

Тамар Гоголадзе, Нино Миндиашвили

Дмитрий Мережковский в восприятии Григола Робакидзе (к постановке проблемы)

Начало XX столетия стало краеугольным камнем для возникновения многообразных литературных течений и религиозно-философского литературоведения, выразивших новое религиозное сознание, охватившее Европу. На культурное поприще выходят мыслители разных национальностей, разных культур, охваченные поиском решения мировых проблем. Таким был эмигрировавший в Германию в 1931 г. грузинский писатель, публицист Григол Робакидзе (1880–1962) – «сосед» по эмиграции видного русского писателя, критика, основоположника символизма в России, философа Дмитрия Сергеевича Мережковского (1866–1941), также продолжившего жизнь на чужбине после октябрьского переворота. Архивные документы Робакидзе долгое время были недоступны и все еще малодоступны для исследователей¹; их публикации разбросаны по разным газетам и журналам² и только частично, без систематизации внесены в разные однотомные (конечно, неполные³ либо жанрово селективные⁴) собрания сочинений писателя.⁵ Усложняется поиск материалов, которые связаны не только с творчеством Мережковского, но и Бердяева, Розанова, Вяч. Иванова и других мыслителей, к которым Робакидзе имел какое-нибудь письменно выраженное отношение.

В настоящей статье мы обратимся к нехудожественным произведениям Робакидзе (статьям, автобиографическим текстам, письмам). Мы откладываем в сторону рассмотрение художественных: в силу их родовой специфики, рассмотреть там «присутствие» старшего современника, его идей и работ и на этой основе сделать однозначные выводы было бы трудно.

Творческие пути и мировоззрения Мережковского и Робакидзе сходятся и расходятся наподобие рельсов, от символизма до «мистической религиозности». Их пути не пересеклись на родине Робакидзе в 1888 г., когда молодой Мережковский оказался в Боржоми, где и познакомился с будущей супругой Зинаидой Гиппиус. Они встречаются на чужбине, в Париже, в 1907 г., когда Робакидзе знакомится литературными идеями и публикациями Мережковского.

5 марта 1907 г. Мережковский читает лекцию в Париже в Salle d'Orient, где среди тысячи слушателей внимание Андрея Белого было привлечено именно личностью Робакидзе⁶:

«Раз слушал лекцию я Мережковского в русской колонии; твердого вида мужчина, сложив свои руки крестом на груди, прислоняясь плечами к стене, вздернув профиль, замраморел, стоя как статуя древняя:

¹ Из работ последних лет хочется указать на следующую: Варсимашвили-Рафаэль, Майа. Масалеби григол робакидзис шесахеб женевиш сахелмцифо архивидан [Материалы о Григоле Робакидзе из Государственного архива Женевы] // Sjami 15 (2014), с. 157-172 (статья на груз., резюме на англ. яз.).

² Напр.: Unbekannte Briefe Grigol Robakidses. Hrsg. von Steffi Chotiwari-Jünger // Georgica 26 (2003), с. 131-156.

³ Первое, и, возможно, самое значительное в этом ряду: Робакидзе, Григол. Кребули [Собрание / Сочинения]. Мюнхен: Карло Инасаридзе, 1984. Из изданий в Грузии следует отметить 2-й том содержащего произведения ряда авторов 15-томника „Шерисхули“ [Отверженные] (Тбилиси: Мерани, 1994).

⁴ Напр.: Робакидзе, Григол. Драмები; церилеби театრის шесахеб [Драмы; письма о театре]. Тбилиси: [Изд. не указан], 2003.

⁵ Отраднo появление пятитомника 2012 г., на который мы неоднократно будем ссылаться (в ряде случаев произведения Робакидзе опубликованы в нем на языке, на котором они печатались в первый раз). Следует отметить серию изданий его немецко- и русскоязычных работ на грузинском, иногда комментированных (Робакидзе, Григол. Мусолини = Mussolini: მზიურიშნეული [Муссолини: озаменованный солнечным светом] / пер. с нем. и коммент. Нана Гоголашвили. Тбилиси: Артануджи, 2011; Он же. Портретеби: чаадаеви, лермонтовის ნიგაბი, ვასილი როზანოვი, ანდრეი ბელი [Портреты: Чаадаев, Маска Лермонтова, Василий Розанов, Андрей Белый] / пер. с рус. Манана Кватайя. Тбилиси: Артануджи, 2012; и др.). Насколько нам известно, наиболее полные сведения о Робакидзе, доступные на языках, отличные от его родного (грузинского), можно найти в немецкоязычной научной литературе: Kirschke, Tamara. Grigol Robakidse und seine literarisches Schaffen, Marburg: Tectum Verlag, 2014 (текст диссертации, защищенной в Техническом университете Дармштадта в 2014 г.); Gagnidse, Nugescha, Schuchard, Margret. Grigol Robakidse. Ein georgischer Dichter zwischen zwei Sprachen und Kulturen. Aachen: Shaker, 2011 (монография с приложением, содержащим выборку труднодоступных либо ранее не опубликованных работ Робакидзе: стихотворения, письма, эссе, автобиографические тексты). (Но обе книги сосредоточены на эмигрантском периоде писателя).

⁶ Белый, Андрей. Между двух революций. / Подгот. текста и коммент. Александр Лавров. Москва: Художественная литература, 1990, с. 171, 497.

– „Кто это?” – Гиппиус.

Он не пошел возражать, грянув с места отчетливым голосом, тщательнейше вылепляя, как профиль, слова; и, умолкнув, сложил свои руки крестом, прислоняясь к стене и не двигаясь с места.

– „Грузин, Робакидзе, – философ”, – сказала позднее мне Гиппиус»⁷.

Немного позднее Робакидзе встречает Мережковского на знаменитых «русских концертах», которые Робакидзе назовет «историческими»⁸.

Описывая свою первую встречу с Константином Бальмонтом, Робакидзе указывает на 1908 г., Париж, салон Мережковского. Значит, Робакидзе и Мережковский *уже* были знакомы к этому времени. Литературовед Т. Никольская пишет: «Парижский салон Мережковских Робакидзе посещал в течение трех лет и был там хорошо принят. Об этом свидетельствует письмо Д. Философова к Брюсову с просьбой обратить внимание на статью молодого критика, посланную в редакцию „Русской мысли”, литературным отделом которой Брюсов заведовал: „Робакидзе я знаю по Парижу. Три года он ходил к нам каждую субботу <...>»⁹.

На открытке из Петербурга (от 18 ноября 1910 г.) Робакидзе писал своей близкой знакомой Кетеван Амираджиби: «Встречаюсь с Мережковским и прочими известностями. <...> Являюсь членом Религиозно-Философского общества»¹⁰.

До этого, в 1909 г., Робакидзе публикует статью под названием «Мережковский», посвященную некой А.И.Ф.¹¹.

В статье «Мережковский» Робакидзе особое обращает внимание на стиль Мережковского, раскрывая творчество писателя на примере романов об Юлиане Отступнике и Леонардо да Винчи: «Мережковский – творец своеобразный. Существует некоторая противоположность между жизнью и творчеством. Конечно, и „жизнь” *творится* и „творчество” *живет*, но творчество жизни и жизнь творчества – явления разного порядка. Жизнь всегда действительна: творчество всегда созерцательно. Художественный символ творится в созерцании, жизненная реальность открывается в действии. Воля художника – его зрение, зрение жизни – ее воля. Мережковский насквозь созерцателен, и в этом отношении он бесспорно – творец. Но его художественная созерцательность не выдержана, она, так сказать, слишком созерцательна, он созерцает, как творится поэтический образ, а сам стоит в стороне, он прежде всего создаст поэта, а потом будет им творить»¹².

В третьей главе статьи Робакидзе открывает и другую сторону Мережковского: он не только художник, но и мудрец. Он больше чем поэт, он – ясновидец, потому что видит вечность, как никто; в частности, Мережковский реставрирует древние эпохи и придает им новую жизнь. Для него история – незаконченный ряд геометрических символов, не только предметов, но и личностей. Автор любит личностей и возрождает их, так как они своеобразные символы. И эти образы становятся «вечными спутниками» человечества, реальные как образы и неразгаданные как символы. Восстанавливая в культурной памяти «вечных спутников» – Пушкина, Толстого, Достоевского, Леонардо, Юлиан, Петра Первого, Гоголя, Лермонтова – Мережковский, сам того не замечая, становится их «метафизическим провожатым» и «толковником».

⁷ Там же, с. 171.

⁸ Робакидзе, Григол. Фрагменты. 1. О двух путях творчества // Нацереби [Сочинения] в 5 книгах / Сост., подгот. к публикации, коммент. Лали Цомаия; предисл. Паата Нацвлишвили; ред. Иза Орджоникидзе. Кн. III. Тбилиси: Литератури музеуми, 2012, с. 24-36; с. 24. (на русск. яз.).

⁹ Никольская, Татьяна. Г. Робакидзе и русские символисты // Блоковский сборник XII. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1993, с. 124-130; с. 124. Эл. версия: http://www.ruthenia.ru/reprint/blok_xii/nikolskaja.pdf.

¹⁰ Робакидзе, Григол. Пиради мимоцера [Личная переписка] / Сост., предисл., коммент. и указ. Этери Кавтарадзе. Тбилиси: Артануджи, 2012, с. 14. – Письмо опубликовано на груз. яз. в переводе Э. Кавтарадзе; оригинал – на русском яз. См.: Там же, с. 7. Обратный перевод на русский – наш (Т. Г., Н. М.). К сожалению, в именном указателе издания – ошибки при указании страниц.

¹¹ Робакидзе, Григол. Мережковский // Нацереби [Сочинения] в 5 книгах. Кн. II, с. 390-395; с. 390 (на рус. яз.). – В силу его литературно-исторической небезынтересности, а также малодоступности, мы приводим это эссе полностью в качестве Приложения к настоящей статье.

¹² Там же, с. 392.

Обратимся к статье Робакидзе о выдающемся грузинском поэте Акаки Церетели, опубликованной в 1915 г.¹³: «Акаки напоминает Пушкина», – пишет Робакидзе: так же, как Д.М. Мережковский видит в образе Пушкина естественность и первозданность русского народного гения, он видит в Акаки Церетели выразителя грузинского народного гения. «Вл. Соловьёв говорит: Возможно, Данте, Гёте и другие более великие поэты, чем Пушкин, но Пушкин более поэтичен. Почему?» Отвечая на этот вопрос, он приводит высказывание Мережковского о том, что высокая ступень культуры, возможно, опасна для выражения чувств поэта, она отводит нас от того секретного, в котором лежит корень настоящего творчества, потому что музы любят зарево, сторожат пробуждения людей для восприятия жизни. Для большого творчества нужна своеобразная первичность, молодость, почти «детский лепет народного гения»¹⁴. Нельзя не узнать здесь «Пушкина» Мережковского из его «Вечных спутников»: «Низкий уровень русской культуры – причина недовершенности пушкинской поэзии – в то же время благоприятствует той особенности его поэтического темперамента, которая делает русского поэта в известном отношении единственным даже среди величайших мировых поэтов. <...> Высокая степень культуры может быть опасной для источников поэтического чувства, удаляя нас от того ночного, бессознательного и непроизвольного, во что погружены, чем питаются корни всякого творчества. Музы любят утренние сумерки, подстерегают первое пробуждение народов к сознательной жизни. Для возникновения великого искусства необходима некоторая свежесть и первобытность впечатлений, молодость, даже детскость народного гения»¹⁵.

На наш взгляд, сам Робакидзе интересуется почти теми же творцами, о которых писал Мережковский: Лермонтов, Толстой, Достоевский. Причем обнаруживается сходство подходов (можно сказать, что Робакидзе зависим от Мережковского; но он творчески преодолевает зависимость: усваивая, он идет дальше).

Приведем один пример – статья Робакидзе «Маска Лермонтова»^{16, 17}.

Мережковский указывает на раздвоенность Лермонтова (цитируя других¹⁸: «Скот Чурбанов» и... «великий и могучий дух»; своими словами: сочетание «хулигана с ангелом»)¹⁹ и ближе к финалу работы отмечает: «Но кто примирит Бога с дьяволом? На этот вопрос отвечает лермонтовский Демон: любовь, как влюблённость, Вечная Женственность <...> и этот ответ не отвлечённая метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал»²⁰. А Робакидзе назвал свою статью «Маска Лермонтова»: «Каждому хотелось ближе узнать этого человека, снять маску, скрывавшую затаенные его мысли и заставить высказаться»²¹.

Да, двойственность Лермонтова привлекает литературоведов: «Белинский думал объяснить эту двойственность явлением „рефлексии” и посвящая целый трактат последней, совершенно не подозревал, что раздвоение Лермонтова не психологического порядка. Скабичевский старается объяснить противоречие Лермонтова многогранностью гения, не думая вовсе, что в натуре гения мыслима не только противоречивая сложность, но и сложность

¹³ Робакидзе, Григорий. Акаки Кхнари [Арфа Акакия] // Нацереби [Сочинения], кн. III, с. 181-1992; с. 184. Первая публ. в: Теми, № 205, 2 февраля 1915, с. 2-3.

¹⁴ Там же, с. 2.

¹⁵ Мережковский, Дмитрий. Пушкин // Он же. Полное собрание сочинений в 24 т. Т. XVIII. Москва: Сытин, 1914, с. 89-171; с. 100.

¹⁶ Робакидзе, Григорий. Маска Лермонтова // Он же. Портреты. Тифлис: Кавказский посредник, 1919, с. 17-33.

¹⁷ Над этим эссе мы работали два года назад, стараясь впервые выявить значимую роль Робакидзе в раскрытии «маски» Лермонтова. См.: Гоголадзе, Тамар, Миндиашвили, Нино. М.Ю. Лермонтов как объект изучения грузинских модернистов (В. Гаприндашвили, Гр. Робакидзе) // Dogumunun 200 Vili Anina Dunya Kulturunade M.Y. Lermontov uluslararası sempozyum (25-26 Haziran). Erzurum: Serhatm Bilisim, 2014, с. 96-97. (Материалы международной научно-практической конференции «Русская классическая литература в мировой культуре и научных исследованиях: К 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова», Эрзрум, 25-26 июня 2014 г.).

¹⁸ Графа Адлерберга, министра двора при Александре II, и Виссариона Белинского, соответственно.

¹⁹ Мережковский, Дмитрий. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Проект «Собрание классики» (Lib.ru/Классика). Эл. ресурс: http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0090-1.shtml, конец IV части. 31.07.2016 (эл. публикация по изданию: М. Ю. Лермонтов: pro et contra / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, коммент. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Завариной. Санкт-Петербург: РХГИ, 2002).

²⁰ Там же, конец VII части.

²¹ Робакидзе, Григорий. Портреты, с. 17-18.

гармоничная. Ближе других подошёл к „маске” Лермонтова Вл. Соловьёв и ещё ближе **Дм. Мережковский**, [полужирное выделение наше – Т. Г., Н. М.], но они только подошли, не разглядев „лица” его до самого конца»²².

Рассказывая подробнее о попытке Мережковского, Робакидзе отмечает, что, по мнению Мережковского, самое трагическое в судьбе Лермонтова – не в его демонизме, не в победе зла над добром (как думал Вл. Соловьёв), а в бесконечной раздвоенности, что и есть предсозидательное состояние души человечества, наподобие тех колеблющихся ангелов, которые не перешли на сторону Бога или Дьявола. Робакидзе считает, что догадка Мережковского – только приближение к разгадке феномена Лермонтова: вопрос о том, кто же он – «лицо» или «маска» – остается²³.

Робакидзе утверждает, что тайна Лермонтова скрыта в его «маске», и считает, что сам он (Робакидзе) ближе всех подошёл к ней²⁴: «изначальная душа Лермонтова не нашла своей исторической „плоти”»²⁵. Лермонтов как бы недовоплотился, в нем произошло роковое раздвоение между «метафизической личностью и личностью исторической»: он попал во вселенную, но он «не вошел, так сказать, в органический рост ее истории», он остался «неподвижно стоящим» на «краю» истории и «чувствует он только вечность»²⁶.

«Печерин-Лермонтов [Робакидзе рассматривает Печерина, Демона как ипостаси Лермонтова²⁷. – Т. Г., Н. М.], находясь вне связи времен, отрицает всякую „связь”»²⁸; «Лермонтов бросился в мир, но очутился вне истории мира – и потому его эмпирическая личность явилась как бы законченной вне роста истории»²⁹; «Лица» «Печерина-Лермонтова» не видно, а «маска» страшна, и от него все шарахаются. Но только тот, кто сможет пережить все бури, сможет понять и «маску» и «лицо», тогда же страшная «маска» преобразуется в прекрасное изображение, – заключает Робакидзе³⁰.

Нередко Робакидзе протестует против критиков Мережковского. В статье «Листки» он пишет: «На-днях в петроградской „Речи” появилась интересная статья Ф. Батюшкова о критических очерках Д.С. Мережковского в защиту от претенциозных нападок Когана»³¹. Робакидзе, солидаризируясь с рецензией Батюшкова (и, косвенно, с Мережковским), выступает против критического манифеста Когана: «Уже видно, что Коган в плаще Уайлда просто смешон. Бросить в мир эстетический манифест и угощать читателей такими деревянными афоризмами – это то же самое, как если б какой-нибудь карлик продемонстрировал мраморный жест стройного и гордого римлянина. Но суть не в том. Коган убеждает нас, что „можно любить поэзию без поэтов”, ссылаясь на Гомера и Шекспира. Но примеры Гомера и Шекспира не убедительны, – ибо, как справедливо замечает Ф. Батюшков, „Эпос и драма с общенародным и мировым значением, к которым комментариями служат данные о народе и эпохе, где и когда они возникли, находятся в иных условиях оценки, чем произведения, создаваемые в современном обществе”»³². «Творение неразрывно связано с личностью творца, – и Мережковский, против которого ополчился Коган, не называя его имени, идет по правильному пути, когда он, органически переплетая произведение с личностью его создателя, разъясняет смысл произведения, исходя из особенностей духовного облика его автора»³³.

Революционное изменение жизни после Первой мировой войны своеобразно преломляется в нехудожественных произведениях Гр. Робакидзе, в которых он активно удерживает Мережковского в своей творческой и социальной памяти.

²² Там же, с. 21.

²³ Там же, с. 23-24.

²⁴ Там же, с. 24.

²⁵ Там же, с. 29.

²⁶ Там же, с. 27-29.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, с. 31.

²⁹ Там же, с. 32.

³⁰ Там же, с. 33.

³¹ Робакидзе, Григол. Листки. Нацереби [Сочинения], кн. III, с. 135-137; с. 136 (на рус. яз.). Первая публ.: Кавказ, 1915, № 280, 12 декабря, с. 3.

³² Там же.

³³ Там же, с. 137.

В статье «Поэты в „большевизии”», напечатанной на грузинском языке в газете «Сакартвело» в 1920 г., когда Мережковский уже находился в эмиграции, Робакидзе пишет о большевистской России и обращает внимание на развитие в ней искусства. Он отмечает, что в России революционное разрушение было заранее «прочувствовано» (Тютчевым, Достоевским, Вл. Соловьёвым, Вяч. Ивановым, Андреем Белым, Мережковским)³⁴.

По его мнению, дионисийское в большевизме, который является материалистической системой, может быть только негативным. Позднее Робакидзе отмечал, что он был и остается писателем, направляющим свой творческий путь «ни направо», «ни налево», а на «третий берег, берег невидимый, но более приемлемый». В рукописном варианте «Pro domo sua», который он отправил своей последней возлюбленной, Гите фон Штрахвиц, в 1962 г., Робакидзе пишет: «В Советском Союзе думают, что я стою на втором берегу. Неправильно. Я стою на „третьем берегу реки”, и есть такой берег. Кто не стоит на этом берегу, не сможет быть ни мыслителем, ни художником. В 1932 году я написал роман „Die gemordete Seele” (который был опубликован в 1933 году). Этот роман, попытка, единственное во всей мировой литературе – „атмосферное” отражение „советов”. Сталин только раз показывается, и то в ночном видении, а в самом деле нигде...»³⁵. Как бы смог автор сделать таким своё произведение, если бы не стоял на «третьем берегу»? Под «третьим берегом» Робакидзе, по нашему мнению, подразумевает объективность творца, свободного от политической предвзятости³⁶. Художественное чутье как бы само ведет такого творца к отрицанию рокового демонизма большевизма. Автор и здесь, и в письмах к знакомым в Грузии, несколько раз повторяет свои высказывания. В письме 1931 г. (в марте того же года ему удалось уехать в Германию) он писал почти то же, что спустя 31 год³⁷. Он противник большевизма, но считает, что оценить правдоподобно это зло можно, только проживая в Советском Союзе. Наверное, поэтому он считает, что роковой демонизм большевизма он познал глубже, чем эмигрировавшие раньше писатели, в том числе и Мережковский (письмо Никосу Казандзакису, 1952 г.)³⁸.

И до собственного отъезда из СССР Гр. Робакидзе часто упоминает видного мыслителя, например, в письме австрийскому писателю Стефану Цвейгу 9 сентября 1927 г.: «Моя эстетическая линия была (и остаётся) такой: Шарль Бодлер, Артюр Рембо, Поль Клодель, Райнер Мария Рильке, Стефан Цвейг, Достоевский, Ницше, Розанов, Мережковский, В. Иванов, Ал. Блок, Андрей Белый. Вы как художник и критик поймете, что я имею в виду. Как же мне продолжать эту линию в Грузии? Только творчески»³⁹.

³⁴ Робакидзе, Григол. Поэтеби болшевизиаши [Поэты в «большевизии»] // Сакартвело, 1920, № 86, 28 августа, с.2-3; с. 3 (на груз. яз.).

³⁵ Робакидзе, Григол. Гулнадеби [От сердца] // Pro domo sua: Тбилиси: Артануджи, 2012, с. 93-100, с. 93 (на грузинском яз., в пер. с немецк.). – Текст написан в 1962 г.; первая публикация: 1991 г.

³⁶ Возможно и иное истолкование метафоры: «Выражение *стояние на третьем берегу* – метафорического содержания, оно метафизически истолковывало *эмигрантское состояние* писателя. Просмотр автобиографических текстов показывает, что Робакидзе связывает собственную идентичность с Грузией, хотя грузинскость для него есть нечто большее, чем географическая, материальная данность <...> для Робакидзе пребывание в Германии не связывается только с поиском для себя убежища – это культурное пространство было для него и внутренне привлекательным, или уход за границу для писателя был, одним словом, свободным интеллектуальным выбором, соответственно, тот сам себя не воспринимает эмигрантом в общепринятом смысле этого слова, в таком случае он сам находил бы себя стоящим на втором берегу» (Хведелидзе, Иракли. Месаме напирзе дгома: григор робакхидзис эмигрантули автобиография [Стояние на третьем берегу: эмигрантская автобиография Григола Робакидзе] // VII International Symposium Contemporary Issues of Literary Criticism: Literature in Exile. Emigrants' Fiction: Proceedings. Ed. Irma Ratiani. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2013, Vol. I, p. 281-287; с. 286-287 (на груз.яз.)). (Прим. ред.).

³⁷ Феодосиев, Сергей. На третьем берегу. Григол Робакидзе: судьба писателя в XX веке // Зеркало недели. Украина, 2006, № 19 (19–26 мая) (рубр. «Социум»). Эл. ресурс: http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/na_tretiem_beregu_grigol_robakidze_sudba_pisatelya_v_hh_veke.html, 30.05.2016.

³⁸ Робакидзе, Григол. [Письмо к Никосу Казандзакису XIV: от 17 декабря 1952 г.] // Он же. Пиради мимощера, [Личная переписка], Тбилиси: Артануджи, 2012, с. 96 (на груз. яз.; пер. с немецк. Мариам Кхсоврели, Георги Цинцадзе). – «Другие, в наибольшей степени эмигранты, эту болезнь перенесли на собственном теле – но им все-таки не хватает углубленного духовного видения, чтобы глубоко представить пережитое. Писатели: Мережковский, Бердяев, Франк, Федотов, Степун и т.д. ушли из Советского союз поздно, но, как некоторые говорили, демоническую силу большевизма понять не смогли. Мой случай другой. Годами я терпел силу большевизма его демонического фазиса».

³⁹ Робакидзе, Григол. [Письмо Стефану Цвейгу] // Он же. Нацереби, кн. V, с. 678-681; с. 679 (на рус. яз.). Первая публикация на русском яз., в переводе с немецкого Константина Азадовского, в: Звезда, 2004, № 9.

Вряд ли речь идет только об *эстетической* линии. Уже давно находясь в эмиграции, в 1944 г., в статье «Истоки Грузии» Робакидзе отмечает, что из многих авторов, которые изучали Традицию⁴⁰, он хочет назвать лишь следующих: «француза René Guénon, немца Leopold Ziegler, итальянца Iulius Evola, датчанина Wilhelm Prönbeck, русского Дмитрия Мережковского».⁴¹

Когда и где ещё могли встречаться Д.С. Мережковский и Григол Робакидзе в эмиграции – этот вопрос остается открытым.

Приложение

Гр. Робакидзе

Мережковский⁴²

Не памяти, а самой А.И. Ф. страницы
эти, вместе с ней пережитые, посвящаю

1.

«Юлиан робко поднял глаза, прикоснувшись к стене; притаив дыхание – и замер. Это была она. Под открытым небом стояла посередине храма только что из пены рожденная холодная, белая Афродита-Анадиомена во всей своей нестыдящейся наготы. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, еще не зная, что это – ее собственная прелесть. отражённая в небе и море, как в вечных зеркалах. Прикосновение одежд не оскверняло ее. Такой стояла она там, вся целомудренная и вся нагая, как это безоблачное почти черно-синее небо над головой. Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось. Вдруг он почувствовал, что трепет благоговенья пробежал по телу его. И мальчик в монашеских одеждах опустился на колени перед Афродитой, подняв лицо, прижав руки к сердцу. Потом все так же вдали, все так же робко, сел на подножие колонны, не отводя от нее глаз, цека прикоснулась к холодному мрамору. Тишина сходила в душу. Он задремал, но сквозь сон чувствовал ее присутствие: она опускалась к нему ближе и ближе; тонкие, белые руки обвилились вокруг его шеи. Ребенок отдавался с бесстрастной улыбкой бесстрастным объятиям»⁴³.

Так говорит Мережковский о Юлиане Отступнике. И кто знает: не является ли здесь отрок Юлиан юношей Мережковским, который пятнадцать лет тому назад первый раз увидел эллинскую землю и на ней – безмолвные памятники языческой красоты. Плоть умерла, остался мрамор, – но в холоде его художник почувствовал дионисову душу, скованную страсть. Мрамор мертв, но дышит в ощущении поэта; он бесстрастен, но прекрасен, – и художник страстно его созерцает. Это – бесплотная страсть, страсть-мечта, еще не нашедшая себе живой плоти. Мережковский любит белый, холодный мрамор: он с собой носит осколки пентеликонского мрамора, привезенные им из Акрополя. И замечательно! В романах его любовь не воплощена в жгучую страсть: она холодна, как мрамор; женщина не явлена

⁴⁰ Полагаем, имеется ввиду т.наз. Изначальная, или Примордиальная традиция, по смыслу трудов Р. Генона. Ср.: Грицанов, Александр. Генон Рене // Он же. Новейший философский словарь. 3-е изд., исправл. Минск: Интерпрессервис, с. 232-234. Эл. версия: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/New_Dict/162.php. 31.07.2016.

⁴¹ Робакидзе, Григол. Сакартвелос сатавени [Истоки Грузии] // Он же. Нацереби, кн. IV, с. 84-105; с. 84 (на груз. яз.).

⁴² Первая публикация: Робакидзе, Григол. Мережковский // Закавказье, 1909, № 65, 25 апреля, с. 2; № 66, 26 апреля, с. 2 (на русском языке); в рубрике «Фельетон» (Робакидзе, Григол. Нацереби [Сочинения] в 5 кн., кн. II, с. 665). Мы воспроизводим текст по его *второй* публикации (тоже на русском), в: Робакидзе, Григол. Нацереби [Сочинения] в 5 кн., кн. II, с. 390-395. Соответствующие номера газеты «Закавказье» оказались недоступными в Национальной парламентской библиотеке Грузии (несмотря на то, что они занесены в каталог библиотеки, под шифром и инвентарным номером, см.: <http://www.nplg.gov.ge/paperge/ka/browse/001504/set/00014274/>; дата доступа 17.07.2016). – Орфография текста усовременена, в т.ч., в отличие от публикации 2012 г., введено бездефисное (раздельное либо слитное) написание некоторых слов / словосочетаний. Исправлены явные опечатки. Следуя публикации 2012 г., сохраняем характерную пунктуацию Робакидзе, в т.ч. такую ее особенность, как склонность к двоеточиям (в т.ч. двукратные употребления этого знака в рамках одного сложного предложения). Вспомним склонность Андрея Белого к тире.

⁴³ Фрагмент из романа «Смерть богов», длиной в 4 ½ абзацев, процитирован у Робакидзе без членения на абзацы.

чувственно-реально: она бесстрашна как статуя; точь в точь – мраморная Афродита. Леонардо Мережковского больше любит дальний образ Джиоконды, чем живую Джиоконду. Почему? Не потому ли, что художник Мережковский слишком ясно видит несовершенство живой плоти жизни и слишком близко ощущает совершенство мертвого тела мрамора! И думается: обнимая бесстрастными руками отрока Юлиана мраморное тело «из пены рожденной», поэт Мережковский впервые встосковал по живой плоти воскресшей Афродиты. Встосковал⁴⁴ – и с тех пор тоска эта не покидает его вечных и страстных дум.

Онтологически тоска – предчувствие иного бытия, в отличие от скуки, которая выражается в предощущении не-бытия. И художник, полный творческой тоски, кровно ощущает двойственность бытия: то, что есть, и то, чего нет, но что будет или должно быть. Он видит, что бытие мира двойственно реально и не приведено в высшее идеальное единство – и двойственность эта рисуется его творческому воображению как некоторая изначальная борьба двух мировых сил. Знаменательно, что Мережковский, узрев прекрасный храм св. Софии впервые, *напал*⁴⁵, по его же словам, на универсальную тему своей трилогии «Христос и Антихрист».

И неудивительно: почувствовав красивое тело мертвого мрамора, поэт затосковал по освобождению души, скованной в нём. Мрамор прекрасен, но мёртв: дух жив, но бесплотен. Мрамор ищет жизни в духе; дух ищет плоти в мраморе. И жаждет художник их взаимного нахождения: воплощения духа и одухотворения плоти. А пока... художник лишь созерцает страшную борьбу между этими двумя реальностями, борьбу, которая представляет собой религиозное раскрытие смысла мировой истории. Плоть без Духа, или бездушная плоть, – это языческий мир во всей его земной красоте; Дух без Плоти, или бесплотный дух, – это христианский мир во всей его небесной прелести. Первое – откровение Отца: язычество, второе – откровение Сына: христианство. Неизбежно их примирение в высшем религиозном синтезе, неизбежно третье откровение, откровение Духа: «новое небо и новая земля», воплощенный дух и воскресшая плоть. Такова схема художественных символов, раскрытых Мережковским в его трилогии.

От эстетики Плоти художник Мережковский перешёл к религии Духа. Мрамор как символ вызвал дух как реальность: символ стал реальностью.

2.

Отсюда открывается творчество Мережковского. Многие не признают, что Мережковский – творец. «Творчество требует, – пишет один, – синтетического склада духа, а Д. Мережковский – аналитик. Аналитик, без капли синтеза. Какими вышли его Юлиан, Леонардо и Петр?» – спрашивает критик и отвечает: «Дети в игре из раскрашенных кубиков откладывают целые картины. Д. Мережковский в больших литературных работах раздробил громадные целые фигуры на сотни кубиков, эти кубики красиво грудю показал читателю. Аналитик разобрал фигуры на куски, а синтеза – собрать куски в целое – не оказалось, – груды и остались грудями».

Но так ли это? Я думаю, что мнение это ошибочно: оно основано на недоразумении. Дело в том, что Мережковский является творцом в особом смысле. И трилогия его, как художественное целое, не удалась вовсе не потому, что он не творец, а потому, что тема ее – тема мирового гения. Но Мережковский достаточно даровит, чтобы то, *что ему нужно*⁴⁶, раскрыть с необычайной художественной силой. Мировая драма Ибсена «Кесарь Галилеянин» бесспорно выше романа Мережковского «Юлиан Отступник». Но только – как художественное целое. Отдельные же стороны, имеющие большой символически смысл, раскрыты гораздо глубже у Мережковского, чем у Ибсена: волшебные превращения у первого происходят в страшных подземельях, у второго – просто в комнате: мистицизм первого насквозь реален, мистицизм второго только символичен. И так – всюду. Мережковский, скучный археолог, вдруг перед нами встает как глубокий мистик и нежный поэт. Это «вдруг» для читателя – мелочь, но для него – все: как бы нарочно, для какой-то дальней цели...

⁴⁴ Это слово («встосковал») у Робакидзе.

⁴⁵ Это слово («напал») у Робакидзе.

⁴⁶ Здесь и во всех последующих случаях – курсив в источнике.

Мережковский – творец своеобразный. Существует некоторая противоположность между жизнью и творчеством. Конечно, и «жизнь» *творится* и «творчество» *живет*, но творчество жизни и жизнь творчества – явления разного порядка. Жизнь всегда действительна; творчество всегда созерцательно. Художественный символ творится в созерцании; жизненная реальность открывается в действии. Воля художника – его зрение; зрение жизни – ее воля. Мережковский насквозь созерцателен, и в этом отношении он бесспорно – творец. Но его художественная созерцательность не выдержана: она, так сказать, слишком созерцательна: он созерцает, как творится поэтический образ, а сам стоит в стороне; он прежде всего создаст поэта, а потом будет им творить. Здесь скрыта загадка его художественного творчества. Блестящим подтверждением этой мысли может служить тот факт, что Мережковский достигает высшего проявления творческой мощи только там, где он создает художника. Он воскрешает образ несравненного Леонардо, а Леонардо пишет бессмертный портрет прекрасной Джиоконды, – и страницы, посвященные творческому процессу художника Леонардо, навсегда останутся совершенными в сокровищнице художествен[ных] творений. Он созерцает пленительный образ прекрасной Афродиты, из пены рожденной и в мраморе воплощенной, – а чтобы бесстрастно почувствовать ее застывшую страсть, Мережковский должен обнять ее руками отрока Юлиана. И так всюду: Мережковский – творец в творчестве другого: он видит чужими, но дорогими глазами; он чувствует чужою, но родной душою.

3.

И это так и должно быть. Ибо Мережковский не только художник, но и мудрец (не философ); он больше чем поэт, он – провидец. И здесь открывается другая сторона его творчества. Я говорю о моменте вечности, поскольку он определяет его художественное созерцание. Кажется, никто из поэтов, близких к нам по времени, не обладает таким сильно развитым чувством вечности, как он: он чувствует времена, он ощущает историю, и притом, и то и другое *sub species aeterni*⁴⁷. Какая-либо вещь из затерянных времен способна вызвать в его сверхисторическом представлении реальность явлений, в них совершившихся: осколки мрамора, взятые им из Акрополя, воскрешают в его памяти эллинский мир во всей его языческой красоте. Поистине он «помнит» невиданное и неслышанное; перевоплощаясь вглубь времен, он до реальности переживает воображаемое. *Он чувствует вечность – и воскрешает времена*. При виде какой-либо старинной вещи Мережковский воссозидает минувшие эпохи, – и тогда вещь эта для его сознания превращается в символ исторической действительности. В художественном восприятии истории Мережковский строгий символист: для него история – ряд символов, геометрически законченных. И не только вещи, но и личности являются у него символами. Юлиан, Леонардо, Петр – это не просто личности: они прежде всего живые символы, как бы сигналы человеческой истории. Поскольку они – личности, он их любит: воскрешает; поскольку они – символы, он их разлагает: показывает. И лица, в которых он прозревает символы чего-то, и символы, которые он превращает в какие-то лица, – одинаково становятся «вечными спутниками» человечества, явными как лица и тайными как символы, Мережковский на лице читает загадку: видит символ, и в символе прозревает явное: созерцает лицо. А лицо-символ или символ-лицо является «вечным спутником».

Воскрешая «вечных спутников», Мережковский становится их, так сказать, «метафизическим провожатым». Пушкин, Толстой, Достоевский, Леонардо, Юлиан, Петр, Гоголь, Лермонтов, – все они – «вечные спутники», а сам – их «толковник»: они говорят на чужом языке, – он их переводит; они творят, – он их толкует. И вся почти литературно-художественная деятельность Мережковского представляет сплошное толкование любимых авторов. В подборе писателей по центральному его вопросу о плоти и духе особенно посчастливилось ему. Так, например: Мережковский-художник созерцает красивое, но бесстрастное тело мрамора; Мережковский-провидец томится по бессмертному телу воскресшей плоти. И в этой созерцательной тоске перед его проникающим взором раскрывается страшная борьба между плотью и духом. И холодному анализу подвергает он бездну плоти и бездну духа; и конечно, не как непосредственный творец, а как творец

⁴⁷ Под знаком / с точки зрения вечности (лат.). В публикации 2012 г. – перевод латинского выражения на грузинский: кстати, единственное издательское примечание к тексту, не считая указания на первую публикацию в конце тома.

«толковник». Лев Толстой является ему «тайновидцем плоти», а Ф. Достоевский – «тайновидцем духа». Мистерии пола он вскрывает в творениях первого; томления души он видит в созданиях второго. Разлагает и показывает, а синтез скрывает в каком-нибудь намеке: штрих вместо цельной картины, чтобы указать на даль, еще не приближенную. И здесь он – мастер, один: не имеет себе равного.

4.

Мережковский сильнее других пережил кризис современного сознания и глубже других заглянул в страшные бездны душевного раздвоения. В этом смысле он прямой ученик Достоевского, этого гениального прозорливца человеческой души. Кажется иногда, что глубже Мережковского никто не понял тайны раздвоенности. Христос и Антихрист, Богочеловек и Человекобог, культ Мадонны и разврат Содомы, все это «реальные символы» живого раздвоения. Всюду – двойство, везде – бездна, верхняя и нижняя. Мережковский располагает их с геометрической правильностью. Но странно: рисуя верхнюю бездну, из поля его зрения⁴⁸ как бы нижняя ускользает. И он делает маленькое примечание: это – только «зеркальная, ложная, плоская глубина, плоская бездна».

Мережковский никогда не говорит: он таинственно намекает. Но здесь он делает больше чем намек: это как бы намек на намек. *Нижнюю бездну он видит в зеркальной глубине.* А зеркало, как символ, таит в себе тайну мира. И кто разгадал, тот знает... Мы хотим знать себя (самосознание, самопознание), видеть свое лицо, – и мы смотрим в зеркало, видим свое отражение. И видя отражение, мы раздваиваемся: лик и двойник. Как? Отражение нас не удовлетворяет: желаем видеть лучшее лицо. И начинаем подделывать себя, обманывать себя поддельным (ложным) отражением: надеваем маску и показываем «личину». В зеркале впервые увидели мы наше несовершенство; поддельное отражение впервые создало маску. Но маска – тоже символ: она, ведь, личина нашего двойника, безобразного и смешного. И мы, видя в последней глубине это лицо, невольно предаемся смеху: на устах наших скользит зловещая улыбка. Является смех, тоже как символ чего-то: *улыбка из-за зеркала...* Смешно, потому что смешанно – говорит Мережковский. И действительно, как не смеяться, когда вместо прекрасного слияния безобразное соединение! В этом – философия смеха. Смех Мефистофеля – мудрость «Фауста» (Гете); улыбка Доврского деда – глубина «Гюнта» (Ибсен); чорт Ивана Карамазова – гениальное воплощение символа раздвоения (Достоевский); искушение Христа таит в себе скрытую улыбку дьявола, – в этом высшая мудрость евангелия: Христос не поддался.

И так – всюду: лик и отражение, «я» и двойник; а в последней глубине – смех. И Мережковский строже других посмотрел в бездну смеха: посмотрел и сам не засмеялся. Оттого, может быть, он и понял смех Гоголя. Гоголь засмеялся так сильно, что сошел с ума: узнал Мережковский.

5.

История мировая раскрывается Мережковскому в некоторых символах: он художник, он не может *видеть* иначе. Символ же у него скрывает под собой некий смысл: он рационалист, он не может *понять* иначе. Но *рационал-символизм* Мережковского своеобразен. Символ, имеющий смысл, есть реальность, – а потому мирозерцание Мережковского в высшем порядке *насквозь реалистично*. Смысл, раскрывающийся в символе, не совсем показывает лицо, скрывает тайну, – а потому миропонимание Мережковского в высшем порядке *насквозь мистично*.

Здесь, по моему, скрыта причина того, что Мережковский в последнее время перешел от гностицизма к прагматизму, от философии созерцательности к философии действительности. Он же подпал под влияние философов: француза – Анри Бергсон[а] и американца – Виллиам[а] Джемс[а], давших философское обоснование религиозному прагматизму. *Истина рождается в*

⁴⁸ Сохраняем конструкцию, неправильную с точки зрения школьной грамматики (французской – с XVII в., русской – начиная с Ломоносова) – деепричастный оборот с подлежащим, отличным от подлежащего главной (управляющей) части составной конструкции. Вспомним пример: «идучи я в школу, встретился со мною приятель». Такой русский писатель, как Николай Лесков, не брезговал этой «неправильностью».

волевым акте, – вот сущность их учения. Существо догмата открывается не разуму, а воле, не ведению, а деланию, – говорит вслед за ними Мережковский и добавляет: не что-то *знать*, а чего-то *хотеть* и что-то *делать* нужно для того, чтобы постигнуть существо догмата («Речь» 1908, № 190). Не здесь ли причина, почему Мережковский несколько месяцев тому назад перенесся от «созерцательного» Пушкина к «действенному» Лермонтову?!

Но замечательно: Мережковский больше других людей искания понимает, что религия рождается в волевым акте, но меньше чем кто-либо другой способен на этот акт. Он созерцатель без капли действия: созерцание его обречено на бездействие. Может быть, здесь страшный момент его жизненной драмы: кто знает!

Познакомившись с ним, я вспомнил одну интересную страницу из его «Леонардо». Маккиавелли⁴⁹ условился с Леонардо – освободить тайно мадонну Марию, заключенную в темницу Цезарем Боржия. Приготовились. Накануне дня освобождения они узнают, что у Марии горло перерезано. «Леонардо жалел Марию, – замечает Мережковский, – и ему казалось, что он не остановился бы ни перед какою жертвою, чтобы спасти ее, но в то же время, в самой тайной глубине сердца его, было чувство облегчения, освобождения при мысли о том, что не надо больше действовать». Это «чувство облегчения» – не есть ли самое глубокое и самое основное в душе самого Мережковского?! Думаю, что да.

Но вот и другое место: в чудных картинах – муки раздвоения. Леонардо писал портрет Джоконды. В загодочных извилинах ее губ он уловил всезнающую улыбку, «вещую мудрость». А улыбка эта – душа самого Леонардо: только в ее отражении. Он любил Джоконду еще неведомой любовью: глубоким взором *созерцал* ее, – и в миг, когда созерцание готово было перейти в жизнь, он подавлял в себе желание предвкушения. И он начинает рассказывать сказки. Между прочим, и о Пещере. После долгих скитаний среди голых, мрачных скал, достиг он, наконец, пещеры и остановился у входа в недоумении. Он вошел решительно и сделал несколько шагов. Блуждал во мраке. Пробыв некоторое время, он почувствовал зараз страх и любопытство: «страх перед исследованием темной пещеры и любопытство – нет ли в ней какой-либо чудесной тайны?» Но любопытство победило.

– «И вы узнали тайну пещеры? – спросила она

– Узнал то, что можно узнать.

– И скажете людям?

– Всего нельзя, и я не сумею...

– А что, если мало одного любопытства, мэссер Леонардо? – проговорила, с неожиданно блестящим взором. – Что если нужно другое, большее, чтобы проникнуть в последние, и может быть, самые чудные тайны Пещеры?

И она посмотрела ему в глаза с такою усмешкою, какой он никогда не видел у нее.

– Что же нужно еще? – спросил он. Она молчала».

Поднялась последняя завеса – и тайна Леонардо открылась в молчании Джоконды: «пещерная» загадка сложилась в ее вещую улыбку. И в улыбке этой Леонардо увидел тайну своей души: *созерцательное предвкушение без жизненного воплощения, прекрасный символ без живой реальности, дальний образ Джоконды без самой Джоконды*.

Что, если мало одного любопытства? В этом вопросе Джоконды и Мережковский, должно быть, увидел тайну своей души: *в созерцании гениален, в действии немошен*.

Есть много тайн во вселенной, и многие их прозревают; но не могут их открыть, высказать: тайна остается тайной, по крайней мере, для других. Необходимо большее, нечто пророческое, чтобы открыть другим собственную тайну. Тогда, может быть, созерцание перейдет в действие, слово – в жизненный акт. Кажется иногда, что Мережковский, подобно Леонардо, заглянул в Пещеру, узнал тайну ее, но не может «всего» сказать, да и «не сумеет».

Проблема Мережковского – наша жизненная загадка, и надо ее понять. Больше всех звуков любит он «тишину после музыки», и знает, что «последний» ужас не в грозе и буре, а «в веянии тихого ветра». Ему слышно это веяние, но не может нам передать: Чтобы и мы услышали, необходимо сначала пережить грозу и бурю...

(1909)

⁴⁹ Так (с двумя к) в источнике.

Tamar Gogoladze, Nino Mindiashvili: **Dmitry Merezhkovsky in the perception of Grigol Robakidze (a preliminary exploration of the issue)**

The article contains brief account on Grigol Robakidze's experience from meetings with Dmitry Merezhkovsky and reading his texts. It pays attention to Robakidze's estimations, analysis and development of Merezhkovsky's attitudes and pronouncements as an artist, literary critic and philosopher of history. The authors of the article are inclined to think that the occasions attended to witness for a typological commonality between these remarkable philosophising writers of the 1890s/1910s – 1930s. Particular attention is paid to Merezhkovsky's and Robakidze's analysis of Mikhail Lermontov's personality and works. The article is appended with a republication of the 1909 essay of Robakidze "Merezhkovsky" which is virtually inaccessible to readers from outside Georgia.

Key words: convergence and divergence, Dmitry Merezhkovsky and Grigol Robakidze, "Third Shore".