

Е. А. Андрущенко

(Харьков)

**«Чужое» слово в литературной критике Д. С. Мережковского:
античность**

Наследие Д. С. Мережковского обширно, интересно и многообразно. Он вошел в русскую литературу поначалу как поэт и исторический беллетрист, вскоре стал известен как оригинальный литературный критик, публицист, мыслитель. Как справедливо пишет О. А. Коростелев, «нынешнему читателю порой трудно поверить, что в начале века Мережковского многие считали первым писателем России, более того, одним из первых писателей Европы. Авторитет его на Западе был едва ли не больше, чем в России. Он переводился на все европейские языки. <...> Среди европейских властителей дум находились люди (среди них, например, Томас Манн), изучавшие русский язык не потому, что “им разговаривал Ленин”, а чтобы читать Мережковского в подлиннике» [1]. Не в малой степени этому способствовала именно его литературная критика. Он привлек внимание европейских читателей к Л. Толстому и Достоевскому, перечел заново русскую и мировую классику, создал, по существу, собственную историю литературы. Трезвый и взыскательный критик Мережковского, В. Д. Спасович, с некоторым опасением говорил, что нужно было бы «перестроить всю историю русской литературы в XIX столетии...» [2], если бы пришлось следовать его концепции.

Современники много писали о своеобразии его литературно-критических исследований. В. Розанов, например, сочувственно говорил, что преобладающей чертой его дарования является потребность в комментировании: «Свои собственные мысли он гораздо лучше выскажет, комментируя другого мыслителя или человека; комментарий должен быть методом, способом, манерою его работы» [3]. А А. Измайлов, напротив, с раздражением писал об обилии «чужого» слова в его произведениях: «Если бы его романы усеять сносками цитат, его книги стали бы больше похожи на

арифметический задачник» [4]. Но как бы ни оценивалась эта его особенность, она всегда оставалась его чертой как художника и критика.

Среди многочисленных пластов «чужого» слова в его текстах античность занимает ведущее место. Мережковский был знатоком античной культуры, много переводил, хорошо знал переводы своих предшественников, специально изучал историю античности для романа «Смерть богов. Юлиан Отступник» («Отверженный»). Но если в первых статьях молодого критика слышится непосредственное восхищение античной древностью, он находит ее влияние даже там, где его не было (например, статья «Кальдерон»), то в книге «Л. Толстой и Достоевский» она уже является точкой отсчета в его религиозно-философских размышлениях. Здесь он как будто остается верным традиции, когда вводит в текст мифологические имена, названия трагедий и произведений архитектуры, скульптуры: Нарцисс, Парфенон, Прометей как трагедия Эсхила и как герой мифа, Эпикур, Герострат, Помпейская стенопись, царь Алкиной, ткань Пенелопы, щит Ахиллеса, Пракситель, Фидий, Хирон, Немезида, царь Эдип, Тацит и т. д. Но Мережковский использует их, прежде всего, как общий с читателем код для оценки и критики анализируемых явлений. Так, размышляя об учительском опыте Л. Толстого, критик пишет: «Он любовался, вечный Нарцисс, своим отражением в детских душах, как в зеркале глубокого и девственного родника». Опрошение писателя, сказавшееся даже в устройстве его быта, он неприязненно называет достижением еще большей роскоши: «Эти два рабочих кабинета – зимний и летний – настоящие тихие, роскошно-простые кельи современного ученика Эпикура, умеющего, как никто, извлекать из телесной и духовной жизни самые чистые, невинные, никогда не изменяющие радости» [5]. Однако такие случаи относительно редки.

Гораздо чаще Мережковский устанавливает связи между явлениями мировой культуры, которые способны подтвердить его глубоко субъективную интерпретацию. Он пишет, например, что «отчаяние Софокла в “Эдипе” похоже на отчаяние Соломона в Екклизиасте...», а «Улыбка Франциска Ассизского, поющего гимн солнцу после крестных мук Альвернского видения,

напоминает улыбку Софокла, поющего гимн богу вина и веселья, богу Дионису, после кровавых ужасов Эдиповой трагедии» [ЛИД, с. 26, 27). Перебрасывая мостик к античности, он как бы стягивает воедино несколько эпох, доказывает возможность ее возвращения в иные времена, обнаруживает повторяемость явлений. Эта потребность обусловлена центральной мыслью книги о конце всемирной истории, за которой наступит подлинное соединение языческого и христианского, земного и небесного. Для выражения подобной историософской концепции одного упоминания античных имен, культурных реалий или сопоставления с ними было недостаточно. Мережковским использован прием, который можно назвать многократным отражением, благодаря чему античность активно включена в современный писателю литературный процесс.

Так, в начале его книги создается оппозиция языческого и христианского: «...произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: Человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский – Христа» [ЛИД, с. 11]. Она создается с помощью цитирования слов Достоевского из «Дневника писателя» и становится своего рода отправной точкой в построении конструкции, в которой Л. Толстой является «тайновидцем плоти», а Достоевский – «тайновидцем духа». Комментируя тот фрагмент «Исповеди» Л. Толстого, где звучит его горечь от физического старения, Мережковский пишет: «Тут слышится глубоко-плотская, почти анакреоновская жалоба, хотя без анакреоновской ясности» и подтверждает свою мысль цитатой из пушкинской оды LVI (Из Анакреона):

«Поредели, побелели
Кудри – честь главы моей,
В деснах зубы ослабели,
И потух огонь очей» [ЛИД, с. 3].

Таким образом, античный мотив отражается несколько раз – в пушкинском и толстовском тексте, и в собственном восприятии критика. Осуждая поздние эстетические оценки Л. Толстого, Мережковский пишет: «На человека западноевропейской культуры столь простодушные кощунства <...>

должны производить впечатление неистовства Калибана, разбивающего Эгинские мраморы, режущего на куски портрет моны Лизы» [ЛИД, с. 72]. И здесь в образный ряд включены герой произведения эпохи Возрождения (драмы В. Шекспира «Буря») и шедевр Леонардо да Винчи, а также античные скульптурные группы из храма Афайи с о. Эгин. Завершает его сравнение нетерпимости Толстого с поступком Герострата: «Этот Герострат, который подымает руку на Эсхила и Данте, для которого Пушкин в настоящее время если не учебник в “желтом переплете”, то распутный человек, “писавший неприличные стихи о любви”, наивно преклоняется перед Бергольдом Ауэрбахом, Элиот и “Хижиную дяди Тома”» [ЛИД, с. 72].

Между тем в концепции Мережковского Л. Толстой как художник – певец плоти, потому в анализе его творчества выявляется, прежде всего, языческое: «И здесь у Льва Толстого, как везде и всегда, все сводится к этой “связи души с телом”, к этому стихийно-животному, связующему плоть и дух, “душевному человеку” – к этой золотой цепи Вожделения-Эроса, которую боги, по словам Гомера, свесили с неба на землю и которою соединили они землю с небом, один пол с другим, одну половину мира с другою в единое “круглое” целое, единое Все живое, животное» [ЛИД, с. 118]. Подобный же прием использован в другом фрагменте, где Мережковский доказывает глубинную языческую сущность творчества Гёте-олимпийца: «И Гёте, еще более одинокий, чем Пушкин, умел “скрываться в тень долины малой” со своих ледяных безмолвных вершин, где обитают ужасные *Матери*, – для дружбы с пламенным и столь земным, несмотря на свою “небесность”, Шиллером» [ЛИД, с. 49]. И вновь образ, почерпнутый из Плутарха, отражен в творческом сознании критика несколько раз – через Гёте и через Пушкина.

Как известно, Толстой находится в книге Мережковского в значимой оппозиции Достоевскому. Одним из средств ее создания также является античность. Критик, например, сравнивает юношеские читательские предпочтения обоих писателей. У Толстого это А. Дюма, Э. Сю, П. де Кок, у Достоевского – Гомер, Шекспир, Шиллер, Гофман и Корнель. Перечень

восторженных откликов Достоевского завершается цитатой из его письма к брату: «Гомер (баснословный человек, может быть, как Христос, воплощенный Богом и к нам посланный) может быть параллельно только Христу, а не Гёте. <...> Ведь в Илиаде Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной, и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос, – новому...» [ЛИД, с. 70]. Языческое в творчестве Достоевского показано с помощью интерпретации слов старца Зосимы: «Любите животных, любите растения, любите всякую вещь». Мережковский пишет, что так же, как и современный святой, «превращают бога-человека в бога-зверя» и древние греки: «Члены божески-прекрасного, просветленного человеческого тела так соединяются, переплетаются с членами животных, даже растений, Великого пана с Козлом, Пазифаи с Быком, Леды с Лебедем, Дафнэ с Ларвом, что трудно иногда решить, где именно в человеке кончается человеческое, божеское и начинается зверское, животное, даже растительное: одно в другое переходит, одно переливается в другое, как отдельные цвета в радуге» [ЛИД, с. 129].

Как и в главах о Толстом, в главах о Достоевском его творчество мифологизируется, прочтенное сквозь призму античности и эпохи Возрождения: «"Преступление и наказание". Так озаглавлено произведение, так доньше и принято всеми, – пишет Мережковский. – С этой точки зрения <...> вся трагедия Раскольникова – такая же не сложная, не новая, вечная трагедия человеческой совести, карающей Немезиды, как Царь Эдип или Макбет. Нравственное равновесие нарушено и восстановлено: преступил закон, и осудили по закону; пролил кровь, и кровь отомщена; убил, украл, и замучен "эвменидами" – угрызениями совести, доведен до всенародного покаяния, до явки с повинною, и осужден, и сослан в каторгу. Чего же больше?». Между тем в сравнении с трагедией Эдипа, трагедия Раскольникова в ином: «...он сомневается не в *своем* преступлении, а в преступлении *вообще*, сомневается глубочайшим из всех возможных сомнений в самой сущности, в самом существовании какого бы то ни было нравственного закона, как бы то ни было

нравственной задержки и преграды между преступным и невинным» [ЛИД, с. 273, 275.].

Целью противопоставления Л. Толстого и Достоевского является поиск синтеза, соединения двух начал, якобы воплощенных ими, в творчестве некоего будущего символического Пушкина, который, как и первый русский поэт, сумеет соединить в новой русской культуре языческое и христианское. Между тем осознание этого еще недоступно его современникам: «... загадка Пушкина стоит на всех путях нового русского сознания, как загадка Сфинкса перед Эдипом» [ЛИД, с. 12]. Пушкин представляется критику символом осуществленной гармонии, примирения противоречий, а значимым подтверждением этому становятся слова из ложных «Записок Смирновой», соединенных с цитатой из древнего текста: «Современники рассказывают, что бывали минуты, когда он вдруг как бы весь преображался, становился неузнаваем. Не совершалось ли именно в эти минуты то чудо, о котором говорит у Платона Алкивиад по поводу лица Сократа: не выходил ли из грубой оболочки сатира бог?» [ЛИД, с. 89]. Мережковский мифологизирует не только образ Пушкина, оставляя возможность для подобной интерпретации, но и Сократа, переосмысливая «Речь Алкивиада: панегирик Сократу» из «Пира»: «Более всего, по-моему, – говорит Алкивиад, – он похож на тех силенов, какие бывают в мастерских ваятелей. <...> Если раскрыть такого силену, то внутри у него оказываются изваяния богов. Так вот, Сократ похож, по-моему, на сатира Марсия... Не знаю, доводилось ли кому-нибудь видеть таящиеся в нем изваяния, когда он раскрывался по-настоящему, а мне как-то раз довелось, и они показались мне такими божественными, золотыми, прекрасными и удивительными. <...> Сравнивать его можно не с людьми, а с силенами и сатирами – и его самого, и его речи» [6]. В книге «Л. Толстой и Достоевский» античность участвует также и в процессе мифологизации образов Наполеона, Ф. Ницше и Гёте, что дает возможность противопоставить друг другу несколько индивидуальных мифов и установить между ними особое соотношение.

И это не случайно, ведь современное ему состояние Мережковский ощущает как «конец русской литературы»: «Только теперь, когда русская литература кончается или, по крайней мере, совершенно определенный, неповторяемый круг ее развития замыкается, только теперь мы начинаем понимать, что собственно произошло в России от 30-х до 80-х годов XIX века, от “Евгения Онегина” до “Анны Карениной” и “Братьев Карамазовых”. Для того, чтобы во всемирной культуре найти нечто равное по внезапному раскрытию, или, вернее, взрыву духовных сил, следовало бы вернуться к расцвету греческой трагедии в несколько десятков лет от Эсхилова Прометея до Еврипидовой Альkestис, или живописи Итальянского Возрождения от 70-х годов XV до 20-х годов XVI века, от “Весны” Боттичелли до “Преображения” Рафаэля» [ЛИД, с. 477].

Роль античности в религиозно-философской концепции Мережковского с годами становилась меньшей, ее место в творческом мире писателя занимал библейский текст. Однако именно античный код, внедренный в его литературную критику, повышал статус русской литературы XIX в., делал ее равновеликой величайшим достижениям древности и Ренессанса.

[1] Коростелев О. А. «Россия без свободы для меня невозможна...» (Статьи Мережковского эмигрантского периода) // Д.С.Мережковский. Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции. Под общ. Ред. А. Н. Николокиной. СПб., 2001. С. 561. [2] Спасович В. Д. С. Мережковский и его «Вечные спутники» // Вестник Европы. 1897. Кн. VI. С. 579. [3] Розанов В. Новая работа о Толстом и Достоевском // Новое время. 1900. № 8736. 24 июня. С. 2. [4] Измайлов А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. М., 1913. С. 127. [5] Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский [Изд. подг. Е. А. Андрущенко]. М.: Наука, 2000. С. 21, 38. (Серия «Литературные памятники»). Далее – ЛИД. В тексте указаны страницы по этому изданию. [6] Плагон. Сочинения: в 4-х тт. М.: Мысль, 1993. Т.2. 215 б, 216 е, 221 д.

Опубл.: Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / [Отв. ред и сост. Е.А. Тахо-Годи]. – М.: Наука, 2010. – С. 329 – 244. (Серия «Библиотека истории русской философии и культуры ”Дом Лосева”»).