по 1 июля 1913 г. Волошин, находясь в Коктебеле, создает венок сонетов «Lunaria». Этому тексту поэт придает совершенно особое значение, о чем свидетельствует тот факт, что по прошествии десятилетий, в итоговых записях 1931-го, перечисляя наиболее важные события своей жизни, относящиеся к предвоенному году, из поэтических текстов, написанных в то время, Волошин упоминает только «Lunaria» и ставит по степени важности для своей биографии работу над этим венком сонетов в один ряд с «репинской историей» — скандалом вокруг публичного осуждения писателем «натуралистического заряда» в картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван» 16.

В сознании Волошина венок сонетов вообще представал наиболее адекватной, емкой и законченной формой исповедования своего видения мира, причем зачастую в сугубо эзотерическом ключе, обусловленном оккультными увлечениями автора. Не случайно свой другой, предшествующий по времени, венок «Corona Astralis» (1909), насквозь пронизанный мистико-теософской топикой, он считал собственным программным произведением, в котором воплотилось «мое отношение к миру»¹⁷.

Венок «Lunaria» по типу во многом близок «Corona Astralis». Перед нами все тот же компендиум - в духе ренессансных энциклопедий - топосов, мотивов, естественно-научных, алхимических, оккультных и идеологических постулатов, на которые разлагается центральная мистическая мифологема 18. В данном случае - мифологема луны. Волошин развертывает целый веер смысловых сочленений и семантических дериватов лунарного мифа, отталкиваясь от самых разнообразных источников его мистико-эстетического восприятия: древнегреческой философии и поэзии (Анаксагор, Анаксимандр, Фалес, Эмпидокл, Гесиод, Феокрит), астрологии и астрономии (Джованни Риччоли, Иоганн Кеплер, Ян Гевелий, Франческо Гримальди, Джераламо Кардано), мистики Данте, гностико-неоплатонической мифологии падшей Софии, наконец, «Тайной доктрины» Блаватской вкупе с впечатлениями от общения с А.Р. Минцловой. Но прежде всего этот текст – плод погружения Волошина 1913 г. в штейнерианство, потому в качестве одного из лейтмотивов сквозь венок сонетов и проходит антропософское представление о планетарных воплощениях Земли. Впрочем, детальный содержательный анализ «Lunaria» - предмет для совершенно самостоятельного и достаточно пространного исследования. Сейчас мы остановимся лишь

на вполне конкретной частной детали, имеющей касательство не к обширному пласту оккультных и более или менее архаичных историко-культурных источников текста, а к недалеко отстающим от него по времени сугубо литературным фактам.

В 14-м, т.е. последнем перед магистралом и потому особо акцентированном сонете речь идет о том, что луна, «жадный труп отвергнутого мира», воплотивший в себе проклятие падения материи и первородного греха, в конце времен вместе с «живой землей» облачится в «единую порфиру», дабы предстать на последний Суд. После чего:

И пленных солнц рассыпется прибой У бледных ног Иошуа Бен-Пандира.

Как нам представляется, последняя строка - аллюзия на самый знаменитый моностих Брюсова из третьего выпуска «Русских символистов» «О, закрой свои бледные ноги», точнее – на ту интерпретационную легенду, которую мистификатор Брюсов создал вокруг своего текста: о том, что этот стих обращен к распятому Христу. Отсылая за детальными сведениями об истории восприятия и интерпретации скандального текста к работам Д.В. Кузьмина и Т. Климовича 19, напомним, что, вероятно, самое раннее по времени свидетельство о такой трактовке стиха относится к концу 1905 г., когда, по воспоминаниям К. Эрберга, отвечая на вопрос Вяч. Иванова, Брюсов сказал: «Чего, чего только не плели газетные писаки по поводу этой строки, а это просто обращение к распятию: католические такие бывают "раскрашенные"»²⁰. Подобная интерпретация не была разовым упражнением автора на ниве шокирующих трактовок. По прошествии лет, уже в начале 1910-х, Брюсов выдаст вариацию на ту же тему в беседе с В. Шершеневичем: «Когда я однажды спросил у Брюсова о смысле этих стихов, он мне рассказал (возможно, это была очередная мистификация, которые очень любил Брюсов), что, прочитав в одном романе восклицание Иуды, увидевшего "бледные ноги" распятого Христа, захотел воплотить этот крик предателя в одну строку, впрочем, в другой раз Брюсов мне сказал, что эта строка – начало поэмы об Иуде, поэмы, позже уничтоженной автором»²¹. Сходное мемуарное свидетельство оставил и А.Браиловский:

^{«-} Ну, а "О, закрой свои бледные ноги", - что это такое? - не унимался я.

⁻ Вы бродите по городу и вдруг видите распятие. Вы видите ноги, пронзенные гвоздями. У вас вырывается поэма: "О, закрой свои бледные ноги!"» 22 .

В 1911 г., однако, отвечая на вопрос А. Измайлова, правда ли, что моностих относился «к снятому с креста Христу», Брюсов был вполне категоричен: «Нет, я не разумел этого»²³. Вместе с тем даже сам вопрос, прозвучавший из уст критика не самого близкого Брюсову круга, свидетельствует о том, что автомифологизаторские упражнения поэта дали свои плоды и такая трактовка разошлась в литературных сферах, почему и была, хотя и с опровержением, озвучена в популярной и широко распространившейся измайловской книге.

Волошин, учитывая его тесное знакомство и с Брюсовым, и с Вяч. Ивановым, и с К. Эрбергом, не говоря уже об общей вовлеченности поэта в литературную жизнь эпохи, разумеется, просто не мог не знать о подобной «околосакральной» трактовке моностиха. И в 1913 г., в пору наибольшего удаления от Брюсова, в своем венке сонетов ее актуализировал и спародировал, доведя до логического предела заложенный в ней семантический потенциал кощунственного эпатажа, подкрепленный еще тем, что такая трактовка предлагалась по отношению к тексту, который критика воспринимала как скандально-эротический²⁴. И действительно, обладатель «бледных ног» в антропософском тексте Волошина именуется уже не распятым Христом, как в брюсовской легенде, а Иошуа (Иешуа) Бен-Пандиром, т.е. так, как Спаситель назван в Мишне, Тосефте и Гемаре - в тех частях Талмуда, где в целях противостояния евангельской вести предлагается иудейская антихристианская версия о жизни Иошуа (Иисуса), который якобы был незаконнорожденным сыном римского легионера Пандира. Волошинский мотив прихода на суд не ко Христу, а к Бен-Пандиру для любого осведомленного читателя – откровенная мифологическая перверсия христианской эсхатологии. И в этом качестве он укладывается в общую логику авторского задания, в смысловую структуру всего венка сонетов.

До нас дошел первоначальный план, в котором каждому сонету дано символическое обозначение, соответствующее определенному этапу оккультного движения от чувственной опьяненности селенианской (лунно-женской) стихией к люциферической космической эсхатологии: «1. Колдовство. Фессалийские колдуньи. Средневековье. Числа. 2. Смерть. 3. Зачатие. 4. Приливы физ(ические). 5. Приливы чувств(енные). 6. Мучени(ки) страсти. 7. Диана и Геката. 8. Первородный грех. 9. Лунное небо. 10. Лунная географ(ия). 11. Трагическ(ий) пейзаж. 12. Отчаяние. 13. Ледяной Ад. 14. Космическое проклятие». При этом сонеты 1–4 объединены темой «Действо», 5–6 – «Лирика», 7–8 – молитва, 9–11 – Патетическое описание, 12 – 14 – «Эзотерическое»²⁵.

Как видим, интересующий нас 14-й сонет, в котором идет речь о последнем Суде, трактуется как «эзотерический» и повествующий о «космическом проклятии». В нем действительно намеченный во второй строфе эсхатологический мотив так и не становится сотериологическим, в заключительной части текста спасение «отменяется» и луна, это третье, по антропософской концепции, воплощение земли, остается верной своей люциферической ипостаси, «к нам обратив тоски своей лицо». В оккультно-антропософском сонете Волошина вся эта перверсия традиционного религиозно-эсхатологического сюжета проходит на нескольких уровнях формального воплощения, в том числе интертекстуальном. И здесь аллюзия на интерпретационный ореол брюсовского стиха с его импульсами высмеянной мистики играет роль дополнительного маяка, указывающего на «космическую иронию» автора «венка сонетов» по отношению ко всем духовным токам света, чуждым «жемчужине небесной тишины», ночному светилу, чей обратный лик — «вопль тоски», «сплетенье гнева, гордости и боли».

Анализируя весь корпус «Lunaria», испытываешь соблазн усмотреть интертекстуальный диалог с клишированными элементами творчества Брюсова и в иных сонетах, особенно первых, где лунарный миф изливается страстной эротикой. В ее поэтическом воплощении эпитет «бледный», кстати, приобретает черты лейтмотивного атрибута, а «дрожь лобзаний и объятий» напрямую скликается с «томленьем тела сознаньем красоты», обуревающим юношу. Все это может быть соотнесено и с топикой раннего Брюсова, певца «всех упоений» и «юноши бледного со взором горящим», и с его поэтическим словарем, где эпитет «бледный» является одним из самых частотных²⁶ и семантически нагруженных, едва ли не метазнаком art nouveau.

В любом случае указанная брюсовская реминисценция в волошинском тексте свидетельствует о том, что к 1910-м годам мотивика, топика и устойчивые образы ранней лирики борца за укоренение «нового искусства», окончательно превратившись в легко опознаваемые клише, стали объектом скрытой иронии для старавшегося избегать прямых столкновений Волошина по отношению к Брюсову. Стали они и неотъемлемым элементом языка, без которого модернистская культура эпохи «кризиса символизма» не могла обойтись, даже распрощавшись с эпатажным декадентством 1890-х и устремившись к антропософским и прочим околомистическим поискам с соответствующими мифопоэтическими инвестициями в художественный текст. Культура эта лишь вырабатывала новые «грамматические» правила использования «брюсовских» элементов своей речи.

Предметом отдельного исследования может стать и семантическая процедура рецептивного переосмысления русской поэзией начала XX в. знаменитой брюсовской строки, обратная вышеописанной: ситуация, когда аллюзия на хрестоматийный моностих подразумевает отказ от травестирующих установок в сакральной референции и использование ее потенциальных высоких смыслов во вполне серьезном контексте, не несущем в себе никакого снижения или остранения образа. Пример тому — стихотворение Ф. Сологуба 1921 г. «Под сению Креста рыдающая мать...» на классический сюжет «Распятие с предстоящими», которое начинается таким четверостишием:

Под сению Креста рыдающая мать. Как ночь пустынная, мрачна ее кручина. Оставил Мать Свою, – осталось ей обнять Лишь ноги бледные измученного сына (курсив наш. – В.П.).

Анализ подобного рода мог бы показать, какими путями шла мимикрия «брюсовского голоса» в отечественной поэзии в эпоху постепенного изживания игровых стратегий символизма. Но этот сюжет – за пределами нашей темы.

* * *

Применительно к интересующей нас проблематике одна из ключевых фигур — Вяч. Иванов. И не в последнюю очередь потому, что он оставил по сути единственный, уникальный текст, в котором мифопоэтизация доводит до логического предела свои формальные возможности. И в первую очередь в двух центральных аспектах ее глубинного и революционирующего воздействия на жанровую систему: в аспекте движения к синкретизму художественных форм и в аспекте выхода из их эстетической замкнутости к слиянию с ритуальным модусом словесного акта, причем отнюдь не в условно-игровом, а реально-инициатическом, мифопосвятительном смысле.

Имеется в виду мелопея «Человек» – художественная транскрипция целокупного мифа («живой идеи», по А.Ф. Лосеву) об отпадении тварной личности в бытийственную ущербность автономного своеволия (1-я часть — «Аз есмь»); о преодолении этой ущербности через восхождение по лествице приобщения к Другому, в пределе — к полноте жертвенной самоотдачи в любви к Божественному Жениху — Христу, и о последующем саморасточении в искупительном снисхождении к земле (2-я часть — «Ты еси»); об эсхатологическом переживании бытия в двух антитетичных эонах — своеволия и Богосыновства, запечатленном в

кольцевой композиции 3-й части («Два града»); наконец — о прозревании соборного действа и космической литургии как окончательного восстановления онтологического единства человека (4-я часть «Человек един» и Эпилог).

Синкретика литературных форм здесь задана уже на уровне авторского определения жанра - мелопея. Его специфику в ивановском изводе ясно раскрывает С.С.Аверинцев: «Если эпопеей называется традиционная поэма, имеющая, наряду с признаком эпичности, признак жесткой архитектонической связи в единое повествование множества "книг", как у Гомера и Вергилия, или "песней", как у Данте, Тассо, Ариосто, Спенсера, Мильтона, очевидно, термин "мелопея" предполагает замену в первом пункте эпического качества на лирическое, при удержании mutatis mutandis второго признака»27. «Лирическому качеству» эпическую интенцию, приводящую к новой, мелопейной форме, обеспечивает глубинная интуиция автора, которую С.С. Аверинцев назвал ивановским словом «монантропизм», - переживания сущностного единства в личности «соборного Адама» всего человеческого рода. Этим внутрение и обеспечивается право индивидуального лирического голоса автора мелопеи запечатлевать в архитектонике собственной поэтической эмоции общий мифологический путь всего тварного мира.

Композиционные и отчасти жанровые принципы текста эксплицированы самим Ивановым в «Примечаниях», где основным назван закон «строфической симметрии»²⁸. Закон этот последовательно выдерживается на всех уровнях текста, сложным образом их темперирует: «Каждое стихотворение духовно локализовано как бы на пересечении различных линий, расчерчивающих все пространство целого, уподобляя его конструкциям готической фантазии. Стихотворения ставят друг другу вопросы, дают друг другу ответы, причем их взаимная соотнесенность выявляет самые разные степени формальной фиксации — от самой жесткой — через множество промежуточных вариантов к противоположному полюсу»²⁹.

Все это позволяет «довести в лирико-медитативном цикле до максимума качество ясности» 30, притом что под ясностью (по-ивановски — «прозрачностью») здесь понимается ориентация на читателя, который сможет выявить смысло- и сюжето-порождающий потенциал forma formans («формы зиждущей»). Собственно в обнаружении посредством применения ясных дешифрующих кодов ее возможностей по генерированию глубинных значений и состоит одна из заслуг мифопоэтизации в жанровой сфере.

Ивановская мелопея также построена по принципу пересечения синтагматического и парадигматического рядов. Однако то, что в большинстве модернистских сочинений, где работают сходные законы, оставалось герметически скрытым, здесь четко эксплицируется. Вплоть до описательной пространственной визуализации (буквальную визуализацию в виде «схемы трагедии» поэт дал при публикации в 1919 г. своего «Прометея») движения лирической мысли: «В первой части, ряду мелосов (...) отвечает параллельный ряд антимелосов (...) Во второй части, и в четвертой, восходящая череда од, достигнув вершины (акмэ), сменяется нисходящею в обратном порядке, так что каждый мелос со своим антимелосом находятся на той же ступени»³¹.

Подобная «проясненность» сложной и, на первый взгляд, герметичной структуры, очевидно, обусловлена выходом текста из сферы чистой литературы через рефлексы синтетичных форм, несущих в себе обрядовую память жанра («мелосы» и «антимелосы» явно отсылают к композиции хоровых партий греческой трагедии), в область ритуального, где экспликация симметричности и выявление во внешних формах глубинного («эзотерического») содержания – основной структурный закон. Велик соблазн по этой причине усмотреть в «Человеке» опыт обобщенно-лирического претворения феномена словесности в теургический, обрядово-«литургический» акт оргийной «новой соборности» и применить к Иванову его же слова, сказанные о А. Скрябине как авторе «Мистерии»: «Искусство замыслил он сделать плотью таинства»³². Однако «соблазн» этот нужно преодолеть, присмотревшись к семантике композиции мелопеи и согласившись с С.В.Федотовой: «(...) формальное вынесение мистериальнотеургийной части в позицию Эпилога как бы проводит границу между реальной данностью и реальнейшей заданностью человеческого бытия. Это говорит, с одной стороны, о духовно-трезвенном отношении поэта к идее скорого и окончательного всеобщего преображения и – что не менее важно – о его вполне адекватном понимании роли искусства в этом вселенском процессе. Вспомним признание Иванова: "...освобождение мистерии, достигаемое искусством, есть только символическое освобождение"»³³.

Иванов в «Человеке» останавливается на пороге чаемого «реальным символизмом» преображения эстетического творчества в обрядово-мистический акт — но порога этого не переходит. И его непереходимость для поэта была, судя по всему, принципиальна. Показательно, что, по свидетельству Л. Сабанеева³⁴, именно под влиянием Иванова Скрябин откладывает работу над

«Мистерией», сочинением, порывающим уже все путы самоценного искусства и долженствующем стать «зачином грандиозной мировой гекатомбы, которой человечество заплатит жертвенную дань за свое отъединение от изначального царства духа»³⁵. И создает «Предварительное действо». Иванов, как известно, с большим вниманием отнесся к этому тексту, готовил его к публикации и неоднократно публично комментировал³⁶. Но воспринимал исключительно лишь как пропедевтику в потенциальную обрядовость, как «педагогическую подготовку к мистагогической "Мистерии"»³⁷.

Р.Бёрд считает «Человека» «как бы художественным введением в "Предварительное действо"»³⁸. Независимо от того, насколько верна эта оценка, очевидно одно: мелопея Иванова четко обозначает крайнюю и не пресекаемую грань, до которой доходит символизм в попытках преодоления литературы на путях мифопоэтизации.

В области драматургии подобные пути изначально вели прежде всего по стремнинам поиска адекватных форм мистерии как высшей формы культово-сценического синкретизма, способной решить теургическую задачу.

- ¹ Poyntner E. Циклизация у Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена 1998. Frankfurt am Main; Berlin, etc., 2002. C. 83.
- 2 Минц $3.\Gamma$. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц $3.\Gamma$. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 59.
- ³ *Минц З.Г.* Александр Блок // *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 16–17.
- ⁴ Подробнее см.: *Holthusen J.* Vyacheslav Ivanov's *Cor Ardens* and the Esthetics of Symbolism // Vyacheslav Ivanov. Poet. Critic and Philosopher. New Haven, 1986. P. 59–83.
- ⁵ См.: *Магомедова Д.М.* К.Д. Бальмонт. «Четверогласие стихий»: Заглавие и конструктивный принцип цикла // Искусство поэтики искусство поэзии: К 70-летию И.В. Фоменко. Тверь, 2007. С. 59–65.
- 6 Трубецкой Е.Н. Философия Ницше. М., 1904. С. 2.
- 7 *Троцкий Л*. О Бальмонте // Восточное Обозрение, 1901, № 61, 18 марта.
- 8 Там же.
- 9 *Козубовская Г.П.* Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул, 2006. С. 5.
- ¹⁰ Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Сер. «Новая библ. поэта». СПб., 1995. Т. 2. С. 294.
- 11 Там же. С. 293.

- ¹² Wachtel M. The Veil of Isis as a Paradigm of Russian Symbolist Mythopoesis // The European Foundations of Russian Modernism. Lewiston, 1991. P. 25-50.
- 13 Шмаков Г. Михаил Кузмин и Рихард Barнep // Studies in the life and works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989. C. 30–47.
- ¹⁴ Там же. С. 40–44.
- 15 Подробнее см.: *Malmstad J., Shmakov G.* Kuzmin's «The trout breaking through the ice» // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde. 1900–1930. Ithaka, L. 1976. P. 135–164.
- ¹⁶ См.: Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества, 1877–1916. СПб., 1992. С. 340.
- 17 Волошин М. Автобиография // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990. С. 39.
- 18 Б. Леман так отзывался о «Corona Astralis» в письме к Волошину: «Она в стиле средневековой энциклопедии какого-нибудь монаха, вроде Беме, где есть и мифы, и естеств(енные) науки, и искусство, и все пронизано одной мистической нотой» (ОР ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед.хр. 777).
- 19 Кузьмин Д.В. «Отдельно взятый стих прекрасен!» // Арион. 1996. № 2; Он же. Моностихи Брюсова: факты и догадки // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван, 2001. С. 63–67; Klimowicz T. Wokol wiersza Briusova O, zakroj swoi blednyje nogi // Slavica Wratislaviensia. 1989. N 1039 (50).
- ²⁰ Конст. Эрберг (К.А. Сюннерберг). Воспоминания // Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб., 2004. С. 207.
- ²¹ Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910 – 1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 456–457.
- ²² Браиловский А. «Три завета». Знакомство с Валерием Брюсовым // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1949. 26 июня.
- ²³ Измайлов А. Литературный Олимп. М., 1911. С. 395.
- 24 Примечательно, что В.В. Розанов совершенно независимо от интерпретации моностиха автором, трактуя этот текст, впервые обозначил одновременно эротический и религиозный модусы его потенциальных смыслов, хотя последний и не имеет ничего общего с брюсовскими версиями о Христе и распятии: «Женщина не только без образа, но и всегда без имени фигурирует обычно в этой "поэзии" ⟨...⟩ Угол зрения на человека и, кажется, на все человеческие отношения ⟨...⟩ здесь открывается не сверху, идет не от лица, проникнут не смыслом, но поднимается откуда-то снизу, от ног, и проникнут ощущениями и желаниями, ничего общего со смыслом не имеющими. ⟨...⟩ Новый человек ⟨...⟩ все более и более разучается молиться ⟨...⟩ его душа обращается только к себе. Все, что ⟨...⟩ мешает независимому обнаружению своего я ⟨...⟩ для него становится невыносимо ⟨...⟩ до тех пор, пока это я, превознесенное, изукрашенное ⟨...⟩ на развалинах всех великих связующих институтов: церкви, отечества, семьи, не определяет себя

- $\langle ... \rangle$ в этом неожиданно кратком, но и вместе выразительном пожелании: О закрой свои бледные ноги!» (*Розанов В.В.* Религия и культура. СПб., 1899. С. 130.)
- ²⁵ ОР ИРЛИ. Ф. 562, On. 1. Ед.хр. 7. Л. 63.
- ²⁶ См. Маркосьянц А. Поэтические словосочетания в стихотворных произведениях В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964. С. 172; Захарова Т. Семантика и символика дня в ранней лирике В. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. С. 50.
- ²⁷ Аверинцев С.С. Предварительные замечания // Вячеслав Иванов. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006. С. 52.
- ²⁸ *Иванов Вяч.* Человек. Репринтное воспроизведение парижского издания 1939 года. М., 2006. С. 101.
- ²⁹ Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 60.
- 30 Там же. С. 61.
- ³¹ Иванов Вяч. Человек. С. 101.
- ³² Иванов Вяч. СС. Т. III. С. 180.
- ³³ Федотова С.В. В лабиринте формы мелопеи «Человек» // Вячеслав Иванов. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006. С. 10I–102.
- ³⁴ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 169.
- ³⁵ Порфирьева А. Указ. соч. С. 44.
- ³⁶ Подробнее см.: Бёрд Р. Мелопея Вяч. Иванова и мистерия А.Н. Скрябина // Вячеслав Иванов. Человек. Приложение. Статьи и материалы. С. 103–114; Бёрд Р. Неизданный текст Вяч. Иванова о «Предварительном действе» А.Н. Скрябина // Русская литература. 2006. №3. С. 147–151; Томпакова О. А. Скрябин и поэты Серебряного века: Вячеслав Иванов. М., 1995.
- 37 Бёрд Р. Мелопея Вяч. Иванова и мистерия А.Н. Скрябина. С. 107.
- 38 Там же.



мифопоэтика и драма

Мистерия и трагедия

Как известно, сам концепт мистерии в традиционной эстетике и теории культуры имеет, как минимум, два принципиально разных толкования: это и ритуально-культовое действо, и конкретный средневековый жанр разыгрываемых сценок из Священной истории. Второе значение термина учитывалось символистами и даже полемически пускалось в ход, когда им приходилось отводить упреки в мистических «темнотах» ссылками на жанровый прототип1. Однако в своей непосредственной литературной и критико-эстетической пеятельности они почти исключительно были ориентированы на первое его значение. Подобным образом понимаемая мистерия мыслилась глубинно наиболее родственной театру как таковому, формой инкарнации чистой театральности со всеми ее исконными культовыми импликациями, затуманенными в процессе многовекового развития сценического искусства на путях индивидуации, но взыскующими к возрождению.

Как отмечает М. Цимборска-Лебода, «в процессе эволюции русского символизма драме и театру отводится первое, привилегированное место в художественной культуре эпохи "театрократии", как искусству действенному, динамическому (дионисийскому) по своей природе, выходящему за пределы сферы "безотносительно-прекрасного", чуждому уединения "искусства для искусства", способному непосредственно обращаться к адресату с особой миссией перерождения человека и оставаться активным по отношению к общим целям культурно-исторического движения»².

Основной энергией театра в его младосимволистских трактовках становится мифологичность как инструмент тотального пересотворения реальности в квазисакральном действенном акте, преодолевающем принцип индивидуации и дискретности: «театру-мифу приписывают символисты (Иванов, Чулков, Белый) роль преображающей силы человеческого духа, способной

организовать жизнь человека, от духовной до политической, и — становясь движущим началом бытия — ликвидировать основные антиномии изживаемой, "посократической" культуры с присущими ей атрибутами: хаосом, разладом, отчужденностью и разъединением людей»³.

Нерасчлененность значений в понятии «мистерия» во многом была обусловлена переносом в эстетике теургов — а отчасти и модернистов вообще — метаописательного принципа экстатико-дионисического преодоления устойчивых пределов, взаимообратимости, протеистичности объектов в область жанровой семантики, где двоились, троились, порой до крайности релятивизировались границы между формами и подформами драматургического письма. «Мистерия» — плод дионисических смешений в сфере терминологии. Со всеми пульсирующими и универсально широкими импликациями своих значений это понятие зачастую замещало собой систематику конкретных жанров — при их освоении модернистской эстетикой.

По той же логике символических проекций и дионисийской обратимости логических единиц сама мистерия часто субституировалась концептами-дериватами: «действом» (Предисловие «о действии и действе» Вяч. Иванова к «Прометею»), «литургией» (мистерия «Литургия Мне» Ф. Сологуба) и т.п. Согласимся с М. Цимборской-Лебодой в том, что «символистская идея мифических первоистоков и ориентация на архаичное сознание нашла свое естественное выражение (...) в присущем художникам устремлении к "обновлению значений" Первослов (религия, мистерия, литургия, жертва, оргия, экстаз, действо и пр.) и возвращению им их этимологического смысла (в частности, этому должна была способствовать поэтика прописных букв). Сильнее всего отразилась эта тенденция в области театрального искусства как в теоретических манифестах, так и в его художественной практике. Общеэстетический императив регенерации памяти, в данном случае памяти жанра, проявил себя здесь в наибольшей степени, призывая театр вспомнить свое происхождение "из духа музыки", из "литургического служения у алтаря страдающего бога", и обратиться к первоистокам - к забытому мифу и оставленному культу»⁴.

Размываемость терминологических значений при подобном «общеэстетическом императиве» приводила к тому, что относительно четкой выявленностью на уровне жанровой идентификации обладала лишь трагедия, да и то в основном в творчестве символистов, ориентированных на греческую архаику и классику (прежде всего Вяч. Иванов – в силу его «дионисических» интере-

6* 83

сов), а то и на общую сюжетную канву (обработка одного и того же мифа Ф. Сологубом в «Даре мудрых пчел», И. Анненским в «Лаодамии» и В. Брюсовым в «Протесилае умершем»5, импульсом которой послужил к тому же общий критический источник -известная статья Ф.Ф. Зелинскогоб), Значительно чаще мифопоэтизация заставляла самых разных художников, от Блока («Король на площади», «Песня судьбы», «Роза и Крест») до Гумилева («Гондла»), не нацеленных непосредственно на археологизм и обработку освоенных традиционным театром мифов, двигаться в сторону «лирических драм» - форм с ущемленной сценичностью и выраженной лиричностью, в которых мифемы и мифологические функции, распределенные между персонажами и символическими мотивами, берут на себя роль носителей вертикальной смысловой парадигмы, пересекающейся с горизонтальной синтагматикой действия. С точки зрения мифопоэтической обусловленности жанровой формы, лирические «неомифологические» драмы близки символистскому циклу стихов - и, добавим, программной «симфонической» поэме («Воспоминанье» В. Брюсова).

И все же ясно, что наиболее последовательно и сознательно пытались сочленить свое осознание драматургических форм с мифологизмом художники, погруженные в осмысление и переработку античного материала. Причем в области драматургии мы встречаем гораздо более выраженное и концептуально закрепленное противостояние принципиально разных, антитетичных друг другу моделей мифопоэтизации, чем в лирике и эпике. Их выразителями становятся два крупнейших поэта-классика: Вяч. Иванов и И. Анненский⁷.

Отсылая к имеющимся работам, детально сопоставляющим мифологическую драматургию обоих художников⁸, позволим себе остановиться на обзоре некоторых сторон их теоретических воззрений и характеристик поэтами-драматургами друг друга, важных для нашей темы, памятуя о том, что, как справедливо замечает А. Хансен-Леве, «мифопоэтический космос» русского модернизма «строится как крайне абстрагированная и синтетическая система», последовательнее всего проявляющая себя «метамифологическими или философскими спекуляциями в теоретических жанрах»⁹.

По логике ивановской концепции, как она была сформулирована в работах 1900—1910-х годов («Эллинская религия страдающего бога», «Новые маски», «Вагнер и Дионисово действо», «Предчувствия и предвестия», «О существе трагедии» и др.),

Анненский-драматург оказался не в состоянии вместить диаду религиозной жертвенности и богоборческого самоутверждения в их взаимообратимости в рамках страстного дионисийского прамифа, а потому остался чужд духу трагедии, засвидетельствовав собой лишь античные — «еврипидовские» — истоки европейского декаданса, обретя в первом «трагике личности» трогательность, жалостливость, созерцательность и иллюзионизм самодовлеющего и обреченного на вечное возвращение к своему страдающему «я» субъекта. В терминологии Иванова 1900—1910-х годов Анненский — контроверса «символическому реализму», в своем «символизме соответствий» не выходящая за грани «субъективного индивидуализма», исповедник принципа индивидуации в собственном неомифологическом творчестве.

В систематике Иванова Анненский оказывается не в состоянии подняться до катартического - а потому исконно трагического - разрешения диады и всегда остается в плену неизбывного дуализма, в том числе и мифопоэтического: «индивидуалист наших дней», этот поэт, стремясь «теснее слить миф античный с современной душой», «не пережил и не понял примирения» лиры и флейты, «которое ознаменовало собою эру новой, гармонически устроенной и уравновещенной Эллады», «никогда не снились его мечте побратавшиеся противники – кифаред Дионис и увенчанный плюшем Пэан-Аполлон»10. Трагический пафос в драмах Анненского Иванов определяет как «"пафос расстояния" между земным, человеческим, и небесным, божественным, и проистекающий отсюда пафос обиды человека и за человека»11. Приобщившись к трагическому напряжению полюсов диады, Анненский по сути отказывается принимать возможность ее катартического преодоления и, по словам автора «Тантала», «умирает на пороге соборности», допевая в замкнутом кругу «я» тоску своего индивидуального сознания. Основа такого прочтения и запечатления в современном творчестве «античного текста» для Иванова – понимание Анненским мифа вне его исконно религиозного генезиса и мистико-культовой субстанции, как рационального принципа генерализации, «общеценного» и «общеприменимого», «человеческого, только человеческого», «гибкого до возможностей модернизации и вместительного по содержанию до новейшего (ассоциативного) символизма», который тешится «своими самодовлеющими "отражениями" Грешии» 12.

Что до Анненского, то он не приемлет ивановской концепции дионисизма как опыта психосоматического экстатического жертвенного исступления, размывающего границы индивидуации и

через приобщение к соборному единству «"я" вселенского в его волении и страдании» ложащегося в основу сотериологического религиозного феномена как такового. В корне этого неприятия – принципиальная чуждость Анненского основному ивановскому методу, вполне проявившемуся в работах 1900—1910-х годов, хотя и непосредственно заявленному только в книге «Дионис и прадионисийство» (1923) — методу «высшей герменевтики», который состоит в стремлении «обнажить в свидетельствах сознания изпод оболочки новейших культурных наслоений основное простейшее и конкретнейшее содержание», «изначальное ядро», «морфологический принцип»¹³, т.е. по необходимости редуцировать сложный семиотический феномен до порождающей архетипической структуры.

Вектор культурологического мышления Анненского и как драматурга, и как исследователя, к примеру — автора курса лекций по истории античной драмы на Высших женских курсах Н.П. Раева, направлен в обратную сторону: его художественная и научно-описательная модель работает по принципу дифференциации, партикуляции, дизъюнкции. Он вглядывается в точку распада синкретизма, единства явления, в становление феномена в истории на пути от «безответственно» общего к «этически» осмысленному частному. Именно здесь, безусловно, пролегает принципиальный водораздел между эллинистами Ивановым и Анненским.

Анненский-классик предпочитает полемизировать с Ивановым не напрямую, а через подставные фигуры иных подлежащих критике «авторитетов». Так, Ницше русский поэт-драматург упрекает в панмифологичности подходов к искусству и нежелании «дать мифу выйти из области поэтической»¹⁴. Ясно, что тем самым автор метит и в коллегу соотечественника – в ивановский культово-религионо-эстетический синкретизм в трактовке мифа и трагедии, что для Анненского неприемлемо в принципе: миф для него есть плод эмансипации слова от синкретического единства с культом и музыкой. Причем слова уже рефлексирующего, не тоталитарного в своей сакральной обязательности, а лишь ищущего определить чувство, несущего в себе «трепет постигающей мысли». Ницшеанскому «духу музыки» и ивановской концепции спасительной и катартической объективации экстатических жертвенных переживаний Анненский противопоставляет взгляд на трагедию как феномен развитой рефлективной культуры, освободившегося от музыки слова, этически, а не религиозно, не психо-мистериально, мотивированного, вступаюшего в сложные отношения с государственно-общественными

идеологиями своего времени, носителя проблемной истины, причастного протохристианским концептам сознательной вины и греха. Именно это привносит в трагический миф идеально-обобщенную человечность, позволяющую Анненскому назвать еврипидовского Ипполита «до некоторой степени и человеком будущего», который «как бы смотрит вперед»: «...он ищет нас, это наш брат, наша проекция в прошлом, и иногда нам кажется, что Ипполит уже читал Евангелие»¹⁵.

Концепт синкретизма Анненский вообще отказывается считать имманентным трагедии как жанру. И, метя в лестные характеристики «дионисийства» Вагнера у Иванова, противопоставляет Еврипида создателю «Кольца Нибелунга». Причем главное в этой антитезе даже не то, что вагнеровская мистериальная драма, выросшая на почве мифа северной лесной культуры, гораздо ближе к архаичной сказке, чем еврипидовская трагедия, которая впитала все переплетения усложенной духовно-социальной жизни полиса. Главное – в том, что экстатический синкретизм вагнеровского оркестра, поглощающего драматический текст, - конгениален, по Анненскому, эпосу, а не трагедии, именно в силу своей экстатичности, синтетичности, нерасчлененности и «бессловесности», а значит и нравственного безразличия: «Самые Leitmotiv'ы, разве они не являются лишь гениально-выразительными эпическими характеристиками? Сила вагнеровского творчества была не в красоте человеческого чувства, не в гибкости мысли, не в переливах настроений, а в супранатуральной, стихийно-абсолютной музыкальности»16.

Расчленяющая, антисинкретичная и антиэкстатичная логика водит всеми построениями Анненского при осмыслении жанровой истории трагедии. Уже в самой первой лекции на Раевских курсах им как программный задан откровенно антиивановский тезис: «Для древнего грека, с точки зрения наивного идеализма, было непонятно объединение комического с трагическим»¹⁷. По логике Анненского, экстатика архаичных форм фракийского культа, при всех ее фиасах и хоровом начале, прежде чем кристаллизоваться на аттической почве в трагедию должна была избавиться от первичного синкретизма, субъектно-объектной нерасчлененности, что, с его точки зрения, в отличие от ницшеанско-ивановской 18, достигается не путем вторжения гармонизирующего и объективизирующего внешнего - аполлонического начала, а посредством имманентного развития гармонизирующей объективации внутри собственно дионисийской мифологемы через замещение на аттической почве фракийского хтоническо-жертвенного атрибута Вакха – крови ее примиряющим и обращающим экстатику в символ изобилия и преизбытка субститутом – вином.

Подобная антитетичность концептуальных установок Иванова и Анненского в отношении трагедии предопределила разнонаправленность эволюции их собственных драматургических опытов.

Иванов от «Тантала», через неоконченную «Ниобею», приходит к «Прометею», где, по словам А.Ф. Лосева, едва ли не впервые в постэллинскую эпоху восстанавливает «древний космогонизм античного мифа», проникая в «вопрос о законности человеческого индивидуализма перед лицом вселенской полноты», в то время как «в новой и новейшей литературе Прометей почти всегда оказывался символом только свободы человеческого духа»¹⁹. То есть Иванов приходит к драматургическому выявлению мистериального ядра трагедии: онтологического отпадения личности, наказуемого и взыскующего искупления. Творческое оформление собственно искупительного этапа потребовало выхода за границы жанра трагедии в синкретику мелопеи, где она состоялась лишь как потенциальность, не дерзающая окончательно преодолеть границы искусства.

Анненский же вообще мыслит свою драматургию вне мистериальной перспективы, за ритуальными импликациями которой неизбежно просматривается дионисический след, и от относительно верной греческим жанровым образцам трагедии «Меланиппа-философ» (правда, как он сам признавал, с «индивидуализированным», совсем «не античным» хором и «отражениями души современного человека»²⁰) движется к «Фамире-Кифарэду», герой которого, рефлексирующий гамлетик, делает «антидионисический» выбор, отказываясь от любви и расточения и сохраняя мучительную верность аполлонической грезам о недостижимой гармонии высших сфер. При этом сама поэтика последней пьесы Анненского окончательно подтачивает и разрушает жанровый канон классической трагедии: перед нами, в сущности, лирическая драма с подчеркнутой и по-модернистски изысканной колоратурной символикой, аккомпанирующей сюжету. В решении автора дать своей самой «антидионисийской» пьесе жанровый подзаголовок «вакхическая драма», т.е. отослать к архаической форме «драмы сатиров» - пусть в «Фамире-Кифарэде» и участвуют сатирический и вакхический хоры, а заодно и комические сатиры с «ленточками в волосах» - невозможно не усмотреть иронии. И прежде всего по отношению к мистериальным изводам трагедийного жанра.

Некоторым образом промежуточное положение между Ивановым и Анненским занимает Белый. Конец 1890-х - начало 1900-х годов ознаменованы в его творчестве стремлением заклясть обуревающий сознание хаос в художественном акте мистериального преображения мира. Однако показательно, что попытки написать подобный текст молодому поэту не удаются. И в этом смысле более чем красноречивы два опубликованных отрывка из незавершенной мистерии «Антихрист»: «Пришелший»²¹ и «Пасть ночи»²². В обоих действие прерывается как раз в момент, чреватый изменением ситуации, переходом в новое состояние, подготавливающее мистериальное разрешение коллизии: в первом случае - с появлением лжемессии, во втором накануне штурма силами мрака бастиона святости. Как литературный феномен мистерия у Белого оказывается несостоятельной даже на уровне эмпирического сюжета. Напомним, что мистериальность как глубинная жанровая структура не до конца состоялась и в первом его романе.

Драматические попытки преодолеть такое сопротивление материала заканчиваются ничем, и в результате художник вступает в резкую полемику с главным «мистагогом» – Вяч. Ивановым – и пересматривает свое отношение к мистериальным поискам, считая их изначально обреченным на провал, творчески лживым, духовно опасным и тупиковым занятием.

Производя ревизию собственного недавнего прошлого, Белый признает, что видел в мистериальности возможность художественного оформления апокалиптики: «Стремление искусства к мистерии могло нас пленять, как явный знак начала конца старой жизни»²³. Основную апорию, дискредитирующую подобные проекты, при этом он формулирует так: «вопрос о мистерии ярко выдвинут индивидуалистами (...) между тем мистерия есть форма творчества соборного»²⁴.

Для Белого, как и для Анненского, искусство живет дифференциацией и оформлением особенного в противовес культу, в сфере которого и может только пребывать истинная мистерия — но уже отнюдь не как плод художественного творчества: «Существенная форма выражения разнообразных религиозных культов в их наиболее напряженных фокусах и была мистерией. Богослужебный смысл ее решительно преобладал над эстетическим. Элементы эстетики служили средствами, а не целью мистерии. Рассматривая так мистерию, мы не можем не видеть, что она лежит за пределами искусства. Гибелью, вырождением грозят искусству его попытки перейти за пределы своего развития, как скоро эти попытки начинают доминировать над эволюцией и

дифференциацией элементов любой формы искусства $\langle \ldots \rangle$ Очень веско указывают подчас на то, что принципы религиозного творчества не отличаются по существу от принципов творчества эстетического. Религиозный культ тогда — эстетический феномен $\langle \ldots \rangle$ Грань между этими областями стирается; тогда может легко нам мистерия явиться фокусом, соединяющим различные формы индивидуального творчества $\langle \ldots \rangle$ остается непонятным, как сочетать стремление к дифференциации в пределах любой формы с жаждой отыскать универсальную форму соборного творчества»²⁵.

Наконец, вагнерианские концепции мистерии как жанра, способного явить Gesamtkunstwerk, оказываются, по Белому, обреченными на художественную ущербность и неорганичность в силу тех же законов дифференциации в искусстве, сопротивляющемся сугубо формальному синтетизму: «(...) мистерию рассматривают просто как синтез форм искусства. Падает окончательно при таком взгляде ее религиозный смысл. Она для нас тогда только соединение форм. Но органическое соединение, не будучи способным включить пленяющее нас разнообразие подробностей, не есть полное соединение форм, полное же соединение необходимо механично. Здесь мы имеем дело с эклектизмом в его опаснейшей для искусства форме. Стремление искусства к мистерии в таком случае несомненный и верный признак упадка отдельных творческих форм»²⁶.

Словом, уже в 1906 г. Белый констатировал логическую невозможность полного воплощения мистерии как жанровой мифопоэтической формы в пределах собственно драмы. И в перспективе исторической динамики русской литературы оказался прав.

¹ Именно так, в частности, поступил Вяч. Иванов, отвечая на критические высказывания Н. Устрялова о мелопее «Человек» (О форме и содержании религиозной мысли (по поводу последнего доклада Вяч.И. Иванова в Религиозно-философском обществе) // Утро России. 16 апреля 1916; ответ поэта, статья «О мысли изреченной» – там же) и ссылаясь как на прецедент на средневековые мистерии и духовные оратории – примеры «религиозного искусства не для храмов и литургии».

² <u>Иимборска-Лебода</u> М. Театральные утопии русского символизма // Slavia [Praha]. 1984. Rocnik 53. № 3–4. С. 358.

³ Там же. С. 358-359.

⁴ Там же. С. 361.

⁵ Сопоставительный анализ этих текстов см. в: *Силард Л.* Античная Ленора в XX веке // Studia Slavica Hungarica. Т. 18. 1982. С. 331–351.

- 6 Зелинский Ф.Ф. Античная Ленора // Вестник Европы. 1906. № 3.
- ⁷ О литературных отношениях Иванова и Анненского см.: *Мусатов В.В.* К истории одного спора (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново. 1991. С. 26–38; *Лавров А.В.* Вячеслав Иванов «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского // Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С. 407–414; *Kelly C.* Vyaceslav Ivanov as the «Other»: A contribution to the «Drugomu» Debate // Cultura e memoria. Firenze. 1988. V. 1. P. 151–161.
- 8 Kelly Catriona. Classical Tragedy, and the «Slavonic Renaissance»: the Plays of Viacheslav Ivanov and Innokentii Annenskii Compared // Soviet and East European Journal. 1989. N 33. P. 236–240; Шелогурова Г.Н. Античный миф в русской драматургии начала века // Из истории русской литературы конца XIX начала XX века. М., 1988. С. 105–122; Борисова Л.М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000. С. 28–39.
- 9 Хансен-Леве А. Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма. С. 110–111.
- ¹⁰ Иванов Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского // Аполлон. 1910. № 1. С. 15–16.
- ¹¹ Там же. С. 17.
- 12 Там же. С. 18.
- 13 *Иванов Вяч*. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. C. 259–262.
- ¹⁴ Анненский И. История античной драмы. СПб., 2003. C. 28.
- 15 Там же. С. 43.
- ¹⁶ Там же.
- 17 Там же. С. 23.
- 18 О несовпадении Иванова с Ницше в ряде положений о соотношении «дионисийского» и «аполлонического» в трагедии см.: Тамарченко Н.Д. Проблема «роман и трагедия» у Вячеслава Иванова и Ницше // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 71–76.
- 19 Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 282–287.
- ²⁰ Анненский И. Меланиппа-философ. Вместо предисловия // Анненский И. Драматические произведения. М., 2000. С. 48.
- ²¹ Северные цветы. Третий альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1903.
- 22 Золотое руно. 1906. № 1.
- ²³ Бугаев Б. На Перевале. III. Искусство и мистерия // Весы. 1906. № 9. С. 46.
- ²⁴ Там же. С. 45.
- ²⁵ Там же. С. 45-46.
- ²⁶ Там же. С. 46-47.

Чеховский след в драматургии символистов

Особый интерес представляет собой в перспективе интересующей нас проблематики жанровой эволюции опыт столкновения символистов, ориентированных на мифопоэтизацию драматических структур, с наиболее влиятельной, но принципиально иной моделью театральной эстетики, — моделью А.П. Чехова.

Очевидность тесных связей поэтики и художественного сознания А.П. Чехова с эстетикой «нового искусства» была осознана еще при жизни писателя литераторами модернистского круга – от Д.С. Мережковского, который в своей знаменитой работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892-1893) впервые отметил импрессионистическую природу чеховской стилистики, до А. Белого, который в рецензии на «Вишневый сад» настойчиво проводил тезис о том, что автор пьесы сквозь мир мелочей открывает «какой-то тайный шифр» и, «оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни», обеспечивая тем самым «пролет в Вечность»², т.е. де-факто реализует программный символистский проект движения а realibus ad realiora. Примеров, иллюстрирующих сложную вовлеченность творчества Чехова в контекст смены культурных парадигм на рубеже веков, бессчетное множество. С более чем полувековым опозданием на этот факт отреагировало и академическое советское литературоведение: в подготовленном в ИМЛИ РАН в 1968 г. коллективном труде «Русская литература конца XIX - начала XX века. Девяностые годы XIX века» фигура Чехова впервые на родине писателя осмыслялась как явление эпохи «серебряного века». С конца 1980-х проблема «Чехов и "серебряный век"», «Чехов и модернизм» становится одной из наиболее разрабатываемых в российской и мировой славистике, задает востребованные исследовательские сюжеты. Но не случайно в выпуске «Чеховианы», посвященном именно этому вопросуз, программные статьи первого раздела Н.М. Зоркой, В.Я. Звиняцковского, Е.В. Ивановой, А.П. Чудакова, предлагающие доминанту осмысления темы, в большей степени сосредоточены на выявлении случаев несовпадения позиций и восприятий, разноречия между писателем и эпохой, поименованной посредством металлургической метафоры. Все зависит от того, какое значение вкладывается в пресловутое сочетание «серебряный век».

Если под ним понимать определенный временной период — рубежа XIX — XX вв., — то решение вопроса лежит на поверхности. В России начала прошлого столетия творчество Чехова и сам личностный облик писателя задают канон рефлексии над

современностью, формируют язык постижения человеком своей идентичности, своих болезней и чаяний, своего места в мире. Как справедливо замечает М.А. Муриня, «век ХХ по насыщенности общественного мирочувствования чеховскими образами, идеями, даже самим стилем мышления и поведения $\langle ... \rangle$ зарождался "под знаком Чехова"»⁴. Стоит лишь добавить, что «под знаком Чехова» в данном случае означает сложную диалектику приятия и отталкивания, внутри которой оба полюса равно свидетельствуют о неотменимом влиянии художественного мира писателя на культурное сознание эпохи.

Но если под сочетанием «серебряный век» понимать, как это нередко делается, совокупность художественных явлений неканонического характера, новую модель эстетического осмысления реальности, т.е. культуру модернизма, то приведенная выше характеристика нуждается в дополнительных уточнениях.

Рубеж в истории восприятия Чехова в России ознаменовала смерть писателя. Именно с 1904 г., когда нескончаемым потоком начинают следовать статьи, посвященные чеховскому наследию их число уже в течение 1904-1905 гг. по сравнению с публикациями последних прижизненных лет писателя увеличивается на порядок, - происходит качественный перелом в осознании сущности его творчества и той роли, какую оно сыграло в истории русской литературы. Именно тогда общим местом чеховедческой критики становятся рассуждения о революционирующей искусство роли писателя, о его произведениях как о важнейшей после Пушкина вехе развития на пути к новой литературе. Однако если мы посмотрим на библиографию всех подобных статей, докладов и рефератов, то явственно увидим, что среди авторов работ, исполненных безоглядной апологии чеховского новаторства, почти не будет имен ведущих символистов и культурных деятелей символистского круга. Это не значит, что они не писали о Чехове. Писали, и много. Более того, именно они первыми заговорили о его пресловутом новаторстве и на протяжении 1890-х — начала 1900-х годов неоднократно предпринимали попытки вовлечь писателя в свой круг, приобщить его к собственным художественным начинаниям. Достаточно вспомнить ту готовность, с которой В. Брюсов публиковал Чехова в «Северных цветах» в надежде на дальнейшее сотрудничество, попытки А. Волынского сделать из него соратника в «борьбе за идеа-лизм» или настойчивые предложения С.П. Дягилева (а через него и Мережковских) писателю в 1903 г. взять на себя редактирование «Мира искусства». Как известно, Чехов неизменно отвергал все подобные предложения и к укрепившейся на рубеже веков символистской эстетике относился более чем сдержанно. Но к середине 1900-х начался процесс отмежевания и самих символистов от чеховского творчества.

Для младосимволистов, пришедших в литературу в первые годы нового века, Чехов изначально не мог выступать в роли «кормчей звезды» и, при всех мыслимых оговорках, все-таки олицетворял преодоленный этап духовного безвременья в жизни русского общества. Близкий в те годы к младосимволистским кругам П. Флоренский характерным образом зафиксировал в одной из незаконченных рецензий восприятие своими соратниками героев Чехова и творчества писателя в целом: «Неврастенически смеялись хмурые люди, ковыряли носком калоши гниющие листья и хныкали под аккомпанемент затяжного дождя. Холодные тоны, фиолетовые, гнилостные и серо-стальные, охватывали всю действительность с бессильною раздраженностью. Все, казалось, страдало неврастенией»⁶.

Однако и старшие символисты с середины 1900-х существенно меняют тональность оценок чеховского наследия. Это связано с формированием в лоне символистской культуры принципиально новой мировоззренческой и эстетической парадигмы, выдвижением на передний план инварианта дискретного, прерывистого развития, взрыва, тотальной утопии квазирелигиозного революционного преображения, установки на решение профетической сверхзадачи. В художественной практике этот инвариант воплощался, среди прочего, в попытках мистериального творчества. Носителями подобного - теургического, «нового религиозного» - сознания в той или иной мере выступали и «младшие» символисты, и символисты старшие, по крайней мере литераторы-петербуржцы – Ф. Сологуб, З. Гиппиус, Д. Мережковский и др. Ясно, что чеховская художественная модель с ее адогматизмом и антидидактизмом оказывалась абсолютно чуждой и даже враждебной такому мировидению. Новая символистская героика, при которой в центре повествования помещался актор-мистагог, человек-функция, разыгрывающий в эмпирии эмпирейные мифологические и историософские сюжеты, не могла не противостать чеховской органике нескончаемого «безгеройного» жизненного потока, в который на равных, подобно декоративным элементам раннего art nouveau, вписаны люди, лики природы все слагаемые осязаемого и не вскрывающего своих глубин таинственного бытия.

Изнутри символистского опыта конца 1900-х – 1910-х годов критическая ревизия чеховского наследия оказалась неизбежной. В этом смысле примечателен опыт Мережковского, которо-

го с 1889—1890 годов связывали неплохие личные отношения с Чеховым и который еще до работы «О причинах упадка...» засвидетельствовал свое благоволение к тогда достаточно молодому писателю в статье 1888 г. «Старый вопрос по поводу нового таланта» 7. В 1914 г., когда отмечалась 10-я годовщина со дня смерти Чехова, Мережковский разворачивал активнейшую деятельность по проповедованию идей «религиозной общественности» и изнутри своей новой концепции выставлял счеты Чехову в двух принципиально важных статьях — «Суворин и Чехов» и «Чехов и Горький».

С его точки зрения, «ошибка Чехова 90-х годов – отказ от освобождения, примирение с действительностью, обывательщина, сувориновщина», а «отказ от освобождения» напрямую связан с «отказом от религии». В результате читатель, по Мережковскому, имеет дело с «мертвым Чеховым». Вершатся все эти рассуждения странным призывом «оживить Чехова, преодолеть в самом Чехове чеховщину, сувориновщину, обывательщину – те "русские потемки", в которых он погиб»⁸. Что значат странные слова о необходимости «преодолеть в Чехове чеховщину», высказанные по прошествии десятилетия со дня смерти писателя? К этому нам еще предстоит вернуться.

Во второй статье Мережковский противопоставляет духовные прозрения Л. Толстого и Достоевского «величайшему бытописателю» Чехову с его метафизической «пустотой», «страстью уныния» и «религией человечества, только человечества», «религией без Бога» - «бессознательной религией русской интеллигенции»⁹. Отдавая все же щедрую дань чеховскому стилю, его простоте, лаконичности и способности выявлять «невидимое обыкновенное», критик заявляет, что такие «великаны», как Л. Толстой и Достоевский «оказались нам не по плечу», а вот «Чехов и Горький русской интеллигенции как раз по плечу» 10. Эти рассуждения Мережковского вторят мысли, высказанной десятью годами раньше З. Гиппиус: «Достоевский и Чехов не имеют между собой ни одной общей черты, ни как люди, ни как художники, ни как "пророки". Достоевский больно и мучительно продергивает нас сквозь всю землю до самого нижнего, второго неба; Чехов тянет нас по скользкому, приятно-пологому скату в неглубокую, мягкую дыру, где нет никакого, даже первого неба»11. Гиппиус признает, что Чехов «нехотя, не зная, все же слагает Божьи молитвы», но тем не менее он остается при этом последним поэтом «"мелочей и атомов" жизни»12.

Однако все подобные отповеди носили сугубо идеологический характер. На практике в своей собственно литературно-

хупожественной деятельности символисты испытали чрезвычайно мощное воздействие со стороны чеховского творчества, его поэтики и стиля, причем в наибольшей степени именно в период максимального с ним мировоззренческого размежевания, то есть во 2-й половине 1900-х – 1910-е годы. Что вполне логично, ведь, как уже отчасти говорилось ранее, именно в это время доминантные чеховские образы, типология его героев, инвариантные сюжетные ситуации, все слагаемые пресловутого «настроения» его произведений, основные принципы их поэтики получают дополнительную символическую нагрузку и становятся языком описания опыта современности. О «дне сегодняшнем» в конце 1900-х – 1910-е годы уже стало невозможно говорить, не обращаясь как минимум к чеховским образам и мотивам. Чехов делается едва ли не самым цитируемым автором, заполняет реминисцентное пространство русской литературы. Активному усвоению чеховского языка способствовало значимое отсутствие в нем авторитарной авторской позиции, его способность к вариативности, к бытованию в самых разных контекстах. Зачастую его влияние оказывалось «освободительным» для писателей противоположных эстетических исповеданий, оно лишь стимулировало их творческую самобытность. Причем, быть может, в наибольшей степени «освободительное влияние» чеховской поэтики сказалось именно в творчестве литераторов, далеких от традиционного реализма. Нельзя не согласиться с Э.А. Полоцкой, писавшей: «Возможность "приспособления" чеховского искусства к разным литературным направлениям и течениям была рождена самим характером его творчества, вместившего в себе (...) разнородные художественные тенденции» 13.

В науке уже отмечалось, насколько серьезным было влияние чеховской поэтики на символистскую прозу. Прозаики-символисты — особенно Ф. Сологуб — не только активно вводили в свои тексты чеховские образы и ситуации, но и творчески перерабатывали «чужое слово», цитатный материал по принципам, близким чеховским (свободная вариативность мотивов, остранение и т.д.). Все это позволило Л. Силард сделать вывод о том, что Чехов является предшественником и символистской, и — опосредованно — постсимволистской прозы¹⁴.

Однако «чеховское присутствие» существенно далеко не только для прозы, но и для драматургии символистов. Возможно, в символистской драме оно оказалось не столь плодотворным — качество окрашенной им литературной продукции с художественной точки зрения не выдерживает конкуренции с прозой, — но не менее характерным. Остановимся на двух примерах из

творчества символистов старшего поколения, в силу объективных причин в большей степени вовлеченных в диалог с Чеховым, чем их младшие товарищи по цеху, за исключением, быть может, лишь А. Блока¹⁵.

Как известно, с конца 1890-х годов в России набирает обороты наметившееся ранее мощное движение по реформированию традиционного актерского театра, по построению театра режиссерского. С первой половины 1900-х важную роль в этом процессе играют культуртрегеры символистского круга. Варьируя и развивая вагнеровские идеи Gesamtkunstwerk, символисты стремятся прорваться к тотальному произведению искусства будущего, к соборной мистерии. Один из показательных проектов такого рода – концепция «театра одной воли», разрабатываемая Ф. Сологубом во 2-й половине 1900-х. Максимально лаконично и в то же время емко она была выражена в его одноименной статье 1908 г. Теория Сологуба здесь предстает как бы полемическим диалогом с поэтикой чеховской драмы, который ведется в пределах экспрессивного символистского дискурса. Чеховский синтез комического и трагического лежит в основе жанрового мышления Сологуба-драматурга, но с новым напряжением транспонируется у него в ироническую взаимообратимость масок сакрального героя Рока и трикстера: «Трагический ужас и шутовской смех с одинаково непреодолимой силой колеблют перед нами ветшающие, но все еще обольстительные завесы нашего мира, такого, казалось, привычного, и вдруг, в зыблемости игры, такого неожиданного, жуткого, поражающего или отвратительного»¹⁶; «Всякий фарс в наше время становится трагедиею, смех наш звучит для чуткого уха ужаснее нашего плача, и восторгу нашему предшествует истерика $\langle ... \rangle$ У нас смеются печальные и безумные. Смеется Гоголь... У Моего безумия — веселые глаза. Наша комедия (...) не что иное, как только смешная и забавная трагедия. Но смешна для нас и трагедия»¹⁷.

Проповеданный Сологубом театр должен взойти от зрелища к мистерии, «соборному действу», «литургии». Для этого ему следует воспринять чеховское наследие бесфабульности, преобладания внутреннего действия над внешним, фатальной предопределенности судеб персонажей, «глухих» диалогов, но одновременно отрешиться от утвержденной тем же Чеховым «безгеройной» драмы безвольных людей: «Современный театр представляет собою печальное зрелище раздробленной воли и потому разъединенного действия». «"Разные бывают люди", – думает простодушный драматург, – "всяк молодец на свой образец" (...) И ничего этого не надо. Никакого нет быта, и никаких нет нравов, – толь-

ко вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны, — и только вечная совершается литургия» В «Все лучи сценического действия в одном должны сходиться фокусе, чтобы вспыхнуло внезапно яркое пламя восторга (...) Другие действующие лица в драме должны быть только необходимыми ступенями к единому Лику» («...) театр должен освободиться от актерской игры. Игра (...) представляет собою изображение столкновения и борьбы людей совершенно отдельных, из которых каждый себе довлеет. Но таких автономных личностей на земле нет, а потому и борьбы между ними нет, а есть только видимость борьбы, роковая диалектика в лицах» 20.

Сологуб ухватывается за характерный чеховский прием и в своей теории его безмерно гиперболизирует. Именно так происходит со свойственной драме Чехова «избыточностью», наличием в ней несценичных элементов, ее синтетической природой, при которой произведение рассчитано не только на театральную постановку, но и на чтение. Эта черта становится структурообразующей в «театре одной воли» с его установкой на максимальную условность и разрушение актерской самостоятельности и самодостаточности в трактовке образа. Ремарки, описывающие мизансцены, по Сологубу, должны быть пространны и детальны, их зачитывает на сцене ведущий, олицетворяющий голос автора. Тем самым достигается эффект непосредственной театрализации эпического повествования, синтезированного с драмой.

В целом же теория Сологуба может быть воспринята как опыт перевода поэтологической матрицы чеховской драмы, ее «синтаксиса» с языка миметической (реалистической) художественности в противоположную семантическую систему мистериально-лудического действа. При этом, однако, структура исходного «чеховского» материала остается в общем не тронутой, но способной к принципиально новым смысловым порождениям в рамках эстетической сверхзадачи, по сути перверсирующей художественные установки автора «Трех сестер» и «Вишневого сада».

Практическое воплощение идеи «театра одной воли» находили в основном в мистериях и мифологических драмах Сологуба. Непосредственное чеховское влияние здесь сказывается прежде всего в более или менее ясных аллюзиях на поэтику, тон и образность «декадентской» пьесы Треплева из «Чайки». Характерный пример — в трагедии 1908 г. «Дар мудрых пчел», где Афродита произносит: «Безрадостно и пустынно томился древний Хаос, и не было ничего в мире явлений, и вечные тосковали матери в

довременной своей могиле, скованные ледяным сном. И в холодном сердце Хаоса, которому дают мудрецы имя Логоса, возникла $\mathbf{A} \langle ... \rangle$ »²¹.

Однако интереснее иной пример «чеховского присутствия» у Сологуба, более органичный и плодотворный – в драме 1910 г. «Заложники жизни». Это одна из немногих в творчестве Сологуба пьес, где место и время конкретны и «реалистичны» - основное действие разворачивается в «дворянской усадьбе близ деревни». Чеховский подтекст вводится важнейшим символическим атрибутом места – запущенным садом. Смысловая акцентированность этого образа подчеркнута тем, что он помещается в начале развернутой «эпической» ремарки с описанием мизансцены первого действия: «Сад когда-то был красив, – красив он и теперь, но запущен. Видны углы оранжереи и парников, - но все это имеет довольно жалкий вид. В саду малина и крыжовник, яблони и груши»²². Как и в чеховских пьесах, прежде всего в «Трех сестрах», важную роль здесь играют лейтмотивом проходящие неожиданные и по видимости почти бессмысленные стихотворные цитаты в речи одного из героев – Алексея Чернецова, отца Михаила. Но если у Чехова подобные цитаты, вложенные в уста Маши Прозоровой («У лукоморья дуб зеленый...») или Соленого («Он ахнуть не успел, как на него медведь насел»), служат знаком «подводного течения», свидетельством непреодолимой интроверсии одинокого героя, его надломленности, бессилия понимать и неспособности быть понятым, то у Сологуба все эти экзистенциальные смыслы снимаются. Вместо «подводного течения» и «внутреннего действия» – одномерный символ «глухоты» отца к внутренней жизни сына и, пожалуй, средство создать эффект внешнего комизма. «Чеховское присутствие» усугубляется мотивом пристрастия Кати, одной из героинь, к крыжовнику, чему, следуя интертекстуальной инерции, усваивается статус символической детали. Одновременно эта деталь наделяется дополнительной семантикой и становится уже скрытым знаком не только мещанской приземленности героини, по видимости чистой и «идеальной», но и ее, так сказать, «метафизической ущербности».

Обращение к важным элементам чеховского языка, как и в случае с «Мелким бесом», который напрямую связан с «Человеком в футляре», обозначило желание Сологуба создать в «Заложниках жизни» синтетическое произведение, где сквозь бытовые реалии просвечивает мифолого-символический план. Эмпирический сюжет здесь не особо замысловат. Разночинец Михаил, бедный гимназист, а затем студент, любит юную и

99

чистую девушку из дворянской семьи Катю. Она также любит его. Но родители против их брака, Кате прочат в женихи преуспевающего дельца новой формации Сухова. В конце концов Катя выходит замуж за Сухова, чтобы дать возможность Михаилу профессионально, творчески и материально состояться в жизни, не обременяя себя семьей. Рядом с Михаилом в роли «утешительницы» оказывается не любимая им Лилит. Проходят годы. Михаил достигает вершин творческого успеха и достатка. «Жертвенное самоотречение» влюбленных принесло свой плод. Теперь можно порвать искусственные путы и отдать долг любви. Катя уходит от Сухова к Михаилу. Михаил отпускает Лилит и остается с Катей.

Весь этот реальный план происходящего воплощает сквозной для всего творчества Сологуба авторский миф о Дульцинее. символизирующей небесную чистоту и одухотворенный Эрос, и Альдонсе, падшей женственности, «Афродите Пандемос». Истинной развязкой действия оказывается не соединение влюбленных Михаила и Кати, успешно прошедших череду испытаний, а «разоблачение» «брошенной» Лилит, которая в своей последней реплике открывает, что она – Дульцинея. Тем самым новым светом озаряется вся пьеса, и происходит ретроспективная переоценка всего хода драмы. Двигателем действия оказывается мотив взаимообратимости масок, ложных личин. Катя, по видимости чистое (что подчеркнуто греческой этимологией ее имени), идеальное и способное на «истинную» жертву создание, предстает эманацией падшей женственности, а скрывавшаяся под маской ночной и демоничной соблазнительницы Лилит из оккультной мифологии (изгнанной жены Адама) являет собой образ отвергнутой высокой Женственности, Мечты, Истины и Красоты.

В свете этой переоценки сад перестает быть только отсылающим к Чехову символом обреченности уходящей исторической эпохи, как то казалось вначале, когда читатель и зритель знакомились с Рогачевыми, родителями Кати и хозяевами поместья, беспринципными паразитирующими дворянами, не способными к практической деятельности. Теперь он символизирует в первую очередь изначальную ущербность героини и того жизненного сценария, который разыгрывают Катя и Михаил.

Финал реального плана пьесы подан как своеобразный синтез переосмысленных финалов чеховских пьес и «философских» размышлений их героев – Сони Серебряковой, Вершинина, Тузенбаха, сестер Прозоровых – о будущем и о счастье. «М и - х а и л (спрашивает). Как, мы счастливы? К а т я. Да, мы счаст-

ливы. Бесконечность жизни перед нами, и мы победили. М и х а и л (говорит задумчиво и невесело). Мы счастливы. К а т я (с удивлением спрашивает). А ты сомневаешься? М и х а и л. Нет, но счастье мое обвеяно грустью. К а т я. Но мы все-таки победили. К чему же ты поведешь меня теперь? М и х а и л. К жизни свободной и радостной, к творчеству жизни новой и счастливой, такой жизни, какой не было до нас. К а т я. А был день, ты звал меня к смерти. М и х а и л. Я – господин жизни. Но мое господство куплено ценой утомления и печали» 23 .

Как видим, опыт обращения к художественному языку предшественника завершился у Сологуба характерно чеховским открытым, «проблемным» финалом, который тут же подвергается ироническому остранению, а слова о нынешнем и грядущем счастье наполняются горечью и ухмылкой сомнения. То, что у Чехова порождалось органикой внутреннего действия, от Сологуба потребовало вторжения переосмысливающего сюжет мифа. Мистерия не состоялась, но чтобы показать ее обреченность, писателю потребовался опыт Чехова с его внутренней трагикой и пониманием относительности удобных и иллюзорных истин. И это, разумеется, далеко не случайно.

Иной пример обращенности к чеховской топике и стилистике в символистской драме — пьеса Д.С. Мережковского 1914 г. «Будет радость». Это сочинение — едва ли не уникальный в русской драматургии опыт пьесы-реминисценции, произведения, насквозь интертекстуального. Можно с уверенностью утверждать, что его полицитатность входит в авторское задание и предполагает метаописательность опыта отечественной классики с целью его явной полемической ревизии. Среди «чужих голосов», которые здесь отчетливо улавливаются, и Островский, и Тургенев, и сам Мережковский (многочисленные цитаты из его критических и публицистических статей). Но прежде всего — Достоевский и Чехов. В пьесе делается попытка синтезировать творческий опыт двух писателей, столь антагонистический с точки зрения четы Мережковских.

Присутствие подтекста романов Достоевского сказывается и в типах главных героев, и в самой сюжетной структуре пьесы. Раздираемый «безднами» и теоретизирующий о самоубийстве как высшей степени свободы Федор Краснокутский одновременно соотносится и с Иваном Карамазовым, и с Кирилловым из «Бесов», а его брат Григорий, истово верующий юноша, пребывающий на послушании у монастырского старца, — с Алешей Карамазовым и князем Мышкиным. Их противопоставленность друг другу и отцу, который вторым браком женился на молодой

актрисе Татьяне (Федор — ее тайный любовник, Григорий об этом знает и способствует разоблачению лжи), служит своеобразной реаранжировкой «карамазовского» сюжета. Но не менее важный, хотя и не столь явно подчеркнутый подтекст в пьесе, — чеховский. Характерно, что один из первых рецензентов этого сочинения, Вяч. Иванов, назвал «Будет радость» драмой «глубоко унылой и нудной»²⁴. Помимо совершенно справедливой аттестации этого опуса с точки зрения его художественных достоинств, ивановская характеристика в контексте всей рецензии отсылает к «хмурым людям» и их «скучным историям» из «Дяди Вани» и иных сочинений Чехова.

Действие происходит в современной автору России, локус здесь - условно тургеневско-чеховский. В ремарке первого действия он описан так: «Старинная усадьба Александровских времен, близ уездного городка. Терраса с колоннами. Сад. Внизу река (...) Вечер». В изображении супругов Краснокутских -58-летнего Ивана Сергеевича и его неверной жены Татьяны, несчастной, но способной на проявления остервенелой страстности, - одновременно варьируются мотивы двух мезальянсов из чеховских пьес: старика Серебрякова и его 27-летней супруги Елены из «Дяди Вани», Андрея Прозорова и эгоистичной мещанки Натальи из «Трех сестер». «Будет радость» множеством более или менее скрытых нитей связана с этими двумя пьесами, а также с «Чайкой». Самоубийство Федора заставляет соотнести его образ прежде всего с Треплевым: оба они – талантливые молодые люди с уязвленным самолюбием, оба болезненные неврастеники, вступающие в сложные коллизии с непонимающими их родителями. В науке уже отмечалась связь текста треплевской пьесы о мировой душе с пассажами из романа Мережковского «Юлиан Отступник». Одним из прототипов Треплева, вероятно, послужил автор этого сочинения²⁵. По свидетельству современника, увидев в свое время «Чайку» на сцене, Мережковский воспринял образ несчастного писателя-новатора очень личностно, пришел в необычайное раздражение и воскликнул: «Какой это символист! Чехов не знает символистов!»²⁶ Рискнем предположить, что в пьесе «Будет радость» Мережковский полемически по отношению к Чехову вывел свой вариант героя подобного типа. В отличие от чеховского Треплева, Федор насквозь идеологизированный герой, эманация «сверхчелове-ка» в изводе Мережковского 1900—1910-х годов. Федор трагически обречен на гибель в силу неспособности разрешить терзающие его антиномии, ему подсознательно раскрыты «премирные» тайны, с которыми он не может совладать - отсюда его

надломленность и «демонизм» («тихим бесом» именует Федора брат Григорий).

Как и в чеховских драмах, активными и символичными участниками действия выступают явления звукового и цветового фона - золотой дождь, зарницы, звук бубенцов, задающая тональность катастрофических предчувствий песня мужиков («Мы урядника убили, / Станового бить идем...»). Принцип повторяющихся стихотворных цитат в ремарках персонажей в качестве одной из мелодий сложной полифонии диалогов утрирован Мережковским чрезвычайно. А роль знаменитой чеховской паузы в велеречивой символистской драме выполняет лейтмотив Silentium, цитирование тютчевского призыва к тишине, молчанию, который неоднократно и навязчиво повторяется Катей, секретарем Ивана Сергеевича, а вслед за ней и Федором. Но если у Чехова паузы выступают в роли «психологического эллипса»²⁷, емкого знака внутренней невербализуемой глубины человеческих переживаний и по сути трагического действия, то Silentium Мережковского - не более чем сугубо рациональный прием временной ретардации, обусловленный лежащей в основе сюжета идеологической схемой. Остается согласиться с Л.М. Борисовой: «Чеховская пауза, будучи, на первый взгляд, результатом сакрализации "человеческого", ближе к "пределу представимого", чем символистское молчание, которое то и дело оборачивается профанацией сакрального»28. Дело в том, что носителем интуитивного понимания истины выступает Катя, но до времени раскрывать эту истину нельзя - нужно «соблюдать тишину». Истина явит себя в финале, но дабы читатель и зритель не сомневались, что подобная «долгожданная встреча» все же состоится, им посредством лейтмотива Silentium автор неустанно на это «намекает». Пьеса вершится инвариантной для Чехова сюжетной ситуацией отъезда героев, их расставания (уходит в монастырь Григорий, уезжает Татьяна), причем, как и в «Дяде Ване» и «Трех сестрах», эта сцена сопровождается вариациями лейтмотивных слов «прощайте, никогда больше не увидимся».

Но есть и иная нить, связывающая «Будет радость» Мережковского с «Тремя сестрами». Уже упоминалось, что в пьесе очень важную роль играют цитаты из статей самого Мережковского. Центральный источник автоцитирования здесь – работа 1908–1909 гг. «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». «Сверхчеловеческие» черты в облике одержимого «демоном иронии» Федора восходят целиком к этому тексту. К тому же в самой работе о Лермонтове Мережковский, сетуя на противоречия между величием русской словесности и убожеством

российской общественной жизни, восклицает: «Но должна же существовать какая-то связь между последним полвеком нашей литературы и нашей действительности, между величием нашего созерцания и ничтожеством нашего действия»²⁹. Заключительные слова этого пассажа, очевидно, представляют собой парафразу (с характерным для Мережковского поворотом темы) высказывания Вершинина из второго действия «Трех сестер»: «Русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?»

Реплику чеховского героя, которая введена в драму Мережковского путем сложной интертекстуальной игры, автор концептуализирует и, по сути, извлекает из нее сюжет своей символистской драмы идей. В «Будет радость», в отличие от «Заложников жизни» Сологуба, реальный план полностью поглощается символическим. А в основе этого символического плана лежит идеология «религиозной общественности», которая формирует центральный драматический конфликт. Герои, как всегда у Мережковского, выступают аллегорическими выразителями публицистико-историософской схемы. С точки зрения автора этой схемы, беда России в том, что ее старая демократическая интеллигенция, работавшая ради идеалов свободы, будучи подсознательно выразительницей христианских идеалов самоотречения, закостенела в своем атеизме и отрешилась от откровений духа. Носители же религиозного сознания (Гоголь, Тютчев, Достоевский, все «историческое православие») презрели чаяния общественного освобождения. Ныне перед Россией встает одна главная задача - явить миру откровение «религиозной общественности», свести воедино «веру» и «революцию». В пьесе Иван Сергеевич - яркий представитель атеистического поколения «отцов», самоотверженных борцов за общественное благо, «демократов» 1860-1880-х годов. Катя - богоискательница, носитель «нового религиозного сознания». Григорий - выразитель «косного» «исторического православия». Он, как и Федор, не в состоянии пробиться к разрешению драматического конфликта к религиозно-общественному синтезу. Этот синтез явлен в последней сцене, когда Иван Сергеевич (носитель идеи «действия») и Катя (воплощенное «созерцание» нового типа) остаются вдвоем, постигают истину и предвкущают, что теперь «будет радость»: «(...) оттого, что наше чудо и ваше - одно» (слова Кати, обращенные к Краснокутскому)30. В сущности, наполненная вариациями чеховских мотивов драма «Будет радость» - это и есть попытка Мережковского «преодолеть в Чехове чеховщину», к чему тогда же призывал ее автор читателей в статье «Суворин и Чехов».

Финал пьесы, как и заключительная сцена в «Заложниках жизни» Сологуба, полемически соотносится с финалами чеховских пьес. Последние слова в драме Мережковского «Да, милый, будет радость, будет радость!» — как бы оптимистический подхват заключительного аккорда «Дяди Вани» («Мы отдохнем! «...) Мы отдохнем!») и ответ на финальный монолог и восклицание Ольги из «Трех сестер» («Если бы знать, если бы знать!»). Связь с финалом последней пьесы подчеркнута сходством мизансцен — драматический конфликт разрешается обращенностью к будущему на фоне вторжения смерти: в «Трех сестрах» заключительный монолог Ольги произносится сразу после получения известия об убийстве Тузенбаха, в пьесе Мережковского слова «будет радость!» звучат, когда Катя и Иван Сергеевич направляются к могиле Федора.

Ирония состоит в том, что введение чеховского подтекста в драму Мережковского ничуть не подчеркивает убедительности ее финала – к чему, вероятно, стремился автор, – а напротив, оттеняет его искусственность и эстетическую уязвимость. Не случайно, если судить по рецензиям и критическим откликам современников на постановку пьесы в Московском Художественном театре, мало кто был убежден ее заключительными светлыми обетованиями. Скепсис по этому поводу афористично выразил В. Брюсов: «"Радость" в драме Мережковского не показана и не доказана, она только обещана»³¹.

«Чеховщина» в драме «Будет радость» оказалась непреодоленной. Напротив, «чеховское присутствие» подспудно дискредитировало монолитную идеологическую конструкцию пьесы Мережковского, невольно ее подточило и отбросило тень иронии на оптимистическую утопию финала.

Наследие Чехова, активно осваиваемое русскими символистами старшего поколения, порой играло парадоксальную роль в судьбе их произведений. Чем более органично оно входило в их художественную ткань, тем явственнее выявляло несостоятельность программных мистериальных и историко-утопических концепций. Но в то же время «чеховский голос» наделял одномерные в идейной заданности символистские тексты настоящей смысловой объемностью и суггестивностью. В конце концов чеховский язык зачастую ненавязчиво «заставлял» символистов усваивать уроки «истинного» символизма. Драмы Ф. Сологуба и Д.С. Мережковского – наглядный тому пример.

Впрочем, ученики бывают и нерадивы.

- 1 Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 210.
- 2 Белый А. Вишневый сад // Весы. 1904, № 2. С. 48.
- ³ Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996.
- ⁴ *Муриня М.А.* Чеховиана начала XX века (структура и особенности) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 15.
- ⁵ Подробнее см.: *Куприяновский П.В.* А.П. Чехов и журнал «Северный вестник» // Учен. зап. Ивановского гос. пед. ин-та. 1968. Т. 13.
- ⁶ Переписка П. Флоренского с Андреем Белым. Приложение. Публикация Е. Ивановой // Контекст. 1991. М., 1991, С. 70.
- 7 Северный вестник. 1888. № 11.
- 8 Русское слово. 1914. № 17, 22 января.
- 9 *Мережковский Д.С.* Чехов и Горький // Мережковский Д.С. Эстетика и критика. М., 1994. С. 629.
- 10 Там же. C. 620.
- 11 Крайний Антон. Еще о пошлости // Новый путь. 1904. № 4. С. 241.
- ¹² Крайний Антон. Что и как. Вишневые сады // Новый путь. 1904. № 5. С. 256.
- 13 Полоцкая Э.А. Антон Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов). М., 2000. Кн. 1. С. 441.
- ¹⁴ Силард Л. Чехов и проза русских символистов // Rolf-Dieter Kluge (Hrsg.). Anton. P. Cechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Simposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil II. Wiesbaden, 1990. S. 792–793.
- 15 «Чехов и Блок» самостоятельный пространный сюжет. См. на эту тему работы: Роскин А.И. Александр Блок обращается к Чехову // Литературный критик. 1939. № 2; Родина Т.М. Александр Блок и русский театр XX века. М., 1972. С. 181–183; Шах-Азизова Т. А.П. Чехов и символисты // Творчество Александра Блока и русская культура XX века: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции. Тарту, 1975. С. 159; Паперный З.С. «Вишневый сад» Чехова и «Соловьиный сад» Блока // Там же. С. 116–117; Паперный З.С. Блок и Чехов // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987. С. 123–150; Полоцкая Э.А. «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 2004. С. 100–129; Магомедова Д.М. «Чеховский» текст в статье А.А.Блока «Интеллигенция и революция» // Русская литература конца XIX начала XX века в зеркале современной науки. М. (в печати).
- ¹⁶ Сологуб Ф. Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908, С. 179.
- 17 Там же. С. 196.
- 18 Там же. С. 184-185.
- 19 Там же. С. 190.
- 20 Там же. С. 195.
- ²¹ Сологуб Ф. Собр. соч. В 6 т. М., 2002. Т. 5. С. 94.
- 22 Там же. С. 223.
- 23 Там же. С. 301.

- ²⁴ Утро России. 1916. 13 февраля.
- ²⁵ Вилькин А. Отчего стрелялся Константин? // Современная драматургия. 1988. № 3. С. 210; Иванова Е.В. Чехов и символисты: непроясненные аспекты проблемы // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 31–32; Чудаков А.П. Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Там же. С. 54.
- ²⁶ Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Т. 1. М., 1907. С. 35.
- ²⁷ Термин Н.Й. Ищук-Фадеевой. См.: *Ищук-Фадеева Н.И*. Новаторство драматургии Чехова. Тверь, 1990.
- ²⁸ Борисова Л.М. На изломах традиции. Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000. С. 129.
- ²⁹ Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 413.
- ³⁰ *Мережковский Д.С.* Драматургия. М., 2000. С. 274.
- 31 *Брюсов В.Я.* О радости и о драме Д.С. Мережковского (Художественный театр 3 февраля 1916 г.) // Утро России. 1916. № 35. 4 февраля.



ИНДИВИДУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИФОПОЭТИКИ: СЛУЧАЙ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Жанровый фон и концептуальный аппарат историософского творчества

Во «Введении» к этой монографии уже обосновывался выбор фигуры Д.С. Мережковского в качестве наиболее показательной для детального исследования интересующих нас проблем жанровой мифопоэтики в максимальном приближении к конкретному тексту и литературному феномену – на материале творчества одного писателя. Равно как оговаривалось и преимущественное внимание к его поздним, эмигрантским сочинениям. Для того чтобы такая «ближняя оптика» исследования оказалась плодотворной, позволила обнаружить существенное в частном, наметить возможности его соотнесения с общим и детальнее проиллюстрировать концептуальные положения, мы позволим себе при анализе текстов писателя обращаться к широкому литературно-философскому, биографическому и даже социально-политическому фону их создания. Думается, что это позволит решить еще две задачи: во-первых, придаст определенную историкокультурную объемность теоретическим постулатам, касающимся мифопоэтики жанра, и во-вторых – поможет перекинуть мост от этих постулатов к литературной эмпирии, творческому миру живого писателя, запечатлевшего общие «тектонические сдвиги» эпохи сугубо своим, уникальным почерком.

* * *

Современник Мережковского Вацлав Ледницкий с горечью заметил, что писатель «на протяжении последних десятилетий жизни был жертвой и литературной предвзятости, и враждебности своих недругов» 1. История литературной репутации Мережковского предстает наглядным примером в общем-то драматичной роли, выпадающей на долю тех незаурядных личностей, чей вклад в культуру и динамику национальной мысли рано превращается в хрестоматийный трюизм на фоне почти полного

отсутствия писательской «харизмы» в контексте магистрального развития литературных вкусов и пристрастий. М. Гофман пророчил Мережковскому почетное место в «пантеоне великих»². А. Элиазберг узревал в нем «истинного поэта, подобно Вл. Соловьеву запечатленного печатью Духа»³, а Т. Манн признавал русского писателя «величайшим после Ницше гением критики и психологии»⁴. Весьма многие отмечали его выдающиеся заслуги критика и катализатора идей эпохи. И все же подобного рода оценки, хотя и принадлежали порой перу видных деятелей русской и европейской культуры, были нечастыми. Общий тон критических выступлений оставался по отношению к Мережковскому достаточно негативным. Уже в 1900-е годы критика выработала своеобразный канон упреков и обвинений в адрес писателя. канон, который основывался на констатации «грубой схематичности» трилогии «Христос и Антихрист». Стойкости подобного рода критических штампов способствовал сам характер творчества Мережковского: на протяжении более чем четырех десятилетий идейно-понятийный художественный аппарат писателя, основные принципы его эстетики и даже стилистика не претерпели существенных изменений и воплотили уникальный пример продуцирования неизменных смыслов в системе самых различных жанров. Писатель это явственно осознавал и декларировал как закон своего творческого мышления. В 1914 г. в предисловии к собственному «Полному собранию сочинений» он так характеризовал разнообразие написанного за многие годы: «Это – звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна – об одном»5. Как видим, восприятие произведений разных жанров как вторичных форм манифестации некоего метажанра – доминанта мышления Мережковского, отсылающая к феномену символистского «гипертекста».

К революционному порогу Мережковский подошел писателем, обладающим несколько холодноватой всеевропейской известностью и далеко не всегда выгодной литературной репутацией. Причины критично-настороженного восприятия его творчества, вероятно, отчасти кроются в свойственной рубежу веков склонности к односторонней оценке художественного феномена в контексте «школы» и истории формирования модернистской художественной системы. Трилогия Мережковского, его «Вечные спутники» и «Толстой и Достоевский» воспринимались в первую очередь не рег se, а в качестве неких характерных знаков эпохи, вех ее литературного развития и становления символистской литературной модели. Во многом по этой причине в послереволюционный период творчество писателя, который всегда

оставался верен своим мифопоэтическим неорелигиозным и историософским экзерсисам, теряет актуальность для «широких интеллектуальных масс», для живого литературного процесса. С первых лет эмиграции рецепция творчества писателя определяется уже откровенно паралитературными факторами: его ригористической непримиримостью по отношению к большевикам, явной ангажированностью, проповеднической претенциозностью, в последствии — иллюзиями по поводу фашистских режимов и т.д. С начала 1920-х годов «негативный канон» в эмигрантской критике Мережковского окончательно утверждается во многом благодаря трудам Д.С. Святополка-Мирского, Марка Слонима, а позже и Ивана Ильина⁷.

На протяжении более чем двух десятилетий эмиграции постепенно убывает популярность писателя, в его творчестве все чаще звучат ноты неизбывного одиночества, а средостение между авторской задачей и читательским восприятием обретает почти роковую непреодолимость. На протяжении 1920—1930-х годов лишь отдельные статьи Ю. Мандельштама, Б. Поплавского, Б. Вышеславцева, отчасти Ю. Терапиано и Б. Зайцева выбивались из общей тональности глухой неприязни и смягчали тяжесть подступающего забвения.

Вместе с тем творчество Мережковского 1920-1930-х годов представляет собой весьма интересный и своеобразный феномен. Сохраняя глубокую идейную преемственность по отношению к дореволюционному периоду, литературная практика писателя претерпевает существенную трансформацию в первую очередь на уровне жанра. В эмиграции, еще раз повторим, актуализируются те потенции, которые имплицитно присутствовали уже в раннем творчестве Мережковского. Как следствие, возникает экспансия двух важнейших жанровых образований — метаисторической публицистико-философской прозы («Тайна Трех. Египет и Вавилон», «Тайна Запада. Атлантида-Европа», к этой же группе текстов следует отнести и книгу «Иисус Неизвестный») и биографии в широком понимании термина («Наполеон», «Данте», «Маленькая Тереза» циклы «Лица святых от Иисуса к нам», «Реформаторы», «Испанские мистики»). Очевидно, для Мережковского трагедия русской революции означала тот рубеж, за которым неизбежно преодолевались любые формы литературной условности. На протяжении эмигрантских лет происходит постепенное изживание беллетристического начала в творчестве писателя.

Этот многотомный текстовый организм, несмотря на свое безусловное тематическое единство и идейную прозрачность,

именно в жанровом и структурном отношении представляет собой значительно более проблемное явление, чем корпус ранних произведений Мережковского. И Н. Бахтин вполне имел основания написать: «Было бы ненужным и праздным делом спешно выделять из живого многообразия его книг — их схему, их идейный остов. Быть может, главное обаяние Мережковского $\langle ... \rangle$ именно в живом нарастании, переплетении, скрещивании многообразных мотивов и тенденций, по законам какого-то, ему одному свойственного контрапункта».

Творческие установки Мережковского на идеологичность и религиозную историософичность обусловили и принципиально новую систему межтекстовых взаимодействий и жанровой иерархии. Многообразие прозаических форм раннего периода, изоморфных по своему авторскому заданию, теперь распадается на два жанровых образования, причем каждому из них четко задана определенная функция. Историософская трилогия выстраивает идейную парадигму осмысления общих закономерностей бытия в его идеальной и профетико-эсхатологической данности, служит эталоном надмирных смыслов («Иисус Неизвестный»), тогда как биографические произведения предлагают реализацию этих смыслов в сублимированной автором исторической динамике. Паралитературная задача обеспечивает единство сложной полижанровой конструкции, которую можно считать единым «текстом» позднего Мережковского. Концептуализируется каждый из двух основных жанров. Писатель четко разводит и тематизирует понятия истории, мифа и мистерии. История — эмпирическая действительность, обреченная на крушение в апокалиптической бездне всеобщей погибели, если человечество окажется неспособным подняться до постижения мистерии - универсального действа, вечного архетипа динамичного бытия, которым зиждится домостроительство Божественного спасения (Мережковским осмысляемое в рамках идеологии трех заветов) и которое предопределяет собой смысл всего происходящего во времени. Путь от тумана истории к онтологической ясности откровения последних истин в мистерии пролегает через ее иконический знак, символ, каковым в человеческой культуре и является миф: «(...) под оболочкою мифа скрыта мистерия (...) Истина мифа — в мистерии»⁹; «пророки знают, что миф не ложь, а прообраз божественной истины, воплощаемой в мистерии»¹⁰.

У позднего Мережковского историософская трилогия «Тайна Трех» фиксирует мистериальные смыслы, которые надлежит донести до «исторического» человека. Собственно исторический процесс рисуется как сознательное или бессознательное восхож-

дение по лестнице их постижений. Прежде всего – отдельными наиболее яркими, титаническими личностями, зараженными томлением по откровениям Духа. Собственно это и становится сюжетом биографических сочинений писателя, равно как и предопределяет выбор героев для литературных жизнеописаний — выдающихся исторических деятелей, мистиков, религиозных реформаторов. Но поскольку мистериальный гнозис подразумевает приобщение к медиативному ряду мифологических символов, то каждый из биографических протагонистов Мережковского неизбежно проецируются на этот ряд, а семантика всех уровней текста мифопоэтизируется. По этой причине именно биографии представляют собой особый интерес при исследовании занимающих нас явлений поэтики.

В качестве основного материала выбраны «Наполеон» и «Данте». Именно они представляются наиболее репрезентативными, поскольку с формальной точки зрения соответствуют постановке сугубо биографической и никакой иной задачи, в отличие, скажем, от книг «Лица святых», «Испанские мистики» и «Маленькая Тереза», которые тематически в системе первичных жанровых ориентаций должны быть помещены в агиографический контекст, или «Иисуса Неизвестного», неизбежно ориентированного прежде всего на евангельский прототип и экзегетические задачи.

Приоритет биографического жанра в позднем творчестве Мережковского далеко не случаен. Уже в трилогии «Христос и Антихрист» определился особый интерес к великим историческим фигурам - Юлиану, Леонардо, Петру - как живому воплощению и средоточию борьбы метаисторических начал. В этом отношении биографии эмигрантского периода представляют собой реализацию смысловых возможностей той же концепции на реальном фактографическом материале личности апокалиптико-эсхатологической перспективе уже не предгрозового рубежа столетий, а, говоря словами Ахматовой, «настоящего двадцатого века». Творческая эволюция Мережковского вполне вписывалась в общую историческую канву европейской культуры. Анализируя изменения в художественном мышлении эпохи, В. Вейдле, вторя многочисленным западным критикам и эссеистам, связывал начавшееся на пороге 1920-х годов победное шествие биографии с кризисом классического романного жанра, в своих гармонических основах опирающегося на принцип беллетризации: « $\langle ... \rangle$ успех (биографии. – $B.\Pi$.) связан с явлением гораздо более широким: 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»¹¹.

Мережковский по меньшей мере один из наиболее плодовитых представителей «биографической тенденции» в русской литературе XX в. Показательно, что особо верные апологеты творчества писателя могли его именовать «безусловным отцом этого литературного жанра», подразумевая именно контекст новейших биографических поисков¹².

Творчество Мережковского-биографа выросло на той же почве изгнанничества и «распавшейся связи времен», что и жизнеописательные опыты, к примеру, Б. Зайцева и В. Ходасевича, и все же как по исключительно европейскому материалу жизнеописательных изысканий, так и по общим идейно-художественным установкам, оно представляет собой совершенно особый историко-литературный феномен.

* * *

Попытаемся в самом схематичном виде обозначить тот широкий фон биографики XX в., на который неизбежно проецируется работа Д.С. Мережковского в этом жанре.

Классический новоевропейский тип биографии, взросший на почве просвещенческого рационализма, связан, в первую очередь, с именами английских жизнеописателей Джеймса Босуэлла и Самуэля Джонсона. Эти авторы оставили образцы фактографического, строго документированного изложения истории жизни героя. Их биографическая модель, яркими примерами которой в России можно считать «Фон-Визина» П.А. Вяземского и книгу И.С. Аксакова «Федор Иванович Тютчев», процветала на протяжении всего XIX в. вплоть до лучших образцов знаменитой «Библиотеки Павленкова», прибавляя лишь в публицистикосоциологическом пафосе.

В основе понимания феномена индивидуального в этой биографической линии лежит так называемый классический тип рациональности¹³. «В классической традиции европейской философии и науки (...) задача познания человека понималась как необходимость формально-логического сведения единичного (индивидуального) ко всеобщему (универсальным законам развития общества и природы)»¹⁴. Такое положение вещей в целом небла-

гоприятно для биографики, и по этой причине на протяжении XVIII—XIX вв. она занимала второстепенное положение в иерархии научных и литературных жанров, не обретая статуса самостоятельной познавательной дисциплины. И все же этот тип биографий продолжал существовать в XX в. и оставил множество весьма достойных образцов.

Однако кардинальные изменения в европейской культурной и, как следствие, литературной парадигматике начала XX в. привели к существенным трансформациям биографического жанра в целом и превращению биографики в независимый гносеологический метоп. В 1910-1920-х годах характерной чертой эпохи 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 в. Эти тенденции могут быть определены как герменевтико-феноменологическая, беллетристическая функциональная.

Первая - герменевтико-феноменологическая - тенденция в биографике связана с крушением классической модели рациональности, 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 вв. 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. Крупнейшим представителем этой тенденции стал Г. Миш, автор трехтомной «Истории автобиографии». Для концепции Миша характерно, во-первых, решительное возвышение автобиографии над биографией и, во-вторых, устранение проблемы и понятия аутентичного заблуждения. Если автобиографический материал доносит до нас подлинное поэтическое воодушевление пишущего, он, согласно Мишу, должен приниматься с полным благоговением, ибо не может быть ничем, кроме истины. 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», «существующей за многообразием мировоззренческих фиксаций и повсюду обнаруживающей одни и те же черты» 15. Структурой этой Дильтей считал самоидентификацию.

Эта биографическая модель ориентирована не на *описание*, а на *реконструкцию* истории личности, которая опирается на такие первоосновы индивидуального или критерии идентичности, как слитый в единый «жизненный проект» *поступок* и *ситуация*, воплощающая предзаданность поступка, набор возможных его интерпретаций. Здесь познание индивидуального непременно подразумевает *диалогическое* к нему отношение. При этом «герменевтический круг» интерпретации биографического факта практически бесконечен, а, следовательно, бесконечен и диалог, поскольку окончательный смысл поступка так и остается сокрытым, потаенным.

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, а не в реальной литературной практике. В России наиболее яркий ее представитель – М.М. Бахтин начала 1920-х годов, автор таких работ, как «К философии поступка» и «Автор и герой в эстетической деятельности».

Логика этой биографической тенденции приводит к изменению аксиологического статуса биографии, к ее превращению в самостоятельную гуманитарную дисциплину, синтезирующую «науку» и «искусство» и обладающую собственными критериями достоверности, теорией и методологией. Дильтеем биография рассматривалась в качестве простейшей ячейки гуманитарного исследования и одновременно в качестве его высшей и даже инструктивной формы. В отечественной традиции попытки представить биографию в виде самостоятельной дисциплины связаны с изданной ГАХНом в 1927 г. книгой Г.О. Винокура «Биография и культура». Конечно, здесь прежде всего налицо следы концептуальных поисков Московского лингвистического кружка неслучайно автор рассматривает жизнь героя как «динамическую структуру». Связь Винокура-теоретика с герменевтикофеноменологической тенденцией в биографике представляется скорее «связью по смежности», и все же их объединяет как мини-

115

мум стремление к определению первичных критериев идентичности, которые лежат в основе индивидуального, обеспечивая отличие жизненного факта от факта биографического. В концепции Винокура такими критериями становятся переживание и поступок (sie!), или стиль 16.

Вторую тенденцию в биографике можно определить 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 подобных сочинений – на беллетристическое повествование как таковое. Здесь биография выступает субститутом романа 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, уже 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.

Такая биографическая линия — отголосок «восстания масс» в словесности XX в. — породила мощнейшую эпигонскую традицию, образцом которой в 1920—1930-е годы стала продукция немецкого писателя Эмиля Людвига. Призыв Моруа к изображению подлинного человека «из плоти и крови» со всеми его слабостями быстро привел к господству интереса к сексуальной, скандально-пикантной стороне жизни героя и форсированной «мочеполовой оптике». Свою нелицеприятную роль в этом процессе сыграла и популяризация психоанализа. Лишь лучшим представителям «романизированной биографии», таким как И. Стоун, удавалось художественно оправданно применить элементы психоаналитики в изображении и интерпретации сложных «механизмов» сознания героя.

Наконец, третью тенденцию в биографике XX в. 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 высту-

пает чаще всего в роли инструментария. В любом случае оно не самостоятельно, в каком-то смысле вторично. Укажем на несколько конкретных примеров.

В первую очередь к этой биографической тенденции относятся «научные» биографии, среди которых лидером в XX в. становится биография психоаналитическая. В классических психоаналитических сочинениях автор ставит перед собой патологодиагностические цели. Патография возводится в идеал биографии; под «объективными методами» здесь все чаще понимают разоблачающие упрощения и редукции. Фрейдовская биография Леонардо да Винчи кладет начало целому потоку сочинений, авторы которых превращают творческие истории в патогенные процессы заранее известного типа. 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». Психоаналитическая биография активно воздействовала на иные жизнеописательные жанры, но сохраняла при этом жесткую внутреннюю структурированность и самостоятельность.

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 жизнеописательной, 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 резонно замечает Э. Вахтель, большая часть художественных произведений Тынянова написана на те же темы, что и литературоведческие, и между двумя типами текстов существует «метонимическое соотношение». В результате «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» 17.

Наконец, к этой же тенденции можно отнести так называемую пародийную биографию. Ее яркими представителями

были В. Набоков как автор «Жизни Чернышевского» в романе «Дар» и В. Вулф, создавшая образцовую «псевдобиографию» «Орландо». Задача этих художников состояла в тотальном ироническом остранении литературных условностей, жизнеописательных конвенций, т.е. лежала в области эстетической доктрины, а не биографики в строгом значении термина.

Всем типам биографий в пределах этой 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 некой «роли», утилитарной «маске».

Разумеется, за скобками обозначенных здесь трех тенденций остается множество самых разнообразных литературно-биографических явлений XX в. Мы не задавались целью дать целостную и исчерпывающую их классификацию. И все же, думается, что даже такой обобщенно-схематичный абрис магистральных путей эволюции жанра может частично обрисовать тот контекст, в который помещается творчество Д.С.Мережковского – биографа, историософа и мифологизатора.

* * *

Теперь постараемся системно обрисовать, так сказать, философские и – шире – идеологические предпосылки мифопоэтических биографий Мережковского и позднего творчества писателя в целом. Конечно, такой поворот темы требует некоторых комментариев, поскольку вычленение из того нерасторжимого художественно-мировоззренческого единства, которое составляет феномен произведений русского писателя и мыслителя, его философского субстрата чрезвычайно условно, учитывая синкретический характер его метаисторических и метарелигиозных построений. Сам характер философствования модерниста Мережковского с неизбежностью подразумевает неразрывную связь с образно-символическим оформлением мысли, обладающим независимой эстетической ценностью. Ю. Мандельштам, один из наиболее внимательных читателей Мережковского эмигрантского периода, по этому поводу отмечал: «О нем столько говорят с "философской" точки зрения, что порою как будто забывают о Мережковском-писателе и художнике. Между тем, его мысли, высказанные иначе, менее "художественно" совершенно, приобрели бы совсем иной смысл» 18.

Практически все произведения писателя являются реализациями цельной неорелигиозной доктринальной парадигмы. Ее рассмотрение позволит избегать чрезмерных повторений и

экскурсов в идеологию при анализе собственно литературных произведений.

Литература о Мережковском-мыслителе достаточно велика. Его выдающаяся роль в становлении русского модернизма неплохо изучена и оценена в целом по достоинству. Однако большинство авторов ограничивалось рассмотрением основных метафизических и историософских концептов дореволюционного периода творчества писателя, в первую очередь тех, которые нашли воплощение в трилогии «Христос и Антихрист». Антиномия «бездны плоти» и «бездны духа», ницшеанский генезис эстетизма Мережковского и его героя времен «Юлиана Отступника», трансформация общественно-политических взглядов писателя между двумя русскими революциями получили достаточно широкое освещение как при его жизни, так и в современной отечественной и зарубежной критике. Подробно останавливаться на этих аспектах философского творчества Мережковского нет необходимости. Однако идеология мыслителя в том виде, какой она приобрела в период эмиграции, когда выявились все ее смысловые возможности, анализировалась значительно меньше. И хотя попытки подобного анализа, разумеется, делались¹⁹, все-таки имеет смысл остановиться на том, какой вид приобрела мировоззренческая система литератора в трех основных историософских текстах эмигрантского периода творчества (»Тайна Трех. Египет и Вавилон» (1925), «Тайна Запада. Атлантида-Европа» (1930), «Иисус Неизвестный» (1931)), при необходимости, разумеется, обращаясь к вопросу о ее динамике, о связи с дореволюционными теоретическими построениями. Все это поможет выявить идеологическую обусловленность жанровых установок писателя при работе над собственно литературными произведениями.

В критической и исследовательской литературе о Мережковском обращает на себя внимание не только полнос отсутствие согласия по поводу достоинств и недостатков писателя, но и зачастую противоположные оценки того, насколько его мыслы способна к эволюции. Болышинство авторов, исходя из характеристики Мережковского-писателя как homo unius libri и вполне справедливого тезиса о моноциклическом характере его литературной продукции, выстраивали свою критику на утверждениях которые молниеносно распространились по страницам толстых журналов и газет сразу же после публикации первой трилогии подчеркивались: схематизм его художественно-исторических построений и совершенная неспособность схематических антиномий к развитию. Л. Флорова резюмирует многочисленные высказывания критиков и философов начала века от Н. Бердяева

до А. Белого: «Концепции Мережковского отличаются абсолютной внутренней безжизненностью, поднейшей внутри себя статикой, совершенным отсутствием своей имманентной динамики и развития. Эта особенность позволяет назвать все теории Мережковского метафизической схемой, а не диалектической формулой» 20. И если в применении к сугубо художественной стороне творчества писателя некоторые находили возможности снисходительно принять эти характеристики в качестве внутренних законов символистского романа, то в абстрагировании от эстетических форм выражения сами философские концепции не удостаивались даже снисхождения.

Примечательны слова Бердяева, по сути отказавшего Мережковскому в самой способности к дискурсивному философскому мышлению и вообще в интеллектуальной основательности: «Мысль Мережковского не сложна и не богата (...) Блестящий литературный талант Мережковского, его дар художественных схематических конструкций, его исключительное умение пользоваться цитатами скрывают бедность и монотонность мысли, маскируют его гностическую неодаренность, его нелюбовь к познанию и его недостаточную философскую подготовку»²¹. Этой плененностью критическими трюизмами отчасти объяснимо и отсутствие глубокого интереса к эмигрантскому творчеству писателя. Другой крайностью - правда, значительно менее распространенной - исследовательского подхода следует считать повышенное стремление к поиску противоречий между концепциями писателя 20-30-х годов и ранним творчеством²². Ясно, однако, что В. Брюсов был прав, отмечая, несмотря на кажущуюся непоследовательность мысли Мережковского, необыкновенную стройность и логику в динамике его идей: «Его путь: от позитивизма и позитивной морали к возвеличиванию "я", "человекобожеству", от языческого культа личности к мистическому, от религии Христа Пришедшего к учению о Христе Грядущем и далее к религии св. Троицы, к Церкви Иоанновой»²³.

Попытка синтеза «нового язычества», утверждающего панэстетические культурные ценности, но нарушающего принцип религиозного универсализма (т.е. «отрицающим Бога») с «историческим христианством», «принимающим Бога», но аскетически пренебрегающим «плотью мира», вполне логично привела Мережковского к хилиазму, к идее тысячелетнего Царства вторично пришедшего Христа. Развернутое публичное теоретическое обоснование этот историософский аппарат получил в написанной в 1908 г. книге «Не мир, но меч». Тем не менее удача

подобного рода синтеза была сразу поставлена под сомнение современниками, отказывавшими антиномиям Мережковского в диалектических потенциях²⁴. И все же именно хилиазм, закономерно окрасившись в сугубо эсхатологические тона, стал центральной концепцией в эмигрантский период творчества писателя, выработал ряд зависимых идейных импликаций (неорелигиозный христоцентризм, Вселенская Церковь, бисексуализм, женственность—материнство—дух и т.п.), определив содержательную сторону практически всех произведений.

Как уже отмечалось в первой главе, основное влияние на формирование хилиастской концепции и мировоззренческой синкретики «позднего» Мережковского оказало наследие одного из крупнейших ересиархов XII в. Иоахима Флорского, родоначальника концепции «третьего завета», возвещавшего неизбежное пришествие Царства Святого Духа, калабрийского монаха, учение которого, восходящее еще к Монтану Фригийскому (II в.), лежало у истоков францисканства и породило множество средневековых еретических движений. Концепция Иоахима оказалась весьма «продуктивной» и в более отдаленной исторической перспективе: среди крупных художников и мыслителей Нового времени под ее непосредственным влиянием находился далеко не только Мережковский, но и Лессинг, Гегель, Красиньский, Ибсен.

Карл Ловит писал: «Хорошо известно, сколь глубокое влияние оказали на русских мыслителей XIX в. Гегель и Шеллинг, и неудивительно, что между их концепциями можно провести столько параллелей – к примеру, «Царство Святого Духа» Красиньского и «Христианство Третьего Завета» Мережковского»²⁵. Однако очевидно, что своим неохристианским учением в его иоахимовской транскрипции Мережковский обязан не только и не столько немецкому идеализму, сколько непосредственному знакомству с профетическими сочинениями калабрийского аббата, обильно цитируемого русским писателем в качестве непререкаемого духовного авторитета. Это не отменяет наличия посредников в усвоении этих идей. Но иных. Одним из них, безусловно, стал Г. Ибсен - автор хилиастской дилогии «Кесарь и Галилеянин», с которой в процессе работы в начале 1890-х над романом о Юлиане Отступнике Мережковский был уже несомненно знаком²⁶. Другим – эсхатология Вл. Соловьева²⁷ и весь «соловьевский ландшафт» русской интеллектуальной культуры рубежа веков начиная со скандально известной А.Н. Шмидт, которая еще в 1886 г. изготовила свой курьезный опус «Третий Завет»²⁸. Эта линия двойной преемственности была вполне очевидной для современников писателя. Свидетельством тому – слова А. Белого

о том, что Мережковский «переплетал Ибсена с Владимиром Соловьевым в признании: Третий Завет – Завет Духа»²⁹.

И все-таки Мережковский, в отличие от младосимволистов, по-настоящему глубоко никогда не впитывал главных мифотворческих идей Соловьева - софиологических. В его построениях нет той имманентной потребности в Софии как мистическом медиуме, которой прошито переживание Соловьевым метафизической драмы раздвоенности мира и без которого немыслима концепция «положительного всеединства». Соловьеву же совершенно чужд словесный формализм, который характеризует мышление Мережковского, делая его построения часто схоластически-безжизненными. Неоплатопический генезис соловьевской мифологемы очевиден. Мережковский же был одним из немногих мыслителей рубежа веков, который воспринял Софию в отвлечении от ее гностико-мистических корней. Его «Вечная Женственность» более рационалистична, ее истоки нужно искать в гетевско-ницшеанском образе Венеры-Афродиты трилогии «Христос и Антихрист», пониматься он должен скорее аллегорически – как одномерное воплощение синтеза неба и земли в Церкви Второго Пришествия. Это понятие распадается у Мережковского на целый ряд двоящихся и перетекающих друг в друга дериватов - от хтонической «великой Матери» до Богородицы: «Великая богиня-Мать, может быть, не только нашего второго человечества, но и первого, — крито-эгейская Бритомартис, эллинская Афродита Небесная, Урания, вавилонская Иштар, ханаанская Астарта, иранская Анагита, — вечная Дева-Мать, с Младенцем на руках»³⁰.

Синтезируя затем свои производные, это понятие становится символом Святого Духа 31 .

Концептуальные историософские воззрения Иоахима Флорского и Мережковского чрезвычайно близки, практически идентичны. Особое эсхатологическое напряжение видения истории приводит их обоих к переживанию современной им эпохи как времени неминуемо приближающегося конца, апокалиптической гибели «эона века сего», за которым воспоследует Суд над миром и установление Царства Третьего Завета, сообщества святых, обновление неба и земли зиждительной силой Святого Духа. Нумерологическая символика числа «Три» и тринитарная диалектика лежит в основе историософского прамифа Мережковского, а следовательно, и содержания практически всех поздних прозачических произведений писателя. В книге «Египет и Вавилон» он так представляет читателю свой концепт «Трех в Одном»: «Орфики называли Кабиров тремя именами или одним в трех:

Аксиер, Аксиокерса, Аксиокерс: Отец Небесный Зевс, Мать Земля Деметра, и Сын Земли и Неба Дионис. И в Елевзинских таинствах те же Трое, только в ином сочетании: Отец Дионис, Мать Деметра и Сын Иакх»³².

Воплощением Мистерии Трех представала в сознании Мережковского и поэма Гераклита. Понятие Бога-пастыря распространилось, по толкованиям писателя, из Вавилона до Израиля через триипостасное божество Таммуз-Адонис-Адонай, откуда в лице Христа достигла современной цивилизации. Бедфорд так описывает суть тринитарной системы писателя: «Бог-Мать – понятие, обеспечивающее цельность христианства, поскольку Бог-Отец не мог родить сына без участия женской божественной субстанции. Мережковский признавал значимость земной Матери Христа, но видел в Ней лишь символ, отсылающий к Небесной Матери, которая одна может восполнить и исполнить Троицу: Троица в Боге начинается и кончается Матерью-Духом»³³.

Исследователь считает, что связь представлений Мережковского о Святом Духе с концептом вечного материнства прежде всего обусловлена апокрифическим «Евангелием от евреев», в котором в уста Господни вложены слова о «Моей Матери, Духе Святом»³⁴. Спорить не приходится, учитывая, что данный источник неоднократно цитируется писателем в самых разных контекстах. Эта апокрифическая молитва подвергнется символизации и станет одним из лейтмотивов в том числе и большинства историософских биографий. Мережковский представляет тринитарный принцип основным законом, управляющим миром и человеком: триипостасно время, включающее в себя прошлое, настоящее и будущее, триедины пространство, химические реакции, органическая жизнь и всемирная эволюция, в которых диаметрально противоположные процессы — интеграции и дифференциации слиты воедино.

Существование мира в хилиастской концепции, как и в любой фундаментальной утопии, подчеркнуто телеологично. Это, разумеется, не имеет ничего общего с позитивистским пониманием линеарной бесконечности исторического процесса. По справедливому замечанию Эрнста Бенца, историософия того же Иоахима «контрадиктивна», прямо противоположна новоевропейской идее прогресса человеческого разума³⁵. Дух Святой непосредственно проявляет себя в истории, однако формы Его проявления остаются прикровенными, сокрытыми от падшего человеческого рассудка. Духовная реальность исполняет себя в истории в три этапа — преимущественного действия Отца в Ветхом Завете, Сына — в Новом и Духа в Вечном Евангелии. Мережковский не мог не

отвергнуть новоевропейского понимания прогресса. Но если, скажем. Бердяев в работе «Смысл истории» выступает против него по причинам нравственно-экзистенциального порядка, то Мережковский остается историософом-антиперсоналистом и видит здесь секулярную подмену эсхатологической провиденциальности: «В возможно-истинную гипотезу мировой эволюции мы включаем заведомо-ложную теорию земного прогресса: мы хорошо знаем, что земной мир конечен, как в пространстве, так и во времени; если имел начало, то будет иметь и конец. Но мы не знаем, когда, и делая эту неизвестность коэффициентом прогресса, мы возводим его на степень Абсолюта, как бы самого Божественного Промысла, и нет таких человеческих жертв, которых бы этот Абсолют не требовал»³⁶. В тесной связи с подобным пониманием прогресса полагает Мережковский и свой принцип историко-религиозной гносеологии, выделяя в нем три составляющие: «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»; «Если вторая всемирная война будет самоистреблением человечества, то этого потребует (...) бесконечный прогресс, самый кровавый из всех Молохов. От него-то и освобождает эсхатология, метод религиозно-исторического познания, не менее точный, чем все научные методы. Чтобы понять середину – всемирную историю, надо видеть ее начало и конец; чтобы понять смысл пути, надо видеть, откуда и куда он ведет»³⁷.

Мистерия, сакральный метасюжет саморасточения Божества, его кенозиса, жертвоприношения во имя спасения твари и последующего восстановления ее единства с Творцом, по Мережковскому, задает прамиф истории - код символистского описания внутренней закономерности пути мира во времени. Осью этого прамифа выступает Боговоплощение – рождение Иисуса Христа, знаменующее собой срединный этап тринитарного историкомистериального сюжета. В этом писатель как христианский мыслитель более чем традиционен. Индивидуальный оттенок в подобные построения Мережковский вносит тогда, когда подвергает сакральной символизации исторический хронотоп: средиземноморье, связывающее три части света, представляет собой в его концепции сердце земли, а две линии, проведенные от Мемфиса до Константинополя и от Вавилона до Рима, образуют крест, прообраз голгофского Креста, под знаком которого и свершается всемирная история.

Культовая история дохристианского человечества выступает «тенью», платоновским анамнезисом, «припоминанием» будущей мистерии Воплощения и Искупления. В начале первой части трилогии Мережковский с формульной афористичностью представляет свой взгляд на мифо-прообразовательное значение дохристианской истории по отношению к приходу в мир Спасителя: «Содержание всемирной мистерии-мифа о страдающем Боге есть событие, не однажды происшедшее, а всегда происходящее, все вновь и вновь переживаемое в жизни мира и человечества. "Это не однажды было, но всегда есть" (Sallust. De diis et mundo, IV). "Всемирная история есть эон, чье содержание вечное, начало и конец, причина и цель — Христос" (Шеллинг). Христос таится в язычестве, в христианстве открывается. Христианство есть Откровение, Апокалипсис язычества. Слепые солнца не видят, но теплоту его чувствуют. Христос язычников — солнце слепых. Всемирная история есть геометрическое пространство, в котором строится тело Христа»³⁸.

Подобный взгляд на взаимное соотношение язычества и христианства – лейтмотив основных религиозно-философских интуиций «серебряного века», предопределяющий пафос всей дионисовой темы в творчестве и научных штудиях того же Вяч. Иванова - у Мережковского уже достаточно четко представлен в «Юлиане Отступнике» и обусловлен знакомством с мощной традицией ранней христианской апологетики от Иустина-Мученика до Климента Александрийского (трактат «Строматы») - пожалуй, наиболее часто цитируемого русским писателем из Отцов Церкви³⁹. Эти идеи были отрефлексированы христианской традицией первых веков нашей эры благодаря необходимости объяснить внешнее сходство между мистерией Бескровной Жертвой Спасителя и церковной евхаристией, с одной стороны, и оргиастическими (прежде всего озирисовыми, дионисийскими и прочими, предполагающими жертвенное разъятие божества) таинствами – с другой. Мастер цитат Мережковский постоянно испытывает потребность в ссылках на авторитеты, дабы утвердить свое место в преемственной линии «христианского гнозиса»: «"Бесы, узнав через иудейских пророков о скором пришествии Господа, поспешили изобрести басню о боге Дионисе, чтобы распространить ее среди эллинов и других народов, особенно там, где, как они знали, поверят этим пророчествам", — думал св. Юстин Мученик, живший в половине II века (...) Этого "Сына Божьего", Диониса растерзанного, вместо Иисуса распятого, проповедали "бесы" дальше и раньше, чем думает Юстин, — от первых дней человечества до явления Христа, от Египта и Вавилона до Перу и Мексики. Несколько иначе думает св. Климент Александрийский: "И эллинская, и варварская мудрость видит вечную истину в некоем растерзании, распятии, — не в том, о коем повествует баснословие Дионисово, а в том, коему учит богословие вечного Логоса"»⁴⁰.

Объясняя последовательность написания книг своей историософской трилогии, мыслитель отмечает, что «Тайна Востока» (тайна начала) привела его к «Тайне Запада» (тайне Конца). А так как Иисус Христос есть «Альфа и Омега, начало и конец», то тайна Востока и Запада сводится к тайне Христа, разгадка которой высветит смысл истории. Мережковский заявляет о «забвении» историческим христианством «истинного смысла» Мистерии, а потому задача нового эсхатологического откровения – явить истории Иисуса Неизвестного, раскрыть содержание «евангелия от Спасителя», даровать миру благовестие о «тайне трех».

Первая часть трилогии «Тайна Трех» — это попытка неизменно мыслящего антитезами Мережковского найти корни одной из базовых дихотомий — веры и знания, мистики и рациональности — в религиях древних Египта и Вавилона.

Египетские культы в изводе русского писателя несут в себе семантику солнца, гармоничного космоса и Любви. Заметим, что подобные смысловые акценты в общем чужды основному руслу восприятия Египта в отечественной литературе – при всем многообразии его «притоков»⁴¹. Гармоничную лучезарность никак нельзя отнести к числу основных атрибутов «русского Египта». Характерен в этом смысле отклик на книгу Мережковского Льва Шлосберга, в котором авторскому противопоставлен гораздо более традиционный для культурного сознания рубежа веков взгляд на религию Египта как на апологию непросветленной мистики и поэтизацию смерти. Полемичность критического выступления к тому же подчеркнута откровенной стилизацией под рубленно-афористичный слог самого Мережковского: «Египет величайшая нелепость мира. Хочет творить и не хочет жить. Творить – не жизнь и не для жизни. А мертвое можно творить? А для смерти можно творить? Египет творит пирамиды. Мы должны Египет возлюбить или возненавидеть, говорит Мережковский. Неправда, Мы должны его простить. Простить – за пирамиды. За два миллиона триста тысяч каменных глыб пирамиды Хеопса. За неповторяемый сон исполинского величия. Ибо он – во хвалу Смерти. Мережковский не понял пирамид и онибся в Египте»⁴².

Рецензент связывает «ошибку» русского писателя с воспитанной христианством, но совершенно чуждой аутентичному Египту «волей к Воскресению» вкупе с апокалиптическим ката-

строфизмом современной русской истории, неоправданно вносящей в картину эсхатологический тон: «Для Мережковского в "Тайне Трех" Изида—Россия. Озирис—Египет. Чуял ли он это сам? "Святой Египет — родина Бога", говорит он. "Столпы религии в Египте", говорит Розанов. Нельзя так говорить. Не надо. Ибо траурный цвет Египта — голубой. Цвет неба — цвет смерти! И бог Египта — бог мертвый, бог камня. К Египту нельзя придти за тайной трех. И ни за какой другой. Но за тайной единого на земле бессмертного — смерти»⁴³.

Однако и сам Мережковский осознает проблематичность эсхатологических категорий применительно к цивилизации с берегов Нила. Писатель подчеркивает, что религия Египта не имела опыта проникновения в метафизику зла и, соответственно, диалектического вкуса к эсхатологии.

Вавилон — противоположность Египту. Его религия — религия ночи, а Гильгамеш в описаниях мыслителя предстает фаустианским героем, постигшим, что знание не ведет ни к счастью, ни к бессмертию. И хотя вавилонский герой-символ открыл, что путь к Спасению лежит через страдания, но дать миру истинную веру он не смог. Синтезом антитезы Египет/Вавилон становится ветхозаветный Израиль, чей духовный опыт вместил правду веры и разума, дня и ночи, Любви и Страдания. Так завершается диалектический круг смыслопорождения и формируется триада мистического откровения дохристианской эпохи.

Принцип тройственности проецируется и на концепцию пола, которая в духе религиозно-модернистского панэротизма рубежа веков сублимируется и связывается с целостной религиозной доктриной. Бедфорд и Т. Пахмусс справедливо подчеркивают, что особое значение категория пола приобретает для Мережковского и Гиппиус именно в эмиграции, когда благодаря теоретизированию над метафизикой эроса писатель сближается с фаллическо-неорелигиозными идеями своего давнего друга-врага В.В. Розанова. Однако эротический уклон «философствования» Мережковского уходит своими корнями еще в 1890-е, когда в концептуальном аппарате писателя оформилось понятие «святой плоти».

Розановскому физиологизму по времени все же предшествовало знакомство с философией эроса В. Соловьева. Как было и с софиологией, воздействие соловьевских идей на Мережковского — в данном случае идей знаменитой статьи 1892—1894 гг. «Смысл любви» — если и имело место, то сугубо формальное. Была воспринята общая установка на спиритуализацию пола без проникновения в глубинную соловьевскую мистику утверждения

личности через ее саморасточение в любви к другому. В начале нового века «святая плоть» Мережковского уже крепко утвердилась в концептуальном словаре «богоищущей» интеллигенции. сквозным сюжетом проходя, к примеру, через обсуждение едва ли не всех основных тем на Петербургских Религиозно-философских собраниях 1901-1903 гг. А само имя писателя в сознании современников-младосимволистов крепко связалось с тенденцией к эротической экспансии в религиозные сферы и замутнению духовных горизонтов смысла. В силу того, что каждое ключевое понятие в системе писателя-мыслителя по логике внутренней антитезы разворачивается в свою противоположность: «святость пола» несет в себе «бездну пола», за которой мерцает уже «бездна Содома». Красноречиво по этому поводу высказывается молодой Сергей Соловьев в письме к Блоку от 1 июля 1902 г.: «Дмитрий Сергеевич (Мережковский) талантлив здорово, но он забывает, почему собак не пускают в церковь, а кошек пускают. Он не прочь напустить в церковь и блаженной памяти Изиду, забывая ее предосудительное поведение в самом раннем возрасте, и Федора Павловича Карамазова в виде обратной стороны Христа и т.д. Вообще я боюсь, чтобы будущие историки русской литературы не разделили ее так, в хронологическом порядке: романтизм, натурализм, фаллизм... Не дай, Господи. Будем напеяться, что термин "половые", теперь ставший столь обычным в изящной литературе, станет опять употребляться преимущественно в трактирном смысле»44.

Что до роли Розанова в формировании и эволюции концепции пола у Мережковского, равно как и историко-культурной мифологии писателя в целом, то она очень значительна и сложна. «Розановский след» чувствуется и в поэтике историософской прозы автора «Тайны Трех». Это служит основанием повнимательнее вглядеться в динамику восприятия феномена Розанова Мережковским. Причем имеет смысл остановиться на тех аспектах темы, которые дают возможность оценить потенциал «сохранения энергии» и в то же время трансформации мысли и слова при их столкновении с художественно-философской системой не просто иной, но существующей в культуре как фотографический негатив. Системой, которая воспринимается литератором и как порождение alter ego, и как коренная провокация по отношению к собственной эстетической, этической и мировоззренческой модели. Именно такова предпосылка рецепции «образа Розанова» Мережковским и отношений между двумя писателями в целом.

1897 год, когда состоялось знакомство супругов Мережковских с Розановым, относится к тому периоду в биографии

романиста, когда им уже для себя была внутренне сформулирована программа модернистского культуртрегерства на основе религиозно-мифологических начал, пропущенных через фильтр ницшеанской критики духовной традиции. Перед Мережковским встали задачи, во-первых, формирования круга близких себе «новых людей», а во-вторых, выработки основополагающих мифологем, которые должны лечь в основу новой эстетико-философской схемы. В этом отношении ставки на Розанова делались поначалу довольно серьезные. «Это один-единственный человек в Петербурге, с которым мы с Вами можем отводить душу», – пишет Мережковский о Розанове в июле 1897 г. Перцову45. И хотя ему начавшееся как раз тогда увлечение Розанова Востоком и проблематикой пола кажется пока достаточно причудливым, в этих новых интересах собрата по литературному цеху он прозревает потенциал особо ценных и глубоких мистикорелигиозных открытий, достойных наиболее произительных выразителей кризиса в европейской духовной культуре. В 1900 г. в своем трактате «Л. Толстой и Достоевский» он впервые в истории русской критики называет Розанова «гением» и ставит его в один ряд с Ницше и Толстым: «Ницше со своими откровениями нового оргиазма, "святой плоти и крови" воскресшего Диониса – на Западе; а у нас в России, почти с теми же откровениями -В.В. Розанов, русский Ницше. Я знаю, что такое сопоставление многих удивит; но когда этот мыслитель, при всех своих слабостях, в иных прозрениях столь же гениальный, как Ницше, и, может быть, даже более, чем Ницше, самородный, первозданный в своей антихристианской сущности, будет понят, то он окажется явлением, едва ли не более грозным, требующим большего внимания со стороны церкви, чем Л. Толстой, несмотря на всю теперешнюю разницу в общественном влиянии обоих писателей»⁴⁶.

Мережковский с самого конца 1890-х годов в очень большой степени занят попытками религиозной транскрипции ницшеанских идей⁴⁷, поиском плодотворных символов, способных преложить оппозицию Диониса и Аполлона в новый набор мифологем, которые смогут обслуживать мессианско-профетические претензии писателя. Материал для формирования этих мифологем ему дают работы Розанова о Востоке и вопросах пола. Он заикствует у их автора семантическую связь «антики» и Ветхого завета с понятием плоти/пола, а Нового завета, исторического христианства — с категорией аскетичности, бесполого духа. Мережковский лишь концептуализирует эти понятия, лишает их розановской протеистичности интуитивно-пульсирующего смысла и загоняет в стальную логику схемы — пресловутую оппозицию

Христа и антихриста, плоти и духа, неба и земли, созерцания и действия и т.п. И все же Розанов имел все права сказать в «Уединенном»: «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»⁴⁸.

Розановское противопоставление древневосточного вкуса к плоти христианской аскезе по сути сыграло основную роль структурировании изначально схематичного мышления Мережковского именно по принципу антитез и предопределило основные линии всей его многотомной историософии. При этом, воспринимая основные идеологические построения своего собрата, писатель невольно меняет их статус внутри мировоззренческой системы. Главным для него оказывается диалектический способ обработки материала, способность единого явления разлагаться на антитезы, а самих антитез - к синтезу. Мышление же Розанова в сущности антидиалектично и антисинтетично, его двоящиеся миры, противоречивые оценки, смены антихристианских эскапад крестопоклонным умилением, а юдофильских дифирамбов антисемитскими статьями суть порождения не только особой модели поведения, которую уже современники связывали с комплексом юродства, но и принципиально новой адогматичной экзистенциальной гносеологии. А та, в свою очередь, предполагает дискредитацию логико-рациональных риторических стратегий, пресловутое «разложение литературы». «Утробное» розановское слово как следствие абсолютной интроверсии автора может существовать только в столкновении разных, зачастую прямо противоположных суждений и концепций, которые живут по принципу закрытых монад. Розановская мысль легитимизируется самой породившей ее корневой интуицией, первичным впечатлением, и не в каком логическом движении, взаимодействии с другой мыслью, привидении с ней в гармонию по природе своей не нуждается. Мир Розанова - мир антиномий, но никак не антитез.

В статье 1910 г. «Литературные и политические афоризмы (ответ К.И. Чуковскому и П.Б. Струве)» он выразительно манифестирует этот принцип: «Я сам себя не знаю. И ни об одном предмете не имею одного мнения. Но сумма моих мнений, однако, есть более полная истина, чем порознь "имеемое" (кем-либо мнение) $\langle ... \rangle$ В каждом издании я виден не весь: но в каждом издании видна моя истина, истинно существующее во мне $\langle ... \rangle$ Но в одном я никогда не менялся: в верном служении своему глазу... В сохранении свежей, позволю сказать, юной впечатлительности»⁴⁹.

Не будем сейчас останавливаться на истории постепенного расхождения Мережковских с Розановым после закрытия Религиозно-философских собраний, которое усугубилось в ранний парижский период жизни знаменитой четы – в 1906–1908 гг., когда супруги начали пестовать идеологию «религиозной общественности», и перешло в открытую вражду в первой половине 1910-х, в годы «поправения» Розанова, шумихи вокруг «дела Бейлиса» и попыток добиться исключения писателя из Религиозно-философского общества. Скажем только, что даже в периоды самых острых столкновений с Розановым Мережковский, по-видимому, остро чувствовал свою глубинную идейную и религиозно-философскую зависимость от бывшего собрата по Собраниям, ощущал розановское присутствие как абсолютный вызов себе и своей деятельности именно потому, что воспринимал мир Розанова как «анти-свой», интимно близкий, понятный, но ни в коем случае не подлежащий приятию. Его нужно изжить, «выболеть», растоптать – и освободиться. Именно это предопределяло особую пристрастность Мережковского в любой ситуации, так или иначе связанной с Розановым, едва ли не хамский тон его выступлений 1913-1914 гг., разоблачающих «кровопийство» постоянного автора суворинского «Нового времени» периода статей об убийстве Андрея Ющинского 50.

При этом показательно, что Мережковские неизменно осознают «подполье» розановской мысли, ее глубинную, скрытую мотивацию: в суждениях литератора они улавливают течения, прямо противоположные внешней логике, заряд ее отрицания. В годы розановского юдофильства Мережковский связывает уход писателя в «семитизм» с тем, что тот по сути своей - «чистый ариец», для которого еврейский опыт притягателен именно как опыт абсолютно Иного, природно чуждого. Уже в эмиграции по этому поводу Гиппиус скажет: «Евреи, в религии которых (...) так ощутительна была связь Бога с полом, не могли не влечь его к себе. Это притяжение - да поймут меня те, кто могут, - еще усугублялось острым и таинственным ощущением их чуждости (...) И в отношение его к евреям входил элемент полярности, т.е. опять элемент "пола", притяжения и инаковости»⁵¹. Точно по той же логике Мережковские восприняли «антисемитские» выступления Розанова, хотя, конечно, и с резким протестом, но с протестом, пропитанным совсем иной логикой, чем плоские либеральные обвинения в общественной реакционности. Они ощутили в них духовную подоплеку скрытого юдофильства. Не случайно 3. Гиппиус в книге о муже впоследствии отмечала, что в своих статьях о деле Бейлиса, опубликованных в «Земщине», Розанов

131

«по существу, пишет за евреев, а вовсе не против них, защищает Бейлиса – с еврейской точки зрения. Положим, такая защита, такое "за" было тогда, в реальности, хуже всяких "против"; недаром даже "Новое время" этих статей не хотело печатать» 52.

Для иллюстрации вышесказанного показательна статья Мережковского «Розанов» 1913 г., в которой гневные отповеди писателю даются в основном с опорой на «Уединенное». Мережковский отказывается принимать сам жанр этой книги, именуя ее «заживо загробной». А жесты самообнажения разноликого автора называет «бесстыдством мертвого». Критик отвергает изначальную интенцию Розанова - показать, как тот сам признается, свое «бесконечное субъективное развитие», обличает героя в уродстве, вызванном отсутствием меры, обвиняет его в «поклонении всякой силе торжествующей, всякой торжествующей подлости»53. Наконец, корень всех уничижительных тирад Мережковского здесь – принципиальное неприятие интроверсии как духовного модуса существования писателя: «Розанов углубляет свое одиночество до сознания религиозного»54. Для Мережковского это опыт подлинный, но опыт совершенно неприемлемый, хотя и пронзительно глубокий - до страха, до «чудовищности».

Сквозной просмотр контекстов упоминаний Розанова у Мережковского позволяет сделать вывод о том, что самый частотный эпитет, который к нему применяется, - эпитет «гениальный» и его синонимические варианты. В том числе и в текстах Мережковского периода вражды с Розановым. Эта статья не исключение. Здесь также Розанов предстает истинным и ни с кем не сопоставимым, «гениальным» «тайнозрителем» древних культур и религий, Египта, Иудеи, Греции: «(...) наши исторические знания - только воспоминания. У Розанова они так живы, как ни у кого. Все, что мы уже забыли, он еще помнит, знает не из книг, не из чужой, а из своей собственной памяти, из своей "ночной", "утробной" души (...) И все эти воспоминания сводятся к одному главному, религиозному»55. Учитывая, что понятие «Главного» у Мережковского синонимично символу веры новой апокалиптической Церкви, такое признание дорогого стоит. Розанов для критика здесь - абсолютный враг именно потому, что опускается в ту же духовную магму, но извлекает из своего погружения прямо обратный, зеркально-отображенный опыт. Религия Розанова - это религия пола, заявляет Мережковский и выводит из этого тезиса умаленность у автора «Уединенного» категории личности, которая растворяется в космологии пола, как целое в своей части.

Мережковскому ясно, что спуск Розанова в утробу собственной субъективности – проявление отнюдь не пошлого буржуазного индивидуализма, а акт религиозный. Но для символистского мэтра – религиозно враждебный, едва ли не сатанинский. Мережковский разворачивает очередную антитезу: с одной стороны – религия пола, рождения, смены поколений как следствие безысходности смерти, с другой – абсолютная Личность Христа, Воскресением попирающего смерть и по сути отменяющего необходимость в продолжении рода, в натально-креативной функции пола. Первым о полярности Розанова и Мережковского сказал

Первым о полярности Розанова и Мережковского сказал Н. Бердяев в статье «О новом религиозном сознании», опубликованной в «Вопросах жизни» в № 9 за 1905 г. Он же определил и критерий отталкивания друг от друга этих полюсов, обусловленного различием основных религиозно-историософских интенций писателей. Утопико-эсхатологической — у Мережковского и эдемско-пассеистской — у его коллеги. «Несмотря на свою кажущуюся близость с Розановым, Мережковский, в сущности, стоит на диаметрально противоположном конце: Розанов открывает святость пола ("плоти") как бы до начала мира, хочет вернуть нас к райскому состоянию до грехопадения; Мережковский открывает то же самое после конца мира, зовет нас к святому пиршеству плоти в мире преображенном» 56.

Осознание именно такого водораздела между собственной мыслью и творчеством Розанова — ось восприятия Мережковским его сочинений. Не случайно писатель цитирует приведенный отрывок из статьи Бердяева в своем открытом письме философу, озаглавленном «О новом религиозном действии» (там же, № 10,11): «Я считаю Розанова гениальным писателем; за то, что он всем нам дал, нельзя заплатить никакой благодарностью; критика исторического христианства у него глубже, чем критика самого "антихриста" Ницше. Но, несмотря на всю мою благодарность и личное неизменно-дружеское отношение к Розанову, — в области религиозных идей, если бы он только мог или захотел понять то, что я говорю, — он оказался бы моим злейшим врагом. По всей вероятности, тот поединок, для которого мы как будто сходимся, никогда не состоится, не потому, что Розанов не захочет принять мой вызов, а потому, что он его просто не услышит. Мы сошлись на мгновение, совпали в одной точке, как две пересекающиеся линии, и навсегда расходимся. Чтобы вернуться к Розановтими, и навсегда расходимся. Чтобы вернуться к Розановтими деркви Вселенской, и теми, кто считает себя предследняя борьба уже не между мною и Розановым, а всеми на ищущими Церкви Вселенской, и теми, кто считает себя предследвителями поместной греко-российской церкви, то Розанов, потом вытелями поместной греко-российской церкви, то Розанов, потом вытельный примененный потом вытельный при в потом в потом вытельный при в потом в

смотря на все свое отрицательное отношение к христианству вообще, станет все-таки на сторону исторического христианства против нас. Во всяком случае, вы оказали нам большую услугу, разорвав этот ложный, не нами заключенный союз: мы хотим быть лучше явными врагами, тайными друзьями Розанова, чем наоборот»⁵⁷.

Эти рассуждения заставляют развить категорию полярности в отношении двух писателей. Оба литератора могут быть противопоставлены, к примеру, по линии интроверсии/экстроверсии духовного поиска. Не даром в статье «Розанов» Мережковский с удивлением констатирует религиозный характер «субъективизма», «индивидуализма» своего героя. Образ религиозного действия самого автора историософских романов всегда, а в период между двух революций, период «религиозной общественности» особенно, подразумевал неизбежный выход вовне, выплеск духовной активности в мир социальных феноменов. «Сознаем мы это или не сознаем, но для нас единственно возможный смысл религии, смысл христианства, смысл Христа – соединение любви к Богу с любовью к людям», - пишет критик в той же статье «Розанов»58, подразумевая под «любовью к людям» «революционно-религиозную» борьбу с самодержавием, которому его герой в этот период демонстрирует сугубую лояльность.

Логика полярного расхождения писателей заставляет обратиться к характерному явлению в истории русской мысли: постепенному формированию во второй половине XIX в. двух противостоящих друг другу культурно-идеологических моделей: прокреативной, ориентированной на ценности семьи, рода, преемственности, и антикреативной, эсхатологической, которая христианскую категорию Воскресения и Преображения всей твари переосмысляла в перспективе революционно-утопического жизнестроительства. «На протяжении XIX в. 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»59.

Думается, что идейное противостояние Мережковкого и Розанова предреволюционных лет может быть осмыслено как выход наружу, прорыв вовне в сфере религиозной философии и литературы потенциалов взаимной борьбы этих двух антагонистичных культурных моделей.

В связи с этим, наверное, не случайно сразу после публикации в 1917–1918 гг. «Апокалипсиса нашего времени» восприятие

фигуры Розанова Мережковским принципиально меняется. Конечно, здесь сказываются биографические и исторические обстоятельства: общая катастрофа отбросила новый свет на салонно-редакционные бури предреволюционных лет, расставила многое по своим местам и заставила брать в расчет простое человеческое измерение тяжких будней. Потому, невзирая ни на какую былую брань, Мережковские с редкими для себя нотками жалостливой теплоты воспринимают вести о жизни голодающего и замерзающего в Сергиевом Посаде Розанова, а тот пишет им в декабре 1918 г. пронзительно нежное письмо благодарности, ставшее письмом прощания.

Но очевидно и то, что многое в перемене взгляда на Розанова у Мережковского послереволюционной и эмигрантской поры обусловлено фактом появления и самим характером книги «Апокалипсис нашего времени».

Во-первых, Мережковский оценил как спасительный отход Розанова в этой книге – несмотря на весь ее христоборческий пафос (а во многом, по антитетичной логике писателя, и благодаря этому пафосу бунтующего Иова, не знающего о своем грядущем обращении из Савла в Павла) – от юродствующих масок образца «Уединенного» и искренность последнего отчаяния в авторском голосе. В этом смысле Мережковский разделял господствующие в критике оценки выпусков «Апокалипсиса». Так, Е. Лундберг отмечал: «Вряд ли ожидал писатель, что придется жить в такой отброшенности и одиночестве, что исторические катастрофы так чудовищно реальны и так тяжело ложатся на личное, довершая дело времени и смерти (...) Теперь Розанов уже не кощунствует нарочно, и то, что в «Апокалипсисе» может показаться кощунством, – очень серьезно и лишено всякой выдумки (...) это – кощунство факта, бытия, дыхания, голоса» 60.

Во-вторых же, последнюю книгу Розанова Мережковский воспринял как обращение гениального религиозного мыслителя в эсхатологическую веру конца, перенастрой духовных струн на апокалиптическую тональность, неизбежно чреватую откровением Третьего Завета, чему самозабвенно служил Мережковский все годы эмиграции.

Бытование образа Розанова в сочинениях Мережковского парижского периода уже принципиально иное. В своей хилиастской историософской концепции Мережковский отводит ему роль завершителя череды пророков грядущих откровений духа: Данте, Достоевский, Вл. Соловьев, Розанов... Розанов канонизируется как «глубочайший религиозный мыслитель нашего времени, тот, кто написал "Апокалипсис наших дней"». Эсхатологи-

ческая историософия «Тайны Трех» во многом питается розановской топикой, розановскими идеями. Во всегда сверхнагруженных чужим словом трактатах Мережковского 1920–1930-х годов цитаты из Розанова — из числа самых частотных. Причем они играют роль авторизующего инструмента: сама ссылка на такой источник доказывает безусловную правоту тезиса. Наиболее насыщена розановским словом первая книга историософской трилогии — «Египет и Вавилон», посвященная излюбленному Розановым Востоку. Здесь Мережковский не только реаранжирует по законам своей историософской концепции основные положения розановской ориенталистики, но даже сознательно опирается на те же классические источники по истории Египта, что и предшественник — прежде всего на Бонапартовскую энциклопедию, работы Шамполлиона и атлас Лепсиуса.

В эмигрантский период, канонизировав в рамках собственной хилиастской концепции образ и наследие Розанова, Мережковский переосмысляет и берет на вооружение некоторые из его основных идей, к которым раньше относился с резким неприятием. Так, розановский концепт пола, осмысленный в религиознокосмологической перспективе, становится лейтмотивом историософии Мережковского, тайна пола, «вскрытая Розановым», претворяется у парижского писателя в «Тайну Двух», мистически подготавливающую явление «Тайны Трех», наступление эры святого духа. Переосмысляя категорию пола, Мережковский при этом лишает ее неизбежной у Розанова физиологической заземленности и по законам своего «антинатального» мышления превращает в холодный концепт, за которым стоит не пульсация крови и трепет плоти, а игра интерпретациями различных памятников и текстов древности.

Порой Мережковский и вовсе меняет свои былые оценки по одному и тому же поводу на прямо противоположные. Так, если в 1913 г. в статье «Розанов» писатель доказывал, что у его героя отсутствует полнокровное понимание личности, поскольку ее «съедает» стихия пола, то теперь, в «Египте и Вавилоне» и «Атлантиде — Европе», он превращает цитату из «Людей лунного света» «Пол — равнодействующая личности» в символический лейтмотив своих писаний, вскрывающий суть хилиастской антропологии.

Сам жанр фрагментированных историософских текстов («Тайна Трех. Египет и Вавилон», «Тайна Запада», отчасти «Иисус Неизвестный» и беллетризованные биографии), сопровождаемых интимно-личным обращением к читателю, у позднего Мережковского, очевидно, восходит не только к афористике

Ницше, но и к розановскому «разорванному» письму образца «Уединенного» и «Опавших листьев», хотя и совершенно лишается полифонической многомерности проявлений авторского «я», разлагающего литературную риторику.

Подобно Розанову, поздний Мережковский провозглашает «святость» дохристианских фаллических культов. Но если первый предлагал сделать христианству «прививку плоти», опыт которой ему, по мнению писателя, свойствен не был, то второй трактовал этот вопрос сообразно со столь близким себе триадологическим принципом: изначально иудео-христианство владело полнотой «тайны пола»; затем — в эпоху исторического пути Церкви — это знание было потеряно, поглощено аскетическим модусом духовного опыта; наконец, в «Царстве Божием на земле, как и на Небе» эта полнота вновь обретется в исполнении Третьего Завета.

«Пол» связывается в идеологии Мережковского с мистифицированным концептом «Любви» таким образом, что семантически сопрягается со всеми греческими словами, обслуживающими соответствия этому русскому понятию и традиционно различаемыми по лексическому наполнению библейскими экзегетами и богословами: и словом егоз (романтическое и плотское влечение), и словом philia (душевная привязанность, нежность), и словом адаре (созидающая, всепрощающая, жертвенная любовь, в пределе – любовь Божественная). Из концепции Мережковского напрямую вытекает, что «пол» в своей метафизической явленности субстанционален предвечному опыту Бога Троицы. Тайна Одного исполняет Личность, тайна Двух – «пол», тайна Трех воплощает Общество – Tres faciunt collegium.

«Пол» лежит в основе и эпистемологических построений в «Тайне Трех». Святость пола являет собой «трансцендентную мистерию», в которой человек «обретает сопричастность миру горнему»: «половая жажда есть жажда познания, любопытство к трансцендентному»⁶¹, «пол есть единственно-возможное для человека, кровнотелесное "касание к мирам иным", к трансцендентным сущностям. Тут, в половой любви, – рождение, и тут же – смерть, потому что умирает все, что рождается; смерть и рождение – два пути в одно место, или один путь туда и оттуда»⁶². «Пол» виделся Мережковскому эпифанией Троицы в человеческом теле, изначальным плотским опытом приобщения к онтологическому нераздельному и неслиянному единству Трех в Одном.

Из этих утверждений проистекала характеристика всего языческого периода истории с ее оргиастической физиологичностью

как эры Завета Отца. Нет нужды цитировать бесконечное число приводимых Мережковским примеров дохристианских манифестаций святости пола - от «божественной» проституции служительниц Иштар до египетских бестиалий, которые грезились Мережковскому, вслед за Розановым, «истинным опытом» понимания животных как существ, в большей мере причастных «божеству», чем человек, утерявший способность к «небесной радости земли». И все же с наибольшей очевидностью святость пола в дохристианскую эру воплощается для Мережковского, как и для Розанова, в ветхозаветном обрезании: «Обрезание есть жениховство человека Богу, кровное, плотское. Завет брачный, брачный союз, половое совокупление человека с Богом. Это странно и стращно. И как об этом говорить нашими проклятыми словами, бесстыдно-дикими или анатомически-трупными? Тут, в самом деле, "язык прилипает к гортани, и бумага под чернилами горит, тлеет, проваливается" (В. Розанов). Но разве менее страшно и странно Боговкушение, питание человека Телом и Кровью Бога? "Какие странные слова! Кто может это слышать?" – ужаснулись ученики Его, когда услыхали об этом впервые»63. Для эры Завета Отца это «ужасающее» таинство по глубине проникновения в мистериальные глубины подобно тому, чем в эпоху Сыновнего Завета стала евхаристия. Обрезание и Причастие взаимно отражаются и скликаются друг с другом как мистические сердцевины двух последовательных заветов. И таинство Бескровной Жертвы, которое по своему смыслу ознаменовало победу над зараженной грехом и смертью плотью «мира сего», своим прообразом имеет самую огненную точку возвышенного утверждения даже не просто плоти, а - пола.

Понятно, что концепция Мережковского при всей ее неортодоксальности не позволяла принять мысли Розанова 1900-х и – особенно – периода «Апокалипсиса» о том, что Христос был отрицанием Отца, а Новый Завет порывал с Ветхим. Следуя логике своих рассуждений, писатель-историософ заявлял, что Спаситель, обрезанный по всем требованиям Закона, кровью этого таинства окончательно и вполне скрепил союз Человека с Богом. В обрезании, следовательно, воедино сливаются полнота утверждения пола и преемственность между двумя Заветами. В подтверждение тезиса об изначальном приятии Христом «пола» Мережковский постоянно ссылался на символическое библейское изображение Господа Женихом, а Церкви Невестой. Именно этот аспект выделяется в его экзегезе Нового Завета. Пример тому – толкование писателем евангельского эпизода об исцелении кровоточащей женщины (Мк. 5; 25–28), которая «сзади подо-

шла, потому что стыдилась болезни своей, таила ее от людей, так же как все таят друг от друга вечную "стыдную рану" свою – пол»⁶⁴. Мережковский разъясняет этот эпизод следующим образом: через исцеление Христос взял на себя «постыдную рану» пола, а значит – целиком принял Завет Отца.

По Мережковскому — и здесь он близок Розанову 1900-х — 1-й половины 1910-х — язычество всегда выявляло глубинную связь «пола» с воскресением. Таким образом писатель дополняет свое понятие о «Тайне любви в Воскресении». Развитис эта мысль получает не только посредством многочисленных примеров из языческих культов — воскрешения Озириса Изидой, Таммуза Иштар и т.д., — но и особой трактовки собственно Воскресения Христова. Ключевое значение придает Мережковский тому факту, что первой восставшего из гроба Спасителя увидела женщина, Мария Магдалина. Далее писатель разворачивает ряд рассуждений о том, что любовь Марии оказалась сильнее смерти и само Воскресение Господне явилось чудом этой любви, в котором — и тут ощутима эпигонская схема соловьевской софиологии — раскрывается «тайна Вечно-Женственного в Вечно-Мужественном» 65.

Любовь же может пониматься «антиномично», т.е. в том числе и с «плотским» оттенком, что, как это вообще свойственно Мережковскому, выражено скорее имплицитно, являясь характерным примером «метафизической двусмысленности» понятийного аппарата писателя. Двусмысленности и размытости понятия любви, по Мережковскому, который вполне сносно знал греческий язык, способствует и то, что он совершенно сознательно не различает адаре и егоз (слово — отсутствующее в новозаветных текстах). У Мережковского «эрос» выступает чем-то вроде познавательной эманации «агапэ». В статье «Блаженства» он пишет: «Столь непонятное, страшное для нас, в Его неиспытанной нами любви, небесно-земной, адаре, становится простым, легким и радостным в нашей любви, только земной — эросс» 66.

В связи с этим П.П. Гайденко замечает: «Христоборец Розанов в определенном смысле последовательнее и "со своей бесстрашной и почти бесстыдной, цинической пытливостью" прямее и честнее Мережковского: во имя "астартического" культа "святого пола", «святого семени» он отвергает христианство, "религию бессеменного зачатия", объявляя его религией смерти, небытия. Противопоставляя Новому Завету — Ветхий, христианству — иудаизм, Розанов в то же время сближает ветхозаветную религию с фаллическим культом Кибелы, который в реальности глубоко чужд и Завету Моисея, а не только Завету Христа» 67.

Что до концепции трех заветов, по Мережковскому, то одна из тайн ее «последнего откровения» — соединение Кибелы как языческого предзнаменования «Вечной Мистерии» не только с верой Моисея, но и с благой вестью Христа. Из этой двусмысленности проистекает «освящение» демонического опыта язычества. Но она же помогает на уровне логической конструкции избежать типично гностической альтернативы, которая присутствовала в подтексте сочинений того же Розанова 1900-х, а в «Апокалипсисе нашего времени» была заявлена почти откровенно: если между «физиологичным» Ветхим и «спиритуальным» Новым Заветами пролегает бездна, а Христос отвергает мир с его «мистической» фалличностью и вкусом к «плоти», то либо творец (демиург) этого мира — отнюдь не Всеблагой Бог, либо Иисус — «единородный сын» совсем другого отца⁶⁸.

Эрото-модернизированная христология Мережковского, пропитанная мифопоэтическими парами, при всей своей фундированности классическими источниками древности непосредственно вырастает из популярных упражнений «начала века» на тему «мистики пола». Писатель пытается механически согласовать между собой образы идей Ницше, В. Соловьева, Розанова, Вейнингера и свести их в идейный монолит теологической историософии, которая держится на неизбежной семантической «коррекции» - по сути вполне радикальной - церковных догматов и богословских построений. Так, синэргийное соединение человека с Творцом через Божественный кенозис, «истощение», явленное в Воплощении «от Духа Свята и Марии Девы», едва ли не подменяется обрезанием, а таинство искупления «заземляется» тем, что Господь воскресает не Божественной силой, свершившей тем самым предвечную волю Троицы, а несколько мистифицированной (в первую очередь за счет двоящейся «софиологической» мысли) тварной любовью обычной женщины. Многочисленные и пространнейшие размышления писателя на сотериологические сюжеты резюмируются Б.Дж. Розенталь следующим образом: «пол абсолютно необходим для спасения (...) пол должен раскрыть тайну самого творения»69.

Своеобразным синтезом философем «женско-мужского начала в Боге» и «пола в любви» явилось учение об андрогине⁷⁰ в духе платоновского «Пира» и последующей гностической традиции. Хотя непосредственные предпосылки к усвоению Мережковским этой темы были заданы гораздо более близкими по времени источниками – концепциями биполярности и бисексуальности О. Вейнингера. В целом же «андрогинность» — вполне логич-

ное производное тотальной антитетичности вырабатываемой мифологизатором-историософом картины мира и человека.

Писатель постулирует наличие в каждом существе метафизических черт противоположного пола. Причем в сознании Мережковского начала полов находятся в платонически-вертикальном соотношении: «В каждом мужчине есть тайная женщина. Неземная прелесть мужчины - женственность, женщины - мужественность. Эмпирический пол противоположен трансцендентному»⁷¹. Он выводит это понятие даже за пределы универсального принципа тварного мира. Двуполость, по Мережковскому, сущность божества. Ее проявления он находил не только в языческих культах (Изида и Озирис, Иштар и Таммуз, изображение единого существа с ликами Геры и Зевса на античных монетах), но и в ветхозаветном Боге Израиля. Тот факт, что на библейском иврите слово ELOHIM стоит в Пятикнижии во множественном числе, писатель толкует именно в этом смысле – как проявление мужеско-женственной дуальности Божественной природы72. Тот же концепт лежит в основе интерпретации «образа и подобия Божия» в акте творения человека с его имманентной двуполостью: «"И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему". Три Бога – Два в Одном – создают человека по образу Своему – двух в одном. "И сотворил Бог человека; по образу Своему, по образу Божию, сотворил его; мужем и женою сотворил их" (Быт. 1, 26 – 28). Сначала – "его", Мужеженщину, а потом – "их", мужчину и женщину: два пола в одном существе – вот что значит "образ Божий" в человеке. Кажется, нельзя яснее выразить догмат божественной двуполости: Андрогин создает Андрогина»73. Следовательно, Адам в предвечном замысле Творца о своем творении был «божественным существом» - андрогином, и «андрогинность» есть неотъемлемый и обязательный атрибут Личности. Анализируя мифологический корпус языческих культов, схематически упрощая реальный процесс мифогенеза и никак не оговаривая такую важную составляющую архетипической дуальности, как близнячное двойничество (по большей части вполне однополое), Мережковский пытается подчеркнуть, что едва ли не во всех этиологических системах древности первозданный человек был андрогином, «расщепившимся» на два противоположных пола в результате грехопадения и разрыва богообщения.

Но мужеско-женственное начало «раскрывалось» не только в языческих божествах и Яхве, но и, разумеется, в воплотившемся Слове – Иисусе Христе. С характерной вольностью в выборе и интерпретации источников Мережковский, говоря об этой стороне личности Спасителя, без обиняков отвергает евангельские

свидетельства по причине их «бесполости» и обращается к апокрифическим текстам, из которых черпает сведения о «неземной красоте» Христа. Истоки ее, по Мережковскому, именно в том, что это красота не только мужчины или только женщины, но «сочетание мужского и женского в прекраснейшей гармонии» по гераклитовскому принципу «противоположное — единое». «Отец и Мать в Сыне — простейшая геометрическая фигура Двуполости и Троичности в божественном Эросе-Логосе, как бы увиденный глазами Нумен Пола. Ибо в нашей земной геометрии трех измерений пол разделяется пространством на мужской и женский, а в четвертом измерении — вечности — он был, до рождения, и будет, после смерти, соединен, восстановлен в первичном единстве» 75.

Как видим, тезис о наличии мужского и женского начал во Христе необходим Мережковскому и для того, чтобы логически довершить свое учение о воскресении как возвращении в первозданное состояние личной полноты - андрогина. Для подтверждения этих мыслей писатель лейтмотивом сквозь свои тексты проводит цитату из окращенного очевидным гностическим влиянием апокрифического «Евангелия Фомы» (ссылки на которое встречаются в произведениях особо ценимого Мережковским Климента Александрийского), в котором речь идет о том, что Царство Божие придет тогда, «когда два будут одно (...) мужское будет как женское, и не будет ни мужского, ни женского»76. Тень этого «третьего», «целокупного» пола в современности Мережковский видит в гермафродитизме и однополой любви, в розановском комплексе «людей лунного света»: «Мужчины любят мужчин, женщины – женщин, потому что для тех в мужском просвечивает женское, а для этих в женском - мужское; как бы золотая россыпь первичной двуполости – целого Человека, Андрогина, большего, чем нынешний человек, расколотый надвое, на мужчину и женщину, сверкает в темной руде двух раздельных полов. Все это-то возможно-большее, первично-целое, совершенное, и пленяет «людей лунного света» в однополой любви»⁷⁷.

Разумеется, никаким апологетом «содомских игрищ» интеллектуально-суховатый и вполне «благочестивый» Мережковский никогда не был. Тайна «людей лунного света», равно как и иные «пугающе пронзительные» глубины, вроде ритуальной проституции или атропофагии, становились предметом его возвышенных поэтических афоризмов-медитаций потому, что в концепции писателя им отводилась роль мифологических предзнаменований истинной Мистерии. В мире протеистичных анти-

тез Мережковского они могли становиться замутненным окном в вечность, а могли служить и сатанинским извращением истинных смыслов. И даже процитированные выше слова на «гомоэротичную» тему тут же подвергаются интеллектуалистской сублимации – и писатель рьяно выступает против физических проявлений однополой любви, которые он противопоставляет духовной двуполости. Мысль Мережковского вновь тяготеет к антагонизму ноумена и феномена: библейское воплощение в Священной, но и вполне земной истории однополой «любви» - Содом - видится ему символом искажения Божественной истины в дьявольском зеркале. «Европа - это Содом», - заявляет писатель, - так как в ней господствует принцип однополости. На востоке Европы, в СССР, коммунизм с его стадной псевдособорностью «пришедших хамов» насаждает сугубо женское начало, в своей единичности безличное и бесполое. На Западе та же безличность и бесполость воплощена в самодовлеющем мужском начале - милитаризме. Апокалиптическим результатом столкновения этих полюсов может стать Вторая всемирная война, окончательная гибель человечества. Так мифопоэтика писателя начинает пробиваться к иным семантическим сферам и путем легкого перебора шифра перекидывает свой смысловой код из сферы мистики пола в область чистой историософии, где работают, однако, те же мифологемы.

Для историософского сознания Мережковского особо значимой оказалась классическая хилиастская мысль Иоахима Форского о том, что эпоха Сына, христианская эра Нового Завета непосредственно приближается к своему концу. Писатель осознает XIX и XX столетия как переходный период, характеризующийся сугубой борьбой Христа и антихриста. И если безумие и слепота человека соделают невозможным пришествие Царства Духа, то цивилизацию ждет безрадостный конец платоновской Атлантиды, первого человечества по Мережковскому. 1920-1930-е годы по понятным причинам сопрягаются в его сознании с усилением апокалиптических настроений именно вселенского масштаба, при сопутствующем тесном переплетении планетарной эсхатологии и злободневной актуальности. Парижский рецензент так пытался определить метод Мережковского и тот фундамент, на котором выстраивается здание философско-художественных идей «Атлантиды-Европы»: «Мережковский "Атлантиды" – не ученый, Философ ли он? Если философия и не является у него служанкой богословия – автора нельзя также назвать и теологом, - то все же философия играет у него в лучшем случае роль чего-то вспомогательного к основному горящему центру его

созерцаний. В этих созерцаниях внутреннее чувство неотделимо от внешнего видения, образуя вместе единый монолит пламенеющей горной породы. Все это - чисто апокалиптические черты, Поэтому-то книга Мережковского есть именно Апокалипсис наших дней (...) по своему духу, по веющему в ней пламени (...), по заключенному в ней методу мышления» 78. Акцентируя сплав рационального и «безумно-проповеднического» в «Тайне Запада», критик непосредственно связывает «дух» книги с посланиями апостола Павла, «которые ведь тоже - местами сплошь апокалиптика»⁷⁹. Эсхатологизм европейских настроений первой половины ХХ в., в среде русской эмиграции усугубленный особо трагическим переживанием русской катастрофы, способствовал тому, что «Атлантида-Европа» стала одной из немногих книг Мережковского, которая вызвала не только благожелательную, но и по-настоящему сочувственную критику. Исторический пессимизм писателя, его мифолого-циклическая концепция развития цивилизаций виделись непосредственным знамением времени и, разумеется, ставились в один ряд с прозрениями «Заката Европы», вышедшего всего за несколько лет до того. М. Алданов писал: «Эти идеи (...) не так уж тесно связаны с общим миропониманием П.С. Мережковского. Сходные мысли высказывались Шпенглером. Высказывались они выдающимся философом Г.А. Ландау (...) Высказывались они и другими (...) Некоторые из этих мыслей считает весьма близкими своим и пишущий эти строки. На них сходятся, таким образом, люди, чуждые и друг другу, и автору "Атлантиды-Европы"»80. Как видим, заслугой Мережковского представлялась прежде всего приобщенность к наиболее актуальным мыслительным токам эпохи,

Привлекая в качестве примера наименее изученные и наиболее темные, хотя и ставшие давно научной банальностью, археологические и антропологические факты, а также ряд важнейших мифологических символов, Мережковский в своей мифопоэтической историософии возводил происхождение древнейших цивилизаций, в первую очередь египетской и шумерской, к платоновской Атлантиде, отождествляемой с допотопным человечеством. Несмотря на историко-объективизированный характер повествования, Атлантида «Тайны Запада» является прежде всего мифогенным символом, который помог автору решить наиболее трудную для него задачу: в рамках триадологической историософской концепции, наполнив мифологическое прошлое реальным, символико-эпическим и благодаря платоновскому «Государству» во многом уже готовым содержанием, возвестить миру о настоящем. «Безумие XX века» он укладывает в апока-

липтическую сюжетную схему свершившегося и, «пророчествуя о прошлом», примеряет в этой книге на себя исконно библейскую роль пророка: в первую очередь даже не предсказывать неминуемое будущее, а раскрывать глубинный, вечный смысл происходящего «здесь и сейчас». При этом сами предсказания о будущей расплате приобретают модус условности: «так будет, если не покаетесь и не изменитесь». Экстатический характер пророческого повествования помогал писателю преодолеть ужас надвигающейся «европейской ночи». Это очень хорошо почувствовал Б. Поплавский: «(...) экстаз есть нечто мужественное до крайности, стоическое до предела, совершенно произвольное, максимально волевое (...) Им превозмогается страх (...) Новая книга Мережковского (...) есть (...) такой именно опыт непрерывного интеллектуального экстаза»81. Порочный круг пессимизма должен был разрешиться в «Иисусе Неизвестном». Но все же показательно, что видный католический публицист модернистского толка М. Здзеховский, с которым Мережковский был знаком с начала века, в 1930-е годы поддерживал регулярную переписку и чьи апокалиптико-мессионистские взгляды во многом соприкасались с идеями русского писателя, упрекал его в совершенно не приемлемом для христианина унынии: «Кстати Вы пишите мне о пессимизме Вашем. Но ведь Вы христианин, верите в Спасителя, а если так, то Конец может быть и радостью, - освобождением от "дурной безличности" - того кошмара, в котором мы сейчас живем»82.

Жители Атлантиды, по Мережковскому, были первозданными андрогинами и жили в земном раю божественной любви и мира. При этом божественно-безгрешны они не были, ибо в гордыне самоутверждения полагали себя богоподобными - «Человекобогами», в смысле символической антиномии «Богочеловека»/«Человекобога» в традиции Достоевского, Ницше и В. Соловьева. Скрепляется этот «комплекс греха» первого человечества символическим концептом Войны. Именно он и позволяет автору соотнести в рамках единого «текста истории» современное, «второе» человечество с «первым» в перспективе предчувствий Второй мировой войны как Второй вселенской катастрофы – знамения Конца. Из библейского понятия потопа вычленяются и подвергаются вторичной семантизации «стихийные» атрибуты, благодаря чему становится возможным его проекция в историческую современность: предстоит «второй потоп, но уже не вод, а крови и огня»83. Вершится эта картина Конца рядом доктринальных антиномий: безрелигиозность, пустота «благополучного» христианства и страсть современности к разрушению, явля-

ясь, с одной стороны, низшей точкой падения второго человечества, с другой – необходимое условие его будущего воскресения. В этом смысле, утверждает Мережковский, современные люди Конца как никогда близко находятся к пониманию Иисуса Неизвестного. Вселенскую катастрофу писатель связывает с властью дьявола в истории, который, во всем уподобляясь Творцу, стремится расколоть единство Троицы и внести в мир бесконечность дуализма. Современное человечество покорилось дьяволу потому, что видело в нем лишь героя «мифической басни», а не метафизическую реальность. Антиномия Заветов Отца и Сына, сиречь первого и второго человечества, имеет своим следствием два столь же противоположных результата. С одной стороны, их противоборство ведет к уничтожению друг друга и установлению Царства Антихриста; с другой, однако - между Отчим и Сыновним Заветами в перспективе Конца выявляется глубинная онтологическая связь, раскрывающая путь к победе Царства Духа-Матери.

В «Иисусе Неизвестном» Мережковский наиболее петально разрабатывает концепт «Царства Божия», в понимании которого он видит основное противоречие между Христом и христианством. Убыль эсхатологии в христианстве, болезнь «кажения» (восприятия Бога и дьявола как миф) привели его, по мнению писателя, к потере опыта переживания нерасторжимого единства Бога и мира, к разделению земного и небесного, плотского и духовного. Для образного углубления своей мысли Мережковский вводит этносимволы «иудейского» (синкретического) и «арийского» (платонизирующего это понятие) начал в постижении Царства Божия. Третий Завет исполняется в плотски-духовном Царстве Божием, где претворяется во Вселенскую Церковь Богочеловечества, преодоленный Любовью Закон окончательно сменится Свободой, в которой совершится Неизвестная Евхаристия Иисуса Неизвестного и каждая конкретная личность в бессмертии станет реально частью Тела Христова. Однако любопытно, что именно в главе «Царство Божие», одной из самых полемичных по отношению к ортодоксии в «Иисусе Неизвестном», писатель приходит к вполне «православным», в духе Халкидонского Собора, выводам о том, что Царство Божие, существуя в Вечности, свершается, постепенно прорастает во времени и истории.

В послереволюционные годы весь исторический путь человечества Мережковский осмысляет как исполнение Второго Царства, Царства Сына, поскольку все предзнаменования даже до- и нехристианской мифологии так или иначе служат явлению «Тайны Креста» и «Искупительной Жертвы». Только исповеда-

ние Креста и Пречистой Матери способно оградить мир от полного отчаяния ввиду приближающейся катастрофы, следствия внутреннего растления обуянного страстью к разрушению, алчного и жаждущего крови человечества.

Мышление Мережковского оказывается неизбежно «скриптоцентричным», построенным на понимании истории как полного и буквального исполнения библейского Откровения. Но, разумеется, со всеми поправками, вносимыми его индивидуальной хилиастской мифологией. Если идейный «пращур» русского писателя Иоахим Флорский в трактовке Писания просто пренебрегал экзегетическим преданием Церкви, то Мережковский ставит на его место всю совокупность внеположенных историческому христианству мистериальных откровений и мифологических предзнаменований, должных служить в концепции мыслителя комментарием и криптограмматическим ключом в духе гностицизма к постижению сокровенных библейских истин.

С Иоахимом роднило Мережковского враждебное отношение к «земным царствам», претендующим на воплощение в жизнь цезаро-папистских устремлений. Как последователи Иоахима, spirituales minores, видели в фигуре Фридриха II с его мессианскими претензиями на роль провиденциального устроителя земного рая эсхатологическое воплощение антихриста, так и Мережковский испытывал отторжение от самой идеи всемирной христианской государственности, созидаемой по законам падшего человеческого разума, высшим проявлением которой и явился коммунистический мессианизм. В этом отношении чрезвычайно показательно письмо Мережковского Муссолини, написанное в мае 1936 г. в связи с приглашением писателя приехать в Италию для работы над книгой о Данте. В этом весьма дипломатично составленном послании, признавая историческую обусловленность и оправданность конкордата фашистского режима с Ватиканом, Мережковский разворачивает диалектику собственных воззрений на соотношение власти кесаря и первосвященника. Подвергнув критике дантовскую дуальную модель необходимости неслиянного соработничества императора и понтифика, писатель делает следующий вывод: «Окончательное разрешение религиозной проблемы соотношения Церкви и государства, Креста и орла, состоит не в заключении эмпирического и относительного союза, не в Конкордате, ни тем более в их отделенности друг от друга, но в союзе совершенном, соответствующем основному догмату христианства: союзе двух вечных начал, человеческого и божественного, земного и небесного в Личности Христа, Первосвященника первосвященников и Царя парей»⁸⁴

Свой утопический проект выхода из катастрофического замкнутого круга современности Мережковский представил в написанной в начале Второй мировой войны статье «Две реформы». Здесь писатель обобщил собственные церковно-общественные идеи, сформулированные в «Иисусе Неизвестном», «Франциске Ассизском», «Реформаторах» и «Испанских мистиках». Мережковский пытается показать позитивную эволюцию христианского человечества как череду попыток реформации в лоне западной Церкви. Однако неудача этих попыток связана, как полагает автор, с отсутствием «экстатического» стремления к экуменическому единству. Лишь слияние трех великих Церквей в единой Вселенской Церкви приведет к полноте «мистического экстаза» и эсхатологическому преображению человечества, которое только так, через этот «экуменический проект», и преодолеет «дурную бесконечность», непереносимую трагику современности и истории в целом: «Обе реформы, внешняя, протестантская, и внутренняя, католическая, удались только наполовину, а это, в последнем счете, значит: совсем не удались, потому что все, что не до конца, а только наполовину, не существует в религии (...) Это значит: обе реформы не удались, потому что могли удасться только в соединении, а не в разделении Церквей (...) Если человечеству наших дней суждено опомниться и остановиться перед бесконечным самоистреблением в ряде войн, то оно вынуждено будет вернуться к прерванному делу реформы в обеих западных Церквах, протестантской и католической, присоединив к нему и восточную православную Церковь»85.

Чаяния Вселенской Церкви не терпят исторической реальности «обычных» социальных институтов, не терпят государственности в том смысле, в каком она является неизбежным исполнением «земного» служения христианского общества. По данному вопросу идеи Мережковского не претерпели значительных изменений со времен мистико-революционного «анархизма», теории «религиозной общественности» периода первой русской революции⁸⁶.

Если попытаться охарактеризовать религиозно-мифотворческую мысль Мережковского с точки зрения учения Н. Лосского об интеллектуальной, чувственной и мистической интуиции, то ее, вероятно, можно с полным правом назвать интуитивно-интеллектуальной⁸⁷.

С интеллектуализирующими установками религиозного мышления писателя связаны, помимо его общей захваченности формализованными схемами, и попытки трактовать традиционную церковную мистику как бессознательную, и систематиче-

ское отторжение от церковной догматики и предания даже тогда, когда его теория и учение Церкви в содержательном отношении совпадали.

К 1920-м годам оформляется и такая характерная черта культурной роли Мережковского-мыслителя, как компилятивность по отношению практически ко всему «тексту» русской культуры рубежа веков: философия всеединства, «русский космизм» и собственно символизм в разных его ипостасях, «физиологизм» Розанова и «христианизированное» ницшеанство, преображенная софиология и сексуальные теории Вейнингера, равно как и множество иных мировоззренческих систем предоставляют материал для доктринальной мозаики писателя. Мережковский становится едва ли не наиболее последовательным выразителем couleur locale символистского историзма, о котором современный исследователь пишет: «Эстетизация жизни с одной стороны, и превращение эстетики в жизненно-бытовую программу - с другой, отразились ярче всего в историческом мироощущении: мировая история предстала художественным произведением. История мира как целое есть эстетический артефакт, "текст". Соотношение одного события одного с другим осознается как цитатность. Символическое "цитирование" одного события через другое это акт перехода от значения события к событию значения»88.

Восходящая к романтизму символистская мифологема художника-демиурга последовательно транспонировалась Мережковским в область религии. Роль писателя состояла прежде всего в ценностно-метафизической возгонке символистского глобального эстетизма, в придании ему онтологического значения. Г. Адамович в общем-то имел все основания отметить: «Без Мережковского русский модернизм мог оказаться декадентством в подлинном смысле этого слова, и именно он с самого начала внес в него строгость, серьезность и чистоту (...) Тут было возвращение к величайшим темам русской литературы, к великим темам вообще»⁸⁹.

Но подобная «онтологизация» символистских подходов отнюдь не означала пути ни к глубинной религиозной антропологии, оставшейся у Мережковского вполне схематично поверхностной, ни к полнокровному христианскому историзму.

Скажем, «первородный грех» — важное словосочетание в мифопоэтическом тезаурусе писателя, однако при этом оно неизменно остается не более чем категорией, причем скорее космологического порядка, «метафизическим фактором», а не живым знанием человека о нечистоте собственного сердца, опытом духовной брани и глубокого психологизма. Но традиционный для

европейской культуры христоцентризм требует именно индивидуализированной антропологии, а потому писатель оказывается в тенетах очередной антиномии и разрешает ее зачастую путем героизации личности в духе возрожденческого титанизма с легко угадываемым привкусом ницшеанства⁹⁰. Не случайно Е. Лундберг вообще отказал мировоззрению Мережковского в праве именоваться религиозно-христианским, отмечая, что его уклон – от тяжкого к легкому, от загадочного к логически-примиренному, от фрагментарного к стройному, тогда как с христианской точки зрения все утешительное, успокаивающее, логически разрешающее антитезу должно быть заподозрено, ведь уклон жизни Христа – к возрастающей трудности задач, к подвигу⁹¹.

Что же касается историзма, то в применении к художественному времени в романах Мережковского в науке уже высказывалась мысль о синтезе двух основных моделей - линейной и циклической, «гегельянской диалектики и ницшеанской, "дионисийской" модели времени как вечного возврата и повторения»92. Этот тезис совершенно верен по отношению к той картине истории, которую писатель пытается выстроить в своих ранних художественных произведениях. Однако в позднем творчестве - и в этом сказывается характерная динамика символистской эстетики – эсхатологизм скорее разрушает линейную модель. Традиционно христианская концепция времени совмещает в себе принципы «космологического и исторического сознания» 93. Христос, предвечный Логос, совершающий онтологическое Искупление человечества, рождается и совершает Свой Крестный Подвиг во времени, в истории. Совмещение космологического и исторического аспектов времени имеет принципиальный, христологический характер: оно предстает как проявление единства человеческой и Божественной природ в личности Спасителя. Прот. Г. Флоровский отмечает: «Только в истории можно ощутить подлинный ритм церковности, распознать (...) рост Таинственного Тела. Только в истории можно убедиться в мистической реальности Церкви и освободиться от соблазна ссуживать христианство в отвлеченную доктрину или мораль»94. Этого «ссужения» боялся всю жизнь и Мережковский. Однако чувство конкретной истории в его сочинениях неизменно затмевалось экспансивной мифопоэтизацией. В 1920-1930-е годы линеарная модель исторического процесса окончательно оттесняется в них футуристически ориентированной космологической моделью. Термин «космологический» в данном случае следует понимать, разумеется, достаточно условно и широко: «причинно-следственные отношения связывают в космологическом сознании не настоящее и

будущее: они связывают прежде всего некое первоначальное состояние (прошлое, задающее точку отсчета) одновременно как с настоящим, так и с будущим; настоящее и будущее оказываются связанными, таким образом, не непосредственно, а опосредованно — через это исходное, интегральное и всепроникающее состояние» Отмечая сходство космологической модели времени с православным пониманием иконы, тот же Б. Успенский пишет: «если мы будем также считать, что прошлое онтологически связано с настоящим и что эта энергия прошлого проникает в настоящее, — мы будем иметь дело, очевидно, не с историческими, а с космологическими представлениями» 6.

Историческая модель Мережковского изоморфна вышеописанной, однако «интегральным, всепроникающим» аспектом, «онтологически связанным» со всеми остальными аспектами времени, является здесь не этиологическое прошлое, а эсхатологическое будущее Третьего Завета. Крестный Подвиг Христа как бы выключается из истории, поскольку сам по себе, без отнесенности к будущему исполнению Тайны Трех, просто теряет свой смысл. События же земной человеческой истории вообще приобретают статус реальности только в качестве цитат либо ретроспективного «анамнезиса» эсхатологической перспективы. Если принять тезис П. Флоренского, развитый Б. Успенским, о том, что историческое сознание по модели сна имеет дело (в широком смысле) с потусторонней реальностью иных временных пластов, то применительно к концепции позднего Мережковского можно утверждать, что вполне реальным для него оказывается только эсхатологическое будущее, по отношению к которому история предстает чем-то не вполне довоплощенным и онтологически состоятельным.

С этим связаны важнейшие историософские символы Мережковского, семантическое поле которых можно обозначить как циклично-аналоговое: солнце, звезды, время суток «вселенской истории», движение планет и т.д.97. Они обеспечивают соотнесенность реальных событий и крупных деятелей истории с историософским эталоном.

Настоящее и время истории в целом предстают «опрокинутой» цитатой третьезаветного будущего. Такое настоящее все находится в поле парадокса, оно — зеркальная противоположность Царства Божьего: «(...) выйдите из этого мира, из трех измерений, и войдите в тот мир, в измерение четвертое, где нижнее становится верхним, и верхнее — нижним, правое — левым, и левое — правым; где все наоборот. Только "перевернувшись", "опрокинувшись", только "вниз головой", к ужасу всех, как будто

твердо на ногах стоящих, "здравомыслящих", можно войти, влететь, упасть, из этого мира в тот, из царства человеческого в царство Божье, из печали земной в блаженство небесное»98. Трагический пафос настоящего и состоит в том, что на своих провиденциальных вершинах - а других вершин «историзм» Мережковского вообще не знает - оно испытывает трагическое противоречие между зреющим в нем «предзнанием» и трагическим несоответствием этому «предзнанию» обреченности на дольнее «здесь и сейчас». История предстает для Мережковского, как и для многих других русских модернистов, драмой и театром символов, в котором человек - то игрок, то игрушка. Для писателя совершенно не существенно совпадение его концепции с «исторической правдой», так же как и внешней логикой мифологических концепций, поскольку историческое вообще приобретает смысл только в соотношении с мистериальным. Мистериальное и историческое вполне слились в плане уже состоявшейся реальности лишь в служении Иисуса Христа, во всех же прочих случаях они в той или иной степени трагически разведены. Говоря о нерасторжимой связи истории и мистерии в одном из канонических Евангелий, Мережковский отмечает: «Эти-то два металла и сплавлены Матфеем на огне жарчайшем в крепчайший сплав, так что они уже не два, а одно; то, что было однажды во времени, в истории, есть и то, что было и будет в вечности, в мистерии: первый день Господень есть уже наступившее царство Божие»99.

Таким образом, историзм Мережковского – это историзм мистериально-трагического толка.

В связи с вопросом о дуальности, антитезах и антиномиях в концепции писателя стоит вновь вернуться к вопросу о ее связи с гностицизмом. В целом влияние гностицизма в случае с Мережковским выражается скорее не в присутствии тех или иных доктринальных концепций, восходящих непосредственно к Василиду. Валентину, Порфирию или Ямвлиху (герою первого романа писателя, учителю Юлиана Отступника), хотя этот аспект тоже не надо недооценивать 100, а в характере основных мировоззренческих структур. Гностические элементы проявляются в первую очередь в установках на криптограмматическое извлечение эзотерического смысла из мифолого-сакрального опыта – ради спасения, либо его предвосхищения. Причем традиционный христианский апофатизм совершенно чужд писателю. Свои идейные построения он, как и следует истинному гностику, максимально рационализирует и обращает в догматическую систему. При этом если церковная догматика имеет целью лишь «оградить пределы» мысли – а внутри ограды возможно любое богословское творчество, то догматический рационализм Мережковского тотален и негибок. Наконец еще один важный гностический след в мышлений писателя — всепроникающий космологизм и особая роль прамифа 101 в историософских построениях. Живой исторический процесс пропускается сквозь фильтр этих категорий.

Х. Стэммлер утверждает, что основное отличие мысли Мережковского, равно как Бердяева и Розанова, от классического гностицизма заключается в неприятии раздвоенности мира, субстанциональности добра и зла, в отвержении манихейской философской «ноты» (которая слышится им и в официальном церковном богословии). Отсюда проистекает стремление «обуздать» исторический процесс вплоть до революционных методов¹⁰². Исследователь в этом отношении сближает установки Мережковского с мыслью Оригена, как она выражена писателем в биографии Данте.

Однако снять эту раздвоенность Мережковский пытается с помощью одной из типично утопических моделей исторического процесса, пронизывающих собою культуру XX в. Отталкиваясь от традиции, Мережковский должен был неминуемо придти к утопизму, устремленному к созиданию Царства Божия на земле. В этом отношении писатель воплощает собой вполне наглядный пример непосредственной связи между модернистским эстетизмом с его установками на жизнестроительство и утопизмом, а в пределе и тоталитаризмом.

Наконец, следует отметить, что в 1930-е годы Мережковский, безусловно, видел собственное призвание не в литературной деятельности, а в исполнении пророческого служения. Ю. Терапиано в своих воспоминаниях отмечал, что писатель желал быть судимым по законам не литературы, а религиозно-философского опыта и в последние годы жизни горько жаловался на непонимание критики, пытавшейся применить к осмыслению его творчества критерии сугубо художественные. «Он ощущал себя предтечей грядущего Царства Духа и его главным идеологом (...) Диктаторы, как Жанна Д'Арк, должны были исполнять свою миссию, а Мережковский – давать директивы. Наивно? Конечно, наивно в плане истории, но в метафизическом плане, где пребывал Мережковский, "наивное" становится мудрым, а "абсурдное" – самым главным и важным; так верил Мережковский» 103.

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

² Гофман М. Книга о русских писателях последнего десятилетия. СПб., 1908. С. 210.

- ³ Eliasherg A. Russische Literaturgeschichte. München, 1922. S.138.
- ⁴ Цит. по: Spengler U. Merezhkovskij als Literaturkritiker. Lucerne-Frankfurt/M., 1972. S.18.
- ⁵ Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. (Библиотека «Русского слова»). М., 1914. Т. І. С. V.
- ⁶ О перипетиях выдвижения кандидатуры Мережковского на соискание Нобелевской премии, показательно фиксирующих эволюцию его литературной репутации в Европе 1910–1930-х годов, см.: *Марченко Т.* Русские писатели и Нобелевская премия (1901 1955). Köln; Weimar; Wien. 2007. C. 110–196.
- ⁷ В наиболее «уплотненном» виде весь аппарат обвинений представлен в работах: *Mirsky D.S.* Modern Russian Literature. L., 1925. P. 102; *Slonim M.* From Chekhov to the Revolution: Russian Literature 1900–1917. NY., 1962. P. 112; *Ильин И.А.* Творчество Мережковского // Москва. 1991. № 11. C.192.
- ⁸ Бахтин Н. Мережковский и история // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 316.
- ⁹ Мережковский Д.С. Тайна Трех. М., 1999. С. 14.
- ¹⁰ Там же. С. 174.
- ¹¹ Вейдле В. Культура и жизнь: об искусстве биографа // Современные записки. Париж. 1934. № 55. С. 493.
- 12 Lednicki W. Ibid.
- 13 См.: *Мамардашвили М.К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984.
- ¹⁴ Валевский А.Л. Биографика как дисциплина гуманитарного цикла. // Лица. Биографический альманах. 6. М.; СПб., 1995. С. 34.
- ¹⁵ Lenant F.W. Dilthey et les autres: philosophie, biographie et réligion. P.; 1965. P. 8.
- ¹⁶ Винокур Г.О. Биография и культура. М., 1927. С. 37, 77.
- 17 Вахтель Э. Замечания о взаимоотношении художественных и научных произведений Тынянова // Седьмые тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995–1996. С. 229–230.
- ¹⁸ Мандельштам Ю. «Лица святых». Новая книга Д.С. Мережковского // Возрождение. Париж. 1936. № 4053. С. 9.
- 19 См.: Stammler H.A. Russian Metapolitics: Merezhkovsky's Religious Understanding of the Historical Process // California slavic studies. Berkeley. 1976. № 9. Р. 123–138; Bedford C.H. D. Merezhkovskiy. The Third Testament & the Third Humanity // The Slavonic & East European Studies, 1963. Vol. 42. № 98. Р. 140–161; Pachmuss T. D.S. Merezhkovzky in exile. The master of the genre of biographie romancée. NY; Bern; Frankfurt/M; Paris, 1990. Р.66–89; Бельчевичен С.П. Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д.С.Мережковского. Тверь, 1999; Кулешова О.В. Притчи Дмитрия Мережковского. Единство философского и художественного. М., 2007. С. 49–123 (работа содержит ряд суждений, не выдерживающих критики).
- 20 Флорова Л.Н. Проблемы творчества Д.С. Мережковского. М., 1996. С. 43.

- 21 Бердяев Н. Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Бердяев Н. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 368. Эта оценка Бердяева, очевидно, не свободна от желания философа, ко времени написания статьи (1916) отошедшего от круга Мережковского-Гиппиус, отмежеваться от влияния на свое мировоззрение раннего периода символистского мэтра с его концепцией трех заветов.
- ²² В наиболее ярком виде этот подход представлен в работе: *Gras M*. Die Religionphilosophie von D.S. Merezkowski mit besonderer Beruecksichtigung der Drei Testamente. München, 1955.
- 23 Брюсов В. (Аврелий). Чорт и хам // Весы. 1906. № 3-4. С. 43.
- ²⁴ Базаров В. Христиане Третьего Завета и строители Башни Вавилонской // На два фронта. СПб., 1909; Лундберг Е. Мережковский и его новое христианство. СПб., 1914. Тот же Бердяев по этому поводу замечает: «бессилие внутренно разрешить религиозные проблемы, творчески раскрыть новое, небывшее, пророческое приводит Мережковского к вечному ожиданию пришествия Духа, откровения трансцендентного, а не имманентного, к перенесению центра тяжести вовне». (Бердяев Н. Указ, соч. С. 370–371).
- ²⁵ Lowith K. Meaning in History, Chicago, 1949. P.120.
- ²⁶ См.: Фридлендер Г.М. Д.С. Мережковский и Генрик Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского) // Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 411–434.
- ²⁷ См.: Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 327–355; Мозговая Э.Я. В.С. Соловьев и Д.С. Мережковский // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. М., 1996. Вып. 19. С. 112–125.
- ²⁸ См.: *Козырев А*. Владимир Соловьев и Анна Шмидт в чаянии «Третьего Завета» // Россия и гнозис. М.,1996. С. 23–42.
- 29 Белый A. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 31.
- ³⁰ *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. М., 1996. С. 160.
- 31 Подобного рода пневматологические воззрения чужды Иоахиму. Однако следует заметить, что в традиционной софиологии присутствуют две относительно независимые тенденции, которые в самом общем виде можно характеризовать как пневматологическую (отождествляющую Софию со Св. Духом) и мариологическую (представляющую софийным воплощением Богородицу; наиболее ярко подобного рода воззрения выражены у о. Сергия Булгакова в кн. «Купина Неопалимая» Париж, 1929). Оба эти смысла присутствуют в построениях Мережковского и протеистически перетекают друг в друга очередное свидетельство его стремлений к концептуальному синкретизму.
- 32 Мережковский Д.С. Тайна Трех. С. 20.
- 33 Bedford C.H. The Seeker: D.S. Merezhkovsky. Kansas, 1975. P.161.
- ³⁴ Там же.

- 35 Benz E. Ecclessia Spiritualis. Stuttgart, 1964. S.13-14.
- 36 Мережковский Д.С. Тайна Трех. С.231.
- ³⁷ Там же.
- 38 Там же. С.18.
- 39 Обратить на это внимание стоит хотя бы для того, чтобы подчеркнуть безосновательность если не курьезность недавно высказанного суждения о «значительном воздействии» антропософии Р.Штейнера на формирование подобных воззрений Мережковского (Кулешова О.В. Притчи Дмитрия Мережковского. Единство философского и художественного. С. 35 и далее). В той же работе штейнерианским влиянием объясняется происхождение едва ли не всех основных христологических понятий Мережковского, причем именно тех, что коренятся во вполне традиционном христианском богословии, знакомство с которым у русского писателя состоялось задолго до того, как концептуально оформились теории главного антропософского «гуру».
- ⁴⁰ *Мережковский Д.С.* Тайна Трех. С. 506–507.
- ⁴¹ Подробный обзор египетской темы в русской литературе, а также антологию соответствующих избранных текстов см. в: *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 кн. М., 2006. Кн. 1. С. 17–324. Кн. 2. С. 7–223.
- ⁴² Шлосберг Л. «Тайна Трех». Дим. Мережковский (Рец.) // Виленское утро. 1927. № 1887. 15 января.
- ⁴³ Там же.
- 44 Литературное наследство. Т.92. Кн.1. С.330.
- ⁴⁵ Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову // Русская литература. 1991. № 2. С. 168.
- ⁴⁶ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 150.
- ⁴⁷ О восприятии Мережковским Ницше см.: Rosental B.G. Nietzsche in Russia: The Case of Merezhkovsky // Slavic Review. № 3. 1974. Р. 429–452; Rosenthal B.G. Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky's Intellectual Evolution // Nietzsche in Russia. Princeton, 1986. Р. 69–94; Clowes E.W. The Integration of Nietzche's Ideas of History, Timc, and «Higher Nature» in the Early Historical Novels of Dmitry Merezhkovsky // Germano-Slavica. V. 3. № 6. 1981. Р. 401–416; Розенталь Б. Мережковский и Ницше (к истории заимствований) // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 119–136.
- ⁴⁸ Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 56.
- ⁴⁹ Новое время. 1910. 23 декабря.
- 50 Например, в статье «Как В. Розанов пил кровь» (Речь. 1913. 20 ноября) по поводу материала «Напоминания по телефону» (Новое время. 1913. 18 ноября): «Метафорическое кровопийство Розанова давно уже всем ведомо. Но вот оказывается, что он мечтает и о кровопийстве физическом». Далее следуют призывы «обуздать Розанова».
- ⁵¹ Гиппиус З. Задумчивый странник (О Розанове) // Окно (Париж). 1924.
 № 3. С. 294.

- 52 Гиппиус З. Дмитрий Мережковский // Мережковский Д.С., Гиппиус З.Н. 14 декабря. Дмитрий Мережковский. М., 1991. С. 448.
- 53 *Мережковский Д.* Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991. С. 273.
- 54 Там же. С. 274.
- 55 Там же. С. 275.
- 56 Вопросы жизни. 1905. № 9. С.135.
- ⁵⁷ Цит. по публ.: *Мережковский Д*, Грядущий Хам. М., 2004. С. 109.
- 58 Мережковский Д. Акрополь. С. 275.
- 59 Матич О. Христианство Третьего Завета и традиция русского утопизма // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. С. 107.
- 60 Знамя труда. 1918. № 1.
- 61. Мережковский Д.С. Тайна Трех. С. 108.
- 62 Там же. С. 29.
- 63 Там же. С. 106.
- 64 Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. С. 228.
- 65 Там же. С. 324-325.
- 66 Числа. Париж. 1933. № 7/8. С. 208.
- ⁶⁷ Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. С. 371.
- ⁶⁸ На логическую неизбежность в розановской «картине мира» этой альтернативы писатель указывал еще в 1900-е годы. См.: Мережковский Д.С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства. СПб., 1908. С. 95.
- ⁶⁹ Rosenthal B.G. Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. The Hague. 1975. P. 107,109.
- 70 О культурологической роли мифологемы андрогина в неоромантизме и символизме см.: Crouzet R. Monstres et merveilles: poétique de l'Androgyne // Romantisme. Paris. 45. 1984. P. 25–41. Тот же вопрос на материале мотивных реминисценций и аллюзий конспективно рассматривается в ст.: Козлов С.Л. Любовь к андрогину: Блок-Ахматова-Гумилев // Тыняновский сборник. Пятые тыняновские чтения. Рига, 1994. С. 155–172.
- 71 Мережковский Д.С. Тайна Трех. С. 112.
- 72 Традиционная христианская экзегеза интерпретирует эту грамматическую форму как прикровенное указание на триипостасность Единого Бога (глагол в этой конструкции стоит в единственном числе). Примечательно, что Мережковский, «захваченный» богословием «Трех в Одном», достаточно хорошо знакомый с соответствующей литературой и безусловно знавший об этом общепринятом толковании, не находит нужным даже вскользь о нем упомянуть.
- 73 Мережковский Д.С. Тайна Трех. С. 460.
- 74 Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. С. 231.
- 75 Мережковский Д.С. Тайна Трех. С. 377.
- 76 Примечательно, что значительно чаще цитируется именно апокрифический источник, а не послание ап. Павла к Галатам, где мысль о том, что во Христе «несть ни мужеский пол, ни женский» (3:28) стоит

и традиционно понимается Церковью в евхаристическом контексте. Перед нами еще один характерный пример того, как Мерсжковский, в концепции которого восходящее к В. Соловьеву учение о «всеединстве» в Царстве Божием занимает столь важное место, несколько дистанцируется от новозаветных слов вплоть до цитирования их неканонического содержательного коррелята, отсылающего тем не менее «традиционного» христианина к словам апостола.

77 Мережковский Д.С. Тайна Запада. С. 199.

⁷⁸ Салтыков А. Апокалипсис Мережковского // Возрождение. Париж. 1930. № 1773. 10 апр. С. 3–4.

⁷⁹ Там же.

- 80 Алданов М. Д. Мережковский. Тайна Запада // Современные записки. Париж. 1931. № XLVI. С. 490.
- 81 Поплавский Б. По поводу «Атлантиды-Европы» // Числа. Париж. 1931. № 4. С. 161.
- 82 Мережковский Д.С. Письма из Парижа в Вильнюс / Публ. А. Йокубайтиса // Вильнюс. 1990. № 1. С. 147–156. Письмо от 7.12.31. Ср. высказывание Н. Бердяева: «Д.С. Мережковский современный, новый человек, человек нашего зыбкого времени. Он сам себя не знает, не знает, что в нем подлинно и онтологично и что призрачно и нереально ⟨...⟩ Он по-своему очень искренний человек, ищущий веры и мучающийся ⟨...⟩ Силы веры в нем нет, он скептик, страшащийся смерти, но перед людьми он всегда предстает с догматическими формулами своих исканий веры, всегда напряженных и взволнованных» (Бердяев Н.А. Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004. С. 222). Показательно и замечание Поплавского о том, что апокалиптика Атлантиды написана «тончайшей прелестью и ядом поэта декадента» (Поплавский Б. По поводу «Атлантиды-Европы». С. 164–165).
- 83 Апокалиптически понятый символ Атлантиды с легкой руки Мережковского занял довольно видное место в образно-историософском языке русской эмиграции межвоснной эпохи. Примечательно, что в 1938 г. в Нью-Йорке была опубликована поэма Г. Голоховастова «Гибель Атлантиды», в которой разрабатывается та же тема, но с явно полемическим и даже пародийным по отношению к парижскому мэтру уклоном: Атлантида погибаст потому, что ее жители решили сделаться андрогинами и тем самым обрести богоподобие.
- 84 Цит. по: Pachmuss T. D.S. Merezhkovsky in Exile. P. 14 / Пер. с фр. оригинала мой. — В.П.
- 85 Мережковский Д.С. Две реформы // Вестник РХД. Париж. 1984. IV. № 143. С. 84–86.
- 86 См.: Кошарный В.П. Религиозно-революционная теория Д.С. Мережковского: предпосылки и основные идеи // Из истории русской философии. М., 1993. С. 3–33.
- 87 Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. Париж, 1938. С. 150. См. также: Колобаева Л.А. Мережковский-романист // Изв. АН СССР. Сер. литер. и языка. 1991. № 5. С. 447 и Сальма Н. Д.С. Мережковский(1866—1941) теоретик и прозаик

(вариант религиоэного волюнтаризма) //Acta Univ. Szegediensis de Attila Jozsef nominatae...Diss. Slavicae. Szeged. 1989. № 20. С. 144. В последней работе интуитивизм Мережковского характеризуется как сугубо чувственный, что представляется нам совершенно неверным.

⁸⁸ Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992. С. 89.

⁸⁹ *Адамович Г.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 27.

- 90 Вообще следует заметить, что общепринятое мнение о «преодолении» Мережковским ницшеанства к середине 1900-х годов (См.: Rosenthal B.G. Stages of Nietzscheanism. P. 69–95; Rosenthal B.G. Nietzsche in Russia. P. 429–452; Clowes E. The Integration of Nietzsche's Ideas of History, Time, and 'Higher Nature' in the Early Historical Novels of Dmitry Merezhkovsky. P. 401–416) базируется скорее на факте окончательного формирования новой религиозной концепции «Главного» в творчестве писателя, чем на изучении его «концепции личности», которая и много позже обнаруживала свои ницшеанские истоки.
- 91 Лундберг Е. Мережковский и его новое христианство. С. 11–54.
- 92 Колобаева Л.А. Мережковский-романист. С. 450.
- 93 *Успенский Б.А.* История и семиотика // Успенский Б.А. Избранные труды. М.,1994. Т. 1. С. 22.
- 94 Флоровский Γ ., прот. Пути русского богословия. Париж, 1983. С. 508.
- 95 Успенский Б. История и семиотика. С. 21.
- ⁹⁶ Там же. С. 34.
- 97 Эти аспекты временной модели особенно характерны для проповеди. См.: Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб.,1997. С. 65–72.
- 98 Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. С. 262.
- ⁹⁹ Там же. С. 259.
- 100 См., в частности: Созина Е.К. Гностическая традиция в романной трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1896–1905) // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в худож. лит. Иваново, 1994. С. 86–94.
- 101 О гностическом осмыслении этих концептов см.: Jonas H. The Gnostic Religion. Boston., 1958. P. 43 и далее.
- 102 Stammler H. Russian Metapolitics. P. 130.
- 103 *Терапиано Ю*. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 31.

Историософская критика

Поздняя историософская и биографическая проза Мережковского вырастает из идейно-художественных построений, восходящих к самому рубежу веков. И по отношению, скажем, к жизнеописанию Наполеона, которое мы детально проанализируем ниже, равно как и многих иных героев биографики писателя, такие книги, как «Вечные спутники» (1897) и «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902), играли роль своеобразного пратекста.

Как известно, литературно-критическая мысль Мережковского рубежа веков вылилась в форму относительно законченной историко-культурологической концепции. В ее рамках ограниченный круг крупнейших русских и зарубежных литературных деятелей подвергался сознательной символизации и мифологизации: Пушкин, Толстой, Достоевский, Гете, Ницше. Антиномия двух движущих начал истории – «нового мистицизма как отречения от своего "я" в Боге и язычества как обожествления своего "я" в героизме» (514) — находила, по мысли писателя, свое разрешение в гармонии ренессансной художественной модели, модели религиозного и эстетического универсализма. Воплощением гармонического универсализма виделись Мережковскому Пушкин и Гете.

Позволим себе относительно подробно остановиться на рецепции образа Пушкина писателем-символистом, поскольку это поможет более многогранно рассмотреть пути утопической мифологизации под его пером исторических фигур. Это важно в перспективе осмысления подходов Мережковского к художественной обработке биографического материала и его жанрово-культурологического мышления в критике. В критике, как мы увидим, особого типа, для которой пусть и не реализованный, но укладывающийся в мифологическую схему потенциал «героя» важнее того, что тот реально успел сделать в своей жизни.

Как известно, знаменитая речь Достоевского о Пушкине (1880), произнесенная в связи с открытием опекушинского памятника, явственно засвидетельствовала тот факт, что национальная репутация поэта переходит на принципиально иной уровень общественного осмысления. Начинается активный процесс «разгерметизации» гушкинского образа: с одной стороны, его вхождение в народное сознание, сопряженное с характерными издержками порой чересчур «демократического» восприятия классического феномена, с другой – напряженная культуртрегерская пушкиноведческая работа литературно-общественной элиты конца XIX — начала XX в. Именно в период с 1880-го, когда исследователи получили доступ к основному фонду рукописей поэта, до 1905 г., ознаменованного открытием Пушкинского Дома, и формируется в российском сознании образ Пушкина как универсального воплотителя национальных смыслов.

Ясно, что именно символистская критика — в том числе в лице Мережковского — во многом обеспечила всеобъемлющий «анамнезис» пушкинского мира, дала его «метафизическую» интерпретацию, заложив концептуальную основу рефлексии над

жизнью и творчеством поэта с проекцией не только на «родное», но и на «вселенское».

Работа символистов над мифологизацией образов классиков оказалась чрезвычайно продуктивной в отношении самих этих классиков, обеспечив принципиально иную культуру их прочтения и понимания. Критическая мифологизация помогла Мережковскому и его современникам «открыть» семантическую многомерность пушкинского творчества, соединившего в себе весь диапазон мировой литературы — от древнейших жанров до новейших стилей. Но в не меньшей степени эта мифологизация отозвалась на зов самой эпохи пресловутого «серебряного века». Ясно, что насквозь прокультуренный модерн просто не мог не заговорить «чужими голосами», и через мифы о своих пращурах он заговорил прежде всего о себе.

В эссе «Пушкин», вошедшем в сборник «Вечные спутники», уже достаточно полно и системно выразился взгляд Мережковского на «лики» пушкинского творчества. Конечно, о Пушкине Мережковский писал много и в иных работах. Но в конечном счете именно сформулированной в этом эссе концепции творчества Пушкина и его роли в истории русской и мировой культуры литератор-символист оказался верен до конца. Не случайно по прошествии сорока лет с момента публикации «Вечных спутников», уже в эмиграции, писатель откликается на пушкинский юбилей 1937 г. помещенной в рижской газете «Сегодня» статьей «Мудрость Пушкина»³, которая целиком состоит из почти не измененных отрывков дореволюционного эссе.

Пушкинская тема в критике Мережковского широка и многообразна. Но мы остановимся лишь на наиболее четко прочерченных линиях ее развития, которые, в свою очередь, много говорят о самом Мережковском и его эпохе, ее чаяниях, языке ее культуры, для которой феномен Пушкина оказался своеобразным зеркалом, средством напряженного самопознания.

Прежде всего, лейтмотивом в рецепции Пушкина модернистским кругом вообще и Мережковским в частности проходит категория «связи времен». В этом смысле более чем показательны слова Ин. Анненского из предсмертной юбилейной статьи о Гоголе: «Так и кажется, что все, что было у нас до Пушкина, росло и тянулось именно к нему, к своему еще не видному, но уже обещанному солнцу. Пушкин был завершителем старой Руси. Пушкин запечатлел эту Русь, радостный ее долгим неслышным созреванием и бесконечно гордый ее наконец-то из-под сказочных тряпиц засиявшим во лбу алмазом»⁴.

В этих словах содержится важное в контексте эпохи определение Пушкина как поэта, завершающего «старое» и зачинающего «новое». Сопряженность личности поэта с категорией исторического излома, некого эона «между» разными временными пластами остро переживается культуртрегерами рубежа веков.

И именно эту общую категорию (не впервые, конечно, означенную Анненским в приведенном отрывке) Мережковский вводит в свои размышления о Пушкине: «Подобно Петру Первому, с которым он чувствовал глубокую связь, Пушкин был не столько совершителем, сколько начинателем русского просвещения. В самых разнообразных областях закладывает он фундаменты будущих зданий, пролагает дороги, рубит просеки» (489).

Эти суждения Мережковского, кажется, непосредственно соотносятся с тезисом Анненского о «связывающем времена» Пушкине – «завершителе» и «зачинателе».

Но мысль Мережковского всегда подразумевает необходимость антиномии, и изнутри его взгляда на Пушкина приведенный тезис, развиваясь и углубляясь, как бы преображается едвали не в свою противоположность. В конце концов для Мережковского Пушкин – поэт скорее не временного излома, а исторического зияния: он не прокладывает мосты, а свидетельствует об их отсутствии. Пушкин Мережковского выключен из настоящего, это прежде всего вырастающее из прошлого обетование чудотворного будущего.

Подобно иным литераторам рубежа веков, Мережковский вглядывается в первую очередь не в то, что написано Пушкиным, а в то, что им не написано, не в явленное, а в потенциальное, в наброски и планы — во все то, что могло бы быть (если бы сработала предписываемая критиком-символистом мифологическая схема), но трагически не состоялось: «Пушкин — не Байрон, которому достаточно 25 лет, чтобы прожить человеческую жизнь и дойти до пределов бытия. Пушкин — Гете, спокойно и величественно развивающийся, медленно зреющий; Гете, который умер бы в 37 лет, оставив миру «Вертера» и несвязные отрывки первой части «Фауста». Вся поэзия Пушкина — такие отрывки, membra disjecta, разбросанные гармонические члены, обломки мира, создатель которого умер» (489).

Основной вопрос символистской пушкинианы — чем мог бы стать Пушкин, если бы не роковая дуэль? — закономерно перетекает и в следующий вопрос, причем неизбежно в футурологической перспективе: что наследие Пушкина обещает будущему? Последнее подразумевает и другие вопросы: если пушкинское творчество чем-то не стало, то чем оно может стать в будущем,

если мы все включимся в начатую им работу? какие содержатся в нем, так сказать, актуальные потенции?

Показательно, что, размышляя на эти темы, параллельно «старшему» символисту Мережковскому движется и символист «младший» — С.М. Соловьев. И эта параллель настолько явственна, что высказывания Соловьева порой кажутся лишь «музыкальной обработкой» — хотя и достаточно радикальной — темы, заданной собратом по цеху. Что само по себе любопытно: критическая пушкиниана становится тем смысловым полем, на котором четко проступает родовая — общесимволистская — близость очень несхожих писателей, представителей не только разных поколений, но и порой контроверсивных одна другой идейно-художественных систем.

В своем докладе 1913 г. «Эллинизм и церковь» С. М. Соловьев говорит: «Пушкин готов стать единственным гением своего народа, таким же воплотителем народного духа, какими были Эсхил и Дант и каким не был Гете (...) Но Пушкин не может сконцентрировать своих сил, приложить их к одной точке, создать одно колоссальное произведение, где бы до конца выразил себя, как Гете выразил себя в "Фаусте". Гениальные наброски, гениальные очерки, постоянно сменяющиеся и разрушающиеся замыслы...»5.

Итак, кем же Пушкин, по мнению Мережковского и С.М. Соловьева, мог бы стать и не стал?

С.М. Соловьев дает ясный ответ: мог стать единственным «гением — воплотителем народного религиозного духа». И не стал. Причины тому С.М. Соловьев видит в том, что народность Пушкина проникнута вкусом к сугубо языческому началу. Вместе с тем, по С.М. Соловьеву, Пушкин — колоссальный не реализовавшийся шанс восточного христианства: «Только этот поэт мог воспользоваться эстетическим богатством православия как материалом своего творчества и создать из православия такой же "памятник нерукотворный", как Гомер — из античной мифологии, Дант — из средневекового католицизма. Только в Пушкине была возможность стать зараз поэтом эллинского Ренессанса и христианского Возрождения»6.

Для критика важнее всего то, что Пушкин мог стать поэтом столь чаемого символистским сознанием синтеза утонченного эллинистического эстетизма с истиной православия. Лишь подобный синтез, по С.М. Соловьеву, способен вывести из тупика саморазъедающего секулярного гуманизма современное европейское искусство, и только он в состоянии раскрыть изысканную художественность православия, перевести ее на язык свет-

ской культуры, таким образом воцерковив и эстетически отточив сам этот язык. «Мало обращали до сих пор внимания на то, что православная церковь есть эстетическая ценность и что все является в ней образцом художественного совершенства. Слова молитв православной церкви не похожи ни на проповедь Толстого, ни на лихорадочный бред Достоевского. Это — спокойное совершенство образцов греческого искусства, это — совершенство пушкинского стиха, ибо недаром Пушкин признавал поэта рожденным не для моральной проповеди, а для "звуков сладких и молитв". И только Пушкин, а не кто другой, мог создать истинные молитвы церковные, благоуханные, как елей помазания и ладан кадильный»7.

Но даже в том, что Пушкин не явил этого синтеза, можно усмотреть, по логике младосимволистского критика, определенный промысел — задание русской культуре на завтрашний день: «Пушкин указал путь будущему русскому искусству. Чтобы стать искусством всемирным, наше искусство должно исполнить свою историческую миссию, воспользоваться церковным материалом для создания народно-религиозного искусства»⁸.

Установка на подобную эстетическую программу внутренне родственна стремлению модернизма актуализировать неожиданный потенциал художественных форм, предопределенный исконной связью русской культуры с греко-византийским наследием (это стремление засвидетельствовано самым широким веером разнотипных явлений — от понятий «эллинистичности» русского слова и «церкви-культуры» О. Манделыштама до «храмового действа как синтеза искусств» о. Павла Флоренского).

Те же категории потенциальности и синтеза, причем синтеза религиозного, — в основе критической пушкинианы Мережковского (показательно, что оба автора даже находят общую негативную параллель органическому «эллинизму» (по С.М. Соловьеву) или «францисканской простоте» (по Мережковскому) Пушкина в творчестве «язычника» и певца сложных культурных форм — Гете). Следует, однако, уточнить, что, по Мережковскому, этот синтез изначально наличествует в пушкинской лире. Писатель прибегает к своему излюбленному принципу мифопоэтических антиномий и осмысляет художественный мир Пушкина как союз христианской серафичности с духом своевольного титанизма. Характерно, что оба эти противопоставленных начала соотнесены с временными категориями прошлого и будущего, равно отталкивающимися от настоящего: «Красота героя — созидателя будущего; красота первобытного человека — хранителя прошлого: вот два мира, два идеала, которые одинаково привле-

кают Пушкина, одинаково отдаляют его от современной культуры, враждебной и герою, и первобытному человеку, мещанской и посредственной, не имеющей силы быть до конца ни аристократической, ни народной, ни христианской, ни языческой» (506).

Синтетизм христианского и языческого в творчестве Пушкина, по Мережковскому 1890—1900-х годов, таинственно прообразует искусство «будущего Возрождения», эсхатологической утопии наступления «царства Духа», эры «третьего завета».

Но этот описанный Мережковским синтетизм отнюдь не избавил Пушкина от драматизма «несказанного» и «несбывшегося». В отличие от С.М. Соловьева, Мережковский осмысляет нераскрывшийся потенциал классика все же в сугубо надрывных тонах: «Пушкина Россия сделала величайшим из русских людей, но не вынесла на мировую высоту, не отвоевала ему места рядом с Гете, Шекспиром, Данте, Гомером — места, на которое он имеет право по внутреннему значению своей поэзии. Может быть, во всей русской истории нет более горестной и знаменательной трагедии, чем жизнь и смерть Пушкина» (490).

Стоит особо отметить, что эссе Мережковского о Пушкине, прежде чем войти в критический сборник «Вечные спутники», было самостоятельно напечатано годом раньше – в 1896-м – в подготовленной П.Перцовым и вышедшей в Петербурге книге «Философские течения в русской поэзии». А в 1897-м, в № 9 «Вестника Европы», была опубликована известная статья «Судьба Пушкина», написанная Вл.С. Соловьевым – знаменитым дядей цитированного выше младосимволиста. По сути она является развернутой полемической репликой в адрес тех сторон «пушкинианы» Мережковского (хотя и без упоминания его имени), которые сопряжены с категориями трагической двойственности в «тексте жизни» поэта-классика и нереализованного потенциала его творчества. Симптоматичность точки зрения Вл.С. Соловьева по отношению к историко-литературным построениям «старшего» символиста заключается как раз в пребывании на границе между традиционной и модернистской моделями культуры, что служит презумпцией той роли причастно-отстраненного судьи, которую берет на себя философ. Вл.С. Соловьев в очередной раз выступает как чуткий диагност новых тенденций в эстетическом сознании эпохи – не случайно для него в критическом осмыслении прежде всего нуждаются именно те две категории актуального «образа Пушкина», что были названы выше, – однако само это осмысление движется совсем иным путем. Для Вл.С. Соловьева «ницшеанский титанизм» Пушкина – «учителя древней мудрости и пророка новой или обновленной античной красоты» в

качестве одной из сторон, предопределяющей трагическую антиномичность образа классика, не более чем неосновательное допущение, порожденное модернистской эстетикой изнутри ее авторефлексии и потому просто неисторичное.

Трагическую коллизию Пушкина философ видит в несоответствии высокого духовного достоинства его гения, с одной стороны, и «власти самолюбия», которая в плане биографическом и привела поэта к гибельной развязке, - с другой. Однако Вл.С. Соловьев, в отличие от Мережковского - данника чистых антиномий, если не апорий, убежден, что помянутая коллизия в судьбе Пушкина разрешилась вполне катарсически: духовным возрождением и христианским примирением с миром и ближними на смертном одре. Это придало полную внутреннюю завершенность трагически раздвоенному жизненному пути классика, обессмыслив, как читается в подтексте статьи Вл.С. Соловьева, любые новейшие модернистские попытки актуализировать концепт «неразвернутого потенциала» его творчества. Показательно, что философ пользуется той же риторической структурой, что и символист Мережковский, но грамматически и семантически ее преобразуя, тем самым обращая против своего оппонента: автор статьи в «Вестнике Европы» также говорит о том, чего Пушкин «не сделал», но в сослагательном наклонении и с важным уточнением - «не сделал бы» в свете итогового предсмертного опыта. «Он не сказал бы, что погиб от злой враждебной судьбы, не сказал бы, что его смерть была бессмысленною и бесцельною, не стал бы жаловаться на свет, на общественную среду, на своих врагов; в его словах не было бы укора, ропота и негодования», поскольку такой финал изнутри сознательного выбора жизненного пути, сделанного Пушкиным, закономерно привел его к единственно состоятельной для христианина цели - «торжеству духа» и «примирению с Богом». А значит, это должно и «нас» «примирить с его смертью», поскольку сетования на то, что еще мог написать Пушкин, если после дуэли выжил бы он, а не Дантес, выявляют лишь «внешний, механистический взгляд» современного критика, не понимающего, что «никаких новых художественных созданий Пушкин нам не мог дать и никакими сокровищами не мог больше обогатить нашу словесность» 10, ведь «с этою "успешною" дуэлью на душе» он просто был бы не в состоянии «спокойно творить новые художественные произведения, озаренные высшим светом христианского сознания, до которого он уже раньше достиг»¹¹.

Очевидно, что в этой непрямой полемике «Вл.С. Соловьев versus Мережковский» по поводу Пушкина перед нами – столкно-

вение двух принципиально разноприродных типов рецепции того целостного «духовно-культурного феномена», каким является творчество классика. Один из них своей предпосылкой имеет постижение имманентных законов судьбы писателя исходя из того, что она представляет собой принципиально завершенный и по-своему логически совершенный «текст жизни». Другой, напротив, акцентирует потенциальную открытость границ жизни классика и его наследия, которые лишь взыскуют своего завершения через соучастие в построении сущностно новой духовной парадигмы, семиозисе будущей универсальной культуры. Предтеча символистов Вл.С. Соловьев здесь выступает в роли транслятора духовных ценностей традиционного историзма, которые почти не совместимы с коренным недоверием к историчности, вырастающей из тотально-преобразовательного пафоса символистских мифопоэтических утопий, в том числе и в критическом осмыслении явлений прошлого. Сами по себе вопросы «кем был классик?» и «кем он мог бы быть для нас?», разумеется, в состоянии вполне мирно сосуществовать. Но в контексте идейно-эстетического излома рубежа веков разность в их модальности оказалась принципиальной. А потому Вл.С. Соловьев без всякого снисхождения именует модернистские пушкиноведческие экзерсисы «ребяческой забавой» и «эстетическим идолопоклонством»¹², по-своему предвидя, что предпочтения ноуменальных (мифогенных) художественных потенций завершенным творческим и жизненным феноменам в контексте «большого времени» культуры окажутся несостоятельны.

И действительно, оптимистическая эсхатология пушкиноведческих опусов Мережковского рубежа веков естественно споткнулась о 1917 год. «Третьезаветного Возрождения» по пушкинскому сценарию в изводе Мережковского не случилось. В написанной в 1926 г. и тогда же напечатанной ревельскими «Последними известиями» речи «Пушкин с нами» Мережковский переосмысляет тему в свете опыта русской катастрофы.

Критик объясняет несостоявшуюся «всемирность» Пушкина тем, что «непонятность» русского гения иностранцам кроется «не только в языке, поэтическом теле, но и в духе, существе его, его и нашем, потому что он — мы, в нашем вечном и высшем пределе». Несбывшаяся «всемирность» поэта в контексте всего эмигрантского творчества Мережковского предстает как некая высокая тайна¹³, разгадка которой уплывает в утопическое будущее чуть ли не эры «третьего завета». Мережковский явственно связывает с именем Пушкина важнейший историософскофутурологический проект: «Пушкин продолжает дело Петра.

Оба они знают или пророчески угадывают, что назначение России соединить Европу и Азию, Восток и Запад в грядущей всемирности. Вот что Пушкин мог дать миру; пусть не дал, не кончил – "умер, как бог средь начатого мироздания"... Пушкин так же, как Петр, – не дар, а залог, не исполненье, а обещанье русской всемирности. Но не солжет Пушкин – воплощенная правда России: что обещал – исполнит»¹⁴.

Впрочем, Мережковский в речи «Пушкин с нами» все же несколько «заземляет» этот утопический экуменизм и переводит речь в актуальный социально-политический план: «Никогда еще русский народ не изменял так, как сейчас, делу Петра и Пушкина; так не противополагал русского Востока всемирному Западу; так не уходил от европейского света в азиатскую тьму (...) Вот почему сейчас так, как еще никогда, нужен Пушкин обеим Россиям (...) С ним освободятся наши братья в плену, и мы, изгнанники, вернемся с ним в его Россию. Всем врагам Свободы — России Пушкин грозное знаменье: Сим победишь. Он — огненный столп, ведущий нас в пустыне изгнанья на Родину» 15.

Здесь утопический порыв Мережковского переключается с эсхатологической перспективы на категории земной истории: тайна Пушкина раскроется до конца и поэт исполнит свое историософское призвание всемирного объединения, когда Россия освободится от коммунистического плена и примет назад в свое лоно миллионы невольных изгнанников. Впрочем, мифо-утопический пафос Мережковского снимает границу между священной эсхатологией и земной историей. Не случайно образ Пушкина у писателя сопровождается претенциозным уподоблением Кресту равноапостольного Константина и библейскому огненному столпу.

Мережковский методично прочитывал Пушкина, прилагая к образу поэта утопическую схему, а сама эта схема под искусным пером писателя-символиста облекалась в плоть посредством именно пушкинских образов. Иными словами, в эволюции литературных форм жанр символистского критического портрета зачастую обеспечивал вторичную автомифологизацию дискурса. При этом образы, семантика которых была задана мифопоэтизирующим прочтением классика, продуцировали уже новые мифы, а те, в свою очередь, затем предопределяли стратегии мысли и письма самого критика.

Как отмечалось выше, в культурной мифологии Мережковского фигура Пушкина соотносилась с Гете. При этом моцартианский тип личности русского поэта обладает для писателя-символиста некоторой односторонностью, эстетическое в великом

классике превалирует над интеллектуальным: «художник в нем все-таки выше и сильнее мудреца» (515).

М.Ю. Коренева справедливо отмечает, что «не только личность Гете, его существо привлекали Мережковского, для которого немецкий писатель был воплощенным идеалом Человека»¹⁶. Однако как человек fin de siècle, затрудняющийся к тому же найти гармонию противоположностей, Мережковский видит в Гете не только «олимпийца», «нового эллина». Он прозревает в нем того же человека рубежа веков, словно обращенного в прошлое и будущее, ставшего символом «преодоления своего времени». В «беспредельно-расширяющейся личности» Гете литератор увидел рядом с «любовью к жизни» глубокую печаль, неискоренимый внутренний трагизм. «Разве Гете не был удручен тою же самой мировой скорбью, которая в тридцать лет сожгла титана Байрона? И все же Гете среди такой скорби сумел жить и радоваться жизни», – писал он в программной работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (XI, 185). Однако в антиномичных построениях Мережковского фигура Гете неизбежно приобретает статус оппозиционного мифа по отношению к той роли, которую играл в его концепции другой великий немец — Ницше¹⁷. Дихотомия аполлонийского и дионисийского начал, конечно, не могла не сыграть очень важной роли в культурологии Мережковского. Но сам принцип разрешения этой ницшеанской антиномии при его транспонировании в живой исторический процесс представлялся русскому писателю неприемлемым. Соглашаясь с «отрицательной» частью учения Ницше, Мережковский совершенно не приемлет его «позитивных» устремлений. Для писателя было очевидно, что Ницше видел лишь одну сторону истории и исторического христианства — «вечное нет, без вечного да — умерщвление плоти без воскресения. Отрицание без утверждения» (XI, 220).

Гармонический универсализм Гете и виделся Мережковско-

Гармонический универсализм Гете и виделся Мережковскому противоположной попыткой примирения враждующих начал, Христа и антихриста, Артемиды и Афродиты. Титаническому пессимизму противопоставлялся умудренный символизм «как миропонимание». Кроме того, Мережковский неслучайно постоянно подчеркивает «любовь к земле», которая, по его представлениям, помогает Гете преодолеть не только трагизм, «страх жизни», но и «страх смерти», а это для русского писателя вопрос едва ли не центральный. Мережковский сам непосредственно указывал на диалектическую связь пушкинской и гетевской мифологем своей концепции с не менее мифологизированными фигурами Толстого и Ницше, чья историческая роль состояла в

том, что каждый из них явил в гипертрофированной форме лишь одну из двух сфер «гармонических светочей». Между этими двумя полюсами полагает Мережковский романтическую литературную традицию, по мере развития которой гармония убывает и нарастает господство «одного полиса»: «(...) уже Байрон нарушил гармонию поэта-олимпийца, и потом, шаг за шагом, XIX век все обострял, все углублял разлад, чтобы дойти, наконец, до последних пределов напряжения – до небывалого, безобразного противоречия двух начал в лице безумного язычника Фридриха Ницше, и, быть может, не менее безумного галилеянина Льва Толстого (...) Как это ни странно, но Ницше – родной сын Гете, Лев Толстой – родной сын Пушкина» (516).

Наконец, следует отметить, что во всех своих критических произведениях Мережковский отчетливо разделял, но не противопоставлял личность писателя и его творчество, что в поздних сочинениях приведет к формированию композиционного жанрового двучастного канона: первая часть историософских биографий будет посвящена духовному портрету героя «как человека», а вторая — собственно его жизни, динамичному «творчеству судьбы». Особенности искусства художника писатель объясняет через его личные свойства. Художественный мир объекта критического осмысления служил Мережковскому лишь одним из ключей к пониманию «тайны его существа», средством к построению законченной концепции Личности, претворенной в некий знак, за которым закреплено строго определенное значение.

В целом же историко-культурологические построения писателя, представляющие собой единый мифологический идейный корпус, основываются на одном функциональном приеме мифотворчества, приеме своеобразной зеркальной семантизации. Смысл его состоит в том, что каждое явление культуры, каждая Личность может занять определенное положение в единой концепции писателя (что только и придает ей статус значимого существования в контексте «мировой культуры»), лишь будучи сориентированной на иную Личность в этой системе, получая от нее, через сопоставление с ней, определенный спектр значений и в равной степени служа референтом и для нее самой, отдавая ей ряд уже собственных коннотаций. Монологическая прозрачность концепции Мережковского базируется на этом взаимокомментировании двух или более «иных» по отношению друг ко другу культурных явлений, на взаимоотражении личностных мифов.

Одним из наиболее важных культурологических параметров, обеспечивающих описанную зеркальность, является сопоставле-

ние крупных исторических и литературных деятелей по линии «созерцания» и «действия».

Однако важнейший параметр этого процесса состоит во введении в концепцию культурной истории универсальных «зеркал», мифа о парадигматической универсальной Личности, который проецируется на все иные крупнейшие исторические и литературные фигуры и, обеспечивая единство принципов взаимного отражения, служит гарантией внутреннего единства концепции культуры. Эти взаимоотражения могут подвергаться неограниченной реаранжировке и в принципе тяготеют к бесконечности, что во многом объясняет чрезвычайную творческую плодовитость Мережковского.

В дореволюционный период творчества одним из таких важнейших универсальных «зеркал» и предстает в сознании Мережковского личность Наполеона, на чем мы позволим себе остановиться наиболее подробно. Этот факт далеко не случаен: культурологическая рефлексия писателя направлена в первую очередь на осмысление XIX в., точнее, личностных мифов «выдающихся мужей» позапрошлого столетия — Пушкина, Гете, Толстого, Достоевского, Ницше. Каждая из этих фигур важна для Мережковского настолько, насколько она выступает в роли генерализатора вневременных религиозно-культурных закономерностей. И все же сама хронология жизни и творчества неизбежно помещает их в культурный контекст романтизма как одного из универсальных принципов мировидения прошлого столетия — известно, насколько значимым с точки зрения порождения всеобъемлющих культурных кодов оказался наполеоновский миф для романтической культуры.

Первой из названных «личностей», на которую проецируется наполеоновский миф, выступает все тот же Гете. В эссе 1897 г., озаглавленном именем писателя, смысловая доминанта его личности вводится посредством хтоническо-солярной символизации образа: «Дитя земли, подобно ей, унывает, умирает, когда солнце от нее уходит, и опять оживает, когда оно приближается. Рождество Христово – только в уме его; но рождение солнца – в теле, в крови (409). Символ Мережковского обретает плоть только через обращенность на двух зеркально предстоящих друг другу референтов, воплощающих, соответственно, ипостаси «созерцания» и «действия». Вторым референтом и выступает Наполеон: «В этом он – единственный, по крайней мере, на нашей старой земле, в нашей старой Европе. Впрочем, был еще другой подобный, но не в созерцании, а в действии. В 1808 г. в Эрфурте произошло свидание Гете с Наполеоном» (409). Символ солнца, в

культурологии Мережковского связанный в первую очередь с именем Гете, обладает семантическим полем принадлежности к языческо-титанической, «ренессансной» модели мира. Именно этот спектр значений и задает модус изображения Наполеона: его личность обожествляется в духе модернизированного античного титанизма. Мережковский обращает на самого Наполеона характеристику, которую тот дал Гете («Се Человек»), и вслед за Эккерманом цитирует слова писателя о великом полководце: «"Oн – существо демоническое" (опять в особенном, гетевском, древнем смысле, от daimon - бог), - демоническое в такой высокой степени, что с ним нельзя сравнивать никого» (409). Отношение Наполеона и Гете к революции описывается как своеобразная теомахида: « $\langle ... \rangle$ оба от нее (революции-матери. – $B.\Pi.$) отрекаются. Тут вечный спор «отцов и детей». На небе Кронос пожирает детей своих; на земле дети пожирают отцов своих» (411). Сакрализуется в описании Мережковского и сам дух революции, порождающей богов-героев.

Титаническая символика включает в себя и ряд импликаций, вторичных в «гетевском» варианте наполеоновского мифа.

Во-первых, это заданный в подтексте мотив рока: с помощью своего излюбленного приема символизации эпитета Мережковский обыгрывает слова знаменитой жертвы наполеоновского мифа — «на таких людях не тело, а бронза» — и надевает на Наполеона и Гете маску Каменного гостя: «Когда такой человек входит в ваш дом, ступени лестниц трещат, половицы скрипят и шатаются под ступней нечеловеческой, как будто вошел Каменный Гость» (409). Таким образом, в этом контексте носителем роковой титанической воли, ужасающей буржузное сознание «демократической Европы», предстает сам Наполеон.

Во-вторых, это религиозная мотивация личности Наполеона, которая обнаруживается в подтексте противопоставления Гете как провидца «последнего соединения веры и знания, откровения Духа» (414) и «апостола мещанства» Льва Толстого (415).

В-третьих, по тому же принципу «вторичного соответствия», через противопоставление европейского культурного мифа Гете русскому религиозному культуроборчеству, Наполеону в подтексте усваивается атрибут героя просвещенного Запада.

Каждая из этих смысловых импликаций развернет спектр своих потенциальных значений в иных «зеркалах» наполеоновского мифа и окончательно оформится в качестве символикофункциональной маски в книге «Наполеон», где в значительной части будет концептуально переосмыслена.

Пушкинское «зеркало» наполеоновского мифа также начинает работу смыслопорождения через символизацию. Однако здесь сам характер символа обусловлен романтическим культурным контекстом, поддержанным отсылкой к Байрону. В эссе «Пушкин» 1896 г. таким генерализирующим символом выступает море с типично романтическими атрибутами исключительно героического, мироборческого: «Оба (герой и поэт. – $B.\Pi$.) разрушают старую жизнь, созидают новую, оба рождаются из одной стихии. Символ этой стихии для Пушкина – море. Море подобно душе поэта и героя. Оно такое же нелюдимое и бесплодное только путь к неведомым странам – окованное земными берегами и бесконечно свободное. Голос моря недаром понятен только для гения... При взгляде на море в душе поэта возникают два образа - Наполеон и Байрон. Герой действия, герой созерцания, братья по судьбе, по силе и страданиям, они – сыновья одной стихии» (507).

Романтический ореол гениальности неизбежно подразумевает вопрос о божественном предназначении, а потому мотив рока приобретает в пушкинском «зеркале» Наполеона полногласное звучание: «Герой есть помазанник рока, естественный и неизбежный владыка мира» (507).

Следует отметить, что в записных книжках 1891 г. Мережковский четко разграничивает для себя понятия гения и таланта: «Гений борется и побеждает, талант борется и не побеждает, гений любит толпу, чувствуя свою власть над ней. Талант любит немногих и боится толпы. Гений часто хочет быть аристократом, по существу он всегда бессознательно демократичен. Талант часто хочет быть демократичен, но инстинктивно обращается не к толпе, а к избранным» 18.

Главные герои ранних беллетристических произведений Мережковского при всей своей «титаничности» (особенно в случае с Леонардо и Петром) как бы балансируют на грани между «гениями» и «талантами». Более или менее чистый тип «гения» – принадлежность в основном метахудожественных построений писателя, его культурологии. А, пожалуй, в наиболее «стерильном» варианте он представлен именно Наполеоном. Величие прочих литературных и исторических деятелей, их сопричастность гениальности оценивается по мере способности адекватно отобразить божественно-титаническую природу мифологизированного Бонапарта.

Концепт гения объемлет, по Мережковскому, три ипостаси: Героя, Поэта и Пророка. А потому не случайно, что личность Наполеона отображается в зеркалах Байрона и Магомета

(506–509). Эти три ипостаси самым непосредственным образом отсылают в культурном контексте 1890-х годов к Заратустре Ницше, в не меньшей степени вовлеченного в игру зеркальных отражений наполеоновского мифа¹⁹.

Гений в концепции писателя— отражение идеи сверхчеловека в собственной мифотворческой перекодировке. Следует остановиться на рецепции этого понятия и его переработке в системе Мережковского. Для русского писателя в «сверхчеловеке» Ницше существуют как бы два уровня— экзотерический, внешний и эзотерический, внутренний.

На первом уровне сверхчеловек для Мережковского – лишь одно из звеньев в цепи космического развития: «Как человек вышел из превращения животных видов, новое существо выйдет из превращения человеческих, культурно-исторических видов. Это новое существо – "новая тварь" – сверхчеловек» (X, 120). Следуя русской традиции интерпретации понятия «сверхчеловек»²⁰, о которой говорилось в первом разделе нашей книги, Мережковский определил его как проявление высшей степени качества - «новая тварь». Это представление писатель переосмыслил в эсхатологической перспективе, прибегнув в очередной раз к приему перекодировки идей: теория эволюционизма наложилась на мотив апокалиптического Зверя, вышедшего из бездны, Антихриста. Заметим, что понятие Антихриста у Мережковского достаточно далеко отходит от ницшевского аналога. Хотя его значение в сочинениях русского писателя претерпевает определенную эволюцию от идеи монистического объединения «добра» и «зла» до собственно воплощенной идеи зла, во всех случаях Антихрист Мережковского представляет собой не богоотрицающее, как у Ницше, а богоборческое начало, признающее могущество Христа и вступающее с Ним в бой. Этот синтетический образ писатель экстраполировал на двух своих персонажей: Наполеона, что в наиболее чистом виде отобразилось именно в биографии 1927-1929 гг., и - если иметь в виду корпус беллетристических текстов - Петра, которого он определил как «единственное, величайшее во всей европейской истории человечества воплощение сверхчеловеческой воли» (IX. 9).

Сочленение имен Наполеона и Петра в едином историософском контексте у Мережковского несомненно восходит к пушкинской рецепции этих фигур: в эссе «Пушкин» непосредственно приведена цитата из наброска поэта 1831 г.: «Pierre est tout à fois Robespierre et Napoléon (la Révolution incarnée) — Петр есть одновременно Робеспьер и Наполеон (воплощенная Революция)» (512). То же мифотворчество Мережковский проявляет и тогда, когда говорит о внутренней, «таинственной» стороне сверхчеловека. В его интерпретации ницшеанская идея о необходимости преодоления «исторического человека» заметно христианизируется: «Человек есть то, что надо преодолеть, говорит Заратустра. Только преодолев, умертвив в духе и плоти своей все "человеческое, слишком человеческое", только сбросив плоть "ветхого человека", сможет человек достигнуть божественного существа, для которого "новое небо и новая земля", только умерев, истлев, может он воскреснуть в нетлении» (IX, 120). Ницшеанское «преодоление» на пути к сверхчеловеку трансформируется у Мережковского в «смерть как избавление», «воскресение духа» и семантически перерастает в ярко выраженный мотив жертвы, который будет развит, несколько переосмыслен и ляжет в основу концепции личности Наполеона в биографии 1927–1929 гг.

Итак, перед нами четко артикулированная концепция титанической личности, в основе которой лежит культурный наполеоновский миф. Символистская «онтологизация человека»²¹, подразумевающая проекцию личности в сферу «реальнейшего», приводит к тому, что Наполеон выступает в концепции Мережковского универсальным «зеркалом», обобщающим религиозные смыслы культуры XIX в., т.е. роль его образа сугубо функциональна.

Такова же содержательная основа наполеоновской темы в трактате «Толстой и Достоевский». Трехчастная структура книги—«Жизнь», «Творчество», «Религия»— подразумевает триипостасность раскрытия образа личности культурного деятеля по смысловой спирали. Тем примечательнее тот факт, что Наполеон выступает едва ли не главным героем именно третьей части. Религиозные идеи Толстого и Достоевского практически целиком анализируются сквозь призму наполеоновского мифа и рецепции писателями фигуры Бонапарта.

Центральное место в третьей, основной части книги занимает полемика с трактовкой личности Наполеона Толстым в «Войне и мире». Религиозная проекция личности Наполеона позволяет Мережковскому концептуально оформить толстовскую интерпретацию его образа и впервые привести в законченную систему спектр собственных идей и смысловых вариаций «наполеонианы», намеченных в цитированных выше статьях.

Примечателен сам метод этой полемики: Мережковский никогда не начинает спор с тем или иным тезисом Толстого, противопоставляя ему собственные контрдоводы. Дискуссия по всем аспектам «наполеонианы» начинается Мережковским со столк-

новения толстовского понимания с опосредованными субъектами восприятия и оценки, которые могут быть разбиты на три группы:

- 1) все тот же круг писателей «зеркал» наполеоновского мифа XIX в.: Гете, Байрон, Пушкин, Лермонтов, Ницше, Достоевский 22 :
- 2) круг авторов, стоящих вне романтической традиции героизации Наполеона, настроенных к этой фигуре весьма критически. Среди них следует выделить в первую очередь И. Тэна, автора книги «Наполеон Бонапарт»;
- 3) ряд источников, относящихся к числу непосредственных исторических свидетельств о жизни и деятельности императора. Идентификация этих источников, несмотря на отсутствие библиографических отсылок, не представляет особых затруднений, поскольку практически все цитаты из них перекочуют и в биографию 1927–1929 гг. Показательно, что писатель из всего многообразия источников этого рода выбирает лишь свидетельства мемуарного характера, причем в абсолютном большинстве апологетические те самые, которые немало способствовали позднейшей романтизации и мифологизации личности Наполеона: воспоминания Лас Каза, Фувье де Бурьена, Сегюра, Лакур-Гарье.

В связи с этим отметим красноречивую оценку, которую дал манере Мережковского В.В. Розанов, заявивший, что его творчество — это «тень другого, отбрасываемая на читателя»: «Говорят: "Мережковский", "Мережковский", а его вовсе нет, а есть 1) Юлиан, 2) Леонардо, 3) Петр, 4) Христианство, 5) Ренессанс, 6) Тютчев и Некрасов, 7) Чехов и Суворин и проч., и проч...»²³.

Тот же принцип компиляции наполеоновских «зеркал» лежит в основе полемики с Толстым. Характернейший пример этого приема ступенчато-опосредованной характеристики выглядит так: «Во всей жизни Гете не было большего события, чем это реальнейшее существо, называемое Наполеон, — замечает (...) Ницше ("Göttendämmerung")» (170).

В первую очередь писатель путем сочленения цитат из «Дневника писателя» Достоевского и «Антихриста» Ницше создает единое семантико-понятийное поле для построения собственной концепции личности Наполеона: величайшая идея человечества, своим внутренним пафосом восходящая к экуменическому духу Древнего Рима, — это идея всемирного единения, а ее воплощение — «последнее и доныне величайшее, хотя все еще не совершенное, неокончательное» (159) — Наполеон. Далее это базовое положение начинает развивать свои семантические потенции: понятие всемирного единения человечества связывается

либо с «имперскостью», построением земных «царств всеобщего благоденствия», либо с эсхатологическими представлениями о Царстве Божием после Второго Пришествия. Эти два понимания единства находятся в беспрестанной борьбе. Исключительность личности Наполеона и состоит в том, что он воплощает в своей деятельности и в своем духе оба эти начала: политического титанизма и религиозного провиденциализма. Первый элемент этой антиномии непосредственным образом отсылает к семантико-идейному ряду «Легенды о великом инквизиторе» с ее презумпцией отнесенности к римо-католической и, шире, — западной цивилизации. Таким образом, первый атрибут Наполеона — герой Запада, причем герой религиозный, поскольку «Наполеон, воскреситель древнеримской империи, в которой, по выражению Достоевского, является "Человекобог", и которая "воплощалась, как религиозная идея", — предчувствовал необходимую связь политики с религией, невозможность "устроиться людям всемирно", без Бога, помимо Бога и помимо Христа» (185).

Традиционная русская историософия, восходящая к линии славянофилов. Достоевского и Вл. Соловьева, рождает еще одну антиномию, подразумевая противопоставление этого типа всемирного единения - «человекобожества» - восточно-православному идеалу богочеловечества. И закономерным образом мифологизация фигуры Наполеона невозможна для Мережковского без ее проекции на «русское зеркало». Наполеон и Россия представляют собой основных героев-антагонистов всемирно-исторической драмы, экстраполируя идеи противостояния Востока и Запада. Дух России - верность Христу, лишь его Второму Завету. Отражение историческо-провиденциального лика Наполеона в «русском зеркале» выдает Антихриста: «Какая-то новая, еще темная, едва пробуждавшаяся мысль и воля русского Востока встретилась с лучезарно-ясною, завершившеюся мыслью и волею величайшего из героев Запада, воскресителя древнеримской идеи ⟨...⟩ И эта невидная, скрытая, как молния в тучах мысль была: Наполеон – Антихрист; эта воля была восстать на Антихриста, спасти себя от беспощадного вывода западноевропейской культуры» (161). В русской проекции наполеоновскому мифу усваивается специфическая культуро- и историогенная функция: «На вопрос, поставленный русскому народу западноевропейской культурою в лице Наполеона, Россия ответила дважды: войной Турою в лице Наполеона, Россия ответила дважды, воинои Двенадцатого года во всемирно-историческом действии – и "Войной и миром", "Преступлением и наказанием" – во всемирно-историческом созерцании» (162). Лишь Россия осмыслила феномен Наполеона в религиозно-историософских масштабах, а потому «Наполеону оказана была в России чрезмерная честь, такая, какой и в Европе ему никто не оказывал, этим названием "антихрист"» (161). Семантика понятия «антихрист» в этом, центральном для книги, контексте может служить прямой иллюстрацией вышеописанного авторского концепта «христианизированного сверхчеловека» – «новой твари», который эксплицируется в нескольких ролевых функциях. В каждой из них превалирует либо ницшеанский, либо «христианский» аспект. Эти теснейшим образом друг с другом связанные функции таковы:

Наполеон как героическая Личность есть носитель нового понимания любви - любви к себе. Оспаривая установку Толстого на уничтожение личности Наполеона, на создание «антигероя», Мережковский привлекает в качестве оппонента Толстому по принципу «опосредованной дискуссии» Ип. Тэна, который при всем своем сознательном критицизме во многом оставался в плену романтического наполеоновского мифа и характеризовал Бонапарта как «высочайшего природного гения». Однако далее, приводя в «свидетели защиты» того же Гете, писатель начинает оспаривать и главный тезис самого Тэна: дело наполеоновской политики есть «дело эгоизма, которому служит гений». В первую очередь обращает на себя внимание то, что Мережковский совершенно не приемлет нравственного критерия оценки личности, противополагая ему критерий романтико-эстетический. Ницшеанский гипертрофированный персонализм, Selbstliebe Заратустры, вновь заметно христианизируется. «Такую любовь к себе не отделяет ли один волосок от величайшей любви к другим. от бескорыстного религиозного подвига, от самоотречения, самопожертвования?.. В "эгоизме" Наполеона, безумном или животном с точки зрения нравственности "позитивной" (...) скрывается, с иной точки зрения, нечто высшее, потустороннее, первозданное, премирное – религиозное» (172). Объектом религиозного поклонения становится беспредельно расширяющаяся личность, постулирующая в качестве последней ценности любовь к «Богу в себе». Этот крайний религиозный субъективизм противопоставляется толстовскому идеалу буддийской безличности. Связанные с таким пониманием личности коннотации определяют две следующие ролевые функции.

Наполеон – жертва, мученик «религии Личности» и Наполеон – «свершитель роковой безвестного веленья», обреченный на послушание «Невидимой руке», Року. Здесь обращает на себя внимание нерасчлененность субъективного и объективного, свойственная как традиционному романтизму, так и символизму,

базовую интуицию которого о. П. Флоренский определяет так: «мир есть большой человек, а человек — сокращенная копия мира»²⁴. Примечательно, что именно эти ролевые функции в тексте практически всегда подразумевают отсылку к комментирующим литературным «зеркалам» романтизма — Лермонтову и Байрону. Семантическое поле этих функций задается евангельской максимой: «Кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее» (Мк. 8: 34–35).

Наполеон – автор и герой всемирно-исторической трагедии. Наполеон – политический деятель предстает «художником власти», участвующим в мистериально-драматическом действе истории, гомоморфном классической античной трагедии. «"О. Наполеон, в тебе нет ничего современного - ты весь как будто из Плутарха!" Вернее было бы сказать: "ты весь из греческой трагедии". Да, лицо Наполеона – самое древнее, роковое, трагическое из всех современных европейских лиц» (172). Над упомянутой трагедийностью писатель здесь особо не рефлексирует, поскольку его задача - создать портрет, а не биографию, описать действующее лицо, а не выстроить сюжетную канву событий. Однако очевиден ницшеанский подтекст этого упоминания, так как его контекст сопрягается с семантическим рядом аполлонического/дионисийского. Тот же аспект займет центральное место в очерке 1913 г. «Св. Елена», кратком наброске будущей книги. Наиболее цитируемый автор-«зеркало» при разработке данной функции - Ницше, который видел в Бонапарте «последнее воплощение бога солнца».

Наполеон - величайший революционер. Бонапарт выступает как генератор романтического люциферианского мифа тотального самоутверждения, изнутри взорвавшего старый европейский миропорядок, как герой величайшей нравственной революции, определившей пути развития новейшего сознания от «Прометея» Гете до «Антихриста» Ницше: «Он перебросил искру (...) из внешней, политической, менее опасной области в область внутреннюю, нравственную, насколько более взрывчатую (...) Безграничная свобода, безграничное Я, обожествленное Я, Я – Бог» (190). Плодом этой революции явился дух «мятежного, более мятежного, чем какая бы ни была демократия, аристократизма» (196). Причем этот аристократизм устремлен в будущее. И, что особенно важно, само это будущее представляет собой еще некую эстетическую абстракцию явления «новой твари», пока оно еще лишено реального эсхатологического наполнения, которое обретет в позднейший период творчества.

12* 179

Наконец, для уяснения смысла полемики Мережковского с Тодстым о Наполеоне в этой книге следует заметить, что оба писателя исходят из прямо противоположных установок в познании принципов художественной причинности. Несмотря на всю предзаданность, тотальность своей исторической концепции, Толстой движется от изображения психологического типа героя (в данном случае - Наполеона) к постановке вопроса о его роди в рамках сверхсюжетного целого (выдающейся роли в истории). Оба эти параметра, котя и связаны, но не настолько крепко, чтобы полностью утратить свою внутреннюю самостоятельность. Мережковский, напротив, пользуется предпосылкой выдающейся исторической роли, а ргіогі подразумевающей героизацию. Самодовлеющий психологизм оказывается для него эстетически нерелевантным и бессмысленным, и потому, разбирая Толстого, он восклицает: «(...) каким же образом такой идиотик, такой крошечный, даже как бы несуществующий, мерзавец достиг почти сказочной власти? Или вся история Наполеона – только игра диких случайностей?» (167).

Так выглядит система семантических импликаций мифологемы «Наполеон» — воплощения единой концепции христианизированной титанической личности, выступающей в функции универсального «зеркала» в художественно-культурологической концепции Мережковского раннего периода.

² Скуратовский В.Л. Пушкин в русской литературе конца XIX – начала XX вв. // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. М., 1992. С. 7.

³ Мережковский Д.С. Мудрость Пушкина // Сегодня. 1937. 7 февраля. № 38.

- ⁴ Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 228.
- ⁵ Соловьев С.М. Богословские и критические очерки. Томск, 1996. С. 23.
- 6 Там же. С. 24.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же, С. 24-25.
- ⁹ Соловьев Вл.С. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX первая половина XX в. М., 1990. С. 30.
- 10 Там же. С. 37.

¹ Здесь и далее в скобках номера страниц дореволюционных работ писателя указываются либо по изд.: *Мережковский Д.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники (М., 1995), либо по изд.: *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч. В 24 т. Изд. т-ва Сытина 1914 г. В последнем случае римской цифрой обозначается номер тома.

¹¹ Там же. С. 38.

- ¹² Там же.
- 13 Ср. с поэтикой заглавий основных произведений Мережковского периода эмиграции, в которых концептуализированы категории «тайны», «неявленности», «нераскрытости»: «Тайна Трех. Египет и Вавилон», «Тайна Запада. Атлантида-Европа», «Иисус Неизвестный» (курсив наш. – В.П.) и т.п.
- ¹⁴ Мережковский Д.С. Пушкин с нами // Последние известия. 1926. 20 июня. № 1341.
- 15 Там же.
- 16 Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и немецкая культура // На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. Сб. научных трудов. Л., 1991. С. 72.
- ¹⁷ Об оппозиции «мифов» Гете и Ницше в культурологии Мережковского см.: *Коренева М.Ю.* Мережковский и немецкая культура. С. 71.
- ¹⁸ ОР ГПБ. Ф. 150. Ед. хр. 379. Л. 4-5.
- ¹⁹ Показательно, что именно в 1891 г., когда сделана цитируемая запись, в процессе работы над «Юлианом» Мережковский систематически штудирует «Генеалогию морали» и «Так говорил Заратустра» (ИРЛИ, арх. Мережковского. Ед. хр. 24208. Л. 27).
- ²⁰ См. также: Rosenthal B.G. Eschatology and the Appeal of Revolution // California Slavic Studies, 1980. N 11, P. 122–124.
- ²¹ Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. С. 7.
- ²² Пространный обзор «наполеоновской темы» в отечественной словесности см. в: Грунский Н.К. Наполеон I в русской художественной литературе // Русский филологический вестник. 1898. Т. 40. С. 193–324. О традиционных литературно-романтических мотивах в восприятии Наполеона ранним Мережковским см. также: Лавров А.В. Наполеон Неизвестный Д.С. Мережковского // Лавров А.В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 432–433.
- 23 ОР РГБ. Ф. 249. Карт. 5. Ед. хр. 14. Л. 66.
- ²⁴ Флоренский П. У водоразделов мысли // Символ. Париж. 1992. № 28. С. 191–192.

Историософская биографика

Теперь обратимся к собственно биографии французского императора, вышедшей отдельным изданием в 1929 г. в Белграде.

Реакция критики на книгу была в целом неоднозначной. Но среди разнообразных противоречивых суждений по поводу нового сочинения стоит выделить отзыв Михаила Цетлина, который отметил именно метаисторическую ценность биографии Наполеона. Генрих Стэммлер по этому поводу замечает: «В отличие от многих критиков, искавших недостатки в структуре книг Мережковского, Цетлин обращает особое внимание именно

на то, что Мережковский чрезвычайно опытный и изощренный архитектор собственных романов. В композиционно-повествовательном плане он не допускает ошибок (...) Марсель Пруст замечал в своем дневнике: «В наше время господствует мания показывать вещи в их "реальном окружении" и, следовательно, разрушать их внутреннюю сущность, пренебрегать тем духовным актом, который отделяет "реальное окружение от реальности". Книга Мережковского о Наполеоне в прустианском смысле несовременна и вневременна»¹. По словам Цетлина, «ее можно было бы, как бетховенскую симфонию, назвать Heroica»².

В творческой эволюции Мережковского этой книге принадлежит особое место. Ее можно считать произведением переходным, поскольку тематически она наиболее тесно связана с дореволюционным периодом творчества, играя роль итогового метатекста, обобщающего писательскую концепцию личности, и перерабатывая связанные с ней функционально-ролевые мотивы. С другой стороны, именно «Наполеон» имеет парадигматическое значение для формирования базовых принципов историософской биографики Мережковского: писатель впервые дает в жанровом отношении законченный пример жизнеописания как жестко организованного структурного целого. Последующие биографические произведения лишь будут в основном развивать и модифицировать заложенные здесь художественно-эвристические принципы. Кроме того, по своей тематике «Наполеон» единственный пример «чистой» биографии, поскольку ее героем выступает общественно-политический деятель. Перед автором в данном случае стоит задача в общем-то адекватно проинтерпретировать и претворить затем в достойную литературную форму исторические источники, которые выступают единственными носителями биографически релевантной информации.

Все другие биографические произведения Мережковского, посвященные жизнеописаниям святых, религиозных деятелей (они в экуменической концепции писателя играют ту же типологическую роль) и даже поэта («Данте»), неизбежно подразумевают дополнительные методологические и жанрообразующие следствия: в первом случае это ориентация на агиографический канон («память» о нем по меньшей мере присутствует подтекстуально), во втором — сложная диалектика «жизненных фактов» и их следов в художественных произведениях как конструктивно значимый феномен — свойство «писателей с биографией», по Б. Томашевскому.

Однако точная идентификация книги в системе биографических жанров проблематична. Какой-то ясности здесь поможет

добиться целостный тематико-художественный анализ по четырем параметрам: это композиционно-сюжетные структуры, принципы авторской работы с источниками и цитацией, своеобразие дискурса, авторская позиция по отношению к герою.

В своей статье М. Цетлин впервые обращает внимание на то, что Мережковский в «Наполеоне» нарушает традиционную композиционную структуру жанра, заложенную Плутархом. У классика биографической формы рассказ о жизни и деяниях героя предшествовал структурно самостоятельным рассуждениям о его морально-нравственных качествах. Русский писатель производит инверсию плутарховской композиции: его книга построена по тому же дилогическому принципу, однако части представлены в обратном порядке. В первой, названной «Наполеон-человек», дан портрет «внутреннего облика» героя. Вторая часть, озаглавленная «Жизнь Наполеона», – развернутое сюжетное повествование о жизни Бонапарта. Эта дилогическая структура ляжет в основу всех биографических текстов Мережковского, хотя и будет подвержена колебаниям из-за постепенного размывания жанровых границ.

Ориентация формально-композиционных установок Мережковского на образец Плутарха программно заявлена уже в первой фразе: «Показать лицо человека, дать заглянуть в душу его — такова цель всякого жизнеописания, по Плутарху»(5)3. Естественной отсылкой к жанровому авторитету дело, однако, не ограничивается. Близость биографической модели Мережковского жизнеописательному канону античного классика — более глубокого и системного характера.

Как известно, в истории греческой литературы Плутарх первый синтезировал две основные традиции классического античного биографизма — гипомнематическую, в которой «справочный характер решительно преобладает над повествовательным, информация над рассказом»⁴, и риторическую, эмоциональнооценочную, представленную двумя жанровыми образованиями — энкомия (похвального слова) и псогоса (поношения). В жизнеописаниях Плутарха обе эти традиции сошлись в форме морально-психологического этюда. По словам С.С. Аверинцева, Плутарх завоевал биографию для «популярно-философской литературы, и это было жанровой новацией»⁵. Автор «Жизнеописаний» ставил перед собой в первую очередь дидактические, политико-педагогические задачи, испытав влияние школы позднего стоицизма, он пытался побудить читателя к практическим благородным поступкам. Жанровые установки подразумевали

высокую степень авторского субъективизма: Плутарх не скрывает своей пристрастности в суждениях о героях и для достижения поставленных целей использует в тексте гетерогенные и, так сказать, «неформальные» исторические источники, которые к сухой фактографии имеют очень приблизительное отношение, анекдоты, размышления на этические темы, многочисленные поэтические цитаты, особенно из Еврипида и других трагиков. Эти жанровые установки и структурно-тематические особенности непосредственно коррелируют с авторскими принципами Мережковского в «Наполеоне». Наконец, большое значение в перспективе анализа нашего произведения имеет тот факт, что Плутарх, очевидно, прошел эзотерическую инициацию, был посвящен в таинства дионисийского культа. Факт этот был не просто прекрасно известен Мережковскому - он «грел сердце» русскому биографу и не мог не послужить причиной более внимательного отношения к повествовательным стратегиям и тематической архитектонике в сочинениях приобщенного к высокой «гностике» авторитета. Близки Мережковскому и некоторые иные черты религиозной мысли Плутарха: аллегорическое толкование мифов, платонизм, неприятие прагматического рационализма⁶. Подбор героев в «Жизнеописаниях» во многом обусловлен восходящим к Платону критерием «великой натуры»7. Именно этот аспект чрезвычайно важен и для понимания жанровой ориентации Мережковского, создававшего биографию титанической личности.

Если большинство традиционных биографий в XX в. представляют собой своеобразные «посмертные репортажи»8, построенные на скрупулезном суммировании эмпирических источников, то цель Мережковского – описать «эйдос» личности своего героя, выявить мистериально-мифологический архетип его судьбы. Книга писалась именно в то время, когда после выхода в свет в 1925 г. работы А. Mopya «Aspects de la biographies» и ряда произведений Эмиля Людвига феноменологический и психоаналитический типы биографий вытесняются на литературную периферию и уступают место обслуживающему читающий «бульвар» жанру романизированной биографии (biographie romancée). Ее ведущий принцип - индукция, отправной точкой которой служит гипертрофированная деталь: «чем пристальнее мы вглядываемся в конкретно-внешнее в человеческой жизни, тем лучше постигаем ее сущность» Удожественные установки Мережковского, естественно, прямо противоположны: биография Наполеона это, по словам Т. Пахмусс, своеобразный «духовный акт», попытка «нарисовать портрет духовной жизни героя» 10, в котором, как

в «Героической» симфонии Бетховена, человеческие черты Наполеона сублимируются, спиритуализируются и превращаются в художественный символ.

Американская исследовательница считает основной новаторской чертой Мережковского-романиста в книге о Наполеоне формирование особого «мистико-диалектического дискурса»¹¹, построенного по знакомой модели «тезис—антитезис—синтез». Со своей стороны заметим, что подобный тип повествования начал оформляться еще в первых крупных произведениях раннего Мережковского и к середине 1920-х годов уже окончательно сложился в качестве метадискурсивной доминанты, обеспечивающей синкретический характер позднего творчества писателя. Впрочем, как гарант текстового единства биографического текста, в котором полифонически сосуществуют различные структурно-повествовательные элементы, эта дискурсивная стратегия действительно в «Наполеоне» применяется впервые. К тому же она пронизывает все структурные уровни произведения.

Первая часть книги, «Наполеон-человек» - сложное жанровое образование. В целом это большое историко-философское эссе, разбитое на девять глав. В тексте автор ни одну из этих глав не выделяет. И все же первая глава – «Судьи Наполеона» – отличается особой функционально-смысловой самостоятельностью. Это своеобразное инкорпорированное в основной текст введение. Уже было замечено, что в религиозно-философских исследованиях Мережковского эмигрантского периода «окончательно разрушается жанр предисловия»12. Явление, когда предисловие становится частью текста, «свидетельствует об изменении жанра романа» 13 вообще, а в случае с Мережковским – о формировании особых, метахудожественных жанровых структур, в которых практически уничтожается трансгредиентность автора по отношению к произведению, возрастает «дневниковость» повествования, а принцип авторской субъективности становится конструктивным фактором произведения.

Ряд вводных рассуждений в первой главе укладывается в относительно законченную концепцию биографизма. Библиография жизнеописаний Наполеона ко времени Мережковского была уже почти безграничной, и писатель принимает ее «от противного». Основной недостаток всех бесчисленных жизнеописаний Бонапарта, по Мережковскому, — именно в том, что они концентрируют внимание на изображении внешней канвы событий, сюжетики жизни, что в концепции писателя равносиль-

но «дурной позитивистской бесконечности». А потому «чем больше мы узнаем о нем, тем меньше знаем его $\langle ... \rangle$. Да, как это ни странно, Наполеон, при всей своей славе, неведом. Сорок тысяч книг – сорок тысяч могильных камней, а под ними "неизвестный солдат"»(5).

Эпитет «неизвестный» в этом контексте уже окончательно приобретает то символическое значение, которое ляжет в основу концепции исторического подхода к изображению личности в «Иисусе Неизвестном» и жизнеописаниях святых. Семантически он связан с тертуллиановским понятием «удивления» как основы религиозного опыта, а также с идеей бесконечной глубины богоподобия в человеке¹⁴. Душа человека непознаваема, и все же: «в чужую душу нельзя войти, но можно входить в нее или проходить мимо. Кажется, мы проходим мимо души Наполеона»(5).

Этот ход рассуждений приводит автора к мысли, которую следует считать формулировкой писательского принципа Мережковского-биографа:

«Узнавать чужую душу – значит оценивать ее, взвешивать на весах своей души» (6, курсив мой. – В.П.).

Этот принцип имманентен сформулированным писателем еще в конце XIX в. законам субъективной критики. В предисловии к «Вечным спутникам» Мережковский писал: «Автор питает надежду, что читателю мало-помалу откроется не внешняя, а субъективная, внутренняя связь в самом "я", миросозерцании критика, ибо он не задается целями научной и художественной характеристики. Он желал бы только рассказать со всей доступной ему искренностью, как действовали на его ум, сердце и волю любимые книги, верные друзья, тихие спутники жизни.

 $\langle ... \rangle$ Субъективный критик должен считать свою задачу исполненной, если ему удастся найти неожиданное в знакомом, свое в чужом, новое в старом» (XVII, 6).

Перед нами – безусловная преемственность художественных принципов писателя-символиста на протяжении трех десятилетий. Подобно тому, как «научная критика» может оказаться творчески бесплодной, раз и навсегда дав своему герою «верную оценку», традиционная сюжетная биография не приближает нас к пониманию человека, ибо ни та, ни другая не предусматривают внутреннего постижения личности. Причем, как мы уже указывали, постижению подлежит целостная личность в своей духовной сущности, а не отдельные формы ее активности, будь то творчество или исторические деяния.

Очевидно, что один из основных творческих принципов био-

графии у Мережковского непосредственно восходит к литературной критике раннего периода.

Однако следует указать и на весьма существенное отличие: если в субъективной критике постижение должно привести к проникновению в субъективное «я» писателя и далее к выражению «богоподобного» «я» критика, которое оказывается не менее субъективным, то в фокусе биографии оказывается «сокровенный» человек, исполняющий Божий Промысел о себе и эсхатологически ориентированный. Эстетический критерий понимания личности с неизбежной относительностью оценочных суждений сменяется критерием религиозным, подразумевающим абсолютную истинность акта постижения, т.е. меняется аксиологический статус как самой личности, так и высказывания о ней. Соответственно меняется и статус автора. Он выступает носителем профетической точки зрения, а следовательно приобретает право на презумпцию «последней истины» в суждениях о герое.

Вновь отталкиваясь от тэновско-толстовского восприятия фигуры Бонапарта, Мережковский наконец находит «адекватного» посредника, которому, по мысли писателя, удалось прозреть истинные глубины личности героя. Это Леон Блуа, автор книги «Душа Наполеона». Факт примечательный. Те биографы, с которыми Мережковский полемизирует во введении, были в той или иной степсни эмпириками-позитивистами. Они стремились обозначить социально обусловленный психологический тип Наполеона и развенчать его романтический миф. В этом ряду книга Блуа – единственный биографический источник, представляющий иную культурную модель. Его «Душа Наполеона», написанная в 1912-м, не имела ничего общего с теми тенденциями биографизма, что утвердятся к 1920-м годам. Блуа был представителем католического модернизма и создавал неохристианский миф о Наполеоне как «прообразе Того, Кто должен придти» и «Кого Бог любит», подобно своим «кротчайшим Апостолам, Мученикам, Исповедникам». Ясно, что такой подход был особо близок, конгениален русскому писателю. А потому та оценка, которую он дает книге Блуа, может быть рассмотрена как формулировка собственного метода биографики и историзма:

«Острота и новизна ее (книги Блуа. – $B.\Pi$.) в том, что автор делает методом исторического познания миф, действительный религиозный опыт, свой личный и всенародный. Он знает, как знали посвященные в Елевзинские таинства, что миф — не лживая басня, а вещий символ, прообраз утаенной истины, покров на мистерии и что, не подняв его, не проникнешь в нее. Через душу

свою и своего народа – к душе героя, через Наполеонов миф – к Наполеоновой мистерии – таков путь Блуа» (10).

Эта цитата требует некоторых комментариев. Проникновение в сокровенный мистериальный смысл жизни героя подразумевает обращение к «всенародному религиозному опыту», что вполне естественно, поскольку нерасчлененность «индивидуального» и «коллективного», кодирование «индивидуального» через «коллективное» — основа мистериального переживания мифологической действительности. Сам Мережковский противопоставляет «ложному упрощенчеству» биографов XIX в. экстатическое обожествление личности Наполеона в народном сознании, поскольку «Наполеонов миф все еще близок в душе народа к христианской мистерии, а к душе героя нет иного пути, как через душу народа» (11).

За этими словами слышатся, разумеется, перепевы ивановских дионисийских чаяний «хоровой орхестры» и теургических мотивов младосимволистов в целом. Однако более существенной представляется скрытая здесь полемика с Толстым. Именно «народное зеркало» Мережковский в первую очередь противопоставляет своим оппонентам — и за этим стоит вполне определенный подтекст.

В книге «Толстой и Достоевский» писатель анализирует положительный идеал, представленный Платоном Каратаевым и Кутузовым. Суть этих героев - в воплощенной «мудрости народной», в которой, однако, личность совершенно нивелируется, растворяется. Здесь «уничтожаются все произведения человеческой воли, знания, сознания, разума, личности – все, что "отдельно", что само по себе и само для себя, а не только "частица", совершенно круглая молекула совершенно круглого целого... С этой точки зрения, христианство есть отрицание всякого я, всякой личности» (178). Этому «буддийскому идеалу», который в описаниях Мережковского близок к понятию «коллективного подсознательного», противопоставляется персоналистская модель соотношения личностного и коллективного: «Народ называет его просто "Человеком", "l'Homme", как будто желая сказать, что он больше других людей исполнил меру человечества» (12). По той же причине в «народном зеркале» облик Наполеона в наибольшей степени христианизируется: «Когда двое верующих в Него встречались на улице, один спрашивал: "Веришь ли в Иисуса Христа?" - "Верю в Него и Его воскресение!" - отвечал другой» (15).

Словом, в основе художественных установок писателя в жизнеописании Наполеона лежит все тот же сугубо мифопоэтиче-

ский подход к историческому познанию. Мережковский остается «ортодоксальным» символистом, цель которого состоит в «утверждении "одноуровневости" единичного и всеобщего, в стремлении к созданию универсальной картины мира (...) При этом символистский мифологический универсализм личностен (т.е. лиричен), ибо мировые сущности воплощаются в индивидуальных переживаниях отдельного человека» 15.

Едва ли не программно заданная задача Мережковского — при помощи мифопоэтических средств выразить символистскую концепцию личности. Этому подчинена вся художественная ткань биографии. Автор создает произведение, сфокусированное на реальном историческом сюжете человеческой жизни. Но сюжет этот, определенный порядок жизненных событий переносится в историософский план и трансформирует историческое действие в сакральное действо, в мистерию как метажанровую структуру биографии.

Функция дилогического принципа, положенного в основу композиции биографии, обусловлена историософскими задачами автора. В 1920-1930-е годы Мережковский как правило прибегает к автоописанию приема. Книга о Наполеоне - один из первых примеров такого рода. В примечаниях писатель сам указывает на смысл распределения биографического материала по двум частям: «осветить событие» двойным «светом» - «личности» («Наполеон-человек») и «времени» («Жизнь Наполеона») (311). Этот принцип изоморфен фундаментальной философской и культурологической антиномии Мережковского - антиномии «созерцания» и «действия». Фактография представлена в обеих частях практически в равной мере. Разнится их художественная задача и, соответственно, принцип организации материала. Пользуясь терминологией формалистской теории сюжета, можно сказать, что в первой части релевантны в первую очередь статические детали с их дескриптивно-портретной функцией, во второй – динамические. Соответственно, обе части взаимно комментируют друг друга. Такова внешняя функционально-композиционная схема произведения, непосредственно выводимая из авторских манифестаций собственных принципов. Однако аналитическое прочтение позволяет эксплицировать и иные принципы композиционно-содержательных корреляций внутри книги.

Соотношение частей иерархично. Иерархия обусловлена писательской установкой на создание мифологической личности, homo simbolicus, символической маски без лица, иконического героя, к которому не могут быть применены критерии индивидуализации. Эта авторская установка воплощается в модернистском приеме реверсивной мифологизации как основе построения образа и нарративной организации текста. Смысл приема состоит в следующем.

Несмотря на всю сложность и гетерогенность архитектоники книги, сама традиция биографического письма неизбежно помещала писателя в контекст романа как жанровой формы, по преимуществу ориентированной на «историю жизни героя», и повторим еще раз уже приводившуюся цитату - «той текстовой целостности, в которой более или менее адекватно "успевает" проявить себя и целостность мифопоэтического сознания» 16. Являясь, по словам современного исследователя, «жанром условно-риторическим, парадигмальным» 17, роман вбирает в себя в качестве конструктивного принципа организации повествования и важнейшего фактора сюжетной динамики мифологическую метафорику. Однако характерный мифологический синкретизм образа и понятия в романе предстает в виде логически преобразованной цепочки событий, мифологические модели становятся, таким образом, объектом риторической рефлексии. В классическом романном сюжете «мифологические модели утрачивают свою иносказательность и обретают тенденцию к реализации в сюжетном действии» 18. В собственно же мифологическом поветвовании сюжет, как пишет О. Фрейденберг, представляет соой «систему развернутых в словесное действие метафор», притем эти метафоры «являются системой иносказаний основного € 5раза»¹⁹.

В «Наполеоне» Мережковский строит художественную модель, основанную именно на синкретизме образа и понятия. К мифопоэтическому характеру текста он движется негативным путем, сознательно игнорируя романную систему логических преобразований метафорики в сюжет. Цель писателя - создать ту эстетическую целостность, к сюжету которой самым непосредственным образом может быть применено определение О. Фрейденберг. Тем не менее реверсия художественной техники имеет в данном случае одно важнейшее следствие: если в мифологическом сюжете система развернутых в словесное действие метафор непременно является «системой иносказаний основного образа», всегда подразумеваемого и хранимого культурной памятью в качестве абсолютно оформленной смысловой доминанты, то в книге Мережковского совершается попытка собственно впервые сконструировать этот основной образ, оформить его семантические и коннотативные потенции.

То есть эдесь мифопоэтическая техника выполняет не мнемотическую, а эвристическую функцию.

Первая часть книги и представляет собой «систему развернутых в словесное действие метафор». Эти метафоры эксплицированы и актуализированы уже самой организацией текста: каждая метафора оформлена в отдельную главу, название которой непосредственно передает ее смысл: «Устроитель хаоса» (читай демиург), «Владыка мира», «Человек из Атлантиды», «Работник» (читай – культурный герой), «Вождь», «Commediante», «Рок» (читай – человек Рока). Очевидно, что «метафорические» главы перерабатывают ролевые функции мифологемы «Наполеон» в «Толстом и Достоевском». Однако в «Наполеоне» они приводятся в законченную систему, выполняющую несколько функциональных задач. Главная из них - моделирование основного образа, который и выступает в роли «действующего лица» во второй части. С этой функцией тесно связаны и другие сакрализующая, каузальная, портретная и функция «театральнодраматических масок».

Смысловое наполнение метафор прозрачно заявлено в названиях глав, и, кроме того, оно в целом повторяет описанный выше спектр значений образа в книге о Толстом и Достоевском. Это еще раз свидетельствует о преемственности художественных принципов писателя по отношению к своему раннему творчеству и позволяет исследователю не повторяться. Однако в «Наполеоне» мы все же наблюдаем ряд модификаций метафорического ряда.

Во-первых, каждая из ключевых метафор вбирает в свое семантическое поле апокалиптические коннотации, которые и обеспечивают внутреннее единство системы:

«В (...) "удивленье", "тайном трепете" – то же апокалиптическое чувство, как во всей Наполеоновской мистерии; но началось оно еще раньше, в Революции, где достигает иногда такой остроты, что соприкасается – конечно, бессознательно – с христианской эсхатологией первых веков, с чувством мирового конца» («Устроитель хаоса», 17);

«Он как бы иного творения тварь; слишком древен или слишком нов; допотопен или апокалипсичен» («Владыка мира», 26);

«Атлантида и Апокалипсис – конец первого человечества и конец второго. Вот отчего Наполеон – человек из Атлантиды и "апокалипсический Всадник" – вместе» («Человек из Атлантиды», 46) и т.д.

Во-вторых, каждая метафора рождается из сочленения элементов нескольких мифологических сюжетов. Причем эти элементы могут вступать в самые разнообразные связи друг с другом по принципу бриколажа. К примеру, метафора «работ-

ник» 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» либо «Ассирийский бык-исполин»:

«Ум его — многовидный Прометей, во все из всего оборачивающийся оборотень» (65);

«Воображение делает его (...) музыкантом всемирно-исторической симфонии, новым Орфеем, чья песнь повелевает камням строиться в стены Града» (66);

«Вот еще одно лицо Наполеона "неизвестного" – *смиренного*. Точно ассирийский бог солнца, крылатый бык-исполин, запрягся в плуг и пашет неутомимо» (72).

Каждая метафора, таким образом, 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 «з маске» бога Музогета (19), пытаясь подчинить себе Церковь, одобляется борющемуся с Яхве Иакову (32), обуреваемый вечым «беспокойством духа», предстает «другом печали» Гильгаэшем. Авторская установка заключается прежде всего в том, спобы с максимальной точностью спроецировать черты героя и ээбытия его жизни на мифологический эталон. Психологические задачи здесь вообще не ставятся. Элементы психологического анализа присутствуют лишь тогда, когда внутренний мир героя подается сквозь призму «мистико-диалектического дискурса» - в главе «Злой или добрый», золотом сечении первой части.

В-третьих, каждая из «метафорических глав» представляет собой самодовлеющее целое, самодостаточный ракурс зрения на феномен Наполеона, на сокровенную сущность его истории. Каждая глава — законченная эманация единого смысла, самостоятельное художественное целое, одна из реализаций инвариантного образа героя и его жизни, который предстоит сконструировать во второй части. То есть, каждая метафора несет в себе в свернутом виде самодостаточный язык описания биографического целого. Например, сражение под Арсисом в равной мере служит иллюстрацией метафорического ряда «вождя», «работника» и «рока», всякий раз подвергаясь семантической трансформации и новому осмыслению. Переворот 18 Брюмера иллюстрирует все

главы первой части, причем оценивается зачастую прямо противоположным образом. Примеров подобного рода множество.

Таким образом, готовая метафора, состоящая из осколочных мифологических сюжетов, подчиняет себе реальный исторический материал, по своему его переосмысливает и образно перерабатывает лишь те аспекты, которые релевантны для данного метафорического ряда. Достигается подобный эффект путем статической трансформации динамических деталей. В роли динамических деталей в биографической истории крупного военнополитического деятеля выступают, разумеется, в первую очередь важнейшие исторические события, которые входят в систему причинно-следственных связей двух уровней - жизнеописательного и эпохально-исторического. В обоих случаях подразумевается сюжетная обусловленность событийной фактуры. Писатель же в первой части изымает «деяния» героя из сюжетного и причинно-следственного контекста и, свободно наделяя тем или иным смыслом, усваивает им портретно-метафорическую функцию. Например, если второе отречение 1815 г. в главе «Ночь» второй части книги с исторической точки зрения описывается весьма объективно как обусловленное прежде всего молчаливым предательством Палаты, пытавшейся всячески подтолкнуть Бонапарта к этому акту, то в первой части этот эпизод иллюстрирует тезис о присущей герою «стыдливости добра»:

«В 1815 году, перед вторым отречением, знал, что стоит ему только сказать слово, подать знак, чтобы вспыхнула гражданская война и если не Франция, то, может быть, он спасся бы. Но не захотел, сказал: "Жизнь человека не стоит такой цены", и подписал отречение» (60).

Наконец, в-четвертых, метафорические главы первой части представляют собой систему, объединенную единой динамикой идеи. От второй до восьмой главы постепенно происходит процесс конструирования основного образа. Каждая последующая метафора, вбирающая в себя семантику предыдущей, порождает новый атрибут основного образа либо же обогащает новым смыслом уже «намеченный» атрибут. Начинается этот поиск основного образа с оспаривания тезиса Гете о Наполеоне как «кратком изображении мира». Автор указывает на то, что Бонапарт есть изображение «не всего мира, а только одной половины его, – той, которую мы называем "языческою", другая же, которую мы называем "христианскою", от Наполеона закрыта, темна для него, как для древних темен Аид» (16).

Первые две главы – «Устроитель хаоса» и «Владыка мира» –

Первые две главы – «Устроитель хаоса» и «Владыка мира» – целиком реализуют метафорические смыслы в семантическом

поле «языческого героя», демиурга и воителя. Однако уже следующая глава — «Человек из Атлантиды» — вводит ряд новых атрибутов основного образа.

Это и раздвоенность внутреннего мира героя, «двойная гемисфера небес» — дневная и ночная: «Две души — два сознания — бодрствующее, дневное, поверхностное и ночное, спящее, глубокое. Первое — движется по закону тождества, в силлогизмах, в индукциях, и, доведенное до крайности, дает всему строению культуры тот мертвый, "механический" облик, который нам так хорошо знаком; второе движется по законам какой-то неведомой нам логики, в прозреньях, ясновиденьях, интуициях и дает культуре облик живой, органический, или, как сказали бы древние, магический» (34).

Это и уже знакомый по ранним статьям символ солнца как ключ к постижению образа титанической личности: «"Наполеон был последним воплощением бога солнца, Аполлона" \(\)...\Он всегда чувствовал таинственную связь своего тела с солнцем. "Плоть твоя – свет солнечный; члены твои – лучи прекрасные. Воинстину, из Солнца изошел ты, как дитя из чрева матери!" – возглашалось на утрени египетского царя, Ахенатона, Сына Солнца. А через три с половиной тысячелетия на огненной всенощной люди поклонялись другому "сыну Солнца" – "Солнцу Аустерлица" – самому императору» (39).

Наконец, это и хтоническая близость к Великой Матери, принадлежность иному «эону» — магическому прошлому Атлантиды, а вместе с тем и непосредственная причастность апокалиптическому будущему.

Таким образом, языческая семантика в этой главе уже распадается, постепенно все явственнее проступает христианизация облика героя. Мистико-диалектический дискурс начинает разложение целостного образа на тезис и антитезис, подводя повествование к «золотому сечению» первой части – главе «Злой или добрый», в которой делается попытка представить психологический лик Наполеона. Мережковский приводит ряд эпизодов биографии Бонапарта, представляющих наибольший психологический интерес. Ряд эпизодов, требующих наиболее ярко выраженной нравственной оценки, из-за которых даже склонные к самой безоглядной романтизации образа Бонапарта авторы (Лас Каз, Сегюр, Стендаль) испытывали известные трудности в своих попытках оправдать кумира. В первую очередь это эпизоды «исповеди» Наполеона Талейрану после Лейпцигского разгрома 1814 г. («Я подл, я в корне подл...» (50)), вероломного пленения испанского короля Фердинанда VII и беспричинной казни невинного герцога Энгиенского. К той же группе фактов в этом контексте примыкают и некоторые черты характера и поведения Наполеона, которые зачастую служили поводом для уничижительных оценок со стороны самых разных авторов – от Ральфа Эмерсона до Толстого. Прежде всего – чрезвычайная «нервичность» и изнеженность Наполеона, его склонность к слезам, «дурнотам» и любованию собственной внешностью.

Показательно, что Мережковский передает эти эпизоды достаточно объективно, в полном соответствии с реальными историческими фактами, не избегая самых неприглядных подробностей (к примеру, он обращает особое внимание на то, что Наполеон внес в завещание слова о нераскаянности в содеянном). Однако там, где логика биографического письма требует психологического обоснования поступка героя (в случае романизированной биографии) либо сознательного отстранения автора (документально-научное биографическое исследование), Мережковский снимает сам вопрос путем диалектического перехода в иной «регистр» - «сокровенного человека», символической личности. Герою усваиваются атрибуты «существа реальнейшего», обладателя «полноты бытия» (53), пребывающего «по ту сторону добра и зла» («Слишком ослепительно скрещиваются на лице его лучи любви и ненавести» (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)), наконец, - эйдического воплощения абстрагированного человечества («Ибо каков Герой, человек, таково и человечество» (49)).

Как видим, семантическое поле атрибутики опять же диалектически распадается на два взаимно переплетающихся смысловых ряда: божественно-титанического и абстрактно человеческого. В результате аподиктическую, доказательно-иллюстративную функцию по отношению к поступкам героя начинает выполнять не психологический анализ, а уже сформировавшийся символ «двойной души», «двойной гемисферы небес»: «"Наполеон весь жил в идее, но не мог уловить ее своим сознанием (...) Он отвергает вообще все идеальное и отрицает его действительность, а между тем усердно старается его осуществить". Это и значит: мысли и слова его могут быть злыми, но воля – добрая. Он лучше, чем сам о себе говорит и думает: зло снаружи, добро внутри» (59). В подтверждение «внутренней доброты» героя при-

195

водится ряд фактов, свидетельствующих о любви к «малым мира сего», детям и т.д.

Дальнейшее повествование в первой главе уже полностью определяется мистико-диалектическим дискурсом, в том числе и на макротекстовом уровне. В главе «Работник» диалектический принцип анализа внутреннего мира героя окончательно побеждает. Концепт гениальности распадается на ряд антитез: память и воображение, знание как творческое действие и знание как чистое созерцание, синтез и анализ, мера и безмерность.

Следующая глава — «Вождь» — в качестве синтеза намеченных антитез окончательно оформляет христианизированный атрибут основного образа: Наполеон — Дионис, учитель мужества и экстаза, прообраз Распятого, теургически претворяющий множества в «едино тело». Следует заметить, что этот атрибут неизбежно подразумевает антиномичность по отношению к ключевому, солярному символу образа. Эта антиномия рождает, наконец, последний и ключевой атрибут основного образа — человек рока, «свершитель роковой безвестного веленья», всю жизнь исполняющий «чью-то» волю и приносящий себя ей в жертву.

Таким образом, на протяжении первой части ряд развернутых в словесное действие метафор постепенно формируют основной образ — герой трагедии рока.

Наконец, следует остановиться на предпоследней из метафорических глав — главе «Сомтеdiante», в которой Наполеон как мистериальный символистский герой, частью души своей помещенный в ночную реальность, предстает режиссером и актером фантасмагорической драмы. Те общеизвестные поступки героя, свидетельствующие о его страсти к дешевым театральным эффектам, которые побудили Карлейла говорить о «фанфаронстве» Наполеона, проецируются на дионисийскую метафорику и, как следствие, «превозмогают» психологическую меру оценок и спиритуализируются. Комедия претворяется в трагедию как форму бытия исторических смыслов:

«"Мир как представление" (...) он, может быть, понял бы, что это значит, когда поднималась облачная занавесь над скалами Св. Елены. "Представление" — трагедия, Дионисова игра на сцене мира. Он ее поэт, лицедей и герой вместе: сочиняет, играет ее и гибнет в ней» (88).

Здесь Мережковский остается как никогда верен характернейшим принципам символистского историзма с его «двоящимся маскарадом и всеобъемлющей театрализацией как формой обретения вечных ценностей истории»²⁰.

Характер основного образа как героя рока и драматизация исторической реальности, в которую этот герой погружен, приводят к тому, что во второй части метажанровая структура мистерии реализуется в двух основных жанровых субформах — трагедии Рока и жития. По отношению к «трагедии рока» второй части первая играет роль пролога, представляющего маски главного героя и выступающего в качестве своеобразной экспозиции, которая повествует о предыстории метафорического формирования основного образа.

Рассмотрим каждую из жанровых субформ.

Субформа трагедии рока в наиболее «чистом» виде реализует ценностно-формальные установки мистерии. Следует, впрочем, оговориться, что термин «трагедия» в данном контексте достаточно условен. Речь, разумеется, не идет о полной изоморфности формальных структур биографии и классической трагедии. Подразумевается лишь характерная «драматургизация» дискурсивных стратегий и художественных приемов прозаического текста. Основанием для подобного терминологического допущения служит бахтинский принцип «ценностной ориентации жанра», который и позволяет определить эту субформу именно как трагедию.

Вторая часть представляет собой сюжетное повествование о жизни Бонапарта, перемежаемое эссеистскими размышлениями, цитатами из опосредованных источников, разнообразными тематическими экскурсами, о чем будет сказано ниже. Собственно же сюжет подразумевает очень своеобразную пространственновременную целостность. Перед нами череда достаточно самостоятельных драматических фрагментов, формирующих единый «текст жизни». Мережковский совершенно пренебрегает традиционным типом организации биографического повествования как непрерывного последовательного изложения взаимно обусловленных событий. События жизни Наполеона интересуют писателя постольку, поскольку они, во-первых, соответствуют заданным в первой части метафорам и, во-вторых, что наиболее существенно, – поскольку они отражают основную драматическую коллизию – противостояние героя и Рока. Как и в ранних романах писателя, герой здесь совершенно статичен. Описывая детство и юность Бонапарта, Мережковский обращает внимание почти исключительно лишь на те качества, которые обозначены метафорическими ролями. Изображение постепенного формирования характера героя не входит в авторскую установку. Уже с ранних лет Наполеон предстает носителем сложившихся черт взрослого человека, устоявшейся «системы амплуа». Подглавка «Детство» завершается фразой: «Вот когда начал погружаться уже в свою "летаргическую задумчивость", в свой "магнетический" сон» (114).

Описывая, как Наполеон-школьник разбил себе маленький садовый участок, который защищал от «посягательств» сверстников, Мережковский комментирует: «Этот первый завоеванный клочок земли — уже начало Наполеоновой империи — всемирного владычества. Здесь он так же один, как потом на высоте величия и на Св. Елене» (117). Причем одиночество мотивируется не психологически, а в смысловом срезе историософской роли, символического типа.

Указывая на успехи юного героя в математике, автор замечает: «"самое трудное в математике" усваивал с такой легкостью, как будто знал уже все врожденным "знанием-воспоминанием" – апатона, и не узнавал ничего нового, а только узнавал забытое» (117–118).

С изменением жизненных ситуаций герой не эволюционирует даже в портрете. «Пронзительный, бездонный взгляд» и «мраморная бледность» равно свойственны как юному, так и вполне эрелому, приближающемуся к своему концу на Св. Елене Бонашерту. Статуарность и пластичность — важнейшая черта портрегероя независимо от жизненных событий и эмоциональных эреживаний.

Временной принцип последовательности определенных стата в формировании героя заменяется пространственным принта второй части – экспансия и превалирование пространственных
характеристик над временными. Пространство символизируется,
а зачастую и сакрализуется, и начинает выступать органичным
фактором сюжетной динамики. Это явление ярко иллюстрируется изображением Корсики, которое вершится выводом:
«"Остров" значит "уединение", а уединение значит "сила"» (113).
Пространство качественно окрашено, «ценностно неоднородно»²¹ и субстанционально символическим атрибутам героя. Как и
эти атрибуты, оно – двигатель действия.

В описаниях морских сражений с Англией пространство средиземноморских вод подвергается сложной символизации посредством наложения семантических полей «Моря» как безбрежной романтической стихии и «Атлантиды». И подчиняет 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, за которое и следует воздаяние — «роковое» поражение. То есть сюжетно-историческое событие на уровне нарративной логики обусловлено именно пространственной сакрализацией.

Характер хронотопа соответствует и драматургизации действия. Особая декоративность исторических реконструкций Мережковского, их связь со зрелищностью пространственных искусств, прежде всего - театра, отмечалась уже критиками 1900-х годов. Так, А.В. Амфитеатров, сравнивая массовые сцены в сочинениях писателя с оперным действом, подчеркивал: «\... вы все время сознаете себя зрителем представления, а не свидетелем действительной жизни. Но, с другой стороны, вам приятно видеть, что г. Мережковский умел выбрать свои декорации с большим вкусом и знанием дела, расставил их уместно, изящно, искусно»22. П.С. Коган назвал исторические романы писателя «философским балетом»²³. А И. Ильин в своей берлинской лекции 1928 г., посвященной творчеству Мережковского, развивая сходные наблюдения, пытался дать им более развернутую интерпретацию: «Как человек внешне чувственный, Мережковский владеет только тем, что он видит, - материальными обликами земного мира; его ослепляет, его чарует пространственно-пластический состав мира и образов; больше всего ему говорят скульптура, архитектура и живопись – и притом не в их тонком, глубоком, сокровенно-духовном значении, но в их выявленном, материально-линеарно-перспективно-красочном составе. Внешнее внешних искусств – вот его стихия. Мережковский – мастер внешнетеатральной 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 спен...»24.

Все это в полной мере относится и к книге о Наполеоне. Начиная с приезда молодого офицера Бонапарта в Париж биографический сюжет построен по большей части по принципу нанизанных друг на друга мизансцен, пространственно-драматических эпизодов, каждый из которых довольно статичен. Большинство таких эпизодов – батальные полотна. В общем корпусе

текста драматургизированные картины сражений занимают около половины объема. Примечательно, что в «Наполеоне» столь многократно отмечаемая историческая точность «музейной» детали свойственна лишь изощренным батальным панорамам и нескольким «массовкам» в Конвенте. В каждой из таких мизансцен художественное время чрезвычайно замедляется либо даже останавливается. К примеру, несколько минут битвы при Ватерлоо описываются на протяжении десятка страниц по цитируемому нами изданию (240–250). Подробные изображения «ударных рогаток» и батарей контрастируют с пунктирными сюжетными прокладками, которые могут пренебрегать целыми годами, заменяя временную историю диалектическими атрибутивными трюизмами (промежутки сюжета между 1805–1807 и 1809–1810 гг. и т.п.)

Этот прием играет важную жанрово-композиционную роль. Внутреннее действие, «сокровенная» сюжетика «Жизни Наполеона» – коллизия между героем как носителем титанической воли, символическим человеком и Провидением, Роком, «ведущей дланью». Каждая из драматических мизансцен представляет собой определенный рубеж в трагическом противостоянии героя Року либо миниколлизию с развязкой, вариацию инвариантной коллизии. По этому параметру композиционные принципы Мережковского напоминают то определение строению сюжета в романах Достоевского, какое писатель дал в книге «Толстой и Достоевский»: «череда пятых актов трагедий» (219), равно как и знаменитые характеристики «принципов формы» у автора «Бесов» из работы Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия».

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

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). Таким образом задается 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 трагической коллизии рока.

Иными катализаторами и индикаторами трагического действия служат так называемые символические стихийные знамения, сопровождающие каждую драматическую мизансцену, каждый исторический поступок героя. Обеспечивая соприсутствие будущего в настоящем, эти знамения всегда несут апокалиптическое свидетельство и предвестие трагического предначертания. Характерный пример: как только при Ватерлоо батареи открывают огонь по Линийским высотам, «в ту же минуту разражается гроза. Пушки отвечают громам, выстрелы – молниям, как будто на земле и на небе – одно сражение. Вспомнил ли тогда Наполеон, как двадцать лет назад при осаде Тулона, шел, под грозою, в атаку на английский редут. Вся его жизнь, между этими двумя грозами, – Божья гроза» (242).

Промежуточное положение между метатекстовым символом солнца и символическими стихийными знамениями – индикаторами коллизии занимают символы небесных тел. По своей сюжетно-композиционной роли они приближаются к символу солнца, выступая зачастую его антиномичным коррелятом и кодируя биографический сюжет в его целостности.

Так, символ кометы знаменует рождение и смерть героя:

«2 апреля, узнав, что на горизонте появилась комета, император сказал тихо, как будто про себя:

- Значит смерть: комета возвестила и смерть Цезаря» (283).

Символы звезды и крестообразных созвездий противостоят солярной символике, воплощают одну из ипостасей концепта рока по принципу диалектического разложения «гемисферы небес» и обладают семантическим полем жертвенного, прообразовательно христианского. Как только в самом начале повествования в качестве действующего персонажа выступает Рок, несмотря на всю его провиденциальную благосклонность к «титану», антифоном начинает звучать тема грядущей жертвы, будущего Креста.

К примеру, среди череды безусловнейших побед «восходящего солнца» слышится роковой «аккорд» Египта:

«Жертвенное в лице его здесь проступает так ясно, как еще никогда. Огненная пустыня Сирии – мать ледяной пустыни Березины. Может быть, в поражениях своих он больше герой, чем в победах» (151).

Как видим, события «пространственно» сололагаются на одной оси и комментируют друг друга.

Для большего проникновения в смысл основной коллизии романа рассмотрим концепт «трагедии Рока» в том виде, какой он приобрел еще в раннем творчестве Мережковского и, в первую очередь, в переводах из Софокла.

Тематика судьбы и рока захватывает писателя еще с 1890-х годов. И ключевым здесь, безусловно, было влияние Ницше. И все же в понимании сущности трагедии концепции Мережковского и немецкого философа несколько разнятся. Если в построениях Ницше сама взаимообусловленность «дионисийского» и «аполлонического» начал приводила к некой рассеянности трагизма, задавала свои мифо-концептуальные основания для разрешающей коллизию катарсичности, то для Мережковского исцеляющие и просветляющие аспекты греческой трагики находились под вопросом: «Напрасно думают, что греки были жизнерадостный народ. Трагедия глубокое, интимное выражение их национальной души, а между тем в мире нет больших пессимистов, чем греческие трагики»²⁵. И если для Ницше трагический «ужас» греков неотделим от amor fati и дионисийского освобождающего опьянения, то для русского писателя «существовала только их великая печаль»²⁶, овеянная своеобразной «аурой ноктюрна», которая в семантическом отношении чрезвычайно близка «ночной гемисфере небес» с ее «жертвенной» символикой как воплощением сокровенной ипостаси души героя и его Пути в «Наполеоне». Характерны слова писателя о Софокле: «В хорах самого гармоничного и глубокого из поэтов — Софокла — та же безнадежная скорбь, как и в Шекспире и в Байроне»²⁷. Разумеется, в основе эллинского трагизма лежит, по Мережковскому, представление о Роке: «Что может быть мрачнее представления Рока. Христианство (...) величайшая попытка человеческого духа освободиться от представления Рока»²⁸. Та же мысль высказывается через три с половиной десятилетия в конце главы «Рок» в «Наполеоне»: «Роком называли древние то, что мы называем законом природы, необходимостью. Существо обоих - смерть, уничтожение личности, ибо закон природы так же безличностен, как рок. Надо было выбрать жизнь или смерть, кроткое иго Сына или железное – Рока» (105).

Характерно, что в своих переводах из Софокла, публиковавшихся в 1890-е годы в «Вестнике Европы» («Антигона», «Эдипцарь», «Эдип в Колонне»), Мережковский даже на уровне лексики педалирует линию обреченности личности в столкновении с воздающей за неповиновение Судьбой, а там, где в качестве внеположенной по отношению к индивидууму выступает сила рода/государства, он придает ей подчеркнуто фаталистическое, если не религиозное, измерение²⁹. В соответствии со своими представлениями о прообразовательно-религиозном миропонимании греков он постепенно «христианизирует» текст трагедий, вводя в них понятия «греха», «праведника», «грешника».

Весьма вероятно, что посредником в таком восприятии Мережковским греческой трагики отчасти послужил Гете, в «Прометее» которого боги предстают вассалами судьбы: «И разве в мужа меня превратили не Время, могучий кузнец/ И не судьба непреложная/ Владыки твои и мои?»; «Меркурий: Судьба сильна. Прометей: Судьбы признал ты власть? Я тоже»³⁰.

Все эти смыслы скрещиваются в образе Наполеона.

Во-первых, в книге Рок в той же мере – не фон и даже не только важнейшая составляющая центральной коллизии, но и сущность биографической реальности, в которую погружен герой:

«Рок для него (Наполеона. — $B.\Pi$.) — не отвлеченная идея, а живое существо, которое влияет на чужую мысль, чувство, слово, дело его, на каждое биение сердца. Он живет в Роке, как мы живем в пространстве и времени» (99).

Во-вторых, одна из главнейших кодовых мифологем, выполняющая «зеркально»-генерализирующую функцию построения образа личности — мифологема Прометея. Череда эпитетов и сравнений с постоянно усиливающейся семантикой божественногероического несколько раз вершится заимствованным у Лас Каза символическим уподоблением Наполеона на Св. Елене «Прометею на скале» (36, 89, 117, 208, 276) — еще один пример опосредованной интертекстуальности (текстуально означенная ссылка на Лас Каза с подтекстовой аллюзией не только на Эсхила — перевод его «Скованного Прометея» Мережковский опубликовал еще в 1891-м, — но и на Гете как «универсальное зеркало» наполеоновского мифа).

Заметим, что в 1890-е годы попытка разрешить трагическую коллизию между человеком и «дланью роковой» привела к созданию образа Юлиана. Мережковский увидел в императоре не просто язычника, восставшего на христианство, а героя греческой трагедии, чье отступничество вызвано не свободным выбо-

ром (что было бы логично, если бы речь шла о герое ницшеанского типа), а античным «ужасом», который испытывает в сущности уже бессознательно христианизированный герой — поэт «поздней», утонченно-утомленной культуры, взыскующей синтеза, — при столкновении с «варварским», деструктивным по отношению к прошлому напором реальных последователей веры Христовой.

В «Наполеоне» же Мережковский представляет иной вариант разрешения коллизии и построения концепции личности, который соответствует уже сложившемуся и развитому к 1920-м годам неохристианскому учению. Окончательная христианизация концепта «Рок» позволяет и драматургически представить эту коллизию, и найти ее разрешение.

Драматургическое движение происходит в непосредственной зависимости от нарастания модуса «жертвенности». До «Москвы» «жертва» звучит лишь анамнемотическим лейтмотивом общего тематического ряда Рока. Она лишь подготавливает кульминацию и формирует коллизию. Соответственно Наполеон предстает оптимистическим носителем внутреннего ощущения ат fati, любви к Судьбе. Описывая разговор Бонапарта с кардиналом Фешем перед Русским походом, Мережковский цитирует мемуары Мармона и «Историю и воспоминания» Сегюра:

«"Посмотрите на небо. Что вы там видите?" – сказал Наполеон. "Ничего не вижу, государь", – ответил Феш. "Хорошенько смотрите. Видите?" – "Нет, не вижу". – "Ну так молчите и слушайте меня. Я вижу мою звезду. Она меня ведет"» (100).

До «Москвы» герой властен над антагонистом-Роком. Эту власть ему дает беспредельное расширение собственной личности, романтическое самообожествление: «Тут уже в самом деле безмерное похоже на безумное; тут геометрия трех измерений – только путь к четвертому; квадрат человеческого гения становится основанием человеческой пирамиды, заостряющейся в одно острие, в одну точку: "я — Бог"» (68).

Однако в подглавке «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 Брюме-

ра, ставший «могильщиком революции», окончательно эксплицирует 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).

И 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 прострешь 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. Период жизни от Эльбы до Ста дней описывается как тройное отречение Петра (232–239). Каждый «проигрыш» Наполеона в череде драматических событий после 1812 г. Мережковский представляет сгустком несостоявшихся возможностей и смысл его видит в жертвенном приятии героем фаталистического предначертания. Так, описание последнего дня перед вступлением союзников в Париж в 1814 г. Мережковский завершает словами: «Не оборонил его и не сдал, — сам сдался Року» (227).

Усиление лейтмотива жертвы приводит к изменению аксиологического статуса атрибутов семантического поля солнечного, языческо-героического, их снижению. Так, один и тот же эпизод, когда провинциал принимает Наполеона на выезде за гувернантку императрицы, в первой части, в главе, где метафорическое действие формирует атрибут «героического» образа, иллюстрирует тезис о таинственной «андрогинности» героя, а во второй — в главе, предшествующей московскому походу, уже не служит концептуальным обобщениям, а свидетельствует об «изможденности» начинающего «спуск вниз» императора, отчего, собственно, и появляется у него «бабья одутловатость» на лице (207).

Св. Елена — вершинная точка на via dolorosa «последнего воплощения бога Солнца Наполеона».

Таким образом, Мережковский подводит нас к постижению «последней сущности» образа своего героя.

«Сторать, умирать, быть жертвою - таков удел его, - это он знает в начале жизни и еще лучше узнает в конце, на Св. Елене, под созвездием Креста: "Иисус не был бы Богом, если бы не умер на Кресте". Но знание это темно для него, как солице слепых: свет солица не видят они, только теплоту его чувствуют, - так и он.

Богу солица, Молоху, приносил он жертву на острове Горгоне, а на Св. Елене приносится в жертву сам – кому – этого он не знаст: но думает, – Року» (105).

Наполеон - символ нехристианского человечества, высокое воплощение духа современной Европы, ее антропоцентризма, человскобожеского универсализма. Таков смысл главнейшего эпитета героя - «Человек». Наполеон - герой Запада, человек из титанической Атлантиды, трагически погибшей в тенетах горделивого богоподобия. Однако если бы лишь этими смыслами исчерпывалась концепция личности в романе, то перед нами предстал бы носитель той же идеи, которая через проникновение в трагику Рока приведа писателя к образу Юлиана Отступника. Ведь описанные атрибуты героя неизбежно превращиют его в антипода «доброму христианину», заставляют занять свое место в пределах одной из пресловутых антиномий. Еще применительно к раннему творчеству писателя Н.В. Барковская отметила тенденцию к аксиологической децентрации антиномий Мережковского, к нарушению их стросой бинарности: в определенный момент «бинарные оппозиции перестакут коррелировать между собой»¹¹. Однако «Наполеон» – яркий пример произведения «позднего» Мережковского, и потому 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 приломинанием «извечных эйдосов» прозревает христианскую мистерию. В историософском плане он выполняет двойную функцию: с одной стороны, показать, что есть человечество в его «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. И прежде чем поставить точку в «Наполеоне-человеке», Мережковский не может не написать: «Да, только узнав, что такое Сын Человеческий, люди узнают, что такое Наполеон-Человек» (106).

Теперь перейдем к анализу жанровой субформы жития в «Наполеоне».

Во-первых, рассмотренные выше характеристики хронотопа вполне соответствуют агиографическим моделям. Художественная ткань книги отвечает требованию «повышенной концентрированности хронотопа»³², при котором временная протяженность измеряется событиями, а пространство по мере повествования все более дифференцируется и тяготеет к символизации, порождает образ Пути, который в книге реализуется движением к самозакланию «на алтарь Рока».

Во-вторых, структурообразующим фактором пречентация сакрального героя выступает иконическая оппозиция. Однако если в традиционной агиографии в качестве такой оппозицив почти обязательно представлено противопоставление греховного помысла/благодатного озарения, определяющее смысловой предел «духовной брани» святого, то в книге Мережковского в се роли оказывается антиномия «дневного» и «ночного» начал души в созвания героя, которая порождает и длинный ряд прочих антитетических пар

В-третьих, «монизм» автора, его отказ от позиции условного неведения, характерного приема традиционной биографии, нацеленного на то, чтобы «псяхологически убедительно» изобразить, кок герой принимает жизненно важные решения, непосредственно соотносится с установками агиографа.

В-четвертых, – и здесь мы встречаемся с наибольшей степенью приближения к традиционной структуре жития, – в композиционно-сюжетной основе повествования лежит система агиографических мотивов, «наиболее жизнестойкая структура жития как жанра»³³. В книге можно выделить следующие традиционные житийные мотивы:

- 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 Буоналарте 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) 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 Истории³⁴. 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 концепций. Указанный факт трактуется не как предначертание особого благоволения и заступничества Пресвятой Девы, а как указание на «утробную» близость духу Матери-Земли (113). Особенно показательно описание «айяччской 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 агиографический мотив подвергается инверсии, используется сугубо негативно.

Инверсия мотива в чистом виде встречается, пожалуй, в книге только в этом случае. Однако мотивы, репрезентирующие символическую корреляцию миров дольнего и горнего, временного и вечного, практически всегда несут в себе определенные семантические сдвиги по сравнению с традиционной агиографией. Это ставит перед нами важнейший вопрос о характере присутствия в тексте житийной двуплановости пространственновременных и личностно-персонажных структур — плана «идеального», соотносимого с локусом высших образцов, со сферой подражаемого, собственно сакрального, и плана «реального», соотносимого со сферой «подражающего»³⁵.

С одной стороны, сама категория подобной двуплановости – конструктивный фактор «Наполеона». В соответствии с житийным каноном, выбор образца для подражания в книге означает

не решение, принятое человеком, а приобщение героя к череде подобий. Принцип выбора образца — важнейший и сложнейший структурный фактор жития. И он оказывается не менее релевантным для книги Мережковского. Таким образом, как отмечает М.Б. Плюханова, в житиях «разрывается замкнутость изолированного текста, но не в сторону профанного мира колебаний и поисков пути, а в бесконечную перспективу подобных житийных текстов, существующих всегда в единстве. Их единство символизирует единый лик святых. Такую систему текстов можно было бы уподобить отражению зеркал в зеркалах, если бы она не была иерархизирована, как иерархизирован и сам лик святых» 36. Г.П. Федотов по тому же поводу пишет: «Общий закон агиографического стиля, подобный закону иконописи: он требует подчинения частного общему, растворения человеческого лица в небесном прославленном лике» 37.

Мифологические образцы-зеркала Мережковского, проецируемые на личность героя, функционально идентичны системе описанных выше агиографических образцов, что кощунственно для традиционного христианина, но вполне органично в концепции писателя. Однако есть и существенная разница.

Агиографическая иерархия определяется степенью приближения к высшему и конечному новозаветному Образцу, стоящему выше тварной святости. Лишь для него выбор пути и есть в собственном смысле слова акт свободной воли, обусловленной Божественной природой. Последование Христу в страстях и крестной смерти в духе «Imitatio Christi» Фомы Кемпийского – максимально близкое подражание свободной воле Первообраза. Однако древнерусская агиография (и в этом ее специфика) стремится к нивелировке индивидуальности как подобного свободоволия. Смерть весьма немногочисленных древнерусских страстотерпцев и мучеников – Бориса и Глеба, Михаила Черниговского, Михаила Тверского, Андрея Боголюбского - подробно мотивируется политическими обстоятельствами, желанием не бросать своих сторонников в беде и т.д. Такая смерть представляет собой плод смиренного приятия святым Божьего промысла о себе, но при этом как можно более косвенное подобие Крестных Страстей, поскольку прямое им уподобление было бы, по представлениям древнерусской агиографической системы, проявлением недопустимой гордыни. В этом отношении принципы Мережковского прямо противоположны. Христоподобие героя предстает у него почти обязательным пределом развития любого ряда уподобления образцам: «Ромул, сосущий сосцы революции-волчицы — Эпип – 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 как с прямыми сравнениями, так и с интертекстуальной игрой новозаветными цитатами. Приведем выборочно лишь несколько примеров:

«Франция ждет и зовет его, Наполеона, Мессию» (234).

«В эту минуту он для них, в самом деле, "воскресший Мессия"» (234).

«Чем люди выше, ближе к нему, тем хуже видят его, меньше любят; чем ниже, дальше от него, тем видят лучше и видят больше, "утаил от премудрых и открыл младенцам"» (13).

«Люди поносят его, называют Антихристом, а дети поют ему осанну: "Из уст младенцев устроил хвалу"» (224 — цитируется мессианский стих из 116 псалма).

Вся эпопея Ста дней описывается как Второе пришествие.

Полный список подобных примеров занял бы едва ли не десятки страниц.

Очевидно, столь безоглядная ориентация на абсолютный образец объясняется спецификой художественной задачи автора. Если агиограф стремится написать «словесную икону» пути ко Спасению конкретной человеческой души, которая, следуя опосредованному образцу своего святого, стремится в полноте смирения, по Благодати, «ниже по заслугам», стяжать богоподобие в глубинах собственного сердца, то Мережковский создает абстрагированную концепцию символической личности. И ее двусмысленность заключается в том, что «евангелизация» образа—не последняя грань, а лишь этап на пути к полному воплощению в Третьем Завете, а потому окончательная правда о личности обречена на затуманенность.

Отмеченная роль новозаветного образца в череде проекций образа Наполеона еще раз свидетельствует о тотальной и крайней символизации «картины мира» в книге. В связи с этим любопытно отметить, что подобное явление находит себе типологический коррелят в истории житийно-биографических жанров. С тем же явлением мы встречаемся в автоагиографических произведениях старообрядческой традиции. М.Б. Плюханова замечает: «Деятелям эпохи раскола было свойственно выключать из поля зрения обыденные обстоятельства и тленное время. Они понимали происходящее в отношении к вечности и сумели превратить разнообразные исторические события XVII – нач. XVIII в. в заключительную драму Священной истории. Соответственно люди, участники этой драмы, необычайно поднимались в своем

значении. Автобиография стала возможна и житие стало описывать человека не потому, что оно секуляризировалось, а потому что человек был поднят над сферой профанного, в которой до сих пор преимущественно пребывал. Подобно этому и икона, которая при традиционно-средневековом понимании вещей располагалась гораздо ближе к первообразу, чем человеческое лицо, теперь превращалась в портрет, по-видимому, не потому что в ней увеличивалось количество портретных черт, а потому что человеческое лицо стало пониматься как лик, т.е. было приближено к первообразу»³⁸. Исследователь делает парадоксальный, но убедительный вывод о том, что именно такая пансимволизация в агиографии старообрядцев способствовала разрушению житийного канона и индивидуализации жизнеописания. Цитированная выше характеристика оказывается приложимой и к биографическим принципам Мережковского. Любопытно, что две разнонаправленные тенденции - движения к индивидуализации, психологизму и, напротив, - к мистериальной антипсихологичности, историософийности – в определенный момент типологически совпадают в формах осмысления феномена человека. Причем совпадают здесь наиболее консервативный и наиболее модернистский типы духовности – крайности русского религиозного сознания.

Факт подобного совпадения, конечно, по ассоциативному принципу может вызвать в памяти пристальное внимание Мережковского и Гиппиус к старообрядческой и сектантской проблематике в начале 1900-х годов, их путешествие на Светлояр в 1903 г. и т.д. Но само по себе это совпадение, разумеется, лишь некоторая абстракция, представляющая теоретико-типологический интерес.

Впрочем, один шаг в развитие подобного сопоставления напрашивается сам собой: и у аввакумовцев, и у Мережковскогосимволиста тотальная сакрализация реальности приводила к усвоению исключительно сакрального статуса всем формам проявления собственной активности, в том числе и общественнополитической. Деятельность «воевод земных» также могла быть прочитана лишь при помощи барочно-символического «священного кода», который как категорический императив навязывался памянутым «воеводам», отнюдь не всегда желавшим его принимать. Отсюда – тот конфликт культурных языков, которым прошит русский XVII век (столкновение никониан с аввакумовцами). Но тот же кризис культурной коммуникации в случае с Мережковским мы встречаем и в межвоенные десятилетия века XX-го, к чему нам еще предстоит вернуться при анализе контекста работы писателя над биографией Данте.

14* 211

Следует обратить внимание и на некоторые тематические и сюжетно-композиционные структуры, которые не укладываются в рамки описанных жанровых субформ. Назовем их общемистериальными.

Во-первых, Наполеон через отождествление с дионисийским образцом и абсолютом Христа в тематическом подтексте предстает в роли «литургисающего» первосвященника. Так, привал на подходах к Греноблю с Эльбы, когда Бонапарт пил из «того же ведра, что и усачи-гренадеры», посредством обыгрывания смысловых связей понятий вина и крови прямо отсылает к таинству Евхаристии (81). Аналогичным образом глубокая связь полководца со своими военачальниками («Все они члены Вождя» – 83) прозрачно намекает на евхаристическое претворение в «едино тело» собрания верующих на Божественной литургии. В то же время восторг солдат перед своим Вождем в итальянском походе вызывает сравнение с совершением всенощного бдения (176).

Эти же подтексты актуализируются и на интертекстуальном уровне. Так, первая часть завершается цитатой из древнейшего гимна, как указывает Мережковский, «христиан первых веков»: «Придя на запад солнца, // увидев свет вечерний, // поем Отца, Сына и Духа, Бога!» (106). Песнопение «Свете Тихий», из которого извлечены эти строки, — важный богослужебный момент чина Вечерни в Православной Церкви. Сочленение в подтексте аллюзий на Литургию, которая совершается утром, и Всенощное бдение соответствует инвариантной для книги символической антиномии дневного и ночного, солнца и звезд.

Один из важнейших субститутов причинно-следственных связей и нравственных критериев поступков героя в «Наполеоне» категория мистериально-инициатического жертвоприношения. Так, уже упоминавшаяся история с убийством совершенно невинного герцога Энгиенского во второй, сюжетной части книги совершенно не вызывает никаких моральных оценок писателя³⁹. Смысловую закономерность этот поступок получает у Мережковского лишь в той мере, в какой он показан как жертвоприношение, должное обеспечить инициационный переход героя в новое мистико-экзистенциальное состояние - от «консульства» к «империи». Причем в реальной исторической действительности никакой очевидной связи между этими событиями, разумеется, не было. Тем не менее в мистериальной системе Мережковского мотив «пролития крови» соответствует мифологической трансмиссии как распространенному элементу обряда инициации40:

«(...) ров Венсенский, где расстрелян невинный потомок Бурбонов, есть рубеж между старым и новым порядком, разрез пуповины, соединяющей новорожденного Кесаря с королевской властью. Труп Энгиена для Бонапарта – ступень на императорский трон: кровь Энгиена для него императорский пурпур» (184).

Переход героя к новому жизненному этапу описывается в категориях смерти/воскресения: «Что испытал бы человек, если бы душа его преставилась, переселилась заживо из своего тела в чужое, — этого мы и вообразить не можем. А Бонапарт испытал именно это, когда душа его, выйдя из своего революционного тела, переселилась в тело Кесаря» (170).

Итак, центральная структура мистерии как метажанра книги — категория смерти — нисхождения во ад — воскресения, одна из реализаций инвариантной триады. То, что Наполеон — воплощение нехристианского человечества в прообразовательной эсхатологии, ориентирует повествование на мистико-идеологический образец Элевсинских мистерий, в которых писатель, вслед за Цицероном, видел «величайшее, что создали Афины (...) и где все мерилось нашей же христианской мерой жизни вечной, победы над смертью»⁴¹.

Мы уже упоминали о важности символического образа Прометея как одного из наполеоновских «зеркал-образцов». Теперь же в связи с вышесказанным добавим, что «Прометей Прикованный» Эсхила (а его подтекст безусловно присутствует в книге), по всей видимости, содержательно, формально и генетически связан с ранними Элевсинскими мистериями⁴². Разумеется, говорить о непосредственном присутствии сознательной жанровой установки на Элевсин в книге Мережковского – тем более через прямое посредство Эсхила – было бы большой натяжкой. И все же Элевсинские мистерии – один из главных объектов историософских размышлений и штудий писателя 1920-х годов, что отчасти может оправдать проведение некоторых очевидных содержательных параллелей между трагедией Эсхила и трагедией Наполеона по Мережковскому.

И у Эсхила, и у Мережковского вопрос, не увидят ли далекие потомки в как будто виновном и пострадавшем герое — победителя, оставлен открытым. «Титан нисходит в Тартар, в стихию земли, зная о грядущем восхождении в огне, о силе преображения в Таинствах. Таинства воспринимают грядущую метаморфозу личностно; поэтому главное в драме — имя божественного владыки будущего» 43. Так же и Наполеон проходит череду мистериальных метаморфоз, приковывается «к своей скале» и таинством собственной жизни свидетельствует о долженствовании вновь и окончательно явиться Искупителю.

Теперь перейдем к рассмотрению вопроса о формах соотношения автора и героя в тексте и проблеме конструктивного переплетения разных жанрово-стилевых единств.

«Жанровое самосознание» биографии подразумевает достаточно жесткое требование дистанцирования по некоторым параметрам от романического мышления и романной формы. Собственно важнейший из таковых параметров — тип взаимодействия категорий автора и героя. Именно этот параметр и обусловливает все прочие.

Соотношения автора и героя определяет своеобразие психологизма в произведении, сфокусированном на истории человеческой жизни. Этот аспект и стал той пограничной межой, которую современная биография положила между собой и романом. Автор биографии лишен положения «всеведения» о герое, он «не имеет права знать, что будет с его персонажем завтра»⁴⁴, т.е. в биографии он не является обладателем демиургического статуса. Таково обязательное жанровое требование биографии независимо от периода ее исторического бытования.

По отношению к классической биографии тип соотношения автора и героя наиболее четко описан М.М. Бахтиным в работе «Автор и герой в эстетической деятельности». Исследователь указывает, что «в биографической форме (...) менее всего изолирующих и завершающих моментов, активность автора здесь наименее преобразующа, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя»⁴⁵, поскольку в биографии «основным художественным заданием является жизнь как биографическая ценность, жизнь героя, но не его целое, не его внутренняя и внешняя определенность»⁴⁶. Таким образом, по терминологии Бахтина, автор в биографии «не трансгредиентен» герою. «Автор в своем творчестве героя и его жизни руководится теми самыми ценностями, которыми живет свою жизнь герой; автор принципиально не богаче героя, у него нет лишних трансгредиентных моментов для творчества, которыми не владел бы герой для жизни»⁴⁷. Бахтин указывает, что биография есть поступок в принципиально открытом, но органически себе довлеющем мире, а потому она «наивна» и характеризуется неизбежной незавершенностью.

Нетрансгредиентность автора по отношению к герою – важнейшая жанровая характеристика биографии. Однако бахтинские импликации этого понятия справедливы, как указывает и сам автор, лишь для классического типа биографии. В XX в. романизированная биография вносит в эту закономерность некоторые важные коррективы. Здесь по-прежнему остается авторская

нетрансгредиентность герою, т.е. автор и герой пребывают в «едином ценностном поле единой жизни». Однако их отношения приобретают диалогичность. Автор «эмансипируется» от героя, их связь, по словам Л. Эделя, «превращается в антагонистическую борьбу»⁴⁸. Британскому ученому вторит отечественный исследователь жанра: «Нынче между биографом и биографией (...) повествование расстилается как поле брани, на которое они вступают ратоборцами, как силовое поле тока, взвихренное электромагнитными линиями»⁴⁹. В результате под романизацией биографии следует понимать привнесение в нее внутренней диалогичности слова. При этом высшее дискурсивное единство достигается сочетанием разных стилевых линий. Контрастирование авторского и документального текстов нацелено на достижение контекстной диалогичности. В романизированной биографии слово всегда оценочно, а сама оценка исторически обусловлена: здесь сочленяются ценностные позиции настоящего и прошедшего, исторической информации, заложенной в слове, и его рецепции.

В романе же, напротив, автор существенно трансгредиентен герою. «"Ценностям жизни" героя он будет все время противопоставлять ценности завершения (...) там каждая строка, каждый шаг будут использовать принципиальный избыток видения, ибо герой нуждается в трансгредиентном оправдании, взгляд и активность автора будут существенно охватывать и обрабатывать принципиально смысловые границы героя там, где его жизнь повернута вне себя; таким образом, между героем и автором пройдет принципиальная грань»50.

В «Наполеоне» автор именно *трансгредиентен* герою, что обусловлено самой творческой задачей. Автор здесь выступает носителем внеположенной протагонисту, принципиально *иной* точки зрения. Герой с самого начала дан нам как *целое*, вся художественная фактура воспринимается как момент его характеристики и служит ответу на вопрос: кто он во всех своих метафорических масках, каков историософский смысл каждого конкретного поступка, и в целом — его жизни как «полноосмысленного текста».

Опять же привлекая понятийный аппарат Бахтина, можно сказать, что по ряду описанных черт герой в произведении Мережковского близок романическому характеру классического типа⁵¹. Однако 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»52. 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. Наполеон как персонаж лишен свободы выбора и совершенно безволен, а потому неспособен самостоятельно генерировать сюжет. Каждый его поступок объясним не внутренней логикой развития погруженного в реальность характера, а соответствием авторской монистической концепции, которая при транспонировании в литературно-художественный план воплощается в мистериальной метажанровой структуре, инкорпорирующей субформы трагедии и жития. Сюжетная динамика обусловливается жанровой логикой этих субформ, а отнюдь не закономерностями развития характера.

Автор принципиально выключен из хронотопа героя. По отношению к герою он обладает именно «всеведением». Принцип «пространственной рядоположенности» различных временных пластов позволяет ему каждый момент жизни протагониста, 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». Следовательно, и само будущее воплощается в двух иерархически представленных ипостасях: реального времени создания произведения и «эсхатологического завтра», грядущей «вечности».

Этому соответствует и жанрово-стилевая структура мифопоэтичного публицистическо-проповеднического эссе. Именно
она позволяет авторской позиции максимально проявиться и усвоить себе «диктаторский» статус. В тексте авторское «я» присутствует более чем активно. Им скрепляется единство элементов различных гетерогенных жанров. Логика индивидуальных
впечатлений и соображений лежит в основе ассоциативно-метафорического подхода в осмыслении феномена Наполеона.
Авторское слово в произведении обладает ярко выраженными
стилистическими чертами свободной художественной эссеистской формы: тотальная метафоричность первой части, бесчисленные мифологические сравнения, риторическая афористичность, большое число эллиптических конструкций с пропуском

подлежащего либо сказуемого, синтаксические структуры обобщения («А ведь мужество и есть его добродетель – хребет несгибаемый», 93), синтаксические оппозиции («Никого не обманывает – сам обманут всеми», 72), экспрессивные инверсии («в дом его вползли Эвмениды», 183), установка на воспроизведение разговорной речи – интонационный синтаксис в эмфатической функции («Нет, не заставил он их молчать; Да, только узнав, что такое Сын Человеческий, люди узнают, что такое Наполеон-Человек», 106).

Через эту жанровую структуру в повествование вводятся событийный план будущего и публицистичность как форма актуализации временного контекста создания произведения. «Наполеонова история» проецируется в грядущее, которое озаряет ее новым светом и служит ее внутреннему оправданию. Это же, по мысли Мережковского, должно заставить его современников задуматься об общих закономерностях исторического процесса и явиться предупреждением перед лицом надвигающихся катастроф:

«"Вся Европа этого (всемирного объединения) ждет, этого требует" (...) Никогда еще эти слова не звучали так пророчески, как в наши дни. 1814–1914. Этот год ответил тому: в том пала Наполеонова империя, начало всемирности, а в этом – вспыхнула всемирная война. "Страшная судорога" только что прошла по человечеству, и, может быть, близится страшнейшая, по его же пророчеству: "Искры, может быть, будет достаточно, чтобы вспыхнул вновь мировой пожар"» (25–26).

«Демократия (которую дал Наполеон. — $B.\Pi$.) — плохонький рай; но кто побывал в аду — знает, что лучше ада и плохонький рай и что малая свобода демократии по сравнению с абсолютным рабством коммунизма тоже свежесть весеннего утра, по сравнению с ледяным кругом Дантова ада или холодом междупланетных пространств.

Может быть, сейчас русские люди, побывавшие в аду коммунизма, знают о Наполеоне то, что европейцы не знают и что нельзя узнать из сорока тысяч книг...

1812–1917. В том году началось, кончилось в этом; может быть, без того не было бы и этого» (21).

Рассказывая о планах Наполеона отменить в России крепостное право, Мережковский рассуждает о гипотетическом «ином пути Отечества», об избавлении от всех постигших его катастроф, если бы эти планы реализовались (210–212).

Как видим, публицистический аспект эссеистской жанровой структуры закономерно перетекает в аспект профетико-проповеднический. Посредством панхронологических экскурсов и сопоставлений Мережковский стремиться выявить историософскую суть событий, вывести описываемую историческую реальность через мифологические зеркала в план Мистерии.

Неотъемлемая часть композиции «Наполеона», как и всех иных образцов поздней историософской прозы Мережковского – Примечания (которые он называл «Комментарием»), библиографический аппарат. Тем самым автор подчеркивал: «беллетристические» задачи перед ним не стоят. Действительно, в «Наполеоне» вся историческая фактура документально засвидетельствована. Автор совершенно не прибегает к чистому художественному вымыслу, соблазнявшему многих авторов романизированных биографий. Но активно использует идеологизированный домысел.

Во-первых, этот прием является формой выражения концептуально-историософской (мистериальной) обусловленности причинно-следственных связей, о чем много говорилось выше.

А во-вторых, в сфере наррации и повествовательной техники он выражается в моделировании автором внутренних диалогов и монологов героя с непременным модусом сослагательности:

«Глупый человек! – могла бы ответить ему, самому умному из людей, еще более умная душа его. – Какая польза тебе, если ты приобретешь весь мир, а душе своей повредишь; если будет любить тебя весь род человеческий, а ты сам никого?» (255).

Такие диалоги и монологи нужны не для психологической разработки биографического характера, а для репрезентации идеи символического героя через ее прогонку сквозь один из атрибутов «основного образа» — в данном случае атрибут двойного сознания. Благодаря тому, что подобного рода авторские «конструкции» всегда представлены в сослагательном наклонении, художественный домысел в «Наполеоне» все же ни разу не перетекает в вымысел.

Вопрос о том, насколько вольно Мережковский-писатель использует исторические источники, не так прост, как то порой пытаются представить критики его идеологических схем. Педантичная скрупулезность романиста при работе с документами к каждому литературному сочинению засвидетельствована прежде всего пространнейшими архивными материалами выписок и конспектов. Но далеко не только этим. О внимании даже к самым незначительным деталям говорит, к примеру, переписка Мережковского с протоиереем В. Ясинским, от которого литератор желал получить подробное описание окрестностей города Тульчи-

на, где должна была развернуться одна из сюжетных линий романа «Александр I»⁵³. Равно как и настойчивые эпистолярные обращения писателя к М.О. Гершензону за историо- и библиографическими справками к той же теме, связанной с декабристами и трилогией «Царство Зверя»⁵⁴. Другое дело — насколько радикально источник преображался в художественном тексте Мережковского. В этом смысле показателен первый роман писателя — «Юлиан Отступник». Прежде всего потому, что круг источников для него был существенно уже, чем для последующих частей трилогии, и основным из них был один текст — «Римская история» Аммиана Марцеллина, современника Юлиана и участника его Персидского похода.

Существует любопытное высказывание В.Я. Брюсова в письме от 30 июля 1911 г. к А.И. Малеину: «Перечитывал "Юлиана Отступника" Мережковского, после внимательного изучения Марцеллина я нашел у Мережковского столько анахронизмов и промахов против "эпохи", что сейчас боюсь буквально за каждое слово»55. Ревнивый автор письма, в это время работавший над романом «Алтарь Победы» на близкую тему из истории Древнего Рима, явно лукавил, поскольку детальная сверка текстов «Римской истории» Аммиана и «Юлиана Отступника» заставляет сделать недвусмысленный вывод: в описаниях фактической стороны событий (особенно политических перипетий и военных кампаний) Мережковский очень точен и почти полностью верен источнику. Другое дело, что писатель позволяет себе переосмыслять, корректировать и достаточно вольно развивать в разные стороны психологические характеристики героев и описательнолитературные мотивы автора IV в. И в целом, конечно, Юлиан и некоторые другие важные персонажи романа в результате такой беллетризации по законам модернистской мифопоэтики предстают не носителями героического «римского этоса», а пассивноэстетствующими богоискателями «рубежа веков».

Мережковский может редуцировать персонажа до одной символической личностной черты. Так, у Аммиана император Констанций — личность многогранная, совмещающая опасную для других подозрительность со стоической «умеренностью» и «трезвым образом жизни» У Мережковского он превращается в плоское подозрительное ничтожество, окружившее к тому же себя уточенной роскошью.

Возможна и обратная процедура, когда одна скупо обозначенная Аммианом черта во внешности героя разлагается на составляющие, из которых писатель-модернист извлекает символический потенциал, развиваемый по принципу сложно темпери-

рованных семантических производных. Так, о Павле Катене, состоящем при Констанции коварном доносчике, у Аммиана лаконично сказано: «Его гладкое лицо ничего не выражало, но он обладал удивительным умением выискивать тайные пути на погибель людям»⁵⁷. Это «невыразительное лицо» у Мережковского разворачивается целым описательным периодом со сквозной портретной семантикой отвратительного двуличия: «Лицо у Павла было женоподобное, безбородое, нежное; судя по наружности, можно было предположить в нем ангельскую кротость; глаза тусклые, черные, с поволокой; поступь неслышная, с кошачьей прелестью в мягких движениях»⁵⁸.

Но наиболее показательна процедура семантического преображения источника при описании предсмертной речи Юлиана, зафиксированной только в «Истории» Аммиана. Мережковский ее значительно сокращает за счет условно-риторических фигур. Русский писатель вычеркивает из слов императора афоризмы, поучения, гностико-неоплатонические размышления. Лапидарное «общее убеждение философов», на которое ссылается умирающий Отступник, превращается у него в декадентсконеоницшеанское «тихое веселие мудрых», исповедальный мотив целостности духовного пути («Мои поступки не дают мне повода раскаиваться в чем-нибудь») - в антитезу христианского прошлого Юлиана и его языческого настоящего. Юлианов отказ назвать преемника у Аммиана объясняется вполне рациональным желанием «не обойти достойного» и не подвергнуть названного кандидата «крайней опасности». Мережковского этот слишком приземленно политический ответ удовлетворить не может - и его герой проявляет, по лекалам неорелигиозной мифопоэтики писателя, жертвенную пассивность в приятии предначертанного свыше с упованием на грядущее откровение «последней истины», символически воплощенное в солнце: «- Все равно, - отвечал император. - Судьба решит. Не должно противиться. Пусть галилеяне торжествуют. Мы победим потом, и с нами солнце! Смотрите, вот оно, вот оно!..». Наконец, вся эта технология семантической корректировки исходного источника применяется и на уровне композиции. Единый стоический монолог героя в изводе Аммиана у Мережковского разлагается на нервически рваные эпизоды-реплики, перемежающиеся диалогом59.

Так было в начале литературного пути Мережковского – исторического романиста. Что касается «Наполеона», то здесь специфика подбора источников и метод опосредованного цитирования те же, что и на страницах «Л. Толстого и Достоевского», посвященных императору-корсиканцу. Текст постоянно переме-

жается поэтическими цитатами из писателей-«зеркал» наполеоновского мифа, среди которых лишь увеличивается число французских поэтов. Источники, критически осмысляющие феномен Наполеона, по большей части цитируются автором лишь в первой главе, служащей введением в книгу. Собственно же сюжетная часть построена почти исключительно на фактах, извлеченных из апологетических по отношению к Бонапарту мемуаров «отцов» романтической мифологизации его образа. Около половины сведений почерпнуто из «Мемориала» Лас Каза, который еще в XIX в. оценивался историками как «до смешного исполненный восторгами и никак не внушающий доверия» 60.

Любопытно, что Мережковский, судя по всему, почти не использовал один из важнейших биографических источников — «Переписку императора Наполеона I» в 32 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 (И. Тэн, Р. Эмерсон и др.). Остается предположить, что слишком «прозаический», документально-«бескрылый» характер этого источника плохо соответствовал историософско-мистериальным установкам русского писателя.

Общие композиционные принципы работы с источниками и цитацией в «Наполеоне» соответствуют романам дореволюционного периода. Репутацию «короля цитат» 1 Мережковский завоевал рано. С. Венгеров даже утверждал, что романы Мережковского «не вполне художественные произведения, потому что не менее половины (их объема) занимают выписки из подлинных документов, дневников и т.д.» 2 Современный исследователь резюмирует: «Одна из характерных черт поэтики Мережковского — широкое привлечение чужого текста, зачастую почти без каких-нибудь изменений вторства цитируемого источника в романах писателя 3 этом смысле сознательно центонный тип повествования в «Наполеоне», где цитаты занимают более половины объема и снабжаются отсылкой к источникам, — закономерное развитие принципов ранней романистики.

Однако здесь писатель прибегает не к изменению авторства в цитате, а к ее символизации и связанному с этим анахроническому использованию факта. Цитата, которая впервые в текст вводилась со ссылкой на автора, затем от него «отрывается», 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 полтора десятка раз, все более семантически абстрагируясь и превращаясь в важнейших лейтмотив homo fati. То же происходит с фразой Ремюза об «экстатических приступах» Бонапарта среди близких соратников, которая становится лейтмотивом «Диониса, учителя экстаза». Отрываются от контекста и становятся лейтмотивом «двойственности» и сказанные при Вандемьере слова «Такой человек, как я, плюет на жизнь миллиона людей». Символизированные цитаты также предопределяют сюжетные ходы и ракурс точки зрения на героя в каждый конкретный момент. Именно это свойство поэтики имел в виду К. Чуковский, когда еще до революции писал: «Вообще в мире Мережковского цитаты необыкновенно властительны и вертят людьми, как хотят»⁶⁵.

Та же логика лежит в основе приема анахронического использования факта: свидетельства о реакции Бонапарта на определенные исторические события, о сказанных им по случаю словах или совершенных поступках зачастую используются Мережковским в применении к совсем иной ситуации и иному времени. Например, передаваемый Лакур-Гайе эпизод «магнетического ступора», сковавшего Наполеона на приеме в Палате среди нескольких десятков гостей, относится к 1808 г., в то время как Мережковский переносит эту историю в 1812-й, когда, по концепции писателя, Бонапарт «должен был начать внутренне ощущать» предстоящее «самозаклание» и где ей, следственно, скорее «подобает» быть. Примеры подобного рода могут быть умножены.

В классической биографии именно исторические источники, документы выступают носителями «иного» по отношению к автору голоса, «иного слова». Они в первую очередь и обеспечивают полифоничность жанра. Однако у Мережковского описанные выше приемы работы с документом лишают источник собственного «голоса», собственной полнозначной и самостоятельной ценностной позиции, превращая его в лейтмотив, который даже при «негативном» использовании в произведении вынужден служить подспорьем для диалектического утверждения безусловности авторской тематической линии.

Биографический герой Мережковского предстает в «Наполеоне» не как полнокровная индивидуальность, классический характер, а как некий мистериальный персонаж в метафорических

масках, выполняющий определенный набор ролевых функций. Такой герой — плод тех глобальных изменений в представлениях о человеке и в «картине мира» XX в., которые много шире и символизма, и модернистских неорелигиозных поисков, плод пресловутого «кризиса гуманизма». А потому неслучайна некоторая близость этого типа героя протагонисту историко-биографических романов Ю. Тынянова, автора, чьи художественные установки по сути весьма далеки от принципов Мережковского. И все же эти явления выросли на одной исторической почве.

Психологически достоверный интеллектуальный герой Толстого, от которого сознательно отстранялись оба русских писателя, оказывался неуместным в мире подступающей пустоты, нивелирующем личность и всячески повышающем статус «роли» и «имени», становящихся единственными реальностями. То, что Мережковский, в отличие от Тынянова, пытается религиозно спиритуализировать эту «роль», не должно заслонять типологического сходства героев биографа-символиста и биографаформалиста, который в статье «Сокращение штатов» ратовал за смену «психологического типа», ставшего излюбленным «дитятей» классической русской литературы, «веселым "мнимым" героем фабульных романов» 66, героем-функцией.

В контексте указанного сопоставления особенно показательна характеристика, которую дает биографическому персонажу Тынянова А. Немзер: «Герой узнает себя, двигаясь по *галерее зеркал* (курсив мой. – $B.\Pi$.), и отражения меняют его собственное липо» 67 .

Культурные сломы XX столетия предопределили и некоторую близость в общем мироощущении обоих писателей. С Мережковским Тынянова роднит переживание истории как неотменяемой, здесь и сейчас присутствующей данности, что позволяет чувствовать ее не как цепь единожды случившихся событий, но как их систему, в которой настоящее соседствует с промежуточным и давно прошедшим. Как и Мережковского, «умение видеть в сегодняшнем черты прошлого, воспринимать контрастные ситуации как знаки единого, ощущение многомерности, смысловой перспективы каждого факта влекло Тынянова к разломам, катастрофам, сменам эпох»68.

Тема «Мережковский и Тынянов» — серьезный исследовательский сюжет, которым в современной русистике в общем не пренебрегают. Противопоставляли фигуры двух исторических романистов (по линии «серьезных» — у Мережковского, и игровых, «несерьезных» схем — у Тынянова) в свое время еще и М.М. Бахтин⁶⁹, и Л. Гинзбург⁷⁰. Л.К. Долгополов и А.В. Лавров

зозвели к Мережковскому происхождение литературного «грибоедовского мифа» у Тынянова⁷¹. Тот же вывод относительно «петровской» и «павловской» тем в прозе писателя-филолога делал А. Немзер⁷². О.А. Лекманов, продолжая предшественнисов, отмечает текстуальные переклички между «Смертью Зазир-Мухтара» и «Александром I»⁷³. Сами по себе эти факты показательны. Но для нас существенно лишь то, что они могут придать дополнительную рельефность тезису о типологической упизости двух функциональных подходов к биографии героя.

Итак, «Наполеон» – сложное жанровое образование, в архиектонике которого мистериальная структура, воплощаясь в субрормах трагедии и жития, подразумевая полную трансгредиентость автора герою при абсолютной монологичности, обусловивает нарушение важных конструктивных признаков как биорафического (нетрансгредиентность автора), так и традиционого романного (полифонизм) жанров.

Через субъективное постижение историософской реальности конструирование мифопоэтической концепции символической ичности Мережковский пытался проникнуть в «сокровенную уть» Наполеона «Неизвестного». Биографический роман имено историософско-мифогенного типа — благодатное поле для одобных экспериментов, в результате которых, по словам .С. Элиота, «вместо постижения вам предлагают легенду» 74.

Хотя книга Мережковского о Наполеоне может вызывать есьма противоречивые оценки, ей, безусловно, не откажешь в моционально-личной «захваченности» автора героем. По этому эводу М. Гофман в своей в целом сдержанной рецензии на роан писал: «(...) несмотря на то, что мы устали от приподнятой разеологии и антитез Мережковского, несмотря на то, что его нига о Наполеоне должна быть причислена к числу неудачных, лантливость Мережковского так ощутительна, что она против ли завораживает и порою в Наполеонс Мережковского начинешь видеть подлинного Наполеона»⁷⁵.

Кроме того, мифопоэтические художественные принципы сателя, метафорический стиль и тип организации повествова- в романе не позволяют применять к нему традиционные для ографии понятийно-аналитические критерии оценки. Тот же фман назвал Мережковского – автора «Наполеона» «поэтом в озе и прозаиком в поэзии, исследователем в романах и романиом в исследованиях» Г. Адамович увидел в «Наполеоне» «исрико-поэтическое построение», особенности которого «даже и знакомстве с остальными книгами Мережковского (...) нас

удивляют (...) постоянным стремлением превратить действительность в миф, игнорированием разума, трезвости и "прозы" истории, каким-то таинственным "вторым зрением"»⁷⁷.

Наконец, одна из наиболее проницательных оценок Мережковского-писателя содержится в рецензии на роман Ивана Лукаша: «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 (...) Наполеов 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 бого человеческой 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»78.

Теперь обратимся к другому тексту позднего Мережковского – биографии Данте, одного из наиболее мифогенных персонажей в культуре русского модернизма.

Творческая история работы Мережковского над книгой с Данте воссоздана в публикациях Т. Пахмусс⁷⁹, Н. Каприольо в Г. Шпенглера⁸⁰, М.-Л. Додеро Коста⁸¹. Позволим себе кратко резюмировать данный материал.

4 декабря 1934 г. на аудиенции у Муссолини в Венецианском дворце в Риме Мережковский предложил написать биографик Данте, а также выразил желание начать работу над книгой о са мом «дуче». После прихода к власти во Франции левого прави тельства Народного фронта в 1936 г. Мережковские, памятуя с революционной вакханалии в России, стали опасаться радикали зации внутриполитической обстановки в стране. В такой ситуа ции они предпочитают находиться за пределами Франции и, по лучив стипендию от итальянского правительства для работы нај книгой о Данте, а также жизнеописанием Франциска Ассизского уезжают в Италию. За этой поездкой стояло и обычное желани

Мережковского-писателя по возможности непременно побывать на родине своих героев, обязательно посетить связанные с их биографией места, чтобы, по словам 3. Гиппиус, «подышать их воздухом, почувствовать их атмосферу»82. Как следует из переписки Гиппиус со Злобиным и Гретой Герелл⁸³, на протяжении 1936-го и первой половины 1937 г. Мережковский напряженно работал над книгой. 11 июня 1936 г. писатель имел вторую аудиенцию у Муссолини, а 20 ноября через министра иностранных дел кабинета Муссолини графа Видо передал предисловие к книге «дуче» и ходатайствовал о третьей «высочайшей» аудиенции. «Дуче» согласился принять его только через секретаря, после чего Мережковский решил больше не приезжать в Италию. В это же время еще до окончания работы над книгой готовые части переправляются Жану Шузвилю для подготовки французского перевода. В итоге «Данте» был издан по-русски в Брюсселе в 1939 г. и годом позже вышел во французском переводе в Париже. По ходу работы, в 1937-м, Мережковский также написал киносценарий «Данте», экранизировать который так и не удалось ни в Италии, ни во Франции, ни в США.

Но прежде чем приступить к анализу книги и ее мифопоэтического контекста, позволим себе несколько общих замечаний.

Д.С. Мережковский на протяжении четверти века своей «второй» парижской эмиграции оставался едва ли не единственным носителем традиции модернистской религиозной мифологии, который пытался интегрировать возросшую на «серебряновечной» российской почве неохристианскую хилиастскую концепцию в стерильном, законсервированном ее варианте - в принципиально иной культурный контекст Европы межвоенного периода. Эти попытки складываются в интересный социокультурный феномен - гетерогенную семиотическую систему, которая нуждается во всестороннем обстоятельном исследовании. Весьма показательная роль отводится в рамках этой системы многоуровневым играм с полимифологическими и разноязыковыми кодами. За ними, в свою очередь, скрываются религиозно-культурные феномены, расшифровка которых видится русскому писателю едва ли не единственной актуальной задачей для его потенциальных европейских собеседников.

В изводе Мережковского хилиастская мифология выказывает характерную амбивалентность. С одной стороны, ей свойственна определенная склонность к «историческому монофизитству», к полному отрицанию провиденциальной сущности исторической государственности. С другой – в идеологических построениях Мережковского всегда ощутим очевидный позитивистский

привкус, стремление к заземлению метафизических категорий в первую очередь категории «будущего века», эона тысячелетнего Царства. Ясно, что в сознании писателя «роза» религиозносимволистской метафизики начинала благоухать, только если ее пытались привить к «дичку» политических страстей эпохи. На этой почве выросла вся идеология пресловутой «религиозной общественности» круга Мережковских периода первой русской революции. Позднее это в равной мере сказывалось в попытках литератора, к примеру, транспонировать свой неорелигиозный дискурс в общественную риторику А. Керенского или задать с его помощью вектор политическим демаршам Пилсудского. Сама по себе подобная модель слишком характерна для русского мифопоэтического модернизма в целом и слишком хорошо описана в научной литературе, чтобы подробно останавливаться на ее общетеоретических характеристиках. Но в инокультурной по отношению к русскому «серебряному веку» ситуации межвоенной Европы в случае с Мережковским она продуцирует очень любопытные литературные и окололитературные феномены, которые достойны детального рассмотрения. Один из характерных образцов такого рода - наложение друг на друга семиотических пластов актуальной культурной мифологии, политики, металитературы и религиозной спекуляции, порождающее мизансцену встречи Данте с Бенито Муссолини в процессе работы русского писателя над биографией итальянского поэта.

Осмысляя феномен Данте в метаисторическом плане, Мережковский прозревает в Муссолини онтологическое и провиденциальное «родство» диктатора с духом великого флорентийца. Тому немало способствовал Конкордат Рима с Ватиканом, его непримиримость к «большевистскому варварству» и «ласка» со стороны «дуче» при первой аудиенции с писателем, не в последнюю очередь воплотившаяся в стипендии. В этом отношении очень примечательно франкоязычное письмо, отправленное Мережковским Муссолини в мае 1936 г., которое мы уже частично цитировали ранее. Вот его начало:

«Дуче,

Я прекрасно осознаю, что за предоставленное мне через приглашение приехать в Италию удовольствие я должен благодарить Вас не словами, а делом, своим трудом, книгой о Данте. Я приехал, чтобы собрать о нем документальные материалы, но лучшее из всех свидетельств о Данте, самое правдивое и самое живое — это Вы. Дабы понять Данте, надо им жить, но это возможно только с Вами, в Вас (...)

"Я прожил с Данте всю свою жизнь", – сказали Вы однажды. В своих деяниях Вы воплотили эту жизнь с Данте $\langle ... \rangle$

Между ним и Вами — предустановленная гармония. Ваши души изначально и бесконечно родственны, они предназначены друг для друга самой вечностью. Муссолини в созерцании — это Данте. Данте в действии — это Муссолини»⁸⁴.

В дальнейшем льстивые этикетные штампы сменяются тремя настоятельными требованиями диктатору: в области социальной – начать борьбу с «сатанинским» русским большевизмом, в области политической – во избежание последней и страшнейшей из войн через реализацию дантовской идеи мессианизма итальянского народа воплотить в жизнь всечеловеческие чаяния всеобщего мира, наконец, в религиозной области – добиться соединения исторических церквей в единой «Вселенской Церкви», исполнив тем самым пророчество своего великого «предшественника».

Здесь обращает на себя внимание желание навязать адресату мессианско-апокалиптический статус, причем исключительно в хилиастской перспективе совершенно чуждых Европе 1930-х годов чаяний русских «богоищущих» модернистов. Именно Муссолини должен был стать той провиденциальной силой, которая одна в состоянии уберечь мир от трагического повторения «сюжета Атлантиды» в шпенглерианском пессимистическом смысле. Примечательно, что важнейшие эпитеты, применяемые Мережковским к Муссолини, – обозначенные с прописной буквы французские лексемы Pacificateur и Consolateur, буквально означающие «миротворец» и (sic!) «утешитель». Так для человека русской христианской традиции возникает прозрачная аллюзия в первую очередь на стих 14:26 Евангелия от Йоанна, где Спаситель дает ученикам обетование пришествия Св. Духа, который именуется многозначным греческим словом parakletos (ходатай, призванный на помощь, стоящий рядом), передаваемым в славянском – но не в большинстве иных! – переводе именно как «Утешитель». Ясно, что такая игра сакральным интертекстом со славяно-русским подтекстом не могла быть понятна самому Муссолини. Но автор профетического послания диктатору оставался неизменно монологичным и зачастую без всяких на то оснований предполагал одноязычие с любым из своих адресатов. По всей видимости символист Мережковский давал в этих словах отсылку к православной молитве призывания Третьего Лица Пресвятой Троицы «Царю Небесный», обращенной в данном контексте к Б. Муссолини и должной быть осмысленной в перспективе грядущего наступления эры «Третьего Завета», «Царства Св. Духа»,

предвестником которого, по символистской логике русского писателя, и выступает «дуче».

В отечественной литературе существует давняя традиция своеобразной культурной коммуникации между власть предержащим и художником: писатель обращается к главе государства со словами лести и превозношения, дабы попытаться мягко навязать ему не только какие-то политические советы, но и в определенной степени свой интеллектуальный патронаж. Так или иначе, дань этому сюжету отдали попарно и Карамзин с Александром I, и Пушкин с Николаем I. Письмо Мережковского можно считать попыткой примерить к себе ту же роль.

И все же писатель-модернист выходит за рамки сугубо русской культурной ситуации и разыгрывает хотя и очень схожий, но иной символический сюжет, отсылающий к итальянской средневеково-ренессансной традиции: художник ищет покровительства у князя или тирана посредством лести его интеллектуальному тщеславию⁸⁵. У Мережковского эта модель обрастает собственно дантовскими смыслами. Письмо к Муссолини своей «поэтикой», своими целевыми установками и даже своей фразеологией напрямую корреспондирует с двумя знаменитыми посланиями Данте 1311 г. — «Эпистолой правителям и народам Италии», написанной поэтом по случаю похода Генриха VII на Италию с целью короноваться на императорский престол в Риме, и эпистолой самому «Генриху VII, Императору».

Первое письмо Мережковский непосредственно цитирует в книге о Данте (112)⁸⁶, второе же хотя и не называет, но, безусловно, имеет в виду уже по той причине, что его «проблематика» подробно освящается автором в хронологически соответствующем месте биографии (113–120). Оба послания представляют собой образец схоластической эпистолярной официальной риторики XIII в., одно из основных требований которой состояло в проецировании актуальных событий на образец Священной Истории при использовании характерных цитатных оборотов и образных аллюзий на сакральные тексты. Процитируем показательные отрывки из первого послания:

«Вот теперь занимается новый день (...) Все страждущие от голода и жажды насытятся (...) Возрадуйся отныне, о Италия, ибо жених твой, утешение вселенной и слава твоего народа, милостивейший Генрих (...) спешит на бракосочетание с тобой (...) Осуши слезы и уничтожь все следы скорби, (...) ибо близок тот, кто освободит тебя из узилища нечестивцев».

Так выглядит перевод И.Н. Голенищева-Кутузова⁸⁷. Мережковский, как уже говорилось, также цитирует ряд отрывков из

этого послания. Его перевод гораздо меньше соответствует оригиналу, но обнаруживает очевидную тенденцию к введению собственных аллюзий на Священное Писание и некоторые литургические тексты. Для сравнения приведем три первые из процитированных строк в переводе Мережковского: «Ныне солнце восходит над миром $\langle ... \rangle$ Ныне все алчущие и жаждущие правды насытятся. $\langle ... \rangle$ Радуйся же, Италия несчастная» (курсив мой. – В.П.).

В латинском оригинале строка «Ныне все алчущие и жаждущие правды насытятся» выглядит так: Saturabuntur omnes qui esuriunt (голодают) et sitiunt (жаждят) iustitiam in lumine radiorum eius88. Как видим, «Nunc», соответствия библейскому наречновременному зачалу, в оригинале нет, как нет и жажды «правды», а есть жажда справедливости («iustitiam»). Очевидно, Мережковский употребляет это наречие с целью ввести в эпистолу дополнительные библейско-литургические символические смыслы. Показательно, что при этом в восклицании «Радуйся же, о Италия!» Мережковский производит обратную процедуру. В оригинале эти слова звучат как «Letare iam nunc»89. И вот в этом случае писатель, напротив, опускает присутствующее в тексте характерное наречие времени «nunc». В данном случае оно, вероятно, могло помешать возникновению очевидной литургико-гимнографической ассоциации, причем не латинской, а опять же греко-православной - ассоциации с акафистным хайретизмом («Радуйся...»).

Риторика схоластического маньеризма дантовского типа оказывается чрезвычайно созвучной Мережковскому в той своеобразной культурной мизансцене, которую писатель пытается вполне искренне разыграть в своем письме Муссолини. Что касается второй «эпистолы» Данте – послания Генриху, то ее содержание уже самым непосредственным образом может служить моделью для письма Мережковского к «дуче». В нем Данте после этикетных уподоблений адресата ряду библейских и античных образцов обращается к императору как изгнанник из вероломной Флоренции. Он «напоминает» кесарю о провиденциальном значении империи в домостроительстве Божественного Спасения и убеждает Генриха ради достижения чаемого мира покинуть Милан и обратить копья на Флоренцию, средоточие иудиного греха, вражды и противления единству имперской ойкумены:

«Славнейшему (...) победителю и владыке (...) преданнейшие Данте Алигьери и все тосканцы, желающие мира, целуют землю у его ног (...) Как свидетельствует о том необъятная любовь Господа, нам оставлено было наследие мира, дабы его удивительная сладостность смягчала жестокость нашей жизни (...) Когда Август повелел переписать население всего мира, если бы указ этот не исходил бы от законнейшего владыки, единственный Сын Божий и Сын Пречистой Девы, рожденный в образе человека, дабы указ распространился и на Него, не пожелал бы явиться на свет (...) Итак, да постыдится тот, кого ждет целый мир, что он так долго находится в сетях столь ограниченной части мира; и да не минует внимания августейшего владыки то, что пока он медлит, тосканская тирания крепнет и набирается сил (...) Конечно, не в бурном По и не в Тибре злодейка утоляет жажду, но ее морда без конца отравляет воды Арно, и Флоренцией зовется пагубная эта чума»90.

Изгнанник Мережковский моделирует ту же ситуацию, примеряя к Муссолини роль «светского мессии», объединителя вселенной и призывая его к походу на русский большевизм как основную угрозу на пути всемирного объединения. Так писательсимволист экстраполирует уже перешедший в разряд литературных исторический сюжет в актуальную политическую реальность. Функционально роли остаются теми же, несколько меняется лишь их смысловое наполнение, которое должно соответствовать готовой историософской концепции: Данте явил миру пророчество об исполнении в будущем «Тайны Трех», в своей земной жизни он чаял вселенского единства и потому все свои надежды возлагал на имперский «дух» и имперские «действия». Однако сама империя воспринималась им отнюдь не эсхатологически, и в этом поэт оказался ниже грядущей истины «третьего завета». До конца «уразумел» сокрытый от самого пророка смысл пророчеств Данте «лишь» Мережковский и соотнес провозвестие о религиозно-историософском призвании «мессии-императора» с «титанической фигурой» Муссолини. Тем самым культурно-коммуникативная модель «Мережковский/Муссолини» сознательно сориентирована русским писателем на метафору волхва, пришедшего из «страны Востока» (России) поклониться «рожденному мессии» (Муссолини) и свидетельствовать об исполнении в нем «ветхозаветных» сотериологических пророчеств (Панте).

Так сугубо личные склонности Мережковского-мыслителя и писателя в социально-политическом контексте Европы 1930-х годов в очередной раз выявили свойственную хилиастскому символизму в целом тенденцию к взаимообратимости жизни и литературы, их двусмысленной перекодировке, разрешившейся рядом не только досадных исторических недоразумений, но и реальных трагедий.

Разумеется, «роман» Мережковского с Муссолини, в котором столь важную роль играл дантовский подтекст, был обречен на неудачу самой сущностью культурной мифологии русского писателя. И именно об этом в воспоминаниях Ю. Терапиано мы встречаем следующие размышления: «Муссолини, который на предложение Мережковского выступить немедленно в поход против большевизма — "предельно дьявольского зла в мире", ответил, что не Италии же, с ее ограниченной военной мощью, начинать борьбу с могучей советской армией, "в плане дурной бесконечности", как заявил потом Мережковский, "был прав, но в плане метафизическом — оказался маловером".

Так рассказывал на одном из "воскресений" у себя в доме Мережковский, вернувшись из второй, неудачной поездки в Италию.

"Я сначала подумал, что Муссолини — воплощение духа земли и провиденциальная личность, а он оказался обычным политиком-материалистом — пошляк!» — воскликнул Мережковский.

Таким же "обыкновенным политиком-пошляком" раньше оказался Пилсудский, а потом Гитлер. Все они думали об "истории", т.е. о «"дурной бесконечности" и не умели видеть "конца истории". А Мережковский, который только и жил метафизикой, никак не мог понять, что другим людям она совершенно чужда, и в каждом новом очередном вожде прозревал такого же, как и он, метафизика»⁹¹.

Такова история и реальный контекст создания Мережковским романа о Данте.

Теперь скажем несколько слов об историко-литературных и культурологических предпосылках работы писателя над книгой «Панте».

К концу XIX столетия в европейской культурной парадигматике имя Данте выдвигается на авансцену. Наследие поэта было живо переработано романтической мифологией, вторично эстетизировано в кругу прерафаэлитов и на закате позитивистской эпохи обрело мощный заряд актуальности, что позволило провозвестнику «новых идей» Дж. Рескину даже назвать Данте «центральным человеком мира» 92.

Россия, разумеется, отнюдь не являлась исключением. Среди символистов обоих поколений интерес к Данте становится и знаком новой эпохи, и программным знаменем, и атрибутом универсального языка их движения. Именно на этом фоне формируется взгляд Мережковского «на великого тосканца».

Проблема целостной рецепции Данте в России рубежа XIX—XX вв. рассматривалась и в фундаментальном исследовании В. Поттхоффа⁹³, и в работах Л. Силард (с акцентом на гностико-инициатических аспектах дантовской культурной мифологии)⁹⁴, П. Дэвидсон⁹⁵, А.А. Асояна⁹⁶, и, разумеется, не только в них. Отсылая к специальным источникам, позволим себе лишь поверхностно обрисовать общий фон отечественной дантеаны эпохи.

Своим своеобразием русская рецепция наследия Данте на рубеже веков обязана в первую очередь опыту Вл. Соловьева. Его софиология не только стремилась адаптировать запечатленную в «Новой Жизни» и «Комедии» мистическую эротологию в качестве своего метафорического языка, но и предопределила господствующий тип прочтения Данте следующим поколением русской художественной интеллигенции. П. Дэвидсон по этому поводу замечает: «К Петрарке и Данте как своим духовным и поэтическим предшественникам символисты обращались именно через Соловьева. Таким образом, непосредственный источник их идей следует искать в Соловьеве, а не в Данте, т.е. они либо прилагали соловьевские категории к своему пониманию Данте, либо же заимствовали некоторые образы из католической или дантовской традиции для выражения чисто соловьевских идей» 97.

Британская исследовательница, вероятно, слишком широко обобщает, но применительно к дантеане младосимволистов ее характеристика в целом вполне справедлива.

Мифотворчество «Вечной Женственности» в «Стихах о Прекрасной Даме» послужило основой для формирования традиционного взгляда на Блока как поэта «дантовского типа». К 1920-м годам это стало общим местом и в критике, и в литературоведении, и даже в среде обычных читателей. О связях блоковской мистики любви с «Новой Жизнью» Данте — как непосредственно, так и через Вл. Соловьева — писал в 1921 г. В. Жирмунский; о том же говорил годом позже К. Чуковский (за Н. Минскому ощущение «глубинной духовной связи» творчества двух поэтов позволило найти название для своей книги «От Данте к Блоку», опубликованной в 1922 г. в берлинском издательстве «Мысль».

Оправданность таких сближений засвидетельствована желанием самого Блока в 1918 г. снабдить стихотворения своего первого сборника прозаическим комментарием по образцу «Новой Жизни». Общение с С.М. Соловьевым способствовало как углублению интереса молодого Блока к итальянскому поэту, так и софиологическому его восприятию — в духе дяди близкого друга. После того как в 1905 г. «Прекрасная Дама» уходит из блоковской лирики, дантовская образность помогает поэту передать

«инфернальность» окружающего мира («Песнь ада») и осмыслить «адскую» обреченность современного искусства, лишенного интуиции духовного водительства Беатриче (статья 1910 г. «О современном состоянии русского символизма»). Это, конечно, лишь то, что лежит на поверхности.

Если Блок воплощал в жизнь поэтическую практику софиологического прочтения дантовской мистики любви, то теоретическое осмысление этого феномена — во многом на материале именно блоковской лирики — дал А. Белый. В ряде статей он привел в законченную систему концепцию восприятия Беатриче как инкарнации «Премудрости Божией», которая через откровение Вл. Соловьеву затем «животворяще явила себя» в символистской поэзии⁹⁹.

Однако соловьевский модус восприятия Алигьери, хотя и господствовал, но, конечно, не исчерпывал всего богатства палитры русской дантеаны рубежа веков. И в этом отношении показателен пример Эллиса.

За период с 1892 по 1914 г. потребность эпохи явить своего, «символистского» Данте обозначилась настолько ярко, что переводы из «Комедии» и других произведений поэта множились с непостижимой быстротой и в не менее непостижимом количестве. Одним из пионеров этого движения и был Эллис, который на протяжении предвоенного десятилетия не переставал периодически выпускать свои переводы из Данте. Первые были опубликованы в 1904 г. в двухтомной антологии зарубежной поэзии «Immorteli» и отличались навязчивым декадентским привкусом в духе дурно переложенного на русский Бодлера и иных франкобельгийских поэтов конца века. Однако уже в 1906 г., в опубликованной в альманахе «Свободная совесть» статье «Венок Данте», он развертывает ортодоксальную просоловьевскую концепцию Беатриче-Вечной Женственности, претендующую на то, чтобы дать ответы на все «жгучие вопросы» эпохи. Наконец, перед самым отъездом из России в 1914 г. в секции «Дантеана» «Трудов и дней» Эллис помещает статью «Учитель веры», где со всем пылом вчерашнего антропософа, постепенно начинающего отрясать со своих ног «штейнереанскую пыль», пытается защитить Данте от модных на Западе эрото-оккультных посягательств и настаивает на тезисе о том, что в «Комедии» поэт воплотил целостный опыт традиционного католичества.

Эта триипостасность декадентства, соловьевской софиологии и неокатолических интерпретационных потуг более чем характерна для дантеаны «серебряного века». Последний элемент триады определенным образом связан и с именем Вяч. Иванова,

дантовские штудии которого в первые годы революции, воплотившиеся в бакинском курсе лекций «Данте и Петрарка», переводах из «Комедии» и «Новой Жизни», совпадали по времени с внутренней эволюцией, разрешившейся позднее принятием в Риме католичества по формуле «соловьевского исповедания» 100.

Своеобразие ивановского интереса к автору «Божественной Комедии» на общем фоне состояло уже в том, что он был по-настоящему глубок. Его отличало несвойственное в целом русской рецепции Данте повышенное внимание именно к традиционным мистико-религиозным аспектам художественного мира и эстетики итальянского поэта. Но в первую очередь существенны попытки Иванова концептуально определить место дантовскому опыту при осмыслении задач «подлинного» символизма. «Божественная Комедия» для Иванова – эталон теургического искусства, который обретает особую актуальность при построении символистской теории мифа. Эта теория создается на стыке пронизывающих всю дантеану Иванова «дионисийских» интуиций «соборного» преодоления индивидуальности и платоновского учения об анамнезисе. «Что познание - воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым - орган народного воспоминания. Через него народ воспоминает свою душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности» 101. Абсолютное воплощение эта модель находит, по Иванову, в поэме Данте, которому в «вещем аполлонийском сновидении» удается слиться с собственной субстанцией, найти свое «предвечное волнение» и сделаться «страдательным орудием живущего в нем Бога»102.

Именно в творчестве Иванова наиболее ярко воплотилась тенденция ориентировать собственную поэтику на символистски понятый суггестивно-анагогический образец Данте. Наиболее яркий пример – сборник «Сог ardens», в котором, кроме того, отразилась общесимволистская (Блок, Белый и т.д.) тенденция использовать дантовский метатекст для мифологической кодировки собственных биографических реалий (в данном случае – отношений с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал).

Наконец, рационалистический подход к Данте в русской традиции начала века явил В. Брюсов. Получив в 1905 г. от С.А.В. Венгерова заказ на перевод «Комедии» для издательства Брокгауза и Эфрона, он сосредоточился на стиховедческих и стилистических нюансах оригинала, обзавелся миланским изданием поэмы 1903 г. под редакцией Скартаццини, рядом французских текстов, словарем дантовских рифм Л.Полакко и двухтомной

«Enciclopedia Dantesca» 103. Аналитическое внимание Брюсова к языку и стиху «Комедии» на фоне младосимволистских спекуляций на дантовскую тему (за исключением Вяч. Иванова) почти уникально, и возможно по этой причине сохранившийся перевод первой песни «Ада» в профессиональном отношении значительно превосходит большинство экзерсисов современников поэта.

Поэтико-синкретический тип восприятия Данте младосимволистами выводил за пределы актуальных задач сколь-нибудь академический подход к прочтению текстов Алигьери. Показательно, что Белый в 1905 г. в рецензии на русский перевод знаменитой книги Скартащини о Данте без обиняков обвиняет швейцарского почтенного филолога в непонимании поэта и противопоставляет ему «углубленно-целостное» постижение «флорентийца» русскими символистами¹⁰⁴.

После революции в постсимволистской, акмеистической традиции восприятие Данте претерпевает важную метаморфозу. В творчестве Ахматовой и Мандельштама Данте теряет статус актуальной мифологемы, однако рецепция его творчества много прибавляет в адекватности объекту: сама структура поэтического языка Данте зачастую становится текстообразующим фактором в центонной и семантически сверхнасыщенной поэтике акмеистов, а также служит инструментом рефлексии над этой поэтикой («Разговор о Данте» Мандельштама) 105. Кроме того, в творчестве Ахматовой материал «Комедии» служит метаязыком поэтического осмысления собственной биографии – с сопутствующим углублением экзистенциальной трагики творческого и жизненного акта. Особо созвучным поэтам, пребывающим «по ту сторону ада», оказывается образ Данте-изгнанника – русская история XX в. расставляла свои акценты.

Русские изгнанники в эмиграции смыкают смысловой круг и ставят точку в дантеане «серебряного века» — Б. Зайцев создает скрупулезно точный перевод «Ада», а Мережковский книгу «Данте».

Особенность русской рецепции Данте — вовлеченность образа поэта в актуальный литературный процесс, что в какойто степени препятствовало созданию фундаментальных трудов, целостно осмысляющих его феномен и вбирающих в свою орбиту достижения академической науки. Сама логика культуры превращала дантовское творчество лишь в критический инструментарий символистских авторефлексий. Книга Мережковского «Данте» — едва ли не единственная в отечественной модернистской литературе попытка именно целостно, объемно осмыслить

феномен «великого тосканца». И вполне естественно, что она возникает на руинах символистской эпохи, в эмиграции, которая «законсервировала» и подвергла обобщающей ревизии наиболее существенные достижения классической русской культуры.

Устойчивый интерес Мережковского к Данте оформляется очень рано, вполне соответствует духу зарождающейся эпохи и к началу 1890-х годов дает плоды в виде нескольких своеобразных переводческих опытов. Из них писатель включает в собрания сочинений Вольфа и Сытина лишь два — «Франческа Римини» и «Уголино»(1892). Их своеобразие в том, что это не переводы в собственном смысле слова. Скорее стилизованные вариации на соответствующие темы и главы «Комедии». Следуя достаточно близко дантовскому сюжету и строфически оформляя текст в виде терцин, Мережковский все же слишком вольно обращается с оригиналом, свободно опускает пространные куски и даже не выдерживает границ глав. В этом отношении он заложил целую традицию — вкуса к стилизация «под Данте», которую подхватят слишком многие, и прежде всего тот же Эллис.

Что касается критики и культурологии раннего Мережковского, то здесь мифологизированная фигура Данте выступает в той же роли «универсального зеркала», что и Наполеон. Не повторяя сказанного ранее, особо отметим только один момент.

Уже в 1890-е годы в системе Мережковского появляется важнейший для всего его дальнейшего творчества параметр осмысления различных литературных и исторических явлений — антиномия созерцания/действия. На самом рубеже столетий, в «Толстом и Достоевском», в связи с формирующейся концепцией «трех заветов» писатель впервые начинает активно пользоваться основным ключом своего понятийного аппарата — триадологическими построениями, означенными формулой «Трех в Одном».

Оба этих концепта, очевидно, имеют дантовские корни – первый восходит к главе XXIX «Новой жизни» и главе XV первой части «Монархии», второй же – к знаменитому посланию Данте к герцогу Кангранде.

Роман «Данте» начинается с краткого введения «Данте и мы», в котором Мережковский цитирует дантовские источники этих понятий буквально в том же формульном виде, в каком они начали использоваться молодым писателем с 1890-х годов: «Три в Одном – Отец, Сын и Дух Святой – есть начало всех чудес»(5)¹⁰⁶; «Цель человеческого рода заключается в том, чтобы осуществлять всю полноту созерцания, сначала для него самого, а потом для действия»¹⁰⁷; «не созерцание, а действие есть

цель всего творения (Комедии), – вывести людей в этой (земной) жизни из несчастного состояния и привести их к состоянию блаженному. Ибо, если в некоторых частях Комедии и преобладает созерцание, то все же не ради него самого, а для действия» 108.

То, что уже в ранний период творчества Мережковский использует дантовские категории, заимствованные не только из «Новой Жизни», широко популярной и неоднократно переведенной, но и из эпистолы к Кангранде, документа весьма важного для академической романистики, но все же не переведенного тогда на русский язык, говорит о довольно серьезном знакомстве писателя с творчеством Данте еще с молодых лет. И наследие итальянского поэта совсем не случайно становится для него предметом художественной и теоретической рефлексии на протяжении всего жизненного пути.

Б.Дж. Розенталь так вкратце передает содержательную суть книги «Данте», этого, по словам Т. Пахмусс, «христианскоэсхатологического портрета» 109 личности Алигьери, важного «персонажа» единого «христоцентрического романа» позднего творчества Мережковского: «Данте воплощает христианский универсализм, поскольку он надеялся примирить Восточную и Западную Церкви, он также рассматривается как духовная антитеза чистому язычеству "да Винчи-Гете". Свою высочайшую жизненную цель Данте полагает не в созерцании сущего, а в действии, в созидании иного бытия, в реализации жгучего желания изменить души людей и судьбы мира. Для Мережковского само творчество Данте - уже действие. Автор восхищается этими чаяниями Данте и видит в нем родственную душу. Данте мечтал направить человечество по пути спасения под знаком Трех, который был для Мережковского символом мира. "Два" в глазах Мережковского означало войну. Источник всех чудес коренится в исповедании "Трех в Одном" и "Одного в Трех". Данте настоятельно проповедовал, что Третий Завет Матери-Духа есть единственный путь ко спасению. Согласно Мережковскому, Данте предсказал всемирное историческое действие Трех»¹¹⁰.

Разумеется, книга не исчерпывается материалом, представленным в кратком резюме Б.Дж. Розенталь.

Перед нами вновь произведение, в основе которого лежит дилогический композиционный принцип. Так же, как и роман о Наполеоне, «Данте» состоит из двух частей-томов. С первым биографическим романом писателя «Данте» роднит не только композиционный параллелизм, но и идеологический базис, и тип художественной презентации героя, и, конечно, стилистика.

Не случайно в читательском восприятии герои этих произведений могут курьезно взаимозаменяться. Показательна реакция именитого современника, переданная А. Бахрахом: «Можно легко поверить Бунину, который рассказывал, что как-то на ночь принялся за чтение монографии Мережковского о Данте, на какой-то странице заснул, а проснувшись, возобновил прерванное чтение и не сразу обратил внимание на то, что Данте за ночь превратился в Наполеона. Оказалось, что он взял со своего ночного столика другую книгу Мережковского, но строй фразы, словарь, ритм повествования были настолько однотипны, что он не сразу заметил свою оплошность»¹¹¹.

Однако, несмотря на все сходство, в книге о Данте представлен принципиально иной биографический материал. Его «инаковость» обусловлена типом героя. Жизнеописание поэта подразумевает совершенно другую иерархию биографических ценностей. Если в биографии исторического деятеля, политика или ученого документ обладает почти исключительной объяснительной силой, организовывая причинно-следственный аппарат повествования, то над историей жизни поэта тяготеет уже свершившийся творческий акт. В биографии писателя литературный факт обладает огромной силой необратимости и в своем пределе не может быть ни отменен, ни изменен никаким внелитературным документом. Вычленение из биографического жанрового монолита особого образования - биографии литератора как автономного типа жизнеописания – произошло в начале 1920-х годов нашего века, именно тогда, когда складывались художественные принципы биографики Мережковского. Его жанровое своеобразие обусловлено, по словам Е. Гудхарт, «ведущей ролью литературно-интерпретационного дискурса, понуждающего автора быть не только исследователем, но и критиком»¹¹². Таким образом, биография поэта подразумевает сложную диалектику взаимодействия традиционно-исторического и литературно-критического методов подачи материала.

Пытаясь проанализировать эту диалектику в дисциплинарных рамках науки о литературе и подвергая резкой критике господство биографического метода в литературоведении, Б. Томашевский в известной статье 1923 г. «Литература и биография» 113 дает классификацию поэтов «с биографией» и «без биографии». «Право на биографию» в литературоведении, по его мнению, приобретали те писатели, кто свою биографическую легенду делал конструктивным фактором текста, «необходимым как ощутимый фон литературного произведения, как та предпосылка, которую учитывал сам автор, создавая свои произведения» 114.

С этой точки зрения Данте принадлежит, безусловно, к числу «писателей с биографией», поскольку в символической архитектонике «Новой Жизни» и «Комедии» претворенные в «легенду» биографические реалии являются важнейшим элементом художественного организма.

Мережковский использует в работе сложное сочленение историко-романического (повествовательного) и литературнокритического начал довольно искусно. Части книги озаглавлены «Жизнь Данте» и «Что сделал Данте». В первой — хронологически стройное, сюжетное описание жизни поэта. Вторая же представляет собой, во-первых, попытку нарисовать духовный статический портрет героя, определить ему место в проспекции «третьего завета», и, во-вторых, — опыт критической интерпретации «Комедии» в самом широком смысле. Однако в контексте художественного целого книги этот опыт трансформируется в литературно-критический инструмент «биографического познания», играющий весьма важную роль в историческом повествовании первой части, о чем будет сказано позже.

В романе части более независимы друг от друга, чем в «Наполеоне». Поскольку описательно-критическая часть следует после повествовательной, Мережковскому в большинстве случаев удается избегать художественно неоправданных повторений, столь свойственных первому биографическому роману. Дистрибуция материала в «Данте» достаточно строга, что обугловлено опять же жанром «биографии поэта» с его презумпци-й литературных фактов: произведения героя неизбежно выстугают в роли структурообразующего начала.

По характеру и по теме вводная главка «Данте и мы» весьма схожа с аналогом из «Наполеона». Здесь также постулируется «чуждость» героя современному человечеству, его непонятость на протяжении веков, тщетность его «действия» и пророчеств – провозвестий «Тайны Трех» в нынешнем мире, «гробовой» характер его «мертвой славы». По уже знакомой схеме тень «Иисуса Неизвестного» отбрасывается на Данте. Однако мысль Мережковского выражается здесь четче, чем в романе о Наполеоне. Это позволяет писателю подать свои размышления так, что за ними просматривается и ясное представление о смысле биографического оформления «пути героя». Смысл этот заключается в вопросе, который биографический протагонист ставит перед человечеством в эсхатологической перспективе. Поскольку автор здесь абсолютно внеположен обоим релевантным хронологическим срезам – историческому (жизнь Данте) и современному (1930-е годы) – и говорит с точки зрения полного «ведения

будущего», то это даже не вопрос, а скорее констатация трагического выбора, который стоит перед человечеством: либо принять дантово провозвестие «Трех в Одном», его призыв к действию, воскресив тем самым поэта «в вечности», либо отвергнуть, – и погибнуть.

«Судя по тому, что сейчас происходит в мире, главной цели своей – изменить души людей и судьбы мира – Данте не достиг: созерцатель без действия, Колумб без Америки, Лютер без Реформации, Карл Маркс без революции, но и после смерти такой же, как при жизни, вечный изгнанник, нищий, одинокий, отверженный и презренный всеми человек вне закона, трижды приговоренный к смерти (...) И все-таки слава Данте не тщетна: кто еще не совсем уверен, что весь религиозный путь человечества ложен и пагубен – смутно чувствует, что здесь, около Данте, одно из тех святых мест, о которых сказано: "сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая" (...) Если отступившее от Христа человечество идет по верному пути, Данте никогда не воскреснет; а если по неверному, то, кажется, день его воскресения сейчас ближе, чем когда-либо. В людях уже пробуждается чувство беспокойства; если еще смутное и слабое сейчас оно усилится, то люди поймут, что заблудились в том же "темном и диком лесу", в котором заблудился и Данте перед сошествием в ад»(8).

Способность живо соотносить самые различные явления культуры с актуальным контекстом, уметь сополагать их так, что прошлое начинает звучать живым и чуть ли не важнейшим откровением для настоящего, а настоящее — ощущать свою гибельность без животворного соприсутствия требовательного прошлого, всегда относилась к числу немногих преимуществ Мережковского-писателя. Десятилетие, прошедшее со времени создания «Наполеона», годы, наполненные ощущением реальной надвигающейся европейской катастрофы — Второй мировой войны — значительно заостряют публицистический накал книги.

Как следствие, публицистический дискурс сливается с дискурсом символическим. Наглядный тому пример — концепт «Двух», антитеза «Трех в Одном». Его основной смысловой атрибут — уже не «дурная бесконечность» времени как антипода Вечности, а «война». Именно семантика войны служит интегральным началом, для всех иных смысловых уровней символа:

«Символ войны — число Два. Два врага: два сословия, богатые и бедные, — в экономике; два народа, свой и чужой, — в политике; пва начала, плоть и дух, — в этике; два мира, этот и тот, — в мета-

физике; два бога, человек и Бог, – в религии. Всюду Два и между Двумя – война бесконечная» (9).

Проспекции в современность в книге функционально идентичны той композиционно-тематической роли, какую они играли в «Наполеоне». Однако значительно усиливается их социальный аспект. Взрывоопасная ситуация в Европе, укрепление сталинского СССР, рост коммунистического движения в западных странах к концу 1930-х годов привели к тому, что при актуализации исторического материала концепты свободы и равенства, которые прежде обладали религиозно-метафизической семантикой, окрашиваются сугубо публицистически:

«"Лютой ненавистью" ненавидит Данте не истинное, а мнимое народовластие — власть черни, ту "демагогию", где, по учению Платона и св. Фомы Аквинского, качество приносится в жертву количеству, личность — в жертву безличности, свобода — в жертву равенству. Между этими двумя огнями — свободой и равенством — вся тогдашняя Флоренция, вся Италия, а потом будет и весь мир. "Качество" — за Данте, количество за Пэкорой. Данте будет побежден Пэкорой: с этой победы и начнется то, что мы называем "социальной революцией". В Церкви первый увидел эту страшную болезнь мира св. Франциск Ассизский; в миру — Данте» (85).

Эти тенденции развиваются в творчестве Мережковскогобиографа на исходе 1930-х годов чрезвычайно быстро. Во «Франциске Ассизском», работа над которым шла параллельно роману, заостренная публицистичность по своим пропорциям, в принципе, ему тождественна. Однако уже в «Жанне Д'Арк и Третьем Царстве Духа», написанном буквально через несколько месяцев и также опубликованном в 1938 г., публицистический материал занимает почти половину объема книги и благодаря своему навязчиво-страстному обличительному накалу рискует быть воспринят как безапелляционный призыв к двусмысленной политической активности. Причем пафос борьбы направлен против «годонов»¹¹⁵ «советского отечества», а отнюдь не фашизма. Это остро ощутил Г.Адамович. В рецензии на «Жанну Д'Арк» он писал: «(...) то, что Жанна Д'Арк оказывается у него вдохновительницей небесного белого движения, внушает все-таки страх за общее направление выбранной линии (...) Страшна соединенная с этой идеей пресловутая "святая ненависть" (...) отдельные фразы его книги лучше было бы вычеркнуть, потому что ими могли бы воспользоваться люди, которым до его философствования нет дела, но которые найдут в его словах совет, наставление и поощрение»116.

Параллельно с особым акцентированием публицистичности, «Данте» являет пример усиления экзистенциально-личного авторского начала, благодаря чему убывает условность в соотношении между литературно-идеологическим актом и реальностью. Выше упоминалось о дневниково-исповедальной тенденции жанра предисловия у позднего Мережковского. Довольно ярко эта тенденция проявилась в «Тайне Запада». И все же в предисловии к «Данте» жанровая субформа «лирического дневника» являет себя с беспрецедентной очевидностью: неожиданно прорываются границы вненаходимости автора и впервые в коммуникативной рамке биографического повествования условно-риторическое «мы» сменяется безыскусно-личностным «я». Живой и проникновенный голос автора описывает ту неповторимую атмосферу Италии, в которой писателю удается ощутить внутреннюю, сердечную связь с героем, особые нити общности судеб – изгнанничества. И из глубины этого общего трагического опыта вырастает надежда, что именно России предстоит открыть «сокровенного» Данте:

«Я пишу эти строки на одном из окружающих Флоренцию блаженно пустынных и райски цветущих холмов Тосканы (...) Кажется, нет в мире более небесной земли, чем эта (...) Вечно будет напоминать людям изгнанникам об их небесной отчизне эта самая блаженная и самая грустная, как будто с неба изгнанная и вечно о небе тоскующая земля (...) О чужая, – родная земля! Почему именно здесь я чувствую больше, чем где-либо, что тоска по родине в сердце изгнанников неутолима, не хочет быть утолена? Почему я не знаю, лучше ли мне здесь, в этом раю почти родной земли, чем было бы там, в аду совсем родной? И может ли земную родину заменить даже небесная?.. Только ли случай, или нечто большее то, что именно в эти, страшные для всего человечества дни, может быть, канун последней борьбы его за свою живую душу - свободу - русский человек пишет о Данте, ниший - о нищем, презренный всеми - о презренном, изгнанный – об изгнанном, осужденный на смерть – об осужденном (...) Только там, где, ища свободы без Бога и против Бога, люди впали в рабство (...) только там, в будущей свободной России, поймут люди, что значит: "всех чудес начало есть Три - Одно"» (12-13).

Что касается символико-культурологических предпосылок повествования в книге о Данте, то здесь в основе лежит тот же принцип «зеркал». Однако в романе в качестве зеркала-персонажа выступает лишь одна мифологизированная фигура — Гете, олицетворяющая аспект «двойственности» центральной антитезы:

«"Нет, никогда не будет Три – Одно", возвещает миру, устами Гете, дух отступившего от Христа человечества, и мир этому верит» (10).

Уже самые первые предложения первого тома свидетельствуют об избранном писателем типе построения сюжетного повествования:

«"Incipit vita nova — перед этим заголовком в книге памяти моей не многое можно прочесть", — вспоминает Данте о своем втором рождении, бывшем через девять лет после первого, потому что и он, как все дети Божии, родился дважды: в первый раз от плоти, а во второй — от Духа $\langle ... \rangle$ Но чтобы понять второе рождение, надо знать и первое...» (17, курсив мой. — $B.\Pi$.).

В этих словах Мережковского - формулировка презумпции и вполне очевидной цели собственно биографического повествования в «Жизни Данте»: проникновение в жизнь поэта должно привести к постижению смысла его творений. По этой причине при построении биографического сюжета историко-документальный материал, который обычно в рамках жанра обеспечивает причинно-следственную связь сюжетных сегментов, здесь подчиняется «художественной правде» биографической легенды, запечатленной в произведениях самого Данте. Как замечает М. Чудакова, «если биография не имсет объясняющей силы в отношении творчества, то творчество имеет таковую в отношении биографии. Личность писателя самыми важнейшими ее чертами входит в его создания. Слово – самый верный из способов передачи личности одного человека другим людям, и чем выше одаренность человека в искусстве слова – тем успешнее совершается эта передача»117.

Материалы «Комедии» и «Новой Жизни» играют двойную сюжетно-композиционную роль. Во-первых, они привлекаются автором в качестве и реального, и «духовного» комментария к жизни героя. И во-вторых, используются как основная метафора этой жизни, раскрывающая ее сокровенный смысл. Такой подход соответствует представлениям автора о законах внутреннего бытия своего протогониста:

«Кажется, главная его наука была в вещих снах наяву, в "ясновидениях" (...) Истинная наука есть "не узнавание, а воспоминание, anamnesis", — это слово Платона лучше всех людей, кроме святых, понял бы Данте» (27–28).

Если визионерский опыт Данте, претворенный в «жизнь есть сон» с декадентской аурой, предопределяет историю жизни и линию судьбы, то использование в качестве основного «документа» произведений, запечатлевших этот опыт, вполне естественно.

В итоге сюжетостроение биографии весьма усложняется. Здесь сложно взаимодействуют три относительно самостоятельных сюжетных уровня: история любви Данте и Беатриче, «духовная» история жизни героя и собственно реальная, документированная биографическая история. Таким образом, истинность документальных свидетельств поверяется их соответствием тем выводам, которые делает автор в результате биографической герменевтики произведений Данте.

Первый сюжетный уровень, обладая некоторой автономией, все же вписывается во второй, и они оба не только комментируют реальную жизнь героя, но и находятся в диалектическом взаимодействии с хронологическим сюжетом, реализуя в романе пресловутую триадологическую логико-нарративную структуру. Этот механизм сюжетостроения весьма рационалистичен, поскольку строго соответствует концепции личности героя и его жизненного пути.

Рассмотрим первый сюжетный уровень — повествование о любви Данте и Беатриче, представляющее собой своеобразный «роман в романе».

Здесь в основе биографической концепции лежит жесткий дуализм. Раздвоенность Данте — героя романа с «Прекрасной Дамой» постулируется с самого начала. Рожденный под созвездием Близнецов и пребывающий в глубинах души в запредельных сферах, куда уводит его «ясновидение» или платоновское «припоминание», герой обречен на несовпадение «реального» и «идеального», «прозы жизни», предрешенного брака с Джеммой Донати, обусловленной происхождением и фамильными интересами, и «мистическим» опытом любви к Беатриче, настигшем его еще девятилетним мальчиком:

«Данте родился под созвездием Близнецов. Два Близнеца были на небе, два согласно противоположных Двойника; те же Два будут на земле в душе самого Данте: Вера и Знание; и душа его между ними разделится надвое (...) Знал ли двенадцатилетний мальчик Данте, что с ним делают (...) когда 9 февраля 1277 г. заключен был у нотариуса письменный договор между сэром Алигьеро и его ближайшим соседом Манетто Донати о будущем браке Данте с дочерью Монетто Джеммой?.. Так совершились две помолвки Данте: первая, с Биче Портинари, земная и небесная вместе, и вторая, с Джеммой Донати, — только земная (...) Надо будет Данте сделать выбор между этими двумя браками, а если он его не сделает, то снова почувствует, прежде, чем скажет: "есть в душе моей разделение"» (26–31).

О центральной категории, определяющей все эти рассуждения – категории двойничества – будет сказано позже. Здесь же

существен тот неожиданный поворот, который даст Мережковский трактовке любви Данте к Беатриче.

Символисты традиционно настолько тяготели к софиологической спиритуализации образа Беатриче и «дантова опыта любви», что даже столь видный софиолог, как о. Сергий Булгаков в своей статье о В. Соловьеве и А. Шмидт был вынужден полемически подчеркнуть, что «для Данте Беатриче воплощение или лик Софии, но все же никак не сама София, а вполне реальная женщина»¹¹⁸. Мережковский вначале как будто дает повод для подобных же упреков в сугубо «идеалистическом» понимании любви Данте к Беатриче. Он пишет о том, что эта любовь «относится к религиозному, сверхисторическому порядку бытия», отмечает, что в ней «у всего - запах, вкус, цвет, звук, осязаемость недействительного, нездешнего, чудесного» (39). Однако логика концепции требует диалектического синтеза любви духовной и ее земного воплощения, этих, столь знакомых читателю Мережковского, «двух бездн». Синтеза «плотского» и «духовного» по принципу «неслиянного и нераздельного» соприсутствия ипостасей требует и христологическая проекция любви в плане религиозной мистерии:

«Любовь Данте к Беатриче, в самом деле, одно из чудес всемирной истории, одна из точек ее прикосновения к тому, что над нею, — продолжение тех несомненнейших, хотя и невероятнейших, чудес, которые совершились в жизни, смерти и воскресении Христа: если не было того, нет и этого; а если было то, есть и это» (39).

И на пути к синтезу писателю действительно удается привнести новые черты в «русский облик» Беатриче.

В пятой главе, рассуждая о распространившемся в Провансе к концу XIII в., после выхода книги Андрея Капеллана «О любви», утонченного культа «любви издалека», Мережковский обрушивает на него гневные филиппики, обвинения в манихейской и монтанистской ереси, которая в этике приводит к «такому опрокидыванию всего, что блуд становится браком, а брак блудом, «неземная любовь» оказывается сплошным прелюбодеянием» (42–43). Данте же, напротив, сообразно концепции синтеза в своей «неземной любви» к Беатриче через развернутый авторский домысел наделяется жгучей, страстной и вполне «земной» ревностью к законному супругу избранницы — Семоне де Барди:

«Сколько бы Данте не делал Беатриче "Ангелом", он был уже и тогда слишком большим правдолюбцем, \(\lambda\). "реалистом", чтобы не знать, что не к Ангелу в спальню входит муж, а к женщине, и чтобы не думать о том, глазами не видеть того, что это

значит для него и для нее. Очень вероятно, что бывали в любви его к Беатриче такие минуты, что $\langle ... \rangle$ видя, как вельможный меняла Симоне де Барди с преувеличенной любезностью кланяется ему, $\langle ... \rangle$ он сжимал у пояса веревки св. Франциска рукоять действительного или воображаемого ножа и чувствовал, с каким наслаждением, вонзив его в сердце врага, перевернул бы в нем трижды» (42).

От этой измышленной автором ревности герой и спасается в культе провансальской «неземной любви», впадая в греховное «разделение». Чаемый синтез Мережковский привносит через оригинальное прочтение и соотнесение повествования о Паоло и Франческе с упреками, бросаемыми Беатриче Данте в земном раю чистилища: глядя на победу земной любви Паоло и Франчески над смертью, Данте понимает, что он преступно лишил свою любовь живого воплощения, которое одно исполняет в вечности это чувство; упреки же Беатриче при первой встрече с Данте в «Комедии», традиционно понимаемые как осуждение греховного пути в «сумрачном лесу», автор относит за счет страстной ревности любящей женщины, что становится откровением для самого Данте. Герой прозревает метафизическую глубину своего греха, это и объясняет три знаменитых обморока Данте — в «Аду», в «Раю» и в «Чистилище»:

«Грех Паоло и Франчески против плоти, а грех Данте, может быть, больший, — против Духа любви, вечного "строителя мостов", по чудному слову Платона о Боге Эросе, вечном соединителе неба с землей, духа с плотью. Данте рушит эти мосты, разъединяет дух и плоть, небо и землю (...) Внутренней связью этих трех обмороков (...) может быть только любовь Данте к Беатриче, ею разделенная (...) Только холодный, голубой, небесный цвет "жемчужины" видит в ней Данте; а розового, теплого, земного — не видит. Но вся прелесть ее — в слиянии этих двух цветов; в ее душе нет "разделения". Этим-то она и спасает его, двойного, — единая» (50–53).

Знаменитое видение из третьей главы «Новой Жизни», когда Данте является Владыка Любовь, держа на руках Беатриче, которая ест сердце поэта — сложнейший средневековый символ, обыгранный во множестве комбинаций русским младосимволизмом, в первую очередь Вяч. Ивановым, и содержащий в себе многие слои смыслов в контексте, к примеру, католической мистики с ее культом «сердца Иисусова». У Мережковского это видение лишается многомерной метафоричности и мифопоэтизации, наделяясь эрото-вампирической семантикой в духе «раннего декадентского» Данте:

«Чудно и страшно то, что Данте видит в первый и последний раз в этом сне наготу Беатриче» (34); «кто чью кровь пьет, кто кого убивает – она его или он ее, этого оба они не знают. Здесь как бы "снежная кукла" св. Франциска вдруг наливается живою, теплую кровью» (56).

Как видим, в трактовке «спасительной роли» Беатриче Мережковский прямо противоречит младосимволистской традиции, выдвигая «психологическую» интерпретацию образа. Однако ее цель – достижение концептуального синтеза противоположностей, так как любовный сюжет в романе служит практической иллюстрацией концепции пола по Мережковскому. В книге биографический материал помогает писателю обозначить лишь один новый нюанс этой концепции: Данте суждено быть «распятым» на «кресте» разделения в любви, дабы обрести исполнение мистического эроса в смерти как воскресении. Показательно, что, раскрывая эту тему, Мережковский горячо и страстно рассуждает о смерти, играет мотивами Эроса и Танатоса, тогда как «воскресение» лишь скупо называется в качестве необходимого диалектического элемента концепции: «...исходная точка всех древних мистерий, от Египта и Вавилона до Елевзиса и Самофракии, есть половое ощущение трансцендентного как Божественного или демонического. Бог Любви и бог Смерти в мистериях - два неразлучных близнеца. Может ли живой любить мертвую? Может ли мертвая так любить живого? Для Данте здесь нет вопроса: он больше чем верит, - он знает, что это не только может быть, но и есть; и что ни на земле, ни на небе нет ничего прекраснее» (60).

Художественная органика любовного сюжета в книге скорее отсылает к вагнеровскому Liebestod, мотиву «любви-смерти» в «Тристане и Изольде», чем позволяет убедительно соотнести «эрос» с христианским пониманием пола. Здесь читатель сталкивается скорее с общим культурным контекстом рубежа веков, в котором «любовь и смерть стали основными и едва ли не единственными формами существования человека; а став таковыми, они слились между собой в некоем сверхприродном единстве» 119. Интуиция единства любви и смерти стала инвариантом этой культуры, объемля такие разные ее проявления, как философия Вл. Соловьева, поздние повести Л. Толстого, поэзия Вяч. Иванова, драмы Л. Андреева и, разумеется, романы того же Мережковского.

Показательно, что эта тема неизбежно разрешается и самим автором, который пытается быть верным художественной правде, крушением всей грандиозной «метафизики» «Божественной Комедии»:

«Страшно живая жизнь вторгается вдруг в отвлеченно-мертвое видение – аллегорию Колесницы Римской Церкви, в тех песнях Чистилища, где происходит неземная встреча Данте с Беатриче, – и опрокидывает эту Колесницу, разбивает ее вдребезги. Вся "Птолемеева система" и даже все строение дантова Ада, Чистилища, Рая – разрушено; вместо них зияет голая, черная, непонятная, непознаваемая вечность, где только Он и Она, Любящий и Любимая, – в вечном поединке» (56).

Именно поэтому любовный сюжет следует рассматривать скорее как самостоятельный критико-эссеистский этюд в составе биографического романа.

Требуемый концепцией синтез Мережковский помещает за пределами любовного сюжета, и он предстает еще одной реализацией знакомой схемы: любовь к Беатриче, соединяющая земной порядок с небесным, предвосхищает впервые в истории христианства грядущее царство третьего завета. В лице Беатриче Данте обретает не только возлюбленную, но и сестру, и мать, что соотносит ее образ с эсхатологической Матерью-Духом. Наконец, триадологическая концепция позволяет соединить и «примирить» реальный исторический сюжет и «мистическую любовь»: делая из скудных известных сведений о поступках Джеммы, супруги Данте, весьма смелые выводы, Мережковский разворачивает действительно убедительный психологический портрет трагедии нелюбимой женщины, вынужденной всю жизнь нести «крест» любви мужа к «сопернице», да к тому же макой, как Беатриче. Однако разрешение этой реальной трагедии писатель адресует «эре третьего завета», что сопровождается и красноречивыми аллюзиями на «тройственный союз»:

«Двое в глазах человеческих – Данте и Беатриче, а в глазах Божиих – трое: Данте, Беатриче и Джемма» (79).

Такая модель разрешения конфликта обозначается как «величайшая в христианстве революция пола» (95).

При анализе метафорического и «реального» сюжетных уровней перед нами в первую очередь встает вопрос о специфике отбора источников и биографического материала. И в этом отношении обращает на себя внимание очевидная пристрастность автора. С одной стороны, он добросовестно пользуется всеми необходимыми источниками, от относительно близких ко времени Данте книг Боккаччо, Бруни, Паоло и Виллани до новейших дантологических исследований. На основе детального изучения медиевистских сочинений Мережковский создает почти фотографически точную картину Флоренции XIV в. В интерпретациях документов писатель весьма сдержан и сводит до минимума свойст-

венный «Наполеону» соблазн вступать в полемику с источниками. При всей публицистической заостренности как дискурса, так и идейного аппарата книги, авторская позиция при работе с документом носит скорее исследовательский, а не полемический характер. Тому немало способствовал и благодатный биографический материал, который в своих основных моментах был конгениален как экзистенциальному опыту Мережковского, так и главным темам его мысли в этот период творчества: без насилия над «правдой жизни» Данте он позволял писателю обратиться к наиболее актуальным для него вопросам - изгнанничеству, соотношению «всемирно-имперского» и «национального» начал, вопросу о собственности и, разумеется, - к проблеме пола. Однако пристрастность автора заключается уже в том, что эти вопросы и связанные с ними биографические факты при сюжетном изложении материала абсолютно господствуют в тексте, тогда как жизненные реалии героя, не укладывающиеся в рамки «основных вопросов», либо лишь упоминаются, либо вообще отсутствуют. Так, к примеру, из трех битв, в которых участвовал Данте до избрания в Совет Флорентийской Коммуны, автор упоминает вскользь лишь об одной - о битве при Кампальдино 1289 г., тогда как традиционная наука чрезвычайно большое значение придает именно этим событиям в жизни поэта. Логика «внутренией правды» Данте-«миротворца» не уживалась с такими очевидными фактами.

В собственно биографическом повествовании присутствуют два теснейшим образом взаимосвязанных сюжетообразующих начала: метафорика «Комедии» (ада, чистилища, рая) и логика двойничества.

При проецировании первого из них на реальный сюжет жизнь героя выстраивается по логике соответствующей метаповествовательной триады: период до изгнания из Флоренции предстает «адом», годы от изгнания до полученного от Гвидо Новелло приглашения поселиться в Равенне — «чистилищем», а последний этап спокойной умудренной жизни в Равенне — «Раем». Такая композиция вбирает в себя и житийную жанровую структуру («чудеса св. Данте» — 152—153) и ориентацию на евангельский сюжетный прототип.

И все же основным двигателем сюжета в биографии является сам герой — представитель определенного психологического типа и носитель некой системы ценностей. Единственный антропологический атрибут протагониста в «Данте» — абсолютное двойничество. Двойник получает именование «Анти-Данте»: «В каждом человеке есть два человека: он сам и двойник его, с

его же собственным, но отраженным и опрокинутым, как в дьявольском зеркале, противоположным лицом. Есть Христос и Антихрист; есть Данте и Анти-Данте» (219). Здесь Мережковский остается верен тем собственным мифопоэтическим принципам, которые у него сформировались еще в молодости. Рассмотим эту категорию как важную структуру текста романа.

Категория двойничества героя в книге представлена на двух уровнях: во-первых, как раздвоенность в психологическом облике Данте, непосредственно предопределяющая его реальные поступки, т.е. формирующая сюжет, и, во-вторых — как двойственность его «духовного лика», в некотором смысле внеположенная сюжету. Рассмотрим вначале второй уровень.

«Духовная», мировоззренческо-религиозная раздвоенность героя выражается в нескольких ключевых антиномиях: веры и знания, свободы и предопределения и связанной с этим теодицеи - вопроса об оправданности с «точки зрения» милосердия Божия существования зла и вечных адских мук. Авторские интерпретации постоянно разводятся и противопоставляются по логике этих антиномий. Существенно, что в книге они по большей частью очевидным образом не разрешаются. Разумеется, именно эта черта вызвала наибольшую неприязнь критики: «резкой диллемой "если нет - то" автор насилует читателя, толкает его к какому-то навязчивому догматизму и одновременно волнует соблазном»¹²⁰. Эти антиномии должны, само собой, найти разрешение в диалектической интуиции «трех». Однако перед нами лишь общий принцип. И чтобы адекватно проинтерпретировать текст, нужно иметь в виду, что живой разум писателя часто не упокаивался на постулировании грядущего синтеза и искал непосредственной возможности для мысли найти определенные, «реальные» ответы на мучавшие его противоречия. По отношению к общей хилиастской догме, проповедником которой себя осознавал Мережковский, такие ответы оставались лишь дерзновенной пульсацией сомневающейся мысли. Здесь Мережковский был уже не пророком, а «частным» мыслителем и потому эти размышления лишь вскользь вставлял в некоторые сочинения. Тем не менее серьезное понимание произведений писателя невозможно без обращения к таким факультативным потенциям мысли.

Тексты Мережковского условно можно назвать подобием интеллектуальных криптограмм, которые для адекватного постижения смысловых нюансов предусматривают строгую соотнесенность друг с другом. Так, ответ на до конца не разрешенные в «Данте» теодицею и антиномию свободы и предопределения мы

найдем в «Павле и Августине», где в уста Павла Мережковский вкладывает «апокатастасис», учение о всеобщем спасении и «восстановлении» в Царстве Божием столь близкого сердцу писателю Оригена: «Кто больше любит людей – спасающий избранных только, в свободе, Христос или, в рабстве, спасающий всех Антихрист? Миру спастись или погибнуть, значит сейчас, как никогда, ответить на этот вопрос. Павел на него уже ответил. "Хочет Бог, чтобы все спаслись" (1Тим. 2,4) (...) "Всех заключил Бог в непослушание, чтобы всех помиловать" (Рим. 11,32). Два эти слова: "помиловать всех", – звучат для нас, как никогда, ни для кого не звучали» 121.

Другой пример подобного рода — X глава второго тома «Будущая Церковь», в которой Данте характеризуется как «великий реформатор» внутри Церкви, в отличие от Лютера — восставшего на Церковь «извне». Эта глава выступает в роли иножанровой модификации статьи «Две реформы», о которой мы говорили выше.

Теперь обратимся к «психологическому» двойничеству героя. Здесь антиномии гордыни и жалостливого смирения, великодушия и скупости, мужества и малодушия восходят к одному образному центру, обозначенному через соотнесение с «зеркальным» отражением героя — Иваном Карамазовым. Мережковский обнажает раздвоенность души Данте, цитируя «исповедь горячего сердца» персонажа Достоевского: «вынести я не могу, что иной, высший даже сердцем человек, и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом Содомским (...) Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой (...) Тут бсрега сходятся, тут все противоречия вместе живут» (67).

Однако у Мережковского живой персонаж Достоевского претворяется в тот тип героя, который на основе анализа трилогии «Христос и Антихрист» Л.Н. Флорова определяет в качестве «синтетического двойника», т.е. «полного двойника, полученного в результате искусственного сведения теоретических полярностей» 122. Примечательно, что в рамках сюжета действует, т.е. приводит героя от неких побуждений, причин к неким результатам, следствиям, лишь «демоническая» ипостась героя-двойника. Определенная сюжетная динамика присутствует лишь тогда, когда автор повествует об «искушениях» протагониста «пантерой, львом и волчицей» — похотью, гордыней и алчностью — «теми же, что у Сына Человеческого, только в обратном порядке» (82). Автор в красочных деталях, постоянно расставляя эмоциональные акценты, повествует о плотских грехах Данте, тщательно цитирует его долговые счета и т.д. Лишь эта сторона героя

реально действует в биографии. Примечательно, что наряду с Иваном Карамазовым, иными «зеркалами» героя выставлены в книге «побывавший в аду» Э. По и Гоголь, овеянные в сознании Мережковского особой причастностью к эрото-демонической сфере.

Как только автор пытается в пределах именно биографической истории показать противоположное начало в душе и жизни героя, сюжет прекращает динамическое развитие, распадается внутренняя связь между событиями и романические жанровые структуры немедленно перетекают в философское эссе со свойственной ему полуимпровизационной свободой мысли, нарочитой субъективностью и формообразующей ролью домысла. Эта жанровая форма, которая соответствует абсолютной «выключенности» автора из контекста свершающейся жизни героя и его внеположенности ему, позволяет разворачивать целые пучки векторов возможного, а не действительного развития исторического сюжета.

Экспансии домысла в книге способствует и значительно меньшая степень документированности жизни Данте, чем того же Наполеона. При разработке «положительной» ипостаси героя домысел окончательно подчиняет себе реальный сюжетно-исторический материал. Домысел усложняется, становится многоступенчатым: в таких случаях зачастую из вымышленной посылки выводятся достаточно радикальные следствия. В конце концов домысел приводит к чистой беллетризации. Этими беллетризованными сценами и заканчивается «Жизнь Данте». Они еще раз свидетельствуют об исключительной склонности Мережковского к театрально-визуальному типу изображения, столь щедро представленному в живописных пейзажах окрестностей Равенны. Вот пример беллетризованной сцены, в которой Данте прячет в стену тринадцать последних песен «Рая»:

«В самый глухой час ночи, когда в доме все уже спали (никому еще не сказал, как тяжело болен), встал с постели, дрожа не только от озноба так, что зуб на зуб не попадал, отпер сундук, вынул из него все нужное; подошел к оконцу, положил в него пачку листков, закрыл его циновкой, прибил ее к стене гвоздями, забелил известью так ровно, что ничего не было видно, и лег в постель умирать» (151).

Беллетризованные сцены неизбежно преодолевают жанровые границы особого извода прозы — «мифопоэтической биографии по Мережковскому» с ее философско-эссеистским стержнем и по законам художественной логики перетекают в драматический жанр. Поэтому вполне органично, что, завершая работу

над первым томом «Данте», Мережковский принимается за пьесу на том же биографическом материале. Примечательно, что для сценария характерны те же ахроничность и отсутствие видимой сюжетной связи между эпизодами.

Все сказанное позволяет утверждать, что в книге романические структуры окончательно подчиняются структурам философско-эссеистическим, так что перед нами оказывается философско-биографическое эссе с элементами беллетризации, резюмирующее и синтезирующее модернистскую традицию рецепции своего героя, но при этом постепенно изживающее мифопоэтическую суггестивность слова.

Еще в 1936 г. в своей рецензии на «Лица Святых» Ю. Мандельштам причислил Мережковского к мэтрам мирового эссеизма: «(...) и портреты, и описания, и нарастание действия – только элементы построения книги, развития темы, взятой в своей основе эссеистически. Мережковский (...) сейчас – единственный русский эссеист в европейском смысле слова. Только эссеизм может сочетать столь разные методы, объединяя их непрерывностью и логически эмоциональной последовательностью темы» 123.

Возвращаясь к аспекту двойничества, отметим, что, возглашая в теории соединение противоположностей, в пределах сюжетной логики историко-биографического повествования Мережковский оказывается бессильным произвести синтез личностно-психологических антиномий. Способной к жизни и динамическому развитию оказывается в его синтетическом двойнике лишь одна — демоническо-деструктивная — ипостась. Причина же кроется в том, что Данте Мережковского не цельная личность. При всех ролевых соотнесениях его образа со Христом, высказанные писателем в главе «Данте и Он» замечания о подсознательном отторжении поэта от Спасителя, о его внутреннем непонимании живой тайны Сына Человеческого, кажутся по-настоящему тонкими и глубокими, если их применить не собственно к историческому Данте, а к герою биографической книги Мережковского. Ведь Христос несет в себе полноту утверждения человеческой личности.

Данте как синтетический двойник в книге Мережковского, не обладая проявленностью личностного облика, являет собой чистый символ, сведенный в единый образ комплекс идей. Не случайно беллетризованные диалоги были полностью вынесены в сценарий, и Данте начисто лишен в книге слова. Он сам по себе есть слово. Как в слове одновременно заложены все виды значений — лексических, грамматических, синтаксических — так в синтетическом двойнике Данте изначально задано множество смы-

слов: никакая динамика невозможна ни внутри него, ни в рамках сюжета-истории. Однако в зависимости от эссеистского контекста в разные моменты времени актуализируется только часть реально присутствующих потенций.

И все-таки Мережковский, которому на романно-идеологической стезе не удается достичь убедительного синтеза, сумел в книге по-настоящему плодотворно воплотить свои диалектические интуиции во второй части при художественном анализе «Божественной Комедии», то есть там, где он выступает как критик.

Разбирая нумерологическую и цветовую символику поэмы, прилагая к образному ряду и художественному колориту «Ада», «Чистилища» и «Рая» артистические метафоры ваяния, живописи и музыки, а к «Комедии» в целом – зодчества, писатель выступает лишь популяризатором хрестоматийно известных сведений и интерпретаций. По-настоящему художественно убедителен и оригинален он лишь тогда, когда, претворяя свою диалектику в ощущение молниеносной «механики взрывов», в поэтическом языке Данте прозревает глубинную связь чрезвычайной сжатости слова с напряженностью молчания:

«Крайняя сжатость, сгущенность, сосредоточенность всего, что Данте думает и чувствует, — главная и единственная, ни с чем у других великих поэтов, кроме Эсхила, не сравнимая сила Данте — происходит от напряженности (...) Как ни странно, главная сила этого великого художника слова не в слове, а в молчании (...) Если бы Шекспир или Гете написал трагедию о любви Франчески, то, может быть, сказанное там было бы слабее, чем умолчанное здесь» (206–209).

О необыкновенной «уплотненности» смысла в «Комедии» писали многие, и в первую очередь Т.С. Элиот в своем эссе «Данте» 124, но оригинальность Мережковского именно в том, что он действительно на скупо отобранных примерах дает читателю почувствовать в этой лапидарности ту динамику образа, которая, говоря словами самого писателя, «вопиет» даже в молчании.

Остановимся, наконец, еще на одном вопросе. Как мы уже говорили, наряду с герменевтикой, одной из основных методологий биографического исследования в первой половине XX в. стал психоанализ. Факты свидетельствуют пусть и об опосредованных, но все же реальных связях классического фрейдизма с творчеством Мережковского. Наиболее известный и весомый из них — та высокая оценка, которую дает Фрейд творчеству Мережковского вообще и «Воскресшим богам» в частности. В своей книге о Леонардо он признается, что следует за Мережков-

ским, которого считает «единственным поэтом», приблизившимся к разрешению загадки великого художника. По словам ученого, русский писатель своим образом Леонардо, «претворившим страсть в стремление к познанию», натолкнул его на точное описание феномена сублимации¹²⁵.

Несомненно, это влияние было односторонним. И все же показательно, что Мережковский и в книге о Данте, и в иных своих сочинениях дает очень богатый материал, который при желании может становиться — и, к сожалению, зачастую становится — объектом исследования посредством неофрейдистских, юнгианских и прочих психоаналитических методик.

Литературные решения с «психоаналитическим душком» вызывали отторжение уже у критиков — современников писателя. Так, П. Бицилли в рецензии на «Франциска Ассизского» замечает: «(...) передавая эпизод о встрече Франциска с брошенным им отцом, автор влагает в уста отцу слово "отцеубийца" — упрек, который (...) всю жизнь мучил святого; а в примечании оговаривается, что этого слова нет в легенде, и мотивирует эту свою "реставрацию" соображением, что "историку надо, чтобы выяснить внутренний смысл внешних событий, довести в рисунке до конца линии, начатые легендой". Мне кажется, что, напротив, художник не должен позволять себе этого, так как, идя этим путем, непременно попадаешь в порочный круг. С неразличением обоих подходов, реалистического и философско-исторического, связано у автора и вообще опасное — и ненужное — психологизирование» 126.

Эта в принципе справедливая оценка не учитывает все же внутренних законов биографического повествования у Мережковского, обусловленных – и, наверное, это придется признать – мотивационно-экспликативной структурой, которую можно прочитерпретировать как параллельную психоаналитике.

Однако, как правило, критические опыты прочтения текстов писателя под этим углом зрения оказываются совершенно неадекватны литературному материалу и заводят в тупик самых бессмысленных спекуляций и фантазий. Но тем явственнее возникает необходимость сформулировать то понимание близких к психоанализу систем мотиваций в биографике Мережковского, которое окажется релевантным творческим законам писателя. В этом отношении представляется возможным отчасти применить к ней принципы американского биографа-аналитика Э.Эриксона, которые в западной психологической литературе оцениваются как последний шаг на пути «освобождения психоанализа от фрейдизма» 127. Основная идея Эриксона, автора всемирно извест-

ных книг о Лютере (sic!) и Ганди такова: мыслители-реформаторы (а в известном смысле и выдающиеся мыслители вообще) могут быть охарактеризованы как личности, которым посчастливилось, во-первых, заболеть специфическими духовными коллизиями своей эпохи, а во-вторых, осуществить процесс общезначимого самоизлечения.

При литературоведческом анализе, разумеется, следует отбросить сомнительный тезис Эриксона об излечении невротика в реформатора. Для нас излишни и психоаналитические измышления об источнике невроза вообще. Применительно к биографиям Мережковского существенна лишь мысль американского биографа об изоморфности личностных структур, которые непременно оказываются социогенны, духовным болезням общества. Для нашего случая ее следовало бы сформулировать так: герой Мережковского становится героем благодаря своей способности к адекватной интериоризации культурно-исторического конфликта и его последующему страдательно-творческому разрешению. Сущность конфликта во всех биографиях писателя 1930-х годов в целом одинакова: противоречие между наличным духовным порядком в мире и грядущей эрой третьего завета, «гнездящейся в подсознании» героя. Отторжение от традиционного христианства в текстах Мережковского интериоризуется в сознание персонажа, и «духовная революция», «реформация», в свою очередь, порождает отторжение, в трактовке писателя, Данте и Франциска Ассизского, Лютера и Маленькой Терезы от отеческого авторитетного начала. Но поскольку разрешение конфликта переносится во временной план апокалиптического будущего, реального преодоления внутренних противоречий в рамках исторического сюжета в биографии быть не может. Обеспечить это преодоление - по крайней мере в работе о Ланте – Мережковский пытается, совершив обратную процедуру: он «вытесняет» книжный сюжет в современную политическую реальность и инверсирует пресловутое «патерналистское отторжение», навязывая Муссолини сакрально-отеческую роль Мессии - разрешителя историософского конфликта, призванного вывести русского писателя-мифомана из духовного тупика современности.

Подводя итог, обозначим некоторые нити, связывающие книгу с русской мифопоэтической дантеаной рубежа веков. У Мережковского сновидческий символизм Данте, отсылающий к «анамнезису» Платона, генетически восходит к гораздо более близкому источнику — Вяч. Иванову. Тема любви-смерти в дио-

нисийском варианте - одна из сквозных в «Данте» - звучит и в ранних «дантовских» статьях Эллиса. Автобиографическая софийная мифология в модернистской транскрипции, безусловно, должна принять и на свой счет обвинения в манихейском «уничтожении мостов» в любви, которые Мережковский обрушивает на автора «Новой жизни». Добавим к этому, что тема «воскресения мертвых», неожиданно претворенная писателем-эмигрантом в «первую и последнюю мысль» (166) эсхатологизированного Данте, своими утопическими тембрами скликается с «философией общего дела» Федорова. Все эти идеи витали в воздухе эпохи, формировали ее культурную мифологию, складывались в концептуальный тезаурус. И здесь, разумеется, нет смысла говорить о каких бы то ни было заимствованиях в собственном смысле слова. Важно то, что в книге о Данте Мережковский вновь выступает в качестве компилятора – на сей раз законсервировавшего в одном произведении совокупность расхожих клише отечественной дантеаны «серебряного века».

Что касается места сочинений Мережковского в системе жизнеописательных жанров, то в главном, в понимании объекта изображения — героя — принципы русского писателя и сложившихся в прошлом веке форм, близких к романизированной биографии, существенно расходятся. Если биография XX столетия, выражая страх постпозитивистской эпохи перед распадающимся феноменом человека, в своих лучших образцах сосредоточена на вопросе «кто этот человек in se, какой он?», каковы первоосновы его идентичности, то Мережковский всегда стремится показать, какова роль человека в историософской мистерии. Поэтому и герменевтико-феноменологической биографике, традиции, восходящей к Дильтею, его метод уже прямо противоположен.

Рассмотренные тексты Мережковского хотя и не могут быть строго соотнесены ни с одним из сложившихся биографических жанров, тем не менее вполне определенно укладываются в рамки описанной во «Введении» функциональной тенденции в биографике XX в. 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 публицистической неорелигиозной мифологии.

Не случайно определенную, хотя и достаточно условную, типологическую параллель законы биографии Мережковского находят в формалистском подходе Тынянова с его героем-функцией как идеальным объектом изображения, и в психоанализе. Их в первую очередь объединяет стремление к редукции живой личности, к превращению ее в объект заранее заданной системы отношений и причинно-следственных связей, будь то историософская доктрина, историко-литературная теория или диагностика травм.

Заложенные в таком антропологическом подходе потенции к утопизму и разовьет Мережковский. Именно пафос утопизма, которым проникнуты биографии «борцов за дело» третьего завета позволит ему слить воедино критический, религиозный, философский и общественно-политический типы мысли — четыре важнейшие составляющие русской культурной традиции.

- ¹ Stammler H. D.S. Merezhkovskij, 1865–1965. A Reappraisal // Die Welt der Slaven. XII. № 2. P. 148.
- ² Цетлин М. Д.С. Мережковский. Наполеон. Т. I Наполеон как человек; Т. II Жизнь Наполеона. Белград 1929 // Современные записки. Париж. 1929. № XL. C. 542.
- ³ Здесь и далее в скобках указываются страницы романа по изданию: *Мережковский Д.С.* Наполеон. М.: «Республика», 1993.
- 4 Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 121.
- 5 Там же. С. 126.
- ⁶ В том числе эвгемеризма, учения об «историчности» олимпийского пантеона, насельники которого изначально были простыми смертными и лишь затем подверглись мифологическому обожествлению (Danteau F. Plutarche comme biographe et penseur. P., 1982. P. 35).
- 7 Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. С. 183.
- 8 Kendall P.M. The art of Biography. New York, 1965. P. 28.
- ⁹ Maurois A. Aspects de la biographie. P., 1925. P. 48.
- ¹⁰ Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. The master of the genre of biographie romancee. NYA Bern; Frankfurt/M; P., 1990. P. 139.
- 11 Там же. Р. 138.
- 12 Андрущенко Е.А. «Все предисловия бесполезны...» (Из наблюдений над предисловиями Мережковского) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1996. № 3. С. 63.
- 13 Там же. С. 60.
- 14 Эту важнейшую для Мережковских мысль Гиппиус в одной из дневниковых записей за 1937 г. резюмирует так: «Человека можно любить только в Боге, а Бога только в человеке» (*Pachmuss T. Zinaida Gippius: An Intellectual Profile. Carbondale*, 1971. P. 467).
- 15 *Минц З.Г.* А. Блок и русский символизм// А. Блок: новые материалы и исследования.Кн. 1. М., 1980. С. 103.

- ¹⁶ Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193.
- 17 Автухович Т.Е. Особенности сюжетообразования в ранних формах романа // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики). Материалы международной научной конференции. Гродно, 1996. С. 48.
- ¹⁸ Там же.
- 19 Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л.,1936. С. 246.
- ²⁰ Елисеев А. История есть символ? // Гуманизм и история. СПб., 1994. С. 67.
- 21 См. в связи с этим: *Лотман Ю*. О характеристиках пространства в средневековых текстах // Труды по знаковым системам. Вып. 234. Тарту. 1974. С. 33.
- ²² Амфитеатров А. Литературный альбом. СПб., 1904. С. 126.
- ²³ Коган П.С. Очерки по истории новейшей русской литературы. М., 1911. Т. 3. Вып. 3. С. 80.
- ²⁴ Ильин И.А. Творчество Мережковского // Москва. 1991. № 11. С. 192. См. также современную работу, где рассматривается этот аспект: Задражилова М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 19–30.
- ²⁵ Мережковский Д.С. Записные книжки 1891 г. ОР ГПБ. Ф. 150. Ед. хр. 279. Л. 2.
- ²⁶ Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и немецкая культура. // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 57.
- 27 Мережковский Д.С. Записные книжки 1891 г. ОР ГПБ.
- ²⁸ Там же. Л. 2-3.
- ²⁹ Подробнее о переводческих принципах Мережковского интерпретатора Софокла см.: Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и немецкая культура. С. 58–59.
- 30 Гете Й.В. Прометей: драматический отрывок// Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1977. Т. 5. С. 73.
- 31 Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. С. 40.
- ³² *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 521.
- ³³ Лихачев Д.С. Избр. раб. Л., 1987. Т. 3. С. 179.
- ³⁴ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997. С. 65.
- ³⁵ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. С. 419.
- 36 Плюханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии // Учен. зап. Тартуского университета. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 683. Тарту. 1986. С. 123.

- ³⁷ Федотов Г.П. Святые Превней Руси. М., 1990. С. 9.
- ³⁸ Плюханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии. С. 128.
- 39 Особое внимание тому факту, что Мережковский пренебрегает морально-нравственными критериями в своих мистико-религиозных сочинениях, уделял Г. Адамович: «"Не в морали дело, как будто говорит он в каждом слове, на каждой странице ⟨...⟩ мораль придаток, следствие, вывод, все дело в метафизике" ⟨...⟩ Согласимся для упрощения спора, что христианство прежде всего метафизика, и только затем мораль. Но ведь все-таки оно и мораль. Спаситель ведь был и Учителем ⟨...⟩ это наверно, наверно не христианство, в тысячу раз еще меньшее христианство, нежели то, что проповедовал Толстой» (Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 30.)
- ⁴⁰ Eliade M. Rites and symbols of initiations. N.Y., 1965. P. 67-75.
- 41 Мережковский Д.С. Тайна Трех. М., 1999. С. 486.
- ⁴² Лайэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 273–275.
- ⁴³ Там же. С. 274.
- 44 Maurois A. Aspects de la biographie. P., 1925. P. 27.
- 45 *Бахтин М.М.* Работы 1920-х годов. Киев, 1994. C. 210.
- 46 Там же. С. 227.
- 47 Там же. С. 219.
- ⁴⁸ Edel L. Literary Biography. L., 1957. P. 125.
- ⁴⁹ *Кумок Я.* Биография и биограф // Вопросы литературы. 1970. № 6. С. 30.
- 50 Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. С. 222.
- 51 Для этого типа, по Бахтину, основной является художественная ценность судьбы. «Судьба это всссторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события ее жизни; жизнь, таким образом, есть осуществление того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности (...) Судьба это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая жизнь, художественное выражение отложения в бытии изнутри себя сплощь осмысленной жизни» (Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. С. 228).
- 52 Там же.
- 53 См.: ИРЛИ. Арх. Мережковского Д.С. Ед. хр. 24192.
- 54 ОР РГБ. Ф. 746. Карт. 37. Ед. хр. 31.
- 55 ОР ГПБ. Ф.263. Ед.хр. 98. Л. 2.
- 56 *Аммиан Марцеллин*. Римская история. / Пер. с лат. Ю.А. Кулаковского и А.И. Сонни. М., 2005. С. 250.
- 57 Там же. С. 14.
- 58 Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 113.
- 59 Аммиан Марцеллин. Римская история. С. 357–358; Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 290–293.
- 60 Bonnet C. Napoléon et son mythe européen. P., 1984. P. 77.
- 61 Так назвал его в одном из писем 1918 г. Т. Манн (*Mann Th.* Briefe. 1889—1936. Frankfurt/Main, 1961. S. 234).

- ⁶² Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. Дополн. том II. СПб., 1906. С. 172.
- ⁶³ Пономарева Г.М. «В Европу прорубить окно...» // Русская речь. 1991. № 4. С. 18.
- 64 Пономарева Г.М. // Там же; Кипарский В. О языке петровской эпохи в романе «Петр и Алексей» Д.С. Мережковского // Scando-Slavica. Copenhagen. Tomus 21. S. 68.
- 65 Чуковский К. Сквозь человека (о романах Д.С. Мережковского) // Собр. соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 195.
- ⁶⁶ *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. М., 1993. С. 244.
- 67 Немзер А. Литература против истории // Дружба народов. 1991. № 6. С. 243.
- 68 Там же. С. 242.
- ⁶⁹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 410.
- 70 Гинзбург Л. Записи 1920—1930-х годов. Из неопубликованного // Новый мир. 1992. № 6. С. 175.
- 71 Долгополов Л.К., Лавров А.В. Грибоедов в литературе и литературной критике конце XIX начала XX века // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 122–125.
- 72 Немзер А. Литература против истории. С. 245.
- 73 Лекманов О.А. Тынянов и Мережковский // XII Тыняновские чтения. М., Рига (В печати).
- ⁷⁴ Писатели США о литературе. М., 1974. С. 157.
- 75 Руль. Берлин. 1929. № 2567. 8 мая. С. 4.
- ⁷⁶ Там же.
- 77 Адамович Г. «Наполеон» Мережковского // Иллюстрированная Россия. Париж. 1929. № 28. С. 8.
- 78 Возрождение. Париж. 1929. № 1395. 28 марта. С. 3.
- 79 Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. The master of the genre of biographie romancee. NY; Bern; Frankfurt/M; P., 1990. P. 183–196; Мережковский Д.С. Гиппиус З.Н. Данте. Борис Годунов: Киносценарии. Нью-Йорк, 1990. С. 7–21.
- 80 Caprioglio N., Spengel G. Dmitrij Merezkovskij e Dante Alighieri // Dantismo russo e comice europea. Firenze, 1989. Vol. I. P. 341–351.
- 81 Додеро Коста М.-Л. О книге Мережковского «Данте» // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 82–88.
- ⁸² Мережковский Д.С. 14 декабря; Гиппиус З.Н. Дмитрий Мережковский. М., 1991. С. 389.
- ⁸³ Pachmuss T. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Gippius. Muenchen, 1972. P. 590–597.
- ⁸⁴ Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. P. 9 / Пер. с фр. мой $B.\Pi$.
- 85 См. об этом: Zingarelli N. La vita, i tempi e le opere di Dante. Milano, 1986. P. 42–46.
- 86 Здесь и далее в главе в скобках указываются страницы по изд.: Мережковский Д.С. Данте, Томск: «Водолей», 1997.
- 87 Данте Алигьери. Малые произведения. СПб., 1996. С. 210-211.
- 88 Dante. Tutte le opere. Roma. 1997. P. 1161.

- 89 Ibid.
- 90 Данте Алигьери. Малые произведения. С. 222-227.
- ⁹¹ Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 31.
- 92 Цит. по: Zingarelli N. La vita, i tempi e le opere di Dante. P. 25.
- ⁹³ Potthoff W. Dante in Russland; Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus, Heidelberg, 1991.
- ⁹⁴ Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 162–205.
- 95 Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's perception of Dante. Cambridge, 1989.
- ⁹⁶ Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта...». М., 1990.
- ⁹⁷ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 72.
- 98 См.: Глашевский З. Критики Блока // Новое о русской литературе. Белосток, 1997. С. 35–36.
- ⁹⁹ Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. P. 82–88.
- 100 Котрелев Н.В. Вяч. Иванов профессор Бакинского университета // Учен. зап. Тартуск. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 209. 1968. С. 326.
- 101 Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 40.
- 102 Там же. С. 21.
- 103 Бэлза С. Брюсов и Данте // Данте и славяне. М., 1965. С. 85.
- 104 См. подробнее: Крутов Н. Белый-критик // Серебряный век: материалы и исследования по проблемам литературной рецепции. Рига, 1997. С. 56.
- 105 См.: *Мейлах М.Б.*, *Tonopos B.H.* Axmatoba и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. L., XV(1972). P. 24–97.
- 106 Vita Nuova, XXIX.
- ¹⁰⁷ De Monarchia, I. 15.
- 108 Epist. ad Cane Grande. XIII. 15.
- ¹⁰⁹ Pachmuss T. Merezhkovsky in exile. P. 184.
- ¹¹⁰ Rosenthal B.G. Merezhkovsky and the Silver Age. P. 219.
- 111 Бахрах А. По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980. С. 32.
- 112 Goodheart E. Leon Edel's Henry James // The Biographer's Art. L., 1989.
 P. 151.
- 113 Книга и революция. 1923. № 4. С. 6-9.
- 114 Там же. С. 8.
- 115 «Годонами» (от фр. gaudon хвостатый) во Франции во время столетней войны называли английских захватчиков. Мережковский в «Жанне Д'Арк» превращает это понятие в символ хищного и кровавого «врага вообще».
- 116 Адамович Г. «Жанна Д'Арк» Д.С. Мережковского // Последние новости. Париж. 1938. № 6464. 8 декабря. С. 3.
- 117 *Чудакова М*. Дело поэта // Вопросы литературы. 1973. № 6. С. 69.
- 118 Булгаков С. Избр. произв. Киев, 1992. С. 78.
- 119 Эткинд А. Эрос невозможного. М., 1994. С. 8.

- ¹²⁰ Я.Л. Д.С. Мережковский. «Данте». Рецензия // Русские записки. Париж. 1939. № 20–21. С. 203.
- 121 Мережковский Д.С. Лица святых от Иисуса к нам. Берлин, 1938. С. 70.
- ¹²² Флорова Л.Н. Проблемы творчества Д.С. Мережковского. М., 1996. С. 53.
- 123 Мандельштам Ю. «Лица святых». Новая книга Д.С. Мережковского // Возрождение. Париж. 1936. № 4053. 21 ноября. С. 9
- 124 Элиот \hat{T} .С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. С. 269–272.
- 125 Фрейд З. Леонардо да Винчи. М., 1991. C. 15, 20.
- 126 Бицилли П. Д. Мережковский Франциск Ассизский // Русские записки. Париж. 1938. № 11. С. 200.
- 127 См. The craft of Literary Biography. L., 1985. С. 55–63; Соловьев Э.Ю. Биографический анализ как вид историко-философского исследования / Вопросы философии. 1979. № 9. С. 141.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, при всей важности той роли, какую сыграла мифопоэтика в художественном преображении русской литературы «серебряного века», в сфере именно жанровой эволюции ее новаторское воздействие оказалось более или менее локальным.

В области эпики оно предопределило актуализацию архетипических схем контроверсы космоса/хаоса, что в результате привело к снижению динамичности прозаических форм на уровне сюжетной синтагматики, но расширило парадигматическую объемность текста. При этом модернистская мифопоэтизация, как правило, подразумевала, серьезную семантическую корректировку исходных архетипических моделей.

В свое время происходящий на рубеже веков уникальный исторический слом, вызванный кризисом доверия к цельности человека и материальной стороне мира, призванной отражать бытийственные ценности духа, Бердяев связал с двумя разнонаправленными векторами исхода из лона классической эстетики. Оба они – добавим – подразумевали мифопоэтизацию художественной формы как актуальную задачу.

По первому пути двинулись те, кто искал синтеза через «пассеизм», теургию, «проповедь соборности», «обращенную назад», которая потому оказывается «не имманентной нашему времени», а ему «совершенно трансцендентной» (прежде всего Вяч. Иванов)¹. В жанровой перспективе пределом эстетических чаяний такого рода должна была стать возрожденная мистерия. Мифологизация текста здесь в общем была обречена на роль инструмента в утопико-археологическом проекте по реконструкции мистериальной формы в новых условиях. И хотя на этом пути русская литература обогатилась немалым числом замечательных сочинений, эксперимент в целом не удался: мистерия не состоялась, а сама эта задача свидетельствовала не только о кризисе классического канона, но и о глубокой от него зависимости: в исканиях синтеза «многое сохраняется от старого и вечного искусства (...) В стремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников творцов и художественные

творения с тех вековечных мест, которые им уготовлены в органическом строе земли» 2 .

Опыт «разложения», «распада», «распыления» «всякого органического синтеза и старого природного мира»³, открывающий путь к преодолению фигуративного искусства устойчивых материальных форм, был отражен второй эстетической тенденцией, по Бердяеву, — тенденцией аналитической. И адекватным языком, воплощающим этот опыт в художественной эпике, становится вычленение архетипической схемы повествования, ее разложение и выворачивание наизнанку в прозе А. Белого. Именно на этом рубеже — между синтетизмом младосимволизма и аналитизмом авангарда — и в таком изводе — с инверсией архаичной модели — мифологизация воздействовала на художественную систему и структуру прозаических жанров наиболее глубоко.

Последовательно мифопоэтизировались в литературе эпохи и неканонические формы, ориентированные на синтез словесной и музыкальной фактур — в силу структурной одномерности последних мифу. В то же время подобные прозаические сочинения по архитектонике своего внутреннего смыслового пространства оказались во многом тождественны модернистским лирическим циклам и циклическим новообразованиям (мелопея), построенным по мифопоэтическому принципу. А тем, в свою очередь, по глубинным законам организации художественной ткани оказываются родственны «неомифологические» лирические драмы, которые рождались вне теургических установок на созидание мистериальных сочинений.

Таким образом мифопоэтика, не посягая на внешние границы между разными типами письма, делает прозрачными и проницаемыми межжанровые и межродовые перегородки, выстраивая принципиально новую систематику литературных форм. В ее основе, как показывает драматичная история попыток русских модернистов воплотить в трагедии мистерию и «опыт современной души», будут лежать уже не аристотелевско-гегельянские категории классической эстетики, а гораздо более общие, интегральные семиотические оппозиции, в частности — дифференциации и синтеза, которые, в свою очередь, зеркально соотносятся с архетипической антитезой космоса/хаоса.

Так смыкается смысловой круг мифопоэтики жанра в русской литературе рубежа конца XIX – начала XX в.

В едва ли не наиболее чистом виде художественный потенциал антитетичности литературной мифопоэтики проявился в историософском творчестве Д.С. Мережковского – писателя, после-

довательно сохранявшего верность модернистским культурным моделям на протяжении всего жизненного пути. В том числе в эмиграции, где он создавал тексты, в которых компилировался и трансформировался мифопоэтический материал рубежа веков. В них этот материал пытался реализовать свои возможности, не всегда полностью задействованные в литературе 1900–1910-х годов. У позднего Мережковского базовые глубинные смысловые оппозиции обнажались до голых, рациональных и минимально осложненных схем. Те, в свою очередь, обслуживали потребность модернистского сознания в утопии и формировали тип литературного письма, в котором установка на актуализацию архетипических смыслов сопрягалась с попытками снять противоречие между тезисом и антитезисом в синтезе грядущего откровения третьего завета. Такое положение вещей привело к двум разнонаправленным векторам эволюции прозаической формы. Первый – ее максимальная мифопоэтизация, архаизация глубинных структур текста и их подчинение метажанровой структуре мистерии, способной продуцировать бесконеное число мифологических зеркал героя («Наполеон», отчасти профетическое письмо трилогии «Тайна Трех»). Второй – постепенное разрушение мифопоэтической многомерности повествовательного полотна, его редукция к эссеистско-публицистическим формам, к прямому идеологическому высказыванию («Данте» и поздние биографии). Но в обоих случаях происходила диффузия разных жанровых образований, их взаимопроникновение и постепенная дискредитация устойчивых границ между каноничными формами. Жанр оказывался фикцией. Разные сочинения тяготели к тому, чтобы стать «книгой вообще» (М. Бланшо), стремящейся вобрать в себя на разных взаимосоотнесенных уровнях полижанровые пласты (житие, трагедия, роман, драма, мистерия, эссе, проповедь и т.д.), контрапункт цитат и культурных традиций: «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»4.

Книги позднего Мережковского «больше не принадлежат жанру», но при этом цементируется их макроциклическое единство. Они совокупно образуют единый профетико-историсофский хилиастский «текст», в пределах которого произведения как бы разных жанров взаимокомментируются и отсылают друг к другу. В сущности, это целостный мифологический корпус, индивидуальное подобие общесимволистского «гипертекста» рубежа XIX—XX вв., где всякое литературное высказывание, как отдель-

ный мифологический мотив, в свернутом виде несет в себе память о целокупности всего мифа.

Наконец, мифопоэтика в судьбе разных жанров становилась инструментом литературной полемики (Вяч. Иванов, М. Волошин, М. Кузмин, символистский взгляд на Чехова) и даже политики (Мережковский и Муссолини). Но осваивая пространство за пределами художественного текста, пространство «жизни», она далеко не всегда сохраняла в художнике способность различать границу между реальностью и культурным знаком. И жизнетворчество по мифогенным лекалам заводило порой далеко в утопию и слишком близко к химерам тоталитарной эпохи.

¹ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 5.

² Там же. С. 6-7.

³ Там же. С. 7.

⁴ Blanchot M. Le livre à venir. P., 1975. P. 5.



СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. М., 1973.

Аверинцев С.С. Предварительные замечания // Иванов Вяч. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006.

Авксентьев Н.Д. Сверхчеловек – культурно-этический идеал Ницше. СПб., 1906.

Аврелий (Брюсов В.Я.). Чорт и хам // Весы. 1906. № 3/4.

Автухович Т.Е. Особенности сюжетообразования в ранних формах романа // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики). Материалы международной научной конференции. Гродно, 1996.

Адамович Г. «Жанна Д'Арк» Д.С. Мережковского // Последние новости. Париж, 1938. № 6464. 8 декабря.

Адамович Г. «Наполеон» Мережковского // Иллюстрированная Россия. Париж, 1929. № 28.

Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996.

Алданов М.Д. Мережковский. «Тайна Запада» // Современные Записки. Париж, 1931. № XLVI.

Аммиан Марцеллин. Римская история / Пер. с лат. Ю.А. Кулаковского и А.И.Сонни. М., 2005.

Амфитеатров А. Зверь из бездны: В 2 т. М., 1996.

Амфитеатров А. Литературный альбом. СПб., 1904.

Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. М., 1990-1996.

Андрущенко Е.А. «Все предисловия бесполезны…» (Из наблюдений над предисловиями Мережковского) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1996. № 3.

Анненский И. Драматические произведения. М., 2000.

Анненский И. История античной драмы. СПб., 2003.

Анненский И. Книги отражений. М., 1979.

Анненский И.Ф. «Дафнис и Хлоя» Лонга в переводе Д.С. Мережковского // Филологическое обозрение. 1897. Т. 12, 1. Отд. 2.

Анненский И.Ф. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 7–10.

Анненский И.Ф. Дионис в легенде и культе // Вакханки: трагедия Эврипида / Стихотв. пер. с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греческого текста (...) И.Ф. Анненского. СПб., 1894.

- Анненский И.Ф. Таврическая жрица у Еврипида, Руччелаи и Гете // Театр Еврипида. Т. III. М., 1921.
- Анненский И.Ф. Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери, в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида // Журнал министерства народного просвещения. Отд. класс. фил. 1900. № 4 (июль август).
- Антон Крайний (З.Н. Гиппиус). Еще о пошлости // Новый путь, 1904. № 4.
- Антон Крайний (З.Н. Гиппиус). Что и как. І Вишневые сады. ІІ Триптих // Новый путь. 1904. № 5.

Арцыбашев М.П. Санин. СПб., 1908.

Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта...». М., 1990.

Базаров В. Христиане Третьего Завета и строители Башни Вавилонской // На два фронта. СПб., 1909.

Балтрушайтис Ю. Земные ступени, элегии, песни, поэмы. М., 1911.

Бальмонт К. Полное собрание стихотворений: В 10 т. М., 1908–1913.

Баран X. К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников // Баран X. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.

Барковская Н. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996.

Барсова И. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.

Бахрах А. По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.

Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 томах. Т. 2. М., 2000.

Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.

Бахтин Н. Мережковский и история // Бахтинология: исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.

Белый А. Вишневый сад // Весы. 1904. № 2.

Белый А. Воспоминания о Блоке. М., 1995.

Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910.

Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.

Белый А. Москва. М., 1990.

Белый А. Начало века. М., 1991.

Белый А. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997.

Белый А. Пасть ночи // Золотое руно. 1906. № 1.

Белый А. Петербург. М., 1981.

Белый А. Пришедший // Северные цветы. Третий альманах книгоиздательства «Скорпион», М., 1903.

Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910.

Белый А. Симфонии. Л., 1991.

Белый А. Собр. соч. Котик Летаев, Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997.

Белый А. Собр. соч. Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995.

- *Бельчевичен С.П.* Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д.С.Мережковского. Тверь, 1999.
- Бёрд Р. Неизданный текст Вяч. Иванова о «Предварительном действе» А.Н. Скрябина // Русская литература. 2006. № 3.
- Бёрд Р. Мелопея Вяч. Иванова и мистерия А.Н. Скрябина // Иванов Вяч. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006.
- Бердяев Н. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. М., 1994. Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918.
- *Бердяев Н.* Мутные лики. Типы религиозной мысли в России. М., 2004. *Бердяев Н.* О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. 1905. № 9. *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1991.
- Бицилли П. Д. Мережковский. «Франциск Ассизский» // Русские записки. Париж, 1938. № 11.
- Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963-1965.
- Болдырева Е.М. «Котик Летаев» Андрея Белого как модернистская версия традиционной автобиографии // Русская классика: между архаикой и модерном. СПб., 2002.
- *Борисова Л.М.* На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. Симферополь, 2000.
- Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М., 2007.
- *Брагинская Н.* Славянское возрождение античности // Русская теория: 1920–1930-е годы. Материалы Десятых Лотмановских чтений. М., 2004.
- Браиловский А. «Три завета». Знакомство с Валерием Брюсовым // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1949. 26 июня.
- Брюсов В.Я. О радости и о драме Д.С. Мережковского (Художественный театр 3 февраля 1916 г.) // Утро России. 1916. № 35. 4 февраля.
- Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973-1975.
- *Бугаев Б.* (*А. Белый*). На Перевале. III. Искусство и мистерия // Весы. 1906. № 9.
- *Булгаков С.Н.* Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1918.
- Булгаков С. Купина Неопалимая. Париж, 1929.
- Булгаков С., прот. Избранные произведения. Киев. 1992.
- Бэлза С. Брюсов и Данте // Данте и славяне. М., 1965.
- Валевский А.Л. Биографика как дисциплина гуманитарного цикла // Лица. Биографический альманах. 6. М.; СПб., 1995.
- Вахтель Э. Замечания о взаимоотношении художественных и научных произведений Тынянова // Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига; М., 1996.
- Вейдле В. Культура и жизнь: об искусстве биографа // Современные записки. Париж. 1934. № 55.
- Венгеров С. Мережковский Дмитрий Сергеевич // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона. Дополнительный том II. СПб., 1906.
- Вербицкая А. Ключи счастья. Современный роман. Кн. 1-6. М., 1909–1913.

- Вересаев В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика, Л., 1940.
- Вилькин А. Отчего стрелялся Константин? // Современная драматургия. 1988, № 3.
- Винокур Γ .О. Биография и культура. М., 1927.
- Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995.
- Воспоминания о Максимилиане Волошине. М., 1990.
- Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001.
- Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских символистов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- *Гёте И.В.* Прометей: Драматический отрывок // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. М., 1977.
- *Гинзбург Л*. Записи 1920–1930-х годов. Из неопубликованного // Новый мир. 1992. № 6.
- Гиппиус З. Дмитрий Мережковский // Мережковский Д.С. 14 декабря. Гиппиус З.Н. Дмитрий Мережковский. М., 1991.
- Гиппиус З. Задумчивый странник (О Розанове) // Окно. Париж, 1924. № 3.
- Глашевский З. Критики Блока // Новое о русской литературе. Белосток, 1997.
- *Гофман М.* Д.С. Мережковский. «Наполеон». Т. 1. // Руль. Берлин, 1929. № 2567. 8 мая.
- Гофман М. Книга о русских писателях последнего десятилетия. СПб., 1908.
- Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990.
- Гречишкин С.С., Лавров А.В. Андрей Белый и Н.Ф. Федоров // Блоковский сборник. Т. 3. Тарту, 1979.
- *Григорьев А.Л.* Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Л., 1975.
- Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927.
- Грунский Н.К. Наполеон I в русской художественной литературе // Русский филологический вестник. 1898. Т. 40.
- Грякалова Н.Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов (Поэтика. Жизнестроительство. Историософия). Автореф. (...) д.ф.н. СПб., 1998.
- Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 4 т. Вашингтон, 1962–1968.
- Данилевский Р.Ю. Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991.
- Данте Алигьери. Малые произведения. СПб., 1996.
- Додеро Коста М.-Л. О книге Мережковского «Данте» // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999.
- Долгополов Л.К., Лавров А.В. Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX начала XX века // А.С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977.

- Доценко С.Н. Два подхода к фольклору: С. Городецкий и А. Ремизов // Пути развития русской литературы. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 883. Тарту, 1990.
- Евзлин М. Космогония и ритуал. М., 1993.
- Елисеев А. История есть символ? // Гуманизм и история. СПб., 1994.
- Задражилова М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999.
- Захарова Т. Семантика и символика дня в ранней лирике В. Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
- Зелинский Ф.Ф. Античная Ленора // Вестник Европы. 1906, № 3.
- Иванов В.В., Топоров В.Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных жанрах // Типологические исследования по фольклору. Сб. ст. памяти В.Я. Проппа (1895–1970). М., 1975.
- Иванов Вяч.Вс. Профессор Коробкин и профессор Бугаев // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999.
- *Иванов В.И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1987.
- Иванов Вяч. «Будет радость» Д.С. Мережковского // Утро России. 1916. 13 февраля.
- Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
- Иванов Вяч. О мысли изреченной // Утро России. 1916. 16 апреля.
- Иванов Вяч. О поэзии Иннокентия Анненского // Аполлон. 1910. № 1.
- Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.
- *Иванов Вяч*. Религия Диониса. Ее происхождение и влияния // Вопросы жизни. 1905. № 6–7.
- Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб., 1995.
- Иванов Вяч. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006.
- Иванов Вяч. Человек. Репринтное воспроизведение парижского издания 1939 г. М., 2006.
- *Иванов Вяч*. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1–3, 5, 7.
- Иванова Е.В. Чехов и символисты: непроясненные аспекты проблемы // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996.
- Иваск Ю. Поэты русского модернизма и мистическое сектантство // Russian Modernism. Ithaka, 1978.
- Измайлов А. Литературный Олимп. М., 1911.
- Ильев С. К вопросу о жанровой природе «Огненного Ангела» Валерия Брюсова // Брюсов. Исследования и материалы. Ставрополь, 1986.
- Ильев С. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991.
- Ильин И.А. Творчество Мережковского // Москва. 1991. № 11.
- Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992.
- Ишук-Фадеева Н.И. Новаторство драматургии Чехова. Тверь, 1990. Каменский А. Люди. СПб., 1908,
- *Келдыш В.А.* Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000.
- Кипарский В. О языке петровской эпохи в романе «Петр и Алексей» Д.С. Мережковского. // Scando-Slavica. Copenhagen, 1975. Т. 21.

- Клус Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999. Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Т. 1. М., 1907.
- Коган П.С. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. 3. Вып. 3. М., 1911.
- Козлов С.Л. Любовь к андрогину: Блок Ахматова Гумилев // Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1994.
- Козубовская Г.П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул, 2006.
- Козырев А. Владимир Соловьев и Анна Шмидт в чаянии «Третьего Завета» // Россия и гнозис. М., 1996.
- Колобаева Л. Русский символизм. М., 2000.
- Колобаева Л.А. Мережковский-романист // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1991. № 5.
- Кондратьев А. Сны: романы, повесть, рассказы. СПб., 1993.
- Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы // Конрад Н.И. Запад и Восток. М., 1972.
- Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и немецкая культура // На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. Л., 1991.
- Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М., 2001.
- Котрелев Н.В. Вяч. Иванов профессор Бакинского университета // Труды по русской и славянской филологии. Вып. 209. Тарту, 1968.
- Кошарный В.П. Религиозно-революционная теория Д.С. Мережковского: предпосылки и основные идеи // Из истории русской философии М., 1993.
- Крутов Н. Белый-критик // Серебряный век: Материалы и исследования по проблемам литературной рецепции. Рига. 1997.
- Кузмин М. Избранные произведения. Л., 1990.
- Кузьмин Д.В. «Отдельно взятый стих прекрасен!» // Арион. 1996. № 2.
- Kузьмин Д.В. Моностихи Брюсова: факты и догадки // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван, 2001.
- *Кулешова О.В.* Притчи Дмитрия Мережковского. Единство философского и художественного. М., 2007.
- Кульюс С.К. Формирование эстетических взглядов Брюсова и философия Лейбница // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 620. Тарту, 1983.
- Кумок Я. Биография и биограф // Вопросы литературы. 1970. № 6.
- Куприяновский П.В. А.П. Чехов и журнал «Северный вестник» // Уч. зап. Ивановского государственного педагогического ин-та. Т. 13. Иваново, 1968.
- Купченко В.П. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877—1916. СПб., 1992.
- Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.
- Лавров А.В. Вячеслав Иванов «Другой» в стихотворении И.Ф. Анненского // Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007.

- Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф фольклор литература. Л., 1978.
- *Лавров А.В.* Наполеон Неизвестный Д.С. Мережковского // *Лавров А.В.* Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007.
- *Лавров А.В.* У истоков творчества Андрея Белого // Белый А. Симфонии. Л., 1991.
- Лайэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М., 1996.
- Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985.
- Лихачев Д.С. Избранные работы. Т. 3. Л., 1987.
- Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997.
- Ломтев С.В. Проза русских символистов. М., 1994.
- *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
- *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990.
- Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- *Лосский Н.О.* Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. Париж, 1938.
- *Лотман Ю.* О характеристиках пространства в средневековых текстах // Учен. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам. Вып. 234. Тарту, 1974.
- *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освящении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992.
- Лукаш И. Мережковский. По поводу его книги «Наполеон» // Возрожление. Париж. 1929. № 1395.
- Лундберг Е. «Апокалипсис» В.В. Розанова // Знамя труда. 1918. № 1.
- Лундберг Е. Мережковский и его новое христианство. СПб., 1914.
- Магомедова Д.М. «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д. Тамарченко. Тверь, 2001.
- Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997.
- Магомедова Д.М. К.Д. Бальмонт. «Четверогласие стихий»: Заглавие и конструктивный принцип цикла // Искусство поэтики искусство поэзии: К 70-летию И.В. Фоменко. Тверь, 2007.
- Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979.
- Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984.
- Мандельштам Ю. «Лица святых». Новая книга Д.С. Мережковского // Возрождение. Париж, 1936. № 4053. 21 ноября.
- Маркосьянц А. Поэтические словосочетания в стихотворных произведениях В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.
- Марченко Т. Русские писатели и Нобелевская премия (1901–1955). Koln; Weimar; Wien. 2007.

18* 275

Матич О. Христианство Третьего Завета и традиция русского утопизма // Д.С. Мережковский: Мысль и Слово. М., 1999.

Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993.

Мейлах М.Б., Tonopos B.H. Axматова и Данте // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. L., 1972. XV.

Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.

Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2000.

Мелетинский Е.М. Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.

Мережковский Д. Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М., 1991.

Мережковский Д. Грядущий Хам. М., 2004.

Мережковский Д. Как В. Розанов пил кровь // Речь. 1913. 20 ноября.

Мережковский Д. О новом религиозном действии // Вопросы жизни, 1905. № 10–11.

Мережковский Д. Старый вопрос по поводу нового таланта // Северный вестник. 1888. № 11.

Мережковский Д. Суворин и Чехов // Русское слово. 1914. № 17. 22 января.

Мережковский Д.С. Блаженства // Числа. Париж. 1933. № 7/8.

Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991.

Мережковский Д.С. Гиппиус З.Н. Данте. Борис Годунов: Киносценарии. Нью-Йорк, 1990.

Мережковский Д.С. Данте. Томск, 1997.

Мережковский Д.С. Две реформы // Вестник Русского христианского движения. Париж, 1984. IV. № 143.

Мережковский Д.С. Драматургия. М., 2000.

Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. М., 1996.

Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995.

Мережковский Д.С. Лица святых от Иисуса к нам. Берлин, 1938.

Мережковский Д.С. Мудрость Пушкина // Сегодня. Рига, 1937. № 38. 7 февраля.

Мережковский Д.С. Наполеон. М., 1993.

Мережковский Д.С. Не мир, но меч. К будущей критике христианства. СПб., 1908.

Мережковский Д.С. Письма из Парижа в Вильнюс // Вильнюс, 1990. № 1.

Мережковский Д.С. Пушкин с нами // Последние известия. Ревель, 1926. № 1341. 20 июня.

Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 24 т. М., 1914 – 1915.

Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.

Мережковский Д.С. Тайна Трех. М., 1999.

- Мережковский Д.С. Эстетика и критика: В 2 т. Т. 1. М., 1994.
- *Минц З.Г.* А. Блок и русский символизм // А. Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 1. М., 1980.
- Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блоковский сборник. Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 459. Т. 3. Тарту, 1979.
- Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. Трилогия. М., 1989.
- Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
- Минц З.Г., Пустыгина Н. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
- Мозговая Э.Я. В.С. Соловьев и Д.С. Мережковский // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. Вып. 19. М., 1996.
- Муриня М.А. Чеховиана начала XX века (структура и особенности) // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996.
- Мусатов В.В. К истории одного спора (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1991.
- *Налимов А*. Ницшеанство у русских беллетристов // Интересные романы. 1910. № 3.
- Немзер А. Литература против истории // Дружба народов. 1991. № 6.
- Нитче в России // Новый журнал иностранной литературы. 1900. № 11. Ницие Ф. Сочинсния: В 2 т. М., 1990.
- *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 кн. М., 2006.
- Паперный З.С. «Вишневый сад» Чехова и «Соловьиный сад» Блока // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
- *Паперный З.С.* Блок и Чехов // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987.
- Пастораль в системе культуры: Метаморфозы жанра в диалоге со временем. М., 1999.
- Переписка (А.А. Блока) с С.М. Соловьевым // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980.
- Переписка П. Флоренского с Андреем Белым // Контекст. 1991. М., 1991.
- Писатели США о литературе. М., 1974.
- Пискунов В. Второе пространство романа А. Белого «Петербург» // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988.
- *Письма Д.С.* Мережковского к П.П. Перцову // Русская литература. 1991. № 2.
- Плюханова М.Б. К проблеме генезиса литературной биографии // Учен. зап. Тартуского ун-та. Труды по русской и славянской филологии. Вып. 683. Тарту, 1986.
- Полоцкая Э.А. «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 2004.

- Полоцкая Э.А. Антон Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2000.
- Пономарева Г.М. «В Европу прорубить окно...» // Русская речь. М., 1991. № 4.
- *Поплавский Б.* По поводу «Атлантиды Европы» // Числа. Париж, 1931. № 4.
- Порфирьева А. Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера (драматургия Вячеслава Иванова) // Проблемы музыкального романтизма. Л., 1987.
- Порфирьева А.Л. Вячеслав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905–1915 годах // Русский театр и драматургия 1907–1917 годов. Л., 1988.
- Приходько И.С. Возрождение мистерии в начале XX века. Драма У.Б. Йетса и А. Блока // Нормативность жанра в зарубежной литературе 18–20 веков: Тезисы докладов межвузовской конференции. Горький, 1990.
- Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994.
- Приходько И.С. Ответ оппоненту (М.Л. Гаспарову) // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 8. Воронеж, 1997.
- Пустыгина Н. «Петербург» Андрея Белого как роман о революции 1905 года: (К проблеме «революции сознания») // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 813. Блоковский сборник VIII: Ал. Блок и революция 1905 г. Тарту, 1988.
- Ремизов А. Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. № 205. 6 сентября.
- *Ремизов А.* Посолонь. М., 1907.
- Рихард Вагнер в России: Сборник исследований: В 2 т. Skripten des Slavischen Seminars der Universität Tubingen. Nr. 34. Tübingen, 2001.
- Рицци Д. 1911 год: к истокам «московского текста» Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999.
- Родина Т.М. Александр Блок и русский театр XX века. М., 1972.
- *Розанов В.* Литературные и политические афоризмы (ответ К.И. Чуковскому и П.Б. Струве) // Новое время. 1910. 23 декабря.
- Розанов В. Напоминания по телефону // Новое время. 1913. 18 ноября.
- Розанов В.В. Религия и культура. СПб., 1899.
- Розанов В.В. Уединенное. М., 1990.
- Розенталь Б. Мережковский и Ницше (к истории заимствований) // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999.
- Роскин А.И. Александр Блок обращается к Чехову // Литературный критик. 1939. № 2.
- Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
- Савинков Б. Конь бледный. Конь вороной. М., 2004.
- Салтыков А. Апокалипсис Мережковского // Возрождение. Париж, 1930. № 1773. 10 апреля.

- Сальма Н. Д.С. Мережковский (1866–1941) теоретик и прозаик (вариант религиозного волюнтаризма) // Acta Univ. Szegediensis de Attila Jozsef nominatae (...) Diss. Slavicae. Szeged, 1989. N 20.
- Силаро Л. Античная Ленора в XX веке // Študia Slavica Hungarica. Budapest, 1982. Т. 18.
- Cилард \dot{J} . Дантов код русского символизма // Силард J. Герметизм и герменевтика. М., 2002.
- Силаро Л. Заметки к учению Вяч. Иванова о катарсисе // Cultura e memoria. Atti del terzo SimposioInternazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. T. 2. Firenze, 1988.
- Силард Л. О структуре Второй симфонии А. Белого // Studia Slavica. Budapest. 1967. Т. 13.
- $Cunapo \hat{\mathcal{H}}$. Чехов и проза русских символистов // Anton P. Cechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Simposiums in Badenweiler im Oktober 1985. Teil II. Wiesbaden, 1990.
- Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX начала XX вв. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984.
- Скуратовский В.Л. Пушкин в русской литературе конца XIX начала XX вв. // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX начала XX в. М., 1992.
- Слобин Грета Н. Проза Ремизова. 1900–1921. СПб., 1997.
- Смирнов И.П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов (Wiener Sławistischer Almanach, Sbd. 4). Wien, 1981.
- Смирнов И.П. Место мифопоэтического подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф фольклор литература. М., 1978.
- Созина Е.К. Гностическая традиция в романной трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1896—1905) // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе. Иваново, 1994.
- Соловьев В. Идея сверхчеловека // Мир искусства. 1899. № 9.
- Соловьев В.С. Судьба Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX первая половина XX в. М., 1990.
- Соловьев С.М. Богословские и критические очерки. Томск, 1996.
- *Соловьев Э.Ю.* Биографический анализ как вид историко-философского исследования // Вопросы философии. 1979. № 9.
- Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 т. М., 2000–2002.
- Сологуб Φ . Театр одной воли // «Театр». Книга о новом театре. СПб., 1908.
- Стеблин-Каменский М.И. Избранные работы. СПб., 2003.
- Тамарченко Н.Д. Проблема «роман и трагедия» у Вячеслава Иванова и Ницше // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002.
- Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк. 1953.
- Томашевский Б. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4.

- Томпакова О. А. Скрябин и поэты Серебряного века: Вячеслав Иванов, М., 1995.
- *Топоров В.Н.* Миф, ритуал, символ, образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990.
- Топоров В.Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. М., 1995.
- Троцкий Л. О Бальмонте // Восточное обозрение. 1901. № 61. 18 марта. Трубецкой Е.Н. Философия Ницше. М., 1904.
- Тынянов Ю.Н. Литературный факт. М., 1993.
- Успенский Б.А. История и семиотика // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. М., 1994.
- Устрялов Н. О форме и содержании религиозной мысли (по поводу последнего доклада Вяч.И. Иванова в Религиозно-философском обществе) // Утро России. 1916. 16 апреля.
- Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990.
- Федотова С.В. В лабиринте формы мелопеи «Человек» // Иванов Вяч. Человек. Приложение. Статьи и материалы. М., 2006.
- Философов Д. Серьезный разговор с нитчеанцами // Мир искусства. 1903. № 7-8.
- Φ лоренский П. У водоразделов мысли // Символ. Париж, 1992. № 28.
- Флоренский П. О символе и бытии. СПб., 1997.
- Флорова Л.Н. Проблемы творчества Д.С. Мережковского. М., 1996.
- Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж, 1983.
- Фрейд З. Леонардо да Винчи. М., 1991.
- *ррейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936.
- Эридлендер Г.М. Д.С. Мережковский и Генрик Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского) // Фридлендер Г.М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995.
- Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003.
- *Ханзен-Леве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
- Хансен-Леве А. Бахтинские мотивы в мифопоэтике русского символизма // Telling Forms. 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen. Stokholm, 2004.
- *Цетлин М.* Д.С. Мережковский. Наполеон. Т. 1 Наполеон как человек; Т. 11 Жизнь Наполеона. Белград, 1929 // Современные записки. Париж, 1929. № XL.
- *Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма // Slavia. Praha, 1984. Rocnik 53. N 3-4.
- *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974-1983.

- Чудаков А.П. Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Чеховиана: Чехов и «серебряный век». М., 1996.
- Чудакова М. Дело поэта // Вопросы литературы. 1973. № 6.
- Чуковский К. Сквозь человека (о романах Д.С. Мережковского) // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1969.
- Чупринин С.И. «Фигуранты» среда реальность. К характеристике русского натурализма // Вопросы литературы. 1979. № 7.
- *Чупринин С.И.* Натурализм в русской литературе 80–90-х гг. XIX века. Дис. ⟨...⟩ канд. филол. наук. М., 1980.
- Шах-Азизова Т. А.П. Чехов и символисты // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
- Шелогурова Г.Н. Античный миф в русской драматургии начала века // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 1988.
- Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершсневича, Грузинова. М., 1990.
- *Шлосберг Л.* «Тайна Трех». Дим. Мережковский // Виленское утро. 1927. № 1887. 15 января.
- Шмаков Г. Михаил Кузмин и Рихард Вагнер // Studies in the life and works of Mixail Kuzmin. Wien, 1989.
- Шмелев И.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1997-2000.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. М., 1997.
- Элиот Т.С. О современной истории // Иностранная литература. 1988. № 12.
- Эллис. Русские символисты. М., 1910.
- Эрберг К. (К.А. Сюннерберг). Воспоминания // Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб., 2004.
- Эткинд А. Эрос невозможного. М., 1994.
- Я.Л. Д.С. Мережковский. «Данте» // Русские записки. Париж, 1939. № 20/21.
- Avalle-Arce J.B. La novella pastoral Espanola. Madrid, 1974.
- Barta P. Bely, Joyce and Döblin: Peripatetics in the Modernist City Novel. Gainesville, 1996.
- Barta P. Echo and Narcissus in Russian Simbolism // Metamorphoses in Russian Modernism. Budapest, 2000.
- Bedford C.H. D. Merezhkovskiy. The Third Testament and the Third Humanity // The Slavonic and East European Studies. Vol.42. 1963. № 98.
- Bedford C.H. The Seeker: D.S. Merezhkovsky. Kansas, 1975.
- Bell M. Literature, Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century. Cambridge, 1997.
- Benz E. Ecclessia Spiritualis. Stuttgart, 1964.
- Blanchot M. Le livre à venir. P., 1975.
- Blanck K. Boborykin. Studien zur Theorie und Praxis des naturalistischen Romans in Russland. Wiesbaden, 1990.

- Bonnet C. Napoleon et son mythe européen. P., 1984.
- Caprioglio N., Spengel G. Dmitrij Merezkovskij e Dante Alighieri // Dantismo russo e cornice europea. Vol I. Firenze, 1989.
- Carlson M. The Conquest Of Chaos: Esoteric Philosophy and Development of the Andrei Belyi's Theory of Symbolism as a World View. Ann Arbor, 1983.
- Carlson M. Theosophy and History in Andrej Belyj's Peterburg: Life in Astral City // Russian Literature. 2005. LVIII-I/II.
- Cioran S.D. The Apocalyptic Symbolism of Andrei Belyi. The Hague; P., 1973.
- Clowes E.W. The Integration of Nietzche's Ideas of History, Time, and «Higher Nature» in the Early Historical Novels of Dmitry Merezhkovsky // Germano-Slavica. V. 3. N 6. 1981.
- Crouzet R. Monstres et merveilles: poetique de l'Androgyne // Romantisme. 45. P., 1984.
- Cymborska-Leboda M. Le drame, la musique et le théâtre: la conception symboliste de l'homme // Cahiers du monde russe. Vol. XXXV (1-2). Janvier-Juin 1994.
- Dante Tutte le opere. Roma, 1997.
- Danteau F. Plutarche comme biographe et penseur. P., 1982.
- Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989.
- Doering-Smirnov I.R. Сектантство и литература («Серебряный голубь» Андрея Белого) // Calif. Slavic Studies. XVII. Christianity and the Eastern Slavs. Vol. II. Russian Culture in Modern Times. Los Angeles; L., 1994.
- Edel L. Literary Biography. L., 1957.
- Eliade M. Rites and symbols of initiations. New York, 1965.
- Eliasberg A. Russische Literaturgeschichte. München. 1922.
- Gasparov B. The «Golden Age» and Its Role in the Cultural Mythology of Russian Modernism // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley, Los Angeles; Oxford, 1992.
- Goodheart E. Leon Edel's Henry James // The Biographer's Art. L., 1989.
- Gras M. Die Religionphilosophie von D.S. Merezkowski mit besonderer Beruecksichtigung der Drei Testamente. München, 1955.
- Hansen-Löve A.A. Mythos als Wiederkehr. Ein Essay // Mythos in der Slawischen Moderne (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20). Wien, 1987.
- Hansen-Löve A.A. Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus // Mythos in der Slawischen Moderne (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20). Wien, 1987.
- Hart P. Time Transmuted: Merezkovskij and Brjusov's Historical Novels // Slavic and East Europian journal. Tempe, 1987. Vol. 31, N 2.
- Heidegger M. Holzwege. Frankfurt am M., 1950.
- Hetzer A. Vjaceslav Ivanovs Tragödie «Tantal». Eine leterarhistorische Interpretation. München, 1972.
- Holthusen J. Vyacheslav Ivanov's Cor Ardens and the Esthetics of Symbolism // Vyacheslav Ivanov. Poet. Critic and Philosopher. New Haven, 1986.

Jonas H. The Gnostic Religion. Boston, 1958.

Kelly C. Classical Tragedy, and the «Slavonic Renaissance»: the Plays of Viacheslav Ivanov and Innokentii Annenskii Compared // Soviet and East European Journal. 1989. N 33.

Kelly C. Vyaceslav Ivanov as the «Other»: A contribution to the «Drugomu» Debate // Cultura e memoria. V. 1. Firenze. 1988.

Kendall P.M. The art of Biography. NY., 1965.

Klimowicz T. Wokol wiersza Briusova O, zakroj swoi blednyje nogi // Slavica Wratislaviensia. 1989. N 1039 (50).

Lednicki W. D.S. Merezhkovsky, 1865-1941. // The Russian Review. L., 1942. Vol. 1. N 2 (April).

Lenant F.W. Dilthey et les autres: philosophie, biographie et réligion. P. 1965.

Levi-Strauss Cl. Myth and Meaning. L., 1978.

Levi-Strauss Cl. Mythologiques. V. 1-4. P., 1964.

Lowith K. Meaning in History. Chicago, 1949.

Malmstad J., Shmakov G. Kuzmin's «The trout breaking through the ice» // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde. 1900–1930. Ithaka; L., 1976.

Mann Th. Briefe. 1889-1936. Frankfurt am Main, 1961.

Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont. Teil I. 1890–1909. Köln; Wien, 1988; Teil II. 1910–1917. Köln; Wien, 1992.

Masing-Delich I. Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature. Stanford, 1992.

Maurois A. Aspects de la biographie. P., 1925.

Mirsky D.S. Modern Russian Literature. L., 1925.

Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice. Lincoln, 1966.

Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary. Cambridge, 1994.

Nietzsche in Russia. Princeton. 1986.

Pachmuss T. D.S. Merezhkovzky in exile. The master of the genre of biographie romancée. NY., Bern, Frankfurt am Main, P., 1990.

Pachmuss T. Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Gippius. München, 1972.

Pachmuss T. Zinaida Gippius: An Intellectual Profile. Carbondale, 1971.

Poggioli R. The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and Pastoral Ideal. Cambridge (Mass.), 1975.

Potthoff W. Dante in Russland: Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus. Heidelberg; Winter, 1991.

Poyntner E. Циклизация у Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена 1998. Frankfurt am Main; Berlin, etc., 2002.

Rodin P. The Trixter. L., 1956.

Ronen O. A Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth Century Russian Lyrical Poetry // Myth in Literature. Columbus, 1985.

Rosenthal B.G. Eschatology and the Appeal of Revolution // California Slavic Studies. 1980. N 11.

Rosenthal B.G. Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality. The Hague, 1975.

- Rosenthal B.G. New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism. University Park, PA: Penn State University Press, 2002.
- Rosenthal B.G. Nietzsche in Russia: The case of Merezhkovsky // Slavic Review. N 3. 1974.
- Rosenthal B.G. Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky's Intellectual Evolution // Nietzsche in Russia. Princeton, 1986.
- Skaza A. Роман «Петербург» Андрея Белого и поэма «Медный всадник» А.С. Пушкина: Поэтологический аспект // Slavisticna rev. Ljubljana, 2003. L. 51, st. 4.
- Slonim M. From Chekhov to the Revolution: Russian Literature 1900–1917. New York, 1962.
- Spengler U. Merezhkovskij als Literaturkritiker. Lucerne; Frankfurt am Main. 1972.
- Stammler H. D.S. Merezhkovskij, 1865–1965. A Reappraisal // Die Welt der Slaven. XII. N 2.
- Stammler H. Russian Metapolitics: Merezhkovsky's Religious Understanding of the Historical Process // California slavic studies. Berkeley, 1976, N 9.
- Tarasti E. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Acta Musicilogica Fennica. 11. Helsinki, 1978.
- The craft of Literary Biography. L., 1985.
- Turner V.W. The Ritual Process. Ithaka, 1977.
- Venclova T. On Russian Mythological Tragedy: Vjačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva // Myth in Literature. Columbus, 1985.
- Wachtel M. The Veil of Isis as a Paradigm of Russian Symbolist Mythopoesis // The European Foundations of Russian Modernism. Lewiston, 1991.
- Ward D. The Divine Twins. Los Angeles, 1968.
- Zingarelli N. La vita, i tempi e le opere di Dante. Milano, 1986.



Оглавление

введение	3
МИФОПОЭТИКА И ПРОЗАИЧЕСКИЕ ФОРМЫ	11
Мифологизация и основные векторы эволюции прозы	11
Историософская проза. Постановка проблемы	47
мифопоэтика и лирические формы	64
МИФОПОЭТИКА И ДРАМА	82
Мистерия и трагедия	82
Чеховский след в драматургии символистов	92
ИНДИВИДУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ МИФОПОЭТИКИ: СЛУЧАЙ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО	108
Жанровый фон и концептуальный аппарат историософского	
творчества	108
Историософская критика	159
Историософская биографика	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	265
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	269

Научное издание

Полонский Вадим Владимирович

МИФОПОЭТИКА И ДИНАМИКА ЖАНРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Утверждено к печати Ученым советом Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Заведующая редакцией Е.Ю. Жолудь Редактор Е.В. Белова Художник В.Ю. Яковлев Художественный редактор Т.В. Болотина Технический редактор О.В. Аредова Корректоры А.Б. Васильев, Е.Л. Сысоева

Подписано к печати 14.04.2008
Формат 60 × 90 1/16. Гарнитура Таймс
Печать офсетная
Усл.печ.л. 18,0. Усл.кр.-отт. 18,0. Уч.-изд.л. 19,3
Тираж 1000 экз. Тип. зак. 644
Издательство "Наука"
117997, Москва, Профсоюзная ул., 90
Е-mail: secret@naukaran.ru
www.naukaran.ru
ППП "Типография "Hayка"

ППП "Типография "Наука" 121099, Москва, Шубинский пер., 6

АДРЕСА КНИГОТОРГОВЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ ТОРГОВОЙ ФИРМЫ "АКАЛЕМКНИГА" РАН

Магазины "Книга-почтой"

- 121099 Москва, Шубинский пер., 6; (код 495) 241-02-52 Сайт: www.LitRAS.ru E-mail: info@LitRAS.ru
- 197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, 7 "Б"; (код 812) 235-40-64 ak@akbook.ru

Магазины "Академкнига" с указанием букинистических отделов и "Книга-почтой"

- 690002 Владивосток, Океанский проспект, 140 ("Книга-почтой"); (код 4232) 45-27-91 antoli@mail.ru
- 620151 Екатеринбург, ул. Мамина-Сибиряка, 137 ("Книга-почтой"); (код 343) 350-10-03 кпіда@sky.ru
- 664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 ("Книга-почтой"); (код 3952) 42-96-20 aknir@irlan.ru
- 660049 Красноярск, ул. Сурикова, 45; (код 3912) 27-03-90 akademkniga@bk.ru
- 220012 Минск, просп. Независимости, 72; (код 10375-17) 292-00-52, 292-46-52, 292-50-43 www.akademkniga.by
- 117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7; (код 495) 124-55-00 (Бук. отдел (код 495) 125-30-38)
- 117192 Москва, Мичуринский проспект, 12; (код 495) 932-74-79
- 127051 Москва, Цветной бульвар, 21, строение 2; (код 495) 621-55-96 (Бук. отдел)
- 117997 Москва, ул. Профсоюзная, 90; (код 495) 334-72-98
- 105062 Москва, Б. Спасоглинищевский пер., 8 строение 4; (код 495) 624-72-19 (Бук. отдел)
- 630091 Новосибирск, Красный проспект, 51; (код 383) 221-15-60 akademkniga@mail.ru
- 630090 Новосибирск, Морской проспект, 22 ("Книга-почтой"); (код 383) 330-09-22 akdmn2@mail.nsk.ru
- 142290 Пущино Московской обл., МКР "В", 1 ("Книга-почтой"); (код 49677) 3-38-80
- 191104 Санкт-Петербург, Литейный проспект, 57; (код 812) 272-36-65 ak@akbook.ru (Бук. отдел)
- 199034 Санкт-Петербург, Васильевский остров, 9-я линия, 16; (код 812) 323-34-62 (Бук. отдел)