

Йордан Люцканов

Равновесие и уклоны промежуточного сознания: Мережковский и Возрождение

Данная тема не является периферийной ни для изучения личности и творчества Мережковского, ни для изучения представлений о Возрождении в России.

Мережковский ощущает и осознает себя деятелем Возрождения. Хотя открытого признания в этом нам не удалось найти. Оно высказывается двумя способами. Во-первых, в прямых указаниях на то, что Россия переживает предвозрожденческий и предреформационный период (*Символизм «Дафниса и Хлои»*, 1896):

И в XV и XVI веках так же, как в V и VI [IV и V? — *Й. Л.*] — попытка возрождения не удалась [...] И вот теперь, на рубеже XX века, мы стоим перед тем же великим и неразрешенным противоречием Олимпа и Голгофы, язычества и христианства, опять и надеемся, и опять ждем нового *Rinascimento*, чей первый, смутный лепет называют Символизмом.¹

Во-вторых, Мережковский поэт в интимных лирических текстах проговаривается о промежуточной идентичности лирического «я», осознавая его обреченность принадлежать

© Yordan Lyutskanov, 2012
<http://www.utoronto.ca/tsq>

¹ Дмитрий Мережковский. *Полное собрание сочинений*. Москва, Сытин (типогр.), 1914, т. XIX, с. 204. — Далее, для краткости: ПСС, том, страница. — Цитация по данному изданию, за исключением романа *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*.

промежуточному времени: «Слишком ранние предтечи / слишком медленной весны» (*Дети ночи*, 1893²).

Указанное самоотождествление определяет существенность и взаимосвязанность трех вопросов: 1) что подразумевается Мережковским под понятием «Возрождение», какую стадию Возрождения он имеет в виду; 2) каково его представление об итальянском Ренессансе; 3) какова его концепция русского Возрождения.

Не менее значимы в связи с заявленной проблемой вопросы о значении возрожденческой проблематики в литературном самоопределении Мережковского; о ренессансной поэтике, проявляемой в его собственных произведениях; о рецепции наследия Мережковского в этом контексте.

Наиболее определенным и прямым образом свою идею Возрождения Мережковский высказал в предисловии к переведенному им позднеантичному роману *Дафнис и Хлоя*, озаглавленному *Символизм «Дафниса и Хлои»*, в романной трилогии *Христос и Антихрист* (начиная с ее макро-композиционного уровня). Мережковский предполагает, что история человечества заключается в повторяющихся опытах Возрождения, перемежающихся периодами упадка, варварства. Таких «опытов», отмечаемых им, можно назвать три: IV век, XV—XVI вв. и предстоящий XX-й век. Человечество отождествляется Мережковским с европейским человечеством античной и послеантичной поры. Возрождению принадлежит 1) эллинское мирозерцание и его продукты (культура, искусство, вера), 2) подлинное христианское мирозерцание

² Датировка всех произведений — по указателю в ПСС, т. XXIV, за исключением следующих: *Одиночество в любви*, *Любовь-вражда*, *Микель-Анжело*, *Акрополь* (их датировка согласно изданию: Д. С. Мережковский, *Стихотворения и поэмы*. С.-Петербург, Гуманит. агентство «Академический проект», 2001).

³ Мережковский, ПСС, XXII, 171. — Мы осознаем методологическую шаткость выводов о воззрениях писателей, когда эти выводы строятся на наблюдениях над высказываниями их лирических «Я». Но есть основания считать лирику Мережковского далекой от «игры в прятки» с читателем; в ней жив ригористический пафос исповедального отождествления лирического «Я» с биографическим.

и 3) некая культурная среда, благоприятствующая преемственности в искусстве, несмотря на степень одаренности конкретных художников (синтез эллинизма и христианства чается быть продленным возрожденной культурной средой.) В работах Мережковского эмигрантской поры временные и пространственные пределы человечества раздвигаются, охватывая большую часть классического Древнего Востока и Атлантиду (признаки возможного расширения заметны еще в ранних работах⁴). Мережковским подвергается исследованию предыстория указанных периодов Возрождения, равно как и истоки определяемого ими мира (мира античной, средневековой и новой Европы); эсхатологическая напряженность (объясняемая ожиданием третьего Возрождения) ослабевает либо распадается, либо сдерживается, откладывается. Своеобразным водоразделом в осознании Мережковским Возрождения является книга *Царство Антихриста* (1922)⁵.

Мира итальянского Ренессанса наиболее плотно касается Мережковский в произведениях нескольких групп: 1) в беллетристическом цикле *Итальянские новеллы XV в.*; 2) в трилогии *Христос и Антихрист* (роман *Леонардо да Винчи*, но так же и роман *Петр и Алексей*); 3) в стихотворном цикле *Поэмы и легенды*⁶, а также 4) в биографических работах эмигрантского периода (*Св. Франциск, Данте, Лутер, Кальвин, Паскаль*). Образ этого мира насквозь пронизан императивами философии истории Мережковского, однако стоит всмотреться в него как в потенциально-самостоятельный объект. Таким образом окажется возможным найти место Мережковского

⁴ В романе *Леонардо да Винчи*, в некоторых произведениях цикла *Поэмы и легенды*. Были и признаки (в *Вечных спутниках*, 1897), что некоторые культурные области в ареал философии истории Мережковского включены не будут и после возможного расширения.

⁵ Точнее — *Дневник* Зинаиды Гиппиус 1919 г.; — памятник их совместного сошествия в ад. *Царство Антихриста* — первый значимый (не индивидуальный) опыт обобщения пережитого по возвращении на землю. Тут понятие «возрождение» репрезентирует свой богословский смысл.

⁶ Произведения 1885—1887, 1891, 1892, 1893 и 1895 гг., объединенные под этим заглавием в XX-ом томе ПСС 1914 г.

в истории понимания и рецепции итальянского Ренессанса, выявить формы освоения Мережковским художественных приемов и мировоззренческих установок, ассоциируемых (его современниками, нами, автором) с ним. Как можно ожидать, понимание Мережковским Ренессанса находится в определенной зависимости от его Буркхардтовского образа. Но в некоторых частностях Мережковский отходит от Буркхарта и Ницше и, вероятно, преодолевает его⁷.

Программу русского предвозрождения Мережковский излагает в известном трактате *О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе* (1893)⁸. Первыми крупными продуктами творчества Мережковского-(пред)возрожденца являются книга литературоведческих очерков *Вечные спутники* и роман *Смерть богов* (Юлиан Отступник). В *Вечных спутниках* и в *О причинах...* явственно проступает вся его ренессансная триада: эллинизм, христианство, культурная среда. И в *Вечных спутниках*, и в *Юлиане* демонстрируется «вселенски-чувствительное» и вселенски-сознательное мироощущение, чаемое разрешиться в новом, русском возрождении.

В настоящей работе затронуты разные аспекты заявленной проблематики с большим вниманием к художественному творчеству Мережковского рубежа веков; с установкой на постановку вопросов, не на их разрешение. Обращение к работам, исследующим творчество и жизнь Мережковского, будет крайне выборочным, подчиненным лишь логике постановки намеченных проблем.⁹

⁷ Мы не отождествляем взгляды Буркхардта и Ницше на Ренессанс, но общего между ними достаточно: в нем видят воплощенную антитезу «историческому христианству» / средневековой, стилизованному под определенным углом (Развернуто см. в: П. М. Бицилли. «Место Ренессанса в истории культуры». / *Годишник на Софийския университет. I. Историко-филологически факултет*, т. XXIX, 1932—33, с. 4 и 40—41).

⁸ Пик пред-реформационной напряженности приходится на следующее десятилетие (1900-ые гг.), среди наиболее показательных работ — *О новом религиозном действии* (*Открытое письмо Н. А. Бердяеву*) (1910; ПСС, XIV, 166—187).

⁹ Темы *Мережковский и Возрождение* касаются следующие недавно вышедшие работы: Патриция Карден. «Мережковский и английский эсте-

1. О философии истории Мережковского

1.1. Смысл истории. Это и философия возвращения, и философия поступательного движения вместе¹⁰; и скорее философия исторических формаций, нежели культурно-исторических типов¹¹. У истории, по Мережковскому, есть смысл¹²; она скорее протяженна, нежели прерывчата¹³; она является процессом, в котором сложность, глубина и сообщаемость эстетических, этических и познавательных прозрений возрастает, нежели убывает (но это не означает, что более поздние эпохи «ближе к Богу», чем более ранние).

«Формулой прогресса» (Н. Кареев) для Мережковского является триада. Истоки его триады можно искать у Джамбаттиста Вико, Джорджо Вазари, Иоахима Флорского (но, вероятно, и у Гегеля, и у Вл. Соловьева?). И Вико, и Флорский вполне принадлежат кругу доступных молодому Мережковскому источников (в горизонте российской академической философии истории 1870-х—1890-х гг. они присутству-

тизм (По поводу книги „Л. Толстой и Достоевский“»). В: Д. С. Мережковский: *Мысль и слово*. Москва, Наследие, 1999, с. 224—234; О. В. Дефье. Д. Мережковский: *преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи)*. Москва, Мегатрон, 1999 (К нашему сожалению, данная работа имеет свой, совершенно различный от нашего, фокус.); Е. А. КАЗЕЕВА, «Стилизация как прием воссоздания культуры эпохи в новелле Д. С. Мережковского „Любовь сильнее смерти“». В: *Русская литература в формировании современной языковой личности*, Т. 1, С.-Петербург, МОНРФ. МАПРЯЛ. СПбГУ, 2007, с. 452—457 (<http://meroprg.orgyal.ru/liter2007/img/tom1.pdf>).

¹⁰ Ср.: М. М. Стасюлевич. *Опыт исторического обзора главных систем философии истории*. С.-Петербург, Сущинский (типогр.), 1866.

¹¹ Ср.: А. Н. Ерыгин. *Восток — Запад — Россия: Становление цивилизационного подхода в исторических исследованиях*. Ростов-на-Дону, Ростовский университет, 1993.

¹² Ср. с позицией Георгия Флоровского: у истории *нет* смысла, смысл есть у жизни (Г. В. Флоровский, «Смысл истории и смысл жизни». / *Русская мысль*, 1921, № 8—9, с. 175—194).

¹³ Ср. статью: А. Е. Махов. «Якоб Буркхардт и современная гуманитарная мысль: изобретение нового и вечное возвращение». В: *Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры*. Москва, Наука, 2000, с. 134—147 (http://www.intrada-books.ru/mahov/burk_gum.html).

ют)¹⁴. Вера в триаду наиболее коротко выражена в стихотворении *Будущий Рим* (1891): «Рим — это мира единство: [...] / Пал императорский Рим [...] / Рим христианский погиб [...] / Где ты, неведомый Бог, где ты, о будущий Рим?» (ПСС, XXIII, 160).

1.2. Метод. Данная характеристика не является наброском «историософии» Мережковского, хотя включается в эту парадигму. Основные приемы конструирования истории у Мережковского — символизация, аналогия, дихотомизация; соположение и последующее сравнение по контрасту. О них писалось неоднократно, а потому мы переходим непосредственно к характеристике результата указанного конструирования. По Мережковскому, история имеет структуру символа; философ истории, проживающий в конце XIX — начале XX века, является инструментом самовоспроизведения, самопродления данного символа (истории, как символа). Но Мережковский остерегается утверждения, что субъект исторического толкования является органом исторической протяженности. Общую специфику и возможные истоки понимания им символа можно понять на примере двух ссылок: на Гете и на мыслителей Ренессанса (Леонардо да Винчи, Марсилио Фичино и Джиованни Пико де ла Мирандола). «Quodlibet in quodlibet. „Всякая вещь происходит от всякой вещи и всякая вещь становится всякой вещью, а всякая вещь обращается во всякую вещь; ибо все то, что существует среди стихий, состоит из этих же стихий”» (Леонардо в *Scritti litterali*)¹⁵. Соединять преходящее с непреходящим, не унижая преходящего, созерцать в нем и сквозь него непреходящее — цитирует Мережковский Гете; подчеркивает, что символизм есть не только художественный метод, но и житейская мудрость¹⁶.

¹⁴ См.: Н. И. Кареев. *Основные вопросы философии истории*. II-ое, перераб. изд. С.-Петербург, Л. Ф. Пантелеев, 1887, с. 5 (прим. 12 и 13).

¹⁵ П. М. Бицилли. «Место Ренессанса...», с. 43 (гл. II. Расцвет, § III. Леонардо да Винчи). — «Фичино и Пико поясняли положение Quodlibet in quodlibet при помощи данных алхимии (...)» (там же, с. 44).

¹⁶ Мережковский. *Л. Толстой и Достоевский*, гл. III, ПСС, IX, с. 39 и сл.

1.3. *Форма истории.* История, как символ, находит у Мережковского свое образное воплощение; или, скорее, два воплощения (одно как бы вкладывается в другое, и то и другое «видимо» при определенном приближении). Можно принять, что мир у Мережковского — *Вечное Евангелие*. И в смысле иоахимистском, и в смысле литературного топоса «мир есть книга»¹⁷; их виртуальная буквализация. Динамика «большого времени» соответствует смене трех Царств (Отца, Сына, Духа); динамика «малого» — развертыванию страниц. Но иллюстрации в этом Евангелии — классицизирующие¹⁸; они тяготеют к образованию самостоятельных групп; буквы — не буквы, но тела — скульптурные; в театре, в античном храме. Архитектурный фронтиспис этого Евангелия изображал бы силуэт не церкви, но древнегреческого театра или храма.¹⁹ История — разыгрывающаяся либо застывшая в таком интерьере трагедия.²⁰ Мережковский отказывается от образности общего места «мир — книга», не отказываясь от (абстрактной) семантики этого отождествления. В этом расхождении — особенность «картины мира» у Мережковского.

К этому следует добавить, что приверженность Мережковского к античности носит четко эллинофильский характер. Своеобразный манифест этой ориентации — очерк *Акрополь*, открывающий собою *Вечные спутники*. В нем обнажается и центрированность у Мережковского образа Ренессанса около Флоренции. В романе о Леонардо флорентино-центризм подвергается своеобразной редакции: Флоренция ста-

¹⁷ См.: E. R. Curtius. «The Book as Symbol», In: *Ibid.*, *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York, Pantheon Books, 1952, p. 302—347.

¹⁸ Как те миниатюры Пятикнижия, которыми наслаждался (биографический) Мережковский во Флоренции (*Вечные спутники*, очерк *Акрополь*, 1895 (первая публ. 1897); ПСС, XVII, 10).

¹⁹ См.: «Две исполинские кариатиды русской литературы — Л. Толстой и Достоевский — действительно, заслонили от нас Тургенева» (*Вечные спутники*, «Тургенев», 1909; XVIII, 58); «В архитектуре испанской драмы господствует неправильный готический стиль» («Кальдерон», 1891; XVII, 84); и др.

²⁰ Наиболее концентрированно это внушение проводится в книге *Вечные спутники* (см. ПСС, XVII, 23—24, 84—85 и мн. др.; примеры из т. XVIII см. ниже).

новится образом амбивалентным (сосредоточив в себе и *середи́нность* мещанской толпы).

«Ролевая» асимметрия между миром иконы и миром скульптуры соответствует иерархической неравновесности, неравноправности миров антично-ренессансного и средневеково-левантийского. Различие проецируется на хронотоп, особенно явственно — в очерке *Акрополь* и в романе *Смерть богов* (гораздо реже и приглушеннее — в *Воскресших богах*). Фрагменты хронотопа, узнаваемые как принадлежащие средневековому миру либо миру Леванта, функционируют как среда выступления «низких» персонажей (подобно пародийной, травестийной, комедийной интермедии на фоне трагедии или «высокой» драмы) либо провоцируют пренебрежение, дистанцированность, отвращение субъекта повествования в не-фикциональном тексте. Данное строение хронотопа сравнимо со стилевой философией ренессансной архитектуры и с ренессансным опытом оформления сценического пространства.

2. Итальянский Ренессанс XV—XVI вв.

В нем есть два значимых, с точки зрения представления нашей современности о Ренессансе, отсутствия: отсутствуют печатный станок и Эразм Роттердамский. Отложим свои соображения по этому поводу на другой раз. Образ Ренессанса, творимый Мережковским, восстанавливается в различных его художественных текстах.

2.1. Поэмы и легенды. В рудиментарном виде здесь выражены основные интуиции Мережковского о силах, движущих «мировую» историю, и о самых важных моментах ее. К итальянскому ренессансу обращены тексты на тему из Данта (эпизод из *Божественной комедии*), и три текста в конце цикла — *Леонардо да Винчи*, *Микель-Анджело* и *Расслабленный* (соответственно, 12-й, 13-й и 14-й).

В количественно крупных работах Мережковского прощупает установка на выдвижение структур с большой повто-

рительностью небольшого числа элементов: напр., при включении таких форм, как роман, в циклы. Циклизация романов кажется нам проявлением стремления согласовать (бес)конечно малое с (бес)конечно большим; своеобразным «негативом» лапидарных стихотворных форм (античности и модернизма)... «Лиризация» структуры больших прозаических форм похожа на освобождение живописи, изображающей натуру, от подробностей, на (типологический) переход от натурализма к символизму. Если не на освобождение, то на подчинение суммы этих подробностей какой-то иного ряда структурной логике. Проза Мережковского – явление как раз подобного перехода, промежуточного периода низведения форм натурализма к функции «материала».

В общем, стилевая тенденция, воплощаемая произведениями Мережковского, похожа на движение не *к*, а *от* Ренессанса, от *классической* античности — к подражанию стилевым (и, наверное, мировоззренческим) комплексам, к которым он относится неприязненно. (Напр., анализ романа *Юлиан Отступник* указывает на недвусмысленную враждебность к так называемому «античному декадансу», отходящему от норм натурализирующей если не натуралистической древнегреческой классики; от *демократизма* форм к новому *иератизму*, по Вико). Поэтому и, наверное, Мережковскому понадобилось заверять читателя, что древнегреческое искусство — символично, тогда как древнеегипетское — натуралистично (*Вечные спутники*, «Аполлон Майков», см. ниже). По-видимому, у Мережковского дихотомия символизм — натурализм (иллюзионизм) не относится однозначно к форме, к видимому измерению изображаемого).

Мимолетный 14-сложный цикл Поэмы и легенды (см. ПСС, XXII) кристаллизует *бесполезное* и *единственно нужное*, *связь человеческой души с Бесконечным* (см. статью 1893 г. Мистическое движение нашего века), т. е. над-натуралистическое содержание искусства, в силуэт сонета. Финальное трехстишие «сонета» (если принять схему 4433) включает в себе следующее послание: через богоискательское и богоборческое одиночество Микеланджело эстетическая отрешен-

ность ренессанса (Леонардо) разрешается в христианстве (в добровольном рабстве христианской любви: *Расслабленный*), что определяет христианское решение и индуистско-буддийского ощущения безвыходности бесконечного ряда перерождений²¹. Но христианский *исход* цикла покоится на религиозном синтезе и на воплощенной необходимости выражаться ся религиозно-синкретическим языком.

2.2. *Любовь сильнее смерти*²². Еще с заглавия цикл новелл вступает в заочную полемику с выдающимся писателем-эротоманом русского «Серебряного века», Валерием Брюсовым²³. У Брюсова — «любовь сильна, как смерть»²⁴ (кстати, в одном месте и у Мережковского так)²⁵. Мережковский воздвигает памятник целомудренной любви, раннего (флорентийского) ренессанса, вбирающей в себя и платоническую

²¹ «[...] Богов презревший, самовластный, Богоподобный человек.» (*Леонардо да Винчи*, 1895; ПСС, XXII, 141); «[...] Одной судьбы ты понял неизбежность / Для злых и добрых: [...] // [...] И проклял, падая к ногам Христа, / Земной любви обманчивую нежность [...] // И вот стоишь, непобедимый роком [...] / В отчаянии спокойном и глубоком, // Как демон безобразен — и велик.» (*Микель-Анжело*, 1893; ПСС, XXII, 143); «[...] Потом он стал учить обоих: / „[...] Так те, кто любят, мученики оба, / Прикованы друг к другу навсегда, / И большего нет подвига пред Богом, / Нет в мире большей казни, чем любовь!“» (*Расслабленный*, 1891, журн. публ. 1893; ПСС, XXII, 146). — Этот Леонардо ближе к нищезанству, чем Леонардо романа. Тот не презрел, а как бы, особенно в глазах других, *недоузнал*.

²² Новеллы 1895—1897 гг.; первое общее издание (не содержит всех), 1902 г., имеет заглавие «Любовь сильнее смерти» и подзаголовок «Итальянская новелла XV века». И в самостоятельных изданиях (2-ое — 1904 г.), и в рамках ПСС начинается с одноименной новеллы.

²³ Броским словом «эротоман» создается впечатление (эпигонского) упрощения с нашей стороны; и, возможно, таковое упрощение есть. Здесь и ниже о Брюсове рассуждаем преимущественно на основе того его образа, который создал Константин Мочульский в своей монографии о нем. Мы считаем этот образ интеллектуально достоверным; для нас лично он имеет и интуитивную достоверность.

²⁴ См. стихи Брюсова, помещенные в кн.: К. Мочульский. *Валерий Брюсов*, Париж, YMCA-PRESS, 1962, с. 116—117. См. также электронное переиздание: http://www.vtoraya-literatura.com/publ_17.html.

²⁵ «[...] Меж тем, забыться не давая, / Она растет всегда, везде, / Как смерть, могучая слепая / Любовь, подобная вражде.» (*Любовь-вражда*, 1892; ПСС, XXII, 174).

любовь Данта, и трубадурскую традицию, и сублимированный образ и суть любви, знакомой из Декамерона. Заметны параллели с работами Александра Веселовского (напр., *Из истории развития личности*, 1887; см. ниже), возможно влияние. Этическая проблематика перерастает проблематику любви; происходит разнонаправленная «этизация» мира.

Герой новеллы *Микель-Анжело* погружен в глубочайшее измерение нравственного бытия (измерение личной связи с Богом, как нравственной сущности, а не только творящей), и не является богоборцем (хотя приближается плотно к этому типу).²⁶ Сравнивая его с известными образами Ренессанса, скажем, что Ренессанс, явленный в цикле новелл Мережковского, и близок к буркхардтовскому образу, и противостоит ему, при том, что близок «жизнетворческой» доминанте ренессансной культуры (новеллы *Наука любви*, *Превращение: Флорентинская новелла XV в.*). Мережковский делает сюжет новеллы поводом для постановки проблемы соотношения «автора» и «героя». Тема романтическая и модернистская одновременно. В *Науке любви* обретение героем самостоятельности (с помощью третьего лица, не в силу собственных намерений) ведет к помешательству повествователя. У Мережковского автор и герой расходятся после перемирия. Дань императиву «классического» равновесия, законченности? В *Микель-Анжело* Мережковский отходит от Буркхардта, близок к Петру Бицилли: см. в особенности акцент на рождение этической проблематики у Микеланджело, при отсутствии демонического, богоборческого характера Ренессанса в целом, но при осязательности его этической и религиозной индифферентности. Эпилог повести *Микель-Анжело* — грустное осмеяние эпигонов, академиков, в их числе Вазари, — подтверждение морального и эстетического превосходства Микель-Анджело. Для читателя, привыкшего к аналогиям,

²⁶ *Микель-Анджело (Историческая повесть)* начинается большим стихотворением (1892; то же самое, что и в цикле *Поэмы и легенды*), трехстишиями (сигнал: *Божественная комедия*). Несколько раз — межстрофический синтаксический анжамбман (внушение разорванности, может, надрыва; промежуточности).

текст насыщен аллюзиями последующих эпох. Так, обнаруживается сходство между Микель-Анжело и Мережковским, между Рафаелем и младшими символистами; пара Микель-Анжело — Рафаель реплицирует пару Сальери — Моцарт²⁷.

Образ Микель-Анжело, явленный здесь (прозаический текст не противоречит своему *эпиграфу*, 1892-го года)²⁸, в романе о Леонардо (1900) объективируется. Этот сдвиг можно истолковать и как изменение концепции Ренессанса у Мережковского. Центральной фигурой его Ренессанса становится Леонардо, что более соответствует если не буркхардтовскому образу, то бициллиевскому пониманию Ренессанса.

Дух Микеланджело подвержен в романе психологизации:

Чем большую кротость и благоволение встречал Буонарроти в сопернике, тем беспощаднее становилась ненависть его. Спокойствие Леонардо казалось ему презрением. С болезненной мнительностью он прислушивался к сплетням, выискивал предлогов для ссор, пользовался каждым случаем, чтобы уязвить врага.²⁹

Абсолютная вершина, как бы начало выхода в иное пространство, в романе расценивается как «вершина» относительная; не как возможность пролета через и сквозь времена, а как первый шаг на пути к распаду.

Микеланджело в силу болезненной чувствительности характера стремится служить своим искусством отечеству (XIV, III; 626—627); при этом, художественная система его произве-

²⁷ Потенциальность богоборчества *по Иову* — в позиции повествователя (**не** стилизованного под повествователя Ренессанса).

²⁸ Ср. с позднейшим обобщением: «Среди художников Ренессанса Микель-Анжело выделялся одной чертой: его искусство трагично, трагично не только по своему содержанию, по трактовке тем, но по самому отношению к своей деятельности» (П. М. Бицилли. «Место Ренессанса...», с. 84; гл. III. Исход, § I. Микель-Анжело). — Взгляд Мережковского на сонеты Микеланджело в новелле гармонируют с этим и с другими утверждениями Бицилли...

²⁹ Дмитрий Мережковский, *Христос и Антихрист. [Т.] II. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*. [С.-Петербург], М. В. Пирожков, 1907, с. 624—625. (Кн. XIV, гл. III). Далее ссылки на роман по этому изданию: книга, глава; страница.

дений свидетельствует, что его правда меньше, чем правда Леонардо: «тишина», — «буря». А Рафаэль становится зачинателем художественной индустрии. Расхождение, жизнь в параллельных мирах — хуже конфликта.³⁰

2.3. *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*. Если принять антитезу между пафосом следования классической норме и пафосом изобретения, свободного творческого поиска за основное противоречие внутри Ренессансной культуры³¹, то этому противоречию Мережковский дал неравномерное освещение, сосредоточившись преимущественно на пафосе и культуре изобретения; Леонардо — ее воплощение (не только Леонардо наших предварительных, общих представлений о нем, но и Леонардо этого романа). Другая «струя» культуры Возрождения экспонирована в заглавии романа и в его вступительных главах, но в целом присутствует либо в виде изолированных фрагментов художественного мира, даже до раритетов (см., напр., образ математика-пифагорейца Луки Пачиоли), либо в виде «отвергнутых» (отвергаемых с точки зрения философии истории повествователя) «вех» развития, истории (искусство Рафаэля).

Позиция Мережковского в *Итальянских новеллах* та же, хотя оценка их неоднозначна. Так, в новелле *Микель-Анжело*, которую можно считать идеологическим центром цикла, пафос поиска противопоставляется пафосу нормативизма, воплощенного в образе Рафаэля. В первой же новелле, вдвойне маркированной начальной позицией и заглавием, совпадаю-

³⁰ См. разговор между Леонардо и юным Рафаэлем Санти: «Однажды сорвалось у него слово, которое изумило, почти испугало Леонардо своей глубиной: // — Я заметил, что когда пишешь, думать не надо: лучше выходит. // Как будто этот мальчик всем существом своим говорил ему, что того единства, той совершенной гармонии чувства и разума, любви и познания, которых он искал, — вовсе нет и быть не может. // И перед кроткою, безмятежною, бессмысленною ясностью его Леонардо испытывал большие сомнения, большой страх за грядущие судьбы искусства, за дело всей своей Жизни, чем перед возмущением и ненавистью Буонарроти» (XIV, III; 630). См. также книгу XVI (*Леонардо, Микеланджело и Рафаэль*: V, 728—729; V, 730—731). — Микеланджело противник Леонардо, Рафаэль — его обезьяна.

³¹ Бицилли. «Место Ренессанса...», с. 61 и сл. (гл. II. Расцвет, § V. «Il Cortegiano» и «Il Pedante»).

щим с заглавием всего цикла, *Любовь сильнее смерти*, диспозиция сходная (скорее, прообразующая позднейшую). Но есть и новелла, *Наука любви*, предупреждающая о саморазрушении, которым чревата как раз одушевляемая духом поиска жизненная позиция... Она, будучи памятником не стилизуемого XV-го, а позднего XIX-го века, безусловно, перерастает, объективирует объяснительный горизонт своего прототипа, преобразая его психологизм (мудрость, основанная на знании людей и на знании шаловливо-жестокости характера судьбы) в философское обобщение о специфике эпохи, в объяснение исторического неуспеха ренессансной культуры. Несчастный профессор персонализирует ренессансный дух. Его новеллистическое неблагополучие — знак крушения такой культурно-исторической индивидуальности, как ренессансный человек. Причем это грозное обобщение (и грозное предупреждение — духу наступающего в России возрождения, как бы зачатие этого духа) дано согласно логике «снижающего» анакреонтизма: кто ощутит за легковесным напевом анакреонтических стишков боль и жуть трагедии? (Анакреонтика, цитируемая Мережковским, имеет как раз эту смысловую структуру, ей задано такое прочтение: за шуточным — роковое; яркий пример — рецитация собственных переводов из Антологии П. А. Толстым, зловецким персонажем романа *Антихрист*). Создается некая амплитуда между видимой легкостью и подлинной серьезностью, которая наполняется смысловым присутствием Эрота, шаловливого и жестокого. Эрот, а не Судьба движет действие и жизнь.

В рамках трилогии постепенно «уплотняется» присутствие второго (после главного) персонажа: Арсиноя, Джиованни Бельтраффио, Алексей (скорее он, чем Петр). Я не говорю об их значимости, ибо Арсиноя наделена не меньшим символическим весом, чем, скажем, Джиованни, но ее образа в *Юлиане* нет, это пустая схема (ей недостает «плоти» образа, чтобы быть символом, хотя в ней и преодолена опасность аллегоризма, так как нет прямой расшифровки ее значения). Изображение одиночной фигуры превращается в диптих. Вторая по размеру и весомости фигура в романе *Воскресшие*

боги — Джиованни, является персонификацией позднесредневекового мировоззрения и мироощущения, преобразующегося в раннеренессансное. Но тлеющее между Леонардо и его учеником противоречие — это скорее противоречие между ренессансной и средневековой культурами, а не внутриренессансное. Это противоречие сохраняется до конца (самоубийства Джиованни), несмотря на недвусмысленные признаки — если не нравственного и религиозного, то по крайней мере эстетического — перерождения ученика (стоит сравнить его дневниковые записки, кн. шестая, с фрагментами в позднейших книгах романа, где о Леонардо повествуется с точки зрения Джиованни). Но все же и оно отступает на задний план перед основным трагическим противоречием романа: трагизм *пафоса дистанции* (термин Буркхардта), обусловливающего жизненную позицию и весь жизненный путь героев наделенных пафосом поиска (свободного исследования и творчества). Это собственно и не противоречие: тут безысходность, обреченность. Леонардо — конкретный человек, преобразенный в персонифицированный дух Возрождения, понимаемого как дух одержимости пафосом поиска, — персонаж трагедии Рока.

Придерживаясь точки зрения П. Бицилли на Ренессанс, мы приходим к выводу, что Леонардо романа Мережковского до самого конца остается «ренессансным» человеком: центральной для него проблемой является проблема феозиса, обожения, а не проблема спасения. Искомый в фигурах, изображениях Вакха и Иоанна Предтечи религиозный синтез есть результат усилий человека, своим творчеством уподобляющегося Творцу, а не ищущий исцеления в спасении³². Несмотря на то, что Мережковский считает возрожде-

³² Мы полагаем, что религиозный синтез самого Мережковского того же характера: он решает проблемы творчества, красоты и законченности творения, одним словом — космологические, вне проблемы спасения. Сознания греховности нет ни у Юлиана, ни у Арсиной; ни у Леонардо, ни у Петра, ни у Алексея, ни даже у Тихона Запольского. Они ищут истины, а не спасения. Из этого ряда выпадает, в некоторой степени, Петр, а также (в большей степени) Джиованни Бельтраффи, покончивший самоубийством. Т. е. изъян этого синтеза, с христианской и с экзистенциалистской

ние античности и религиозное возрождение равновесными составляющими (всякого) Возрождения, мы здесь (в Леонардо и в *Леонардо*) не видим религиозного возрождения. Видим лишь художественные корреляты религиозно-философским поискам Пико делла Мирандола и Марсилио Фичино. Нет у Мережковского и того духа богоборчества (или он очень слаб), который можно приписать Леонардо, следуя Ницше и Буркхарту.

Самый крупный в композиции романа вымышленный персонаж — ученик Леонардо, Джиованни Бельтраффио, воплощает меру возможного, в глазах Мережковского, перерождения 'личности средневековой' в 'личность ренессансную'.

Джиованни в дневнике сознается, что Леонардо советовал зарисовывать движения людей, — он же записывал слова учителя (VI; 186). Из *Трактата по живописи* Джиованни выписывает только мудрые мысли, а не рекомендации художнику (199). Бельтраффио необходимы авторитет и недвусмысленность, аллегория и наставление, а не символ. Но, кроме того, он принадлежит культуре книги.

Научиться наблюдать так, как художник Леонардо, — предел возможного перерождения; пойти дальше Джиованни не смог да и не мог бы. Он овладел «культурой наблюдения и пластики», не теряя связи с «культурой книги», но, впрочем, остался человеком промежутка. В каком-то существенном измерении Джиованни потерял связь и с той культурой, которую мы метонимически (синекодотически) обозначили «культурой книги».

Характер совершившегося перерождения, его ограниченность, пригвожденность к сфере эстетического, похожи на приговор философа истории Ренессансу.

2.4. *Антихрист (Петр и Алексей)*. Роман этот посвящен месту переселения — иронически понятого и поданного — души Леонардо да Винчи после его телесной кончины. **Россия** похожа на Леонардо (из дневника фрейлины Арнгейм, слова австрийского резидента: «Россия — страна, где все начинают и ничего не оканчивают»; кн. III, гл. I; ПСС, IV, 143).

точек зрения, не только в его интеллектуальности.

Петр судорожно тревожится о продолжении его дела наследниками; Мережковский говорит об отсутствии в России литературы, культурной среды и приличного культурного уровня, благоприятствующих сохранению преемственности в поэзии. Проблема Возрождения в данном ее аспекте — это коренная проблема русской философии истории, поставленной еще в *Философских письмах* Чаадаева: отсутствие традиции, *ползучие пески*. **Российский** герой, ее «Бог» тоже похож на Леонардо: «Петр любил механику, и его пленяла мысль превратить государство в машину» (VII, I; V, 71). Здесь проступает коренная проблема Возрождения в России — его характер пересаживания фрагментов *цивилизации*, а не культуры. Сходство между Петром и Леонардо подтверждается с инстанции повествователя: «Дневник Петра напоминал дневники Леонардо да Винчи.» (VII, I; V, 75).

Роман воспроизводит образ Ренессанса и Религиозного возрождения (Реформации, Контр-реформации) в их одновременности и, во многом, двуединстве; т. е. образ собственного Мережковскому понятия Возрождения. Для понимания характера этого двуединого явления и в его «трансгеографическом» характере, и в России, существенны образы как царя Петра, так и царевича Алексея. Петр — сколок как с ренессансного человека, так и с человека эпохи Религиозного возрождения. В нем есть что-то от духа и собирателя греко-римских древностей и от Леонардо, и от Лютера, и от инквизитора-иезуита. Так же разнообразна и вместе с тем разнонаправленно-неполноценна его деятельность. За романное время он не переживает внутреннего перерождения (если не считать трудно принятого решения убить сына: VII, VIII; V, 104—106 и др.; но данное решение есть логическое доведение характера до его предела). Фигура этого персонажа двойится: его трагедия и есть трагедия внутреннего перерождения (опишем с дозой упрощения: он из средневекового прагматика становится ренессансным человеком, упраздняя опосредованность между собой и Богом, ища для подтверждения своих решений *непосредственный* пример Бога, в случае — бога-Отца (X, III; V, 217; VIII, III; V, 122; ср. с рождением индивидуализма,

т. е. осознанной индивидуальности, в личности буркхартовского кондотьера)). С другой стороны, на уровне психологической характеристики он остается тем же самым.

Мы сознаем зыбкость и спорность подобных разграничений. В самом деле, как отличить шпенглеровских «веселых епископов-воинов» средневековья от людей Ренессанса. Мы намекаем здесь на позицию Бицилли (*Место Ренессанса...*, «Заключение»), оспаривающего утверждение Шпенглера о рождении «фаустовского человека» еще в средние века, о невыводимости в принципе формулы «ренессансного» человека.

Такому персонажу как Петр нельзя пережить иной трагедии, кроме как трагедии Рока. В данном случае гранью Рока, конкретизирующей его, ускользящего от познания, выступает историческая необходимость. Происходит конкретизация (деградация?) трагедии Рока в трагедию исторической необходимости. Это — трагедия Петра. В Петре Мережковского просматривается трагедия Отца и трагедия Пилата.

Алексей в начале романа — как будто олицетворение средневекового человека, описываемого Буркхардтом: обе половины его сознания находятся как бы в полусне.³³ В рамках второго тома романа царевич переживает двойное перерождение. Часть сознания, обращенная к внешнему миру, просыпается, в нем зарождается любовь к Европе, как к стране культурных и духовных богатств, и вместе с тем — новая любовь к России (см. кн. VI, *Царевич в бегах*): он «любил» Россию «новой всемирною любовью, вместе с Европою; любил чужую землю, как свою» (VI, II; V, 10)³⁴. Царевич Алексей становится сразу первым русским славянофилом, первым, предвосхитившим

³³ «В средних веках обе стороны сознания — та, которая обращена к внешнему миру, и обращенная к миру внутреннему — дремали или были в состоянии полусна, как будто под каким-то покрывалом. Оно было соткано верой, детской застенчивостью и иллюзиями», и т. д. (Якоб Буркхарт. *Культурата и изкуството на Ренесанса в Италия*. София, Народна култура, 1986, с. 125; «Культурата...», II раздел. Развитие на индивида: I. Италианската държава и индивидът»).

³⁴ Нескрываемая аллюзия на Достоевского (на ставшие общим местом из *Дневника писателя* слова о Европе, как о втором отечестве русских и святой стране чудес; и о всемирной отзывчивости русского духа).

должное преодоление западничества и славянофильства в некий высший синтез (политическое возрождение?), первым русским интеллигентом-дворянином, первым русским (политическим) *эмигрантом*. Довольно скоро он стал понимать, что обманулся в своих то ли ожиданиях, то ли мечтаниях, что его отношения с отцом — не отношения только между отцом и сыном (см. VIII, II; V, 107; индивид, кажется, отрекается от принадлежности к роду). Сознание, обращенное к миру внутреннему, просыпается для осознания духовной самовластности человека, для осознания подлинности человеческой личности, равно как и сознания подлинности личности Иисуса Христа, Бога-Сына, личности богочеловеческой (свидетельством этого является поведение Алексея во время розыска против него и его «сообщников», в т. ч. на «публичном» судебном заседании, устроенном Петром; кн. X, гл. IV). Собственная трагедия Алексея — трагедия Гамлета³⁵; не Рока, но характера (в разобщенности знания и воли, говоря языком Мережковского из *Вечных спутников*).

Алексей, как и Петр, участвует и в другой, совместной с отцом трагедии: *христианского* Бога или христианского рода; в ней «трагическое» в Алексее имеет другое содержание. Ее нельзя определить ни как трагедию Рока (Бог, божественные ипостаси неподвластны Року), ни как трагедию характера (ее содержание не психическое, т. е. душевное, но духовное); нам кажется уместным считать ее трагедией (христианской) личности. Т. наз. «внутренняя жизнь Св. Троицы» рассматривается как основа динамики трагедии. Ни в опыте Алексея, ни в опыте Джиованни нельзя узнать средневековый вариант трагедии Рока (человек — «поприще» борьбы Бога и дьявола, немой свидетель происходящего внутри себя³⁶).

Рассматриваемая структура художественного мира романа *Антихрист* воссоздает архитектонику Возрождения, «Воз-

³⁵ Ср.: Ильев. «Эволюция мифа о Петербурге в романах Дмитрия Мережковского («Петр и Алексей») и Андрея Белого («Петербург»)». В: Д. С. Мережковский: Мысль и слово. Москва, Наследие, 1999, с. 63–64.

³⁶ Ср. Бицилли. «Место Ренессанса...», IV. Заключение.

рождений» так, как их понимает Мережковский. Что касается сочетания суб-жанровых форм, узнаваемых как трагедии, этот роман имеет наиболее сложную структуру в трилогии. Роман о Юлиане в сравнение не идет; зато стоит его сопоставить с *Воскресшими богами*. Подойдя к нему рассудочно, можно указать на три трагедийных коллизий: внутри Леонардо (либо между ним и миром), внутри Джiovанни, и между учителем и учеником. Третья, будь она развита, вполне уместна «на историческом фоне» Ренессанса, поскольку была бы плоть от плоти и дух от духа этой культуры: трагизм «творческого усвоения» (по П. Бицилли). Мережковский раздвигает ее в другом направлении: в противостояние двух культур... Т. е. число трагедий совпадает; но, сказав о «сложности» структуры, мы были неточными: различие в самом деле в достоверности изображения «структурных элементов»: учителя и ученика, с одной стороны, и отца (Отца) и сына (Сына), с другой. От *Воскресших богов* к *Антихристу* возрастает духовная (религиозная) существенность трехсложной структуры. Этот рост, уверенность в эволюции либо внушение мысли о ее действительности, соответствует историко-софическим предпосылкам Мережковского; равно как и предвосхищает идеологию Третьего, Славянского Возрождения.

Сквозь призму теории «творческого усвоения» можно рассмотреть и опыт российского Ренессанса при Петре; только он будет окрашен не в трагические, но пародийно-жуткие (см. жуть, ужас как редукция трагического, но и как прорыв в его до-«идейную», до-идеалистическую гуцу) тона.

Вернемся к Алексею: это личность ренессансная, личность в становлении; подобна Джiovанни Бельтраффио. В ней пробудился пафос дистанции:

Толстой в ужасе всплеснул руками. // — Бог тебе судья, царевич!.. // Такая искренность была в лице его и в голосе, что, как ни знал его царевич, все-таки подумал: не ошибся ли, не обидел ли старика напрасно? Но тотчас рассмеялся — даже злоба прошла: в этой лжи было что-то простодушное,

невинное, почти пленительное, как в лукавстве женщин и в игре великих актеров (Кн. VI, гл. IV; ПСС, V, 43—44).

Она обречена в своей промежуточности, которую по-своему (т. е. в рамках доступного ей интеллектуального горизонта) заметила его наложница, Афроська-Евфросинья: «ни Богу свечка, ни черту кочерга».³⁷ Упрощая, скажем: у Алексея сознание ренессансного человека, но он не в силах действовать, как ренессансный человек. Двойная промежуточность, конечно, становится в тексте Мережковского знаком человеческой «ситуации» в принципе.³⁸

Укажем на сюжетные моменты, на персонажи и на фрагменты хронотопа романа *«Антихрист»*, которые считаем существенными для выявления того образа и того понимания Ренессанса, которые характерны для Мережковского; и те, которые поясняют специфическое в его восприятии понятия Возрождения, «Возрождений». Наиболее показательны, думается, книги первая (*Петербургская Венера*) и шестая (*Царевич в бегах*); фигуры Петра и Алексея, а также подъячего Лариона Докукина, Петра Андреевича Толстого и дворовой девки, а потом наложницы Алексея, Евфросиньи. Близкие мыслям повествователя (он же и автор) высказывания и размышления Алексея и беглого матроса Езопки (в кн. VI) придают законченность либо подтверждают впечатления, внушенные читателю в кн. первой и в других. Коротко говоря, Петром ввозятся продукты цивилизации, а не культуры; человеческая жизнь имеет стоимость лишь как трудовая (в т. ч. военная) сила. Право на человеческое достоинство, причем весьма относительное, признается лишь за несколькими (да-

³⁷ Т. е. «ни холодный, ни горячий». В данном аспекте Алексей предвещает другое создание Мережковского — его демонического Лермонтова (ср. И. Е. Усок. «Ночное светило русской поэзии». В: Д. С. Мережковский: Мысль и слово. Москва, Наследие, 1999, с. 258—273).

³⁸ Ни холодным ни горячим выглядит Леонардо; таковым назван, устами Макиавелли, человек, воплощающий дух флорентийского мещанства, гонфалоньер Пьеро Содерини (XIV, II; 618). *Теплыми* суть и герои, и мещане. Универсальное состояние человека на земле можно обобщить словосочетанием, употребленным Мережковским в адрес Гончаровского Обломова: *трагедия пошлости*.

леко не всеми) приближенными Петра. Ввозятся лишь материальные образцы культуры, да и те либо служат как музейные экспонаты, либо вводятся насильственно. Перед нами — карикатура на Ренессанс, а также на Реформацию (петровским церковным реформаторам далеко до неистовств Александра VI Борджиа; они ревнивы как отцы Св. Инквизиции, при отсутствии веры Лютера, при отсутствии признаков личной веры в Бога).

Место действия книги шестой — Неаполь и его окрестности. Мережковский пользуется возможностью нагнетания аллюзии на предыдущие романы трилогии, а также сообщить свое представление о конце Ренессанса: в романе о Леонардо намечено измельчание, распад; здесь это представление подтверждается и обогащается. Распад и затихание, но и (насильственный) конец внушается как бы косвенно³⁹. И в том, и в этом тексте отсутствует идея преемственности, перехода в нечто (сопоставимо) ценное, при сохранении «месторазвития». Здесь же и наступает фабульно подходящий момент, чтобы проявилась тема, тесно связанная с культурой Ренессанса, равно как и с культурой современной Мережковскому России, в романе о Леонардо, однако, немного затушеванной: тема брака, любви и рабства. Стоит процитировать мысли, вложенные в уста холопки-наложницы Евфросиньи:

³⁹ См. описание залы во дворце австрийского наместника: «Царевичу казалось, что душу сирокко увеличивает от этого множества голого тела, голого мяса, упитанного, языческого — вверху, и страдальческого, христианского — внизу. Рассеянный взгляд его, блуждая по стенам, остановился на одной картине, непохожей на другие, выступавшей среди них, как светлое пятно: обнаженная до пояса девушка с рыжими волосами, с почти детской, невинною грудью, с прозрачножелтыми глазами и бессмысленной улыбкою: в приподнятых углах губ и в слегка скошенном, удлинненном разрезе глаз было что-то козье, дикое и странное, почти жуткое, напомнившее девку Афроську. Ему вдруг смутно почуялась какая-то связь между этою усмешкою и нарывающим удушением сирокко. Картина была плохая, снимок со старинного произведения ломбардской школы, ученика учеников Леонардо. В этой обесмысленной, но все еще загадочной усмешке отразилась последняя тень благородной гражданки Неаполя, моны Лизы Джоконды» (Кн. VI, гл. IV; ПСС, V, 35—36).

— Где этакому царствовать? В дьячки ступай грехи замаливать, святоша! Жену уморил, детей бросил, с девкой приблудной связался, отстать не может! Ослаб, совсем ослаб, измотался, испаскудился! Вот и сейчас баба ругает в глаза, а ты молчишь, пикнуть не смеешь. У, бесстыдник! Избей я тебя, как собаку, а потом помани только, свистни — опять за мной побежишь, язык высуня, что кобель за сукою! А туда же, любви захотел! Да разве этаких-то любят?...⁴⁰

Вопрос о женском рабстве (и юридическом, и метафорическом; и в институте брака, и в институтах конкубината и «кортиджаната») у Буркхартда почти, если и вовсе, не затронут. Зато он заметно присутствует в ренессансоведческих исследованиях Александра Веселовского, старшего современника Мережковского. Он тесно соприкасается с вопросом, в равной степени современным и ренессансным, тоже разрабатываемым Веселовским, о любви-рабстве и о платонической любви (напр., в работе *Противоречия итальянского Возрождения*, 1887).

Мережковский избегает социологизированного взгляда на проблемы культуры, придерживается религиозно-философской и психологической теории. Разработку темы любви-рабства в лирике Мережковского можно считать и продолжением, и комментарием к неоплатонической философии любви Ренессанса, причем в это лирическое, но подспудно научное толкование втянуты три религиозных перспективы: языческо-платоническая (в т. ч. гностическая), иудео-христианская и индуистско-буддистская. Мережковский, по существу, следует опытам синтеза Марсилио Фичино и Джiovанни Пико де ла Мирандола, вторит своим *Поэмам и легендам* (точнее, пост-фактум складывает цикл под знаком поисков универсального религиозного синтеза), продолжает себя, корректируя историко-географический ареал, в известных дилогии и трилогии эмигрантского периода.

Социальная патология у Мережковского — симптом заболевания духа; очередное означаемое, унаследованное от

⁴⁰ VI, VI; V, 58—59.

эпохи натурализма, которое дает возможность имплантировать *иную структуру означивания (ознаменования)*. Фигура венецианской кортиджаны Лены Гриффы оказывается эмблемой обезьянства (т. е. буквального подражания, неполноценного двойничества), указывающего на свое происхождение. *Декамерон* под подушкой «вельможной блудницы» — явный фетишизм, *сверхбуквализм*⁴¹ поведения.

Нам нельзя пренебречь идеологическим весом, которым наделены в *Антихристе* персонажи-двойники, а также другие объективации духовного и физического явления двойничества. Поскольку центральной проблемой культуры Ренессанса является богоподобие, обожение человека в качестве творца, художника, то нельзя считать, что мы навязываем ей проблему двойничества. Притязания ренессансного человека чреваты конфликтом; они вызывают к жизни представление о том, что Сатана и его произведения — плохие копии Бога и его творения... В романе *Петр и Алексей* у каждого из двух главных персонажей — двойник: Петр Андреевич Толстой у царя, Алексей Юров-Езопка у царевича.

П. А. Толстой, новый Макиавели, переводит *Метаморфозы* Овидия. (Из дневн. фрейл. Арнгейм; т. IV, с. 140). Не заходя дальше заглавий и общих мест, усматриваем следующий (метафорический) намек: Толстой вводит в Россию культуру политического амморализма и (политической, психологической, социальной) мимикрии при дворе Петра — мире «обезьяньих» нравов, лодок-драконов, Кунсткамеры (собрание редкостей, диковинок, уродов и проч.), идолопоклонства. Грань между человеческим и животным, живым и вещественным, ими всеми и божеским, «реальным» и сказочным становится весьма зыбкой. Толстой кажется образом

⁴¹ «Рассказ о чудесной помощи Матери Господа, ее особой Заступницы, прерван был служанкою мадонны Лены, прибежавшей сказать, что госпожа требует у ключницы баночки с мазью для мартышки, отморожившей лапу, и „Декамерона“ Боккаччо, которого вельможная блудница читала перед сном и прятала под подушку, вместе с молитвенником» (XII, IV; 514—515). — Не сказано, чтоб читала и молитвенник. *Приручение «буквы»* и, вместе с тем, привязывание к ней, отнимает у «духа» «слово»; либо дает власть «духу» противоположному.

(травестийным или менее определенного характера) мира *Метаморфоз*. «Воистину, Ваше величество, сочинил ты из России самую метаморфозис или претворение!», (I, II; V, 38). Толстой, конечно и «кентавр»: см. и нагнетание около его образа, как и около царского, подобных ассоциаций: он верный слуга царя, но и бывший изменник, участник стрелецкого бунта — Петр, но и Андреев(ич), Андрея Курбского духовное отродье. Несмотря на преклонный возраст и на собственную политическую биографию, Толстой, в некоторой мере, порождение Петра, его *художественной* деятельности. Двойник царевича в неменьшей мере философ культуры и потенциальный культур-трегер, чем будущий граф Л. Н. Толстой. Тоже философ при дворе; «Езопка», т. е. философ морали и философ словесного творчества и искусства.

Мережковский активно эксплуатирует сопряжение «реального» (реального вне фикциональности) и символического. Будто бы исторический факт «сам» подходит под знаменатель его символизации, символического сближения, соприкосновения, обобщения; или же будто бы символизации и вовсе нет — как будто произошло случайное совпадение исторического обстоятельства (факта, имени...) с идеологической, символизирующей направленностью текста: в потенциальном символе. Данная двунаправленность познавательной установки, изоморфна основному структурному инварианту — основополагающей интеллектуальной установке ренессансной культуры (установке, приводящей к неизбежному и, возможно, неразрешимому в рамках этой культуры противоречию). Мы имеем ввиду противоречие между пафосом подражания древним и пафосом свободного творческого поиска.

Двойничество у Мережковского перерастает в расщепленность самой человеческой личности, расщепленность лица и личины. Такая структура личности — симптом подлинной глубины «заболевания» эпохи, эпохи Петра. В главе II-ой шестой книги *Петр и Алексей* персонажи (Алексей и Езопка) обмениваются впечатлениями о Европе и мыслями о характере европеизации в России (VI, II; V, 19). В целом здесь корректируется философско-историческое содержание послед-

них книг *Леонардо*. Россия недостойна своего призвания, но сверхисторический факт призвания подтверждается.

Теперь мы подходим вплотную к вопросу об имманентности некоторых ренессансных мировоззренческих и эстетических установок мировидению Мережковского. Еще Иваном Ильиным (в 1928 г.) указывалось на театральность пространства в произведениях Мережковского.⁴² Современный исследователь приходит к выводу, что пейзаж у Мережковского подобен «сценическому пространству»; еще: «пространство исторических романов Мережковского заведомо конструируется как символически насыщенный пейзаж».⁴³

В описании пейзажа не обычным, избитым образом должны звучать из уст Мережковского сентенции типа «поэт работает резцом». Возможно, здесь не оборот речи, а способ видения: в «подтексте» слова — живопись, пластика, а не первозданная натура... Мережковский причащается к античной традиции, в рамках которой пластика — константная и имманентная, хотя и потенциальная, «внутренняя форма» словесности и мира.⁴⁴

В диалогии о Наполеоне прослеживается особенность мышления Мережковского: во что бы то ни стало и как можно чаще договариваться «до абсолютных» (причем и договари-

⁴² В. В. Полонский. «Книга Мережковского „Наполеон“: к типологии биографического жанра». В: *Д. С. Мережковский: Мысль и слово*. Москва, Наследие, 1999, с. 89—105; с. 98.

⁴³ Милуша Задражилова. «Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского». В: *Д. С. Мережковский: Мысль и слово*. Москва, Наследие, 1999, с. 19—30; с. 22—23, 24.

⁴⁴ См., напр., в *Вечных спутниках*: «И в поэзии» Аполлон Майков «остался живописцем, неподражаемым пластиком. У него нет образа, который не мог бы быть изображен на полотне или даже высечен на мраморе» (XVIII, 72). При этом здесь живопись и скульптура (или зодчество?) понимаются как степени выражения пластики, пластических потенций искусств. Соотнося данное понимание с контекстом, в котором нередки упоминания словесного *зодчества* (в смысле умоозримого сотворения произведений зодчества), нельзя не включить архитектуру, скульптуру и живопись в единый ряд разностепенных (здесь нет оценки) проявлений пластической и архитектурной потенций искусств. Это соответствует ренессансной интуиции о визуальных / пространственных искусствах, равно как и той же интуиции об искусстве античности.

ваться, как бы не доверяя намеку, и до абсолютов). Можно считать ее интеллектуальным соответствием усиленной восприимчивости к пластически-выдвинутым формам.

Мережковскому удалось сочетать две ренессансные мифологемы — осуществления человеческой личности в творчестве и всепронизанности мира любовью, — по крайней мере дважды: в образе Леонардо да Винчи и в образе своей собственной жизненной судьбы.

В художественном творчестве, как и в платонической любви, происходит таинственное слияние душ. Мережковский демонстрирует слияние процесса художественного творчества и платонической любви. В книге 14-ой, «Мона Лиза Джоконда», гл. I, говорится, что и Мона Лиза принимала участие в работе над своим портретом (с. 611). «Джиованни казалось, что не только изображение на портрете, но и сама живая мона Лиза становится все более и более похожа на Леонардо»; казалось: «оборотень, женский двойник самого Леонардо» (613). Деликатное воплощение формирования мифа о восстановлении гермафродитического единства. Акт подлинной платонической любви, творческий акт и акт соединения начал и концов (в над-историческом, но персонализированном смысле) — совпадают. (Нео)платонический образ мира-и-творчества — при разбросанных карикатурных обломках его по роману и вопреки им — это указания, эмблемы, «инверсии» Целого, Символа; осколки скорлупы яйца, теперь вновь перво-зданного⁴⁵.

Возможно, что имплицитная теория любви, пронизывающая всю трилогию *Христос и Антихрист*, и имеющая своими опорными символами *Афродиту Небесную* и *Афродиту Земную*, восходит к ренессансным источникам.⁴⁶

⁴⁵ Свидетель слияния — повествователь, как образ всеведущего Творца; у других героев (у Джиованни) — отрывочные впечатления. См. описание Леонардо (первое впечатление Джиованни, будущего ученика его). (I, VIII; с. 37). — Происходит имплантация возрождаемого Возрождением античного мифа о гермафродитизме.

⁴⁶ Любовь плотская, в отличие от духовной, не может принести удовлетворения в связи с любимым, поскольку тела непроницаемы (Леон Еврей) (Бицилли. Указ. соч., с. 38; гл. II. Расцвет, §II. Марсилио Фичино и итальян-

О характере брака и творческих взаимоотношений Дмитрия Сергеевича и его жены, Зинаиды Николаевны Гиппиус, писано не раз. В литературоведческом предании сохранилась память о платоничности их брака; и представление о том, что один из них *вынашивает идеи*, другой — *воплощает*. Современный исследователь отмечает, что в недолгий период сходство в поэтике позволяет Мережковскому подписывать стихотворения жены как свои, ей же — приписать себе его стихотворение.⁴⁷ В этом мы усматриваем лишние симметрии, равновесия, гармонии ранние опыты воплощения установки на соавторство, сотворчество. После многолетнего платонического брака в интеллектуальной и духовной дружбе, к концу жизни супруги поднялись на следующую ступень осуществления *любви-влюбленности*: пришли к соавторству (сценарий *Борис Годунов*)⁴⁸.

Вместо заключения

Мы были намерены проверить свое предположение, что раннее творчество Мережковского парадигматично (в см. Соссюра), что касается 1) вех осмысления итальянского Ренессанса и его встреч с русской культурой — как русским модернизмом, так и русским XIX-ым и XX-ым веками, 2) возможностей «трансплантации» его (итал. Ренесс.) на русскую почву. В ходе работы оказалось, что творчество самого Мережковского слишком втянуло нас в свою орбиту, чтобы мы были в состоянии удовлетворительно заняться добросовестным рассмотрением русских идей Возрождения в сопоставительном плане. Удовольствуемся тривиальным указанием на

ский платонизм).

⁴⁷ К. А. Кумпан. «Д. С. Мережковский — поэт (У истоков „нового религиозного сознания“)». В: Д. С. Мережковский, *Стихотворения и поэмы*, с. 35.

⁴⁸ Темира Пахмусс. «Мережковский в эмиграции: романы-биографии и сценарии». В: Д. С. Мережковский: *Мысль и слово*. Москва, Наследие, 1999, с. 72—81; с. 78.

глубокую симптоматичность взглядов и позиции Мережковского в обозначенном исследовательском аспекте.

Мы рассмотрели следующие произведения Мережковского: лиро-эпический цикл *Поэмы и легенды*, цикл новелл *Итальянские новеллы*, романы *Воскресшие боги: Леонардо да Винчи* и *Антихрист: Петр и Алексей*, — отсылая и к очеркам сборника *Вечные спутники*, к отдельным произведениям его лирики, к роману *Смерть богов (Юлиан Отступник)*. (Опыт романа в стихах *Старинные октавы* нуждается в отдельном рассмотрении.) В *Поэмах и легендах* мы увидели поздний (1900—10-х гг.) опыт циклизации, ранее (в 1880—90-х гг.) написанных, по-иному и в ином контексте сгруппированных произведений, и подчинение нового цикла идее религиозного синтеза, кажущегося *репликой* опытов синтеза ренессансных неоплатоников (Фичино, Пико де ла Мирандола). Мы рассмотрели здесь и образец промежуточной, между натурализмом и символизмом, поэтики, и осуществление характерного для Мережковского принципа новизны: введения традиционных фрагментов в сферу новой целостности, при соотнесении макро- и микроскопического. В новой форме, подчинившей себе ряд *поэм и легенд*, ряд близких к поэтике натурализма фрагментов, мы смогли узнать характерную ренессансную форму словесности — сонет. (Термином *натурализм* пользуемся условно: речь идет о фрагментах, *функционалирующих* как натуралистические в составе символистического целого). В *Итальянских новеллах* мы усмотрели осуществление идеи Ренессанса, альтернативной выявленной в романе *Леонардо да Винчи* и несколько предшествующей ей. Ее образный центр — не Леонардо, а Микеланджело. В *Воскресших богах* и в *Антихристе* мы отметили взаимопроникновение двух близких тематических кругов — итальянского Ренессанса и русского Возрождения.

За эпохой начала XX века (в России) в историографии закрепились (пусть и несколько патетические) обозначения *Серебряный век* и *Религиозный ренессанс*. Несмотря на долю, которая отводится Мережковскому в деле их сотворения, нельзя не отметить, что чаемое им, а точнее — предошущаемое

и предрекаемое, — сбилось. В том и ирония истории, ирония судьбы. Век культуры светской назван *серебряным*, т. е. с оттенком вторичности, внушается принадлежность его *второму* месту в некоей мысленной иерархии веков. В лексической семантике *Ренессанса*, *Возрождения* момент *второочередности* есть, но момент *вторичности* стирается, а оценки его, как *второго* иерархически, качественно и вовсе нет.

На первый взгляд, осуществлением *Русского религиозного ренессанса* история не пошутила над памятью Мережковского. Но дело в том, что этот *ренессанс* привел к результатам, весьма далеким и от мировоззренческих установок, и от мироощущения Мережковского: к т. наз. неопатристическому синтезу. Путь собственно русского религиозного возрождения проходит в стороне от Мережковского, с его протестантским по типу мировоззрением (имеем ввиду установку на Реформацию, на новое начало, на Писание в противовес Преданию...) и католическим по типу мироощущением (не случаен усиливающийся интерес к чувственной католической мистике; общая повышенная чувствительность к пластической выдвинутости и в изобразительных, и в словесном искусствах и др.). Но, так или иначе, Мережковский был среди зачинателей и *ренессансной*, и *религиозно-возрожденческой* струй русской культуры начала XX века.

Его идея Возрождения перерастает эпистемологический горизонт идей, предписывающих или предрекающих трансплантацию культурных форм, рассматриваемых как полезные данной (приемлющей) культуре. У него не Ренессанс в России для блага России, а Возрождение России, или, точнее, русское Возрождение: его идея Возрождения, как единства возрождения античности, христианства и духа культурной преемственности, указывает на генетический недуг (с точки зрения *мейнстрийма* российской философии истории) русской культуры — отсутствие преемственности.

Вместе с тем Мережковский преоцущает и предрекает судьбу русского Возрождения — в *прообразе* Ренессанса в России, в России Петра Великого. Прививка *фрагментов* чужой культуры приводит к упорядочению и гипертрофии наси-

лия, в т. ч. и даже в первую очередь к тем, во имя кого прививка производилась. Благодаря установкам Мережковского на чувственное мировосприятие и на историческую реконструкцию, читатель становится свидетелем изобретения (точнее: сотворения) *застенка* в России (волей Петра; см. *Антихрист*, кн. X, гл. V; с. 221).

Взаимопроникновение русского Возрождения и итальянского Ренессанса затрагивает не только уровень тематики, но и образов, и идеи в целом. Видение европейского (итальянского) Ренессанса проходит сквозь призму русского: *поздний* итальянский Ренессанс на страницах романа *Леонардо да Винчи* (воплощенный в, примерно, последней трети книг произведения, но ярче всего в XV-й и XVI-й) сводится к атмосфере и образам суда Св. Инквизиции и двора пап Александра VI и Льва X (невинная черта придворной литературы при последнем: боятся читать Послания ап. Павла, дабы не испортить выученную зубрежкой Цицерона латынь). Ренессанс деградирует до распыления в ничто (*Леонардо*, кн. XVI; *Петр и Алексей*, кн. VI); *фабрика* живописи Рафаэля (*Леонардо* XVI, V; 730—731) прообразует хамство, воплощаемое как торгово-промышленной цивилизацией XX века, так и современным ей Царством Антихриста; прообразует техническую воспроизводимость произведения искусства на службе у того и у другого хамств.

В качестве центральной для своего образа Ренессанса Мережковский выбирает фигуру Леонардо да Винчи. Почему не Микеланджело? Ведь он воплощает ту тоску по Богу, ту религиозную неиндифферентность, которая так близка Мережковскому и так неспецифична — если верить историкам, да и перу Мережковского — для собственно Ренессанса? Он обитает не столько в космосе Творения, сколько в долине ищущих спасения... Ответ на вопрос можно найти как раз в неспецифичности Микеланджело для *собственно* Ренессанса. Но, думается, с точки зрения Мережковского этот аргумент недостаточен. Ведь для него характерна установка на изображение эпох под знаком исторической перспективы, а не как устойчивых монад. Отсюда возможно следующее

объяснение: с точки зрения «исторической перспективы», или же под знаком «вечности», Леонардо «ближе» к «истине», или же к Богу, поскольку «Бог в тишине, а не в буре» (см. XVI, V; 728—729). Думается, однако, что апеллирование к изречению риторично. Мережковский прикрывает более глубокий пласт своего предпочтения. У Мережковского нет чутья к беспредметному, и даже к бесформенному, безвидному (не отождествляем с уродливым); он не может не визуализировать, не может не свести либо к красивому либо к уродливому (т. е. к пластической форме, неизбежно вымещающей некоторое визуализируемое пространство либо помещенная в нем). Т. е. сопоставление духовных глубин Микеланджело и Леонардо не может остаться на уровне до-визуальном, до-время-пространственном (пусть это видение, пространство и время лишь виртуальные). Коренной недостаток Микеланджело, с точки зрения идеологической установки Мережковского, кажется, в следующем. У Микеланджело нет потенциала поставить себя вне (и) язычества и христианства. При малейшем опыте материализации, визуализации проблематика Микеланджело очертит пространство и время, мир *камерный*. Леонардо, в отличие от Микеланджело, раздвигает время и пространство в неслыханную даль. Недаром в книге *Будут крылья* вводится мотив этрусков, вводится иной, по отношению к Риму, мир.

Современным исследователем отмечается, что стихотворение (или поэма) *Микель-Анжело* (1892) посвящено теме одиночества, решаемой в «общеромантическом ключе»⁴⁹; мне думается, однако, что Ксенией Кумпан преувеличиваются демонические черты в образе Микеланджело. Своего апогея мотив одиночества (точнее: нежеланного одиночества) достигает в стихотворении *Темный ангел* (1895), которое «построено на соединении несоединимого» и в котором выражение отчаяния доходит «до того „предела“, за которым наступает душевная атараксия» (Там же). Нам кажется, что

⁴⁹ К. А. Кумпан. «Д. С. Мережковский — поэт (У истоков „нового религиозного сознания“). В: Д. С. Мережковский, *Стихотворения и поэмы*, с. 73.

Леонардо, его душевный и духовный мир, находится *по ту сторону* данного предела (Микеланджело — по эту). Приняв данную логику, можем считать такое стихотворение, как *Известные*, в котором одиночество становится желанным, как отброшенную возможность, как предварительный вариант той отрешенности от людского общества и от мира, которая осуществлена в судьбе, позиции и душевно-духовном складе Леонардо.

Выше мы говорили об изменении идеи Ренессанса у Мережковского; теперь можно предположить иное: изменился сам Мережковский, в сублимации нуждалась другая сторона его личности, его потенциального Я.

Правомерна и другая точка зрения: в Ренессансе Мережковский ищет и находит косвенное оправдание и *исцеление* своей современности, а потому выводит те черты, которыми возрождение походит на современность. Возможность данного толкования приоткрылась нам по прочтении фрагмента статьи *Мистическое движение нашего века*.

Какие формы, узнаваемые (нами, им) как ренессансные, использует Мережковский? Как? Зачем? Из числа литературных (в т. ч. и прежде всего жанровых), мы могли бы указать на новеллу, драму, сонет; октаву, терцину. В поле соприкосновения между творчеством Мережковского периода 1880-х—1900-х гг. и культурой итальянского Ренессанса **драма** отсутствует. Частичное исключение — «драматическая сказка» *Возвращение к природе*, или *Сильвио* (в журнальной публикации 1890 г.), по мотиву Кальдерона.

Из числа форм мысли, ассоциируемые с Ренессансом, узнается в первую очередь мифологема всепронизанности мира Эросом; но она присутствует только объективированно (т. е. налицо знаки мифа, но отсутствует сама реальность мифа; ближе всего к расшифровке знаков — некоторые главы *Моны Лизы Джиоконды*, книги XV-ой романа *Воскресшие боги*).

Происходит систематическая дискредитация некоторых знаковых *имен* ренессансной картины мира при системном внушении доверия к соответствующим «знаковым» *смыслам*. Характерный пример — судьба имени и роли *Беатриче* (имя

выступает в сниженных контекстах: куртизанка из *Сильвио*, супруга Лодовико Сфорца из *Воскресших богов*, и др.; но место для побеждающей смерть любви и ее воплощений в картине мира сохраняется, ее фигуры присутствуют, причем авторитет наиболее старинного ее именного обозначения — Афродита (Небесная) — сохраняется.⁵⁰ Тем самым достигается следующий эффект: утверждается мысль о многоуровневом, иерархическом строении мира. Возникает ощущение (исторического, эволюционного, семиологического) движения от «Ренессанса» к *Возрождению*.

Тема возрождения существенная для Мережковского: Возрождение — его цель, и в его предуготовлении он смог бы осуществить себя как писатель, а значит и как человек.

При восприятии Возрождения у Мережковского проступает характерная для русской культуры многомерная раздвоенность, которая обостряется в период самоощущения предвозрождения и возрождения. Это период между европоцентризмом и ино-центричностью; культурностью, довлеющей литературе, и культурностью, довлеющей пластике; между представлением, что история — это процесс накопления ценностей и смысла, и интуицией, что она есть бремя, отчуждающее людей друг от друга.

В понимании Мережковского проблематика Ренессанса и проблематика русского Возрождения переходят одна в другую. Поэтика его произведений вступает в отношения генеалогического сходства с русской литературой XIX в. и в то же время генеалогического и типологического сходства с литературой, философией и пластическими искусствами Ренессанса. Два ряда сходства подлежали соподчинению: установка на смешение жанров, родов, стилей, их (имплицитных) авторских инстанций (поэта, философа, драматурга, художника, ученого) и оформление полученного таким об-

⁵⁰ Небеспочвенна и не кошуновенна, в контексте Мережковского, аналогия между воплощением любви Небесной Афродиты (ознаменованным именем Беатриче) и воплощением любви Небесного Отца (в лице Иисуса Христа).

разом материала в бинарные смыслопоражающие соответствия.

Мы склонны видеть в «зрелом» творчестве Д. Мережковского осуществление потенций, заложенных в раннем творчестве, со следующим уточнением: уклон к драматургичности его прозы сохраняется; тенденция лиризации «входит» «плотнее» в его тексты и становится заметнее (в части их); тенденция к научности, трактатности обнажается (а фикциональная проза исчезает из его творчества).

Ранний Мережковский предпочитает не обнажать интеллектуализм. Недаром из двух «архижанров» филологии — филологического комментария и читательского дневника — он выбирает второе (в *Вечных спутниках*); а *О причинах...*, как известно, написана на основе лекции. В первом он, наверное, ориентируется на фигуру Монтеня. Исповедально-интимный акцент проявляется и в «ренессансном» романе Мережковского (дневники Джiovанни Бельтраффио и Леонардо да Винчи), в противовес эрудитской сделанности романа в целом. Этот (ранний) Мережковский аналогичен деятелям позднейшего Ренессанса, точнее, последующей итальянскому Возрождению эпохе, эпохе его рецепции в Европе XVI—XVII вв.

Исследование произведений Мережковского в контексте ренессансоведения двух предшествующих интеллектуальных поколений (Буркхардт, Александр Веселовский) и непосредственно за ним следующего (Бицилли) не привела пока к «глобальным» выводам, кроме следующего: Мережковский мало отходит от Буркхардта в своем понимании Ренессанса: он смягчает до почти незаметности или незначительности его «богоборческую» доминанту; смещает акцент различия между Средневековьем и Ренессансом с оппозиции «метафизичность — неметафизичность» к оппозиции «интеллектуализм — эстетизм». Получается **эффект объективации и историзации этого сдвига** в понимании: **Юлиан**, главный герой романа *Смерть богов* **близок типу титана-богоборца**, **Леонардо** похож на тех ангелов, которые, согласно преданию, при восстании Люцифера против Господа не смогли решить, к кому присоединиться, так что им был вынесен

приговор остаться между Раем и Адом), — **на нерешенного ангела**. И, еще: Средневековье остается у Мережковского alter ego Ренессанса (а не иным, чужим в отношении к нему); периодом истории пластики, западного христианства и западного эллинизма. Мережковский не вступает на путь, который, при этом, не загораживает другим.

Творчество Д. Мережковского доказывает, что Ренессанс в России состоялся — затянулся — на протяжении нескольких веков, и что период этот кончился в 20-х—30-х годах XX века. Мережковский рубежа веков — предтеча его последнего, пока, расцвета. Мережковский эмигрантской поры — позднейший его представитель. Большой эвристикой, кажется, обладает модель, согласно которой можно представить Ренессанс в России как ряд частичных «ренессансов».