

Е. Андрущенко



ВЛАСТЕЛИН «ЧУЖОГО»:

текстология и проблемы поэтики
Д.С. Мережковского

Е. Андрущенко



ВЛАСТЕЛИН «ЧУЖОГО»:
текстология и проблемы поэтики
Д.С. Мережковского

Водолей Москва 2012

УДК 882
ББК 84(2Рос=Рус)6
А66

Печатается по решению Ученого совета
Харьковского национального педагогического университета
им. Г.С. Сковороды (пр. № 3 от 01.06.2012)

Рецензенты:

В.С. Баевский, доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета;

В.А. Гусев, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета им. О. Гончара;

В.К. Кантор, доктор философских наук, профессор кафедры истории философии НИУ «Высшая Школа Экономики».

ISBN 978-5-91763-129-5

© Е.А. Андрущенко, 2012

© О. Сетринд, оформление, 2012

© Издательство «Водолей», оформление, 2012

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ, или «САМ СЕБЕ ТЕКСТОЛОГ»

Эта книга посвящена текстологии и некоторым проблемам поэтики Д.С. Мережковского. Она была задумана в связи с теми особенностями его текстов, которые, по нашему мнению, обнаружились при подготовке произведений к публикации. Но в том споре о текстологии, который вели между собой ученые на протяжении последних пятидесяти лет XX в., вопрос подготовки к публикации был лишь частью обсуждаемых проблем. Об этом идет речь в книге А.Л. Гришунина «Исследовательские аспекты текстологии» (1998), в которой подчеркивались именно исследовательские возможности и понимание специфики этой части науки, которое по сей день разделяется не всеми, возможно, из-за общего снижения интереса к такого рода работе с текстом или, как он сам полагал, из-за «снижения филологической культуры»¹. Во всяком случае, в словах А. Рейтблата, писавшего о литературоведах, которые

«поглощены Гоголем и Достоевским, Булгаковым и Ахматовой, а то, что читается большей частью населения, презрительно именуется “чтивом”, не заслуживающим траты времени и исследовательских усилий»,

– выражен упрек в «научном “снобизме”»:

«...разыгрываются целые дискуссии о том, чихнул или не чихнул Пушкин в том или ином месте, ставить или не ставить запятую при публикации его стихотворения, а издающиеся миллионными тиражами книги, вызывающие споры современников, отвечающие на их

¹ Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. – М.: Наследие, 1998. С. 4.

интеллектуальные и эстетические запросы, остаются вне исследовательского внимания»¹.

Думается, и произведения массовой литературы, и произведения литературы «высокой», и литература древняя, и средневековья, и классика, оказываясь объектом исследовательского внимания, могут быть лучше и вернее поняты, если их осмысление начинается с работы текстологической. И расстановка знаков препинания в стихотворениях Пушкина, и цензурные изъятия из произведений советской литературы, и источники акунинских текстов в таком смысле получают одинаковый статус.

Перефразируя название известной когда-то телевизионной передачи, можно сказать, что каждый литературовед – «сам себе текстолог». Приступая к решению какой-либо научной задачи, он в том или ином объеме должен поначалу выполнить работу текстолога, если у него нет возможности воспользоваться результатами деятельности другого текстолога по изучению истории текста. И выполняет ее, не обязательно надеясь установленный и выверенный текст опубликовать. Так, например, задавшись целью осмыслить пьесу М. Горького «Васса Железнова», какой текст следует выбрать для анализа? Такие вопросы стоят и перед литературоведами, имеющими дело с «Записками охотника» И. Тургенева, текстами произведений И. Гончарова или Н. Лескова, не подвергавшимися проверке. Сколько ложных утверждений о Пушкине порождено «Записками А.О. Смирновой», опубликованными Л.Я. Гуревич и принятыми за подлинные²? Это стало понятно после выхода в свет выверенного текста, подготовленного С.В. Житомирской³. А ведь они вошли в статьи авторитетных специалистов по творчеству Пушкина, стали, так сказать, достоянием пушкиноведения. Одной из первых «жертв» ложных «Записок» был сам Д. Мережковский как

¹ Рейтблат А. Русский извод массовой литературы: непрочитанная страница // Новое литературное обозрение. 2006. № 77. С. 405.

² Записки А.О. Смирновой (Из записных книжек. 1826–1845 гг.). СПб.: Изд. ред. «Северного вестника», 1895, ч. 1.

³ Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. Изд. подг. С.В. Житомирская. М.: Наука, 1989 (Серия «Литературные памятники»).

автор важнейшей для его наследия статьи «Пушкин». Как быть с осмыслением наследия академика А.И. Белецкого и установлением места его трудов в истории литературы, если обнаружилась «Докладная записка о Воскресении Христовом», ему приписываемая? Когда деятельность литературоведа оторвана от работы текстолога,

«вся историческая и проблемно-теоретическая часть литературоведения не находит опоры в той конкретно-фактической и методической основе, которую могла бы предоставить ей текстология, если бы в полной мере проявлялись ее возможности»¹.

Между тем, такой подход и сегодня не представляется бесспорным², и в ушедшем веке вызывал немало возражений: напомним о дискуссиях 1950-х, 1960-х гг.³, вышедших впоследствии работах С.А. Рейсера⁴ и уже в 1990-х гг. А.Л. Гришунина, который стремился провести мысль «о насущной необходимости неформального понимания задач текстологии и более широкой ее ориентации»⁵. Может быть, способствовать этому будет осмысление тех возможностей, которые открывает текстологическое прочтение

¹ Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. С. 3.

² Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. [Отв. редактор И.В. Корниенко]. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009.

³ Бухштаб Б.Я. Что такое текстология? // Русская литература. 1965. № 1; Лихачев Д.С. По поводу статьи Б.Я. Бухштаба // Русская литература. 1965. № 1; Б.Я. Бухштаб «О природе текстологии и проблеме выбора основного текста»; А.Л. Гришунин. «К спорам о текстологии», Е.И. Прохоров. «Предмет, метод и объем текстологии как науки»; Д.С. Лихачев. «Ответ Б.Я. Бухштабу и Е.И. Прохорову» (Русская литература. 1965, № 3. С. 125–162); Прохоров Е.И. Текстология (Принципы издания классической литературы). – М.: Высшая школа, 1966 и др.

⁴ Рейсер С.А. Основы текстологии. Изд. 2. Уч. пособие для студ. пед. инст-в. – Л.: Просвещение, 1978.

⁵ См. как разница в понимании задач текстологии описана для студентов: О.Б. Волкоморова. Текстология: Учебно-методический комплекс для студентов специальности «Издательское дело и редактирование». – Тюмень, 2008.

.....

текстов одного писателя. Как справедливо говорит М. Одесский, «в современной научной ситуации успех сочинения о текстологии обеспечивается не столько неординарным подходом к ее “аспектам”, сколько примерами»¹.

В нашем случае одна из проблем, связанных с пониманием задач текстологии, снимается – речь пойдет о текстах, подготовленных к печати и изданных. Не стремимся дать ответ на вопрос о самостоятельности текстологии как науки. Оставались открытыми и требовали осмысления проблемы атрибуции и датировки, состава и происхождения, освобождения от разного рода наслоений, характер изложения и стиль, объяснение «темных» мест, имен, названий, фактов, установление источников книг Д.С. Мережковского. По-видимому, некоторые из принятых решений неточны, не окончательны и еще требуют корректировки в процессе дальнейшей работы исследователей над этими текстами. Некоторые проблемы так и остались открытыми. При всей необходимости такого исследования, оно все же предваряет изучение этих памятников как художественной целостности и немыслимо без последующего историко-литературного анализа. Нам думается, что существующий в сознании некоторых литературоведов стереотип, согласно которому текстологическое исследование – это вещь необязательная, техническая, без которой научное осмысление произведения может и обойтись, ошибочно. Такое литературоведение превращается в «интерпретационное», о кризисе которого и необходимости поисков новых подходов говорилось неоднократно. Мы стремимся представить текстологию и историко-литературный анализ как взаимосвязанные стороны процесса постижения особенностей поэтики писателя, продемонстрировать те плодотворные возможности, которые текстология открывает перед исследователем, стремящимся пройти путь от писательского замысла до его реализации, а иногда и восприятия читателем и, наконец, сделать некоторые выводы о том, о каком эстетическом явлении в случае с Д. Мережковским следует говорить. Источником его

¹ Одесский М. Признания посвященного // Новое литературное обозрение. 1996. № 36.

вдохновения была не действительность, не живые люди с их страданиями, слабостями, поступками, а то, как все это пересоздано творческим воображением другого художника. М. Бахтин называл такой тип творчества подменой ценностного контекста литературно-материальным. Он писал, что в подобных случаях

«... творческий акт автора совершается сплошь в чисто литературном ценностном контексте, ни в чем не выходя за его пределы и сплошь во всех моментах только им осмысливаясь, здесь он ценностно рождается, здесь он и завершается, здесь он и умирает. Автор находит литературный язык, литературные формы – мир литературы и ничего больше, – здесь рождается его вдохновение, его творческий порыв создать новые комбинации-формы в этом литературном мире, не выходя за его пределы. Действительно, бывают произведения, замысленные, выношенные и рожденные в чисто литературном мире. <...> Автор преодолевает в своем творчестве чисто литературное сопротивление чисто литературных старых форм, навыков и традиций (что, бесспорно, имеет место), никогда не встречаясь с сопротивлением иного рода (познавательно-этическим сопротивлением героя и его мира), причем его целью является создание новой литературной комбинации из чисто литературных же элементов...»¹.

Это наблюдение содержится в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» и, конечно, М. Бахтин имел в виду не Д. Мережковского, а сам характер творческого акта, в котором доминирует литературность. Сопротивление литературных форм, которое преодолевает писатель, мыслящий в литературных координатах, он противопоставлял такому типу творения, когда художник борется с

«...познавательно-этической направленностью жизни и ее значимым жизненным упорством; здесь точка высшего напряжения творческого акта (для которого все

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. С. 179–180.

остальное только средство), каждого художника в своем творчестве, если он значительно и серьезно является первым художником, то есть непосредственно сталкивается и борется с сырой познавательной-этической жизненной стихией, хаосом (стихией и хаосом с точки зрения эстетической), и только это столкновение высекает чисто художественную искру»¹.

Д. Мережковский столкновения с «сырой познавательной-этической жизненной стихией» избегает. Причины этого следует искать, видимо, в самом характере эпохи подведения итогов.

К таким выводам приводит текстологическое изучение ряда текстов писателя: статей, вошедших в «Вечные спутники» разных редакций, и не включенных в сборник, книги «Л. Толстой и Достоевский», пьес, отдельных публицистических и литературно-критических статей, написанных до отъезда в эмиграцию, произведений, созданных в эмиграции: «Тайна Трех: Египет и Вавилон», «Тайна Запада. Атлантида – Европа», «Иисус Неизвестный». Авторитетные исследователи изучают другие стороны наследия Д. Мережковского – поэзию, публицистику, эмигрантскую прозу² и пр. Полученные ими результаты

¹ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. С. 181.

² Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. Вст. ст., сост., подг. текста и ком. К.А. Кумпан. – СПб.: Академический проект, 2000 (серия «Новая библиотека поэта»); Д.С. Мережковский. Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции. Сост., ком. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина; послесл. О.А. Коростелева. – СПб.: РХГИ, 2001 (серия «Из архива русской эмиграции»); Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Подг. текста, послесл. М. Ермолаева, ком. А. Архангельской, М. Ермолаева. – М.: Республика, 1995 (серия «Прошлое и настоящее»); Д. Мережковский. Собр. соч. Иисус Неизвестный. Послесл. В.Н. Жукова, подг. текста В.Н. Жукова и А.Н. Николюкина. – М.: Республика, 1998; Д. Мережковский. Собр. соч. Данте. Наполеон. Сост. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина, вст. ст. А.Н. Николюкина. – М.: Республика, 2000; Мережковский Д.С. Данте. Томск: Водолей, 1997; Мережковский Д.С. Испанские мистики. Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Приложение: Маленькая Тереза. Под ред. и с предисл. Т. Пахмусс. Брюссель: Жизнь с Богом, 1988, и др.

не только существенно обогащают наши представления о творчестве Д. Мережковского, но и со всей очевидностью подтверждают тезис о его «вторичности», «книжном происхождении»¹.

В процессе изучения текстов писателя пришлось, используя выражение Д.С. Лихачева, заглянуть «к автору и с парадного входа, и с черного», прочесть и осмыслить его «черновики, не предназначавшиеся для чтения», а также проанализировать варианты его произведений² и т.д. В случае с Д. Мережковским это приводит иногда к уничтожающим результатам и, как он сам писал о И. Тургеневе, открывает «наготу покойника», что, конечно, означает нарушение «авторской воли», «намерений автора»: писатель вряд ли бы хотел, чтобы был обнаружен и предъявлен читателю, например, плагиат. Но «нарушение» воли писателя означает одновременно и утверждение ее, обнаружение «темных мест» и их истолкование, выявление изменений его мысли и этапов ее движения.

¹ Лавров А.В. Мережковский / Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М-П [Гл. ред. П.А. Николаев]. – М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1999. С. 26.

² Лихачев Д.С. По поводу статьи Б.Я. Бухштаба. С. 86

Глава I

ИСТОРИЯ ТЕКСТА «ВЕЧНЫХ СПУТНИКОВ»

Книга «Вечные спутники» относится, вероятно, к наиболее известным, после исторических трилогий, созданиям Д. Мережковского. Исследователь, приступающий к ее изучению, оказывается перед необходимостью определиться, какой же текст он будет считать «Вечными спутниками» – тот ли, что издан в конце 1896 г., или тот, который вышел в свет в составе XVII–XVIII тт. Полного собрания сочинений писателя в 24 тт.¹ А.Л. Гришунин отвечал на подобный вопрос следующим образом:

«В обычных случаях творческая воля писателя получает наиболее полное отражение в последних по времени творческих документах; в источниках, отражающих последний этап работы автора над произведением; в последней авторской рукописи; последнем прижизненном издании, в корректурах этого издания»² (105).

Современные публикаторы этой книги не придерживаются единого мнения. Так, М. Ермолаев опубликовал «Вечные спутники» в последней авторской редакции³, а М. Коренева, напротив, в первой⁴. М. Ермолаев, следуя авторской воле, представил читателю книгу в том составе, в каком хотел видеть писатель, готовивший последнее со-

¹ Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 24 т. Т. XVII, XVIII. – М.: И.Д. Сытин, 1914.

² Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. С. 105.

³ Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Подг. текста, послесл. М. Ермолаева. – М.: Республика, 1995. (Серия «Прошлое и настоящее»).

⁴ Мережковский Д. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. Подг. текста и вст. ст. М. Кореновой. – М.: Азбука-классика, 2007.

брание своих сочинений. М. Коренева воспроизвела книгу такой, какой ее впервые прочли и полюбили читатели.

В некоторых современных изданиях целостность замысла этой книги вообще нарушена. С. Поварцов опубликовал часть глав из нее: «Акрополь», «Флобер», «Сервантес», «Достоевский», «Гончаров» и «Майков»¹, Т. Прокопов – статьи «Пушкин» и «Достоевский»², а С. Данилов – статью «Пушкин»³. Вероятно, учитывая направленность тех серий, в которых выходили в свет эти издания, подобные решения и оправданы: они давали представление лишь об отдельных произведениях Д. Мережковского. Но в отношении к авторскому замыслу, который изложен в Предисловии к «Вечным спутникам», –

«За это соединение столь различных, по-видимому, чуждых друг другу, именно в одну семью, в одну галерею портретов, могут упрекнуть автора в отсутствии систематической связи. Но он питает надежду, что читателю мало-помалу откроется не внешняя, а субъективная внутренняя связь в самом я, в мирозерцании критика...»⁴,

– такое расчленение представляется неоправданным.

Книгу разъединял при жизни писателя и М.В. Пирожков, который выпускал в свет статьи отдельными брошюрами: в 1906 г. – «Пушкин», в 1907 г. – «Акрополь, Дафнис и Хлоя», «Марк Аврелий, Плиний Младший», «Кальдерон, Сервантес», «Ибсен», а в 1908 г. – «Монтань, Флобер» и «Достоевский, Гончаров, Майков». Издателя не заботила

¹ Мережковский Д. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. Сост., авт. послесл. и ком. С.Н. Поварцов. – М.: Книжная палата, 1991.

² Мережковский Д.С. Вечные спутники: Роман. Стихотворения. литературные портреты. Дневник. Сост., прим. Т.Ф. Прокопова, вст. ст. Н.М. Солнцевой. – М.: Школа-пресс, 1996.

³ Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Сост. С.Я. Данилова. – М.: Советский писатель, 1991.

⁴ Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. Изд. подг. Е.А. Андрущенко. – М.: Наука, 2007. (Серия «Литературные памятники»). Далее страницы указываются в скобках по этому изданию.

целостность замысла «Вечных спутников», а книжки в мягком переплете, издаваемые довольно большим тиражом, выполняли одновременно и популяризаторскую роль, и коммерческую.

Перед нами тоже стояла задача определения состава текста, когда представилась возможность издать книгу в серии «Литературные памятники». Если следовать последней публикации при жизни автора, то «Вечные спутники» нужно издавать в таком составе, в каком они вошли в XVII и XVIII тома последнего его прижизненного собрания сочинений. Но исходя из задач серии, ее целесообразнее было публиковать в той редакции, в которой она и стала «памятником», т.е. книгой, завоевавшей всеобщую известность и занявшей свое место в истории литературы¹. Теперь, по прошествии времени, мне представляется именно это решение оправданным. Тем более, что история этого текста, претерпевавшего многочисленные переработки, свидетельствует о нарушении самим Д. Мережковским его, используя выражение Б. Томашевского, поэтической «системы».

Главные изменения текста он проводил, готовя к публикации первую редакцию книги, позднейшие же сделаны к 1914 г., когда сменились его приоритеты, задачи, а с ними – и состав «спутников». Установить причины этого можно в процессе изучения истории текста.

«Произведение создается не сразу. Его созданию предшествует длительная и сложная работа, в результате которой получается более или менее законченный *текст* произведения. Но и достигнув этой стадии завершенности своего труда, автор обыкновенно продолжает свою работу над произведением, и каждое новое издание дает обычно новую переработку как в деталях, так иногда и в целом. <...> Таким образом, с того момента, как мы приступаем к изучению истории текста, нам необходимо учесть его текучесть, постоянную изменчивость»².

¹ Этого мнения придерживался ответственный редактор тома – А.В. Лавров.

² Томашевский Б. Писатель и книга. С. 69.

.....

Книга «Вечные спутники» в редакции 1896 г. состоит из предисловия и тринадцати статей. В 1899 г., затем в 1909 и 1910 гг.¹ она была переиздана без изменений по отношению к первому изданию. Включая «Вечные спутники» в XIII том Полного собрания сочинений в 17 тт., издаваемого М.О. Вольфом в 1911–1913 гг., Д. Мережковский отказался от статьи «Дафнис и Хлоя»: она была опубликована в составе VI т. этого собрания. В XVII–XVIII тома Полного собрания сочинений в 24 тт. (1914) «Вечные спутники» вошли в измененном составе – без статьи «Дафнис и Хлоя» и с тремя новыми статьями: «Трагедия целомудрия и сладострастия» (1899), «Тургенев» (1909) и «Гёте» (1913). Таким образом, при жизни писателя «Вечные спутники» имели несколько редакций.

Текст первой редакции книги складывался постепенно. Все статьи, составившие ее, кроме статьи «Ибсен», публиковались до этого в периодической печати. Установить это помогли библиографические своды произведений писателя, опубликованные до 1914 г. Они составлялись дважды. Один из них вошел в XXIV т. Полного собрания сочинений Д. Мережковского в 24 тт. и был подготовлен О.Я. Лариным. Этот свод значительно уступает венгерской библиографии, помещенной в «Русской литературе XX века». Она свидетельствует о том, что первой из статей, затем вошедших в «Вечные спутники», была статья «Флобер в своих письмах» (1888), а к 1892 г. опубликовано большинство частей будущей книги. Ее замысел сложился, видимо, в 1893 г., – об этом писатель сообщал А.С. Суворину:

«Я знаю, что издание моих книг невыгодно, но я решаюсь все-таки обратиться к вам по следующим соображениям: 1) моя крит<ическая> проза идет лучше моих стихов, 2) Вы издаете книги и не очень выгодные, но все-таки хорошие, полезные для русской литературы, а я питаю надежды, что та книга, которую я хочу издать, бесполезна. Размером она будет в 14 или 15 печ<атных> листов. Ее название: “Критические портреты” (“Очерки всемирной литературы”). Содержание: 1) Марк Авре-

¹ В издательстве «Общественная польза», СПб.

лий, 2) Кальдерон, 3) Сервантес (Дон-Кихот), 4) Монтень, 5) Флобер, 6) Ж.-Ж.Руссо, 7) Ибсен»¹.

Тогда в книгу должны были войти семь статей. В 1896 г. была опубликована статья «Пушкин» и в конце этого же года – «Вечные спутники». Книге предпосылалось Предисловие автора, в котором обосновывалось единство ее замысла.

Установление текста «Вечных спутников», анализ изменений, вносимых в статьи, составившие его, а также комментариев, по нашему мнению, многое могут дать для понимания его специфики. В отношении Д. Мережковского это важно потому, что в процессе выявления, например, источников его текстов обнаруживаются особенности, способные вывести к пониманию самого характера его творческого мышления.

Статья «Акрополь», всегда занимающая в «Вечных спутниках» положение за Предисловием, впервые напечатана в газете «Наше время»². При ее включении в «Вечные спутники» Д. Мережковский провел существенную правку. Сличение первой публикации и текста, включенного в книгу, свидетельствует, что он шел путем изъятия ряда фрагментов, содержащих публицистические элементы, прямые обращения к читателю, самопризнания, которые общему строю статьи не вполне соответствовали. Во всяком случае, количественно они преобладали над описанием сокровищниц древности. Вот несколько характерных примеров:

«...Зайду, бывало, в поросший травой пустынный двор какого-нибудь замка вроде Боргелло. Взгляну на эти стены из диких, неотесанных камней, точно не людьми, а циклопами построенные, на голубое небо между стенами, на древние гербы, на рыцарское оружие и рядом на пожелтый мрамор античных статуй, прислушиваюсь к тысячелетней ненарушаемой тишине, – и дух захва-

¹ РГАЛИ, Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 2630, лл. 10–11.

² Наше время; 1893. № 32–34 под заглавием «Флоренция и Афины. (Путевые воспоминания)». Подсказано А.В. Лавровым.

.....

тывает от красоты, от величия. Помню, я испытывал что-то подобное только в самом раннем детстве, когда, веря всеми силами души, молился и молился не о чем-нибудь определенном и земном, а просто высказывал Богу мою радость, благодарил его за то, что *Он есть* и еще за то, что Он сделал так, что я знаю, что Он есть. Наслаждение красотой – самая чистая молитва. В ней мы забываем свое самолюбие, страсти, муки и желание. Мы отрекаемся от нашего я. Вот почему истинное наслаждение красотой – великий нравственный подвиг. И не удивляйтесь, что я говорю это по поводу каких-то грубых стен средневекового замка, который – может быть, служил для жестокостей и насилия. Я в нем наслаждаюсь созерцанием человеческого могущества, величием свободного духа» (760).

«Потом, когда я возвращался в нашу модную гостиницу «Albergo de la Pace» и садился за общий обеденный стол, так называемый «табль-д’от», мне становилось гадко на душе и стыдно. В какое время мы живем, среди каких людей! Передо мной сидела немка из Берлина с одутловатым, красным и глупым лицом. Она говорила что-то мужу, звероподобному еврейскому банкиру, насквозь пропахшему экономической грошовой сигарой, и восторгалась Венерой Медической. Меня тошнило от этих восторгов. Тут же рядом сидели пять старых дев из Лондона; сухопарых, бескровных, рыжих и костлявых. Что за безобразие, что за скука и плоскость на лицах!» (760).

Во всех редакциях «Вечных спутников» статья «Акрополь» сохраняла свою «сильную» позицию в начале книги, хотя она и отличается от остальных ее частей. А.М. Скабичевский писал по поводу нее, как о курьезе:

«... в число великих писателей, тихих спутников г. Мережковского, попал вдруг и афинский Акрополь, так что оказывается, что Акрополь вовсе не пребывает в неподвижности близ Афин, а сопутствует г. Мережковскому в его земных скитаниях или покоится на полках его библиотеки рядом с М. Аврелием и Монтенем» (601).

А В.Д. Спасович – как о несоответствующей названию книги:

«Не всегда можно верить заглавиям книг; нельзя также вполне полагаться на предисловия. Книга г. Мережковского озаглавлена: «Вечные спутники – портреты из всемирной литературы», а уже первая статья в книге: *Акрополь* – недвижимость, предмет архитектурный, не могущий никому сопутствовать, и даже не многими лицами посещаемый» (641).

Статья «Дафнис и Хлоя» публиковалась в составе «Вечных спутников» до выхода в свет первого собрания сочинений писателя и помещалась за «Акрополем». Впервые она была напечатана в 1895 г. в издательстве М.М. Ледерле под заглавием «О символизме "Дафниса и Хлои"» как вступительная статья к переводу древнегреческого романа Лонга, выполненного Д. Мережковским¹. В 1896 г. М.М. Ледерле переиздал брошюру без изменений. Затем она вошла в «Вечные спутники», позднее, в 1904 г. и 1907 г., была переиздана М.В. Пирожковым. В первом собрании сочинений писателя статья уже публиковалась в VI т., а в собрании сочинений в 24-х тт. – в XIX т. отдельно от «Вечных спутников».

Если для «Акрополя» «источником» текста были путевые впечатления писателя, то в «Дафнисе и Хлое» – его соображения как переводчика и историка литературы. Об этом свидетельствует характер тех фрагментов, которые требуют пояснений комментатора. В «Акрополе» это, в основном, названия достопримечательностей и произведений литературы и искусства, связанных с ними. В «Дафнисе и Хлое» комментарий нужен уже не «географический», а литературный. Д. Мережковский упоминает античные трагедии и события древности, им используются метонимии, требующие пояснений, например:

¹ Мережковский Д. О символизме «Дафниса и Хлои» // Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса. Пер. Д.С. Мережковского. СПб.: М.М. Ледерле, 1895. С. 5–12.

«... и через *Vita Nuova* Данте, через томные вздохи и слезы о Лауре, через сентиментальную идиллию *Новой Элоизы* переданы XIX веку...» (20).

В статье также цитируется текст, источник которого автор называет сам – «...из разговоров с Эккерманом». Речь идет об известной книге «Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом» многолетнего секретаря писателя. Она была известна русскому читателю лишь в немецком издании, пока в 1891 г. не вышла по-русски в сокращенном переводе Д.В. Аверкиева¹. Наш анализ свидетельствует, что это была важная книга для русских символистов, и ее рецепция в России рубежа веков еще требует своего изучения: В.М. Жирмунский в книге «Гёте и русская литература» упоминает перевод Д.В. Аверкиева лишь единожды. Для Д. Мережковского книга в этом переводе стала настольной. При решении вопроса о причинах изменения состава «Вечных спутников» и включения в последнюю редакцию статьи «Гёте» это обстоятельство следует учитывать.

Следующей статьей в «Вечных спутниках» была «Марк Аврелий». Впервые она увидела в свет в 1891 г.² При включении ее в состав книги Д. Мережковский не внес изменений по сравнению с журнальной редакцией и впоследствии ее не перерабатывал. В 1907 г. «Марк Аврелий» вместе со статьей «Плиний Младший» печаталась М.В. Пирожковым отдельной брошюрой и включалась в оба полные собрания сочинений писателя.

Текст статьи ставит немало интересных вопросов. Один из них связан с первой главкой. В ней автор сообщает о книге Э. Ренана «*Marc Aurèle et la fin du monde antique*»³, которая представляется ему одним «из самых блестящих характерных созданий его гения», а затем сопоставляет его исследования с трудами И. Тэна. Книга, о которой говорит писатель, вышла в свет в 1891 г. в издательстве Calmann

¹ «Разговоры с Гёте, собранные Эккерманом» в пер. с нем. Д.В. Аверкиева. Ч. 1–2. – СПб.: изд. А.С. Суворина, 1891.

² Труд. 1891. № 21. С. 249–266.

³ «Марк Аврелий и конец античного мира» (*фр.*)

Levy. Трудов И. Тэна он не упоминает, но по перечню имен –

«Он любит изображать темпераменты цельные, с избытком жизненной силы и воли, как Свифт, Рубенс, Бетховен, Наполеон...» (30) –

можно предположительно говорить о том, что имеются в виду «История английской литературы» (1863–1864), «Философия искусства» (1865), книга о Наполеоне¹ и др.

При обследовании архивов обнаружилось подготовительные материалы к этой статье («Э. Ренан о Марке Аврелии»). В них также есть несколько подсказок, дающих возможность судить о тех исследованиях, к которым обращался автор при подготовке статьи. Это своего рода размышления по поводу прочитанного: в статью перенесено противопоставление Э. Ренана И. Тэну. Возможно, это черновой автограф фрагмента статьи, от включения которого в окончательный текст Д. Мережковский отказался. Приводим текст здесь и далее, по «верхнему слою» с сохранением авторской пунктуации.

«И.Тэн в исследовании политических начал современной Франции (“*Les origines de la France contemporaine*”) развенчивает одну из величайших попыток человеческого духа достигнуть счастья и свободы на земле. Как ни старается исследователь быть объективным и беспристрастным, нам ясно его личное отношение, мы чувствуем, что он хочет сказать нам: “вот до чего люди дошли, стремясь к свободе и равенству, вот что идеализировали прежние писатели под громким именем Великой Революции”. Тэн – разрушитель социальной веры, веры в земную человеческую справедливость. Ренан – такой же скептик в другой области, в исследовании других начал (“*Histoire des origines du Christianisme*”). Характерно для нашего века, что два великих историка в исследовании двух начал, двух всемирных движений, возникших из идеалов

¹ H. Taine. *Les origines de la France contemporaine. Le régime moderne* T. 1, livre I. Paris, 1891.

.....

земной и небесной справедливости, оба пришли к отрицательным выводам, оба отнимают у нас надежды, и разочаровывают верующих.

Что же дают они людям взамен прежней веры, которая помогала им жить? Великое счастье познания, утомляющее ум, а сердце..? Разрушители уверяют, что познание должно утолить и сердце. Если так, отчего же их самые искренние страницы проникнуты такою скорбью. Довольство знанием – это условное и официальное оправдание; скорбь – для посвященных, для избранных, для читателей, составляющих успех и популярность книги, – скорбь – самое дорогое, глубокое и заветное, что есть у Ренана и Тэна. Несмотря на внешнюю объективность и бесстрашие чувствуется у каждого историка – свое вдохновение: у Тацита – негодование на человеческое рабство, у Гиббона и Бокля – вера в могущество знания, у Маколея – скорбь, безнадежность разочарование во всех идеалах человечества, во всех попытках достигнуть счастья на земле или на небесах. Начиная Тит-Ливием и кончая Моммсенем еще никогда история не внушала такого глубокого скорбного чувства. Единственное очарование, которое сохранило власть над сердцем этих неверующих, последняя тайна, которую не успел разложить их ум, Красота, Искусство, обаяние формы. Основания для выводов являются у них во всеоружии современной точной науки; в примечаниях, в ссылках, в цитатах царит неумолимый и бесстрашный дух исследования. Эти нижние этажи, гранитные незыблемые устои книги предназначены для полемики, для ученых, для специалистов; а текст, пламенные, страстные и разрушительные страницы (“тайный яд страницы знойной”, как говорит Лермонтов) облечены в самую обаятельную, художественную форму, т. е. самую доступную для толпы. Эти страницы современной скорби и отчаяния в исследованиях политических и религиозных начал европейской цивилизации волнуют сердце женщин и молодых людей, сердце толпы.

У каждой эпохи есть свое отношение к прошлой истории человечества, свое понимание, свой глазомер, камертон, данный великими историками, которому подчиняется хор. Этот современный исторический камертон,

преобладающее настроение умов при созерцании прошлого установили Тэн и Ренан страницами разочарования и неверия.

Но как непохожи скорбные сомнения конца нашего века на радостные и торжествующие сомнения конца прошлого века, на самодовольную насмешливую улыбку Вольтера. Вольтер деист. Но в сущности деизм его так же холоден, как официальное государственное исповедание тогдашних католиков. Неверие порождает в нем радость, неверие порождает в лучших представителях нашего времени величайшую скорбь.

Еще в тридцатых годах А. Мюссэ выразил это чувство незаменимой потери, одиночества и безнадежности, которое пробуждается в душе современных людей утратой и невозможностью веры: “о Христос, да будет нам по крайней мере позволено плакать над этим холодным миром, который жил Твоею смертью и умрет без тебя! О Боже мой, кто теперь возвратит ему жизнь? Ты воскресил его своею чистою кровью... Иисус, кто сделает то, что Ты сделал? Кто возвратит нам юность только рожденным и уже дряхлым?.. Люди чувствуют себя такими же старыми, как во дни Твоего пришествия. Мы так же страстно ждем, мы еще больше утратили. Во второй раз еще более мертвое и холодное, человечество, как Лазарь, простерто в своем гробу. Кто же вызовет нас из могилы?” (“Rolla”).

В этой скорби великих современных поэтов-историков заключена все более безнадежная и неутолимая жажда веры, вопрос, на который никто не может дать им ответа: “кто вызовет нас из могилы?”

Наука исключила из своей области все попытки проникнуть в Абсолютное, в Непознаваемое. Но тем самым она не исключила их из человеческой души, не могла уничтожить связи величайших нравственных вопросов о смысле жизни, об отношении к смерти – с областью Непознаваемого. Еще никогда ум наш не стоял так близко, так лицом к лицу без всяких покровов и преград с тайной человеческой судьбы и природы. Никто не заслонит нас от этого мрака, ничто не уничтожает и не дает успокоения! Тэн историк идеалов земной справедливости и свободы,

Ренан историк религиозных движений не могли в своих исследованиях не натолкнуться на эту глубокую связь всех великих основных вопросов с областью Непознаваемого. Тэн в “Истории английской литературы” делает попытку свести оригинальность гения на определенные влияния окружающей среды и расы; но когда он лицом к лицу встречается с гением, – он перестает разлагать, забывает свой научный тезис, из скептика делается мистиком и благоговеет перед тайной, заключенной в красоте. Ренан холодно и бесстрастно исследует развитие религиозного движения, но когда он встречается с великими проявлениями религиозного гения, он забывает объективность и восторгается, сердце его трепещет» (325–328).

Следующие главки вызывают больше затруднений для комментирования. Д. Мережковский вводит читателя в эпоху Марка Аврелия, знакомит с его биографией, важнейшими событиями жизни. Он называет десятки имен, цитирует древних историков, рассказывает о «царстве философов» и нравах, царивших в обществе. Все это требует пояснений. Однако поиск источников подобных сведений результата не давал: в трудах древних историков не упоминаются приводимые детали, например, о том, что

«...Румеллий Плавт имел при своей особе двух докторов мудрости – Церана и Музония, – одного грека, другого этруска: их обязанность состояла в том, чтобы наставлениями освобождать душу вельможи от страха смерти. Как в наши дни перед кончиной призывают священника, так тогда призывали мудреца. Тразеа умирает, напутствуемый циником Деметрием. Кан Юлий шествует на казнь, сопровождаемый “своим философом”» (35).

Поиск источников привел к тексту книги Э. Ренана. Она подробно пересказана, из нее – и цитируемые слова древних Капитолина и Ульпиана, другие факты и детали. Однако высказываний Марка Аврелия, которые цитируются во II главке и далее в тексте статьи, в книге историка нет. Естественно предположить, что Д. Мережковский цитировал «Размышления» Марка Аврелия.

Перед комментатором стоит задача установить то издание, которым пользовался писатель и которое цитировал. «Размышлений» на русском языке в 1890-е гг. не существовало, и он, вероятно, воспользовался тем французским изданием, которое было ему доступно. Анализ показал, что в статье использован французский свод «Размышлений»¹, не соответствующий современному научному изданию². Писатель не только цитирует «Размышления» Марка Аврелия, но и пользуется ими как источником для характеристики его интимной жизни или образа мыслей. В интерпретации записей философа Д. Мережковский прибегает к домыслу.

«Быть может, Фаустина любила мужа в то время, когда они еще жили во дворце Лориум или в затишье лесов виллы Ланувиум на последних отрогах Альбанских гор. Но любовь прошла, и философия наскучила молодой красивой женщине. Выдержки из Эпиктета возбуждали в ней тоску; спокойствие и кротость мужа раздражали ее, казались оскорбительными» (37).

Показательна рефлексия самого Д. Мережковского относительно подобного подхода к тексту:

«Если вы ищете в книге новых фактов, знаний, отпечатка исторической эпохи, поэзии или философской системы, то дневник Марка Аврелия даст вам немного. Это книга, более чем какая-либо другая, независима от условий места и времени, от всякой предвзятой системы, от требований литературного слога, от желания нравиться или открывать новые истины» (39).

Но если использовать ее так, как это делает автор статьи, т.е. отыскивая в ней «свои собственные, никому не

¹ Pensées de Marc-Aurèle. Traduction nouvelle par J. Bartélémy. Paris, 1876.

² Марк Аврелий Антонин. Размышления. Изд. подг. А.И. Доватур, А.К. Гаврилов, Яан Унт. (2 изд. СПб.: Наука, 1994). (Серия «Литературные памятники»).

высказанные мысли», тогда домысел оказывается уместным.

«Если же вы возьмете эту книгу в руки с искренней жаждой веры, с тревожной совестью и душой, взволнованной великими несмолкаемыми вопросами о долге, о смысле жизни и смерти, – дневник Марка Аврелия вас увлечет, покажется более близким и современным, чем многие создания вчерашних гениев. Вы почувствуете, что это – одна из тех бесконечно редких книг, которых сердцем не забываешь и о которых приходится вспоминать не в библиотеках, ученых кабинетах и аудиториях, а в жизни, среди страстей, искушений и нравственной борьбы. Эта книга – живая. Она может не произвести никакого впечатления, но, раз она затронула сердце, ее уже нельзя не любить» (40).

Эта декларация созвучна Предисловию к «Вечным спутникам» и объясняет способ работы Д. Мережковского с источниками, и не только к этой статье. Обратим внимание, что в статье «Марк Аврелий» их, в сущности, только два: научный труд об эпохе императора и его «Размышления», которые Д. Мережковский называет дневником. В «Марке Аврелии» автор находится как бы между двух текстов, задающих ему систему координат для собственных комментариев.

Статья «Плиний Младший», следующая за «Марком Аврелием», впервые была опубликована в 1895 г. под заглавием «Портрет из эпохи Траяна (Плиний Младший)»¹. Она вошла в книгу в первоначальной редакции, а ее название было унифицировано. Статья публиковалась М.В. Пирожковым в 1907 г. под одной обложкой со статьей «Марк Аврелий» и в составе «Вечных спутников» вошла в оба полные собрания сочинений. Пояснений, как и в предыдущей статье, требуют источники текста, а также эпиграф. В качестве него Д. Мережковский использовал фрагмент стихотворения А.С. Пушкина «К вельможе» (1830), который

¹ Мережковский Д. Портрет из эпохи Траяна (Плиний Младший) // Труд. 1895. № 11. С. 36–64.

задавал тему статьи: «Так вихорь дел забыв для муз и неги праздной, / В тени порфирных бань и мраморных палат / Вельможи римские встречали свой закат...».

Поиск источников статьи «Плиний Младший» также оказывается затруднительным. Но, рассуждая по аналогии с предшествующей статьей, можно предположить, что их должно быть два. Один – труд историка, в котором освещается эпоха Плиния, другой – его дневник или записки. Как известно, памятником той эпохи являются «Письма Плиния Младшего», потому логично думать, что они и были одним из источников этой статьи. Тем более, в начале второй главки статьи Д. Мережковский говорит, что Плиний

«... нарисовал себя в своих письмах, как художники, которые оставляют потомству собственные портреты. Нельзя кончить этой книги, не полюбив автора, открывающего свое сердце с такою благородною простотою» (47).

Следовательно, предположение по аналогии оказалось справедливым. Русский перевод «Писем» в ту пору еще не был осуществлен, потому Д. Мережковский цитировал доступное ему французское издание¹. Что же касается научного труда, воспользоваться которым мог писатель, то таких было несколько. Если иметь в виду круг чтения писателя и его интересов, – а об этом предположительно могут свидетельствовать его черновые записки к статье «Марк Аврелий», приведенные выше, – следует поначалу проверить труды, названные им самим. Среди них – исследования Т. Моммзена, которому принадлежит, в частности, и «Этюд о Плинии Младшем», опубликованный по-французски в 1873 г.² Таким образом, здесь, как и в статье «Марк Аврелий», также два основных источника.

Однако обратим внимание, что и в эту статью писатель вводит цитаты из трудов почитаемого им Э. Ренана. Одна

¹ Lettres de Pline le Jeune. Trad. par De Sacy: Nouvelle édition revue et corrigée par Jule Pierrot. Paris. T. I, 1826. T. II, 1828.

² Mommsen Th. Etude sur Pline le Jeune. Trad. C. Morel. Paris, 1873.

.....

из них – из книги «Евангелия. Второе поклонение христианства», а вторая, – хоть он и называет ее как источник, –

«Эта провинция, – говорит Ренан (*Les Évangiles*), – до тех пор управлялась крайне небрежно проконсулами, сменявшимися ежегодно, сенаторами, выбиравшимися по жребию. Официальный римский культ приходил в упадок, со всех сторон теснимый туземными религиями... Христианская вера, пользуясь распушенностью чиновников, которым было поручено сдерживать ее, распространялась на свободе, пускала все более крепкие корни» (65), –

из того же труда о Марке Аврелии, который он использовал для предшествующей статьи. Возможно, он цитировал по памяти или воспользовался выпиской с ошибочным указанием источника.

Цитаты из «Писем Плиния Младшего» примыкают друг к другу вплотную, авторский комментарий к ним занимает гораздо меньше места, чем в «Марке Аврелии». Интерес к «Письмам» Д. Мережковский объясняет тем, что они

«...дают нам всего человека, как дневник, как жизнеописательный роман, как исповедь» (68).

Видимо, «Письма...» играли для автора «Вечных спутников» ту же роль, что и «Размышления» Марка Аврелия.

Статья «Кальдерон» во всех редакциях книги занимает положение вслед за статьей «Плиний Младший». Она впервые вышла в свет в 1891 г. под заглавием «Кальдерон в своей драме. "Поклонение Кресту"»¹. Как и предшествующие статьи, она переиздана М.В. Пирожковым отдельно, под одной обложкой со статьей «Сервантес», и вошла в оба собрания сочинений писателя. При включении статьи в «Вечные спутники» Д. Мережковский провел существенную правку, изменил название, чтобы оно соответствовало

¹ Труд. 1891. № 24. Т. XII. Окт. – Дек. С. 650–670.

другим названиям в его книге, снял подзаголовки к главам статьи, которые содержались в журнальной публикации.

Статья начинается с описания торжеств, посвященных Кальдерону:

«25-го мая 1681 года, в Троицын день, на сценах всех главных городов старой Испании – Мадрида, Толедо, Гренады, в ознаменование торжественного праздника, по обычаю, давались аллегорические драмы на сюжеты из Священного Писания. Эти мистерии назывались «*autos sacramentales*». Каждый большой город избирал любимого поэта и заказывал к предстоящему празднику *auto*, что в Испании считалось величайшим триумфом и почестью для драматурга...» (69–70).

Творчество Кальдерона в России в последней четверти XIX в. было известно недостаточно. Первым изданием его пьес в русском переводе был том в серии «Библиотека европейских писателей и мыслителей», издаваемой В.В. Чуйко. В своей статье Д. Мережковский пересказывает вступительную статью к этому изданию, а затем подробно пересказывает и одну из пьес, «Поклонение Кресту», по этому же изданию¹. Обратим внимание, что и здесь он тяготеет к опоре на два источника: «научное» исследование и собственное произведение писателя, что в общем виде напоминает характер источников к двум выше названным статьям. Видимо, мы имеем дело с тенденцией, которая требует проверки и подтверждения.

При подготовке статьи к публикации в составе «Вечных спутников» Д. Мережковский исключил шесть довольно объемных фрагментов статьи, которые, в основном, касались сопоставления драматургии Кальдерона с творчеством античных трагиков и Шекспира, например:

«...Несмотря на все глубокое различие, есть одна черта, которая сближает великого испанского драматурга

¹ Кальдерон. Драматические произведения: Поклонение Кресту. Час от часу не легче. Алькад в Саламее. Библиотека европейских писателей и мыслителей, издаваемая В.В. Чуйко (Вторая серия. 1881. № 16. СПб., 1884).

с древнегреческими трагиками. Кальдерон столь же, как Эсхил и Софокл и отчасти Еврипид, близок своему народу, своему времени, толпе зрителей по умственному настроению, по нравственным идеалам и требованиям. Кальдерон и Софокл по преимуществу поэты национальные. Они – часть народа. Меж ними и толпою еще не успел произойти разрыв. Они понимают толпу так же, как толпа понимает их. Они не стремятся быть выше своих современников, делят с ними силу и слабость, веру и предрассудки, добродетели и пороки. Беспредельность чувства и ограниченность знаний. Зато они не чувствуют себя такими одинокими, враждебными толпе непосвященных, такими оторванными от народа, как поэты более поздних цивилизаций. Эсхил так же наивно верит в сказания Гомера, в Олимпийских богов, как современная ему толпа древних афинян, смотревшая на «Евменид». Кальдерон так же наивно верит в чудеса средневековых легенд и могущество католических реликвий, как толпа испанцев XVII века, смотревшая на его драму «Поклонение Кресту». И тот, и другой, – дети толпы, они – воплощение народной души, они – голос народа. Национальность определяет и ограничивает их гений. В этом отношении Кальдерон ближе к греку Эсхилу, чем к Шекспиру, который был отделен от испанского драматурга только одним поколением. У Шекспира мы уже чувствуем ту безграничную свободу, которая составляет краеугольный камень современного искусства. Он вполне понимает толпу, но толпа понимает его только отчасти» (769).

В процессе сокращения также были изъяты фрагменты статьи, в которых, как и в «Акрополе», содержались прямые обращения к читателю:

«Перед тем, чтобы приступить к изложению пьесы, я предупреждаю, что если вы отнесетесь к ней с философской критикой и современным скептицизмом, пожалуй, все эти чудеса, сверхъестественные события, старинные символы покажутся вам странными, и очарование исчезнет. Но, ради Бога, на одну минуту отрекитесь от ваших старых привычек мысли, не рассуждайте, не спорьте, что-

бы показать умственное превосходство, не спрашивайте, “почему” и “как”, приготовьтесь к самому невероятному, отдайтесь поэту, и если можно, поверьте всем его чудесам. Я введу вас в сумрак древнего католического собора. Прежде всего надо забыть насмешки Вольтера и “Логикку” Милля, наших “трезвых” критиков 60-х годов, иначе вам будет скучно и вы ровно ничего не увидите. Закройте глаза, вздыхая странный, опьяняющий аромат этого экзотического цветка, этой средневековой чудовищной и прелестной мистерии...» (770).

В финале статьи Д. Мережковский цитирует высказывания двух критиков Кальдерона – Гёте и М. Каррьера. Речь идет о фрагменте из «Разговоров» в той части, где Гёте говорит о Шекспире и Кальдероне (запись от 25 декабря 1825 г.) и неточной цитате из книги М. Каррьера «Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung u. Die Ideale der Menschheit»¹.

Статья «Сервантес», следующая в «Вечных спутниках» за «Кальдероном», была впервые опубликована в «Северном вестнике» в 1889 г. под заглавием «Дон Кихот и Санчо Панса»². Впоследствии она переиздавалась М.В. Пирожковым и вошла в оба полные собрания сочинений Д. Мережковского. При включении ее в «Вечные спутники» писатель не проводил правки, однако изменил название. Текст статьи, на первый взгляд, не требовал специальных пояснений, необходимо лишь указать издание, по которому он цитировал текст романа, и «раскрыть» цитаты. Однако русский перевод «Дон Кихота» вышел в свет позднее, чем статья Д. Мережковского, а переводы на другие языки могли быть источником цитат только при обнаружении каких-либо подтверждений этого. Автор сам дает ключ к поискам:

«Как относился Сервантес к своему герою? Можно сказать с уверенностью, что не сознавал его громадного значения. Вот что говорит об этом замечательный знаток

¹ В рус. пер. под названием «Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества». Т.4. Возрождение и реформация в образовании, искусстве и литературе. М., 1870. С. 338–339.

² Северный вестник. 1889. Кн. VIII. С. 1–19 и кн. IX. С. 21–43.

испанской литературы Луи Виардо в статье, предпосланной французскому переводу «Дон-Кихота»...» (86).

Далее следует обширная цитата из статьи Л. Виардо. Поиски издания, которым воспользовался Д. Мережковский, дали возможность сделать несколько выводов. Перевод романа Сервантеса на французский язык, выполненный Л. Виардо, с его вступительным очерком выходил в свет дважды: I том в 1836 г., а второй – в 1838 г. (дата на обложке). Второе издание вышло в свет в 1869 г.¹ При обращении к этому изданию обнаружилось, что вся первая часть статьи Д. Мережковского является подробным пересказом очерка Л. Виардо, предпосланного переводу романа, а остальные – пересказом и анализом «Дон Кихота» по тому же изданию. Таким образом, как и в «Кальдероне», он воспользовался двумя материалами – исследованием о Сервантесе и произведением писателя для выстраивания собственной концепции. Но если в «Кальдероне» он пересказал лишь часть биографического очерка, то в «Сервантесе» почти весь...

Статья «Монтань» следует в «Вечных спутниках» за статьей «Сервантес». Она впервые публиковалась в журнале «Русская мысль» в 1893 г.² Под одной обложкой со статьей «Флобер» была переиздана в 1908 г. М.В. Пирожковым и в составе «Вечных спутников» опубликована в обоих собраниях сочинений Д. Мережковского. При включении статьи в «Вечные спутники» писатель провел правку путем изъятия значительных фрагментов текста, снял названия главок, которые были в журнальном варианте. Он шел путем сокращения собственных комментариев к цитатам, например, таких:

«Эти простые, чудные слова до сих пор не утратили своей высокой нравственной красоты и могут служить

¹ Viardo Louis [trad.]. Michel de Cervantés. L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche. Paris, 1836. T. I ; T. 2, 1838. 2-е изд. : L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche. Traduction De Louis Viardot, avec les dessins de Gustave Doré, gravés par H. Pissar. Paris, 1869. 2 vol.

² Русская Мысль. 1893. Кн. II. Отд. XVI. С. 134–160.

лучшим выражением так медленно и трудно проникающей в человеческое сознание идеи терпимости: в этой поистине гениальной странице монтаневских *Опытов* звучит та же нота, как и в бессмертном трактате *О свободе* Дж.-Ст. Милля. Но Монтань на три века предупредил английского философа. Говоря о дикарях-людоедах, он замечает, что они все-таки человеколюбивее его сограждан и современников, потому что, по крайней мере, едят убитых: «не большее ли варварство поедать живых людей, разрывать на части орудиями пыток члены, полные чувствительности, сжигать несчастного на медленном огне, давать его связанного на съедение собакам и свиньям... что у всех нас делается на глазах не между старинными врагами, но между соседями и согражданами, и, что хуже всего, во имя благочестия и религии» (I, стр. 314). В такое-то время скромный перигорский дворянин, поселившийся в уединенном замке, неспособный к страстному увлечению, веселый и беззаботный дилетант, просвещенный помещик немного обломовского типа, осмелился провозгласить великий принцип терпимости и свободы мысли, осмелился быть предшественником Вольтера, будучи современником Варфоломеевской ночи.

За это одно, помимо всех остальных его заслуг, имя Монтаня, как имя одного из лучших старых друзей, никогда не изгладится из памяти человечества» (777).

Как и в случае со статьей «Марк Аврелий», у нас есть возможность видеть один из этапов работы над этой статьей. Б. Томашевский полагал, что «... нет всеобщих творческих рецептов. Изучая планы писателя, необходимо в первую очередь установить его приемы творчества и расценивать его творческие документы с точки зрения их роли в творческой лаборатории автора». Рукописные «Выписки и заметки о Монтане» свидетельствуют о том, как Д. Мережковский работал с источником. Первая часть автографа представляет собой выписки из свода «Опытов» издания 1870 г.¹ Писатель помечает номера страниц, а

¹ Essais de Michel de Montaigne: Texte original de 1580 avec les variantes des éditions de 1582 et 1587. Bordeaux : Féret et Fils, 1870.

также темы рассуждений Монтеня или материал, важный для характеристики его личности. Приводим небольшой фрагмент «Выписок» без правок, которые он делал в ходе работы.

«I. *Общие предварительные замечания относительно литературной формы, языка, художественных приемов.* 129 – дилетант по теории. 199. 240. Любит искренность и простоту. 241 – ненавидит вычурность, ищет народность. 378. 400. II 61 – взгляд на народное творчество. 62; 159; 162; 170. II 51, 52 – строгость в отношении себя. 53;54; 55; 56 – отзыв об нем Этьена Пакье. 79 – отсутствие произвольной быстрой находчивости 326, 327 – он слишком часто это повторяет, чтобы не видеть здесь кокетства. 336, 447 – он ценит свою оригинальность. Юмор Монтаня, незлобивый и грациозный. III 451 – шутит над любовью. Ирония III 453 II Литературные вкусы и склонности Монтаня. 195. 237 – ненависть риторики. 239. 238. 346, 347, 368; 372 – критическое отношение к Цицерону. II 211, 212, 3, 4, 216. 217. 219. 220; 222, 3. III 443. IV 201 – любит и ценит красоту в искусстве. Чрезмерное поклонение древним. I 344, 345 – он совсем чужд идеи прогресса. II 41. III 52; 134. IV 137.

Фамильярность, отсутствие доктрины, синтеза и систематизации, как недостаток и типичность, жизненная яркость подробностей, как достоинство, связанное с этим недостатком.

I 121 – милый цинизм II 41. 216. 218. 219. III 55. 301. 394 – его поразительная искренность. 416. IV 3. – 49 – сравнивает свои произведения с экскрементами. 197 неожиданный переход. 303 – мы узнаем даже такую мелочь, как он любит сидеть; здесь проявляется и фамильярность, и какое-то уж слишком заботливое, нежное отношение к собственной особе; то же на стр. 312. IV. Чужие влияния, которые имеет на себе Монтань. Материал для его «Опытов». I 72 Наблюдения во время путешествия; 142 – обширная традиция по этнографии; 243 Как воспитывали сам<ого> Монтаня. 244, <24>5. II 216; 372, 373 – влияние пирронизма. V Его влияние на последующие теории Руссо, Вольтера, Паскаля и др. II 79 – взгляд на ростки заимство-

ваний у Монтаня Руссо. 193. 208 – Эмиль. 230. 246 – Исповедь Руссо. 307 – идеализирует деизм; 308. – 358 – теория уединения Руссо.

II 342 – вред цивилизации. IV 262 – сладость терзаний – у Руссо то же самое. IV (продолжение) Из биографии Монтаня. IV. 177; 216, 217 – постоянная опасность, которая грозила многим в его время, – и от Короля и власти относительно телесной опасности. 242–3 – случай – нападение солдата и мужество, которым его победил Монтань. 244, 245 – случай с разбойниками, которых он тоже побеждает своим благородством. 260; 309 – отец воспитывает его в *народе*» (328–329).

Эти выписки требуют комментария, а также определения их места и роли в окончательном тексте статьи о Монтене. Очевидно, что номера обозначают том и страницу в издании, которым пользовался писатель. Одно из «сложных» мест приведенного фрагмента, при видимой простоте, это упоминание «отзыва об нем Этьена Пакье». Сведения об этом историке, поэте и полемисте можно почерпнуть в справочных изданиях, а вот его «отзыв» о Монтене, который имеет в виду Д. Мережковский, требует специальных разысканий. Они вывели к воспоминаниям и письмам Э. Пакье. Оказалось, что при встрече с Монтенем в Блуа в 1588 г. Э. Пакье упрекал его за использование французских слов на гасконский манер. Этот упрек он повторил в своем письме в 1619 г. к г-ну Пельже, советнику короля и главе Счетной палаты¹. Если этот «отзыв» сопоставить с предшествующими выписками Д. Мережковского («строгость в отношении себя») и контекстом «Опытов», где Монтень признает, в том числе, и несовершенство языка, которым пишет, то пояснение оказывается достоверным.

Второй автограф свидетельствует о знакомстве писателя с различного рода историческими материалами, которые вводили его в эпоху автора «Опытов» или содержали отклики на его книгу:

¹ Les lettres d'Estienne Pasquier. Paris, 1619. T. II. P. 377.

«Влияние древних в то время.

Что говорит король Генрих IV о впечатлении, произведенном на него Плутархом в переводе знаменитого Амио: (письмо к супруге Марии Медичи): «Клянусь Богом, вы бы не могли сообщить мне ничего приятнее того известия, с каким удовольствием вы читали Плутарха, – он в самом деле постоянно улыбается мне, как свежая новость – любить его все равно что любить меня, потому что он был наставником моего первого дюженного возраста. Моя добрая мать, которой я всем обязан и которая с такою любовью следила, чтобы я хорошо себя вел и не хотела (как она сама говорила) видеть в своем сыне знаменитого невежду, дала мне эту книгу в руки, едва только я успел выйти из возраста грудного ребенка. И эта книга как бы сделалась моей совестью и она нашептала мне на ухо много добрых правил и прекрасных советов для моей жизни и управления делами (Nizard. His <toire> de la littérature française T.1, p. 417–418).

О переводчике Amyot. Низар говорит: латинский язык ему был ближе знаком, чем французский... он обыкновенно сочинял проповеди, которые надо было сказать по-французски, на латыни и затем переводил их (420).

Главная заслуга Амио в том, что он доставил материал для Монтаня и таким образом содействовал оформлению этого замечательного ума» (425).

Вот что говорит сам Монтань о Плутархе:

«Мы невежды погибли бы, если б эта книга не извлекла нас из грязной лужи (bourbier); благодаря ей мы в настоящее время смеем и говорить и писать: дамы посредством нее имитируют школьные учебники. Амио наш молитвенник» (Essais, II ch. IV).

«Монтань не только первый в своей эпохе – он первый по старшинству из наших народных писателей, я понимаю тех, от которых образованному уму также трудно отделаться, как Монтаню от Плутарха».

Низар видит в Монтане первого писателя, который осмелился помериться с древними – Рабле был слишком ими опьянен, Кальвин был слишком теологом, Ронсар – брал только внешнюю форму, Амио – ограничился гениальными переводами. Монтань же ассимилировал

<в> себе античное миросозерцание и вместе с тем остался вполне самостоятельным, не подчиняя ему своей оригинальности.

(430) Преобладание в Монтане латинского духа над греческим. Плутарх сам был под влиянием римских декадентов. Замечательно, что Монтань считает именно «Георгики» Вергилия (т.е. пастораль) величайшим произведением поэзии.

Паскаль утверждал, что «Опыты» Монтаня книга «вредная, безнравственная, полная слов грязных и позорных» – конечно с точки зрения католицизма.

По Низару весь XVIII век вышел из Монтаня: «Чем больше он стареет, тем больше слава его увеличивается». Но Низар говорит, что XIX век в противоположность XVIII восторгается главным образом не идеями Монтаня, а стилем. Для Низ<ара> Монтань – *величайший стилист*. Так ли это?

Паскаль сказал про Монтаня: «не в Монтане я нахожу то, что в нем вижу, но в самом себе» (Ce n'est pas dans Montaigne, mais dans moi que je trouve ce que j'y vois).

Паскаль о Монтане: «Laisser aux autres le soin de chercher le vrai et le bien; demeurer en repos; couler sur les sujets, de peur d'enfoncer en s'appuyant; ne pas presser le vrai et le bien, de peur qu'ils n'échappent entre les doigts, suivre les notions communes; agir comme les autres» (337–339).

Эти выписки в статью не вошли. Характеристика, которую Монтень дает самому себе и своей эпохе, является, вероятно, настолько исчерпывающей, что Д. Мережковский отказался от включения их в статью.

Статья «Флобер» во всех редакциях «Вечных спутников» помещалась вслед за статьей о Монтене. Впервые под заголовком «Флобер в своих письмах» она публиковалась в «Северном вестнике» в 1888 г.¹ Под одной обложкой со статьей «Монтань» перепечатана в 1908 г. М.В. Пирожковым и в составе «Вечных спутников» вошла в оба собрания

¹ Северный вестник. 1888. Кн. XII. Отд. 2. С. 27–48.

сочинений писателя. Как уже говорилось, это была первая из написанных Д. Мережковским статей, вошедшая затем в книгу. В журнальной редакции автор указал источники, которые он использовал для ее создания – письма Флобера (1887) и его переписка с Жорж Санд (1884), что значительно упрощает работу комментатора¹. Однако при включении в «Вечные спутники» автор провел настолько существенную правку, что объем изъятых фрагментов журнальной публикации едва ли не равен объему самой статьи в окончательной редакции. Все правки, сделанные писателем, можно разделить на стилистические и содержательные. Стилистические, вероятно, были вызваны тем, что статья относится к ранним произведениям: правки отражают его неудовлетворенность тем, как написан этот текст.

Что же касается правок содержательных, то об их причинах судить можно только предположительно. Первая редакция статьи носила отчетливо социологический характер. Это в целом присуще ранним статьям писателя: мы будем говорить об этом ниже. Задачи же «Вечных спутников» были иными, и в соответствии с ними из текста изъятые распространенные рассуждения о разнице между Флобером как художником и как человеком и о тех неприглядных качествах его личности, которые неожиданно открываются читателю его писем. Например:

«Мы увидим, как жизнь отомстила Флоберу, который, оправившись от ложной, но необходимо вытекавшей из свойств его темперамента посылки: искусство выше жизни, мало-помалу дошел до отрицания ее смысла, до полного нравственного и политического абсурда: только в области этических и социальных идеалов можно измерить громадность вреда, причиняемого человеческой личности ненормальным преобладанием художественного инстинкта. В силу именно этого нравственного дальтонизма, который является результатом “болезни гениальности”, т.е. слишком отвлеченного эстетического отношения к

¹ Gustave Flaubert. Correspondance. Paris. 1887. Lettres de Gustave Flaubert à George Sand. 1884.

жизни, такой чуткий писатель, как Флобер, не только не чувствует и не понимает красоты христианского учения, принципов милосердия, любви и равенства, но прямо ненавидит их, отрицает всеми силами души как что-то чуждое, враждебное, уничтожающее тот смысл жизни, в который ему хочется верить» (787).

Анализ источников этой статьи позволяет также судить о том круге чтения, который был характерен для Д. Мережковского этой поры. Он цитирует фрагмент из романа О. Бальзака «Утраченные иллюзии», пьесу В. Шекспира «Венецианский купец», трагедию А. Майкова «Два мира», «Легенду о св. Юлиане» в переводе И. Тургенева, строки из стихотворений А. Пушкина и М. Лермонтова. Творчеству всех, кроме Шекспира, впоследствии были посвящены статьи Д. Мережковского. Некоторые из них («Майков», «Пушкин», в последней редакции – «Тургенев») вошли в «Вечные спутники».

Статья «Ибсен» является единственной, впервые опубликованной в «Вечных спутниках». Однако нами были предприняты усилия по розыску ее первой журнальной публикации. Возможно, ее обнаружение является делом будущего и исследователям удастся ее установить. Статья переиздавалась в 1907 г. М.В. Пирожковым и в составе «Вечных спутников» вошла в оба собрания сочинений. Поиск источников этой статьи, а также подготовка необходимых пояснений способны поставить комментатора в тупик. Д. Мережковский оперирует таким количеством фактов, что остается впечатление обширнейших знаний о предмете исследования. Между тем, к моменту создания статьи сведений о жизни и деятельности Г. Ибсена было не так много, и можно предположить, что они собирались автором по крупицам из периодических изданий скандинавских стран или европейских публикаций. Он, правда, цитирует фрагмент письма Г. Ибсена к Г. Брандесу. Это дает возможный ключ к поиску источника, но обращение к его исследованиям, – а его собрание сочинений в 20 тт. было переведено на русский язык М.В. Лучицкой, – ответа на вопрос не дает. Собрание выходило в свет в СПб. в 1906–1914 гг., а статья об Ибсене написана в 1896 г.

Рассуждая по аналогии с предшествующими статьями, следовало искать научный труд об Г. Ибсене, написанный до этой даты, и собрание его пьес в русском переводе. Им оказалась книга Г. Йегера «Г. Ибсен (1828–1888). Биография и характеристика», переведенная с норвежского языка на русский К. Бальмонтом и вышедшая в свет в Москве в 1892 г. Ее текст широко использован, а местами пересказан в статье Д. Мережковского. Потому большинство пояснений, которых требует ее текст, это пояснения к тексту Г. Йегера, а не автора статьи. Д. Мережковский использует несколько культурных коннотаций, которых нет в тексте норвежского автора (строка «Новой песни» П.Л. Лаврова, диалог Платона «Федон», античные имена, библейская цитата и пр.) и, разумеется, дает собственное истолкование творчеству драматурга. Этой статьей в первой редакции «Вечных спутников» завершалась «иностранная» часть книги.

«Русскую» открывала статья «Достоевский». Она была опубликована впервые в журнале «Русское обозрение» в 1890 г. под заглавием «О "Преступлении и наказании" Достоевского»¹. Затем она публиковалась под одной обложкой с книгой «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (СПб., 1893), переиздавалась вместе со статьями «Гончаров. Майков» в 1908 г. и входила в оба собрания сочинений Д. Мережковского. При включении статьи в «Вечные спутники» автор изменил название, провел стилистическую правку и изъясил следующую преамбулу:

«Разбор всех произведений Достоевского – громадный и страшно трудный критический подвиг, принадлежащий более или менее отдаленному будущему. Предлагаемый очерк не более как простые, по возможности искренние заметки о впечатлениях читателя»².

В первой публикации статья датирована 24 декабря 1889 г. Как свидетельствует ее название в журнальной

¹ Русское обозрение. 1890. Т. II. Кн. III. С. 155–186.

² Там же. С. 155.

публикации, источником для статьи был роман Ф.М. Достоевского, текст которого цитировался по доступному Д. Мережковскому изданию. Определение источника цитат, таким образом, сложности не представляет. Но один из фрагментов текста требовал разысканий:

«Жюльен Сорель, – герой великого, но, к сожалению, мало известного в России романа Стендаля *Le Rouge et le Noir*¹...» (184).

Речь идет о романе «Красное и черное» (1830), который, как пишет Д. Мережковский, к концу 1880-х гг. был в России мало известен. Обращение к истории его перевода на русский язык свидетельствует, что, действительно, ко времени создания этой статьи роман публиковался в России единственный раз в 1874 г. в сокращенном переводе и с кратким вступлением А.Н. Плещеева².

Статья «Гончаров» впервые напечатана в журнале «Труд» в 1890 г. под заглавием «И.А. Гончаров»³. Затем была опубликована вместе с книгой «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (СПб., 1893), переиздавалась под одной обложкой со статьями «Достоевский. Майков» в 1908 г. и входила в оба собрания сочинений. Источниками статьи были произведения писателя («Фрегат Паллада. Очерки путешествия», романы «Обломов», «Обыкновенная история» и «Обрыв»). В тексте статьи цитируются произведения М. Лермонтова, А. Пушкина, а также «Одиссея» в переводе В.А. Жуковского.

Статья «Майков» впервые опубликована в том же журнале в 1891 г. под заглавием «А.Н. Майков»⁴, также печаталась вместе с книгой «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», затем в составе главы «Пушкин – Кольцов – Майков» была напечатана в книге П. Перцова «Философские течения русской поэзии»

¹ «Красное и черное» (*фр.*).

² Отечественные записки. 1874. Т. 213. № 3. С. 151–204; № 4. С. 391–428; № 5/ 6. С. 509–558.

³ Труд, 1890. № 24. С. 588–612.

⁴ Труд, 1891. № 4.

(1896)¹. Она переиздавалась под одной обложкой со статьями «Достоевский. Гончаров» в 1908 г. и входила в оба собрания сочинений в составе «Вечных спутников». Текст статьи в журнальной публикации и в книге «Философские течения русской поэзии» отличается от текста в «Вечных спутниках». Автор изъясил из первоначального текста несколько фрагментов, некоторые сформулировал в другой редакции. Один из исключенных фрагментов посвящен сопоставлению творчества А. Майкова, А. Фета и Я. Полонского с поэзией предшественников и прямо к теме статьи не относился. Но он дает возможность видеть, в каком контексте молодой критик осмыслял творчество этих поэтов. Отдельные выводы, к которым он пришел, впоследствии повторены им в статьях «Пушкин» и «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Приведем исключенный фрагмент полностью.

«Муза Пушкина и Лермонтова была не только музой красоты и природы, – она была музой человеческих страстей, борьбы, страдания, всего безграничного и бурного океана жизни. Муза Майкова, Фета и Полонского значительно сузила поэтическую программу Пушкина и Лермонтова. Она боится бурь исторических и душевных, слишком резкого современного отрицания, слишком болезненных и горьких сомнений, слишком разрушительных страстей и порывов. По-видимому, она возобновила в поэзии мудрое правило Горация о мере во всем, об «*aurea mediocritas*» <«золотой середине» – лат.>, и поклонилась античному идеалу. Это – муза тихих книгохранилищ, уединенных садов, музеев, семейного очага, спокойных и созерцательных путешествий, мирных радостей и невозмутимой веры в идеал. Положительно, люди эти внушают зависть своим здоровьем: тишина патриархального детства и вкусные хлеба помещичьих обломовских гнезд пошли им впрок. Нестареющие пев-

¹ О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – СПб., 1893. С. 107–130; Пушкин – Кольцов – Майков // П. Перцов. Философские течения русской поэзии. – СПб., 1896. С. 315–335.

цы, вдохновенные в 70 лет, они моложе молодых поэтов более нервного и мятежного поколения. Если собрать все печали и сомнения, которые отразились за полвека в произведениях Фета, Полонского и Майкова, если делать из этих страданий экстракт, то все-таки не получится даже и капли той неиссякаемой горечи, которая заключена в двенадцати строках лермонтовского: «И скучно, и грустно, и некому руку подать» и в пушкинском «Анчаре». Вот в чем ограниченность этого поэтического поколения. Увлеченное служением одной стороне искусства, оно произвольно отсекает от поэзии, как «злобу дня», не только преходящие гражданские мотивы, но и все, что составляет, помимо красоты, важнейшую часть наследия Пушкина и Лермонтова, т. е. *вечные страдания человеческого духа, мятежный, неугасающий огонь Прометея, восставшего на богов*. Форма осталась совершенной, содержание обеднело и сузилось. Пушкин и Лермонтов не менее жрецы вечного искусства, не менее артисты, чем Майков, Фет и Полонский, однако это не мешает Пушкину и Лермонтову быть современными и близкими к действительности, понимать и разделять все, чем страдало их поколение. Правда, жизнь их прошла не так спокойно и радостно. Они писали не только в тихих кабинетах, а также и среди горцев на Кавказе, и в цыганских таборах, и с декабристами дружили; не боялись ни бурь, ни пиров, ни вольных страстей, ни отрицания, ни дикой суровой природы, ни смертельных опасностей.

Если Пушкин и спасся благополучно (стихотворение «Арион»), то все-таки он побывал в грозе, он наслаждался бурей, он сам говорил, что есть упоение в «разъяренном океане» и «бездне мрачной на краю». В его песнях не потух, а был насильно потушен мятежный огонь; но все же в них остались крепость, величие и сила души, закаленной в опасностях.

Лермонтов тоже недаром сравнивал поэта с кинжалом, который не на одной груди провел страшный след и «не одну прорвал кольчугу». Поэт негодует на то, что теперь «игрушкой золотой он блещет на стене, увы! бесславный и безвредный!»

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк,
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья!

Фет, Майков и Полонский вынули клинок, но отнюдь не на голос мщенья, – они только очистили ржавчину и, не позаботившись наточить его, покрыли хитрыми узорами и надписями, украсили, как ювелиры, золотые ножны с небывалым великолепием драгоценными камнями и потом, считая задачу оконченной, повесили кинжал опять на прежнее место, чтобы он блистал не игрушкой, а удивительным произведением искусства, безвредный, но не бесславный.

Вкусы различны. Что касается меня, я предпочел бы, даже с чисто художественной точки зрения, влажные, разорванные волнами ризы Ариона самым торжественным ризам жрецов чистого искусства. Есть такая красота в страдании, в грозе, даже в гибели, которой не могут дать никакое счастье, никакое упоение – олимпийским созерцанием. Да наконец, и великие люди древности, на которых любят ссылаться наши *парнасцы*, разве были они чужды живой современности, народных страданий и «злобы дня», если только понимать ее более широко? Я уверен, что Эсхил и Софокл, участники великой борьбы Европы с Азией, предпочли бы, не только как воины, но и как истинные поэты, меч, омоченный во вражеской крови, праздному мечу в золотых ножнах с драгоценными камнями!..» (805–806).

Статья, опубликованная в «Философских течениях русской поэзии», вызвала неодобрительную реакцию самого поэта, который, по свидетельству П.П. Перцова, считал, что Д. Мережковский его «совсем не понял»:

«...он и понял только мои молодые – “языческие”, как он говорит, – стихи, и понял их по-молодому. В молодости мы много не понимаем, что открывается нам только потом <...> Для меня же мои поздние писания, конечно, главные: в них я высказал опыт всей моей жизни,

и я не могу сравнить с ними мои молодые, поверхностные стихи»¹.

На один из ее тезисов о том, что «Майков до конца своих дней в глубине души остался язычником, несмотря на все усилия перейти в веру великого Назарейнина», в подстрочном примечании откликнулся составитель издания, П.П. Перцов. Он писал:

«Здесь уместны, может быть, некоторые оговорки в заключениях уважаемого критика. Образ Сенеки в драме "Три смерти", стихотворения "из гностиков" и мн. др. не позволяет считать творчество Майкова исключительным воплощением языческого материализма. Мистические элементы вливаются, очевидно, широкою волною в эту поэзию. Да и сам "классицизм", от "Федона" и тускуланских бесед до неоплатоников, далеко не всегда ограничивал свои цели земными стремлениями. "Язычник", "классик", по справедливому диагнозу г. Мережковского, – *индивидуалист*, другими словами, Майков умел понимать и мистицизм древних, окрашивая свой индивидуализм идеалистическими цветами. Если в юных произведениях (в так называемой "антологии") он является певцом яркого материализма, то не следует забывать, что таково обычное настроение молодости. Наклонная ли к "язычеству" или к "христианству" – к индивидуализму, или к коллективизму, она одинаково удовлетворена еще землею. Наряду с ликующим песнопением языческой антологии, вспомним упрямый материализм наших наивных коллективистов-шестидесятников. Но с годами приходят иные требования. Как античный мир, стареясь, искал «неведомого» Бога, так ищет его и майковский Сенека, так смутно угадывают его гностические строфы. Конечно, жертвенник Павла в Афинах не разрешил загадки для Эллады – не решают ее и искания Майкова. Отдельная личность здесь идет тем же путем, каким шел некогда весь родственный ей народ. Песни Анакреона

¹ Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902. – Л., 1930. С. 109.

.....

сменяются гимнами "Аполлодора Гностика" до чистого христианства, до мистического коллективизма. Здесь, действительно, далеко, но не ближе было и прежнее расстояние от первобытного эпикуреизма до элементарной суровости коллективистов. Это два разных духовных типа, две различные дороги... Не "орлиные крылья" нужны были музе Майкова, чтобы оторваться от классицизма, а лишь другое оперение. Не "бездна" отделяет античный мир от христианского – это две соседние области, хотя изолированные и закрытые друг от друга. Усилия Майкова "перейти в веру великого Назарянина" были больше чем бесплодны – они не нужны. Рядом с беззаботным эгоизмом Люция, рядом с мятежными порывами полупрозревшего Лукана, звучит высшая проповедь индивидуализма в устах Сенеки:

Смерть шаг великий! Верь, мой друг,
Есть смысл в Платоновом ученьи –
Что это миг перерожденья.
Пусть здесь убьет меня недуг –
Но, как мерцание Авроры,
Как лилий чистый фимиам,
Как лир торжественные хоры,
Иная жизнь нас встретит – там!
В душе, за сим земным предлогом,
Проснутся, выглянут на свет
Иные чувства, роем целым,
Которым органа здесь нет.
Мы – боги, скованные телом,
И в этот дивный перелом,
Когда я покидаю землю,
Я прежний образ свой приемлю,
Вступая в небо – божеством!

Трудно представить себе более точное и яркое выражение мистики индивидуализма, и уже одной этой выписки достаточно, чтобы заметить всю неосторожность утверждения со стороны г. Мережковского, будто для античного мира "земное счастье являлось крайним пределом желаний", и певец его – влюбленный, как язычник,

как индивидуалист, в "красоту плоти" – остался "равнодушным ко всему остальному". П. Перцов».

Включая статью в «Вечные спутники», Д. Мережковский не прислушался к размышлениям П.П. Перцова и изменений в эту часть не внес.

Статьей «Пушкин» книга «Вечные спутники» завершилась во всех редакциях. Впервые она была опубликована в книге «Философские течения русской поэзии» (1896)¹, печаталась отдельно в 1906 г. и была переиздана издательством «Общественная польза» в 1910 г. В составе книги она вошла в оба собрания сочинений писателя. При ее включении в «Вечные спутники» писатель провел стилистическую правку, а также изъял из текста некоторые фрагменты или дал их в иной редакции.

Как и в предшествующих случаях можно предположить, что писатель должен был опираться на два типа источников – книгу о А.С. Пушкине и его собственные произведения. В тексте содержится указание на возможный источник сведений о жизни и образе мыслей поэта:

«Впечатление ума, дивного по ясности и простоте, более того – впечатление истинной *мудрости* производит и образ Пушкина, нарисованный в *Записках Смирновой*. Современное русское общество не оценило книги, которая во всякой другой литературе составила бы эпоху» (230).

История текста «Записок А.О. Смирновой (Из записных книжек. 1826–1845 гг.)», опубликованных Л.Я. Гуревич в «Северном вестнике»², подробно описана С.В. Житомирской в сопроводительной статье к публикации в серии «Литературные памятники»³. Текст «Записок», привезенный

¹ Перцов П. Философские течения русской поэзии. – СПб., 1896. С. 1–67.

² Записки А. О. Смирновой (Из записных книжек. 1826–1845 гг.). – СПб.: Изд. ред. «Северного вестника», 1895, ч. 1.

³ А.О. Смирнова-Россет. Дневник. Воспоминания. Изд. подг. С.В. Житомирская. – М.: Наука, 1989 (серия «Литературные памятники»).

Л.Я. Гуревич из Парижа, не был подлинным, однако был принят Д. Мережковским за подлинный и стал основой его «пушкинской» концепции. При установлении источников цитат обнаружилось, что все наиболее сильные аргументы, приводимые писателем в подтверждение мысли о Пушкине как философе и мыслителе, взяты из недостоверного текста «Записок». Так, ложной является запись, касающаяся высказывания о поэте Николая I:

«Император Николай Павлович в 1826 году, после первого свидания с Пушкиным, которому было тогда 27 лет, сказал гр. Блудову: “Сегодня утром я беседовал с самым замечательным человеком в России”» (229).

Не соответствуют выверенному тексту «Записок» слова Баранта и Жуковского:

«Французский посол Барант, человек умный и образованный, один из постоянных собеседников кружка А.О. Смирновой, говорил о Пушкине не иначе, как с благоговением, утверждая, что он – *“великий мыслитель”*, что *“...он мыслит, как опытный государственный муж”*. Так же относились к нему и лучшие русские люди, современники его: Гоголь, кн. Вяземский, Плетнев, Жуковский. Однажды, встретив у Смирновой Гоголя, который с жадностью слушал разговор Пушкина и от времени до времени заносил слышанное в карманную книжку, Жуковский сказал: “Ты записываешь, что говорит Пушкин. И прекрасно делаешь. Попроси Александру Осиповну показать тебе ее заметки, потому что каждое слово Пушкина драгоценно. Когда ему было восемнадцать лет, он думал как тридцатилетний человек: ум его созрел гораздо раньше, чем его характер. Это часто поражало нас с Вяземским, когда он был еще в лицее”» (229–230).

«Барант сообщает Смирновой после одного философского разговора с Пушкиным: “я и не подозревал, что у него такой религиозный ум, что он так много размышлял над Евангелием”. “Религия – говорит сам Пушкин – создала искусство и литературу, – все, что было великого с самой глубокой древности: все находится в зависимости

от религиозного чувства... Без него не было бы ни философии, ни поэзии, ни нравственности"» (261).

В подлинном тексте «Записок» нет следующих свидетельств А.О. Смирновой:

«Nathalie неохотно читает все, что он пишет, – замечает А.О. Смирнова, – семья ее так мало способна ценить Пушкина, что несколько более довольна с тех пор, как государь сделал его историографом Империи и в особенности камер-юнкером. Они воображают, что это дало ему положение. Этот взгляд на вещи заставляет Искру (Пушкина) скрежетать зубами и в то же время забавляет его. Ему говорили в семье жены: *наконец-то вы, как все! У вас есть официальное положение, впоследствии вы будете камергером, так как государь к вам благоволит*» (236).

«Незадолго перед смертью он говорил Смирновой, собиравшейся за границу: “увезите меня в одном из ваших чемоданов, ваш же боярин Николай меня соблазняет. Не далее как вчера он советовал мне поговорить с государем, сообщить ему о всех моих невзгодах, просить заграничного отпуска. Но все семейство поднимет гвалт. Я смотрю на Неву, и мне безумно хочется доплыть до Кронштадта, вскарабкаться на пароход... Если бы я это сделал, что бы сказали? Сказали бы: он корчит из себя Байрона. Мне кажется, что мне сильнее хочется уехать *очень, очень далеко*, чем в ранней молодости, когда я просидел два года в Михайловском, один с Ариной вместо всякого общества. Впрочем, у меня есть предчувствия, я думаю, что уже недолго проживу. Со времени кончины моей матери я много думаю о смерти, я уже в первой молодости много думал о ней"» (237).

Не соответствует действительности и такой рассказ:

«Незадолго до смерти он увидел в одной из зал Эрмитажа двух часовых, приставленных к *Распятию* Брюллова. “Не могу вам выразить, – сказал Пушкин Смирновой, – какое впечатление произвел на меня этот часовой;

я подумал о римских солдатах, которые охраняли гроб и препятствовали верным ученикам приближаться к нему". Он был взволнован и по своей привычке начал ходить по комнате. Когда он уехал, Жуковский сказал: "Как Пушкин созрел и как развилось его религиозное чувство! Он несравненно более верующий, чем я"» (261).

В текст статьи Д. Мережковского вошли также недостоверные сообщения о нереализованном замысле поэмы «Стенька Разин», слова Пушкина о Петре I, который был «революционер-гигант» и «гений», а также о недостатках поэзии А. Мицкевича, подражавшего Байрону больше самого Пушкина.

Для Д. Мережковского были важны взгляды поэта и в контексте споров об исторических путях России. Он выписывает из «Записок» и комментирует следующее высказывание:

«У Смирновой на утверждение Хомякова, будто у русских больше христианской любви, чем на Западе, Пушкин отвечает с некоторою досадою: "Может быть, я не мерил количества братской любви ни в России, ни на Западе, но знаю, что там явились основатели братских общин, которых у нас нет. А они были бы нам полезны". Или, другими словами, Пушкину представляется непонятным, почему Россия, у которой был Иван Грозный, ближе к идеалу Царствия Божия, чем Запад, у которого был Франциск Ассизский. Здесь Пушкин возражает не только Хомякову, но и Достоевскому: "если мы ограничимся – прибавляет он далее – своим русским колоколом, мы ничего не сделаем для человеческой мысли и создадим только "приходскую литературу"» (291), –

которого также в выверенном тексте нет.

Второй источник – произведения самого поэта. Они подобраны так, что подтверждают свидетельства А.О. Смирновой, потому, вероятно, автор статьи не заметил противоречий в «Записках» и очевидных анахронизмов. Их отметил и проанализировал один из первых рецензентов «Вечных спутников», В.Д. Спасович. Он опубликовал

обширную рецензию на книгу. Она писалась по тезисам плана, в котором, на наш взгляд, в концентрированном виде выразилось его мнение.

«Тезисы мои для беседы о "Вечных спутниках" – тезисы к лекции о Мережковском.

1) Необходимость исключить из нее других – Акрополь, Лонгуса, Плиния Младшего, А. Майкова и Гончарова.

2) Возражение против субъективной критики. Критика всегда субъективна, так как она передает читателю только прочувствованное критиком. Если он переделывает по-своему историческую истину, то она фальшь и сочинительство.

3) Д. Мережковский не только эстет, но и откровенный социолог. Его социология определяется следующими чертами:

а) он язычник эллинского пошиба, проникнутый аристократизмом,

б) он и сердобольный христианин первых веков, одинаково восхищающийся и несогласимыми субъектами, например, Кальдероном и Достоевским,

в) он старается помирить язычество и христианство посредством вывода о необходимости возврата от культуры к первобытному праздному состоянию,

г) он не намерен одного – опроститься подобно Льву Толстому,

д) он остается только фрондирующим анархистом, завербовавшимся под знамя Ибсена. Неверность понимания идеи Гедды Габлер.

4) г. Мережковский выводит Пушкина в никогда небывалые гении. Для поднятия его на мировую высоту он пользуется Записками А.О. Смирновой, не отделив в них исторического взгляда от сказочного.

5) Записки А.О. Смирновой содержат множество анахронизмов и невероятностей. Записки велись беспорядочно и притом переработаны О.А. Смирновой дочерью с личными от нее самой прибавками. Слова, суждения и речи Пушкина не только не напоминают его манеру, но очевидно придуманы, и даже пошловаты. Пушкин в

.....

записках умален. Император Николай низведен также с высоты и представлен буржуазным добряком. Невероятность интимных отношений императора к Пушкину по запискам.

6) Невероятность того, что говорится в Записках про смысл Анчара. Трагическое положение Пушкина под конец его жизни. Причины, влиявшие на его подавленность, незамеченные А.О. Смирновой и обозначенные г. Мережковским. Неверное понимание им из VI Пиндемонти.

7) Д. Мережковский изобразил Пушкина не настоящего, а по своему образцу выкроенного. Неверный его вывод о двух разных идеалах, якобы одновременно преследуемых Пушкиным: языческом и христианском.

В. Спасович»¹.

В рецензии он писал, что

«Г-н Мережковский не потрудился разобрать “Записки”, пропустить их через фильтр критики, но берет целиком все, что в них написано, на веру, как настоящую истину, и упрекает современников, что они замалчивают книгу, которая во всякой другой литературе составила бы эпоху, вследствие чего держится еще и ныне то мнение, якобы поэзия Пушкина есть только прелестная, но легковесная вакханочка. Современники не решаются признать, что, судя по запискам Смирновой, Пушкин рассуждал о философии, религии, судьбах России, о прошлом и будущем человечества. В беседах с друзьями и Смирновой Пушкин бросал семена будущей, еще не существующей культуры, давал заветы будущему просвещению. Нередко у Смирновой Пушкин излагал мысли, которые сквозят и в оставшихся его отрывках, письмах, дневниках или черновых его рукописях, – словом, он является серьезным человеком и глубоким, всеобъемлющим мудрецом, имеющим своеобразное мирозерцание. Так как г. Мережковский никакой критике “Записок Смирновой” не подверг, то

¹ Спасович В.Д. Тезисы мои для беседы о «Вечных спутниках» - тезисы к лекции о Мережковском // РО ИРЛИ РАН. Арх. В.И. Вейнберга. Ф. 62. Оп. 3, № 444, лл. 62–63. Публикуются впервые.

нам приходится остановиться на вопросе: какую ценность могут иметь эти записи в смысле исторического источника? Какую историческую достоверность представляет то, что в записках этих рассказано? Позволю себе привести несколько почерпнутых из записок образчиков, в которых передаются вещи либо маловероятные, либо небывалые и совершенно невозможные» (660).

В.Д. Спасович дает развернутый анализ свидетельств, собранных в «Записках». Он подвергает проверке и оценке несколько фрагментов текста и указывает на несоответствия, расхождения с известными фактами. Отвечает он и на вопрос о том, как родился этот текст, и что было причиной домыслов в нем.

«Не подлежит сомнению, что в доме Смирновых поклонение Пушкину, пока он жил, было глубокое, а по его смерти память о нем хранилась свято; этот культ Александра Осиповна Смирнова передала и дочери, Ольге Николаевне. Бессознательно и постепенно в воспоминания прошлого вплеталось и все то, что обе Смирновы узнавали о Пушкине либо вчитываясь в его произведения, либо следя за тем, что было о Пушкине другими писателями печатаемо. К несомненно достоверному присовокуплялось сказочное из наслоившихся постепенно налетов. Смешению достоверного с легендарным содействовала в значительной степени беспорядочность записей. Ни одна из этих записей не имеет числа и года; они перемешаны хронологически и позаимствованы из альбомов, записных книжек, клочков бумаги, писем и беглых заметок» (663–664).

Недостоверность текста «Записок» в проанализированных им фрагментах позволяла В.Д. Спасовичу поставить под сомнение достоверность цитируемого Д. Мережковским материала и выводы, к которым он пришел, опираясь на него:

«Раз доказаны подделки и сочинительство в некоторых частях “Записок”, то по каждой лично до Пушкина

относящейся подробности ставится вопрос: не подделана ли она? А так как ни от одной из них не веет пушкинским духом, то они становятся сомнительными и должны быть устранены, а в числе их в особенности такие, которые умаляют значение Пушкина и представляют его в жалком или пошлом виде. <...> Так как г. Мережковский избрал ее, однако, своим главным проводником, то по ее указаниям он написал портрет заведомо неверный, с полным смешением эпох Александровской и Николаевской, с подведением обеих эпох под один знаменатель и без всякого соображения с радикально изменившейся общественной обстановкою своего сюжета. Его этюд писан, так сказать, на китайский манер, без всякой перспективы. Он вообразил себе Пушкина как человека, не менявшегося в убеждениях и вкусах и имевшего во всю жизнь цельное миросозерцание, которого только он не успел, по недостатку времени, вполне достаточно выразить, но которое выводит сам критик по преданиям А.О. Смирновой» (666–667).

Цитаты из произведений А.С. Пушкина, из его статей и писем занимают существенную часть статьи Д. Мережковского. Как и в других главках «Вечных спутников», автор идет путем их комментирования и интерпретации. Однако его представления о месте и роли поэта в русской литературе потребовали ввода в текст цитат из статей Н.В. Гоголя, произведений А.Н. Майкова, Ф.М. Тютчева, упоминания Пушкинской речи Ф.М. Достоевского, произведений и трактатов Л.Н. Толстого, Ф. Ницше. Отдельный пласт составляют упоминания имени и произведений Гёте, а также цитаты из них. Сличение первопечатной редакции статьи «Пушкин» с вошедшей в «Вечные спутники» свидетельствует о том, что автор шел путем сокращения широких сопоставлений пушкинского творчества с творчеством Гёте. Например,

«Примирение, которое находит создатель “Фауста”, может быть, уже не вполне утоляет современные “две души”. XIX век с Шопенгауэром, Достоевским, Львом Толстым, Фридрихом Ницше прошел для нас недаром.

Мы присутствуем при муках разлада и раздвоения, более глубоких, чем те, которые преодолевает Фауст, мы предчувствуем возможность примирения более всеобъемлющего и гармонического, чем то, которого достигает Гёте. Но во всяком случае Гёте первым выразил борьбу двух начал в создании, имеющем мировое значение, первый сделал великую, сознательную попытку их примирения. В отношении сознательности Гёте выше всех представителей Итальянского Возрождения, в котором также христианское и языческое начало мгновениями достигало равновесия и гармонии, *но всегда помимо их воли, помимо их сознания*. Гёте выше величайшего из них – того, с кем германский поэт имеет так много сходного, по олимпийскому спокойствию, по геометрической точности ума, по дивному синтезу искусства и науки, – я понимаю Леонардо да-Винчи. Гёте пошел по пути, указанному создателем «Тайной Вечери», показал, что искусство и наука, синтез и анализ, вдохновение и разум вытекают из одного источника, служат одной цели, что самый яркий свет сознания, направленный в высшие области художественного творчества, не ослабляет, а напротив усиливает его, углубляя бездны, раздвигая пределы бессознательного. Но Гёте жил три века спустя после Винчи; он должен был пойти дальше: ясную разуму сознания, слова, вечного Логоса, автор «Фауста» дал тому, что автору «Codex Atlanticus» только смутно мерещилось сквозь немые пророческие образы его пророческих снов, – т.е. единству, побеждающему двойственность я и не-я, знания и веры, язычества и нового мистицизма.

Но, с другой стороны, у Пушкина, который уступает германскому поэту в отношении сознательности, есть одно великое преимущество перед Гёте. В лучших созданиях Гёте встречаются места не живые, от которых веет не высшим метафизическим, а бесплодным, рассудочным холодом. Спокойствие превращается в окаменелую неподвижность, живая ткань истории в археологию, символ в аллегорию. Гёте слишком ограничил и обуздал первобытную стихию – то, что он сам в природе своей называет демоническим. Недостаток примирения языческого и христианского мира во второй части «Фауста» заключа-

.....

ется в том, что это примирение только отчасти органическое слияние: в значительной же мере просто внешнее, рассудочное, механическое соединение. Для того, чтобы примирить две враждующие стихии, Гёте, если и не насилует их, то по крайней мере охлаждает, доводит до неподвижности, кристаллизует, так что слишком часто языческое переходит у него в аллeгорию, мифологию, христианство – в схоластическую теологию. Этого недостатка у Пушкина нет» (823–824).

Думается, исключенные фрагменты могут представлять ценность при решении вопроса о месте и роли творчества Гёте в наследии Д. Мережковского. При включении статьи в книгу «Вечные спутники» также были изъяты фрагменты, в которых творчество А. Пушкина соотносится с произведениями его последователей.

«До какой степени героическая сторона поэзии Пушкина не понята и презрена, ясно из того, что два величайших ценителя Пушкина – Гоголь и Достоевский, точно сговорившись, не придают ей ни малейшего значения. Как это ни странно, но, если говорить не о школьных учебниках, не о мертвом академическом признании, Пушкин, единственный певец единственного героя в стране Л. Толстого и Достоевского, в стране русского нигилизма и русской демократии, до сих пор – забытый певец забытого героя» (825).

Характер исключенных фрагментов, с одной стороны, свидетельствует о попытке Д. Мережковского сократить то, что не имеет непосредственного отношения к анализу личности и творчества А. Пушкина, а с другой, – о том, что уже в пору работы над этой статьей он видел творчество поэта в специфическом контексте. О его особенностях мы будем говорить в связи с книгой «Л. Толстой и Достоевский».

История текста «Вечных спутников» ставит еще одну проблему. Касается она принципов отбора статей в книгу и порядка их размещения в ней. Как уже говорилось, состав книги несколько раз менялся. Готовя к публикации

«Вечные спутники» в собрании сочинений в 17 тт., Д. Мережковский исключил из книги статью «Дафнис и Хлоя». В собрании сочинений в 24 тт. состав книги изменился существенно. Место этой статьи заняла «Трагедия целомудрия и сладострастия», между статьями «Сервантес» и «Монтань» в «иностранной» части помещалась статья «Гёте», а между статьями «Гончаров» и «Майков» – «Тургенев».

Статья «Трагедия целомудрия и сладострастия» впервые публиковалась в журнале «Мир искусства» в 1899 г.¹ По характеру она так же мало соответствует общему строю «Вечных спутников», как и «Дафнис и Хлоя». Она напоминает статью «Вместо предисловия к трагедии Софокла “Эдип-царь”», опубликованную позднее в «Вестнике иностранной литературы»² в качестве вступительной к переводу трагедии, осуществленному Д. Мережковским. Но, вероятно, те задачи, которые писатель ставил перед собой, переводя античных трагиков и стремясь изменить характер русского театра, побуждали его включить статью «Трагедия целомудрия и сладострастия» в книгу. Трагедия «Ипполит» Еврипида в переводе Д. Мережковского цитируется и пересказывается в этой статье. Что же касается статей «Гёте» и «Тургенев», то само их создание и включение в последнюю редакцию «Вечных спутников» представляется логичным и оправданным. Их имена постоянно возникали в статьях о других писателях, кроме того, они написаны после выхода в свет книги «Л. Толстой и Достоевский», в тексте которой имена Гёте и Тургенева являются почти такими же важными, как и имена писателей, которым посвящена книга.

Статья «Тургенев» была прочитана на Тургеневском вечере 19 февраля 1909 г. и опубликована в газете «Речь» 22 февраля. Впоследствии автор включил ее в сборник «Больная Россия» (1910) и в последнюю редакцию «Вечных спутников». Характер источников статьи свидетельствует, что образ писателя возникает из соотнесения с Л. Толстым, Ф. Достоевским и Гёте. Причем отсылки к их творчеству, требующие пояснений:

¹ Мир искусства. 1899. Т.1. №№ 7–8.

² Вестник иностранной литературы. 1893. № 1.

... «“звериный крик, вой, рев” рожаящей Кити...

У Гёте Пандора, впервые увидев соединение любовников, спрашивает своего творца, Прометея: “Что это?” – и тот отвечает: “Это – смерть”...

Толстовское опрощение, надежда спасти Россию “по-мужицки, по-дурацки” есть тоже форма нигилизма. И у Достоевского в его высокомерном презрении к “безбожному, гнилому Западу”... (304),

побуждают не только указать источники цитат, но и привлечь контекст, в котором они несколько раз приводятся в исследованиях, написанных ранее. Источником для статьи являются произведения И. Тургенева, а вот книгу о нем другого исследователя писатель не использует. В статьях Д. Мережковского о И. Тургеневе источники как бы разделились: его собственные произведения интерпретируются в статье «Тургенев», а воспоминания о писателе стали основой другой статьи – «Поэт вечной женственности».

Статья «Гёте» была впервые опубликована в газете «Русское слово» в 1913 г.¹, а затем была включена в последнюю редакцию «Вечных спутников». М. Ермолаев ошибался, когда полагал, что она входила в книгу уже в первом издании². Источников у статьи снова два: произведения Гёте и первое русское издание «Разговоров Гёте, собранных Эккерманом» в переводе с немецкого Д.В. Аверкиева, о котором мы уже говорили. Один из этапов работы Д. Мережковского над статьей зафиксирован в рукописном автографе «Гёте». По типу он напоминает «Выписки и заметки о Монтане». Выписки к статье «Гёте» были сделаны Д. Мережковским из русского двухтомного издания «Разговоров». Автор помечал том и страницу, на которых расположены цитаты. Выпискам из «Разговоров» предпослан план из 6 пунктов, согласно которому написана статья.

«Наружность Гёте. “Орлиные очи”. Самая целебная из книг. Наполеон и Гёте. “Vous êtes un homme.

¹ Русское слово. 1913. № 144. 23 июня.

² Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. Подг. текста, послесл. М. Ермолаева. С. 591.

Das war ein ganzer Kerl!". Вечная юность. Влюбленность. Мариенбадская элегия. Связь с природой.

Каменный гость. Смерть герцога и герцогини. Страдание. Гёте несчастный. "Wer nie sein Brot mit Tränen aß". "Вся моя жизнь – труд и забота". Смерть сына. Non ignoravi me mortalem genuisse. "Вперед! Вперед по могилам".

Безобщественность. Спор Кювье с Сент-Илером в Парижской Академии и Июльская революция.

Бог – в природе. Малиновка. Вездесущие Божие. Гёте и христианство. Религия бессмертия. Энтелехия, монада. Лай собаки. Смерть Гёте. "Передо мной лежал совершенный человек"

Л.Толстой и Гёте. Почему нам, русским, урок этот особенно важен. Наши сомнения в кумире. "Свет христов просвещает всех". Ангел в II ч. "Фауста": "Wer immer strebend sich bemüht, der können wir erlösen". Здесь "Ключ к спасению Фауста" – и спасению Гёте» (339).

В ходе работы над статьей некоторые фрагменты «Разговоров» заняли иное, в сравнении в первоначальным замыслом, место, однако автор в целом оставался в пределах своего плана. Большая часть выписок вошла в окончательную редакцию статьи. Приведем фрагмент из «Мелочей для вступления»:

«I. 219 – "Шекспир подал нам золотые яблоки в серебряных чашках... Но беда в том, что мы приобретаем серебряные чаши и валим в них картофель".

Разговоры Гёте – самая здоровая, самая целительная из книг. Ср. с диалогами Сократа, особенно Федоном. Если бы спросил ни во что не верующий и потерявший смысл жизни человек, какую книгу читать, – я бы сказал: Разговоры Гёте.

321. – "Все благородные по природе".

324. – "Мы, как бильярдные шары, катимся по земному полю: когда им случается столкнуться, они еще дальше отскакивают друг от друга".

II – 17. – "Ваше превосходительство, высказываете великие вещи, и я счастлив, что слышу их".

69. – “Правда – алмаз, от которого лучи расходятся не в одну, а во многие стороны”.

135. – “Я всегда в стороне от философии: точка зрения здорового человека, рассудка была моею”. Не философ, не ученый, а *мудрец*.

Карл. 257. –	Wie das Gestirn,	Подобно светилу
	Aber ohne Rast,	Без торопливости
	Drehe sich jeder	Но без усталости
	Um die eigne Last.	Каждый вращайся
		Вкруг собственной
		тяжести.

Вечная юность. I. 40. – Влюблен в 70 л<ет>. Мариенбадская элегия. Прицепил шелковый шнурок к сафьяновому переплету.

42. – Весь был исполнен веселости, силы и молодости. 55. – Мариенб<адская> эл<егия> Сидел в белом фланелевом шлафроке, и ноги у него было завернуты в шерстяное одеяло. 57. Старость – причина болезни. 64. – “Надо часто делать глупости, чтобы возыметь смелость прожить еще”.

I. 181–182. – Наружность Гёте по Теккерею. “Необыкновенно черные, блестящие, пронзительные глаза – как у *Мельмота путешественника*, который заключил договор “с некоторым лицом”... Я ощущал перед ним страх...” – “Орлиные очи”. – Все I. 16. – “Мужественное загорелое лицо в складках, и каждая складка полна выражения” лицо в глубоких складках – морщинах, полное выражения. Странно, жутко – молодые юношеские глаза в старом, древнем лице. “Гёте стариком был еще красивее, чем молодым человеком”. В них – «демоническое», божеское для нас, грешных или бесовское для благочестивого христианина.

Каменность, тяжесть и холод нездешний...

“О тяжело пожатье каменной его десницы!”» (340, 342).

Русское издание «Разговоров» Д. Мережковский «разобрал» на цитаты. Они использованы в его статье «Гёте», а также в целом ряде предшествующих ей и следующих за ней исследований.

Последняя прижизненная редакция «Вечных спутников» свидетельствует о переменах, произошедших в представлениях писателя о роли и значении тех или иных имен для современного ему поколения читателей. Отбор статей для включения в первое издание также показателен, ведь к моменту его выхода в свет Д. Мережковским было создано двадцать шесть статей, а вошло в книгу только тринадцать. Б. Томашевский писал, в этой связи, что

«мы вряд ли сможем делать какие-нибудь слишком широкие обобщения и принуждены рассматривать историю текста всегда в строго индивидуальных рамках, особо для каждого автора и для каждого произведения. <...> Самый замысел, как и текст произведения, иногда эволюционирует. Написав одно, в процессе творчества писатель иногда отходит от первоначального намерения и пишет произведение, достаточно далекое от той цели, к которой первоначально устремлялся»¹.

Предположительно судить о намерениях писателя можно на основании истории текста статей, не вошедших в «Вечные спутники».

Их условно можно разделить на две группы. Первую из них составляют статьи обзорные, посвященные ряду произведений или какому-либо явлению определенного периода развития литературы. Видимо, они писались на заказ и ради заработка. Ко второй можно отнести статьи, напоминающие те, что вошли в «Вечные спутники». Настоящая проблема состоит в том, чтобы установить причину, по которой они не были включены в книгу, ведь их цель, а также способ работы с источником весьма сходны с главами этой книги. Часть ответа на этот вопрос содержится в Предисловии к книге, где автор ссылается на субъективную внутреннюю связь, которая существует между ними. Вероятно, ни Руссо, ни Бальзак или Мишле, на творчество которых он смотрел большей частью с социологической точки зрения, на роль «вечных спутников» не подходили.

¹ Томашевский Б. Писатель и книга. С. 69, 74.

Первой статьей, опубликованной Д. Мережковским, была статья «Старый вопрос по поводу нового таланта (“В сумерках” и “Рассказы” Чехова)». Она впервые напечатана в «Северном вестнике» в 1888 г. Источником цитируемых и пересказываемых фрагментов, как следует из подзаголовка, были два сборника рассказов А.П. Чехова¹. Фрагменты из произведений Чехова перемежаются в тексте цитатами из произведений Пушкина, Е. Баратынского, Н. Некрасова, Я. Полонского, А. Майкова и Ф. Шиллера (в пер. В. Жуковского), вводимые по сходству темы. Эта статья при жизни писателя не переиздавалась.

Статья «Руссо» вышла в свет после статьи «Флобер в своих письмах» в журнале «Русское богатство» в 1889 г.² Судя по характеру цитируемых фрагментов можно предполагать, что автор воспользовался доступным в то время изданием произведений Руссо, не адекватным современному научному изданию³. Источниками статьи стали произведения и трактаты Руссо («Исповедь», «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми», «О политической экономии», «О рабстве», «Рассуждение по вопросу: Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов» и пр.), которые цитируются и пересказываются в статье. В журнальной публикации частям статьи были даны подзаголовки: «I. Характер Руссо», «II. Отношение Руссо к привилегированным классам», «III. Отношение Руссо к народу», что напоминает расположение материала в журнальных публикациях статей, составивших «Вечные спутники» («Кальдерон», «Монтань» и др.). Статья «Руссо» при жизни писателя не переиздавалась.

¹ См. подробный анализ истории текста и комментарии: А.П. Чехов. В сумерках. Очерки и рассказы (Изд. подг. Г.П. Бердников, А.Л. Гришунин). Серия «Литературные памятники». – М.: Наука, 1986.

² Русское богатство. 1889. Кн. XI. Общ. и критич. отд. С. 63–81.

³ Руссо Ж.-Ж. Трактаты. Изд. подг. В.С. Алексеев-Попов, Ю.М. Лотман, Н.А. Полторацкий, А.Д. Хаютин (М.: Наука, 1969, серия «Литературные памятники»); Руссо Ж.-Ж. Избр. соч. в 3-х тт. Пер. с фр. Н.И. Немчиновой и А.А. Худодовой. Под ред. В.А. Дынник и Л.Е. Пинского. – М., 1961.

«Рассказы Вл. Короленко» была впервые опубликована в журнале «Северный вестник» в 1889 г.¹ Характер осмысления Д. Мережковским произведений писателя вызвал негативные отклики критики, причем в рецензии «Русской мысли» были осмеяны специфические особенности работы автора с текстом:

«...построить все произведения по внешним признакам в две шеренги, сделать им наружный смотр, одну сплошь оштрафовать за оторванные пуговицы, другую сплошь наградить орденами...»².

Ко времени создания статьи вышло в свет два издания книги В. Короленко «Очерки и рассказы»³. Во второе издание включен этюд «Слепой музыкант». Некоторые заглавия его рассказов не соответствуют известным сегодня и упоминаются под названиями первых публикаций: «По пути» («Федор Бесприютный»), «В подследственном отделении» («Яшка»), «Из рассказов о бродягах» («Соколинец»), «Убивец» («Очерки сибирского туриста»). В статье речь идет также о произведениях, публиковавшихся в периодических изданиях: «За иконой»; «По пути (Святочный рассказ)»; «Ночью»; «Убивец»⁴. В статье фрагменты рассказов писателя цитируются, контаминируются, пересказываются и комментируются. Иногда автор путается в источниках цитат, называя вместо одного рассказа другой, или приводя неверные выходные данные его публикации, например:

«В четырех стенах за решеткой и на верхушках гольцов, где над головой носятся орлы и тайга шумит без конца, как море, – всюду он чувствовал себя дома, импо-

¹ Северный вестник. 1889. Кн. 5. Отд. II. С. 1–29.

² Русская мысль. 1889. № 8. С. 373.

³ М.: изд. журнала «Русская мысль», 1887 и 1888 гг.

⁴ «За иконой» (Северный вестник. 1888. № 2. Февраль. Отд. I. С. 1–43); «По пути (Святочный рассказ)» (Северный вестник. 1887. № 2. Февраль. Отд. I. С. 1–49); «Ночью» (Северный вестник. 1888. № 12. Декабрь. Отд. II. С. 1–30); «Убивец» («Очерки сибирского туриста», III) (Северный вестник. 1885. № 1. Сентябрь. Отд. IV. С. 43–93)

нируя товарищам самоуверенностью и спокойствием. Удаль его побегов вызывала восторженное удивление, но вместе с тем на его слово начальство полагалось больше, чем на самый многочисленный конвой. Было что-то, придававшее особенный смысл самым простым его словам. За этими словами слышалось еще нечто недосказанное, что глядело на слушателя из этих глаз и прикасалось к душе при звуках этого голоса, будя в ней какие-то смутные чувства...» (Северный Вестник, 1888, № 2) (395).

Здесь цитируется рассказ «По пути», но приводятся выходные данные рассказа «За иконой». Это характерная для деятельности такого рода ошибка: она свойственна и некоторым другим произведениям писателя. Статья при жизни писателя не переиздавалась.

После статьи «Рассказы Вл. Короленко» Д. Мережковским был написан ряд статей, отобранных им для «Вечных спутников»: «Дон Кихот и Санчо Панса», «О "Преступлении и наказании" Достоевского», «И.А. Гончаров», «А.Н. Майков», «Марк Аврелий», «Кальдерон», «Монтань». В течение 1893 г. он опубликовал, кроме последней, статью «Мистическое движение нашего века» и два некролога: «Памяти Тургенева» и «Памяти А.Н. Плещеева», которые впоследствии не переиздавались и известны лишь по журнальным и газетным публикациям. В 1893 г. вышла в свет и известная книга писателя «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Видимо, количество написанного к этому времени и побудило его собрать сборник статей, который поначалу он думал озаглавить «Критические портреты» («Очерки всемирной литературы»), о чем он писал А.С. Суворину осенью 1893 г. В каком-то смысле роль неосуществленного тогда издания выполнила брошюра «О причинах упадка...» со статьями о Достоевском, Гончарове и Майкове, опубликованными под одной обложкой.

Статья «Мистическое движение нашего века» впервые печаталась в журнале «Труд» в 1893 г.¹ Основным источником статьи были «Разговоры Гёте, собранные Эккер-

¹ Труд. 1893. № 4. С. 33–40.

маном» в переводе Д.В. Аверкиева. Можно сказать, что и на Т. Карлейля, работу которого «Герои и героическое в истории» Д. Мережковский цитирует, он также смотрит глазами Гёте:

«... старик Гёте приветствовал Карлейля как новую грядущую силу» (420).

Автор статьи имел в виду высказывание Гёте из «Разговоров»:

«Ему предстоит огромная будущность; невозможно предвидеть ни того, что он сделает, ни влияния, которое он будет оказывать» (Запись от 9 июля 1827 г.).

Библейская цитата (Быт.: 2, 2), вводимая в текст статьи, также приведена в интерпретации Гёте из «Разговоров»:

«Ее первый догмат Гёте выражал двумя словами: *“Бог доныне не почил от дел своих”*» (Запись от 11 марта 1831 г.) (418).

Мы уже говорили о том, что значение этой книги как источника текстов Д. Мережковского весьма велико. Статью «Мистическое движение нашего века» стоит иметь в виду при определении места и роли Гёте в творческом мире писателя. В тексте также проводится сопоставление Т. Карлейля с Э. Ренаном, над трудами которого писатель размышлял в пору создания статьи «Марк Аврелий».

Сложность для пояснения представил следующий фрагмент статьи:

«Лет двадцать тому назад в своей речи, произнесенной при открытии съезда Британского Общества в Белфасте, знаменитый ученый Тиндаль, между прочим, сказал следующие знаменательные слова:

“Мы видим одно глубоко вкорененное чувство, которое с самого рассвета исторической жизни народов и, по всем вероятностям, в доисторические времена воплотилось в религиозных верованиях мира. Вы, стоящие на высоте

знания, можете смотреть с улыбкой сожаления на эти религии; но сарказм ваш только коснется случайностей формы, он не проникнет до незыблемых оснований того религиозного чувства, которое таится в нравственной природе человека. *Дать надлежащее удовлетворение этой потребности составляет одну из величайших задач нашего времени.* И как ни уродливы кажутся при сопоставлении с научной культурой многие из прошлых и настоящих религий мира, как ни опасны были они и как ни стремятся быть такими и в настоящее время для самых дорогих привилегий свободы, – рассудок требует признания их как проявлений силы, способной под руководством просвещенной мысли привести к самым возвышенным результатам в принадлежащей ей сфере нравственного чувства... Сама наука нередко почерпает силу в источнике, лежащем за ее пределами... Я готов утверждать, пренебрегая всеми ограничениями материализма, что здесь открывается самое благородное поприще для деятельности той внутренней силы, которую в отличие от сознающей мы можем назвать творческою способностью человека» (420).

Источник этой цитаты нам найти удалось: речь английского физика Дж. Тиндаля была опубликована в газете «Nature» в №№ 251 и 253 за 1874 г. Но установить, откуда Д. Мережковский выписал цитируемый фрагмент и в чьем переводе, мы так и не смогли. Возможно, он содержался в одном из изданий трудов Д. Тиндаля в русских переводах¹.

Статья «Памяти Тургенева» была опубликована в «Театральной газете» в августе 1893 г.² Несмотря на особый жанр этой публикации – некролог, автор все же делает ее полемичной: вводит в текст цитату из трактата Л.Н. Толстого «Так что же нам делать?» (1886), противо-

¹ Тиндаль Дж. Популярная лекция. 2 изд. – СПб., 1885; Свет. Шесть лекций. – СПб., 1877; Теплота, рассматриваемая как род движения. – СПб., 1864; Фарадей и его открытия. – СПб., 1871; Формы воды в облаках и реках, во льде и ледниках. – М., 1873; Лекции об электричестве. – СПб., 3 изд., 1885.

² Театральная газета. 22 августа 1893. № 8.

поставляя его отношение к науке тургеневскому. В статье «Памяти А.Н. Плещеева», опубликованной в «Театральной газете» через месяц, 26 сентября, характер цитируемого материала – из поэзии Пушкина, Тютчева, Некрасова и Данте – обусловлен самой скорбной темой.

26 октября и 8 декабря 1892 г. Д. Мережковский выступал с лекцией «О причинах упадка русской литературы» в Русском литературном обществе. В 1893 г. текст этой лекции, как и лекции «О новых течениях современной русской литературы» (15 декабря 1892 г.) лег в основу брошюры «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893)¹. Она была впоследствии включена в оба собрания сочинений писателя. Ее текст, как уже говорилось, впервые печатался под одной обложкой со статьями, написанными к этому времени («О "Преступлении и наказании" Достоевского», «И.А. Гончаров» и «А.Н. Майков»). А фрагмент книги, посвященный Кольцову (из главы «Любовь к народу: Кольцов, Некрасов, Глеб Успенский, Н.К. Михайловский, Короленко»), под заглавием «Кольцов» был позднее опубликован в книге «Философские течения русской поэзии. Избранные стихотворения и критические статьи С.А. Андреевского, Д.С. Мережковского, Б.В. Никольского, П.П. Перцова и Вл. Соловьева» (1895).

Книга «О причинах упадка...» состоит из шести глав и представляет собой своего рода развернутый конспект истории русской литературы, которую Д. Мережковский разрабатывал вплоть до 1914 г. Темы этой книги, имена, к которым он обращался и которые объединял, оценки творчества являются устойчивыми и повторяются в других исследованиях. То, что не вошло в основной текст книги, оговорено в примечаниях как темы для будущих исследований:

«Я выбрал только двух представителей современной русской поэзии как наиболее характерные явления того литературного поворота к идеализму, которым я занимаюсь. Если бы задача моя заключалась в более подробном

¹ О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – СПб., 1893.

изучении поэзии, я должен бы начать с произведений истинных преемников Пушкина и Лермонтова, я должен бы показать, как возвышенный идеализм XIX века отразился на олимпийски-лучезарной, могучей и блаженной поэзии А.Н. Майкова, Я.П. Полонского, Мея и в особенности Тютчева. Значение Фета несколько преувеличено. Тонкие ценители поставят, конечно, выше Фета менее признанного, но более глубокого поэта-философа, неподражаемого прекрасного Тютчева. Это не певец толпы, это – певец певцов. Такой же искренний и непосредственный лирик Я.П. Полонский. Недаром Тургенев любил его и понимал. Это один из немногих современных людей, сохранивших с природою древнюю, священную и таинственную связь. В его лучших песнях, по-моему, больше сумеречного, безглагольно-прекрасного, похожего на откровения природы, чем в искусственно филигранной и довольно слащавой лирике Фета. К старшему поколению поэтов принадлежит еще один писатель, который стоит между ними особняком – А.Н. Плещеев. Его поэзия отличается удивительной простотой и ясностью формы. Некоторые ошибочно принимают эту простоту за бедность. Дети иногда лучшие судьи в поэзии («Будьте просты, как дети» относится и к области красоты), недаром так любят и верят, когда Плещеев с ними говорит. Это – муза нежной и покорной меланхолии, того, что Шиллер называл *Resignation*, муза русской печали. Она недоступна пресыщенным, скептически-равнодушным эстетикам, ее поймут только люди очень простые, даже несколько наивные в поэзии и «чистые сердцем». Лучше всего то в стихах А.Н. Плещеева, что вы невольно чувствуете в них светлую, тихую и прекрасную душу человеческую. Я мог бы остановиться на С.Я. Надсоне, который, впрочем, уже вполне оценен и понят нашими рецензентами. Сознание болезненного бессилия, разочарование в утилитарных идеалах, страх перед тайною смерти, тоска безверия и жажда веры – все эти современные мотивы Надсона произвели быстрое и глубокое впечатление даже не столько на молодое, как на отроческое поколение 80-х годов. Я должен бы указать на то, как возрождение свободного религиозного чувства отразилось в лучшем произведе-

нии г. Апухтина – “Год в монастыре”, Апухтина, одного из самых нежных, изящных и благородных преемников Полонского и Тютчева. Наконец, я должен бы отметить, как великое успокоение в природе, примирение с жизнью и смертью, то глубочайшее русское смирение, которое напоминает божественную Нирвану Будизатвы, вдохновляет лучшие произведения гр. Голенищева-Кутузова, как, например, “Рассвет”, эту чуждую поэму, совершенно не понятую и не оцененную критиками. Если бы все эти разрозненные явления, еще до сих пор не связанные и не разработанные ни одним исследователем, соединить в одну живую картину, в одно громкое и непреложное свидетельство, может быть, и самый скептический читатель почувствовал бы, как много скрытых сил дремлет в современной русской поэзии» (489–490).

Круг цитируемого материала в книге обширен. Можно говорить о том, что он помогает писателю в известной мере обобщить все то, о чем он говорил в предшествующих статьях, и наметить контекст, в котором осмыслены русская и мировая литература в его ближайших исследованиях. Так, например, в некрологе «Памяти Тургенева» он намечает линии противопоставления писателя его современникам:

«Он не возмущался против “научной науки”, подобно Толстому; не ищет от нее успокоения в мистицизме прошлых веков, подобно Достоевскому; в красоте законченных форм жизни, подобно Гончарову» (423).

Книга «О причинах упадка...» открывается утверждением автора:

«Тургенев и Толстой – враги. Это вражда стихийная, бессознательная и глубокая. Конечно, оба писателя могли стать выше случайных обстоятельств, благодаря которым вражда выяснилась. Но вместе с тем оба чувствовали, что они враги не по своей воле, а по своей природе. Оба в своем различии столь близкие и дружественные нашему сердцу, они стояли непримиримые друг против друга

.....

как великие представители двух первоначальных, вечно борющихся человеческих типов» (428),

которое это противопоставление углубляет и конкретизирует. И хотя статья о И. Тургеневе вышла в свет в 1909 г., оно не только сохраняется, но и разворачивается в исследованиях ближайших лет.

Еще один пример связан с темой будущего исследования. В книге «О причинах упадка...» Д. Мережковский говорит о Л. Толстом, что он

«...тратит время на популярные брошюры о пьянстве, с наивным жаром квакера составляет, подобно методическому и упрямому норвежцу Бьернсену, практические руководства к целомудрию молодых людей, предисловия к трактатам о беременности, о вегетарианстве, серьезно уверяет, что люди курят табак, чтобы заглушить совесть» (466).

Поиски источника приводят к трактатам Л. Толстого «О браке и призвании женщины («Вся неразрешимая сложность...» (1868)); «Согласие против пьянства» (1887); «К молодым людям» (1888); «Об отношениях между полами» (1890). Л. Толстым написано предисловие к книге доктора медицины А. Стокгэм «Топология, или Наука о рождении детей» (1888), он выступил как переводчик и редактор «Частного письма к родителям, докторам и начальникам школ» Э. Бернс (1880). В этих статьях и высказаны «руководства», о которых говорит Д. Мережковский. «Люди курят табак, чтобы заглушить совесть» оказалась незакавыченной цитатой из статьи Л. Толстого «Для чего люди одурманиваются?» (V) (1890). Эти произведения имеются в виду и в книге «Л. Толстой и Достоевский», где Д. Мережковский говорит об отказе от художественного творчества во имя утилитарной пользы от его писаний.

Еще один пример связан с книгой как литературным памятником эпохи.

«До сих пор в России книга не имела почти никакой самостоятельной жизни, находясь в полной зависимости от периодических изданий» (442), –

утверждает Д. Мережковский. Мы уже говорили о его отношении к «Запискам А.О. Смирновой», которые он не сумел воспринять критически. В книге «О причинах упадка...» примером «драгоценной» является другая книга:

«“Письма Бенедикта Спинозы” в превосходном переводе г-жи Л. Гуревич. Если бы побольше издавалось в России таких книг!.. Наивная биография Колеруса, страшный акт отлучения Спинозы от синагоги – все это переведено г. Волынским с удивительной красотой» (451).

Автор допускает неточность, поскольку А. Волынский готовил примечания к переводу Л. Гуревич. Д. Мережковский имеет в виду книгу, вышедшую в свет в издательстве «Северного вестника» и связанное с именем издательницы, которая публиковала важную для него книгу – «Записки А.О. Смирновой». Может быть, потому он принял их за подлинные, что деятельность Л.Я. Гуревич по публикации забытых и неизвестных книг вызывала его доверие и восхищение. Образ Б. Спинозы, о котором он говорит в книге «Л. Толстой и Достоевский», воссоздается по этой книге: «Жизнь Б. де Спинозы, описанной Иоганном Колерусом на основании некоторых данных, почерпнутых из сочинений этого знаменитого философа, из показаний многих лиц, вполне достойных доверия и близко знавших его. Переписка Бенедикта де Спинозы» (СПб., 1891). Таким образом, пояснение к одному фрагменту книги дает возможность сделать сразу несколько выводов о повышенном внимании Д. Мережковского к книге, осознании ее источником фактических сведений, а также использовании как основы для собственных интерпретаций.

В книге «О причинах упадка...» Д. Мережковский возвращается к именам и темам статей «Акрополь», «Дафнис и Хлоя», «Гончаров», «Достоевский» и намечает темы, еще не разработанные им: творчество Гёте, Ибсена, Пушкина, Некрасова, Кольцова. Об этом дает возможность судить цитируемый материал.

Обзор литературной и культурной жизни России в статье требует пояснений большого количества реалий, имен, названий произведений, явлений культуры: от античности

до конца XIX в. Многие факты литературной борьбы той поры предполагают библиографические разыскания или восстановление эпизодов журнальной полемики. Например, такого:

«Мы имели еще недавно случай наблюдать классический образчик неблагодарности в отношении одного молодого и смелого рецензента (имени его я не буду называть) к Н.К. Михайловскому. Когда переступается известный предел полемической злобы, люди всех партий, всех направлений соединяются в чувстве нравственного возмущения. Видя, как молодой человек, случайный пришелец, подымает руку на человека, постаревшего в литературе, на деятеля безукоризненного, вся жизнь которого отмечена печатью высшего рыцарского благородства, все испытали это непреодолимое чувство нравственного возмущения» (481).

Как известно, публикации Н.К. Михайловского вызвали различные отклики, в т.ч., и негативные. Но сам Д. Мережковский подсказывает, что «образчик неблагодарности» следует искать в недавних публикациях («Мы имели еще недавно случай...»). Можно предположить, что «случайный пришелец» – это В.В. Розанов, который в статье «Почему мы отказываемся от “наследства 60–70-х годов”?» (1891) сделал выпад, возмутивший Д. Мережковского:

«Положа руку на сердце, может ли он сказать, что мы могли быть другими, вынеся с ранних годов все эти впечатления? И сам он, ясно, как мы, сознавая унижение науки ее служителями, не попытался ли бы вырвать у них по земле волокущееся знамя и понести его хоть как-нибудь самому? Не встал ли бы он, *оставаясь таким же и только родясь в наше время* (то есть не будучи сам инициатором многих идей, естественно не могущим отнестись к ним “со стороны”), в ряды самых горячих борцов с поколением отживающим, в котором стоит теперь? Все мы, поколение за поколением, в самих себе не имеем значения: наше значение обуславливается лишь тем, как относимся мы

к вечным идеалам, подле нас стоящим, которые с отдельными поколениями не исчезают. Сохраняет поколение верность им – и значение его пропадает; изменит оно этим идеалам – и его значение тотчас меркнет. В сфере умственной любить одну истину – это не есть ли идеал? В сфере нравственной – относиться ко всем равно, ни в каком человеке не переставать видеть человека – не есть ли для нас долг? И если мы видели, как опять и опять человек рассматривается только как средство, если мы с отвращением заметили, как таким же средством становится и сама истина, могли ли мы не отвратиться от поколения, которое все это сделало?»

Е. Толстая полагает, что под «случайным пришельцем» следует понимать А. Волынского¹.

Пояснений также требует обзор современной автору мемуаристики и литературной критики. В качестве «нового» подхода к оценке литературы Д. Мережковский называет статьи С. Андреевского и В. Спасовича. О первом он говорит, что в его статьях

«... чувствуется охлаждение к утилитарному и позитивному искусству, признаки того же мистического веяния, которое пронеслось над всей европейской литературой. Как писатель относится к вечным вопросам о Боге, о смерти, о любви, о природе всего более интересует нового критика, то есть именно та сторона поэзии, мимо которой прежнее поколение публицистов проходило с равнодушием и непониманием, как будто все общественные идеалы, земная справедливость и равенство не основываются на этих вечных, легкомысленно отвергнутых и теперь с новой силой, с новой болью вернувшихся вопросах» (499).

В качестве примеров называются «его превосходные монографии русских писателей – Тургенева, Лермонтова, Толстого, Баратынского, Некрасова, Достоевского». Писатель имел в виду статьи «Поэзия Баратынского»

¹ Толстая Е. Поэтика раздражения. – М.: Радикс, 1994. С. 214.

(1888), «Братья Карамазовы» (1888), «О Некрасове» (1889), «Лермонтов. Характеристика» (1889), «Из мыслей о Льве Толстом» (1890) и «Тургенев» (1892), вошедшие в книгу С. Андреевского «Литературные чтения» (СПб., 1891), а также статью «Лермонтов. Характеристика» в сборнике статей «Литературные чтения» (1891). В.Д. Спасовича он называет критиком старшего поколения, однако пишущим о литературе «превосходным языком». К числу лучших его исследований Д. Мережковский относит «работы его о Байроне, Мицкевиче, Словацком, Лермонтове, Пушкине», т.е. статьи «Столетний юбилей лорда Байрона» (1882), «Байронизм Пушкина и Лермонтова. Из эпохи романтизма» (1888), «Байронизм у Лермонтова» (1889), «Пушкин и Мицкевич у памятника Петра Великого» (1887); «Мицкевич в раннем периоде его жизни (до 1830 г.) как байронист» (1889) и пр.¹ В пояснениях нуждаются упоминания малоизвестных произведений, публикаций в периодической печати тех лет, источники цитат из стихотворений Н. Минского, К. Фофанова и пр.

В состав «Вечных спутников» также не была включена статья «Крестьянин во французской литературе», состоявшая из двух очерков: «Бальзак» и «Мишле»². Она имеет отчетливо «народнический» характер, но, вероятно, наличие в ней свойственного автору субъективного прочтения творчества писателей помешало патриарху народнического движения Н.К. Михайловскому, заказавшему этот материал, принять его к печати. Очерк «Бальзак» представляет собой пересказ и компиляцию цитат из недавно вышедше-

¹ «Столетний юбилей лорда Байрона» (Пантеон литературы. 1882, № 2), «Байронизм Пушкина и Лермонтова. Из эпохи романтизма» (ВЕ. 1888. № 3. С. 50–86; № 4. С. 500–548), «Байронизм у Лермонтова» (Спасович В.Д. Соч. Т. 2. СПб., 1889. С. 343–406). «Пушкин и Мицкевич у памятника Петра Великого» (ВЕ. 1887. № 4. С. 743–793); то же – в книге: Спасович В.Д. Соч. Т. 2. СПб. 1889. С. 225–290. В той же кн.: «Мицкевич в раннем периоде его жизни (до 1830 г.) как байронист» (с. 171–221). Статья Спасовича «Ю. Словацкий» – в кн.: Пыпин А.Н., Спасович В.Д. История славянских литератур. СПб., 1881. Т. 2. С. 677–690. В той же книге – его же: «Период Мицкевича» (с. 607–676).

² Труд. 1894. № 7. С. 185–202. 1895. № 9. С. 600–613.

го в свет романа писателя «Крестьяне»¹. Д. Мережковский упоминает в тексте статьи книгу «Народ», которая стала основой для другой статьи, посвященной Мишле². В ней эта книга также подробно пересказывается и цитируется. При жизни писателя статья не переиздавалась.

Две следующие обзорные статьи писателя, опубликованные в журнале «Вестник иностранной литературы», посвящены тем «новым» явлениям в европейской литературе, которые в начале 1890-х гг. были недостаточно известны и совсем не изучены. Они мыслились автору как две части одной публикации, во всяком случае, в примечании ко второй статье он отсылает читателя к первой, «Неоромантизм в драме» (1894), посвященной современной писателю французской и немецкой драматургии³. В ней пояснений требуют многочисленные упоминания имен, произведений, периодических изданий, программных статей и пр. Приведем характерный пример из целого множества:

«...появились драмы уже с чисто религиозным содержанием, с сюжетами, заимствованными из Священного Писания, разыгрываемые марионетками Petit-Théâtre и китайскими тенями Chat-Noir. Таковы, например, “Рождество Христово” и “Св. Цецилия” Мориса Бушора, “Путь к Звезде” и “Св. Женеви́ева Парижская” Анри Ривьера. К этому следовало бы прибавить некоторые “изотерические” поэмы, как, например, “Свадьба Сатаны” Жюля Буа, которую автор с полным убеждением предлагает нам как заключительную часть Елевзинских таинств» (539).

Это перечисление отсылает к ряду произведений, поставленных и опубликованных в начале 1890-х гг. Д. Мережковский сыплет именами, названиями, само объяснение которых становится сводом публикаций и постановок⁴.

¹ Balzac Honoré. Les paysans. Scènes de la vie de campagne. Paris: Calman-Levi, 1883.

² Michelet Jule. Le peuple. Paris: Hachette et Paulin, 1846.

³ Вестник иностранной литературы. 1894. Кн. XI. С. 99–123 с подзаголовком «Критический очерк».

⁴ «Рождество Христово» и «Св. Цецилия» Мориса Бушора – Пьесы из цикла «Три мистерии»: «Tobie», «Noël, ou Le mystère de

Сложность для комментирования также представляет один из фрагментов статьи:

«Недаром зрители "Рождества Христова" и "Св. Цецилии" – та же публика, которая создала успех шансонеточной певицы Иветты Гильберг» (540).

Речь идет о зрителях, посещавших постановки пьес М. Бушора. Иветта Гильберг – певица, которая с 1885 г. обучалась драматическому искусству, служила в театрах Парижа, с 1889 г. – в варьете. Она стала певицей в 1889 г., перешла в Мулен-Руж в 1891 г. Автор, вероятно, имел в виду, что пьесы М. Бушора ставились на тех же площадках и перед теми же невзыскательными зрителями, которых устраивала игра этой несостоявшейся актрисы. Если привлечь контекст, в котором возникает этот пассаж:

«...И тем не менее это новейшее "благочестие без веры" – только модный утонченный род чувственно-эстетических наслаждений, которые не имеют ничего общего ни с положительными догматами, ни с нравственными обязательствами. Отнюдь не следует злоупотреблять изящным словом «мистицизм»,

то объяснение представляется достоверным: при всех попытках создать «мистические» произведения, никакого

la nativité», «La légende de sainte Cécile». (Опубл.: Paris, E. Kolb, 1892). Пьеса «Рождество, или Тайна рождения» (1890) поставлена в парижском театре марионеток Marionnettes du Petit-Théâtre 25 ноября 1890 г. (Отд. изд.: Paris: E. Kolb, 1890). Стихотворная драма в 3-х частях «Легенда о св. Цецилии» поставлена в январе 1891 г. в парижском театре марионеток Marionnettes du Petit-Théâtre. Издана отдельно: «La légende de sainte Cécile». Paris, E. Kolb, [1892]. «Путь к Звезде» – «La Marche à l'étoile», мистерия А. Ривьера в 10 картинах. Впервые поставлена в театре du Chat Noir в Париже 6 января 1890 г. Опубл.: «Ensch frères et Costallat. Paris: S. Marpon et E. Frammarion, s.d.). «Св. Женевьева Парижская» Анри Ривьера – «Sainte Geneviève de Paris», мистерия в 4 актах и 12 картинах. Впервые поставлена в парижском театре du Chat Noir 7 января 1893 г. Опубликована: «Revue encyclopédique. № 53. Février. 1893, pp. 156–206. ...«Свадьба Сатаны» Жюль Буа – Пьеса «Свадебный пир Сатаны».

глубокого значения мистицизм этот не имеет – он доступен даже тем, кто восхищается игрой Иветты Гильберг.

Однако следует признать, что все пояснения в данном случае даются не тем именам и названиям, которые собрал и осмыслил автор, а тем, которые приведены в исследованиях, пересказываемых им в этой статье: Ф. Брюнетьера «Эволюция жанров в истории литературы» (1890), Ж. Леметра «*Le mysticisme au théâtre*» («Мистицизм в театре»), а также М. Метерлинка «Будущность трагедии» (из книги «Сокровище смиренных», 1896). Сведения о «новой» немецкой драме он приводит по статьям К. Альберти «Стремление к сказке» и Ф. Шпильгагена «*Das Drama, die heutige Literarische Vormacht*» (1884). В известном смысле эта статья напоминает материалы, публикуемые и сегодня, в которых обзореваются иностранные публикации на ту или иную тему. Д. Мережковский здесь выступает таким же «популяризатором», как и в «Вечных спутниках», приобщая читателей к творчеству малоизвестных писателей. Подобный характер имеет и статья «Новейшая лирика» (1894)¹. Она открывается размышлениями о европейском натурализме и парнасской школе, а продолжается пересказом статьи Сюлли Прюдома «*Réflexions sur l'Art des Vers*» («Размышления об искусстве стиха», 1882) и публикаций в периодической печати о французской поэзии.

Последняя статья, созданная Д. Мережковским до выхода в свет «Вечных спутников», посвящена китайской литературе. Статья «Желтолицы позитивисты» была опубликована в 1895 г.² В тексте довольно много фрагментов, которые требуют пояснений. Так, после небольшого вступления, в котором Китай охарактеризован как страна, поклоняющаяся «принципу Пользы», автор пишет:

«В парижской Collège de France известный французский синолог Эдуард Шаванн не так давно читал блестящую вступительную лекцию, в которой речь идет о малоизвестной нам, европейцам, огромной “социальной роли китайской литературы”» (585).

¹ Вестник иностранной литературы. 1894. Кн. XII. С. 143–160.

² Вестник иностранной литературы. 1895. Кн. III. С. 71–84.

Далее он приводит мнение Ф. Бэкона об особенностях восточной письменности:

«У китайцев, – говорит английский ученый (“*Advancement of Learning*”¹, стр. 399–400), – существует обыкновение писать “реальными знаками”, которые, в своей совокупности, выражают не буквы и слова, но предметы и представления...» (587).

Говоря о численности населения, он ссылается на данные из брошюры «*On the population of China*»² д-ра Дёджона, далее упоминает имена китайских императоров Зин-Ше-Хоанг-Ти, а также Кинг-Ко, которого «прославляли как Гармония и Аристокитона», Конфуция и автора его биографии Зе-ма Дзиена и цитирует фрагмент из нее. Он пишет, что «в одном храме близ Пекина» можно прочесть слова: «небо Иао, солнце Шун», затем говорит о литературном конкурсе, состоявшемся в Пекине в 1859 г. Он сообщает об официальных рапортах «литературного канцлера провинции Шен Си» (1891) и Ма-Пей-яо, губернатора провинции Коанг-Си (1890), цитирует выражение Гёте: «священное изумление» и, наконец, упоминает «вечно мятежную, огненную Психею», которую пытаются превратить в «добродетельную, покорную и ползучую тварь». Мы привели весь перечень фрагментов, требующих пояснений различного рода. Цитаты требуют выявления их источника; для изданий, упомянутых Д. Мережковским, следовало бы указать выходные данные, а имена, названные автором статьи, могут быть объяснены в указателе имен.

Д. Мережковский начинает свою статью с отсылки к лекции Э. Шаванна, которая, как он сообщает, была недавно прочитана в «парижской Collège de France». Обычный поиск сведений об этом синове и его лекции к результату не приводит: справочные издания зафиксировали сведения о его путешествии по Китаю, относящиеся уже к началу XX в.

¹ «Продвижение учености» (англ.).

² «Население Китая» (англ.).

Henri Cordier (1849–1925) в специальной работе «Édouard Chavannes» (1918) сообщает о том, что он баллотировался на пост профессора Collège de France, занял эту должность 29 апреля 1893 г. в возрасте 28 лет, а 5 декабря 1893 г. прочел свою первую лекцию, имевшую большой успех.

«Le maintien de la chaire étant décidé, le dimanche 12 mars 1893, à la réunion des professeurs au Collège de France, Chavannes, alors à Pékin, fut présenté en première ligne, et Éd. Specht, en seconde ligne; ces choix furent ratifiés le 29 mars par 29 voix sur 33 votants par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. En conséquence, Chavannes fut nommé professeur de la chaire de chinois le 29 avril 1893 par un décret rendu sur la proposition du Ministre de l'Instruction publique: il avait 28 ans. Il débuta le 5 décembre 1893 par une leçon qui obtint le plus vif succès»¹ (197).

Однако о названии этой лекции, а также о ее содержании судить по публикации Henri Cordier нельзя. Сведения о ней, как удалось установить, Д. Мережковский почерпнул из «Revue bleue»². Лекция Э. Шаванна называлась «О социальной роли китайской литературы» и действительно была первой лекцией молодого профессора. Анализ этой газетной публикации свидетельствует, что вся она, включая цитаты из книги Ф. Бэкона и репортажа Д. Даджона (J. Duegeon), имена китайских императоров и названия книг, напечатанных в Китае, подробно пересказана Д. Мережковским в его статье. Здесь возникает проблема «глубины» необходимого комментария, которую решает каждый текстолог. Следует ли восстанавливать те источники, которыми пользовался Э. Шаванн, т.е. привести выходные данные, например, книги Ф. Бэкона?³ Если да, то комментатор поясняет уже лекцию французского синоведа, а не статью Д. Мережковского... Думается, верным решением

¹ H. Cordier, Édouard Chavannes, JA, 11th ser., 11, 1918, pp. 197-248.

² Du Rôle Social de la Littérature chinoise // Revue bleue. 1893, t. LII, № 25, 16 dec., p. 474–782.

³ L., Ed. Ellis and Spedding, 1857–1859. Vol. III.

является ссылка на публикацию лекции Э. Шаванна и указание на то, что именно она была «источником» статьи «Желтолицые позитивисты».

Это не единственный случай, когда в качестве источника Д. Мережковским избирается чужой в полном значении этого слова текст. Е.А. Соловьев (Скриба) даже обвинял писателя в том, что он присвоил чужое произведение. Речь идет о рецензии на публикацию в «Северном вестнике» новелл Д. Мережковского под общим названием «Две новеллы XV века»: «Наука любви. Итальянская новелла» и «Любовь сильнее смерти. Итальянская новелла»¹. Переказывая содержание новеллы Джованни Флорентино, Скриба писал:

«Новелла, как вы видите, из веселеньких. Но оно становится еще интереснее, если сравнить ее с “Наукой любви” г. Мережковского: мы видим не только полное сходство в произведениях двух “гениев” XV и XIX столетий, но <...> просто *буквальный перевод итальянского текста на русский*».

На этом основании Скриба даже предлагал проверить на предмет плагиата роман «Отверженный», в котором

«...так много сцен, эти сцены так различны по стилю, что как-то невольно приходит в голову: нет ли и тут каких-нибудь заимствований?..»².

Скриба поставил вопрос, ответ на который касается самой природы дарования писателя, его отношения к источнику. Д. Мережковский обиженно писал в ответе, что «Любовь сильнее смерти» принадлежит ему «целиком». Относительно «Науки любви» он сообщал, что, действительно, позаимствовал ее «у одного итальянского новеллера эпохи Возрождения», однако выявленный им

«контраст культурных идей и настроений в двух противоположных и преднамеренно сопоставляемых

¹ 1896. Кн. VIII. С. 89–113.

² Новости и биржевая газета. 1896. № 340.

любовных новеллах, так же как некоторые введенные <...> сокращения и добавления настолько изменили внутренний эстетический строй и дух старинного текста, что я счел себя не вправе приписывать его Джаиованни Флорентино...»¹.

Скриба не посчитал ответ Д. Мережковского убедительным.

«Оставьте, г. Мережковский. Вы лучше всякого другого знаете, что ваши слова – пустая отговорка. Вы *перевели*, не указав источника – вот и весь инцидент»².

Этот упрек можно было бы адресовать большинству написанного Д. Мережковским. Ю. Айхенвальд называл его

«"несравненным маэстро цитат, властелином чужого, глубоким начетчиком", который "цитирует много и многих – вплоть до полкового писаря"»³.

М. Ермолаев предполагает, что это происходило намеренно, Д. Мережковский действовал,

«как бы говоря нам: я пытаюсь показать вам душу писателя, пытаюсь показать свою, сливщуюся с его душой, но не подумайте, что я хоть немного присочиняю. <...> Писатель не загораживает, не забалтывает автора – напротив, он дает ему возможность раскрыться, сохранив его голос и даже интонацию»⁴.

Приходится признать, что во многих случаях маэстро был «глубоким начетчиком».

В процессе текстологического обследования становится очевидным, что источником его вдохновения являлись чу-

¹ Новости и Биржевая газета. 1896. № 342.

² Там же. № 343.

³ Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М.: Республика, 1994. С. 104.

⁴ Ермолаев М. Загадки Мережковского // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. С. 564.

жие тексты, которые он, зачастую переводя, пересказывая, цитируя без кавычек, адаптирует для современного ему читателя. Он, как правило, избирал в качестве отправной точки научный или биографический труд о писателе, а также его произведения. Собственные интерпретации и комментарии Д. Мережковского, включающие домыслы, находятся в поле между этими двумя типами текстов. Почерпнутые из них материалы цитируются, пересказываются и компилируются. В.В. Розанов писал, что

«свои мысли он гораздо лучше выскажет, комментируя другого мыслителя или человека; комментарий должен быть методом, способом, манерою его работы»¹.

Этот комментарий тесно связан с его своеобразным видением истории литературы, в которой, как он полагал, неутомимо, из века в век, пробивалось стремление преодолеть языческую – в древности, и христианскую в новое время – односторонность. Чтобы донести до обыкновенного читателя эту мысль, он прибегает к прочтению произведений писателя сквозь призму его личности, воссозданной по воспоминаниям, дневникам или чужим исследованиям.

«Текучесть», «изменчивость», по выражению Б. Томашевского, текста дает возможность судить о читательских и исследовательских предпочтениях писателя. Их косвенным свидетельством может быть частотность употребления имен: тех, кому посвящены статьи; тех, кому посвящены статьи, но названные вне статей; тех, кому статьи не посвящены. Это единичные упоминания: Байрон (более 20), Лермонтов, Наполеон (более 10); упоминания с развернутой характеристикой: Гёте (более 25), Л. Толстой (более 20), Достоевский, Петр I, Пушкин, Тургенев, Ренан, Шекспир, Данте (более 10). Подтверждением этого может быть и одна из центральных книг писателя, «Л. Толстой и Достоевский», в которой эти имена являются его неизменными «спутниками».

¹ Розанов В. Новая работа о Толстом и Достоевском // Новое время. 1900. № 8736. 24 июня.

Глава II

ИЗ ЧЕГО «СДЕЛАНА» КНИГА «Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ»

Книга «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество, религия» впервые публиковалась в журнале «Мир искусства» в 1900–1902 гг.¹ Сам писатель датировал свой труд 1898–1902 гг. – со времени начала работы над книгой до конца 1902 г., когда завершилась его публикация в журнале С.П. Дягилева. Как писал Б. Томашевский,

«очень часто автор начинает печатать свое большое произведение прежде, чем оно доведено им до окончательной обработки. Так бывает с произведениями, печатающимися по частям в периодической печати, напр. *<имер>* в журналах. Иной раз первые главы бывают рассчитаны на несколько иное построение конца, чем это оказывается на самом деле. В повторном издании автор принужден согласовывать начало своей работы с целым, как она явилась в результате творческого процесса или под влиянием условий появляется в печати»².

Конечно, он имел в виду, прежде всего, художественные произведения, журнальные публикации которых по ряду причин отличаются от отдельного издания, и таких случаев в истории литературы множество. Что же касается книги

¹ Вступление: 1900. т. III, № 1,2; Часть I. Л. Толстой и Достоевский как люди: 1900, т. III, № 3–12; Часть II. Л. Толстой и Достоевский как художники: 1900. т. IV, № 13–22; Часть III. Христос и Антихрист в русской литературе. Гл. I. Толстой и Наполеон-Антихрист: 1901. т. V, № 1–2; Гл. II. Достоевский и Наполеон-Антихрист: 1901. т. V, № 4, 5; Гл. III. Христианство Толстого: 1901. т. V, № 6; Гл. IV. Христианство Достоевского: 1901. т. VI, № 7; Гл. V. Христос и Антихрист у Достоевского: 1901. т. VI, № 8–10; Гл. VI. Раздвоение у Толстого. Последнее сочинение: 1901. т. VI, № 11, 12; Заключение: 1902. т. VII, № 2.

² Томашевский Б. Писатель и книга. С. 123.

Д. Мережковского, то при подготовке отдельного издания книги он провел стилистическую правку и первые две части выпустил в свет в составе одного тома отдельно от третьей: дважды – в 1901 г. в издательстве «Мира искусства», затем в 1903 г. в издательстве М.В. Пирожкова, в 1909 г. в издательстве «Общественная польза». Третья часть как отдельный, второй том публиковалась в 1902 г. в издательстве «Мира искусства», в 1903 г. М.В. Пирожковым, в 1909 г. в двух частях в издательстве «Общественная польза».

Выход в свет второго тома в издательстве «Мира искусства» удивил Л. Шестова, который писал:

«...второй том этого сочинения явился для меня совершенной неожиданностью. Правда, я позволяю себе думать, что в значительной степени он явился неожиданностью и для самого автора: мне представляется, что в то время, как он начал писать свой труд, он – “даль свободного романа сквозь магический кристалл еще не ясно различал”. Может быть, он даже и не предвидел, что задумает выпустить огромный отдельный том под заглавием “Религия Л. Толстого и Достоевского”»¹.

Думается, это не совсем верно. Оснований для того, чтобы считать замысел изначально таким, как он выразился в начале 1900-х гг., несколько. Уже в «Вечных спутниках» Д.С. Мережковский писал о «жизни» своих «героев», беря сведения о ней из дневников, записок, писем или из воспоминаний о них. Иногда недостаток биографических сведений восполнялся произведениями, что нередко приводило к отождествлению писателя с его героями. «Творчество» возникало из анализа произведений, а выводы из биографии и наследия были связаны с поисками высшей идеи, которая, якобы, выразилась и в том, и в другом («религия»). Особенно последовательно этот подход выдержан в статье «Пушкин», в ней он дал, видимо, ожидаемый ре-

¹ Шестов Л. Власть идей (Д. Мережковский. «Л. Толстой и Достоевский») // Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. (Авт. предисл. Н.Б. Иванов). – Л.: ЛГУ, 1991. С. 191.

зультат. И новую книгу Д. Мережковский прямо связывает с этой статьей:

«Когда несколько лет назад, в статье о Пушкине, я высказал мысль, что главная особенность его сравнительно с другими великими европейскими поэтами заключается в разрешении всемирных противоречий, в соединении двух начал, языческого и христианского, в еще небывавшую гармонию, – меня обвинили в том, что приписываю Пушкину мои собственные, будто бы “ницшеанские” мысли, хотя, кажется, никакая мысль не может быть противоположнее, враждебнее последним выводам ницшеанства, чем эта именно мысль о соединении *двух* начал. Больше, чем кто-либо, я чувствую, как недостаточны и несовершенны были слова мои, но все-таки я не могу от них отречься»¹.

Сам замысел этой книги и способ его реализации в ней вырастали из статьи «Пушкин». Об этом свидетельствует и частотность обращения к его имени, и степень «включенности» его наследия в размышления о судьбах русской культуры.

С другой стороны, в словах Л. Шестова есть и своя правота. В Предисловии к «Религии» сам Д. Мережковский пишет:

«Вся книга, для которой строки эти служат предисловием...» (198),

т.е. «Религия», на самом деле, это книга, а ее связь с предшествующими частями, которая безусловно существует, объясняется общностью материала, на котором выстраивается концепция автора.

В цитате, приведенной выше, Д. Мережковский говорит, что подвергся «обвинениям» за интерпретацию пушкинского творчества. Это отсылает к полемике, развернувшейся после выхода в свет «Философских течений русской

¹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Изд. подг. Е. Андрущенко. – М.: Наука, 2000. (Серия «Литературные памятники»). Далее страницы указываются в скобках по этому изданию.

поэзии», а также к публикациям Пушкинского юбилея 1899 г. На первое издание, подготовленное П. Перцовым, откликнулись В. Соловьев, Д. Спасович, А. Богданович и др. В статье В. Соловьева «Особое чествование Пушкина (Письмо в редакцию)»¹ речь шла о включенных в «Философские течения...» статьях В. Розанова, Н. Минского и Д. Мережковского, посвященных Пушкину, и чуждых В. Соловьеву идеях, которые в них развивались. «Пушкинские» номера «Мира искусства», приуроченные к юбилею поэта², он связывал с рождением «ницшеанского» мировоззрения в русской культуре. Рецензия В. Соловьева вызвала ответ Д. Философова в августовском номере «Мира искусства» за 1899 г., отстаивавшего право нового прочтения наследия поэта. Эту статью В. Соловьев назвал «исполнительным листом», предъявленным ему «ницшеанцами». Вторая статья В. Соловьева «Против исполнительного листа»³ была посвящена ницшеанству в русской культуре. Близкие по смыслу высказывания о ницшеанском пафосе статьи Мережковского о Пушкине содержала рецензия А.Б. [А.Богданович] «Критические заметки»⁴ и статья В.Д. Спасовича «Д.С. Мережковский и его "Вечные спутники"»⁵. Отсылая читателя к этой печатной полемике, Д. Мережковский утверждал близость своих идей высказанным Ф. Достоевским в его Пушкинской речи и право развивать концепцию, предложенную в статье «Пушкин».

Его книга состоит из трех частей: «Жизнь Л. Толстого и Достоевского» в восьми главах, «Творчество Л. Толстого и Достоевского» в семи главах и «Религия», включающая предисловие и два раздела: первый – в трех главах, и второй – главы четвертая, пятая и шестая. Книге предпослано Вступление. В нем использовано несколько групп цитируемого текста и названы имена, которые являются основными для всей книги и организуют ее тематически. Это «Дневник писателя» Ф. Достоевского и его Пушкинская речь, труды

¹ Вестник Европы. 1899. Кн. 7. С. 408–432.

² Мир искусства. 1899. №№ 13, 14.

³ Вестник Европы. 1899. № 10. С. 848–852.

⁴ Мир божий. 1896. Июль. С. 240

⁵ Вестник Европы. Кн. 6. С. 559–604.

Ф. Ницше («Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм», 1872; «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого», 1883–1885), роман Л. Толстого «Анна Каренина», названный в цитате, стихотворение А. Пушкина, «Медный всадник» и статья самого Д. Мережковского «Пушкин». Автор упоминает Петра I, «загадку Эдипа перед Сфинксом», Аполлона Бельведерского и Христа. Каждое из имен или произведений многократно возникает в тексте книги. Можно сказать, что они называют и определяют каждый свою тему, «линию», на которых книга основана: античность и христианство, Петр I, Пушкин, Ф. Ницше, Ф. Достоевский и Л. Толстой. Об этом свидетельствует и частотность упоминаний: Петр и «петровская» тема в русской литературе – более 100, Ф. Достоевский – более 300, Ф. Ницше – более 100, А. Пушкин – более 200, Л. Толстой – более 400. По частоте названия к ним приближаются Наполеон (более 60) и Гёте (более 100), что в целом подтверждает приоритет определенных имен и идей, стоящих за ними, выявленный в «Вечных спутниках».

Первая часть «Жизнь Л. Толстого и Достоевского» посвящена биографии писателей: главы с первой по пятую – Л. Толстого, шестая – Ф. Достоевского, седьмая и восьмая – их сопоставлению. Этим объясняется характер привлекаемых источников. К моменту создания книги материалы о жизни Л. Толстого количественно превышали посвященные биографии Ф. Достоевского. Главы о Л. Толстом содержат цитаты из воспоминаний современников, свидетельств очевидцев, откликов его посетителей, единомышленников и почитателей, и пр. Ключевыми изданиями, которые цитируются, компилируются и пересказываются на протяжении всей книги, являются книга младшего брата С.А. Толстой С.А. Берса «Воспоминания о графе Л.Н. Толстом» (1893)¹, которую Д. Мережковский называет за апологетический характер «житием» писателя; записки гувернантки Т.Л. и М.Л. Толстых А. Сейрон²; книга

¹ Берс С.А. Воспоминания о графе Л.Н. Толстом (в октябре-ноябре 1891 г.). – Смоленск, 1893.

² Сейрон А. (Seuron) «Шесть лет в доме графа Льва Николаевича Толстого» (СПб., 1895) в переводе С. Сергиевского (в оригинале

П.А. Сергеевко «Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой»¹, а также популярная биография «Л.Н. Толстой, его жизнь и литературная деятельность», написанная Е. Соловьевым и вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей» Ф. Павленкова². Д. Мережковский также цитирует «Воспоминания» А. Фета. Первые две части его мемуаров были опубликованы в 1890 г. в Москве под заглавием «Мои воспоминания». По ней пересказываются некоторые эпизоды биографии Л. Толстого, а также цитируются письма, опубликованные А. Фетом. Учитывая пристрастие Д. Мережковского к одним и тем же источникам, следует иметь в виду и его знакомство с третьей частью воспоминаний А. Фета «Ранние годы моей жизни», публиковавшейся в нескольких номерах «Русского обозрения» за 1893 г., к которой он обращался в пору работы над «Вечными спутниками»³.

Наряду с материалами из мемуаров Д. Мережковский вводит в книгу письма С.А. Толстой, самого Л. Толстого к А. Фету, Н. Страхову и И. Тургенева к А. Суворину, А. Фету, А. Дружинину и пр. Их довольно много, и он иногда допускает неточности, но неточности симптоматические. Например, в пятой главе он стремится представить отношения Л. Толстого и И. Тургенева «труднейшей психологической загадкой в истории русской литературы». Она состоит в том, что

«какая-то таинственная сила влекла их друг к другу, но, когда они сходились до известной близости – отталкивала, для того, чтобы потом снова притягивать. Они были неприятны, почти невыносимы и вместе с тем единственно-близки, нужны друг другу. И никогда не могли они ни сойтись, ни разойтись окончательно» (49).

«Graf Leo Tolstoi: Herausgegeben und mit einer Einleitung von Eugen Zabel», Berlin, 1895).

¹ Сергеевко П. Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой. – М., 1898.

² Соловьев Е. Л.Н. Толстой, его жизнь и литературная деятельность. – СПб., 1894 (серия «Жизнь замечательных людей» Ф. Павленкова).

³ Фет А.А. «Ранние годы моей жизни»: РО, 1893, т. 19. Январь. I. С. 5–25; Т. 19. Февраль. I. С. 461–482; Т. 20. Март. I. С. 5–24; Т. 20. Апрель. I. С. 533–552.

Чтобы подтвердить это, он цитирует письма обоим друг к другу и к другим лицам о взаимной симпатии. Одно из высказываний звучит так:

«В отдалении, хотя это звучит довольно странно, – пишет он самому Тургеневу, – сердце мое к вам лежит, как к брату. Одним словом, я вас люблю, это несомненно» (49).

Его поиски среди писем Л. Толстого к успеху не привели. А вот среди писем И. Тургенева такая фраза есть – она содержится в его письме к Л. Толстому от 27/16 ноября 1856 г. из Парижа. Но, видимо, Д. Мережковскому так было важно подчеркнуть, что Л. Толстой искренне был расположен к И. Тургеневу и его неприязнь имеет мистическое происхождение, – а такая концепция прочитывается и в этой книге, и в последующих статьях о Л. Толстом и И. Тургеневе, – что он этой неточности не замечает, даже учитывая несвойственную Л. Толстому стилистику высказывания.

В главах о жизни Л. Толстого также цитируются его произведения. Их выбор обусловлен задачей этой части книги («жизнь»): это автобиографическая трилогия, «Исповедь», трактаты и статьи «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас, или нам у крестьянских ребят» (1862), «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» (1893–1894), «О переписи в Москве» (1882), «Так что же нам делать?» (1886), «Моя жизнь» (1892). Они приобретают в интерпретации Д. Мережковского такой же статус, как воспоминания современников или письма. Предельная искренность и прямота Л. Толстого, выступающего в роли публициста и общественного деятеля, давала такую возможность. А вот в случае с автобиографической трилогией это приводит к прямолинейному отождествлению писателя с его героем. Причем Д. Мережковский, видимо, хорошо понимая это, предостерегает читателя от возможных упреков. Он пишет, что художественные произведения Л. Толстого

«от первого до последнего, не что иное, как один огромный пятидесятилетний дневник, одна бесконечно подробная “исповедь”. В литературе всех веков и народов

едва ли найдется другой писатель, который обнажал бы самую частную, личную, иногда щекотливую сторону жизни своей с такою великодушною или безжалостною откровенностью, как Толстой» (14).

Таким образом, автобиографическая трилогия, а также романы, повести и рассказы писателя оказываются таким же достоверным источником о его жизни, образе мыслей, как, например, «Размышления» Марка Аврелия или «Письма» Плиния Младшего («...которые дают нам всего человека, как дневник, как жизнеописательный роман, как исповедь»). Подобный взгляд открывал перед Д. Мережковским огромные возможности для свободных интерпретаций, которые он в полной мере использовал во второй части «Л. Толстого и Достоевского» – в «Творчестве».

Особое место в реконструкции «жизни» Л. Толстого занимает третья глава. Она вводит тему, которая развивается затем в других частях исследования. Подводя к ней, Д. Мережковский пишет:

«Прежде чем говорить об этом последнем повороте жизни, перевале, с которого начинается спуск в "вечернюю долину", надо сказать о чувстве, которое всегда было в нем столь же сильно, как любовь к жизни, может быть, потому, что оно было только обратной стороною этой любви, – о страхе смерти» (25).

Эта задача уводит его от изложения хронологии жизни Л. Толстого и дает возможность углубиться в тему смерти в мировой культуре. Потому меняется и характер привлекаемого материала. Это «Максимы и размышления» Гёте и его «Фауст», ветхозаветный текст и античная трагедия (Эсхил, Софокл), «Рождение трагедии» Ф. Ницше, учения древних (Будда, Соломон, Франциск Ассизский, Анакреонт) и еретиков-жидовствующих, труды Тертуллиана, «Пир во время чумы» А. Пушкина и ода «Из Анакреонта». Наряду с ними цитируются фрагменты из трактатов и писем Л. Толстого, а также из воспоминаний о нем. Они подобраны так, чтобы выстроенные один за другим, подтверждали друг друга и превращали идейные искания

писателя в трагедию «раздвоения» между сознательным и бессознательным.

Основой глав о биографии Ф. Достоевского стали «Материалы для жизнеописания Ф.М. Достоевского» О. Миллера – наиболее известное в тот период мемуарно-биографическое издание¹. Как известно, оно включало в себя воспоминания и записки людей, хорошо знавших писателя. Сам О. Миллер подчеркивал, что свидетельства очевидцев и произведения имеют разную степень достоверности. Во всяком случае, он считает нужным заметить:

«Романами Достоевского, как источником для его биографии, можно пользоваться только с величайшей осторожностью».

Но Д. Мережковского это не остановило – об этом свидетельствуют главы о творчестве писателя.

В главах о его жизни использованы «Воспоминания» (1883) брата, А.М. Достоевского, «Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском» Н.Н. Страхова, «Воспоминания» А.Е. Ризенкампа, воспоминания А.П. Милюкова «Федор Михайлович Достоевский»², впоследствии вошедшие в книгу «Литературные встречи и знакомства» (СПб., 1890). Все они, кроме последних, были опубликованы О. Миллером. В главах также цитируется «Дневник писателя» Ф. Достоевского и его переписка. Обратим внимание на некоторый композиционный и фактический перевес, который обнаруживается в первой части книги, в пользу Л. Толстого: ему посвящено больше глав, к анализу привлекается большее количество материалов. Но личная симпатия автора всегда остается на стороне Ф. Достоевского.

Седьмая и восьмая главы представляют собой сопоставление биографии обоих писателей. И начинается оно с отношения к Пушкину. Из воспоминаний А.М. Достоевского цитируется фрагмент о совпадении личной трагедии и впечатления от смерти поэта:

¹ Миллер О. Материалы для жизнеописания Ф.М. Достоевского // Биография, письма и заметки из записной книжки. – СПб., 1883.

² Русская старина. 1881. № № 3, 5.

«...Смерть матери не заглушила в Достоевском горя от смерти Пушкина» (69).

Д. Мережковский воссоздает круг чтения и интересов молодого Ф. Достоевского, потому в текст вводится большое количество фрагментов из его писем брату с откликами о произведениях литературы и искусства. Противопоставление Л. Толстому создают не только фрагмент из его трактата «Что такое искусство?» («Называет он "Страшный суд" Микеланджело "нелепым произведением"»), но и свидетельства Р. Левенфельда (1854–1910), немецкого ученого-слависта, литературного критика, переводчика Толстого на немецкий язык, которые, однако, не вводились в главы, посвященные жизни писателя¹. Слова Р. Левенфельда о том, что в молодости Л. Толстой

«осмеивал величайшие произведения русской литературы только потому, что они были написаны в стихах, <...> изящная форма в глазах его не имела никакого значения, так как, по его мнению, которому он, кстати сказать, *всегда оставался верным*, такая форма налагает оковы на мысль» (71),

подтверждали эстетическую глухоту Л. Толстого, о которой говорит Д. Мережковский. Он также выбирает из его трактата «Что такое искусство?» характерные высказывания о Шекспире, Пушкине и др. Подозревая писателя в лицемерии, он цитирует письма Л. Толстого, в которых он интересовался реакцией читателей на свои произведения, а также приводит высказывание С. Берса: Л. Толстым овладевало «приятное сознание того, что он писатель и аристократ». Это свидетельство призвано оспорить испытываемый писателем стыд за занятия никчемной литературной деятельностью, о котором идет речь в его трактате.

¹ Р. Левенфельд был автором биографической книги «Graf Leo N. Tolstoi. Sein Leben, seine Werke, seine Weltanschauung». Вторая его книга «Gespräche über und mit Tolstoi» («Граф Л.Н.Толстой в суждениях о нем его близких и разговорах с ним самим») напечатана в № 10 «Русского обозрения» за 1897 г.

Противоположность Ф. Достоевского Л. Толстому создается серией цитат из писем к Н. Страхову, М. Достоевскому, А. Врангелю, А. Майкову, И. Аксакову, в которых описывается его драматическое положение писателя-пролетария. Стремление подтвердить тезис о полной противоположности двух писателей приводит к неточностям и соединению цитат из разных писем. Так, например, Ф. Достоевскому приписываются слова Н. Стрехова о журнале, издаваемом братьями:

«“Эпоха”, – рассказывает он сам, – была слабее противников, которым не было счета и которые разрешали себе не только всякое глумление и ругательство, например, называли своих оппонентов ракалиями, бутербродами, стрижами и т.п., но и позволяли себе намеки на то, что мы нечестны, угодники правительства, доносчики и т.п. Помню, как бедный Михаил Михайлович был огорчен, когда его “расчет с подписчиками” был где-то продернут и доказывалось, что он обсчитал своих подписчиков» (76).

Усилению эффекта способствует компиляция цитат из писем Ф. Достоевского к разным лицам. Речь идет о страшной нужде, в которой находился писатель:

«“Я в последние полгода, – пишет Достоевский Майкову, – так нуждался с женой, что последнее белье наше теперь в закладе (не говорите этого никому), – прибавляет в скобках стыдливо и жалобно. “Я принужден буду тотчас же продать последние и необходимейшие вещи и за вещь, стоящую 100 талеров, взять 20, что, конечно, принужден буду сделать для спасения жизни трех существ, если он *замедлит* ответом, хотя бы и удовлетворительным». Этот он, последняя надежда, соломинка, за которую хватается, как утопающий, – какой-то господин Кашпирев, издатель “Зари”, ему совершенно неизвестный, которого, однако, он просит “по-христиански”, то есть Христа ради, выручить его и выслать 200 рублей. “Но так как это, может быть, тяжело сделать сейчас, то прошу его выслать *сейчас* всего только 75 рублей (это, чтобы спасти сейчас из воды

и не дать провалиться)... Не зная совершенно личности Кашпирева, пишу в усиленно-почтительном, хотя и несколько настойчивом тоне (боюсь, чтоб не пикировался; ибо почтительность слишком усиленная, да и письмо, кажется, очень глупым слогом написано)» (77).

Здесь соединены фрагменты писем к Н. Страхову от 26 февраля /10 марта 1868 г. из Флоренции и к А. Майкову от 17 / 29 сентября 1869 г. из Дрездена, т.е. написанные не только разным людям, но и в разное время, хотя Д. Мережковский характеризует положение Ф. Достоевского именно в 1869 г. Так же компилируются цитаты из разных писем к М.М. Достоевскому.

В восьмой главе, завершающей «Жизнь», характер цитируемого материала не меняется, но смещаются акценты. Д. Мережковский говорит о неявном облике Ф. Достоевского, подводя к мысли о его «раздвоенности». Она соотносится с продемонстрированной ранее «раздвоенностью» Л. Толстого. Главу завершают три портрета: Л. Толстого по книге П. Сергеенко, Ф. Достоевского по рассказу Спешнева, зафиксированного О. Миллером и пересказанного Д. Мережковским, и А. Пушкина по портрету О. Кипренского. Их внешность дает возможность автору сделать далеко идущие выводы о будущности русской литературы.

«Если лицо завершающего гения есть по преимуществу *лицо народа*, то ни во Льве Толстом, ни в Достоевском мы еще не имеем такого русского лица. Слишком они еще сложны, страстны, мятежны. В них нет последней тишины и ясности, того “благообразия”, которого уже сколько веков бессознательно ищет народ в своем собственном и византийском искусстве, старинных иконах своих святых и подвижников. И оба эти лица не прекрасны. Кажется, вообще у нас еще не было прекрасного народного и всемирного лица, такого, как, например, лицо Гомера, юноши Рафаэля, старика Леонардо. Даже внешний образ Пушкина, который нам остался – этот петербургский денди тридцатых годов, в чайльдгарольдовом плаще, со скрещенными на груди по-наполеоновски руками, с условно байронической задумчивостью в глазах, с курчавыми

волосами и толстыми чувственными губами негра или сатира, едва ли соответствует внутреннему образу самого родного, самого русского из русских людей» (89).

Неизведанность подлинного облика А. Пушкина также подтверждается впечатлением современников о мгновениях, когда А. Пушкин становился неузнаваем. Оно содержится в «Записках» А. Смирновой, но отсутствует в их выверенном тексте. Описание внешности прокладывает путь к мысли о том, что

«будущего, третьего и последнего, окончательно “благообразного”, окончательно русского и всемирного лица не должно ли искать именно здесь, между двумя величайшими современными лицами – Л. Толстым и Достоевским?» (90).

Таким образом, облик «будущего» гения русской литературы будет своего рода синтезом «лиц» Л. Толстого и Достоевского.

Вторая часть книги посвящена творчеству писателей. Первые четыре главы – Л. Толстого, пятая и шестая – Ф. Достоевского, а седьмая, в которой их наследие помещено в широкий историко-литературный контекст, становится связующей между первыми двумя и третьей частью книги, «Религией». При истолковании творчества писателей присутствует не только А. Пушкин, с которым они были соотнесены во Вступлении и последней главе первой части, но и вся мировая литература в ее определенных – названных ранее – именах и произведениях. Отличительной особенностью второй части книги является включение античного и библейского интертекста.

Исходным тезисом, организующим дальнейшее изложение, становятся слова ап. Павла из I послания Коринфянам (15: 40–44), представленного в такой интерпретации Д. Мережковского:

«Апостол Павел разделяет существо человеческое на три состава, заимствуя это разделение от философов александрийской школы: телесный, духовный и душев-

.....

ный. Последний есть соединяющее звено между двумя первыми, нечто среднее, двойственное, переходное и сумеречное, уже не плоть, еще не дух, полуживое, полубожеское, что, выражаясь на языке современной науки, относится к области психофизиологии – телесно-духовных явлений» (103).

Поскольку задачей Д. Мережковского было представить Л. Толстого «тайновидцем плоти», а Ф. Достоевского «тайновидцем духа», анализ их наследия ведется в соответствующем контексте. Так, мастерство Л. Толстого в изображении «плоти» сопоставляется с тем, как сущность человека, исторический колорит, бытовую обстановку и природу описывают его предшественники – от Гомера до И. Тургенева. Плотность примеров велика, в один ряд соединяются явления разных веков и разных литератур.

Четвертая глава «Творчества» представляет собой рассуждение о «Божьей твари». Как и третья глава первой части, она становится своего рода отступлением, важным, однако, для «Религии». Глава написана на материале произведений Л. Толстого, но рассмотренных в контексте античной мифологии, философских и религиозных учений, с привлечением цитат из трудов Ф. Ницше, афоризмов Л. да Винчи, из «Фауста» Гёте и из Библии. Воспевание «преображенной», одухотворенной плоти в мировой культуре соотносится с бессознательным, будто бы, стремлением Л. Толстого изобразить «святое Тело» и «духовную Плоть», которое, однако, успехом не увенчалось:

«Но этого шага не сделал он – изнемог, испугался, затосковал о небе надземном, повернул назад и стремился от того, что казалось ему “язычеством”, к тому, что кажется ему “христианством”, от “духовного тела” к бестелесной духовности, от святой плоти к бесплотной святости, от воскресения плоти к умерщвлению плоти. Все, что создано было его творческим сновидением, захотел он уничтожить своим сознанием. Но ежели он сам не видит, то мы за него видим, и те, кто после нас придут, еще яснее увидят, что к тайне Христовой был он истинно близок не тогда, когда считал себя христианином, когда меньше

всего думал о христианстве, – не в косноязычном лепете старца Акима, а в безмолвной думе дяди Ерошки о “Божьей твари”, о “Звере”, который “знает все”, о мудрости небесных птиц и лилий полевых. Только через божеское в зверском коснулся он божеского в человеческом – через Бога-зверя коснулся Богочеловека» (141).

Пятая глава открывается утверждением, определяющим характер дальнейших размышлений Д. Мережковского:

«Если бы в литературе всех веков и народов пожелали мы найти художника, наиболее противоположного Л. Толстому, то нам пришлось бы указать на Достоевского. Я говорю – противоположного, но не далекого, не чуждого, ибо часто они соприкасаются, даже совершенно совпадают, по закону сходящихся крайностей, взаимного тяготения двух полюсов одной и той же силы» (142).

Он противопоставляет творчество писателей по нескольким аспектам: сущность их персонажей («жертвы» у Л. Толстого и «борьба» героической личности со «стихиями» у Ф. Достоевского) и особенности их изображения; характер повествования (эпос у Л. Толстого и трагедии у Ф. Достоевского) и язык; интеллектуальность (муза Л. Толстого «не удостаивает быть умною», муза Ф. Достоевского обладает «умным жалом чувства»); милосердие – жестокость; трезвость сознания – сумасшествие, «священное безумие»:

«Пушкин унес в гроб тайну своего великого здоровья. Достоевский – тайну своей великой болезни. И Ницше, труп Сверхчеловека или только человека, ушел от нас и унес в свое безумие загадку своей мудрости» (160).

Таким образом, в противопоставление включаются Пушкин и Ф. Ницше. Оно углубляется в начале шестой главы введением имен Петра I и Пушкина как создателя «Медного всадника» – речь идет о петербургской теме русской литературы и полном равнодушии Л. Толстого к ней.

Образуется своего рода поле, в котором во взаимодействие вступают уже не конкретные имена, а мифологемы:

«Не удивительно ли: “реальный” Л. Толстой зачался и вырос во весь свой исполинский рост, как будто “петербургского периода русской истории” – ни Петра, ни Пушкина вовсе не было. Он даже не отрицает, а только обходит их мимо. И рядом, “фантастический” Достоевский оказывается в самой живой, жизненной, реальной и сознательной связи со всею историческою преемственностью русской культуры, с Петром и Пушкиным, петербургским Пушкиным, творцом “колоссального” Германна (который, конечно, предвещает не менее “колоссального” Раскольникова). Не с того ли именно, чем кончает певец “Петрова Града” – не с глубочайших ли предсмертных мыслей Пушкина о “чудотворном строителе” – Достоевский начинает? Да, он вышел из Петербурга, и этого не должно ему стыдиться, ибо ведь, в конце концов, Петербург есть все-таки создание русского, если не всегда, то, по крайней мере, донныне самого русского и в то же время самого всемирного из русских героев. Петербург, этот противоестественный, “умышленный” город бесплотных, бескровных людей, призраков с плотью и кровью – по преимуществу – город Достоевского, и Достоевский по преимуществу – художник Петербурга».

И, однако, он уже не сказал бы, подобно Пушкину: «Красуйся, град Петра, и стой / Неколебимо, как Россия». Достоевский, первый из русских, почувствовал и понял, что здесь-то именно, в Петербурге, петровская Россия, “вздернутая на дыбы железною уздою”, как “загнанный конь”, дошла до какой-то “окончательной точки”, и теперь “вся колеблется над бездною”. – “Может быть, это чей-нибудь сон? Кто-нибудь вдруг проснется, кому все это грезится – и все вдруг исчезнет?” Он даже наверное знает, что исчезнет, знает, что никогда Россия не пойдет назад в Москву, куда зовут ее славянофилы, ни еще дальше назад в яснополянское, как будто крестьянское, на самом деле помещичье “Царствие Божие”, куда зовут ее толстовцы; но, вместе с тем, он знает, что Россия и в Петербурге не останется» (165–166).

От темы Петербурга Д. Мережковский переходит к мистическому у Ф. Достоевского и снова соотносит его творчество с Гёте, Кантом:

«Такие нуменальные мысли или только тени мысли должны были смущать Гёте, когда создавал он своих Матерей во второй части Фауста, и Канта, когда обдумывал он свою “трансцендентальную эстетику”» (176),

и с Ф. Ницше:

«Фридрих Ницше, даже в то время, когда уже преодолел, – как, по крайней мере, ему самому казалось, – все прочие метафизические “переживания”, не мог отделаться лишь от одного из них, самого давнего и упорного, которое преследовало его всю жизнь, и которого он так боялся, что, по собственному признанию, почти никогда о нем не говорил. Однажды Заратустре является карлик, отвратительный “горбун”, дух “земной тяжести”, и напоминает ему об этом непобежденном, метафизическом бреде, о “вечных возвращениях”. Заратустра, ничего не возражая ему, охваченный ужасом и омерзением, падает на землю, как мертвый» (176).

Для иллюстрации мистических переживаний и прозрений выстраивается целый ассоциативный ряд. Он открывается высказываниями Ф. Достоевского из «Дневника писателя» за февраль 1877 г. и март 1876 г.:

«“Я ужасно люблю реализм в искусстве; реализм, так сказать, доходящий до фантастического. Для меня, что может быть фантастичнее и неожиданней действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? То, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного”» (174).

Затем упоминается «Критика чистого разума» Канта, вводится фрагмент из Откровения (13:18) «Имеющий ум – сочти число зверя», снова называется одна из «кри-

тик» Канта – «трансцендентальная эстетика», упоминается Ф. Ницше с его метафизическими переживаниями и идеей «вечных возвращений», соотносимой с цитатой из стихотворения А.К. Толстого «По гребле неровной и тряской (1840-е гг.): «И так же шел жид бородатый, и так же шумела вода». Потом снова называется один из образов, волновавших Ф. Ницше – «паук в паутине», возникающий, как известно, во 2 разделе 3 части книги «Так говорил Заратустра», где в видении Заратустры «медлительный паук, ползущий в лунном свете – разве все это не было уже когда-то?». В этот ряд вводятся слова Свидригайлова из «Преступления и наказания»:

«Нам вот все представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное-огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, этак в роде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки – и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится» (177),

а состояние, в котором находился Раскольников, иллюстрируется фрагментами пушкинских «Бесов»: «Страшно, страшно поневоле / Среди неведомых равнин» и стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной...» (1836). В пересказ разговора Ивана с Чертом вводится характерная цитата из Записной тетради Достоевского за 1880–1881 гг.:

«... Вы бы могли отнестись ко мне, хотя и научно, но не столь высокомерно, по части философии, хотя философия и не моя специальность. *И в Европе такой силы атеистических выражений нет и не было.* Стало быть, не как мальчик же я верую в Христа и Его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла, как говорит у меня же, в том же романе, Черт» (178),

а завершается все целой головоломкой:

«Не кажется ли, что этот Черт, несмотря на свой собачий хвост и на то, что “философия не его специаль-

ность”, все-таки не без пользы для себя прочел “Критику чистого разума”? Вольтерианцы XVIII и нашего века (потому что и в наш век их немало, хотя уже и под другими именами), эти “философы без математики”, как выражался Галлей, друг Ньютона, конечно, справились бы с подобным Чертом, без особенной трудности. Но, может быть, умам, несколько более точным, критическим, чем “вольтерианцы”, умам вроде Паскаля и Канта, пришлось бы таки побороться, “помужествовать” с этим призракoм, чтобы истребить “десятитысячную долю” сомнения или веры, которую он внушает» (180),

в которой Черт Ивана Карамазова опять соотнесен с Кантом, вольтерианцами, Ньютоном, Галлеем и Паскалем. Большую сложность представляет комментарий к словам Э. Галлея. Удалось установить, что это выражение восходит к такому высказыванию:

«Философия, то есть наука о природе, начертана в той огромной книге, которая всегда открыта перед нашими глазами. <...> Но книгу эту нельзя понять, не изучив сначала ее языка и не зная букв, которыми она написана. Написана же она языком математики, а ее буквы – треугольники, круги и другие геометрические фигуры, без которых этот язык непонятен»,

источником которого, вероятно, была статья П. Ремюза «И. Ньютон, его жизнь, сочинения и открытия»¹.

В «сильной» позиции конца главы и второй части исследования находится цитата из Откровения, интерпретируемая в духе важной для автора идеи:

«... еще многое имею сказать вам, но вы теперь не можете вместить; когда же придет Он, Дух истины, то наставит вас на всякую истину: ибо не от себя говорить будет, но будет говорить, что услышит, и будущее возвестит вам; Он прославит Меня, потому что от Моего возьмет и возвестит вам (Иоанна XVI, 12-14). – если Достоевский и думал

¹ Ремюза П. И. Ньютон, его жизнь, сочинения и открытия. Статья 1. // Отечественные записки. 1857. № CXI. С. 499.

о втором пришествии, то все-таки он больше думал о первом, чем о втором; больше думал о царстве Сына, чем о царстве Духа; больше верил в Того, Кто был и есть, чем в Того, Кто был, есть и будет; то, что люди *“уже вместили”*, для Достоевского заслоняло, что они *еще теперь не могут вместить*. Новую религиозную жажду, которую и сам он разжигал до невыносимого страдания всем огнем, какой только был у него, – хотел он утолить не новым вином, не из новых мехов, – вином, не претворенным в кровь водой, не претворенной в вино. Он только загадал нам свои загадки: от необходимости разгадывать их его самого едва отделял волосок. Нас теперь уже ничто не отделяет от этой необходимости. Мы стоим лицом к лицу с нею: мы должны или разгадать или погибнуть» (182).

Таким образом, центром шестой главы является проблематика романов Ф. Достоевского, позволяющая назвать писателя «тайновидцем духа» и осмысленная как неосознанное пророчество о будущей религии сверхчеловечества. Это дает возможность в седьмой главе прочертить целую линию мирового искусства – от древней трагедии до творцов Возрождения, – которая, якобы, свидетельствует о неутомимом и неосознанном провозглашении этой религии, и вместить в нее творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского.

В этом ассоциативном ряду друг друга призваны отразить и усилить упоминание о трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде», «Леонардовой “Тайной Вечере”», т.е. росписи трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане; имени римского папы с 1073 по 1085 гг. Григория VII Гильдебранта и Колонны Виктории (маркизы де Пескара), итальянской поэтессы, друга Микеланджело; Рафаэля, «счастливого мальчика», которого так назвал в «Сонете» (ок. 1511) Франческо Франчии. Д. Мережковский говорит о «недоумении одного из благочестивых пап... перед бесчисленным множеством голых тел на потолке и запрестольной стене Сикстинской капеллы», имея в виду Юлия II (Юлия делла Ровере), папу римского с 1503 по 1513 гг., лично взобравшегося на строительные леса, чтобы осмотреть работу художника, и удивленного увиденным;

приводит ряд названий шедевров эпохи Возрождения, в т.ч. Моисея в San-Pietro in Vinconi – статую Микеланджело в церкви Сан-Пьетро ин Виколе в Риме; аллегорические фигуры «Ночь» и «Утро» Медической гробницы, украшающие гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции; «Кумскую Сибиллу» и «Скифских Пленников», статуи для гробницы папы Юлия II в церкви Сан-Пьетро ин Виколе в Риме, выполненные Микеланджело; неточно цитирует запись «Любовь есть дочь познания» из раздела «Каким должен быть живописец» из «Трактата о живописи» Леонардо да Винчи; наконец, называет папу римского с 1513 по 1521 г. Льва X (Джиованни Медичи), покровителя искусств, продолжившего деятельность папы Юлия II по привлечению известнейших живописцев и архитекторов для нужд папского престола, и использует образное выражение «пророческое видение папы Льва X». Оно противопоставляется «пророческому видению Иезекииля». Лев X, поручая Рафаэлю достроить после архитектора Браманте «заветную мечту своего отца» – собор св. Петра в Риме, и упорядочить раскопки древнего Рима, обеспечивал себе посмертную славу. Понимавший величие молодого художника, он все же был потрясен зрелищем древнего Рима после очистки развалин от нагромождений щебня и уничтожения нескольких холмов. В его представлениях развалины древнего Рима отождествлялись с вековым могуществом папского престола. Удивительным образом в этот ряд помещены цитаты из романа «Бесы», стихотворения Пушкина «Вертоград моей сестры...» (1825), высказывание из «Дневника писателя» от марта 1876 г. и, наконец, название книги Ф. Ницше «Антихрист» (1888). Так в одном ассоциативном ряду снова сведены античность, эпоха Возрождения, Пушкин и Ф. Ницше.

Вывод, к которому приходит Д. Мережковский, как будто логично следует из сотканной им картины постоянного противоборства между языческим и христианским, телесным и духовным в мировой культуре:

«Таковы они в своем вечном противоречии и вечном единстве, – эти два демона русского Возрождения – тайновидец плоти, Л. Толстой, тайновидец духа, Достоев-

.....

ский; один – стремящийся к одухотворению плоти; другой – к воплощению духа. И именно в том, что их двое, что они – вместе (хотя они сами еще не сознают, что они вместе, и что не могут быть один без другого), заключается наша последняя и величайшая надежда.

Рафаэль, соединитель, или только желавший быть соединителем двух полюсов итальянского Возрождения, следовал за Леонардо и Микеланджело. Совершенно обратная тройственность в русском возрождении: наш Рафаэль, Пушкин, предшествует Л. Толстому и Достоевскому, которые в своем сознании раздвоили и углубили то, что стихийно и бессознательно соединялось в Пушкине. Ежели религиозное созерцание Плоты у Л. Толстого – *тезис*, религиозное созерцание Духа у Достоевского – *анти-тезис* русской культуры, то не следует ли заключить, по закону “диалектического развития”, о неизбежности и русского *синтеза*, который, по своему значению, будет в то же время всемирным, о неизбежности последнего и окончательного Соединения, Символа, высшей, чем у Пушкина, потому что более глубокой, религиозной, более сознательной гармонии?» (187).

Итак, вторая часть книги «Творчество» только началась с анализа поэтики Л. Толстого и Ф. Достоевского. Д. Мережковский сделал выводы о функции детали в произведениях Л. Толстого, об особенностях изображения тела посредством слова («тайновидец плоти»), овладении языком описания человеческих телодвижений (психофизиологией), искусством звукоподражания. В «Войне и мире» он выявил скудость исторической и культурно-бытовой обстановки начала XIX в., а в «Анне Карениной» – истощение языка при описании внутренней речи, «страстей ума»: нарушение правил грамматики, использование «бессовестных сочетаний звуков (муж уж жалок)». Творчество Ф. Достоевского («антитезис») осмыслено как противоположность («тайновидец духа»): в его центре находится борьба героической воли с русскими «стихиями» – нравственного долга (Раскольников), народа и государства (Петр Верховенский, Ставрогин, Шатов); метафизики и религии (Иван Карамазов, князь Мышкин, Кириллов); его произведения

драматургичны, а над героями висит рок, как в греческой трагедии, их речь индивидуализирована:

«...от телесного Л. Толстой идет к душевному, от внешнего – к внутреннему. Не меньшей ясности облика телесного достигает обратным путем Достоевский: от внутреннего от идет к внешнему, от душевного – к телесному, от сознательного, человеческого – к стихийно-животному. У Л. Толстого мы слышим, потому что мы видим; у Достоевского мы видим, потому что слышим».

Д. Мережковский отмечает отсутствие у Л. Толстого образа Петербурга, анализирует специфику пространственно-временной организации повествования, предлагает типологию персонажей, в которой они представлены как люди «грядущего града» (Алеша, Идиот, Зосима) и «настоящего града» (Иван Карамазов, Рогожин, Раскольников, Версиков, Ставрогин, Свидригайлов).

Концепция Д. Мережковского оказалась существенной для развития литературоведения и была признана весомой, авторитетной.

«Понадобилась работа целого поколения, труды Д.С. Мережковского, Л. Волынского, чтобы научить нас видеть в Достоевском иное, чем бытописателя, а в каком-нибудь Раскольникове не просто представителя психологии “голодающего студенчества”, что видел в нем Писарев»¹;

она повлияла на становление методологических принципов А.П. Скафтымова:

«...с одной стороны, как продуктивный опыт анализа содержания через форму, с другой – как импульс к выработке собственной литературоведческой методологии и философии истории автора “Войны и мира”»².

¹ Карцевский Ф.С. Об эстетике Достоевского // Современные записки. 1921. Кн. III. С. 118.

² Дронова Т.И. Две интерпретации философии истории в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» (А. Скафтымов и Д. Мережковский)

Н.Д. Тамарченко полагал, что Д. Мережковский

«...вслед за Розановым оказывается предшественником Бахтина: его “определение голоса как воплощенной идейной позиции в мире” и его мысли о “воплощении голоса в теле” ...»¹.

Но завершалось «Творчество» уже своеобразной интерпретацией некоторых аспектов проблематики, связанных со Вступлением к книге и с ее последней частью, «Религией». Как в конце первой части Д. Мережковский искал в «лицах» двух писателей прообраз будущего русского гения, так и в их творчестве, представленном как тезис и анти-тезис, пытается обнаружить «русский синтез», рождение которого отнесено в будущее.

«Религия» по объему едва ли не превышает объем первых двух частей книги вместе взятых. Как уже говорилось, она открывается Предисловием, в котором сформулированы вопросы, на первый взгляд, бесконечно далекие от поставленных ранее. Начинается оно размышлением о месте Л. Толстого в русском обществе и его «отпадении» от русской православной церкви. Д. Мережковский нанизывает цитаты из трактатов писателя, свидетельствующие о его восстании на мировую культуру. Впервые в его творчестве возникает фрагмент текста, в котором он указывает выходные данные цитируемого им материала. Он ссылается на тома собрания сочинений Л. Толстого, выпущенного в Москве в издательстве И.Н. Кушнерова в 1897–1898 гг., и помечает страницы.

«... когда утверждает он, что все открытия современной науки от Ньютона до Гельмгольца, все эти, как он выражается, “исследования протоплазм, форм атомов,

// Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы. – Саратов, 2010. С. 98

¹ Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. – М.; 2011. С. 225.

спектральные анализы звезд” – совершенные “пустяки” (XV, стр. 224); “ни на что ненужная чепуха” (XIII, 193); “труха для народа” (XIII, 181), по сравнению с истинной наукой “о благе людей” и о том, “каким топориком выгоднее рубить”, “какие грибы можно есть” (XIII, 175); что “вся наша наука, искусство – только огромный мыльный пузырь” (VI, 264); что “ни в какое время и ни в каком народе наука не стояла на такой низкой степени, на каком стоит теперешняя” (XV, 256); что она нечто вроде “талмуда”, на изучении которого современные люди “вывихивают себе мозги” (XIII, 168); – когда Л. Толстой все это утверждает, то он именно “прет в одну точку”, не умея повернуть шею “ни направо, ни налево”. Во всем этом есть, конечно, простота и прямолинейность; но простота “фантастическая” и прямолинейность “исступленная”. После таких отзывов о науке никого уже не могло особенно удивить, что Шекспир оказывался “дюжинным талантом” (Левенфельд о Толстом, с. 113); что крестьянский мальчик Федька превзошел в своих сочинениях не только самого Л. Толстого, но и Гёте (IV, 205); что в произведениях Боккаччо нет ничего, кроме “размазывания половых мерзостей” (XV, 89); что Наполеон – дурачок, а древние греки – “полудикий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший наготу человеческого тела и строивший приятные на вид здания”, “но мало нравственно развитый”; что всякая женская нагота, хотя бы Венеры Милосской – “безобразна” (XV, 192); что все “картины, статуи, изображающие обнаженное женское тело и *разные гадости*” (это невероятно, но я не преувеличиваю – сравните с подлинником – XV, 205), что все “существующее искусство, которое имеет только одну определенную цель – как можно более широкое распространение разврата” следовало бы “уничтожить”, – “лучше пускай не будет никакого искусства” (XV, 206), ибо надо же, наконец, когда-нибудь избавиться от заливающего нас “грязного потока этого развратного, блудного искусства” (XV, 211). <...> Только чересчур наивные и невоздержанные противники его все еще спорили, горячились; прочие давно уже поняли, что бесполезно спорить о том, есть ли книгопечатание, как утверждает Л. Толстой, – “сильнейшее оружие невежества” (VIII,

2 часть, стр. 150) и можно ли сравнивать музыку Бетховена с песнями деревенских баб» (194).

Думается, высказывания Л. Толстого представлялись Д. Мережковскому настолько «невероятными», что он решил быть абсолютно точным. Но есть и другое обстоятельство. Этот цитатный ряд является существенным в том религиозно-философском проекте, который он разворачивает в «Религии». Он полагал, что толстовский нигилизм свидетельствует о завершении «раскола» между образованными людьми и русским народом, начало которому положено реформами Петра I, и о кризисе или «болезни» культурной России. Ее симптомами являются не произведения Л. Толстого, где выражена «поэзия», стихийное творчество, божественный дар, а его сознание, его образ мысли:

«Думая, что борется церковью, то есть с историей, с народом, за свое спасение, – на самом деле, борется он за свою гибель: страшная борьба, похожая на борьбу самоубийцы с тем, кто мешает ему наложить на себя руки» (197).

Потому вместо собственного вердикта о пагубности идей Л. Толстого как мыслителя он предлагает выдержки из его собственных трудов с отсылками к источнику.

Задача «Религии» состоит в том, по словам Д. Мережковского, чтобы поставить вопрос

«о возможности соединения двух противоположных полюсов христианской святости – святости Духа и святости Плоты» (198),

потому обращение к Л. Толстому и к Ф. Достоевскому становится попыткой обнаружить какие-то слои текста, смыслы, позволяющие говорить об этой возможности. Иными словами, выявить не то, что сказано, а то, что просвечивает сквозь то, что сказано.

Вторая задача этой книги – рассмотреть проблему подчинения исторического христианства государству, т.е. «не святой плоти». Постановка этих двух задач потребо-

вала условного деления Предисловия на два раздела и специфической организации материала. Если в первой это развернутое авторское слово, отправной точкой для которого были высказывания Л. Толстого, то во второй – это текст, насыщенный библейскими цитатами, преимущественно из Евангелия от Иоанна, из «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. Гоголя, «Книги толкований» протопопа Аввакума, «Слова о власти и чести царской» Ф. Прокоповича, «Дневника писателя» Ф. Достоевского, выражений из книг Ф. Ницше «Антихрист» и «Так говорил Заратустра». Д. Мережковский вводит имена В. Розанова, Августа, Александра Великого, патриарха Никона, царя Алексея, Петра I, Стефана Яворского, М. Ломоносова, Макиавелли, Гёте, И. Волоцкого, Рафаэля, Софокла, Сократа, Платона, Гомера, Гесиода, Еврипида. В сравнении с темами книги, освещенными ранее, эта тема является новой, но в «Религии» становится центральной. Имена же, к которым апеллирует Д. Мережковский, в целом остаются прежними.

Автор своеобразно обосновывает решение двух своих задач на материале творчества Л. Толстого и Ф. Достоевского:

«Нельзя требовать от русской церкви художественной критики. Но и тут совсем без критики не обойдешься. Тут для последнего суда нужно *последнее знание*, которое может дать только любовь. Критика и есть это последнее знание любви» (211).

Их достижение с помощью критики художественного творчества оказывается возможным потому, что

«... второе Возрождение это и начинается, действительно, ежели не в самой русской церкви, то около нее и близко к ней, именно в русской литературе, до такой степени проникнутой веяниями нового таинственного "христианства Иоаннова", как еще ни одна из всемирных литератур» (209).

Таким образом, русская литература становится объектом изучения в связи с внелитературными проблемами, ко-

торые, в то же время, решить можно только на литературном материале. Он организован согласно такой установке, а в основе со- и противопоставления лежит мифологизация имен великих современников и предшественников, да и самой русской литературы. Текст этой главы нуждается в многочисленных пояснениях – их потребовалось более ста. Они тем сложнее, чем свободнее Д. Мережковский сближал, соотносил, сопрягал имена, наименования, исторические события, литературные произведения, добиваясь возникновения определенных ассоциаций.

Первая глава «Религии» посвящена Наполеону как исторической личности и как художественному образу в русской литературе. Но и Наполеон исторический открывается поначалу сквозь призму размышлений Ф. Достоевского и Ф. Ницше о древнем Риме и его идее теократии, о судьбах западного и восточного христианства. Потому цитируются «Дневник писателя» за май-июнь 1877 г., «Антихрист», упоминается спор Нила Сорского с Иосифом Волоцким по поводу монастырских земель, т.е. церковной собственности, Никона с царем Алексеем и «поглощение» церкви государством в «Духовном Регламенте» эпохи Петра I. Затем личность Наполеона открывается через отклики о нем современников. Обратим внимание, что написанная в эмиграции книга о нем, «Наполеон», особенно ее первая часть «Наполеон-человек» писалась по этим же материалам. Между главой и книгой немало цитатных переключек.

Основой «наполеоновских» страниц стали мемуары и записки, а также исторические труды, посвященные императору¹. Книга И. Тэна «Наполеон» является не только

¹ «Las Cases E. Le mémorial de Sainte-Hélène» (P., 1894); Metternich. «Mémoires, documents et écrits divers» (P., 1880); Fauvelet de Bourrienne L.A. «Mémoires sur Napoléon» (P., 1900); Fr. Masson et G. Biagi. «Napoléon inconnu. Papiers inédits» (P., 1895); «Mémoires de Madame de Remusat 1802-1808» (P., 1893); Trad de. «Histoire de l'ambassade dans le grand duché de Varsovie en 1812» (P., 1815); Marmont A.F. «Mémoires du maréchal Marmont, due de Raguse de 1792 à 1841» (P., 1857); Holland H.R. «Souvenirs des cours de France, d'Espagne, de Prusse et de Russie» (P., 1862); Bertaut J. «Napoléon Bonaparte, virilités» (P., s.a.); Staël-Holstein A.-L. G. de. «Considérations sur la

источником сведений об императоре, но и источником цитат для этой главы. Наполеон показан не в поступках, действиях, мыслях, а через их отражение в сознании его современников. Подобный образ «исторической» личности, созданный с помощью этого материала, соотносится с образом литературным, возникающим в «Войне и мире». Средствами для соотнесения является создание своего рода ассоциативного ряда из цитат стихотворений А. Пушкина «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» (1824), «Наполеон» (1821), из поэмы «Полтава» (1828–1829); из «Мцыри» М. Лермонтова, из «Разговоров» Гёте от 2 марта 1831 г. и 11 марта 1828 г., его драмы «Прометей» и трагедии «Фауст»; из книг Ф. Ницше «Антихрист» и «По ту сторону добра и зла». Здесь возникает неточность, связанная с тематическим совпадением источника и мысли Д. Мережковского. Фрагмент из разговоров Гёте от 2 марта 1831 г. о демонической природе личности Наполеона он подтверждает словами Ф. Ницше:

«"Во всей жизни Гёте не было большего события, чем это *реальнейшее существо*, называемое Наполеон", – замечает по этому поводу Ницше (*Gotzen-Dammerung*. 1899)» (230).

«Сумерки идолов» тематически сходна с размышлениями Д. Мережковского о Наполеоне, потому, видимо, он указывает на нее, а не на книгу «По ту сторону добра и зла» (отд. 8) как на источник цитаты. К концу главы образ Наполеона представляется уже не в сближениях с другими произведениями литературы, а с библейским текстом, который обильно цитируется, перемежаясь цитатами из стихотворений Ф. Тютчева «Чему молилась ты с любовью» (1854), А. Пушкина «Герой» (1830), «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» и «Наполеон», реминисценцией из «Бесов» Ф. Достоевского и его «Дневника писателя» за январь 1877 г. Завершается глава развернутым комментарием пушкинского письма П. Вяземскому от

révolution française» (P., 1862); Segur P.P. «Histoire en mémoires» (P., 1873); Miot de Melino A.F. «Mémoires» (P., 1880).

второй половины ноября 1825 г., которое Д. Мережковский связывает с успехом «Войны и мира»:

«Может быть, главная причина русского и общеевропейского успеха "Войны и мира" – не все еще скрытое, истинное величие толстовского эпоса, а именно это, замеченное Пушкиным, общедоступное и в высшей степени современное "восхищение" перед маленьким толстовским Наполеоном, превращенным в "дрожащую тварь", в насекомое: "Он мал, как мы, он мерзок, как мы!" И теперь уже никто ни у нас, ни на Западе не ответит, подобно Пушкину: "Врете, подлецы: он мал и мерзок не так, как вы, – иначе"» (253).

Наполеон является в первой главе мифологемой, находящейся в центре мифа о сверхчеловеке. Его имя соотносится с именами, способными вызвать у читателя определенные семантические ассоциации. Это, как правило, создатели наполеоновского мифа, как его понимает Д. Мережковский.

Вторая глава посвящена анализу наполеоновской темы в «Преступлении и наказании». Историческая личность императора здесь соотносится с образом Раскольникова в сходном контексте, однако Д. Мережковский иначе расставляет акценты. Он цитирует те же произведения, что и прежде, однако другие их фрагменты, или другие произведения тех же писателей: незавершенную драму «Прометей» (1773) Гёте, «Медный всадник» Пушкина и его стихотворение «Город пышный, город бедный...» (1828), называет роман Стендаля «Красное и черное» (1831), оперу П.И. Чайковского «Пиковая дама», сопоставляя ее либретто с пушкинской повестью и с романом Ф. Достоевского, а Германна с Раскольниковым, называет труды Канта, Макиавелли, «который выдает тайну "своего глубокого сердца", только что речь заходит о будущем Италии». Для понимания смысла таких соотношений следует иметь в виду идею из трактата «Государь» о том, что все части Аппенинского полуострова должны быть объединены одним властителем и впечатление Макиавелли от Цезаря (Чезаре) Борджа, имя которого упоминается. Сын папы Римского Александра VI,

кардинал, он был убийцей собственного брата и одержим мечтой объединения частей Аппенинского полуострова под властью монарха. Это имя стало символом вероломства и кровожадности. Макиавелли познакомился с Ч. Борджа в 1502 г., когда ездил с дипломатическим поручением в Сиену и Кашину. Борджа произвел на Макиавелли большое впечатление как человек хитрый, жестокий, не считающийся ни с какими нормами морали, но смелый, решительный и проницательный правитель. Д. Мережковский, таким образом, соединяет реальный исторический факт и метафорический смысл имени. В сопоставление также вводятся цитаты из трудов Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла», «Сумерки идолов», «Так говорил Заратустра», а также из «Записной тетради» Достоевского за 1880–1881 гг. и его письма к Е.Ф. Юнг. Таким образом, как и в «Творчестве» выстраивается специфический ассоциативный ряд, позволяющий говорить об определенной линии мировой культуры, в которой значение Наполеона не снижается, как у Л. Толстого, а сакрализуется. Один из фрагментов этой главы требует дополнительных пояснений. Так, Д. Мережковский пишет:

«Тацит рассказывает, что во время завоевания Иерусалима Титом Веспасианом римляне пожелали узнать, какие сокровища или тайны находятся в самой отдаленной части храма Соломонова, во “Святом святых”, куда никто из иудеев не вступал, потому что они думали, что вошедший туда должен умереть. Но когда римляне вошли, то увидели, что там нет ничего, что Святое святых – обыкновенная комната с белыми голыми стенами. И они удивились и не поняли» (276).

Он неточно пересказывает фрагмент из книги 6 «Истории» Тацита (9), где повествуется о завоевании Иерусалима. Тацит подробно рассказывает о верованиях иудеев, которые не хранят в храмах изображения своих богов. Историк сопоставляет современное ему сражение в Иудее с более ранним сражением, когда в Иерусалимский храм вошли войска Гнея Помпея и выяснилось, что храм пуст и в нем нет изображения иудейских богов.

Константой в со- и противопоставлениях является мифологема Пушкина, организующая русский миф о Поэте. Д. Мережковский оперирует его высказываниями в статьях и письмах и цитатами из его произведений как аргументами одного порядка. В главе он приводит его высказывания о сходстве Петра I с Робеспьером и о том, что «Петр по колена в крови». Мы искали источник этих высказываний в статьях и незавершенных набросках Пушкина и именно их указали как источник в издании книги «Л. Толстой и Достоевский» (564). Однако в ходе подготовки комментария к «Вечным спутникам» оказалось, что это пояснение неверно. Источником были «Записки А.О. Смирновой», причем в их выверенном тексте таких выражений нет, и статья «О дворянстве» (ок. 1832) (т. XII, с. 205). Пользуясь возможностью, исправляем эту досадную неточность.

В завершение широких исторических и литературных соотнесений Д. Мережковский делает вывод о «раздвоении» писателей, которое проявилось в отношении к «Антихристу», т.е. к началу «личному, героическому». Другая сторона их «раздвоения» представлена в третьей главе в их отношении ко Христу.

Эта глава тесно связана с третьей главой «Жизни» и четвертой главой «Творчества». Не случайно она открывается обширной цитатой из «Дневника» Анри-Фредерика Амиеля, французского протестанта, философа и литератора. Л. Толстой познакомился с его дневником в октябре 1892 г., и в декабре 1893 г. подготовил «Предисловие к Дневнику Амиеля», которое печаталось в январской книжке «Северного вестника» за 1894 г. Отрывки из «Дневника Амиеля» опубликованы в № 1–7 того же журнала. В 1894 г. книга «Из дневника Амиеля» вышла отдельным изданием в издательстве «Посредник» в переводе М.Л. Толстой под редакцией и с предисловием Л. Толстого. Комментируя слова философа, Д. Мережковский обращает внимание на отсутствие в них мысли, характерной для христианского сознания («смертью смерть поправ»). «Тайна» смерти, важная для христиан, сопоставляется со страхом Ивана Ильича, для которого смерть есть «черная дыра», а не путь к спасению. Д. Мережковский разворачивает сопоставления с отношением к смерти князя Андрея, купца Брехунова,

Николеньки Болконского, отождествляя их переживания с идеями Л. Толстого, высказываемыми в его брошюре «Понятие о боге» (1889), трактатах «Царствие божие внутри Вас, или Христианство не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание» (1893), в предисловии к статье Т.М. Бондарева «Трудолюбие или торжество земледельца» (1886), впервые напечатанном в «Сочинениях графа Л.Н. Толстого. Часть тринадцатая. Произведения последних годов» (М., 1890), в «Исповеди, или Вступлении к ненапечатанному сочинению» (1879), трактате «Так что же нам делать?» (1886). Житейские суждения Л. Толстого о том, что человек должен «кормиться, одеваться, отопляться и кормить, одевать, отоплять других...» подкрепляются словами Смердякова («все про неправду написано») (315) и противопоставляются библейскому тексту (преимущественно Лк., Матф. и Иоан.). Взгляды Л. Толстого соотносятся с внутренней речью Нехлюдова, а иногда и отождествляются с ней. Завершением главы является сопоставление идей Л. Толстого с идеями Ф. Ницше, который «дошел до такого же богохульства», как и русский писатель.

«Религиозные судьбы Л. Толстого и Ницше поразительно противоположны и подобны: оба исходят из одного и того же взгляда на учение Христа, как на буддийский нигилизм, как на вечное *нет* без вечного *да* – умерщвление плоти без Воскресения, отрицание жизни без ее утверждения. Оба видят во Христе только первый лик Распятого без второго – Грядущего одесную Силы. Сознание Ницше прокляло, – сознание Л. Толстого благословило этот первый страдальческий Лик. Но бессознательная стихия обеих одинаково стремилась не к первому, а ко второму Лику Христа, еще темному, тайному. Исследуя художественное творчество Л. Толстого, мы видели (*Вторая Часть, IV*), что “только через божеское в зверском” (через святость “*Божьей твари*”, постигнутое дядей Ерошкою) коснулась его бессознательная стихия “божеского в человеческом” – через “*Бога-зверя – Богочеловека*”. Его сознание отвергло лик зверя, как лик Антихриста. Л. Толстой понял только противоположность этих двух ликов и так же, как Ницше, не понял возможного разрешения противоречий в

символическом соединении противоположностей. Бессознательная стихия Ницше тоже влеклась ко второму Лику, который являлся его сознанию, как лик языческого бога Диониса или Антихриста. Ницше называл себя *“последним учеником философа Диониса”*. Но так и не понял он, а может быть, только не хотел понять, нарочно закрывал глаза, чтобы не видеть слишком страшной и загадочной связи Диониса, бога трагического отчаяния, бога вина и крови, отдающего людям кровь свою, как вино, чтобы утолить их жажду, – связь этого бога с Тем, Кого *“последний ученик Диониса”* не потому ли так яростно отрицает, что все-таки слишком чувствует свою незащитность перед Ним, – с Тем, Кто сказал: *“Я есмь истинная лоза, а Отец Мой виноградарь. Кто жаждет, – иди ко мне и пей”*. Задумывался ли когда-нибудь Ницше о легенде первых веков христианства, предрекающей подобие лика Антихриста лику Христа, подобие, которым, будто бы, Антихрист, главным образом, и соблазнит людей? Если Ницше думал об этом, то это, конечно, была одна из тех, *летающих в бездну* мыслей, из которых родилось его сумасшествие. Не даром в вещем бреде уже начинавшегося безумия называл он себя не только последним учеником, не только жрецом и жертвою Диониса, но и самим *“распятым Дионисом”* – *“der gekreuzigte Dionysos”*. Из этого-то противоречия сознания и бессознательной стихии вышли обе трагедии – и Л. Толстого, и Ницше, с тою разницею, что у первого слепая и ясновидящая бессознательная стихия шла против сознания, а у второго, наоборот – сознание шло против бессознательной стихии. Это-то противоречие и довело обоих до богохульства, которое оба они старались принять за религию, Ницше – тайный ученик, явный отступник; Л. Толстой – явный ученик, тайный отступник Христа» (325).

Четвертая глава, открывающая вторую часть «Религии», посвящена отношению Ф. Достоевского ко Христу. Она начинается известным рассуждением о романе «Анна Каренина» из «Дневника писателя» за 1877 г. Суд Ф. Достоевского важен Д. Мережковскому потому, что

«...никто в России так рано и верно не разгадал сущности толстовской религии; никто так ясно не предвидел грозившей тут русскому духу опасности; никто так стремительно и круто, может быть, даже слишком круто не повернул в сторону, противоположную Л. Толстому – никто, как Достоевский. И ежели есть у нас вообще противоядие не от христианской и не русской толстовской религии лжи, то оно именно в нем, в Достоевском» (328).

Взгляды Ф. Достоевского также отождествляются с мыслями его героев, например, Подростка, старца Зосимы, а взгляды Л. Толстого противопоставляются учению Сергия Радонежского, Нила Сорского и Франциска Ассизского, а также вере некрасовского Власа. Это соответствует обнаруженной выше особенности, когда имя или произведение используются как идея, и сопоставляются или противопоставляются именно эти идеи. Иллюстрацией одной из них – «преодоления истории», т.е. предвидения будущего сверхисторического христианства, – становится роман Ф. Достоевского «Идиот», проблематика которого соотносится с целой линией русской культуры – от «Пиковой дамы» и «Скупого рыцаря» до образа влюбленной в князя Мышкина Аглаи, читающей «Жил на свете рыцарь бедный...». Мышкин отождествляется с этим «безумцем», и далее – с рыцарями таинственной «Дамы» и «Дон-Кихотами, не прошлого, а будущего» (337), а также с теми, кто служит

«... „непостижимому уму виденью“ “Великой Матери, упования рода человеческого – А.М.Д.”. В этом смысле рыцарем был и Данте, жених Беатриче, и Франциск Ассизский, любовник “Небесной Дамы Бедности”, “трубадур Иисуса Христа”. В этом же смысле и князь Мышкин, хотя и “бедный”, все-таки подлинный рыцарь – в высшей степени народен, потому что в высшей степени благороден, уж, конечно, более благороден, чем такие разбогатевшие насчет своих рабов помещики-баре, как Левины, или Ростовы, Толстые, потомки петровского, петербургского “случайного” графа Петра Андреевича

Толстого, получившего свой титул благодаря успехам в сыскных делах Тайной Канцелярии" (339).

Этот ассоциативный ряд расширяется путем введения имени Марии Магдалины и тех святых, которые несли свою миссию послушания:

«... и св. Екатерина Сиенская, и св. Тереза, и бесчисленные другие "служили Ему", следовали за Ним, умирали за Него, любили, "невесты невестные", Жениха своего, до мученической крови, до кровавых язв на теле» (342),

а также противопоставления «Крейцеровой сонате» Л. Толстого.

Д. Мережковский приходит к выводу о том, что

«... в отношении к народной религии, к обрядам, таинствам, догматам, к народной и всемирной истории, к культуре, к сословию, к полу, к собственности, ко всему миру явлений – христианство Л. Толстого и христианство Достоевского так противоположны, как только могут быть противоположны два религиозные сознания: для Л. Толстого, как и для Фр. Ницше, как почти для всех людей прошлого и современного религиозного сознания, Христос есть отрицание и только отрицание, только умерщвление, только вечное *нет*; для Достоевского Христос есть отрицание низшего и утверждение высшего мира явлений, вечное *нет* и вечное *да* – смерть и воскресение. Здесь даже больше, чем противоположность, здесь неразрешимое противоречие: *сознательное* христианство Л. Толстого отрицается и сознательным и бессознательным христианством Достоевского (которые не всегда совпадают, как мы увидим впоследствии) с такою силою, с какою только может не другая религия, а совершенное безбожие быть отрицаемо религией; *сознательное* "христианство" Л. Толстого – не другой свет, а все еще "тьма внешняя", в которой свет Христов будет сиять, но пока не сияет. Тут нельзя идти ни на какие уступки, ни на какие примирения – одно из двух: или Достоев-

ский – христианин, и тогда Л. Толстой – не христианин, даже вообще не религиозный, конечно, только в своем сознании (старец Аким), а не в своей бессознательной стихии (дядя Ерошка, Платон Каратаев) не религиозный человек; или же наоборот: Л. Толстой – христианин и Достоевский – не христианин. Противоречия этих двух сознаний <...> нельзя уничтожить, не уничтожая самого учения Христа. Противоречие это – не только реальное, но и мистическое, ибо вытекает из противоположных отношений не только к миру явлений, но и к тому, что за миром явлений – к последней тайне мира» (344–345).

Глава пятая «Религии» посвящена исследованию того, что Д. Мережковский называет «последней борьбой» Христа и Антихриста или «последних глубин раздвоения Л. Толстого и Достоевского». Она является самой большой по объему во всей книге и имеет несколько тематических узлов, связанных с образами князя Мышкина, Ставрогина, Версилова, Ивана Карамазова, Кириллова, затем – с близостью идей Ф. Ницше и Ф. Достоевского. Сам Д. Мережковский сравнивает свою интерпретацию наследия писателя с нисхождением Данте за Вергилием «по суживающимся подземным кругам» (439).

Глава начинается стихотворением З. Гиппиус «Электричество». Возникающий в нем образ сплетения «да» и «нет» призван проиллюстрировать мысль Д. Мережковского о космическом раздвоении, лежащем в основе мироздания, и всеобщем стремлении к синтезу, который и «будет Свет», и становится в главе сквозным. По поводу него Л. Шестов писал:

«... стихотворение едва ли может быть названо удачным. Оно схематично отвлеченно – в сущности рифмованное переложение параграфа из элементарной физики. <...> И заглушив в себе природную эстетическую чуткость, г. Мережковский постоянно повторяет "Электричество", не соображая, что при многократном чтении даже неопытный читатель может догадаться, что "Электричество" – слабая вещь. По содержанию "Электричества" видно, каких "выводов" добивается г. Ме-

режковский. Подобно всем идеалистам, и он убежден, что звание писателя обязывает его сделать знаменитое *salto mortale* – перескочить через всю жизнь к светлой идее»¹.

Д. Мережковский отталкивается от мысли Ф. Достоевского о его раздвоении, высказанной в одном из его писем, источник которой, однако, найти не удалось, и выстраивает развернутый цитатный ряд из его «Дневника писателя», «Записок из подполья», трагедии Пушкина «Пир во время чумы», из незавершенной драмы Гёте «Прометей» и его оды «Прометей», иллюстрирующих «отрицание» и «восхищение собственной дерзостью», высказанное в них. Тему продолжает фрагмент из рассказа Корба о «Всешутейшем соборе» Петра I, т.е. о шутовском представлении, пародировавшем церковную иерархию, отличавшемся безобразиями и пьянством. Этот фрагмент был воспроизведен в романе «Петр и Алексей». Д. Мережковский вводит цитаты из «Ряда статей о русской литературе» Ф. Достоевского, из его «Записной тетради» за 1880–1881 гг. и «Дневника писателя» за 1873 г., из оды Гёте «Прометей» и трагедии А. Пушкина «Пир во время чумы», но уже в сокращении, затем – четверостишие из стихотворения В. Соловьева «*Ex oriente lux*» («Свет с Востока») (1890), высказывание Ивана Грозного из первого послания Курбскому (л. 298 пространной редакции, л. 11 краткой редакции), цитируемое по одному из изданий их переписки², и слова Подростка из романа Ф. Достоевского. Широкий ряд ассоциативных сопоставлений и сближений завершается упоминанием двух преданий, в которых, как полагает Д. Мережковский, соединяются

«два самые противоположные идеала, два венца, два “конца”: венец православного Рима, венец Христова цар-

¹ Шестов Л. Власть идей (Д. Мережковский. «Л. Толстой и Достоевский»). С. 207.

² Переписка Курбского с Грозным издана в собрании сочинений А.М. Курбского (СПб., 1833; 2 изд. – СПб., 1842; 3 изд. – СПб., 1868).

ства, которое не от мира сего, “Белый Клобук”, и венец “нечестивейшего из царей” Навуходоносора, переданный, будто бы, московским царям византийскими кесарями, венец проклятого Богом, “змеиного” Вавилонского царства – от мира сего, венец Антихриста» (366).

Речь идет о «Повести о новгородском белом клобуке» (XVI в.), в которой подчеркивалась значительность новгородской церковной святыни – белого клобука, который, по преданию, новгородские архиепископы получили из Византии, куда он был перенесен из Рима, и о «Вавилонском царстве», т.е. цикле сказаний, центр которого составляет «Сказание о Вавилоне» (конец XIV – 1-я пол. XV в.). Д. Мережковский ошибочно связывает его с идеей «Москва – третий Рим»:

«Как бы спор этот ни решился, он будет иметь значение не для одной России; и во всяком случае, он или нигде не решится окончательно, или – здесь, в России, на последнем рубеже между прошлым и будущим, между Востоком и Западом, между “Ксерксом и Христом”, в стране Петра и Пушкина, Л. Толстого и Достоевского, в стране величайшей всемирно-исторической полярности. Или нигде, или здесь должна вспыхнуть последняя соединяющая искра – “неимоверное видение”, которым “кончится все”. Никто так глубоко не исследовал религиозного раздвоения русского духа под действием этой всемирно-исторической полярности, никто так ясно не предсказывал ее возможного неизмеримого значения в будущем не только России, но и всего мира, как Достоевский» (366).

Этим выводом завершается один из тематических разделов пятой главы «Религии». Д. Мережковский полагал, что в образе Раскольникова выразилось раздвоение между антихристианским сознанием и бессознательным христианством, потому он обращается к анализу романа «Идиот», чтобы выявить, как эта проблема решается в образе князя Мышкина.

«Сам Достоевский вплоть до “Братьев Карамазовых” считал роман этот лучшим созданием своим – таким, в котором выразилось с наибольшей полнотою и ясностью самое внутреннее существо его. Ему казалось, по-видимому, что здесь окончательно решена задача, которая поставлена в “Преступлении и наказании”, что в князе Мышкине дано самое действительное русское противоядие от западноевропейского яда, заключенного в Раскольникове, и что болезнь раздвоения, изображенная в русском нигилисте, подражателе Наполеона, окончательно побеждена в Идиоте нерушимым единством русского народного духа, то есть “православием”» (366).

Речь идет, по-видимому, о словах писателя, высказанных в его письмах А.Н. Майкову. В одном из них, от 26 октября (7 ноября) 1868 г. из Милана, Ф. Достоевский писал:

«...я убедился горько, что никогда еще в моей литературной жизни не было у меня ни одной поэтической мысли лучше и богаче, чем та, которая выяснилась теперь» (366).

Анализ романа «Идиот» ведется в контексте, близком к использованному в четвертой главе «Религии», но с иным акцентом – он смещается в сторону темы «священной» болезни князя Мышкина, с которым отождествляется сам Ф. Достоевский. Д. Мережковский цитирует слова Н. Стрехова из его «Воспоминаний» о тоске писателя после припадков эпилепсии, контаминирует слова старца Зосимы о «клеяких листочках» с описанием «таинственной вечери нового Диониса», библейскую цитату и слова Кириллова. Этот ассоциативный ряд, в котором сближаются, а также выпрямляются некоторые идеи, позволяет ему сделать следующий вывод:

«Оправдание Идиота в том, что своим сознанием он выше исторического христианства, – сознанием он уже, действительно, во Христе: тоскует о плоти и крови, стремится за черту горизонта. Но новый дух у него в слишком

старой, только умерщвленной и не воскресшей плоти, молодое вино – в ветхих мехах. Припадки “священной болезни” – это судорожные усилия духа его, рвущегося из плоти, которая хочет и не может “измениться”, по слову Кириллова: “человек должен измениться физически”, и по слову апостола: “не все мы умрем, но все изменимся скоро, в мгновение ока”. Идиот – это человек, пришедший не в брачной одежде, не в новой плоти, на новый пир. Он погибнет – до конца чужой всему, выкидыш, полусвятой, полубесноватый, подобно противоположному близнецу своему, “идиоту” Ницше. Оба они так и не узнают причины своей гибели – “умрут во сне”; мы знаем за них, что эта причина, эта страшная тоска, которую они “мучаются глухо и немо”, – тоска и боль последнего раздвоения» (370).

Не найдя в князе Мышкине разрешения трагического раздвоения, Д. Мережковский вслед за Ф. Достоевским «спускается» в «преисподнюю» мистического раздвоения Ставрогина. Ему посвящен следующий тематический раздел 5 главы «Религии». Облик Ставрогина анализируется в сближении с именами «Ивана-царевича», Байрона, Лермонтова, а также Цезаря Борджа, который был, по выражению Ф. Ницше в «Сумерках идолов», «условным героем условного Возрождения». Характеристика Ставрогина ведется в своеобразном контексте:

«Существует, конечно, глубокая, хотя донныне еще не исследованная связь таких героев уединенной, возмущившейся личности у Достоевского, как Ставрогин, Раскольников, Подросток, даже герой “Записок из подполья”, с одной стороны, и лермонтовский, байроновский “хищный тип” – с другой. Что касается последнего: всех этих старых романтических героев личности, Печоринных, Германнов, Корсаров, Чайльд-Гарольдов, – то у них, действительно, была, так же как у их общих прародителей – Наполеона и Жан-Жака Руссо, огромная слабость, отмеченная Достоевским: все они страдали и нередко погибали от мелких уколов самолюбия, хотя бы такую случайную трагикомическую гибелью, как Лермонтов,

убитый на дуэли из-за пустяков; у всех у них было еще слишком много первобытно-стихийного, юношески, иногда прямо ребячески-необузданного, “неразумного”, что так и не давало им вырасти до полной возмужалой меры сил своих, а ведь силы эти, в самом деле, не исчерпывались тем, что Достоевский называет их “злобою”; да и что такое сама эта “злоба”, как не обратная, искаженная форма до последней степени ожесточившейся или отчаявшейся любви к себе, опять-таки того же личного, прометеевского, титанического начала, то есть чего-то пока не святого, не религиозного, но могущего в известных условиях сделаться и святым, и религиозным, по слову Наполеона, недаром столь часто мною здесь приводимому: “я создавал религию”. Так же, как сам Наполеон, Ставрогин не создал религии; но он все-таки был ближе к ней, чем Лермонтов и Байрон: именно потому, что его “злоба”, его любовь к себе, к своему мистически еще не сознанным, но уже существующему я, – “разумнее”, сознательнее. <...> Ставрогин, если бы только мог найти своего Бога, сделался бы великим святым, наверное, большим, более совершенным и окончательным, чем князь Мышкин. Та “демоническая” сила русского духа, которая дала миру Петра, но им не исчерпана, сказывается в Ставригине» (375–376).

Д. Мережковский оперирует здесь, как и в других подобных случаях, описанных выше, конечно, не именами писателей или их персонажей, а образами-мифами, которые взаимодействуют между собой в создаваемом им поле (И.С. Приходько). Потому возможны прямые соотнесения Наполеона с Руссо и Ставригиным, Петра I с этим же персонажем Ф. Достоевского и наименование персонажей во множественном числе. Такая интерпретация делает возможным отождествление идей героев Ф. Достоевского с его собственными идеями.

«Смертью Ставригина не распутывается, даже не рассекается, а лишь отстраняется главный узел трагедии; но Достоевский мог отстранить этот гордиев узел своей собственной религиозной судьбы только на время; он должен был к нему вернуться и действительно вернулся

в герое произведения, непосредственно следовавшего за “Бесами”, в герое “Подростка” – Версилове» (384),

которому посвящен следующий тематический раздел пятой главы. Д. Мережковский отмечает, что, как говорит о нем Подросток, в Версилове есть тайна, и это

«есть тайна Ставрогина и самого Достоевского – вечная тайна раздвоения. Но в Версилове она менее отталкивающая, более привлекательная, потому что более сознательно религиозная, чем в Ставрогине» (385).

Отождествление писателя и его персонажа позволяет автору полагать, что в Ф. Достоевском скрыта «тайна» «последнего соединения»: благообразие сочетается с «демоном иронии», смеха, суть которого снова поясняется с помощью исторических и культурных коннотаций:

«Это-то и есть по преимуществу наш современный и будущий, западноевропейский и русский, всемирный демон – “отец” нашей “лжи”, нашей середины, нашего мещанства, нашей “позитивной”, либерально-консервативной, смердяковской, толстовской и ницшеанской пошлости – самый “маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся” – и в то же время самый сильный, самый великий, с каждым днем растущий, наполняющий собою мир и, однако, все еще никем не признанный, не видимый бес. Не этим ли “внезапным демоном иронии” одержим был первый из русских всемирных людей, когда искажающая судорога пробежала по лицу “чудотворца-исполина”, как по лицу бесноватого, когда в пятьдесят три года, так же, как в восемнадцать (последнее и особенно кощунственное избрание князя-папы произошло в Петербурге 3-го января 1725 г.¹), то есть меньше, чем за две недели до болезни, за двадцать пять дней до смерти Петра, “протодиакон всешутейшего собора” придумывал бесстыдного Вакха

¹ Des veranderten Russlandes, II Theil. Hannover, 1730, pass. 189–193 – прим. автора.

на митру, голую Венеру на посох патриарший и прочие “шалости”? Не этот ли “благоразумный” демон шепнул на ухо в самую решительную минуту последнему герою Запада: “от великого до смешного только шаг”, – поверив “маленькому бесенку”, сам герой тотчас же сделался “маленьким”; и Л. Толстому, мечтавшему “победить Наполеона-Антихриста”, не этот ли срединный дьявол явился в образе “нелепого мужичонки”, который требовал у него несуществующего жеребеночка? “Ну, ступай с Богом, я этого ничего не знаю”, – и, когда, убегая от него, Лев Николаевич с удивительной для своего возраста легкостью перепрыгнул через канаву, – не был ли он смешон, смешон и страшен вместе? И, наконец, не этот ли самый дьявол, уже во всем своем безобразии и ужасе, от которого действительно можно сойти с ума, является “последнему ученику философа Диониса” в образе “сверхчеловека”? Да, это наш, по преимуществу современный, буржуазный дьявол, полукнязь, полукупчишка, полуницшеанец, полутолстовец, наш подлинный Антихрист, который идет в мир и уже, по слову раскольников, “чувственно рождается”. Никто из нас еще не победил его, даже не восстал на него. Мы все до одного – в теплых, мягких, серых, не сразу убивающих, а медленно, убийственно щекочущих лапах его» (388–389).

Последней ступенью нисхождения писателя в «преисподнюю» его раздвоения Д. Мережковский считает роман «Братья Карамазовы».

«Кажется, именно последнее и случилось: он спасся, и, действительно, искра вспыхнула, видение предстало ему в его последнем и величайшем создании, непосредственно следовавшем за “Подростком” и как бы им предсказанным (Макар Иванович – прообраз Зосимы, Версиллов – Ивана Карамазова, сам Подросток – Алеши), в создании, которым “все кончилось” для Достоевского, а может быть, не для него одного, но и для всей вообще русской литературы, – в “Братьях Карамазовых”» (392).

Его анализ начинается с образа Дмитрия, рассмотренного в сопоставлении с Ставрогиным, Раскольниковым

и Версиловым, затем – Алеши, Ивана, помещенных в широкий литературный контекст, с привлечением фрагментов из трагедий Гёте «Фауст» и «Ифигения в Тавриде», выражения из драмы Еврипида «Вакханки», строк из «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...») А. Пушкина и из стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», цитат из романа «Бесы», из «Записных тетрадей» за 1880–1881 гг., из «Дневника писателя» Ф. Достоевского; из «Антихриста» Ф. Ницше и его «Веселой науки»; он вновь цитирует, но уже только двустишие, из стихотворения Вл. Соловьева «Ex oriente lux» («Свет с Востока»), запись Леонардо да Винчи из раздела «О движении естественном и насильственном», называет трактат И. Ньютона «Математические начала натуральной философии», («Начала», «Principia») (1687), соотнеся его мысль с да Винчи. Д. Мережковский видит его как бы в отражении Ньютона: он цитирует выражение да Винчи «hypotheses non fingo» («гипотез не сочиняю (не выдумываю)», ставшее одним из афоризмов Ньютона. В «Математических началах» это выражение звучит так:

«Я не мог еще вывести из явлений причину этих свойств тяжести и не выдумываю никаких гипотез».

Наряду с Ньютоном упоминается Ориген как автор идеи апокатасиса (т.е. неизбежного спасения, просветления и соединения с Богом всех, включая дьявола), высказанной в труде «De principiis» («Об основных положениях христианства»), и Спиноза, причем пересказываются сначала фрагменты из «Жизни Б. де Спинозы...», о которой он с таким восхищением писал в книге «О причинах упадка...», затем называется его главный труд «Этика», заверченный в 1675 г., а потом излагается сюжет о его отлучении от синагоги. С этими фрагментами соотнесены факты русской истории, истории религии, а также многочисленные библейские цитаты. Некоторые из них, повторяющие цитировавшиеся ранее, вводятся уже не полностью, а наиболее содержательным фрагментом (напр., в «конце времен и сроков»), другие представляют собой контаминацию цитат из разных книг, например,

«О, если бы человек мог иметь состязание с Богом, как сын человеческий с ближним своим! – вот я кричу: обида! – и никто не слушает; вопию – и нет суда» (Книга Иова, XVI, 21; XIX, 7).

Ассоциативный ряд дополняет противопоставление произведениям Л. Толстого и Ф. Ницше, завершающееся развернутым образом:

«От великого язычника, дяди Ерощки к маленькому христианскому старцу Акиму, “маленькому, гаденькому бесенку” религиозной середины и пошлости, к совершенному безбожию и, наконец, от безбожия к безумию – кажется, в настоящее время весь этот путь пройден; из царства Л. Толстого, из царства “Бога-Зверя” мы именно теперь вступаем в царство Ницше и Кириллова, в царство Человека-Зверя. То, что “заревело, бросилось, укусило” Верховенского, и было этим грядущим Зверем. Сумасшествие Кириллова и Ницше – только первое слабое веяние этой неизбежной, всемирно-исторической заразы безумия; только первая чуть видимая на горизонте черная точка этого налетающего урагана. Пока все тихо, даже тише, чем когда-либо, но “имеющие уши” слышат, уже слышат, как в умах и сердцах современного человечества смутно шевелится “древний хаос”. Как скованный Зверь пробуждается, потрясает цепями, хочет “выйти из бездны”, дабы поклонились ему все: “Кто подобен Зверю сему и кто может сразиться с ним?”» (439).

Последняя глава «Религии» подчинена идее возможного синтеза, т.е. выходу из тех противоречий, «раздвоения», которое Д. Мережковский обнаруживал в жизни, творчестве и образе мыслей Л. Толстого и Ф. Достоевского. Центральной в ней является мысль о любви христианской, милосердной и сладострастной, чувственной, которая вырастает в размышление о проблеме пола. Глава написана на материале романов писателей, но в ней преобладает авторское слово, которое, как и ранее, является комментарием к обширным цитатам. Открывается она словами Ф. Достоевского о романе «Анна Каренина», своего рода

предпосылке для выводов о всемирном значении русской литературы. Д. Мережковский соотносит Анну Каренину с Чертом Ивана Карамазова, с Идиотом, Раскольниковым, Версиловым, Ставрогиным, Дмитрием Карамазовым, позволяющее ему сделать вывод о том, что

«в своем величайшем произведении, в Анне Карениной, Л. Толстой, ясновидец плоти, углубляясь в ее бессознательную стихию, коснулся той же тайны мира, и тайны раздвоения – *Двух в Едином*, которую вечно испытывал и ясновидец духа, Достоевский, проникая в высшие, отвлеченнейшие от бессознательной стихии, области человеческого сознания. Тут разными языками оба они говорят об одном и том же; тут их кровное родство, их сращение, их общие, неразрывно вплетенные, соединяющие эти две столь противоположные вершины русского духа, подземные корни; тут их вечное, самое древнее и самое новое, русское, пушкинское единство.

И чем пристальнее всматриваешься в эти “две правды”, “два” “я”, которые борются в Анне Карениной, тем яснее обнаруживается совершенное единство трагического действия в лучшем из произведений Л. Толстого и во всех произведениях Достоевского» (443).

Текст главы представляет собой некое обобщение, средствами для которого является включение в анализ романа «Анна Каренина» слов-сигналов, способных вызвать определенные ассоциации с тем, что было сказано выше. Они как бы стягивают к этой главе и Вступление ко всей книге, и отдельные ее главы. Повторенные несколько раз, они вводятся уже без специальных комментариев, иногда в сокращенном виде, иногда только именем: «двойные чувства и мысли», раздвоение, любовь чувственная и любовь христианская, Мария Египетская, Мадонна, Заратустра, «радостный ужас», А. Пушкин «Есть упоение в бою...», «хаос» («О чем ты воешь, ветр ночной?..») и «эллин Тютчев», «Анадиомена из пучины морской», «жестокое насекомое», пушкинская Клеопатра, «паучиха, пожирающая самца своего», «эллинский бог – монашеский бог», исполинский тарантул – Бог-Зверь, тело вакханки, «черное» христиан-

ство, «язычница где-нибудь в захолустном уголке Египта, Малой Азии, Сирии», воплощения Афродиты, Астарты, Диндимены, Пра-матери, мистический Паук, Тарантул, смерть, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, Галилей, Бэкон, старец Зосима, жены-мироносицы, Ф. Ницше, Э. Ренан, Пилат, «жиды-первосвященники», «Евгений Онегин», «Анна Каренина», «Братья Карамазовы», «Эсхил-лов Прометей», живопись итальянского Возрождения «от “Весны” Боттичелли до “Преображения” Рафаэля», Петр I и даже Заратустра-Ницше. Это своего рода синтез синтеза, поскольку в книге уже несколько раз – в главах, где он отвлекался от исследования «жизни» или «творчества», – он демонстрировал грандиозный проект мировой культуры, построенный на удивительных соответствиях, совпадениях и сближениях. Здесь эти взаимные отражения понадобились для утверждения мысли о конце мира, конце мировой культуры:

«Признак нашего нового приближения ко Христу и есть эта вдруг сразу на всех крайних высших точках человеческого духа забрезжившая мысль о конце»: *“Der Mensch ist Etwas, das überwunden sein muss. – Человек есть то, что надо преодолеть”*, – так говорит Заратустра-Ницше. – *“Род человеческий должен прекратиться”*, – соглашается с Ницше Л. Толстой. – *“Конец мира идет”*, – соглашается и Достоевский.

Все трое точно сговорились в этом самом смешном и невероятном для современных людей бесконечного “прогресса”, самом страшном и достоверном для нас пророчестве: *“близок всему конец”*» (478).

Книга Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» имеет хорошо продуманную композицию. Ее структурой можно считать триаду: тезис («жизнь»), когда речь идет о биографии писателей, написанной по свидетельствам современников, в оценках которых отражаются писатели; антитезис («творчество»), когда анализируются произведения, но Л. Толстой и Ф. Достоевский мифологизируются как тайновидец плоти и тайновидец духа. Своеобразие их произведений устанавливается путем многочисленных со-

отнесений – с античностью, со средневековыми русскими и европейскими религиозными учениями, с эпохой Возрождения, деятельностью Петра I, Наполеона, с личностью и творчеством Гёте, А. Пушкина, Ф. Ницше. Причем Д. Мережковский использует разнообразные комбинации, в которых творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского предстает то как выражающее определенную идею, то как персонаж, за которым стоят значимые ассоциации, то как идея, противопоставляемая другой идее-персонажу (Заратустра-Ницше, Прометей-Гёте) и пр. Изучение «жизни» и «творчества» проведено таким образом, чтобы продемонстрировать «раздвоение» личности писателей.

Синтезом мыслилась «Религия», в которой взаимодействуют уже идеи-символы, осмысляемые в свободных соотношениях с другими идеями. Это обусловило характер введения цитируемых фрагментов: они по большей части повторяют приведенные в первых двух частях книги, однако вводятся в сокращенном виде, как бы обозначая линию соотношения. В каждой части книги есть глава, уводящая от предмета исследования, но позволяющая рассмотреть важную для автора проблему (страх смерти; святая плоть), к которой он вновь возвращается в «Религии». Наследие Л. Толстого и Ф. Достоевского осмысляется дважды – в «Творчестве», где обозначаются ключевые моменты (идеи), и в «Религии», где эти ключевые моменты рассматриваются под другим – общественным и религиозно-философским углом зрения. Основанием для этого является убеждение Д. Мережковского в том, что не в русской церкви, а в русской литературе, «религиозной по-преимуществу», выразилось ощущение конца всемирной истории.

Глава III

ПРЕТЕКСТЫ ДРАМАТУРГИИ Д. МЕРЕЖКОВСКОГО

Д. Мережковский был автором сравнительно небольшого количества пьес. Публикуя их собрание¹, мы исходили из того, что самостоятельно им написано двенадцать пьес, девять из которых были завершены, семь – опубликованы, как и написанная в соавторстве с З. Гиппиус и Д. Философовым драма «Маков цвет». Основанием для того, чтобы считать все эти произведения принадлежащими писателю, стали прижизненные публикации пьес, а также произведения, сохранившиеся в его архиве. Не опубликованы ранние пьесы: драматический этюд «Митридан и Натан», комедия «Осень», инсценировка «Юлиан Отступник» и три незавершенные – «Мессалина», «Сакунтала» и пьеса без названия. В эмиграции Д. Мережковский написал киносценарий «Данте» и в соавторстве с З. Гиппиус – киносценарий «Борис Годунов», которые, строго говоря, драматургией не являются, но для выводов о характере художественного мышления писателя представляют известный интерес. Эти произведения были опубликованы Т. Пахмусс².

Анализ истории их текстов свидетельствует о том, что и здесь источником вдохновения Д. Мережковского была не действительность, а ее отражение в творчестве другого писателя. Иногда эта дистанция давала ему возможность скрыть авторство прежнего текста, о чем мы уже говорили, иногда приблизить его к современности, заставить служить собственным целям, переинтерпретируя и адаптируя его. Как писал Н. Абрамович, Д. Мережковский

¹ Мережковский Д.С. Драматургия. Подг. текста, вст. ст., прим. Е. Андрущенко. – Томск: Водолей, 2000. Далее страницы указываются в скобках по этому изданию.

² Мережковский Д.С. Данте. Гиппиус З.Н. Мережковский Д.С. Борис Годунов. Киносценарий. Сост., вст. ст., прим. Т. Пахмусс. – Нью-Йорк, 1991.

«первый показал, что существует особого рода талантливость, заключающаяся в способности... пылать, так сказать, заемным светом»¹.

Интенсивность и влияние этого «заемного света» были различными. Мы покажем, что в некоторых случаях одним из способов создания Д. Мережковским «из чисто литературных элементов» новой художественной реальности была стилизация. М. Бахтин полагал, что

«...совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную осмысленность, выражала последнюю смысловую инстанцию <...>. Чужой предметный замысел (художественно-предметный) стилизация заставляет служить своим целям, то есть своим новым замыслам. <...> Стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Потому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной. <...> Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное, прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладеют им изнутри и делают его условным»².

Как известно, существует немало определений стилизации, многие из них связывают это явление с пародией. М. Бахтин не только различал стилизацию и пародию, но стилизацию и вариацию. В его понимании для нас самым важным является мысль о том, что при стилизации писатель опирается на чужой замысел как выражающий «особую точку зрения», что приводит к условности нового замысла. Именно в этом смысле мы будем говорить о стилизации литературных претекстов, точкой зрения ав-

¹ Абрамович Н. Последний роман Мережковского // Новая жизнь. 1912. № 3, стб. 148.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2. – М.: Советский писатель, 1963. С. 253–254.

тора которых Д. Мережковский оперирует и «заставляет служить своим целям».

Первым завершённым произведением молодого писателя можно считать драматический этюд «Митридан и Натан», не публиковавшийся при его жизни. Датируется приблизительно началом 1880-х гг. Его автограф¹ помещен в отдельном альбоме и записан четким каллиграфическим почерком. Вероятно, пьеса относится к самым ранним произведениям Д. Мережковского. Анализ текста дает возможность говорить о том, что его претекстом была третья новелла Дня девятого «Декамерона» Боккаччо. Как известно, она начинается так:

«Митридан, завидуя щедрости Натана, отправляется его убить, встречает его, неузнанного, и, разведав у него самого, каким способом это сделать, находит его в роще, как и было уговорено. Признав его, ощущает стыд и становится его другом»².

Д. Мережковский, вероятно, знакомился с ее текстом в переводе на русский язык, опубликованном в 1882 г.³, что позволяет уточнить датировку произведения. Он опускает повествование о мудром Натане и завистливом Матридане, стремившемся превзойти мудреца богатством и щедростью, которым открывается новелла Боккаччо, и начинает свой этюд прямо со сцены приезда Митридана в его владения. Ключевые моменты сюжета Д. Мережковский сохраняет, располагая их в иной, обратной последовательности, превращая слово повествователя в реплики действующих лиц. Скажем, у Боккаччо повествуется о женщине, тринадцать раз просившей милостыню у Митридана:

¹ Мережковский Д.С. Митридан и Натан. Драматический этюд. Рук. // ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Арх. Д.С. Мережковского. № 24219/CLXIII б.7, 19 л.

² Боккаччо Дж. Декамерон. – М.: Художественная литература, 1976. С. 590 (серия «Библиотека всемирной литературы»).

³ Боккаччо Дж. [Новеллы из «Декамерона»]. СПб.: В.В. Чуйко, 1882.

«Случилось однажды, когда юноша был совсем один во дворе своего дворца, какая-то женщина, войдя в одни из ворот дворца, попросила у него милостыню, которую и получила; вернувшись вторыми воротами, снова получила ее, и так последовательно до двенадцатого раза. Когда она вернулась в тринадцатый, Митридан сказал: "Милая моя, ты уж очень пристаешь с своими просьбами"; тем не менее он подал ей. Старушка, услышав эти слова, сказала: "О, щедрость Натана, сколь ты удивительна! Я вошла тридцатью двумя воротами, ведущими в его дворец, как и в этот, и попросила милости, и никогда он не показал, что узнал меня, и всегда я ее получала; а здесь, явившись лишь в тринадцатый, я была узнана и осмеяна". Так сказав, она ушла и более не возвращалась. Услышав речи старухи, Митридан, считавший все, что доходило до него о славе Натана, за умаление своей, воспылил яростным гневом и принялся говорить: "Увы мне, несчастному! Как дойти мне до щедрости Натана в великих делах, не то что превзойти, как того желаю, когда я не могу сравняться с ним и в малейших! Поистине я тщусь даром, если не выживу его со света, а так как старость не берет его, мне следует немедленно совершить это моими руками". В таком возбуждении поднявшись и никому не сообщив о своем решении, он с небольшой свитой сел на коня и на третий день прибыл туда, где жил Натан».

Д. Мережковский передает этот фрагмент как рассказ Митридана от первого лица:

«Убогая старушка чрез ворота
Туда взошед, приблизилась ко мне,
Костлявую протягивая руку.
Ей денег дать я знаком повелел.
Подачку взяв, колдунья удалилась
И скоро вновь через другую дверь
Является за новым подаяньем,
Чтобы потом и в третий раз войти;
Двенадцать раз старушка возвращалась,
Двенадцать раз я денег ей давал,

Митриданъ и Натанъ.

| Драматическій этюдъ |

1 Сцена.

Мѣстность близъ владѣній Натана. Митриданъ ѣдетъ на конѣ въ сопровожденіи слугъ. Натанъ идетъ по дорогѣ на встрѣчу.

Митриданъ | къ слугамъ |

Мнѣ кажется, Натаново жилище
Не далеко. Прилижите коней!

Вотъ пѣшеходъ; спрошу я о дорогѣ...

Средьдотю онъ скромнень, видръмъ прости,
Но ласковъ взоръ, санка благородна:

Отвѣтитъ онъ оотно на вопросъ.

Но наконец, в тринадцатый с упреком
Ей отказал, терпенье потеряв...» (70).

В сравнении с претекстом Д. Мережковский иначе расставляет акценты. У Боккаччо Натан отпускает Мири-дана,

«дав ему очень ясно понять, что ему никогда не пре-
взойти его в щедрости»¹.

У Д. Мережковского Натан испытывает потребность сохранить душу Митридана для подвигов в духе демократической идеологии («труд любви», «всех людей, как братьев, возлюбить», «их горести и муки облегчать», «тернистый путь страданий», «заступником добра и правоты»), сочетающейся с поисками божеской истины («То Божий свет, то мощное добро», «всем существом стремиться к божеству», «Да изберет Господь тебя навек»), понятой как добро. Видимо, это и было целью стилизации: в столкновении мудрости с завистливой молодостью утвердить новое понимание смысла человеческой жизни, состоящее в служении идеалам добра и правды. Это индивидуальное прочтение претекста сходно с настроением лирики первой книги молодого поэта «Стихотворения. 1883–1887».

Видимо, к началу 1880-х гг. относится и замысел драмы «Мессалина». Датируется по первой записи в тетради. Ее автограф в описи называется «Меланина»². Характер текста позволяет говорить о том, что замысел молодого писателя так и не вылился собственно в пьесу.

«Действ<ующи>е лица

Имератор Клавдий.

Силий, молодой, знатный Римл.<янин>, готов.<я-
щийся> принять звание консула.

Нарцисс

¹ Боккаччо Дж. Декамерон. С. 596.

² Д.С. Мережковский. Тетрадь «Юношеские опыты». II. (Стихи и план драмы «Меланина»), 1880–1881, 181 л. ОР ИРЛИ РАН. Арх. Д.С.Мережковского, № 24269 /CLXIVб.13, лл. 181-об. – 180-об.

Каллист

Паллас Откупщики-временщики.

Эвод палач Мессалины, временщ<ик>.

Гета начальник претор.<ии>.

Валерий прежний любовник М.<ессалины> сов.<ет-
ник> Клавд.<ия>.

пирующих 2 и 3

Мессалина жена царя Клавдия.

Юния Силана жена Силия.

Кальпурния

Клеопатра Наложницы Клавдия

Лепида мать Мессалины

Британик

Октавия дети Мессалины

Действие происходит в Остии, в лужумовых садах, в Риме, в вилле Силия, во дворце Клавдия. В августе Месяце. Когорты, преторианцы, легионы, гости на пире Месса<лины>, хор вакханок.

I Акт

Дом Силия. Столовая. Силий и Мессалина. Разговор об его разводе с Юнией Силаной. Она говорит, что презирает молву, смеется над своим муже<м>, царем и вдруг предлагает ему чудовищный план о женить.<бе> и об разрыве с Клавдием. Тот сначала приходит в ужас, Силий ее начинает упрекать за то что она зашла так далеко и губит себя ее из-за пустого тщеславия зачем например она столько раз стояла с целой свитой перед его домом ожидая его приезда, зачем наконец не перенесла чуть ли не все хозяйст<во>, чуть ли не всех рабов к нему в дом оставляя лишь своего мужа как ненужную утварь. Он говорит, что слышит будто Кла.<вдий> при всей своей слабой воле и апат<ии> иногда чересчур раздраженный приход.<ит> в страшное бешенство; эти вспышки могут быть слишком опасны. Мессалина отвечает ему на это что кроме заговора против Клавдия для его убийства, открыто<го> захвата власти, и женитьбы им ничего не остается.

Входит Валерий объясняя причину своего прихода в шутовском духе он сообщает новости именно что Клавдий

отправляется в Остию по государст.<венным> делам. т.е. для развлеч.<ения>. При этом Мессалина переглянулась с Силием.

II

Вилла Силия на берегу моря. Осень. Заход солнца. Народ толпится перед колон<n>a<ми> у входа в виллу Силия. Рабы несут множество корзин с вином сваливая его в огромные чаны и т.<ак> д.<алее> как бывает во время праздника Вакха.

1 из гостей и 2. Разговор насчет недавно прошедшей, в высшей степени неприличной, однако слишком достоверной свадьбы Силия и Месса<лины>.

Вина: библосское, виосское, варосское, коринфское» (631-632).

Источником сюжета является XI книга «Анналов» Тацита (12, 26 и 27), в которой говорилось о решении Мессалины при живом муже возвести на трон своего любовника Силия. Неспешный и подробный рассказ историка автор превращал в набросок диалога действующих лиц. Во втором явлении действие должно было происходить после заключения брака. В наброске даны ремарки и фрагмент диалога, восходящего к «Анналам» (XI, 27):

«... консул на следующий срок, который встретился в заранее условленный день с женой принцепса, созвав свидетелей для подписания их брачного договора, что она слушала слова совершавших обряд бракосочетания, надевала на себя свадебное покрывало, приносила жертвы пред алтарями богов, что они возлежали среди пирующих, что тут были поцелуи, объятия, наконец, что ночь была проведена ими в супружеской вольности. Но ничто мною не выдуманно, чтобы поразить воображение, и я передам только то, о чем слышали старики и что они записали».

К этому же времени относится и другой набросок, озаглавленный автором «Сакунтала», находится в «тетради с

разными записями и копией комедии «Осень»»¹. Запись в тетради «Сегодня, 27 марта 1886 года» (л. 9) не может быть использована для датировки произведения: тетрадь, очевидно, велась в течение нескольких лет и включает в себя замыслы разного времени.

Набросок мало отвечает требованиям драматического жанра. О замысле автора свидетельствует подзаголовок – «1 Акт». Текст содержит комментарии к происходящему, показывает слабое владение Д. Мережковским техникой создания собственно драмы и потребность объяснить поступки и мысли действующих лиц. Приводим текст по «верхнему» слою.

«Царь Душманта охотится за газелью. Он говорит своему кучеру: “видишь – как пугливо она оглядывается на нашу колесницу, грациозно сгибая свою шею, боясь моих стрел она трепещет и жметя всем телом, и усталая роняет изо рта травы, которые щипала и не успела пережевать. Какие смелые прыжки! Она не бежит, она летит над землею. Я начинаю уже терять ее из виду”. Царь приказывает кучеру отпустить вожжи, тот отвечает: “я отпустил их! Кони напрягают грудь закинув гриву с конца ушей; они кидаются вперед так что даже пыль поднятая ими не может их обогнать, как будто они завидуют быстроте газели. Царь с радостью восклицает: то, что казалось мне маленьким, вдруг увеличивается; двойное сливается в одно целое; изогнутые линии превращаются в прямые; колесница несется так быстро, что ни чего ни на минуту не остается ни близким, ни далеким от меня”. Он уже прицеливается, чтобы поразить газель, когда является пустынный. По его приказанию колесница останавливается; он говорит царю священной роши пустынным нет, нет, пусть эта стрела не падает на нежные члены газели, как пламя на букет цветов – “Сними же стрелу с натянутого лука – пусть твое оружие защищает угнетенных, а не преследует невинность!

¹ Д.С. Мережковский. Его тетрадь с разными записями и копией комедии «Осень». ОР ИРЛИ РАН. Арх. Д.С. Мережковского, № 24361 /CLXIV. б 24, лл. 4–8.

Царь говорит – “прочь стрела!”

Отшельник Твой поступок достоин тебя, о светоч рода Пуру.

Отшельник благословляет царя и предрекает ему рождение сына, который сделается повелителем мира; по приглашению пустынного царя въезжает в рощу, где обитают отшельники; здесь скрытый деревьями он видит **Сакунталу**; вместе с подругами она поливает растения. Царь любит ее. Не подозревая, что за нею наблюдают, она выказывает непринужденную грацию и одну из самых характерных своих черт – любовь ко всему живому цветам, животным, растениям, с которыми она обращается как мать с детьми; эта особенность совсем не европейское чувство материнской любви к природе, составляет главную прелесть Сакунталы. Поливая одно из цветущих деревьев, она вскрикивает: “Смотри, пчела – я испугнула ее водой из моей лейки с цветка жасмина – она укусит меня”. Сакунтала старается отогнать пчелу. Царь смотрит на нее с любовью: “с какой грацией она защищается! С какой бы стороны пчела не подлетала к ней она кидает на нее пугливые взгляды и она хмурит брови! Любви пока еще нет, но боязнь заставила ее уже высказать всю прелесть быстро сверкающим взором. Пчела касается к ее глазу и уголок ее века дрожит; пчела с тихим жужжанием подлетает к ее уху, как будто для того, чтобы ей прошептать какую-то тайну. В это время когда она поднимает руку, чтобы прогнать ее, пчела садится на ее губы и пьет нектар!” Царь решается наконец выйти из своей засады. После первых взаимных приветов. Сакунтала, смущенная и взволнованная, сама не понимая своей тревоги. Обе ее подружки сразу замечают как Сакунтала понравилась царю и как она смущена этим, дразнят ее разными намеками. Притворным гневом, она старается скрыть свое чувство. Царь спрашивает подруг о происхождении Сакунталы и узнает что она дочь мудрого царя-монаха Каусили и нимфы Менаки, которую боги нарочно подослали соблазнить аскета; они боялись что иначе своей порочностью он достигнет такой силы, которая даже для них богов могла бы сделаться опасной. Это конечно интересная черта индийского мирозер-

цания. И так Канва настоятель той пустыни принял для воспитания Сакунталу, найденную им на берегах реки Тотами. Царь с тревогой спрашивает, не дала ли Сакунтала монашеского обета девственности и когда узнает, что не дала, восклицает с радостью: ободришь, мое сердце! Теперь уверенность заменила прежние сомнения. То, что казалось мне огнем, превратилось в бриллиант, который можно взять в руку". Т.е. Сакунтала, как монахиня казалась ему недоступной теперь же он видит, что она может ему принадлежать. Между тем и Сак.<унтала> раздраженная откровенностью подруг на ее счет. Приамведа удерживает ее замечая, что она <должна> полить еще два дерева; но царь говорит, что Сакунтала устала – "несколько капель пота, не дают качаться ее серьгам, так что они прилипли к ее лицу: волосы рассыпались и она поддерживает одной рукой их непослушные пряди. Итак, Приамведа – я отдам тебе долг за нее" – и с этими словами он <хочет> снять с пальца кольцо; девушки по имени и гербу на перстне узнают царя Душманту. В это время в лесу раздаются тревожные крики отшельников, которые думают, что царь охотится в их священной роще; желая защитить своих зверей, они кричат друг другу: видите пыль поднятая царскими копьями, как туча саранчи в лучах заката, покрыла деревья нашего леса! Видите скот испуганный царской конницей ворвался в нашу рощу; он разгонит стада наших газелей; один из его клинков вонзился в дерево, который он ударил с страшной силой: ноги его запутались в сетке лиан, которые удерживают его, как крепкая стропы..." Девушки услышав эти крики хотят уйти. Они уже простились с царем. Но Сакунтала ищет предлога, чтобы еще на минутку остаться с Душмантой, черта страсти – "Апазуя, – говорит она одной из подруг – я ранила себе ногу стеблем этой травы; мое платье зацепилось за ветку кураваки – помоги мне отцепиться!" говоря так она смотрит на царя и потом медленно, неохотно удаляется с подругами. Царь тоже уходит, но он признается, что это ему тяжело: "В то время, как мое тело движется впереди, моя душа противится тому и стремится обратно, как шелковая ткань знамени, откинутаая назад» (633–635).

Претекстом, видимо, было одно из двух произведений, связанных между собой – «Махабхарата» и драма Калидасы «Признанная [по кольцу] Шакунтала». Как известно, в «Махабхарате» Душьянта отказывается от Шакунталы, сомневаясь, признают ли придворные брак, заключенный в лесной обители без совершения обрядов. В драме Калидасы Душьянта не решается вступить в брак, находясь под влиянием чар Дурвасаса, которого не заметила и которому не оказала почтения Шакунтала. Пьеса не завершена, но основной мотив – узнавание по кольцу – здесь намечен. Судить о том, какой из вариантов развития сюжета мог избрать молодой драматург, а также о цели стилизации по сохранившемуся отрывку затруднительно.

Комедия «Осень» помещена во второй юношеской тетради Д. Мережковского и в описи значится «копией комедии». Датируется 1886 г. по записи в тетради¹. Она завершена, но при жизни Д. Мережковского не публиковалась, вероятно, вследствие ее слабости и художественной неубедительности. Пьеса написана по тезисам плана в той же тетради.

1 Действие

1 явл. 2 явл.

Монолог Аделаиды. Молотов и Волков. Мол.<отов> упрекает Волк.<ова> что он любит А.<делаиду>, Волков признается, что все это от скуки (пошное либеральничанье, нет дела). Зависть М.<олотова> Волкову и его капиталы (М.<олотов> говорит о Наташе. Волк.<ов> гов.<орит> что она очень хор.<оша>, <ошенькая> но что в принц.<ипе> любит не ум, любит Адел.<аиду> от разд.<ражения> на себя и за цвет ее губ, хотя и зн.<ает> что она подкр.<ашивает> В.<олков> любит осень, показывает М.<олотову> георгины, сравнен.<ие> с А.<делаидой>. М.<олотов> отз.<ывается> презрит.<тельно> (гнилая эстетика). М.<олотов> гов.<орит> что если б не больш.<ое> дело, не сооружение чуг.<унного> моста, в кот.<оторое>

¹ Д.С. Мережковский. Его тетрадь с разными записями и копией комедии «Осень». Лл. 159–123.

он вл.<ожил>, то он полюб.<ил> бы Наташу (хотя архи прелест.<ная>)

3 явл.<ение> **Мамаша и Наташа** вых.<одит> Мам.<аша> жал.<уется> на мигрень хоз.<яин> не давал ей спать ночь и бесп.<окоится> что Нат.<аша> бледенькая от бессонной ночи (уходит).

Ан.<на> Н.<иколаевна> Пет.<ербург> (скорей бы в дер.<евню>. зовет Адел.<аиду> та крич.<ит> сейчас. 4 явл.<ение> Выходит. Говорит М.<олотову> – какой вы сейчас интересный.

Аделаида высказывается (генералы, ее подчинение) Вспомнила про кошку (пропала) посыл.<ает> Д.<ашу> искать, огорчается. 5 явл.<ение> Мать говорит, что ей свежо здесь – уходит. Мол.<отов> просит Н.<аташу> сыграть ему – тоже уходят.

6 явл.<ение> Аделаида и Волков. Аделаида гов.<орит>, что люб.<ит> воен.<ные> орк.<естры> Объяснение – Ад.<елаида> ух.<одит>, [7 явл.<ение>], вх.<одит> Молот.<ов> [8 явл.<ение>] (я кое-что слышал) разговор. [9 явл.<ение>] Волк.<ов> уходит. 10 явл.<ение> Мол.<отов> один Наташа [11 явл.<ение>] – книга Разговор. Наташа любит Волк.<ова> Нат.<аша> хоч.<ет> пост.<упить> на курсы, книга – геометрия. 12 явл.<ение> Мол.<отов> на минуту один, план его действий. В.<олков> Уход.<ит> Откр.<ывает> окно, опять Ад.<елаида> разг.<овор> с матерью раздраженный. Мать уходит, Ад.<елаида> одна, ее монолог (29 лет).

2 действие

Ранний вечер. На берегу озера. Сосновый лес. Скамейка. Восходит луна. На скамейке Мол.<отов> и Адел.<аида>.

1) Разговор. Ад.<елаида> реш.<ила> отк.<азать> В.<олкову>. Конч.<ается> поцелуем Ад.<елаида> убегает

2) Мол.<отов> гов.<орит> Ад.<елаиде> что будет жд.<ать> ее здесь вечером

3) Мол.<отов> один (Скоро поб.<еда>) Уход.<ит> Мать и Наташа. Разговор. Нат.<аша> тоск.<ует> о дер.<евне> Мать тоже, о бедности, об Аделаиде. Завтра утром

Уходит (гуляют). Вх.<одят> взволн.<ованные> Вол.<ков> с М.<олотовым> – В.<олков> – Ад.<елаида> (отказала). М.<олотов> – утеш.<аться> с Нат.<ашей> в пику А<делаи>де. М.<олотов> – вот она идет – оставляю. Кив.<ает> Нат.<аше>. Уходит.

5) Нат.<аша> грустная, пугается. Прощается с Волк.<овым>. Объяснение. Они любят друг друга. Идут к матери.

6). Мол.<отов> Адел.<аида>. Ад.<елаида> (страшно бывает, но...) М.<олотов> – в Америку Ад.<елаида> в обморок с криком. 7) Мать, В.<олков> и Нат.<аша> (что случилось?..) 8) Даша – кошка нашлась – финал. Ад.<елаида> уходит <с> офицером.

Литературные претексты произведения найти не удалось. Вероятно, причиной неуспеха этого творческого замысла было отсутствие некоего литературного образца, которому можно было бы следовать. От Д. Мережковского требовалось выразить в пьесе, используя выражение М. Бахтина, «первоначальное, прямое и безусловное значение», а это представляло для него сложность.

В 1890 г. во втором номере журнала «Северный вестник» была опубликована пьеса «Сильвио», жанр которой Д. Мережковский определил как «фантастическая драма в стихах»¹. История этого текста под заглавием «Возвращение к природе» теперь хорошо изучена, потому сошлемся на современное издание², в котором она освещается и в котором исправлены погрешности, допущенные нами при публикации этого произведения.

Стилизируемым претекстом этой пьесы была драма Кальдерона «Жизнь есть сон». Об этом свидетельствует и примечание автора:

«Основной сказочный мотив предлагаемой драмы тот же, что в известной пьесе Кальдерона “Жизнь – только

¹ Мережковский Д.С. Сильвио. Фантастическая драма в стихах // Северный вестник. 1890. № 2. С. 69–90; № 3. С. 63–81; № 4. С. 56–75.

² Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы. Вст. ст., сост., подг. текста и прим. К.А. Кумпан. – СПб.: Академический проект, 2000. (Серия «Новая библиотека поэта»).

сон". Но кроме общности внешней интриги, эта вещь совершенно чужда произведению испанского драматурга и написана вполне независимо от него. Действие происходит в среде фантастической, не совпадающей с культурой итальянского Возрождения, а только слегка приближено к ней: вот почему те подробности быта, которые могли бы показаться анахронизмами при требовании более строгой исторической перспективы, допущены мною не по небрежности, а намеренно, и оправдываются законами и условиями фантастического мира»¹.

И в «Сильвио», и в «Науке любви», о которой мы говорили в 1 главе в связи с рецензией Скрибы, стилизируемым претекстом были «старинные тексты», использование которых Д. Мережковский в обоих случаях аргументирует сходным образом.

В 1892 г. он завершил работу над пьесой «Писатель», черновой автограф которой хранится в ОР ИРЛИ РАН². Пьеса была впервые опубликована в журнале «Труд» в первом номере за 1893 г. под названием «Гроза прошла» и с подзаголовком «Драматические сцены в четырех действиях». Датируется по письму к А.П. Чехову от 24 февраля 1892 г.:

«На меня обрушились всякие несчастья: 1) цензор Альбединский драму мою запретил. Почему, – неизвестно, ибо в ней нецензурного, кроме самого обыкновенного адюльтера – ничего нет. Я пришел в такое уныние, что даже Вам ее не послал. Отдал в СПб. Вестник». Флексер не принял ее и написал, что эта драма ниже всякой критики и что мне надо ее стыдиться. Я не поверил и отдал Ясинскому для передачи в «Наблюдателя» – Ясинский говорит мне, что я по призванию драматург и что Пятковский ее примет наверное. Кому верить, – не знаю»³.

¹ Северный вестник. 1890. № 2. С. 69.

² Мережковский Д.С. Писатель. Драма. Арх. Д.С. Мережковского. № 24.214 / CLCLXII б. 16. 83 л.

³ Мережковский Д.С. Записные книжки и письма. // Русская речь. 1993. № 5. С. 26.

Поиски ее литературного претекста к результату не привели. Е. Толстая полагает, что «Гроза прошла» создавалась как полемическая по отношению к чеховскому творчеству, и именно в этом контексте следует ее интерпретировать.

«Трудно поверить, что “Гроза прошла” и планировалась как античеховская пьеса. Скорее, это была вариация Мережковского на тему “Лешего”, в которую античеховские мотивы добавлялись по мере того, как обострялся конфликт»¹.

Вариация, как известно, такой тип стилизации, в основе которого лежат аллюзии на произведение или группу произведений. Изменение названия пьесы Е. Толстая также связывает с полемикой Д. Мережковского с А. Чеховым, и более того, пишет, что

«...пересечения их литературных судеб не ограничились конфликтом 1892–1893 годов. Так, можно сказать, что Мережковский со своим удивительным талантом стилизатора воспринял “импрессионистский” принцип чеховской прозы и перенес его в критику»².

Е. Толстая показывает «творческие и нетворческие моменты» в полемике Д. Мережковского с А. Чеховым. Ее наблюдения представляются убедительными и не требующими дополнительного комментария: отошлем к главе ее монографии «Поэтика раздражения», в которой об этом идет речь³.

Замысел новой пьесы возник у Д. Мережковского, вероятно, в 1906 г. Основанием для такого предположения является его письмо А.Г. Достоевской от 16/29 сентября 1906 г. Мережковский сообщал, что он

«задумал написать трагедию – «Смерть Павла 1»⁴,

¹ Толстая Е. Поэтика раздражения. С. 267.

² Там же. С. 270.

³ Там же. С. 151–278.

⁴ Мережковский Д.С. Письмо А.Г. Достоевской от 16/29 сентября 1906 г. // Мережковский Д.С. Записные книжки и письма. С. 31.

но пьеса была завершена лишь осенью 1907 г. Знакомство с материалами того времени З. Гиппиус относит к 1904 г., когда он,

«задумывая новую трилогию, занимался эпохой Екатерины – Павла – Александра 1. Две последние его особенно интересовали»¹.

Д. Мережковский планировал французское издание пьесы, добивался постановки в Европе. 27 декабря 1907 г. из Парижа он писал А.С. Суворину:

«... Вы упоминаете о "Смерти Павла I". Мне очень хотелось познакомить Вас с этою пьесой и предложить Вам ее постановку в Вашем театре. Разумеется, постановка всей пьесы невозможна – придется сделать купюры – напр.<имер>, выключить сцену убийства. Но, может быть, оказалось бы возможным поставить хотя бы отдельные сцены из Этой Пьесы. Я заранее согласен на все нужные исключения, с тем только, чтоб ничего не прибавилось.

Я надеюсь поставить пьесу по-французски здесь, в Париже, в Одеоне или у Коплена (Théâtre de la-Parte-de-St.-Martin), а также в Берлине, где пьеса выйдет по-русски оригинальным изданием, дабы оградить мои авторские права Международной Конвенцией. Если Вы считаете принципиально возможным постановку "Павла" на Вашем театре, то я пришлю Вам рукопись до выхода пьесы в свет – она появится в "Русской мысли", в Февр<альской> книжке, но, надо думать, в довольно искаженном виде, по цензурным условиям. <...> Кстати, "Смерть Павла I" первая часть трилогии, вторая часть "Александр I", третья "Николай" (Декабристы). Но первая часть имеет совершенно самостоятельное значение»².

¹ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский // З. Гиппиус. Живые лица: в 2-х тт. Т. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991. С. 246.

² Мережковский Д.С. Письмо А.С. Суворину от 27 декабря 1907 г. // Мережковский Д.С. Записные книжки и письма. С. 34

Однако по возвращении в Петербург он узнал, что

«привлекается к суду за “Павла 1”; он и Пирожков (издатель), суд 16 апреля... по 128-й статье: “Дерзостное неуважение к Верх(овной) Власти...”. Минимум наказания – год крепости»¹.

Слушание дела удалось отложить до осени, и оно состоялось лишь 18 сентября. В преддверии судебного разбирательства Д. Мережковский сообщал Ф.Д. Батюшкову:

«почти уверен, осудят, но, надеюсь, не сейчас посадят. Хотелось бы раньше кончить “Александра 1”. А на него тоже точат зубы...»².

Таким образом, круг источников этой пьесы обусловлен авторским замыслом: они связаны с определенной исторической эпохой. В письме к В. Брюсову от 4 июня 1908 г. Мережковский сообщал, что считает несправедливым конфискацию тиража:

«... в книге нет никакой узко-политической “тенденции” – она объективна... Тем более, что все “нецензурное” взято из легально напечатанных в России документов (изд. Суворина “Цареубийство 1 марта 1801 г.”)»³.

В письме названа вышедшая в издательстве А.С. Суворина книга «Цареубийство 11 марта 1801 года (Записки участников и современников)» (СПб., 1907), в которую были собраны опубликованные за рубежом, а впоследствии и в русской периодической печати воспоминания Н.А. Саблукова, графа Бенигсена, графа Ланжерона, Фонвизина, княгини Ливен, князя Чарторыйского, барона Гейкинга и А. Коцебу. Его рабочие тетради с выписками к драме «Па-

¹ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 284.

² Мережковский Д.С. Письмо Батюшкову Ф.Д. от 29 августа 1912 г. // РГПБ, Ф. 51, Арх. Ф.Д. Батюшкова, ед.хр. 18. – л. 9-об.

³ Мережковский Д.С. Письмо В.Я. Брюсову от 4 июня 1908 г. // Мережковский Д.С. Записные книжки и письма. С. 35.

вел I»¹ свидетельствуют о том, что он обращался к более широкому кругу источников, чем эта книга о цареубийстве. Б. Томашевский полагал, что

«... яснее всего можно наблюдать процесс собирания материала при изучении работы писателя над исторической темой. <...> Обыкновенно это собирание материалов выражается в выписках из разных произведений и документов. Так, в Пушкинском доме имеются материалы выписок и вырезок, сделанных Д.С. Мережковским для его "Трилогии"»².

Такие же выписки он делал, как можно судить по архивным собраниям, к большому числу своих произведений. В тетради выписок к «Павлу» его источники обозначены на полях фамилиями авторов «Шильдер», «Ростопч.<ин>», «Карамз.<ин>», «Незелен.<ов>», «Вигель», «Порошин». В тетради (л. 69) также помечено «Брикн.», на л. 3-4 «Пып. Общ.», на л. 95 – «Шумиг.», на л. 99 – «Голов.».

Речь идет об исторических трудах и мемуарах, посвященных эпохе Павла и содержащих детали, важные для понимания его личности, окружения и особенностей правления: Н.К. Шильдера «Император Павел Первый» (1897), а также «Император Павел Первый по Шильдеру и воспоминаниям современников» (1907). В 1897–1898 гг. в издательстве «Новое время» А.С. Суворина вышел в свет его труд в четырех томах «Император Александр Первый. Его жизнь и царствование». Д. Мережковский также знакомился с «Сочинениями» Ф.В. Ростопчина (1855); А. Незеленова («Николай Иванович Новиков, издатель журналов 1769 –1785 гг.», 1875 и «Литературные направления в Екатерининскую эпоху», 1889); «Записками» Ф.Ф. Вигеля (1864–1865); «Записками» С. Порошина («Семена Порошина записки, служащие к истории Его Императорского Высочества Благоверного Государя Цесаревича и Великого

¹ Мережковский Д.С. Тетрадь выписок к драме «Павел 1». ОР ИРЛИ РАН. Арх. Д.С. Мережковского. Ед. хр. 24211/ CLXIII б. 17. Рук. 142 л.

² Томашевский Б. Писатель и книга. С. 75, 77.

князя Павла Петровича наследника престола Российского», 1844); трудом А. Брикнера «Смерть Павла Первого» (1907), а также с работой А.Н. Пыпина «Общественное движение в России при Александре I» (1871), трудом Е.С. Шумигорского «Император Павел I. Жизнь и царствование» (1907) и «Записками графини В.Н. Головиной» (1899).

В одной из тетрадей выписки располагаются по разделам:

«I. Личность Павла (Речи его, анекд.<оты> и пр.)»; «II. Указы»; «III. Павел и Европа»; «IV. Воспоминания. Екат.<ерина> I, Петр III и пр.»; «V. Алекс.<андр> Конст.<антин>, Елизав<ета>»; «VI. Мар.<ия> Феод.<орона>»; «VII. Пален и другие приближенные Павла»; «VIII. Заговорщики»; «IX. Анна Гагарина»,

по которым сделаны поздние пометы синим и красным карандашами. По их характеру можно предположить, что синими пометами выделены выписки, содержащие детали интерьера, а красными – наиболее важные высказывания. Так, на л. 12 он записывает:

«Павел велел приготовить далматик византийских императоров, похожий на архиерейский саккос. Отсюда слух, что император желает священнодействовать. М.<ожет> б.<ыть> сделать сцену, как Павел примеривает перед зеркалом только что сшитый великолепный далматик и по этому поводу говорит о Царе-священнике, наместнике Христа; вспоминает Кондратия Селиванова, который, будто бы, один только понимал значение русского самодержавия: "От Жены, облаченной в солнце..."».

Д. Мережковский реализует эту идею и пишет сцену, в которой Павел меряет далматик, и вводит в нее другую выписку, из исследования Н.К. Шильдера:

«Государи Российские суть главою церкви...» (л. 49).

Она в тетради обведена красным карандашом. В сцене выписки объединены:

.....

«Груббер. В Писании сказано: один Пастырь, едино стадо. – Когда соединится власть Кесаря, Самодержца Российского с властью первосвященника Римского – земное с небесным...

Павел. Отстань, говорю, ну тебя, брысь!..

Груббер. Одно только словечко, государь, одно словечко – и его святейшество сам приедет в Петербург...

Павел. Вот привязался! Ну, на что мне твой папа?

Груббер. Ваше величество, папа – глава церкви...

Павел. Врешь! Не папа, а я. Превыше всех пап, царь и папа вместе, Кесарь и первосвященник – я, я, я один во всей вселенной!.. Видал ли ты меня в далматике?

Груббер. Не имел счастья, государь!

Павел. Иван! Иван!

Кутайсов подбегает к Павлу.

Кутайсов. Здесь, ваше величество!

Павел. Сбегай-ка, братец, живее, принеси далматик, знаешь, тот новый, ненадеванный. Кстати ж примерю.

Кутайсов. Слушаю-с, ваше величество!

Кутайсов уходит.

Павел. Подобие саккоса архиерейского, древних императоров восточных одеяние, знаменует оный далматик царесвященство таинственное, по чину Мельхиседекову... Как о сем в Откровении-то, помнишь, Григорий Григорьевич?

Кутайсов. *Жена, облаченная в солнце, родила Младенца мужеского пола, коему надлежит пасти все народы жезлом железным» (226–227).*

На л. 14 записаны слова Павла:

«Я знаю, что ты имеешь много благородства в сентиментальности...»

введенные в его диалог с Александром в I действии:

«**Павел.** Ты имеешь много благородства в сантиментах, Сашенька, – ты меня поймешь... Ах, зачем, зачем так мало знают люди, что такое любовь, и сколь великое таинство скрывается под сим священным именем...» (209).

Он выписал также особенно характерные высказывания исторических лиц или лиц из их окружения, бытовые детали. Так, из «Записок» С. Порошина Д. Мережковский выписывает:

«... машина, сделанная истопником Андреичем: два чижики, один на цепочке прикован к столбику, около сделан обруч, а внизу вода, которую сам он таскал маленьким ведерком... Столовые фарфоровые часы, у которых внизу представлена была кухня. Его Высочество весьма забавлялся ими...» (лл. 77, 79).

Этот фрагмент выделен синим карандашом. В драме он использован для диалога Павла с Анной как его воспоминание о детстве:

«Павел. Давнее-давнее, детское... Клеточка для чижигов, один чижики прикован к столбику с обручем, а внизу вода – сам таскает ведерышком; клеточка, будто бы, пустынь, а чижики – пустынный, “Дмитрием Ивановичем” звать, а другой на воле, тот – “Ванька-слуга”... А еще столовые часики фарфоровые, белые, с цветочками золотыми да розовыми... Когда солнце на них, то в цветочках веселие райское...» (259).

На л. 23 записано выражение Павла о его министрах:

«Вообще эти господа желают вести меня за нос; но к несчастью для них у меня его нет!»,

вошедшее в диалог с Паленом во II действии пьесы. Оно скомпилировано с другим его высказыванием, выписанным со страницы 199 статьи А.Н. Пыпина «Общественное движение в России при Александре I»:

«Ужасные происшествия Европы... Пусть меня называют Дон-Кихотом, но сей славный рыцарь...» (л. 4),

и в диалоге с Паленом это выглядит так:

«**Павел.** ... Под стягом Мальтийского ордена соединим все дворянство Европы и крестовым походом пойдём против яacobинской сволочи, отродия хамова!

Пален. Помоги вам Бог, государь!

Павел. Не имел и не имею цели иной, кроме Бога. И пусть меня Дон-Кишотом зовут – сей доблестный рыцарь не мог любить Дульцинею свою так, как я люблю человечество!.. Да вот беда – хитрить не умею и с господами-политиками частенько в дураках остаюсь. За то себя и казню: любил кататься, люби саночки возить. Справедливость требует сего. Не подданные за государей, а государи за подданных должны кровь свою проливать. И я первый на поединке оном пример покажу.

Молчание.

Павел. А господа политики с носом останутся. Меня думали за нос водить, но, к несчастью для них, у меня нос курнос. *(Проводя по лицу рукой).* Ухватиться не за что!..» (223).

Из книги Е. Шумигорского Д. Мережковский выписывает характерную для Павла оценку Александра:

«"Бабушкин внучек!" – называет Павел Александра» (л. 95).

Она включена во вторую картину I действия, но в подлинное высказывание Павла вводится сопоставление, важное для концепции писателя. Реплика действующего лица соединяет пьесу, первую часть второй трилогии «Царство Зверя», с романом «Антихрист. Петр и Алексей», последней частью его первой трилогии «Христос и Антихрист». Между произведениями, таким образом, возникают метатекстуальные связи.

«**Павел.** Все-то у вас от бабушки, сударь, и сами вы – бабушкин внучек!.. А историю царевича Алексея помните? Вот подлинная трагедия, не то что Вольтеровы глупости! Сын восстал на отца, и отец казнил сына. Помните?» (215).

Однако они не могут объясняться только той близостью, которую между эпохами утверждал Д. Мережковский. Во вторую картину IV действия вводится такой эпизод:

«**Анна** (обнимая и целуя голову Павла). Павлушка, бедный ты мой, бедненький!..

Павел. Да, – “Бедный Павел! Бедный Павел!” Знаешь, кто это сказал?

Анна. Кто?

Павел. Петр.

Анна. Кто?

Павел. Государь император Петр I, мой прадед.

Анна. Во сне?

Павел. Наяву.

Анна. Привидение?

Павел. Не знаю. А только видел я его, видел вот как тебя вижу сейчас. Давно было, лет двадцать назад. Шли мы раз ночью зимою с Куракиным по набережной. Луна, светло почти как днем, только на снегу тени черные. Ни души, точно все вымерло. На Сенатскую площадь вышли, где нынче памятник. Куракин отстал. Вдруг слышу, рядом кто-то идет – гляжу – высокий, высокий, в черном плаще, шляпа низко – лица не видать. “Кто это?” – говорю. А он остановился, снял шляпу – и узнал я – государь император Петр I. Посмотрел на меня долго, скорбно да ласково так, головой покачал и два только слова молвил, те же вот, что ты сейчас: “Бедный Павел! Бедный Павел!”» (258).

Рассказ Павла о видении Петра I Д. Мережковскому не принадлежит: это пересказ слов Павла из сборника «Император Павел I по Шильдеру и воспоминаниям современников»:

«В Брюсселе Павел рассказал собравшемуся у него вечером обществу один фантастический эпизод из своей жизни, который следует привести в нашем повествовании, как превосходную характеристику ненормальной, нервной натуры Павла Петровича. “Однажды вечером я, в сопровождении Куракина и двух слуг, шел по улицам Петербурга. Погода не была холодная. Мы были веселы;

.....

не думали о чем-либо религиозном или даже серьезном. Я шел впереди, предшествуемый, однако, слугою, за мною, в нескольких шагах, следовал Куракин <...> При повороте в одну из улиц я заметил в углублении одних дверей высокого и худого человека, завернутого в плащ, в роде испанского, и в военной, надвинутой на глаза шляпе. Он, казалось, поджидал кого-то, и, как только мы миновали его, он вышел из своего убежища и подошел ко мне с левой стороны, ни говоря ни слова. Я почувствовал охватившую меня всего дрожь и, обернувшись к Куракину, сказал:

– Мы имеем странного спутника. Но Куракин никого не видел и разубеждал меня. Вдруг глухой и грустный голос раздался из-под плаща закрывавшего рот моего спутника и назвал меня моим именем:

– Павел I.

Я невольно отвечал:

– Что тебе нужно?

– Павел! – повторил он.

Я ничего не отвечал и ждал; он снова назвал меня по имени, а затем вдруг остановился. Я вынужден был сделать то же самое.

– Павел, бедный Павел, бедный князь!

Я обратился к Куракину, который также остановился.

– Слышишь? – сказал я Куракину.

– Ничего, государь, решительно ничего. А вы?

Что касается до меня, то я слышал: этот плачевный голос еще раздавался в моих ушах. Я сделал отчаянное усилие над собою и спросил таинственного незнакомца, кто он и чего он от меня желает.

– Бедный Павел. Кто я? Я тот, кто принимает в тебе участие. Чего я желаю? Я желаю, чтобы ты не особенно привязывался к этому миру, потому что ты не останешься в нем долго. Живи, как следует, если желаешь умереть спокойно, и не презирай укоров совести: это величайшая мука для великой души. Я шел за ним, потому что теперь он давал направление нашему пути; это продолжалось еще более часу, в молчании, и я не могу вспомнить, по каким местам мы проходили.

– Наконец, – продолжал Павел Петрович, – мы подошли к большой площади между мостом через Неву и зданием сената.

– Павел, прощай, ты меня снова увидишь здесь и еще в другом месте. – Затем его шляпа сама собою приподнялась, как будто бы он прикоснулся к ней; тогда мне удалось свободно разглядеть его лицо. Я невольно отодвинулся, увидев орлиный взор, смуглый лоб и строгую улыбку моего прадеда Петра Великого. Ранее, чем я пришел в себя от удивления и страха, он уже исчез. На этом самом месте императрица сооружает знаменитый памятник, который изображает Петра на коне...» (54).

Этот рассказ Павла, зафиксированный его современниками, созвучен концепции Д. Мережковского, выраженной в двух его трилогиях. Более того, писатель опирается даже на детали, приводимые современниками, и использует эти детали не только в пьесе, но и в статье. Так, в первой картине I действия в реплике Александра:

«Александр. Вороны-то в летнем саду как раскаркались! Верно, к оттепели. Когда ветер с юга и оттепель, батюшка сердится» (205),

и во второй картине V действия в ремарке:

«Сначала издали, потом все ближе и ближе, наконец, у самых окон, на деревьях Летнего сада слышится воронье карканье» (262)

использованы подлинные свидетельства современников:

«В верхнем саду на ночь слеталось бесчисленное множество ворон и галок; птицы, испуганные движением войска, поднялись огромною тучею с карканьем и шумом и перепугали начальников и солдат, принявших это за несчастливое предзнаменование» («Из записок Фонвизина» по «Цареубийству...», 165).

«В половине одиннадцатого гренадерский пехотный батальон, который вели вдоль Летнего сада, спугнул стаю

ворон, поднявшихся с пронзительным криком. Солдаты в испуге начали роптать и не хотели идти дальше. Тогда Уваров крикнул: "Как! Русские гренадеры не боятся пушек, а испугались ворон, вперед! Дело касается нашего государя!" Это двусмысленное восклицание убедило их, и они молча последовали за своими офицерами, хотя и с неудовольствием» («Записки барона Гейкинга» по «Цареубийству...», 249).

В статье «Зимние радуги», вошедшей в сборник «Больная Россия» (1910), Д. Мережковский снова пишет о птицах, переживших несколько периодов правления русских царей:

«Моя ежедневная прогулка в Летнем саду, мимо домика Петра Великого... Там... множество вороньих гнезд. Когда убийцы Павла I проходили ночью по средней аллее сада к Михайловскому замку, то поднялось такое карканье, что заговорщики боялись, как бы не проснулся спящий император. Вороны и надо мной каркают. Есть легенда, что эта вещая птица живет столетия. Может быть, некоторые из них помнят Петра...»¹.

Вернемся к выпискам, сделанным писателем в ходе работы над трагедией. Из «Записок» графини В.Н. Головиной он выбирает такую характеристику Константина:

«Константин ломал руки своей невесте, кусал ее, но это было только предисловие к тому, что ждало ее после замужества. В это же время забавлялся в манеже Мраморного дворца стрельбой из пушки, заряженной живыми крысами. Ему не было еще и 17 лет» (л. 99),

и вводит ее в реплику Елизаветы во второй картине I действия:

¹ Мережковский Д.С. Зимние радуги // Дмитрий Мережковский. Больная Россия. Избранное. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. С. 113.

«Елизавета. Да, все-таки... А правда, что когда Константин целует руки жене, то ломает и кусает их, так что она кричит?»

Александр. Кто тебе сказал?

Елизавета. Она сама. А раньше, будто бы, он забавлялся тем, что в манеже из пушки стрелял живыми крысами» (214).

В тетради также содержатся характеристики исторических лиц из окружения Павла. Иногда Д. Мережковский записывает некоторые факты из их биографии, характерные детали, например, Грубер «варит шоколад» или «вылечил М.<арию> Ф.<едоровну> от зубной боли» (л. 374); «Духовник о. Исидор, добрый и глупый человек, всем известен за самого горького пьяницу...» (л. 103) и пр.

Две другие тетради, хранящиеся в том же собрании, дополняют представления о том, какие темы привлекали его внимание при изучении той эпохи: «Духовный быт», «Календарь поста 1801 г.», «Мистики», «Любовь и женщины» и др. Здесь же, во второй тетради, – набросок сцены, оказавшейся, очевидно, наиболее трудоемкой для автора, – собрание заговорщиков перед убийством императора. Д. Мережковский переписывает ее несколько раз, вносит все новые и новые детали, наполняет реплики цитатами из произведений А. Радищева, М. Ломоносова и пр. Особое внимание он уделит ремаркам в этой сцене (лл. 44–75-об.).

Для реализации замысла Д. Мережковский прибегает к стилизации, а стилизуемыми претекстами были воспоминания участников заговора против Павла I, точкой зрения на события которых он оперировал. Анализ свидетельствует, что почти за каждой репликой трагедии стоит конкретное высказывание современника, свидетеля, участника событий. Так, в первой картине I действия Павел делает смотр параду.

«Павел. В пятой шеренге фельдфебель – коса не по мерке. За фронт!

Фельдфебеля подводят к Павлу.

Павел. Что у тебя на затылке, дурак?

Фельдфебель (*заикаясь*). К-коса, ваше величество!

Павел. Врешь! Хвост мыший. Мерку!

Подают палочку для измерения кос. Мерит.

Павел. Вместо девяти вершков – семь. Букли выше середины уха. Пудра сыпалась, войлок торчит. Как же ты с этакой прической во фронт явиться смел, чучело гороховое?» (207).

Н. Саблуков вспоминал, что в

«описываемое время все солдаты также носили букли и толстые косички с множеством пудры и помады, вследствие чего прическа нижних чинов занимала очень долгое время; в то время у нас полагалось два парикмахера на эскадрон, так что солдаты, когда они готовились к параду, принуждены были не спать всю ночь из-за своей завивки»¹.

А. Коцебу свидетельствовал:

«Меня уверял один гвардейский офицер, что, когда полк должен был на другое утро вступать в караул, солдатам нужно было вставать в полночь, чтобы друг другу завивать волосы. По окончании этого важного дела они должны были, дабы не испортить своей прически, до самого вахт-парада сидеть прямо или стоять, и таким образом в продолжение 36 часов не выпускать ружья из рук»².

В той же сцене придирка Павла к цвету мундира, вспомнившаяся Н. Саблукову, соединена с репликой, свидетельствующей о недовольстве порядками, введенными новым императором и приведшим, в конечном счете, к его убийству.

«**Пален**. Ай, ай! Вот и кровь... Должно быть, зуб выбил. Примочку бы, а то распухнет. И за что вас так?

¹ Цареубийство 11 марта 1801 года (Записки участников и современников). СПб., 1907. С. 47.

² Там же. С. 296.

Яшвиль. За цвет мундирной подкладки у нижнего чина... Сего тиранства терпеть не можно! Честью клянусь, он мне за это...» (208).

Н. Саблуков писал, что Павел заменил цвет мундиров,

«желая сделать его более похожим на цвет прусских мундиров. Краска готовилась из веществ, которые оседали на дне котлов, вследствие чего было <...> трудно приготовить большое количество сукна одинакового оттенка. Во многих полках оказалось некоторое различие в цвете мундиров. Император <...> заметил этот недостаток, чрезвычайно разгневался»¹.

В третьем действии в диалог Павла с Паленом вводится рассказ императора о его сне:

«**Павел.** А мне хуже снилось: будто бы кафтан парчовый натягивают, узкий-преузкий – никак не влезу, а все тискают – так сдавили, чтодохнуть не могу. Закричал и проснулся. С тех пор и бессонница...» (236).

Пересказ этого сна содержится в издании «Император Павел Первый по Шильдеру и воспоминаниям современников»:

«...сновидения всегда для него были вещими. Накануне 11 марта он также видел необычайный сон: Павлу снилось, что ему натягивали узкий парчовой кафтан и с таким усилием, что он проснулся от боли»².

Примеры такого рода можно множить. Но обращает на себя внимание, что без опоры на «Цареубийство...» написаны сцены, которые и не могли быть доподлинно известны современникам – диалог Павла с Паленом о заговоре, Палена с Александром о подозрениях Павла и подписанном им указе об аресте сыновей и невесток, а так-

¹ Цареубийство 11 марта 1801 года. С. 41.

² Там же. С. 154–155.

.....

же первая картина V действия – собрание заговорщиков, которую Д. Мережковский переписывал несколько раз.

Возникает правомерный вопрос о цели стилизации. С одной стороны, следует иметь в виду общий замысел Д. Мережковского – создание трилогии, названной впоследствии «Царство Зверя». С другой, – он утверждал «совершенно самостоятельное значение»¹ этой пьесы и признавался В. Брюсову, что «кроме любви», с которой он писал о Павле, и большой симпатии к нему, – «мне как это ни странно сказать, личность Павла довольно нравилась», – он был увлечен «сверхидеей», хотя и не вполне удачно, на его взгляд, воплощенной:

«Я хотел показать бесконечный *религиозный* соблазн самодержавия (этого русские революционеры, кроме самых редких, совсем не чувствуют)»².

Стилизация, таким образом, давала возможность противопоставить общественному мнению, сложившемуся относительно правления Павла, собственный взгляд на него как на возможного продолжателя петровских реформ. Вместе с тем, Д. Мережковский думал и о губительности «религиозного соблазна», причем эта мысль касается не только Павла, но и русского самодержавия в целом. «Цареубийство» в этом смысле играет ту же роль, что и материалы, привлекаемые для статей «Вечных спутников» или книги «Л. Толстой и Достоевский»: творческий замысел рождается и осуществляется в мире литературы, Д. Мережковский создает новую комбинацию из литературных элементов, вдохновляется «чужим» высказыванием как выражающим особую точку зрения, а то прямое значение, которое оно имело в претексте, заставляет служить своей цели. В этой связи возникает вопрос и об историзме трагедии. С одной стороны, она посвящена определенной исторической эпохе, конкретной исторической личности, в числе действующих лиц – деятели русской истории, на-

¹ Мережковский Д.С. Письмо А.С.Суворину от 27 декабря 1907 г.

² Мережковский Д.С. Письмо В.Я.Брюсову от 4 июня 1908 г. // Мережковский Д.С. Записные книжки и письма. – с. 35.

званные своими именами, а текст тесно связан с историческими источниками. С другой стороны, представления о Павле I, сложившиеся в исторической науке, а также в его собственном окружении и зафиксированные в воспоминаниях, отличаются от образа императора, созданного Д. Мережковским. П. Струве полагал, что он

«... при всем своем замечательном историческом образовании, при всей своей художественной интуиции отдельных исторических эпох, как настоящий религиозно-общественный максималист, верующий в апокалипсис, не способен ощущать исторически и мыслить исторически»¹.

Видимо, это высказывание нельзя полностью относить на счет общего критического отношения П. Струве к Д. Мережковскому. Совершенно справедливым, на наш взгляд, является его вывод о том, что Д. Мережковский размышляет

«сразу в двух плоскостях: в плоскости конечных философских вопросов и в плоскости текущей политики, в плоскости "Бога – Зверя", <...> при помощи этих категорий – нельзя понимать и оценивать живых, совершенных при нашем участии, процессов истории»².

Д. Мережковский опирается на источники не для того, чтобы точно воссоздать конкретную историю эпохи, извлечь уроки из нее, а утвердить собственное понимание ее роли, проиллюстрировать свой взгляд на предпосылки и следствия исторических событий, вскрыть их «сверхисторический» смысл. Потому, вероятно, можно говорить об условном историзме его трагедии.

Пьеса Д. Мережковского «Романтики» впервые опубликована в 1917 г. в издательстве «Огни»³, а поставлена в

¹ Струве П. Кто из нас «максималист»? // Речь. 1908. № 66. 18 марта.

² Там же.

³ Мережковский Д.С. Романтики. – Пг.: Огни, 1917.

1916 г. Она датируется 1914 г., а следующая за ней пьеса, «Будет радость», 1916 годом – годом ее издания. Сам Д. Мережковский в письме к А.В. Амфитеатрову, перечисляя свои произведения, датирует обе пьесы 1913–1919 гг.¹

У этой пьесы, как и у большинства его произведений, есть литературные претексты: книга А. Корнилова «Молодые годы Михаила Бакунина. Из истории русского романтизма» (1915), части которой публиковались в «Русской мысли» с 1909 по 1913 гг., и двухтомное издание писем В.Г. Белинского, вышедшее в свет в 1914 г. Пьеса создавалась, вероятно, под влиянием замысла статьи «Завет Белинского. Религиозность и общественность русской интеллигенции» и параллельно с ней. Работу над статьей писатель завершил в 1914 г. и ее также писал по этому изданию писем В. Белинского.

Критика оспаривала правомерность названия, которое Д. Мережковский дал пьесе. Между тем, это название было продиктовано, скорее всего, претекстом:

«В этой борьбе (за освобождение Варвары) сама Варинька, отдавшаяся ей со всею страстью своей сильной природы, иногда все же ослабевала – частью из жалости к своему, в сущности ни в чем неповинному мужу, частью невольно уступая перед мольбами и горем своих родителей. И тогда с особою страстностью выступал ей на подмогу Мишель, который потратил на эту борьбу массу энергии, сил и времени, нисколько о том не жалея, считая, очевидно, достижение полной победы в этой борьбе необходимым не только для счастья Вареньки, но и для торжества тех абсолютных принципов нравственности, которые он считал тогда истинными. Вся эта борьба представляется чрезвычайно ярким и характерным эпизодом в истории русского романтизма, – романтизма, который и в России овладел тогда мыслью передовых представителей молодого поколения тридцатых годов и был несомненною предтечею той борьбы за полную эмансипацию

¹ Письма Д.С.Мережковского А.В.Амфитеатрову. Публ., вст. заметка и прим. М.Толмачева и Ж.Шерон // Звезда.1995. № 7. С. 61.

человека, той “борьбы за индивидуальность”, которая началась у нас в шестидесятых годах»¹.

Подобное отношение к той эпохе было созвучно представлениям Д. Мережковского, высказанным в статьях «Интеллигенция и народ», «Семь смиренных» и «Завет Белинского», в романе «14 декабря (Декабристы)» и в пьесе «Будет радость». В книге А. Корнилова не только рассказывалось об истории семьи, взаимоотношениях между ее членами, обстановке в родовом имении, где бывали известные люди той эпохи – Н. Станкевич, В. Белинский и пр., но и впервые публиковались некоторые материалы, хранившиеся в семейном архиве в усадьбе Бакуниных, Премухине, письма, фотографии и пр. Опора на издание такого рода давала критике основание считать пьесу исторической и судить о ней, исходя из этой позиции. Во всяком случае, сравнение «Романтиков» с драматургией Толстого, проведенное А.Р. Кугелем, оказалось явно не в пользу Д. Мережковского.

«“Романтики” – сугубо скучная, малокровная пьеса. Романтизм в применении к Бакунину и всему кружку русской интеллигенции того времени – совершенно неподходящий термин. “Драгоценнейшая скука г. Мережковского” в исполнении актеров “г. Юрьева и г. Лешкова” получила “достоинейшую оправу. То, что у Толстого горело ярким пламенем, у Мережковского приобретает характер запутанного, извилистого, так сказать, закругления... Спасение мира в каком-то особенном, по его, г. Мережковского, пониманию” лежит “в мистике, любви” и т.п.»².

Вл.С. [Влад. Ник. Соловьев] полагал, что

«... ум, предвзятые предпосылки победили истину, а диалог убил действие. “Романтики” оказались не

¹ Корнилов А.А. Молодые годы М. Бакунина. Из истории русского романтизма. – М., 1915. С. 325–326.

² Ното повус. Когда будет пьеса о войне? // Театр и искусство. 1916. № 44. С. 889–890.

.....

более, как стремлением семейную хронику Бакуниных приспособить к сцене... От этого исчезла обаятельность сценических образов и потускнела самая легенда русской общности»¹.

У Н. Долгова, который, в целом, был согласен с выбранной темой, сомнения вызывала достоверность выписанных характеров и понимание автором сути эпохи 30-х гг.

«До этой эпохи – период поверхностного подражания западным формам, после – пора тех грубых узко-реалистических доктрин, которые уже два десятка лет как опередила русская мысль. Среди этих крайностей передовые кружки 30-х гг. рисуются очагами высшего подъема национальной мысли, искавшей опору политических и эстетических взглядов в широких религиозно-философских обобщениях. Автор избрал “неудачную тему” – “эпизод ухода молодого Миши Бакунина, порывающего с родным очагом и целиком отдавшегося делу революции”; создал слабые характеры – “бледные тени” подлинно “поэтических образов” Бакуниных; неумело выписал фон, на котором разворачивались события, – “недостаточность выдумки”, “склонность идти по шаблону”, исказил характер Бакунина, “мятежника, выступающего в пьесе достаточно жалким, осмеянным, а в конце концов, и побитым существом”»².

Б. Томашевский полагал, что при изучении истории текстов пьес следует иметь в виду существование театральной цензуры, которая осуществлялась помимо цензуры общей:

«Пьесы для постановок на сцене подвергались новому цензурному просмотру, гораздо более строгому, чем при отдаче произведения в печать. Таким образом довольно часто напечатанные пьесы допускались к представлению

¹ Вл.С. Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 9-10. С. 93.

² Долгов Н. «Романтики» в Александринском театре // Аполлон. 1916. № 9-10. С. 93-94.

лишь при условии частичных исключений и переделок, а то и вовсе запрещались. <...> Цензурное вмешательство, помимо всего прочего, обычно понижает степень достоверности текста. Исключенные цензурой места часто бывает не легко восстановить»¹.

У нас есть возможность видеть, как «Романтики» проходили эту цензуру и какие фрагменты текста были ею исключены. В Совете главного управления по делам печати, куда была представлена пьеса в июле 1916 г., обсуждение проходило следующим образом:

«Протокол заседания Совета главного Управления по делам печати 23-го июля 1916 г.

Председатель Начальник главного управления по делам печати действительный Статский Советник В.А. Удинцев. Присутствовали члены Совета тайный Советник А.В. Муромцев, Действительные Статские Советники М.И. Догель, Д.В. Истомина, В.И. Кисловский, Д.М. Потемкин, М.А. Толстой и Статский Советник Князев Н.Г.

Слушали:

2. Доклад члена Совета Толстого о поступившей в Драматическую цензуру пьесе Д.С. Мережковского «Романтики».

Пьеса «Романтики» Д.С. Мережковского, рассмотренная Цензором Бароном Дризенем, представляет собою драму в семье Бакуниных (названных Кубаниными) в ту эпоху, когда будущий нигилист проявил свои склонности к протесту против существующих принципов в кругу своих сестер, проповедуя абсолютную свободу человека в романтическом, по мнению автора, стремлении водворить рай на земле. Он достигает того, что замужняя его сестра Дьякова отказывается от совместной жизни с мужем. Драматическая интрига и состоит в этом разладе между супругами, в сущности, любящими друг друга, муж горячо и этого не скрывая, жена сначала лишь дружески, а потом и искренне, страдая из-за разлуки, куда

¹ Томашевский Б. Писатель и книга. С. 115, 117.

ее влечет Михаил Бакунин. Цензор находит возможным допустить пьесу к представлению.

С своей стороны, Д.<ействительный> С.<татский> С.<ответник> Толстой не встречает препятствий к такому разрешению, но лишь с исключениями и по установлении принципиального согласия к допущению на сцену таких лиц, как известных нигилистов и других политических противников государственности, что ранее запрещалось Главным Управлением.

Кроме того, по мнению М.А. Толстого, точка зрения г. Мережковского на Бакунина недостаточно ясно проявлена. Указывая в некоторых сценах на комический пафос Бакунина, набор слов в его проповедях, на ничтожество и нежизненность его поступков, и даже в цитате письма Белинского определяя его с чрезвычайно отрицательной стороны, – в то же время устами пьяного, но умного друга дома Митеньки, как бы поощряет его бунтарские попытки и прославляет его способность бороться за братство, равенство, свободу.

При исключении соответствующих мест, можно парализовать несколько возможность режиссуре использовать эту неясность тенденции постановкой пьесы в нежелательном освещении.

При обмене мнений по поводу доклада Члена Совета Толстого, Д.<ействительный> С.<татский> С.<ответник> Истомин указал, что хотя в пьесе слышатся отзвуки социализма и нигилизма, но нельзя не признать, что многие места в пьесе развенчивают Бакунина, не делают его героем, в виду чего принципиально пьесу Мережковского можно разрешить к постановке, сделавши при этом соответствующие исключения.

Д.<ействительный> С.<татский> С.<ответник> Догель высказался также за разрешение к постановке с принципиальной точки зрения пьесы Мережковского, считая, что Бакунин в пьесе обрисован скорее с отрицательной, чем с положительной стороны и поэтому едва ли вызовет особенное сочувственное отношение к себе у публики, но при разрешении пьесы к постановке необходимо изменить ее конец, пропустивши тираду Митеньки, начинающуюся словами “нет, не за наше здоровье...”.

Обсудив изложенные мнения, Совет постановил признать постановку на сцене пьесы Мережковского “Романтики” возможной, если автором ее будут изменены соответствующие места, подчеркивающее особенные значение и роль Бакунина и опущена указанная Д.<ействительным> С.<татским> С.<советником> Догелем тирада Митеньки в конце пьесы, о чем сообщить Д.С. Мережковскому» (671–673).

Н.В. Дризен сообщил об этом решении Д. Мережковскому, и тот предпринял попытку сохранить указанные к изъятию фрагменты. 28 июля 1916 г. он писал цензору:

«Глубокоуважаемый Николай Васильевич, спасибо за письмо и хлопоты. Слава Богу, что все-таки пьеса прошла, хотя исключения цензурные очень обидные по своей неосновательности и произвольности. Мелкие, но грубые...

Одно исключение особенно грубое и ненужное – это последние слова Митеньки, которыми пьеса кончается (на стр. 135). У меня большая просьба к Вам: нельзя ли ходатайствовать, чтобы позволили сохранить эти слова, исключив из них, если уж это непременно нужно, то, за что они и запрещены, вероятно? Выписываю, подчеркнув красным карандашом то, что можно бы выпустить, сохранив остальное:

Мит. <енька>. – Нет, не за наше здоровье, а за здоровье Мих.<аила> Кубанина. Пей, гуляй, православный народ! Кричи все: виват свобода, братство и равенство! Виват, Михаил Кубанин!

Нельзя ли также восстановить условные исключения (потому что – “непонятно”): на стр. 134. “Это притча о нем, о М.<ихаиле> Куб.<анине>”. Притча на счет медовых сот в львиной челюсти. Нельзя ли растолковать, что тут нет ничего преступного и понять довольно легко: Кубанин сначала Дьякову казался жестоким, злым (лютым львом), а вот в конце концов оказался-таки добрым – по крайней мере сделал нечаянно добро Дьякову (доброе – кроткое – сладкое – “мед в челюсти львиной”). Вот почему эта “притча о нем, о М.<ихаиле> Куб.<анине>”.

Остальные исключения принимаю с покорностью, хотя с большой грустью, которую Вы, очевидно, разделяете. Об этих двух восстановлениях очень прошу – особенно о последних словах Митеньки. Иначе всю сцену придется выкидывать, а она важна в сценическом отношении. Но если просьба моя хлопотлива или трудно ее исполнить, то делать нечего – и эти два исключения тоже принимаю. Буду ждать ответа. Еще раз большое спасибо за все Ваше хлопоты.

Искренне преданный Вам, Д. Мережковский»
(669–670).

Видимо, Д. Мережковскому удалось договориться с цензором. Он оставил в реплике Митеньки лишь упоминание о библейской притче:

«Митенька. Ну, ладно, не буду. А только, если вернется, помни, брат, что это – дело Мишиных рук. Зла тебе хотел, а сделал добро. Знаешь притчу: медовые соты в челюсти львиной, – из едущего вышло едомое, и из крепкого вышло сладкое» (328),

а исключенный фрагмент:

«Нет, не за наше здоровье, а за здоровье Мих.<аила> Кубанина. Пей, гуляй, православный народ! Кричи все: виват свобода, братство и равенство! Виват, Михаил Кубанин!»

переписал так:

«Митенька. Врешь! А если знаешь, так пей! (Подает стакан). Пей за здоровье Михаила Кубанина.

Дьяков. Я же тебе сказал, что не хочу вина.

Митенька. Врешь! опять врешь! Не в вине тут дело, а за его здоровье пить не хочешь.

Дьяков. Да нет же, право...

Митенька. А если нет, – пей сейчас!

Дьяков. Послушай, Митя!..

Митенька. Нечего слушать. Пей, или черт с тобой!

Дьяков. Ну, ладно, давай!

Митенька. Только помни, брат, это не шутки, – это все равно, что клятва вечная. Поднимай же стакан, кричи...

Дьяков. Не буду я кричать.

Митенька. Ну, ладно, я за тебя. Только смотри, чтоб крепко было: как выпьем, – стакан об пол. Виват! Виват! Виват Михаил Кубанин!» (330).

Непонятая цензором аллюзия на библейскую притчу (Суд. 14: 6–9) созвучна излюбленным выражениям В. Белинского, содержащимся в его письмах: «Признаю я в тебе благородную львиную природу, дух могучий и глубокий...»; «... никогда я не видал... в твоей душе такой львообразности» (к М.А. Бакунину от 12-24 октября 1838 г.); «Чудесный человек, глубокая, самобытная, львиная природа» (к Н.В. Станкевичу от 8 ноября 1838 г.).

Современники не случайно усматривали в пьесе попытку представить исторические лица в конкретное историческое время. В ремарках указаны год – 1838, место действия – «усадьба Кубаниных, в Тверской губернии, и в Луганове, усадьбе Дьякова, в той же губернии», соответствовавшее местоположению имений Бакуниных, фамилии действующих лиц легко узнаваемы. Но замысел автора лежал в иной плоскости. Об этом речь идет в неопубликованной рецензии «Мир намеков и символов».

«Автор убедительно подчеркнул, что его пьеса – не историческая картина. Исторические имена в ней только символы. Мережковский не задавался мыслью воссоздать исторического Бакунина во всей его полноте. Он взял только его молодость. Она нужна была ему как своего рода символ – вечно юного романтизма... Симпатии автора – симпатии зрителя – отдаются безраздельно тому молодому, свежему, светлому, что собирается вокруг Михаила Бакунина. Много радостного духа у нашего романтика, а рати за ним не видно»¹.

¹ ОР ИРЛИ РАН. Ф. 163. Оп.3. Л. 1–5.

Это, видимо, и было целью Д. Мережковского – выразить собственное представление о сущности русской интеллигенции, резко критиковавшейся в известной книге «Вехи». С ее авторами он вел полемику, о чем нам уже приходилось писать¹. Способ работы с претекстами «Романтиков» в целом аналогичен уже рассмотренным выше случаям. Реплики действующих лиц представляют собой либо компиляцию цитат из претекстов, либо являются свернутым высказыванием из претекста, либо его пересказом и пр. Так, например, в диалоге из второй картины первого действия:

«Митенька. А чем же прикажете быть? В России только и есть, что шуты да холопы. В холопы не желаю – ну, вот в шуты и попал... Да будто и вы, сударь, шутить не изволите? “Все разумное” ... Как, бишь, это по вашему, по Гегелю?

Михаил. “Все разумное действительно, все действительное разумно”» (279),

сворачивается часть текста из письма В. Белинского, цитируемого А. Корниловым, и комментария к нему самого А. Корнилова. По словам В. Белинского, М. Бакунин

«просмотрел летом или осенью 1837 г. философию религии и права Гегеля и явился в Москву с идеями, заимствованными именно оттуда»².

По конспектам М. Бакунина, цитируемым А. Корниловым, понятно, что, увлеченный идеями Фихте, М. Бакунин впервыезнакомился с учением Гегеля по

«введению в энциклопедию, где и было указано, что следует в этом случае разуметь под словом “действитель-

¹ Д.С. Мережковский против «Вех» // Сборник «Вехи» в контексте русской культуры. [Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; сост. Е.А. Тахо-Годи]; Научн. совет РАН «История мировой культуры». – М.: Наука, 2007. – С. 163–168.

² Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина. С. 396.

ность". В переводе Бакунина это положение звучит так: "Что действительно, то разумно"»¹.

Еще один фрагмент шестого явления первого действия связан с, казалось бы, незначительным обстоятельством в жизни В. Бакуниной:

«**Варенька.** Маменька, голубчик, посмотрите Сашку, не знаю, купать ли? Десночка слева как будто припухла. Уж не зубки ли?» (282).

При обращении к претексту становится понятной повышенная напряженность этой сцены:

«В это время серьезно заболел ее Саша, который был вообще слабый ребенок: у него физическое развитие сильно отставало от духовного, успехи которого постоянно составляли неистощимый источник радости для матери и ее сестер. В январе 1837 г. болезнь Саши, связанная, кажется, с прорезыванием зубов, сильно испугала Варвару Александровну. Ее письма этого времени почти сплошь наполнены страстными молениями, обращенными к Богу, о сохранении ей ее единственного ребенка. Болезнь Саши продолжалась недолго, опасность миновала, но следы потрясения, испытанного Варварой Александровной, и постоянная тревога за жизнь ребенка остались»².

Из претекста заимствован и конфликт, разворачивающийся в драме. Его суть намечена в диалоге Вареньки с Александром Михайловичем:

«**Александр Михайлович.** Так за что же ты его? (*Варя молча опускается на колени отца*). Послушай, Варя, ты не маленькая, ты понимаешь, что после трех лет замужества нельзя быть влюбленной, как девочка. Ты жена и мать, а не любовница. Ведь не насильно шла за него, ты знала...

Варенька. Ничего я не знала! Ничего я не знала!

¹ Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина. С. 396, 398.

² Там же. С. 341.

.....

Александр Михайлович. Не знала?.. Нет, мой друг, или ты не все говоришь, или я... я не понимаю, ничего не понимаю. А ты, Pauline, понимаешь? <...>

Полина Марковна. Не говори пустого.

Александр Михайлович. А это не пустое, не пустое – из-за какого-то вздора, из-за философических бредней – губить себя и других» (283).

В книге А. Корнилова содержится такое пояснение:

«Изнеможение и тревога, которые овладели Варварой Александровной после нескольких недель упорных и вначале как будто успешных попыток обращения мужа, зависели не только от того, что Н.Н. Дьяков стал все настойчивее проявлять свое нетерпение и желание получить, наконец, искомую и желаемую награду за свою покорность и кротость, но и от того в особенности, что родители Варвары Александровны, узнав, может быть, от самого же Дьякова, об обороте, который приняла семейная жизнь Дьяковых, признали со своей стороны такое положение совершенно ненормальным и опасным для будущего спокойствия и счастья своей дочери и стали в свою очередь всячески поддерживать Дьякова в его притязаниях, которые им казались, конечно, совершенно законными и нормальными. Премухинский мир... раскололся на два враждебные стана; и в одном из этих двух станов были родители и Дьяков, а в другом – все молодое поколение с Мишеlem во главе»¹.

Как и в трагедии «Павел I», при комментировании обнаруживается, что большая часть реплик восходит к одному претексту. Второй претекст, как уже говорилось, это письмо В. Белинского. Из них автором пьесы почерпнуты не только образные выражения, пояснение мотивов поступков его корреспондентов, но и сама точка зрения на события. Так, например, ироническое отношение В. Белинского к разговорам М. Бакунина о серьезной учебе, содержащееся в его письмах В. Боткину от 18–20 февраля 1840 г. и 3–10 февраля 1840 г., –

¹ Корнилов А.А. Молодые годы Михаила Бакунина. С. 343.

«Его Берлин мне кажется претензией. Он стремится туда не к философии, а от самого себя. Любовь к науке, как и всякая любовь, должна осуществляться в действительности и требует отречения и жертв. А что он сделал?... Скачет туда уже лет пять по воздушной почте, ни разу не подумавши в это время о приобретении средств службою или уроками», –

перенесено в диалог Михаила с отцом:

«**Михаил.** Я уже вам говорил: в университет поступлю, буду готовиться на кафедре, а потом за границу, в Берлин.

Александр Михайлович. В Берлин? На какие же средства?

Михаил. Если вы мне не поможете, буду уроки давать, жить на чердаке, есть хлеб да воду, а в Берлин поеду. Я должен. Иначе я погиб...

Александр Михайлович. А в Берлине спасешься?

Михаил. Не смейтесь, папенька. Да, все мое спасение в знании. Для меня жить и не знать в тысячу раз хуже, чем умереть!» (285).

Конфликт с отцом, намеченный в диалоге в девятом явлении первого действия, –

«**Михаил.** Я делаю, что могу – учусь...

Александр Михайлович. Да, весь день, лежа на канапе, трубки покуриваешь, книжки почитываешь да споришь о “божественной субстанции”. Недопеченый философ, maître de mathématique m-eur Koubanine¹! А средств никаких. В долгах поуши. Деньги для тебя, как щепки. На чужой счет живешь, попрошайкою. Срам!» (285–286), –

также представляет собой свернутое высказывание В. Берлинского из его писем М. Бакунину от 1 ноября 1937 г.:

¹ maître de mathématique m-eur Koubanine (фр.). – Мэтр математики мистер Кубанин.

«Обрати внимание на твои отношения к отцу твоему: ты объявил ему, что не хочешь служить, но посвящаешь себя знанию, и уехал в Москву. Все это было не в его правилах, но узнавши, что ты даешь уроки, он одобрил это, и ты этим выиграл в его мнении. В самом деле, Александр Михайлович человек практический, и его невозможно убедить в истине, которая не в ладу с жизнью убеждающего; но оправдай на деле твое убеждение, и он одобрит его, хотя и не примет его... Он не понимал твоей высшей жизни и не понимал, что ты передаешь ее своим братьям: он понимал только, что передаешь им свою безалаберную жизнь, и потому твое влияние на них огорчало его до глубины души... Ты от него требуешь денег, но своих не имеешь, а по его мнению (не совсем несправедливому) тратить деньги, не имея их – нехорошо»,

а также от 12-24 октября 1838 г.:

«Ты, Мишель, составил себе огромную известность попрошайки и человека, живущего на чужой счет... Ты просишь и берешь легко и легкомысленно, палец о палец не ударяя для снискания себе денег... Ты берешь деньги, как щепки» (по Корнилову, 163).

К письму В. Белинского М.А. Бакунину от 28 июня 1837 г.:

«... если бы собрать со всего света Хлестаковых, они были бы перед тобою только Ванечки и Ванюши Хлестаковы, а ты один бы остался между ними Ив.<аном> Ал<ександ>ровичем Хлестаковым»,

восходит и самохарактеристика персонажа из десятого явления III действия:

«**Михаил** (наливая бокалы). Посошок на дорожку... Ах, мои милые, милые девочки, я так счастлив сейчас, как никогда еще не был, и, может быть, никогда уже не буду. Я чувствую силу в себе бесконечную – вашу силу, вашу любовь. Я силен, как титан Прометей...(Вдруг усмехаясь). Гм.. гм.. господин Прометей, господин Хлестаков...

Ксандра. Что ты, Миша? Какой Хлестаков?

Михаил. Из “Ревизора” Гоголя. Это Белинский дразнит меня: “господин Хлестаков, залетевший в пространства надзвездные”...» (315).

В реплику Дьякова в третьем явлении IV действия вводится фрагмент из письма В. Белинского:

«**Дьяков** (*читает*). Слушай. “Я этого человека любил больше всех на свете. Но теперь он для меня – решенная загадка. О, гнусный, подлый эгоист, шут, паяц, фразер, дьявол в философских перьях. Абстрактный герой, рожденный на свою и на чужую гибель, человек с чудесной головой, но без сердца, и притом, с кровью протухшей соленой трески”...» (319),

представляющий собой компиляцию неточных цитат из писем В. Белинского В. Боткину от 16-21 апреля и от 16 мая 1840 г.:

«Абстрактный герой, рожденный на свою и чужую погибель, человек с чудесной головой, но без сердца и притом с кровью протухшей соленой трески... В эту минуту мне кажется, что я, только бы увидел его, как попросил бы его или убить меня, или позволить мне убить его».

Стилизация претекстов давала возможность Д. Мережковскому утвердить своеобразное понимание сущности русских интеллигентов как «романтиков» и «изгнанников»:

«Дон-Кихоты, безумцы, романтики. Самые смешные люди в мире. Ну и пусть. Пусть над нами смеются взрослые, важные, умные. Не бойтесь, друзья, не они, а мы победим, мы, смешные, победим смеющихся!» (316).

Подобное представление выражено и в статьях писателя, и в его романе о декабристах, писавшемся параллельно с “Романтиками”:

«“почвенники”, самобытники, националисты гораздо менее русские люди, чем наши нигилисты, отрицатели,

наши интеллигентные “бегуны” и “нетовцы”. <...> Да, в России – нерусские, совсем чужие, безродные, бездомные, пришельцы, скитальцы, изгнанники вечные».

Этот смысл пьесы оказался внятен Н. Слонимскому, который полагал, что

«их мечта воплотится, ибо воля их сильна и безраздельна. Здесь на земле создадут они <...> лучший край. Не Дьяковы с их “религиозным неделаньем, вечным бессильем духа, пассивностью в любви”, люди “мертвой зыби, веры без дел” “делают историю”, а “романтики”, активная воля которых еще “проявит себя”»¹.

Последняя пьеса Д. Мережковского «Будет радость» впервые опубликована в Петроградском издательстве «Огни» в 1916 г. Как уже говорилось, работа над ней продолжалась несколько лет. Можно предположить, что созданию этой пьесы предшествовал иной замысел, зафиксированный в рабочих записях писателя² – незавершенная пьеса, текст которой помещен в общей тетради. На лл. 2-12 дан ее план:

«Борис
Глеб
Лия
Тетя Софа
Марк
Трифон
Бондаренко

I

Пасхальная ночь

1) Тетя Софа и Лия. Ожидают Бориса. Грустная Пасха для т.<ети> Софы. Она слепнет. О Глебе. Что с ним? Тете

¹ Слонимский Н. Святой бунт. «Романтики». СПбЦГАЛИ. Ф. 118. Оп. 1. Ед. хр. 1773, л. 28. Опул.: Биржевые ведомости. 1916. 28 ноября.

² Д.С. Мережковский. Пьеса его. Рук. 100 л. ОР ИРЛИ РАН. Арх. Д.С. Мережковского, № 24217/ CLXII. б 25. лл. 2–94 об.

Софе легче говорить с Лией о старце Германе, о чуде, чем с Глебом. – “Жидовочка вы моя!” Лия стосковалась о своей девочке. Т.<етя> Софа о Марке. Он истратил ее деньги, связался с актрисой. Она жалеет его. Не увидит и Лия. Уходит в церковь.

2) **Марк и Лия.** Выспрашивает ее о Борисе, о том, что было в Париже. Как он пьянеет от Лии. Уехал бы с нею. Он один ее понимает, она – язычница. Лия – Лилит, первая жена Адама.

“Я ваш – Личард верный, ваш Мефистофель”. О тете Софе. Он хулиган. Пасхальные колокола.

Борис. Марк не хочет им мешать. Когда Лия уходит встречать Бориса он смотрит за нею вслед.

3) **Борис и Лия**

О Глебе. О том, что было в Париже. О маленькой Софочке. О старце Германе. Лия о своем одиночестве.

Борис и Глеб.

О Лие о жидах и жидовстве. О маленькой Софочке. “Плевелы” – женщины. Несуществующие люди. Старец Герман. Глеб хочет бросить все и уйти к нему в монастырь. Б.<орис> тоже много думает о религиозных вопросах, но пришел к иному. Он от мира не уйдет. Глеб: весь мир лежит во зле.

5) **Борис, Глеб, Лия, т.<етя> Софа, Марк.**

Общий разговор за столом. [“Христос воскрес!”]. Летательные машины. Россия и Европа. Народы – богоносцы. “Фармацевт”. Народ и интеллигенция. “Жид идет”. Пьет за гибель интеллигенции. Братья чувствуют как они разошлись.

Лия и Глеб у окна. “Какое все печальное и родное”. Петербург. Ведет его со свечой. Марк и Глеб смотрят на них.

6) **Марк и Глеб.**

Марк намекает на любовь Лии к Борису. – “Я тебя когда-нибудь спущу с лестницы”. – “Ты меня уже не раз спускал. Но я возвращаюсь. Гони природу в дверь, она влетит в окно”. – “Убирайся к черту!” – Берегись, – между нами что-то есть”. – “Мерзавец!” Глеб падает, закрыв лицо руками.

II

На монастырской даче

О старце Германе. [Марк и Глеб]. Трифон рассказывает тете Софе. В ст.<анице> о нем говорят. Как он беседовал с каждым...

Бондаренко Пятна старой революции. Презирает всех. О Лии.

Неужели он, Глеб, ничего не видит.

Борис и Лия. Она говорит ему, что любит его. Он хочет уехать. Она умоляет, чтоб он остался, – она больше не будет об этом говорить. Поцелуй.

Марк и Борис. Хочет оскорбить его и вызвать на дуэль. – “Только скажите, любите ли вы ее”. – “Люблю”. – Хулиган. Конченный человек.

III

У святого источника

Богомольцы о старце Германе. Глеб возвращается из пустыни, причастившись. Узнал о самоубийстве Марка.

IV

В Петербурге осень

Борис и Лия. Он уезжает. Говорит ей, что любит ее. О Глебе. Она его боится. Сот с бритвою. Она для него – диавол.

Борис и Глеб. Глеб предлагает Борису, чтобы Лия уехала с ним. Не хочет им мешать. Судьба его, Глеба, такая же, как Марка, он тоже хулиган, тоже конченный человек. Если от него уйдет Лия, он будет свободен. Сам уйти от нее он не решается. Борис отвечает, что все это – болезнь, сумасшествие. – “Да, я схожу с ума. И Лия этого хочет. И ты тоже хочешь этого. Вы оба соединились против меня”.

Глеб и Лия. Он спрашивает у нее, любит ли она Бориса, принадлежала ли она ему. Она отвечает ему с презрением. Он кидается на нее с бритвою. Взгляд Бориса и останавливает Глеба.

Борис и Глеб. Борис читает ему письмо старца Германа. Но уже поздно. Ему все равно. Хочет спать. Уходит. Борис остается один. Смотрит, прислушивается. Перерыв.

Борис и Глеб. Во сне видел старца Германа. Пойми все. Уходит вместе с братом от Лии. Вернется с ним в революцию. Лия: “Я боюсь”. Она уходит к девочке и к тете Софе. Чудо старца Германа. Все трое обнимаются» (648–650).

Судя по плану драмы, работу над ее текстом Д. Мережковский начал с пятого явления I действия, записанного в тетради первым, а затем, карандашом, дописывал первые четыре явления. В тексте (лл. 12-94-об.) сохранились следы авторской правки чернилами и карандашом. Упоминаний о работе над пьесой не сохранилось. Ее литературный претекст установить не удалось, но при раскрытии источников интертекста становится очевидно, что в пьесе использованы цитаты и реминисценции, отсылающие к творчеству Ф. Достоевского. Д. Мережковский также пытается воспроизвести совокупность его стилистических приемов. Как уже говорилось во второй главе, способом постижения наследия Ф. Достоевского была мифологизация, Д. Мережковский оперировал его образами, идеями, именами героев, названиями произведений как емкими семантическими формулами, за которыми подразумевается целый комплекс значений и возникают определенные ассоциации. Именно такие формулы введены в текст пьесы. Например,

«М.<арк>. Не сердитесь. Умиравшему все позволено ... Если вы когда-нибудь полюбите ... позовите меня Я буду вам устраивать свидания, сторожить дверь и в щелку не подсматривать. Буду вашим слугой, Личардой верным, посредником, сводником...

Л.<ия>. Какое презрение!

М.<арк>. Презрение?

Л.<ия>. А то что же? ... “крошечный бесенок с насморком”. Желаете купить душу мою по дешевой цене» (638).

Требуящее пояснения словосочетание «Личарда верный» восходит, конечно, не к сказке о Бове Гвидоновиче, а, если судить по контексту, к роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы». Это выражение Д. Мережковский использовал в книге «Л. Толстой и Достоевский», характеризуя не только Смердякова, но и Петра Верховенского, «Мефистофеля Ставрогина». Реминисценция «крошечный бесенок с насморком», введенная в реплику Лии, восходит к словам Ставрогина из романа «Бесы» («О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок из неудавшихся»), которая восемь раз приводится в пятой главе «Религии» книги «Л. Толстой и Достоевский». К творчеству Ф. Достоевского отсылает еще одна реплика героини:

«Л.<ия>. Да, особенно в белые ночи. Вот видите, небо внизу еще чистое, а вверху уже прозрачное, светится огонь за синим стеклом. И как мало звезд. Это к белым ночам. Хорошо тогда, но жутко. Как во сне. Достоевский правду сказал, что весь Петербург точно приснился кому-то точно, вот-вот проснется спящий – и ничего здесь не останется» (643).

Здесь использована реминисценция из романа «Подросток», причем она возникает в тексте книги «Л. Толстой и Достоевский» там, где речь идет о мистицизме Ф. Достоевского. Выражение «народ-богоносец», характерное для публицистики писателя, которой посвящена статья «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)», введено в реплику Бориса. Таким образом, неосуществленный замысел можно рассматривать как вариацию на темы произведений Ф. Достоевского.

Несколько фрагментов пьесы могут быть пояснены в контексте творчества самого Д. Мережковского. Так, в реплику Лии введен пересказ фрагмента и неточная цитата из «Прологов»:

Л.<ия>. Есть... легенда, как один мужчина пошел ночью на кладбище, разрыл могилу, потер платок свой трупным гноем и нюхал: “вот чего ты хочешь, насытись!” – пока не угасла в нем похоть» (639),

а комментарий к нему прочитывается в статье «Тургенев» (1909):

«В “Прологах” повествуется, как одному юному отшельнику, распаленному блудным помыслом, старец посоветовал пойти на кладбище, разрыть могилу, натереть платок трупным гноем и понюхать, чем пахнет: “Тогда поймешь, чего хочешь”. Так аскетизм и оргиазм сливаются в одной кощунственной лжи» (304).

Еще одна реплика –

«Л.<ия>. Ну да. Помните притчу... Когда люди спали, пришел враг и сыпал между пшеницами плевелы. Доброе семя – сыны Божьи, а плевелы – сыны лукавого. Несуществующие люди, автоматы, чертовы куклы, пустые маски, за кот.<орыми> нет ничего. Кажется, что они есть, но их вовсе нет. Не душа, а пар... Ну вот и я плевел... Я никогда не могла понять, что это такое... Мне самой иногда кажется, что есть “плевелы” и я...» (640),

содержит реминисценцию библейского стиха (Мф., 13: 36–39):

«И приступив к Нему, ученики Его сказали: “Объясни нам притчу о плевелах...” Он же сказал им в ответ: “Сеющий доброе семя есть Сын Человеческий. Поле есть мир; доброе семя – это сыны Царствия (Божия), а плевелы – сыны лукавого. Враг, посеявший их, есть дьявол”»,

который пересказан в реплике Федора в следующей пьесе Д. Мережковского. Между неосуществленным замыслом писателя и пьесой «Будет радость» существуют переклички, которые дают возможность утверждать, что работа над ним предшествовала созданию этой пьесы. В нее перенесены некоторые идеи, обнаруживаются и тематические сближения.

Пьеса «Будет радость» датируется 1914 г. по письму Д. Мережковского к Ф. Батюшкову из Парижа от 27 апреля – 10 мая 1914 г.

«Глубокоуважаемый Федор Дмитриевич, я написал пьесу из современной русской жизни. Она вполне понятна, проста и, кажется, абсолютно цензурна. Мне бы хотелось познакомить с ней Вас, Н.А. Котляревского и В.А. Теляковского. Я возвращаюсь 5 мая в Петербург (выезжаю отсюда из Парижа 3 мая). Надеюсь, что застану Вас в Петербурге? Но застану ли Н.<естора> А.<лександровича> и Вл.<адимира> Арк.<адьевича>? Если пьеса понравится и будет пропущена, очень хотелось бы включить ее в репертуар будущего года. Сообщите об этом, пожалуйста, Нестору Александровичу, если он еще в Петербурге.

Что пьеса З.Н. Гиппиус? Мы об ней не имеем никаких известий.

Не знаю, хороша ли моя пьеса, но из того, что я ее написал, Вы видите, что я все-таки стараюсь и не забываю Л.<итературно>-Т.<еатральный> К.<омитет>. До скорого свидания.

Искренне преданный Вам Д. Мережковский»
(662–663).

Подтверждение того, что речь идет именно об этой пьесе, содержится в письме к В. Теляковскому от 11 мая 1914 г. из Санкт-Петербурга. В нем Д. Мережковский стремился пояснить своему корреспонденту замысел пьесы З. Гиппиус «Зеленое кольцо», которая не прошла цензуру, но в начале писал о завершении работы над пьесой «Будет радость», рукопись которой прилагал к своему письму.

«В моем письме я сообщал Вам, что написал пьесу из современной жизни [*“Будет радость”*], которую хотел бы представить на Ваше рассмотрение, а также спрашивал [*Вас*], какова судьба *“Зеленого кольца”*» (663).

Пьеса «Будет радость» создавалась путем вариации различных литературных элементов. Но в отличие от предшествующих случаев, здесь исходными текстами были не произведения других писателей, а то, что сам Д. Мережковский писал о них. В процессе выявления источников текста оказалось, что ценностный контекст, в котором

они находятся в литературной критике писателя, является отправной точкой для создания новой литературной комбинации уже в пьесе. Эта комбинация, в свою очередь, становится семантической конструкцией, готовой к перенесению в новый текст, например, в эссе Д. Мережковского, написанные уже в эмиграции.

Как и в незавершенной пьесе важнейшим, центральным тематическим слоем текста является творчество Ф. Достоевского. Так, в четвертом и пятом явлении I действия в реплики Гриши и Федора вводятся фрагменты цитат и реминисценции из романов «Братья Карамазовы» и «Бесы»:

«Гриша. А “с умным человеком и поговорить приятно”, по Смердякову?» (334)

«Гриша. Нет, папа, милый, я не сержусь, а только трудно мне с вами об этом... А насчет Паскаля, старец говорит: книга хорошая, но нельзя смешивать веру с вероятностью – “держат пари на Бога”...» (335)

«Федор. Неужели? А как просто! Главная мысль в том, что людям свойственно убивать себя не менее, а может быть, и более, чем умирать так называемой естественной смертью. Звери умирают, люди убивают себя. Одна из всех живых тварей, человек сознает смерть и может убить себя и всегда убивает, хотя бы только частично – трудом, болезнью, пороком, святостью, безумием, – ну, словом, всем своим человечеством. И еще потому человек – самоубийца естественный, что тоже одна из всех тварей любит свободу больше, чем себя. А сделать смерть вольною, убить себя, как *следует*, значит победить страх смерти, начало всякого рабства, “оказать своеволие в высшем градусе”, как верно определяет Кириллов у Достоевского» (336).

Последняя реплика является свернутым переложением комментария Д. Мережковского к сцене самоубийства Кириллова, который он дал в пятой главе «Религии» книги «Л. Толстой и Достоевский».

«...предел самоутверждения личности, предел “своеволия” – и все герои Достоевского могли бы сказать то же

самое: последний раз противопоставляют они себя поглощающим их стихиям, утверждают свое я, свою личность, “заявляют своеволие” – в самой гибели своей»¹.

В таком фрагменте диалога:

Федор. Шучу? Нет, Катя. А если и шучу, то на зло себе. Хочу плакать и смеюсь. Какой-то “демон иронии”. В самом деле, “бес”.

Катя. И то, что вы говорили давеча, и в статье, – не шутка?

Федор. Вы же знаете, Катя, вы все знаете!

Катя. Ну, тогда еще хуже. Нельзя говорить и не делать. А ведь вы не сделаете?

Федор. Не знаю, ничего не знаю. Заблудился в самом себе, запутался. Может быть, сейчас и не сделаю, а когда-нибудь...

Катя. Нет, никогда. Оттого и говорите. Если бы сделали, то молчали бы, стыдились... У вас нет стыда.

Федор. Верно, Катя, верно! Именно, стыда нет. Какая вы вещь! Все знаете... Что нет стыда, это и старец мне говорил намеренно. “Макаки, – говорит, – макаки... не люблю макак!”

Катя. Что это?

Федор. Обезьянка такая бесстыжая. Я сначала не понял. А это он обо мне, о таких, как я, нестыдящихся» (339)

компилируются не реминисценции из романов Ф. Достоевского, а варьируются автореминисценции, о чем свидетельствует текст той же пятой главы «Религии». Так, в репликах закавычены «демон иронии», «бес», «макаки». В книге «Л. Толстой и Достоевский», анализируя образ Кириллова, Д. Мережковский использует эти выражения в том же контексте:

«“От великого до смешного только шаг”: откуда ни возьмись, выскакивает маленький, гаденький бесенок,

¹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. С. 435.

“внезапный демон иронии”. Петр Верховенский подает перо и диктует Кириллову предсмертное письмо, в котором тот принимает на себя убийство нигилиста Шатова. <...> Мы знаем, чья это “роза с высунутым языком”, кто этот “всемирный гражданин”: это – роза серого, теплого, мягкого, бескостного, того, у кого хвост “длинный, гладкий, как у датской собаки”; этот всемирный гражданин – скептический лакей Смердяков и позитивный барин Чичиков, бессмертный “приживальщик”, вечная “обезьяна” “дрянного барчонка” Ставрогина, Ивана Карамазова и христианского философа Левина и языческого философа Ницше. Это он “своевольничает” и кощунствует, смешивает и смеется – человекобожескую трагедию превращает в дьяволов водевиль, лик Силы и славы – в “рожу с высунутым языком”»¹.

И это касается не только книги «Л. Толстой и Достоевский». Обратим также внимание на то, что он стремится повторить, воплотить то, что М. Бахтин впоследствии называл диалогичностью Ф. Достоевского. Однако эта попытка Д. Мережковскому не удалась, поскольку по самому характеру дарования ему всегда была ближе монологичность Л. Толстого.

Еще один тематический слой прочитывается в таких репликах и фрагментах диалогов:

«...Спереди-то я ничего, даже недурен как будто, – “ах, как красиво!” А вот сбоку-то, сбоку, почти сзади – не узнаю себя, – в затылке, там, где скоро плешь начнется, да и в лице, особенно, в нижней челюсти, в угле носа и лба – что-то звериное, хищное, и смешное, и стыдное, стыдное... Сам себе чертом кажусь, своим собственным чертом...» (340).

«**Татьяна.** Вот даже слова сказать не хочешь... За что полюбила? За правду, Федя, за то, что ты черту смотришь прямо в глаза.

Федор (усмехаясь). А-а! “Дерзновение”?

¹ Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. С. 436.

Мы для новой красоты
Нарушаем все законы,
Преступаем все черты...

Татьяна. Ну, что же, смейся! Мне все равно, мне все равно...

Федор. Я не смеюсь, а корчусь... не бойся, от своей собственной пошлости... Ну, а еще за что?» (343).

Здесь Федор цитирует стихотворение Д. Мережковского «Дерзновение» и произносит реплики, восходящие, по нашему мнению, к статье «М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Приведем три фрагмента из нее:

«Кажется, он сам если не осознавал ясно, то более или менее смутно чувствовал в себе это “не совсем человеческое”, чудесное или чудовищное, что надо скрывать от людей, потому что *этого* люди никогда не прощают. Отсюда – бесконечная замкнутость, отчужденность от людей, то, что кажется “гордыней” и “злобою”. Он мстит миру за то, что сам не от мира сего; мстит людям за то, что сам “не совсем человек”...»

«Если бы довести до конца это первое бессознательное впечатление, то пришлось бы его выразить так: в человеческом облике *не совсем человек*... Отсюда, наконец, и то, что кажется в нем “пошлостью”... У него было обратное тщеславие – желание *быть как все*. Все пошлости Лермонтова – разврат, “свинство”, хулиганство с женщинами – не что иное, как бегство от “фантастического”, от “неопределенных уравнений”, безумное желание “воплотиться окончательно в семипудовую купчиху”. До какой степени “пошлость” его только болезненный выверт, безумный надрыв, видно из того, с какой легкостью он сбрасывает ее, когда хочет...

Звери слышат человеческий запах. Так люди слышат... запах *иной породы*. Одни, особенно женщины, по первобытному греху любопытства, влекутся к нему, видят в нем “демона”, как тогда говорили, или, как теперь говорят, “сверхчеловека”; другие отходят от него с отвращением и с ужасом: “ядовитая гадина”, “антихрист”;

или накидываются с яростью, чтобы загрызть, как собаки загрызают волка за то, что от него несобачий запах»¹.

Обратим внимание: в статье о М. Лермонтове возникает такой же образ «обезьяны», что в пятой главе «Религии» и в пьесе:

«“Бравый майор Мартынов”, как называет его Вл. Соловьев, или попросту “Мартышка”, как называл его Лермонтов (это в самом деле “мартышка”, обезьяна Лермонтова, то же для него, что Грушницкий для Печорина, Смердяков для Ив. Карамазова)...»².

В образе Федора, таким образом, совмещаются черты литературных персонажей произведений Ф. Достоевского и М. Лермонтова – но не выдающегося русского поэта, а того мифологизированного образа М. Лермонтова, который создан в статье о нем и который является у Д. Мережковского выражением типа «сверхчеловеческого» в мировой культуре.

Нам уже приходилось говорить о том, что его типологию составляют образы Гёте, Байрона, Наполеона: не случайно между статьями и книгами, написанными о них, много буквальных переключек³. В эту линию мировой культуры, полагал Д. Мережковский, входит и Паскаль. Ассоциативная связь, на наш взгляд, устанавливается таким образом. В реплике Федора есть слова-сигналы: «несуществующие души» и «плевелы».

«Федор. Не лги... Впрочем, о тебе не знаю. Но я сам сделал, сам захотел. Нравилось, “дерзновение” ... “Красиво, ах, как красиво!” О, пошлость, пошлость! Не хаос, не бездна, а лужа: упал в грязь – ничего, мягко, – не

¹ Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт Сверхчеловечества // Мережковский Д.С. В тихом омуте. С. 392–393.

² Там же. С. 382.

³ «Коснешься явления, ответит сущность...». Пьеса «Будет радость» в творчестве Д.С. Мережковского // Известия РАН. Сер. лит-ры и яз. 1992. № 6. С. 25–36.

ушибся, а только запачкался. Это-то мне и нравилось... да теперь еще нравится... И тебе, и тебе! Не лги – я знаю тебя. Хороши оба! Блудники, развратники, пакостники, “макаки” бесстыжие! С тринадцати лет – раньше – с тех пор, как помню себя... и все мы такие, все поколение. Это главное в нас. От этого все и пошло. Гриша прав: хулиганы, шуты, провокаторы. Не-существующие души, “плевелы” ...» (344).

Их пояснение отсылает к двум разным контекстам. Первый – это статья о М. Лермонтове, в которой разъясняется, что такое «несуществующие души»:

«“Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против Дракона; и Дракон и ангелы его воевали против них; но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был великий Дракон”. Существует древняя легенда, упоминаемая Данте в “Божественной комедии”, об отношении земного мира к этой небесной войне. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения; но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмою, Благодать Божия посылает в мир, чтобы могли они сделать во времени выбор, не сделанный в вечности. Эти ангелы – души людей рождающихся. Та же благодать скрывает от них прошлую вечность, для того, чтобы раздвоение, колебание воли в вечности прошлой не предвещало того уклона воли во времени, от которого зависит спасение или гибель их в вечности будущей”. Вот почему так естественно мы думаем о том, что будет с нами после смерти, и не умеем, не можем, не хотим думать о том, что было до рождения. Нам дано забыть откуда – для того, чтобы яснее помнить куда. Таков общий закон мистического опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол страшной завесы, скрывающей тайну премирную. Одна из таких душ – Лермонтов. <...> Это и есть премирное состояние человеческих душ, тех нерешительных ангелов, которые в борьбе Бога с дьяволом не примкнули ни к той, ни к другой стороне. Для

того, чтобы преодолеть ложь раздвоения, надо смотреть не назад, в прошлую вечность, где борьба эта началась, а вперед, в будущую, где она окончится с участием нашей собственной воли»¹.

Федор как «несуществующая душа» входит, таким образом, в типологию мифологизированных имен, созданную Д. Мережковским. Теперь продемонстрируем, как к ней присоединяется имя Паскаля. В начале пьесы «Будет радость» Гриша держит в руках книгу Паскаля «Мысли»:

«Иван Сергеевич. А, Гриша, здравствуй. Мы, ведь, с тобой сегодня не видались. Опять у старца весь день?.. А это что у тебя? (*Берет у Гриши книгу*). *Pensées de Pascal*. Старцу, что ли, носил?» (334).

Затем вводится словосочетание «несуществующие души», которое, как мы уже говорили, можно пояснить легендой, осмысляемой в статье о М. Лермонтове. Этот же ценностный контекст переносится в книгу «Паскаль»:

«Существует древняя, вероятно, гностического происхождения легенда, о которой упоминает Данте в “Божественной Комедии”. Ангелам, сделавшим окончательный выбор между двумя станами в довременной войне Бога и дьявола, не надо рождаться, потому что время не может изменить их вечного решения. Но колеблющихся, нерешительных между светом и тьмой, добром и злом, благость Божия посылает в мир, чтобы могли они сделать выбор во времени, не сделанный в вечности. Та же благость скрывает от них забвением прошлую вечность для того, чтобы раздвоение, колебание воли их, в вечности бывшей, не предрешало того уклона воли во времени, от которого зависит спасение или гибель их в вечности будущей. Вот почему люди так естественно думают о том, что будет с ними после смерти, и не умеют, не могут, не хотят думать о том, что было до рождения. Людям дано

¹ Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 388, 395.

забыть откуда, – чтобы яснее понять куда они идут. Таков общий закон религиозного опыта. Исключения из него редки, редки те души, для которых поднялся угол завесы, скрывающей от людей тайну прошлой вечности. Кажется, одна из таких душ – Паскаль»¹.

Слово «плевелы» в процитированной выше реплике побуждает искать иной контекст, прежде всего, библейский (Мф. 13: 36–39). Однако реминисценция в незавершенной пьесе Д. Мережковского и введение ее в «Будет радость» свидетельствуют, видимо, о ее особой смысловой ценности:

«Федор. Как же быть, Катя? Кальвин, что ли, учил, что есть люди погибшие: что бы ни делали, все равно, не спасутся, потому что осуждены от века, прокляты. Вот и старец наемни толковал притчу о плевелах: посеял человек пшеницу на поле своем, а ночью пришел враг и всеял плевелы. Враг – диавол, пшеница – сыны Божьи, а плевелы – сыны диавола – несуществующие души» (340).

Найти пояснение этой связи между кальвинизмом и библейской притчей в произведениях Д. Мережковского, созданных им до пьесы, не удалось. Однако эта контаминация оказывается готовой конструкцией, которая в том же ценностном контексте вводится в книгу «Кальвин» и, в свою очередь, способна пояснить смысл высказываний персонажа.

«...“не все люди созданы с одинаковой целью, но одни – для вечной жизни, а другие – для осуждения вечного”. Это значит: Богом разделяется все человечество на две неравные части – одну, неизмеримо меньшую – не по заслугам *наверное* спасающихся, а другую, неизмеримо большую – *наверное* без вины погибающих;

¹ Мережковский Д.С. Кальвин // Мережковский Д.С. Реформаторы. Лютер. Кальвин. Паскаль. Брюссель: Жизнь с Богом, 1990. С. 13.

на получивших *даром* Благодать и на лишаящихся ее также *даром*»¹.

В этой книге Д. Мережковский, как и в реплике Федора, устанавливает связь между библейской притчей и кальвинизмом:

«Что отличает “пшеницу” от “плевелов”? То же, что истинное бытие отличает от мнимого, Бога – от дьявола. “Доброе семя” – настоящие люди – те, у кого есть высокое лицо – личность, образ и подобие Божие, а “плевелы” – те, у кого вместо лица только пустая личина и, вместо действительного бытия, мнимое, – люди не-сущие. Первые могут грешить, падать, погибать, но погибнуть не могут, потому что они *есть*, а вторые ни спастись, ни погибнуть не могут, потому что их *нет*. Как собирают плевелы и огнем сжигают, так будет и при кончине века сего – “вечности земной”, τοῦ αἰῶνος (Матфей, 13: 40). “Плевелы”, “сыны дьявола”, – мнимые, не-сущие люди – сгорят, как солома в огне; сгорание и будет для них “вечность мук”; а “пшеница” – “сущие” – “дети Божии” – *спасутся все*. < ... > Кем посеяны “плевелы” – созданы те, кто осуждены на вечную смерть? Два ответа у Кальвина: созданы Богом – созданы дьяволом»².

Таким образом, в пьесу не только вводятся автореминисценции. Ее текст становится отправным для тех книг о средневековых мистиках, над которыми Д. Мережковский работал в эмиграции.

Продемонстрируем это на еще одном примере. Третье действие пьесы открывается спором Ивана Сергеевича и Гриши о чуде:

«**Иван Сергеевич.** А потому и не верю, что 57 лет на свете прожил и ни одного чуда не видел.

Гриша. А, может быть, наоборот: не видели, потому что не верите?

¹ Мережковский Д.С. Кальвин. С. 11.

² Там же. С. 14, 15.

Иван Сергеевич. А ты веришь и видел?

Гриша. Видел.

Иван Сергеевич. Удивительно! Математик – таблицу умножения отрицает: дважды два пять.

Гриша. Ну, нет, это не так просто. Таблица умножения – не вся математика. Вы Лобачевского знаете?

Иван Сергеевич. Геометрия четвертого измерения? Да ведь это, брат, темна вода во облацех – что-то вроде спиритизма.

Гриша. Нет, совсем в другом роде. И теорию “прерывов” не знаете?

Иван Сергеевич. К чему тут “прерывы”?

Гриша. А к тому, что математическое понятие “прерыва” и есть понятие “чуда”, – заметьте, чуда, а не фокуса» (353–354).

Ключевым именем для этого фрагмента является имя математика, создателя неэвклидовой геометрии Н.И. Лобачевского. Оно возникает в ряде статей Д. Мережковского, посвященных типологии «сверхчеловеческого». Этот фрагмент логично рассматривать в контексте высказываний Федора, приведенных выше, и двух статей.

«Байрон – человек из той же породы людей, как Наполеон и Лермонтов: кажется, это люди не совсем люди, – только пролетают через наш земной воздух, как аэролиты, <...> брошенные откуда-то вниз или вверх (где “низ” или “верх” мы не знаем; тут наша земная геометрия кончается)» («Байрон»);

«Любовь Лермонтова в христианский брак не вмещается. Христианский брак <...> можно сравнить с Евклидовой геометрией трех измерений, а любовь Лермонтова с геометрией Лобачевского, “геометрией четвертого измерения”» («М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества»).

Наиболее показательным, в этой связи, представляется перенесение этого же контекста в книгу о Паскале:

«Кажется иногда, что у Паскаля совсем иное, чем у других людей, ощущение пространства – как бы иная,

не Евклидова, не земная геометрия, зависящая, может быть, от иного строения не только души, но и тела» («Паскаль»).

Таким же образом можно пояснить и упоминаемую Гришей «теорию прерывов». Д. Мережковский писал о ней единственный раз в статье «Семь смиренных» (1909), посвященной книге «Вехи».

«Существуют два понимания всемирной истории: одно, утверждающее “бесконечность” и “непрерывность” развития, ненарушимость закона причинности; для этого понимания свобода воли, необходимая предпосылка религии, есть метафизическое и теоретическое суеверие, другое – утверждающее “конец”, “прерыв”, преодоление внешнего закона причинности внутреннею свободою, то вторжение трансцендентного порядка в эмпирический, которое кажется “чудом”, а, на самом деле, есть исполнение иного закона, высшего, несоизмеримого с эмпирическим: свобода Сына не нарушает, а исполняет закон Отца. Первое понимание – научное, эволюционное, второе религиозное, революционное”. <...> “всякий “прерыв” есть предел, конец развития, – цель – в порядке теологии; всякое развитие есть подготовка, назревание, начало прерыва – начало конца – причина – в порядке детерминизма»¹.

Совмещение в одном фрагменте диалога этих двух тем – неевклидовой геометрии Н. Лобачевского и «теории прерывов» становится готовой семантической конструкцией, которая вновь возникает в последней книге Д. Мережковского «Маленькая Тереза» (1941):

«Наше сознание запредельное (то, что Достоевский называет “бессознательным”) от сознания предельного, “душу ночную” от “дневной”, наше бодрствование от подобного глубочайшему обмороку сна, отделяет лишь

¹ Мережковский Д.С. Семь смиренных // Речь. 1909. № 112. 26 апреля.

.....

один волосок, но не переступаемый для нас, как бездна. Переход из одного порядка бытия в другой, из сознательного, “дневного”, в бессознательный, “ночной”, внезапен, как молния. Между этими двумя порядками находится то, что в математике называется “прерывом”, а в религии – “чудом”»¹.

В следующей главе мы продемонстрируем иной случай использования данного смыслового контекста.

Еще один тематический пласт пьесы задан тургеневской темой в творчестве писателя. Как уже говорилось, им написано несколько статей о И. Тургеневе, одна из них вошла в последнее издание «Вечных спутников». По нашему мнению, Д. Мережковский предпринял попытку создать в собственной пьесе «тургеневский» образ, как он его понимал. Приведем такой фрагмент:

«Татьяна. Лучше не узнавайте, Катя. Будьте всегда такой, как сейчас: чистая, чистая, вот как лесной родник, вся чистая, до дна прозрачная. И, ведь, счастливая?

Катя. Нет, не счастливая.

Татьяна. Какое же у вас несчастье?

Катя. Не несчастье, а хуже: ненужность, недействительность. Как будто нерожденная, несуществующая. Чужая всем. Ни живая, ни мертвая, свой собственный призрак. Приживалка, втируша: втираюсь, втираюсь, и не могу войти в жизнь...

Татьяна. А я вам все-таки завидую, Катя.

Катя. Чему?

Татьяна. Легкости. Вот бы мне вашей легкости!

Катя. Не завидуйте: это – легкость тяжелая; тяжело оттого, что слишком легко. Как во сне: летаешь, летаешь, хочешь стать на ноги и не можешь – все на аршин от земли: тяжести нет – земля не держит» (346).

¹ Д. Мережковский. Маленькая Тереза // Д. Мережковский. Испанские мистики. Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Приложение: Маленькая Тереза. Под ред. Т. Пахмусс. Брюссель: Жизнь с Богом, 1988. С. 374.

В статье «Тургенев» он писал о «тургеневских девушках» и пространно цитировал «Живые мощи». Самохарактеристика Кати представляется нам автореминисценцией этой статьи.

«Я не могу себе представить, что у женщин и девушек Тургенева такие же тела, как у толстовской Китти, Наташи или даже Анны Карениной. Кажется, что тела их облачные, призрачные и прозрачные, как тела гоголевских русалок, сквозь которые светит луна. <...> Вообще, призрачность и влюбленность почти всегда сливаются у Тургенева: это как бы два явления одной сущности; кто любит, тот вступает в царство призраков. <...> все они погибают, превращаются в призраки, в видения, в таинственно-мерцающие иконы, в благоуханно-нетленные мумии, в живые мощи» (305).

Пояснений в тексте пьесы требуют еще несколько фрагментов, связанных общей темой:

«Татьяна. Не кощунствуй: всякая любовь свята. Огонь страсти очищает все...

Федор. “Огонь страсти”... Эх, Таня, откуда у тебя такие слова? Помолчи, – ты лучше всего, когда молчишь.

Татьяна. Благодарю за любезность! Боишься пошлости, а сам впадаешь в нее. А я ничего не боюсь – я только люблю и мучаюсь и не знаю, что это, но иногда кажется, что тут какой-то рок... это не мы с тобою сделали...» (344).

«Татьяна (берет книгу). А, “Ипполит”. Я когда-то хотела играть “Федру”. У Расина, помните, – *C'est Vénus tout entière a sa jiroie attachée*... Как хорошо, а перевести нельзя.

Катя. “То богиня любви вся в добычу впилась”... вгрызлась, как зверь в зверя... Нет, не умею.

Татьяна. Как зверь в зверя? Неужели любовь – зверство?

Катя. Не любовь, а страсть. <...>

“Ипполита” будем читать. Или я вам из “Федры”, хотите, по старой памяти? *C'est Vénus tout entière a sa jiroie*

attachée »... Да, “вгрызлась, вгрызлась, как зверь” – вцепилась, вгрызлась – и не отпустить...» (346–347).

«Татьяна. ...Я не Федра, ты не Ипполит. С такими, как мы, никогда ничего не бывает, кроме пошлости. И это значит – “с достоинством”. Фу! Я – грубая, бесстыдная, но я бы так не могла...

Федор идет к двери.

Татьяна бросается к нему и обнимает его.

Татьяна. Федя, Федя, милый, куда ты? Неужели так, не простившись? Нет. Федя, я же знаю, ты любишь меня... и ее любишь, но ведь и меня тоже? Боишься, что обеих вместе?..» (366).

Татьяна неточно цитирует стих из монолога Федры трагедии Ж.-Б. Расина. В переводе М. Донского он звучит так: «Вся ярость впившейся в добычу Афродиты». Эта реплика была исключена цензурой при разрешении пьесы к представлению 8 апреля 1915 г. Но сквозным в пьесе становится упоминание другого произведения – трагедии Еврипида «Ипполит». Д. Мережковский перевел ее в 1893 г. и посвятил ей статью «О новом значении древней трагедии. Вступительное слово к представлению “Ипполита”» (1902). В январе 1900 г. он уговаривал А. Суворина поставить трагедию в его театре:

«Имела бы также, наверное, очень большой успех “Ипполит” – (Федра) Еврипида. Это – трагедия любви – *символическая*, мистическая и при том столь реальная, как драмы Шекспира и вся *новая*, точно вчера написанная...»¹.

Именно эта интерпретация легла в основу толкования любви, страсти и влюбленности между Татьяной, Федором и Катей. Мы вновь имеем дело со своего рода автореминисценцией, призванной выразить «новое значение» трагедии Еврипида, как его понимает Д. Мережковский.

«Вопрос Федры: “Что это, скажи, // Что смертные любовью называют?” <...> есть главный вопрос всей трагедии,

¹ ЦГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1, ед. хр. 2630, л. 13–16-об.

поднятый Еврипидом впервые именно здесь, в “Ипполите”, не только в художественном, нравственном, но и в религиозном значении: что такое любовь как явление человеческого и божеского мира?... Любовь страстная и жестокая воплощена в одном из двух главных, реально и мистически действующих лиц – в лице богини Афродиты... Ипполит и Федра оба называют Афродиту “жестокою”, “злою богинею”. Федра – почти слепое орудие этой злой любви. “Моя любовь чиста” – говорит она. Но когда Ипполит отверг ее, она вдруг чувствует свой позор... Федра, “лучшая из женщин”, становится не только преступною, но и низкою».

Пьеса «Будет радость» выростала из неосуществленного замысла, с текстом которого она связана. У нее нет литературных претекстов в том смысле, в котором мы понимаем это слово в связи со стилизацией. Текст пьесы соткан из множества автореминисценций, Д. Мережковский оперирует в ней уже не «чужой», а собственной точкой зрения, которая выражена в его статьях о русской литературе. Степень «литературности» в пьесе оказывается наивысшей в связи с тем, что текст является отражением «отражения»: он рожден не из мира художественной литературы, а из рефлексии автора по поводу этой литературы. В некоторых случаях, как мы стремились показать, компиляция разных автореминисценций фиксировалась как готовая мыслительная, идейно-образная конструкция, готовая к перенесению в иной контекст, например, в книги Д. Мережковского о Кальвине или Паскале. Мы оставили без внимания некоторые фрагменты пьесы, которые также требуют пояснений: теорию И. Мечникова о желании смерти как сна, стихотворение З. Гиппиус «Колодцы» и связанные с ним переключки в творчестве Д. Мережковского, цитаты из стихотворений Ф. Тютчева, которые могут быть прокомментированы статьей «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев», и др. Эти пояснения содержатся в издании драматургии Д. Мережковского и лишь подтверждают отмеченные нами особенности работы писателя с собственным текстом как «чужим».

В 1920 г. была опубликована его трагедия «Царевич Алексей». Она была завершена, вероятно, в 1916 г. Основанием для такой датировки является письмо С. Саркисову от этого года:

«Рахмановой сообщите, пожалуйста, Ваш адрес, чтобы она могла Вам доставить пьесу. Пьесу пришлите, если можно, с артельщиком, если не вернет дня через три, а то сами привезите. В.И. Немировичу-Данченко также сообщите Ваш адрес, если это возможно. Я может быть потелефонирую ему. Я ему предлагаю инсценировку “Петра” на будущий сезон» (669),

в котором, видимо, имеется в виду трагедия «Царевич Алексей». В сентябре 1919 г. она ставилась в Москве в театре Корша режиссером А.П. Петровским. Спектакль смотрел М. Кузмин:

«Больше всего интересовал во вчерашнем вечере *театр*, т.е. какую Мережковский написал (или переделал из своего же романа) трагедию. <...> Переделывая роман в трагедию, автор, вероятно, в виду сценичности постарался еще нагляднее, ярче и незаслоненнее выставить сопоставление Петра и Алексея – новой и старой Руси. Из действия трагической судьбы царевича Алексея не получилось, а получилась литературная, талантливая, несколько примитивная пьеса, изобилующая сильными сценами и сценическими эффектами»¹.

Рецензент полагал, что трагедия является инсценировкой романа «Антихрист. Петр и Алексей» и отмечал «литературность» этого произведения. И то, и другое совершенно справедливо. Для сцены были приспособлены 1 и 3 части первой книги; 2, 3 и 4 части второй, 2 часть третьей книги; 1,5,6 части шестой книги, 2 и 3 части десятой книги романа. Как известно, сам роман писался на основе многообразных

¹ Кузмин М. «Царевич Алексей» // М. Кузмин. Условности. – Пг.: Красный печатник, 1923. С. 92.

исторических исследований царствования Петра и старообрядчества. Об этом свидетельствуют, в частности, некоторые выписки и записи Д. Мережковского, сохранившиеся в архивах. Он знакомился с трудами Н. Левицкого, автора «Учения раскола об Антихристе и последних днях мира по челобитным, поданным царю Алексею Михайловичу» (1880), И. Нильского «Об Антихристе» (1899), А. Пыпина «Петр Великий в народном предании» (1897), Г. Есипова «Государево дело. Рассказы об изветах, кляузах, допросах и пытках» (1880), П. Баснина «Раскольничьи легенды о Петре Великом» (1903), исследованиями по истории раскола (в т.ч. «Материалы для истории раскола за первое время его существования» под ред. Н. Субботина», 1879), произведениями протопопа Аввакума. Источником сведений о нравах в окружении Петра послужил «Дневник» Корба, который цитируется и в книге «Л. Толстой и Достоевский». Некоторые старообрядческие источники романа раскрыла Е.М. Юхименко¹. Совершенно очевидно, что специально для трагедии Д. Мережковский исторических источников не изучал. В качестве «источника» он использовал текст собственного романа.

Таким же образом создавалась трагедия «Юлиан» («Смерть богов»). Вопрос о ее принадлежности Д. Мережковскому остается для нас открытым. Произведение при жизни писателя не публиковалось. Машинопись трагедии хранится в ОРК и Р СПбГТБ². Она поступила в эту библиотеку в 1955 г. Экземпляр не является цензурным, в нем нет помет автора или читателей. Трагедия отпечатана на машинке, шрифт которой не перестроен согласно реформе орфографии 1918 г. На первой странице машинописи от руки с учетом реформы орфографии, вероятно, позднее сделана надпись: «"Юлиан-отступник" ("Смерть богов")». Трагедия в 5-ти действ. Д.С. Мережковского». Сведений об истории создания этой инсценировки и ее сценической истории не сохранилось. Почерк на титульном листе не

¹ Юхименко Е.М. Старообрядческие источники романа Д.С. Мережковского «Петр и Алексей» // De visu. 1994. № 3/4 (15). С. 47–59.

² Д.С.Мережковский. Юлиан-Отступник («Смерть богов»). Трагедия в 5-ти действ. ОРК и Р СПбГТБ. № 15868, б. г. Маш. 64 с.

совпадает с почерком Д.С. Мережковского. В перечне произведений, который он составил для А.В. Амфитеатрова в 1930-х гг., упоминаний о ней также нет.

Восстановить творческую или сценическую трагедии по отзывам рецензентов не представляется возможным. Единственным откликом на постановку трагедии «Антихрист. Юлиан Отступник», также созданной по роману Д. Мережковского, является рецензия Н. Розенталя, видевшего пьесу на сцене Петроградского драматического театра в 1922 г. Он сообщает, что инсценированы были роман Д. Мережковского и два действия первой части драмы Г. Ибсена «Кесарь и Галилеянин», но без участия Д. Мережковского¹. Это очевидно: вряд ли бы сам писатель дал название, которым была озаглавлена третья часть его первой трилогии («Антихрист. Петр и Алексей»). При сопоставлении машинописного текста с подробностями представления, содержащимися в отзыве Н. Розенталя, становится понятно, что речь идет о другой инсценировке. Так, он упоминает Ямблика, героя романа Д. Мережковского, но в машинописи трагедии такого действующего лица нет; описывает сцену восстания галльских легионов, вмонтированную в «ибсеновский кусок» и др. Машинописный текст не совпадает и с найденным нами «героико-историческим повествованием в стихах» «Юлиан-отступник» И.Н. Голованова (1898).

В машинописи трагедии некоторые сцены представляют собой монтаж фрагментов, находящихся в разных частях романа Д. Мережковского. Так, например, в романе Юлиан назван Антихристом в момент, когда срывает со знамени крест и надевает серебряное изваяние бога Солнца, Митры-Гелиоса (конец 1 части), а в машинописной трагедии определение «Антихрист» звучит на церковном соборе, созванном уже императором Юлианом (2-е действие трагедии). Спор церковников о единосущном и подобосущном (2-е действие трагедии) в романе происходит на соборе еще при жизни Константина (1 часть). Некоторые изменения внесены в образы Елены и Арсиной.

¹ Розенталь Н. Театральные впечатления // Ежегодник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 18–20.

Если в романе Елена – антипод Арсиной, то в трагедии их образы сближены, опущена тема духовной эволюции язычницы Арсиной, склонившейся к христианству. Вопрос о принадлежности инсценировки Д. Мережковского нами не решен однозначно. С одной стороны, известно, что он перерабатывал свои произведения для постановки на сцене, по свидетельству Н. Розенталя и А. Луначарского, в его творческих планах было создание ряда пьес на основе романов. Характер работы с текстом романа подобен тому, как создавалась трагедия «Царевич Алексей». При поступлении экземпляра на хранение в Петербургскую театральную библиотеку авторство трагедии сомнений не вызывало.

Наблюдения над функционированием «чужого» слова в текстах пьес Д. Мережковского свидетельствуют об одних и тех же подходах, которые к концу 1910-х гг. меняются, как представляется, под влиянием коммерческих соображений. В письмах 1918–1919 гг. Д. Мережковский активно обсуждал передачу прав на издание второй трилогии и гонорар за него. Планы бежать из России вынуждали его торопить издательство «Огни»:

«Покорнейше прошу <...> ввиду моего скорого отъезда, по возможности, *ускорить* дальнейший набор, чтобы мне успеть исправить корректуру»¹.

Уезжая, он оставил доверителем своих издательских дел А.О. Грузенберга, который продолжал переписку с издательством, приобретшим до 1 июля 1925 г. «исключительные права» на издание «Царства Зверя». В письмах той поры кроме подписи бухгалтера издательства появляется и подпись «комиссара».

Видимо, из этих же соображений, в надежде на съемку фильма в середине 1930-х гг. он взялся за сценарий «Данте», впервые опубликованный Т. Пахмусс, которая восстановила его творческую историю по письмам к В. Злобину².

¹ ОР ИРЛИ РАН. Арх. Издательства «Огни». Ф. 177. № 212L23, л. 3.

² Мережковский Д.С. Данте. Гиппиус З.Н. Мережковский Д.С. Борис Годунов. Киносценарий. Сост., вст. ст. и примеч. Т. Пахмусс. – Нью-Йорк, 1991.

Сценарий писался путем монтажа фрагментов первой части «Жизнь Данте» книги «Данте». Он состоит из 13 частей; текст I тома – из 19. Заглавия некоторых из них совпадают: второй части сценария «Пожираемое сердце» и четвертой главы первой части книги; четвертой части «Смерть Беатриче» и названия восьмой главы первой части книги; девятой части «Маленький Антихрист» и названия тринадцатой главы первой части и т.д. Как и в случае с трагедией «Царевич Алексей», Д. Мережковский смонтировал в сценарии части своего же произведения, с тем отличием, что «источником» был не роман, а его исследование жизни итальянского поэта. Способ, которым это сделано, отличается от пьесы «Будет радость»: писатель оперирует не автореминисценциями, а выбирает фрагменты текста, наиболее, по его мнению, выразительные. О том, что такой подход к созданию сценария не был продуктивным, свидетельствуют, в частности, впечатления В. Злобина от работы над сценарием «Борис Годунов»:

«Мережковский не знал, как писать сценарий»¹.

Фильм по нему снят не был, в отличие от «Царевича Алексея», историю которого восстанавливает Р. Соболев².

Сценарий «Борис Годунов» впервые опубликован Т. Пахмусс, которая датирует его замысел концом 1920-х гг. Восемь сцен сценария публиковались в 1957 г. в парижском журнале «Возрождение» (№ 36–38) под редакцией В. Злобина. Текст сценария, хранящийся у Т. Пахмусс, состоит из 16 сцен.

Как писал В. Злобин, его источниками должны были стать пушкинская трагедия и «Царь Борис» А.К. Толстого. Анализ свидетельствует, что в сценарии использовался также текст трагедии писателя «Смерть Иоанна Грозного» и, как справедливо указал С.И. Кормилов, текст его романа «Князь Серебряный»³. В сценарии также выявлены реми-

¹ Мережковский Д.С. Данте. Гиппиус З.Н. Мережковский Д.С. Борис Годунов. С. 97.

² Соболев Р. «Царевич Алексей» // Родина. 1966. № 5/6. С. 122.

³ Кормилов С.И. Метризованная проза в киносценариях Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус // Проблемы поэтики и стиховедения.

нисценции из трагедии А.С. Суворина “Царь Димитрий Самозванец и царица Ксения” (1904). Т. Пахмусс реконструировала текст сценария согласно своим представлениям, с которыми сложно согласиться. Она включила в публикацию так называемые «иночтения», являющиеся, по существу, вариантами сцен: V «Кабак» («В кабаке»), IX «Бегство из монастыря» («Бегство») и X «Корчма» («Корчма»). Варианты «В кабаке» и «Бегство» отличаются от сцен, включенных в основной текст сценария, меньшей организацией, включают лирические отступления, эмоциональные реплики, отсутствующие в окончательном тексте. В то же время, «иночтение» «Корчма» представляется более совершенной, по сравнению с основной, сценой. В ней реплики распределены между действующими лицами, названными в начале строки, авторские ремарки сжаты и сокращены. В связи с этим при публикации нами было принято решение «иночтение» «Корчма» поместить в основном корпусе текста, а сцену «Корчма», помещенную Т. Пахмусс в основном тексте, перенести в «Варианты». Сцена «В бане у Шуйского» содержит диалог Шуйского и Воротынского о поимке беглых иноков, почти дословно повторяющий диалог героев в сцене «Прием послов». В связи с отсутствием возможности познакомиться с рукописью, мы не смогли установить, в связи с чем в VII сцену авторами введен диалог, в VI сцене уже повлиявший на поворот сюжета: доклад Шуйского Борису об аресте Григория в VI сцене исключает вопрос Шуйского «Знает царь?» в следующей сцене. Большие различия текста сцен VI и VII не позволяли ни одну из них исключить из основного текста сценария.

История текстов пьес иллюстрирует еще один вариант отношения Д. Мережковского к чужому тексту. В сравнении с «Вечными спутниками» и «Л. Толстым и Достоевским» возникает иная «литературность». Это уже не только комбинация литературных заимствований, но и эксплуатация «чужой» точки зрения, которой «работает» писатель, создавая стилизации и вариации. Несмотря

на иное задание – художественное, а не критическое или публицистическое, – он вновь отталкивается от пересозданного другим писателем, а не преодолевает сопротивление «познавательной-этической направленности жизни». Но именно эта цель побуждает его изменить характер использования «чужого» замысла, а также – в случае с пьесой «Будет радость» – рассматривать свои собственные прежние публицистические или критические тексты как готовый материал для этого нового художественного произведения.

Глава IV

СЛОВО «ВЕЧНЫХ СПУТНИКОВ» В ИСТОРИОСОФСКОЙ ТРИЛОГИИ Д. МЕРЕЖКОВСКОГО

Трилогия «Тайна Трех: Египет и Вавилон» (Прага, 1925), «Тайна Запада. Атлантида – Европа» (Белград, 1931) и «Иисус Неизвестный» (Белград, 1932–1934) создавалась писателем в эмиграции. «Тайна Трех» публиковалась частями в «Современных записках» и в парижском трехмесячнике «Окно», выходившем в 1923 г., а затем была выпущена отдельным изданием в Праге в 1925 г. Когда она вышла в свет, читателям было сложно узнать в книге прежнего Д. Мережковского. Несмотря на то, что он всегда считался мастером цитации, компиляции и пересказа, виртуозно приспособливавшим чужой текст для иллюстрации собственных идей, все же его собственные интерпретации, причем довольно пространные, всегда оставались в тексте главными. В этой книге он выражается кратко, почти афористично, нередко оставляя без собственного комментария цитируемый текст или комментируя его чрезвычайно скупно.

Книга состоит из трех частей, в первой из них – шесть, в остальных семь глав, каждая из которых разбита на маленькие главки. Эта форма совершенно нехарактерна для письма Д. Мережковского. Графически главки книги выглядят так:

«XVI

Наше “знание” – невежество, наше “просвещение” – тьма. “Ждем света, и вот, тьма; озарения, и ходим во мраке. Осязаем, как слепые, стену, ходим ощупью; спотыкаемся в полдень, как в сумерки; между живыми, как мертвые”. Не о нас ли это сказано?»¹.

¹ Мережковский Д.С. Тайна Трех. Египет – Вавилон. Научн. ред. Е. Андрущенко. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 2 изд. ЭКСМО-

Книга начинается главкой, задающей тему всего рассуждения:

I

«Слава Пресвятой Троице! Слава Отцу, Сыну и Духу! Слава божественному Трилистнику!» (52),

и завершается как при кольцевой композиции утверждением, что «совершается Тайна Трех» (557). Внутри глав также соблюдается кольцевая композиция. Так, первая часть «Небывалое» завершается словами, отсылающими к началу:

«XVII

Слава Божественному Трилистнику! Слава Отцу, Сыну и Духу! Слава Пресвятой Троице!» (146).

Не только «Тайна Трех», но и «Тайна Запада» написана в такой форме: главы поделены на небольшие перенумерованные главки, каждая из них представляет собой самостоятельный и заверченный текст, в совокупности они развивают одну идею. Рискнем предположить, что образцом для такой формы размышления была книга Паскаля «Мысли». Напомним, как графически выглядят ее главки:

«Разные мысли о религии.

XXXI

Приятно находиться на корабле, выдерживающем бурю, когда уверен, что это судно никогда не погибнет. Преследования, обращенные против Церкви, походят на стихии, обуревающие такой непотопляемый корабль.

Историю Церкви следовало бы назвать историей истины»¹.

Интересно совпадение образа корабля у Паскаля и у Д. Мережковского, видимо, случайное. Но если в «Мыслях»

Пресс, 2005 (серия «Антология мудрости»). С. 67. Далее страницы указываются по этому изданию.

¹ Паскаль Блез. Мысли. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. С. 254.

выражена уверенность в «непотопляемости» корабля, у Д. Мережковского – ощущение надвигающейся катастрофы. Он сравнивает свои книги с письмом в бутылке, которое брошено с корабля, терпящего бедствие, а затем, в «Тайне Запада» – судьбу человечества с крушением «Титаника».

Трудно согласиться с мнением Ю. Терапиано, что в эмиграции Д. Мережковский

«...кажется, вовсе не заботился о внешней стороне своих писаний»¹.

В данном случае он позаботился о форме: напоминающая «Мысли» способом размышления – максимами и афоризмами, – она как нельзя лучше соответствовала его новым задачам. Несмотря на глубокий пессимизм, связанный с тем, что человечество движется по губительному пути, он предпринимает попытку поведать о глубокой древности, в которой уже прозвучало пророчество о приходе Мессии. Но делает это, как полагает О. Кулешова, подобно Платону, соединяя «мысль и художественный образ в одну структуру»². Импульсом к созданию этой книги, вероятно, было сенсационное обнаружение гробницы Тутанхамона и археологические открытия той поры. Его диалогия «Мессия» («Рождение богов. Тутанкамон на Крите», 1924, «Мессия», 1926–1927) написана также на «египетскую» тему: А. Лавров считает «Тайну Трех» «своего рода философско-историческим комментарием» к ней³.

Существенное отличие текста трилогии Д. Мережковского от всех предшествующих состоит в том, что он почти везде указывает источники цитат. Что стало причиной этого, можно лишь предполагать. Видимо, как и в случае с ци-

¹ Терапиано Ю.К. Мережковский // Встречи: 1926–1971 Вст. ст., сост., подг. текста, ком. и указ. Т.Г. Юрченко. – М.: Intrada, 2002. С. 32.

² Кулешова О.В. Притчи Дмитрия Мережковского. Единство философского и художественного. – М.: Наука, 2007. С. 299.

³ Лавров А.В. История как мистерия. Египетская диалогия Д.С. Мережковского // Мережковский Д.С. Мессия. (Рождение богов. Тутанкамон на Крите. Мессия). – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 8.

тированием трактатов Л. Толстого во введении к «Религии», он стремился быть абсолютно точным и дать возможность читателю проверить свою правоту. Д. Мережковский редко указывает издание или страницу, обычно называя имя и произведение. Они могут быть установлены по изданиям, которые были ему доступны: при этом обнаруживаются неточности при цитировании или переводе. Возможно, причину следует искать и в особом типе повышенной публицистичности, которая здесь возникает. Она создается за счет комбинации специально подобранных цитат, в совокупности выражающих авторскую позицию. Потому Д. Мережковскому важно сослаться на авторитетное слово, всякий раз указывая источник цитаты, а собственный комментарий свести к минимуму.

Между первой и второй частями трилогии Д. Мережковским не устанавливается видимая связь. Вместе с тем, слово «Атлантида» вводится в текст «Тайны Трех» двадцать три раза и автор прочерчивает перспективу – «от “Атлантиды” до “Апокалипсиса”» (141), что является темами двух его следующих книг. Тема последней части трилогии, «Иисус Неизвестный», оформляется в финале «Тайны Запада»:

«... Вдруг что-то пронзило сердце, как молния, и, не глядя на Него, узнали по тому, как тихо над ними стоит, ждет – что это Он: *Иисус Неизвестный*» (576).

Несмотря на изменение формы, отношение автора к «чужому» тексту остается прежним. «Тайна Трех» так же «литературна», как и другие его произведения, однако в связи с предметом размышлений ему приходится обращаться большей частью к текстам, которые никогда не были среди его предпочтений. Это, прежде всего, труды европейских египтологов и археологов: Ж.-Ж. М. Моргана; Г.К.Ш. Масперо, автора трехтомной «Древней истории народов Востока», трудов «Египет» и «Во времена Рамзеса и Ассурбанипала»; А. Морэ, автора работ по истории, религии и культуре Древнего Египта; Ф. Ленормана, выпустившего в свет «Руководство к древней истории Востока до персидских войн»; К.А. Видемана, а также основателя египтологии Ж.Ф. Шампольона (Младшего),

К.Р. Лепсиуса, продолжившего его работы по изучению и дешифровке египетского письма, и Г. Бругша, изучавшего демотику (египетскую скоропись) и составившего первый словарь древнеегипетского языка. Представления Д. Мережковского о древних цивилизациях связаны, конечно, с уровнем науки того времени. Так, в частности, он полагал, что письменность майя не может быть расшифрована. В наши дни стало очевидно, что это не так. Но отсутствие научных сведений заменяется художественной интуицией, и реконструкция такого рода, обычно тенденциозная, оказывается не менее убедительной, чем факт.

Среди цитат, которые использованы в книге, важное место занимают фрагменты из текстов древних: священная книга персов Зендавеста, вавилонский эпос Гильгамеша, египетская «Книга мертвых», а также из произведений и трудов античности и комментариев к ним. Д. Мережковский цитирует Платона, Гераклита, Геродота, Эпикура, Лукреция, Ямвлиха, Плотина, Аристотеля, Климента Александрийского, Макробия, Плутарха, Саллюстия, Пифагора, Демокрита, Вергилия, Филона Механика, Диодора, Теофраста. Цитаты образуют своего рода многоголосие:

«Мы прочли бы этот приговор, если бы имели глаза. Но книги перед нами открыты, а мы ничего в них не видим, не умеем читать, или читаем, не понимая, потому что чужую веру не может понять тот, кто сам не верит. «О богах без богов ничего нельзя сказать. Οὐδέ λόγον περὶ θεῶν ἄνευ θεοῦ λαλεῖν δυνατόν».

Quis coelum possit, nisi coeli muneri, nosse
Et reperire Deum, nisi qui pars ipse deorum est?
Кто без дара небес небо возможет постигнуть,
Бога кто обретет не богоравной душой?

«Глаз никогда не увидел бы солнца, если бы не был солнцеподобным» (69).

Словам Ямвлиха из «Книги тайн» вторят Манилий, дидактическая поэма которого «Астрономия» здесь цитируется, и Плотин. Завершает этот фрагмент цитата, источник которой указан в тексте:

«Wär' nicht das Auge sonnenhaft, / Die Sonne könnt' es nie erblicken. (Goethe)» (69).

Она приводится в оригинале, к ней дается такой комментарий:

«Мы же солнца не видим, потому что не солнцу подобен наш глаз, а оловянной пуговице» (69).

Слова Гёте из его «Farbenlehre» («Учение о цвете») (1810):

«Когда б не солнечным был глаз, / Как мы могли бы свет узреть?»,

созвучны не только словам Ямвлиха и Манилия, но особенно Плотина.

Однако в некоторых случаях цитаты комментируются будто не самим Д. Мережковским, а словом «третьего» (писателя, мыслителя, литературного персонажа). Так, например, в книге «О причинах упадка...» он высоко оценил издание «Жизнь Б. де Спинозы, описанной Иоганном Колерусом...» (1891), затем в книге «Л. Толстой и Достоевский» пересказал его фрагменты, упомянул «Этику» и изложил сюжет об отлучении от синагоги. В «Тайне Трех» Д. Мережковский снова прибегает к его слову: сначала не соглашается с ним, –

«В утешение нам можно только сказать, что это повелось уже издавна. Боги любят и мудрых делать глупыми. Аристотель в “Метафизике” называет учение Платона об Эресе, эту жемчужину эллинской мудрости, “бредом пьяных”, а Спиноза, возражая на божественное слово о детстве, сопоставляет детей с “дураками и сумасшедшими”» (72),

затем осознает сторонником:

«“Почему материя не достойна природы божественной?” – недоумевает Спиноза. Никто не ответил на это недоумение, кроме Египта».

Комментарием к мысли об атеизме являются слова Кириллова из «Бесов»:

«Для нашей религиозной лжи у нас есть слово: атеизм. Атеизм, отрицание религии с религиозною жаждою социальной правды – это противоречие не мое, а мира. Разве мы не видим, как социалистический атеизм становится новою верою? “Я верую, что Бога нет”, – исповедует бесноватый Кириллов в “Бесах” Достоевского» (57–58),

причем сначала они цитируются, а затем еще дважды в текст вводится разорванная цитата и реминисценция. Интертекст из произведений Ф. Достоевского по частотности цитирования превосходит все другие источники, причем они вводятся как со ссылкой на него, так и без нее, как семантические формулы, вызывающие нужные ассоциации, как идеи-образы:

«По пути прогресса мы двигались быстро, летели, как брошенный камень, – и вот куда залетели.

Робок, наг и дик, скрывался

Троглодит в пещерах скал.

Троглодит в конце прогресса. Может ли это быть? Вопрос уже не кажется сейчас таким нелепым, как до всемирной войны и до русской революции-антропофагии» (63).

Цитируемые Митей в «Братьях Карамазовых» строки приведены без кавычек, а поэтический образ отрывается от исходного контекста и становится символом дикости человечества. В XV главке «Небывалого» используется именно он:

«Научные изобретения, чудеса механики могут быть «чудесами дьявола».

Робок, наг и дик, скрывался

Троглодит в пещерах скал.

Ученый троглодит с чудесами дьявола – самый дикий из дикарей» (66–67).

Между этими фрагментами вводится отрывок из сна Раскольникова (64–65), тема которого разворачивается в следующей главке.

В главе «Бегство в Египет» слова Ивана Карамазова без отсылки к источнику вводятся в авторское слово:

«Что такое Атлантида? Предание или пророчество? Была ли она или будет ?

Атланты – “сыны Божьи”, или, как мы теперь сказали бы, “человекобоги”. “Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости – и явится Человекобог”. О ком это сказано? О них или о нас? Не такие же ли и мы – обреченные, обуянные безумною гордыней и жаждою могущества, сыны Божьи, на Бога восставшие? И не ждет ли нас тот же конец?» (173).

Глава «Небесная радость земли» начинается цитатой из «Бесов», истолкование которой приспособляется к теме рассуждения и завершается парафразом заглавий книг В. Розанова и Вл. Соловьева.

«“Бывают с вами, Шатов, минуты вечной гармонии?... Есть секунды, их всего за раз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное, я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: “да, это правда, это хорошо”. Это ... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, – о, тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно, и такая радость. Если более пяти секунд, то душа не выдержит и должна исчезнуть. В пять секунд я проживаю жизнь и за них отдал бы жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически”.

Ни Кириллов, ни сам Достоевский не подозревают, конечно, что здесь прикасаются к сокровеннейшей тайне Египта.

“Бесноватый” Кириллов находится в средоточии того вертящегося смерча, из которого выйдет русская и, может быть, всемирная революция, “Апокалипсис наших дней”, “конец мира”. Только через этот конец мы постигаем начало мира, через эту бурю “бесов” – божественную тихость Египта» (176–177).

Слова Черта Ивану Карамазову «Все, что у вас, есть и у нас» дают возможность судить о загробных представлениях древних; цитата из «Дневника писателя» за 1872 г. (V. Влас) («многое можно знать бессознательно») оправдывает широкие авторские допущения; незакавыченное словосочетание «дурной бесконечности», как и в книге «Л. Толстой и Достоевский», подчеркивает ужас повторяемости рождения и смерти. В этом же контексте вводится и цитата из стихотворения А.К. Толстого «По гребле неровной и тряской...» (1840-е гг.): последние две строки заключительного четверостишия – в «Тайне Трех», а первые две, как мы уже говорили, – в книге «Л. Толстой и Достоевский». В главе «Таммуз. Тень воскресшего», посвященной вавилонским верованиям, без отсылки цитируются слова старца Зосимы о «клейких весенних листочках»... И даже так:

«“Подпольный человек” родился в Вавилоне. <...> Темный, подпольный человек Достоевского повторяет Гераклита Темного: “Человек любит страдание ровно настолько же, как благоденствие”» (394–395).

Еще один «слой» книги – лермонтовский. Д. Мережковский цитирует его произведения по тематической близости, используя строки как емкий образ – вне связи с поэтическим контекстом, комбинируя со строками Ф. Тютчева или Ф. Достоевского. Так, например, в главе «Раненая львица – Потоп» авторское слово задает тему:

«В здешнем порядке день покрывается ночью; в нездешнем ночь – днем» (398).

Ее иллюстрируют фрагменты стихотворений Ф. Тютчева «Святая ночь на небосклон взошла» (1850), «Душа

хотела б быть звездой...» (1836), «Видение» (1829), перебиваемые словами древних и фрагментом из стихотворения М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (1841) (398–400). В совокупности они формируют обобщенный образ поэтического проникновения в иные миры. Такую же функцию выполняют гоголевские реминисценции. Вначале пересказывается и цитируется фрагмент из «Портрета», с помощью которого объясняется смысл египетских верований; затем – «Страшная месть», «Вий», пересказ которых вводится по общности темы, и, наконец, упоминается его персонаж Янкель как символ вечности народа израильского. Пушкинское «слово» представлено дважды – «Пророком» и «Жил на свете рыцарь бедный...».

Иногда Д. Мережковский сталкивает точки зрения своих «спутников», присоединяясь к той, которая является, по его мнению, истинной, иногда выстраивает ряд высказываний своих оппонентов и сторонников. Так, глава «Божественный трилистник» открывается незакавыченным пересказом легенды Л. Толстого «Три старца» (88–89). В оппозиции к ней находятся слова Гёте из его «Разговоров с Эккерманом» в переводе Д. Аверкиева и цитата из «Фауста»:

«"Нет, никогда не будет три одно!", смеется – кощунствует Гёте.

"Трижды светящим Светом, *das dreimal glühende Licht*", – заклинает беса Фауст. И старая ведьма, готовя для него эликсир юности, бормочет что-то об Одном, Двух и Трех:

Mein Freund, die Kunst ist alt und neu.
 Es war die Art zu allen Zeiten,
 Durch Drei und Eins, und Eins und Drei
 Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten.
 Увы, мой друг, старо и ново,
 Веками лжи освещено
 Всех одурачившее слово:
 Одно есть Три, и Три – Одно.

Уж если глаз Гёте, самый "солнечный глаз" наших дней, потускнел, как оловянная пуговица, перед Тайною Трех, то чего ждать от других?» (93–94).

Перевод слов Мефистофеля (а не ведьмы) является неточным, но неточность эта в подобном контексте симптоматична. В переводе Н. Холодковского этот фрагмент 6 сцены «Кухня ведьмы» звучит так:

«Мефистофель
 Все это и старо и ново! Посмотри
 В историю и вспомни: не всегда ли,
 Три за одно, одно за три
 Считая, люди вздор за правду выдавали?»¹

Правота в полемике устанавливается ссылкой на иные авторитеты:

«Мы верим на слово Лобачевскому и Эйнштейну, что где-то в “четвертом измерении”, в метагеометрии, “перчатка с левой руки надевается на правую”. Но для того чтобы это понять – увидеть, нужен метафизический вывих, выверт ума на изнанку, как бы сумасшествие, или то “исступление”, “выхождение из себя”»... (97).

Таким образом, спор ведут Л. Толстой с Гёте, которых призваны примирить создатели неэвклидовой геометрии Н. Лобачевский и теории относительности А. Эйнштейн. Но главными и авторитетными сторонниками писатель все же считает не их, а представителей целой линии мировой литературы, которых он еще в России ощущал как «мистиков». В «Тайне Трех» он как бы задним числом вводит их в число «вечных спутников»:

«Продираться сквозь мертвые дебри учености к живым родникам знания мне помогают немногие спутники. Из старых – такие ученые, как Шамполлион, Лепсиус, Бругш, и мудрецы и поэты – Гёте, Шеллинг, Карлейль, Мицкевич, Гоголь; из новых – Ницше, Ибсен, Вейнингер, Вл. Соловьев, Розанов и, величайший из всех, Достоевский.

¹ Ср. в переводе Б. Пастернака: «Мефистофель. Веками ведь, за годом год, / Из тройственности и единства / Творили глупые бесчинства / И городили огород».

.....

Не услышали их, и меня не услышат. Великая скорбь и радость – быть не услышанным с ними» (75).

Потому нередко аргументом в полемике с теми, кто «не слышит», становятся не данные науки или мнение философов-материалистов, а литературные произведения, наименования, их парафраз, слово персонажа.

«Пифагор считает и поет, считает и молится, потому что в числах – не только земная, но и небесная музыка – “музыка сфер”. И Пифагору, геометру, отвечает св. Августин, богослов: “Pulchra numero placent. Числом пленяет красота”.

“Что такое серафим? Может быть целое созвездие”, – бредит Иван Карамазов. Серафимы и херувимы, Созвездия, вопиют у престола Единого в Трех: “Свят! Свят! Свят!”

А мы из преисподней хохочем с Мефистофелем:
– Галиматъя! Никогда не будут три одно!» (101).

Имена философов как идей соотносятся со словами литературного персонажа и противопоставлены образу неверующих, созданному на основе реминисценции из «Фауста».

Приведем еще один пример такого рода из главки IX главы «Один, два, три»:

«Изнутри я знаю только свое тело, а все чужие тела – извне. Но здесь, и только здесь, в половой любви, я познаю, чужое тело, как свое, как “вещь в себе”, говоря языком Канта, или языком Шопенгауэра: везде познается мною «мир, как представление», die Welt als Vorstellung, и только, в точке Пола – “как воля”, die Welt als Wille.

Пол есть единственно возможное для человека, кровнотелесное “касание к мирам иным”, к трансцендентным сущностям. Тут, в половой любви, – рождение, и тут же – смерть, потому что умирает все, что рождается; смерть и рождение – два пути в одно место, или один путь туда и оттуда.

“Пол есть второе, темное лицо человека... Пол выходит из границ естества; он внеестествен и сверхъестествен...

«Это – пропасть, уходящая в антипод бытия, образ того света, здесь, и единственно здесь, выглянувший в наш свет”» (115).

Рассуждение складывается из наименования центральной идеи философии Канта, затем парафраза заглавия книги А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» и завершается цитатой из книги В. Розанова «В мире неясного и нерешенного». В тексте этот фрагмент окружают цитата из Бытия, вмонтированная в высказывание о любви как познании другого, и Гераклита о соединении женской и мужской противоположностей в одно. Авторский комментарий обрамляет «чужой» текст, задавая тему риторическим вопросом, –

«Тайна Отца Единого – в Сыне Единородном, тайна Одного – в Я единственном, в личности. А тайна Двух в чем?» (114),

и завершая рассуждение кратким афористичным выводом:

«...чужое тело становится моим, так что я уже не знаю, где я и где не-я» (115).

Еще один пример связан с механизмом замены научного знания мифологизацией. Возникает своего рода парадокс: форма объяснения избрана «научная» с отсылкой к авторитетному источнику, а механизм его доказательства – мифологизация, поскольку всякий миф, как известно, точен и неоспорим. Как писал в 1938 г. Г. Адамович, цитаты составляют существенную часть текстов писателя.

«Но то, что их объединяет и связывает, настолько демонстративно-далеко от какого-либо научного беспристрастия, что книгу читаешь, скорее, как полемический трактат...»¹.

¹ Адамович Г. Литературные заметки: «Жанна д'Арк» Д. Мережковского // Последние новости. 1938. № 6464. С. 3.

Так, например, часть «Бегство в Египет» открывается цитатой из Мф. (2: 13):

«Се, Ангел Господень является во сне Иосифу и говорит: встань, возьми Младенца и Матерь Его, и беги в Египет» (150),

и утверждением, исходящим из него, что

«Христианство началось бегством в Египет...» (150).

Затем цитируются «Буколики» Вергилия, слова Геродота, Гермеса Трисмегиста, подтверждаемые цитатой из книги В. Розанова «В мире неясного и нерешенного»:

«Столпы религии сложены были в Египте: это выше, вечнее пирамид» (152).

Сакрализация Египта, утверждаемая этим цитатным рядом, противопоставляется в авторском слове современному атеизму:

«Здесь, в религии, первая противоположность наша Египту. Он Бога нашел, мы – потеряли; он сложил столпы религии, мы – разрушили; благочестивейший – он, нечестивейшие – мы» (152).

Неведение человечества искупается предвидением Наполеона, мифологический образ которого включается в систему аргументации:

«накануне нашего великого безбожия в Божью землю вошел величайший из нас: первый вошел в Египет Наполеон, и первый понял, что “сорок веков смотрят на нас с высоты пирамид”. Больше, чем сорок, – все века от начала мира. Начало мира смотрит на его конец» (153).

Далее цитируется «В мире неясного и нерешенного» В. Розанова:

«"Египта никто не видел, и ты вошел в него первым", – говорит В. Розанов, глубочайший религиозный мыслитель нашего времени, тот, кто написал "Апокалипсис наших дней".

Апокалипсис – конец мира, а начало – Египет. Чем ближе к концу, тем ближе к началу" (154).

Нужная цитата из одной книги В. Розанова, введенная по тематической близости, соотнесена с названием другой его книги, слово-сигнал из которого отрывается от него и задает следующий контекст:

«В Египте будь... Иди туда за Мной, – услышал таинственный зов русский пророк, написавший "Повесть о конце мира", Вл. Соловьев ("Три свидания"). И пророк европейский, Генрих Ибсен, предсказавший "Третье Царство Духа" в конце времен ("Кесарь и Галилеянин"), услышал тот же зов.

Я буду ждать тебя, как обещала, – поет Сольвейг в избушке, на севере. И после этого: "В Египте. На утренней заре. Полузасыпанный песком колосс Мемнона.

Пэр Гюнт: Вот здесь мой путь начать мне будет кстати!"» (154),

завершающийся авторским комментарием, истолковывающим приведенные цитаты в нужном ключе:

«Здесь, в Египте, начинается путь к Третьему Царству в конце времен» (154).

Интерпретация, которая может показаться произвольной, в целом свойственна Д. Мережковскому (см. его дореволюционные статьи «Немой пророк», «Ибсен»). Для мифа о «тайне Трех», творимого им, потребовались не только цитаты из произведений писателей-мистиков, образующие многоголосое семантическое поле, но и их мифологизированные образы, созданные на основе метонимий: В. Розанов как «Апокалипсис», Вл. Соловьев как «конец мира», Г. Ибсен как «Пер Гюнт». Этот ряд можно продол-

жить: Наполеон как «сверхчеловек», Ф. Ницше как Дионис («растерзанный Дионис»), Гёте как Фауст, О. Вейнингер как андрогинность и пр. В «Тайне Запада» возникают и иные комбинации (Данте-Вергилий, Гёте-Аристотель и пр.).

Вторая часть трилогии текстуально более отчетливо связана с «Тайной Трех», а также с предшествующим творчеством писателя. В «Бесполезном предисловии» Д. Мережковский прямо отсылает читателя к первой части и намечает тему третьей:

«III

Что значит не быть похожим на читателей, я понял, когда, лет пять назад, написав книгу “Тайна Трех”, получил от ее французского издателя добрый совет изменить заглавие, чтобы не было похоже на “детективный роман”. <...> “Я есмь Альфа и Омега, начало и конец”, – говорит Неизвестный, ибо кто сейчас неизвестнее, чем Он? Тайна Востока и Запада – тайна одна одного Неизвестного.

IV

“Книга эта – письмо в бутылке, брошенное в море с тонущего корабля, – может быть, не только России, но и Европы», – писал я, пять лет назад (D. Merejkovsky. – Les mystères de l’Orient, 1927, Paris, p. 9. – Д. Мережковский. – Тайна Трех, 1925, с. 9). Найдено ли кем-нибудь письмо, или все еще плавает в море?

V

“Только что Европа едва не погибла в первой всемирной войне, и вот, уже готова начать вторую. Ничто не изменилось после войны, или изменилось к худшему” (Д. Мережковский. – 63). Это сказано тогда же, пять лет назад, и тогда могло – может и теперь казаться преувеличением. Но изменилось ли, в самом деле, что-нибудь к лучшему за эти годы, отдалилась ли возможность второй войны?» (16–17).

Связывает части трилогии между собой, а также с другими сторонами творчества Д. Мережковского, и тема «неземной геометрии». Если в «Тайне Трех» она подтверждала тезис о троичности, то в «Тайне Запада» – о святости пола.

«В той “неземной геометрии”, по которой боги или ангелы строили мир, конус Бэтиля мужеженского – Отец и Мать в Сыне – простейшая геометрическая фигура Двуполости и Троичности в божественном Эросе-Логосе, как бы увиденный глазами Нумен Пола. Ибо в нашей земной геометрии трех измерений пол разделяется пространством на мужской и женский, а в четвертом измерении – вечности – он был, до рождения, и будет, после смерти, соединен, восстановлен в первичном единстве» (254).

В «Тайну Запада» включен фрагмент, который мы уже дважды цитировали, только теперь он вводится в ином контексте:

«Ясно одно: сошествие ангелов на землю – последнее действие какой-то неземной трагедии; что началось на небе, – кончается на земле.

“Произошла на небе война: Михаил и ангелы его воевали против дракона; и дракон и ангелы его воевали против них, но не устояли, и не нашлось уже для них места на небе. И низвержен был древний змий на землю... и ангелы его низвержены с ним” (Откр. 12, 3–9). Здесь, на земле, продолжается небесная война – восстание – “революция”, как мы сказали бы. Вся наша земная трагедия – всемирная история – лишь бледная зарница той небесной грозы. Бен-Элогимы, сыны Божии, сходят к сынам человеческим, чтобы зажечь и среди них пламя восстания, поднять землю на небо» (99).

Напомним, что к числу «нерешительных ангелов», которые «не примкнули ни к одной, ни к другой стороне», Д. Мережковский причислял М. Лермонтова и Б. Паскаля (и мыслил таковым своего персонажа из пьесы «Будет радость»). В «Тайне Запада» библейской легендой подтверждаются слова апокрифа (книга Еноха), а сама легенда – образным рядом, свидетельствующим, что ее цитирование в статье о М. Лермонтове случайностью не было:

«Есть в “Божественной комедии” Данте сумеречные ангелы, не сделавшие выбора между Богом и дьяволом,

но “оставшиеся сами по себе”: кажется, бен-Элогимы из них.

XX

Важно для понимания будущих мистерий, что вся эта небесно-земная “революция” начинается в точке пола: пламя, испепеляющее мир, есть пламя Эроса.

XXI

Скудны слова, как бы мертвы, каменны, но под ними бьет живой родник того, что мы называем “романтикой”. Это верно угадал христианский поэт III века, Коммодиан:

Жены, прельстившие Ангелов, так были прекрасны,
 Что те уже не могли, не хотели вернуться на небо.
Tanta fuit forma feminarum quae flecteret illos,
Ut coinquinati non possent coelo redire.

(Commodianus,
Instructiones adversus gentium deos, с. III)

Новые романтики XIX века, тоже сумеречные “ангелы”, Байрон и Лермонтов, читая Коммодиана, могли бы задуматься:

Я был ведь сам немножко в этом роде.

(Лермонтов. Сказка для детей)» (96).

В главе «Синяя – черная – белая» книги «Тайна Запада» Д. Мережковский вновь возвращается к именам своих «спутников».

«Может быть, недаром, именно в эти страшные дни нам посланы три великих пророка Матери: Гёте, Ибсен и Вл. Соловьев» (410).

В ней кольцевая композиция образуется «словом» Ф. Достоевского. В начале главы цитируется фрагмент диалога Марьи Лебядкиной с Лизаветой из «Бесов», последняя завершается широко известным неточно цитируемым выражением Ф. Достоевского:

«Если, по слову Достоевского, “красота спасет мир”, то это и значит: мир спасет Мать» (413).

Изложение древних верований, в центре которых стоит образ Матери, завершается главами XXXVII–XL. В них предание как бы перелagается языком художественных откровений:

«„Die Mütter, Mütter! Матери, Матери!“ – повторял с удивлением Гёте, прочитав однажды у Плутарха об Энгийонских Матерях и глубоко задумавшись, как будто вспоминая что-то или прислушиваясь к чему-то внутри себя, точно к замирающему гулу камня, брошенного в бездонный колодезь (Plutarch., Marcel., XXVII. – A. Dietrich, Mutter Erde, 120).

Ссылка, которую дает Д. Мережковский, источником слов Гёте не является. Слова приводятся по излюбленной его книге «Разговоры Гёте с Эккерманом». Приведенный фрагмент представляет собой свернутую запись Эккермана от 10 января 1830 г.:

«...я вынужден был просить Гете о кое-каких пояснениях. Но он, по обыкновению, замкнулся в таинственности и, глядя на меня широко раскрытыми глазами, только повторял:

Да. Матери... Звучит необычайно!

– Могу вам открыть лишь одно, – сказал он наконец, – я вычитал у Плутарха, что в Древней Греции на Матерей взирали как на богинь. Это все, что мною заимствовано из предания, остальное – я выдумал сам».

Далее создается сложный образный комплекс, в котором «слово» Гёте отождествляется со словом Фауста, затем предъявлено во фрагменте из «Мистического хора» пятого акта его трагедии.

«Die Mütter! Mütter! – 's klingt so wunderbarlich!

Матери! Матери! – как это странно звучит! –

скажет Фауст, перед тем, чтобы “спуститься или подняться”, – где низ и верх, неизвестно, – туда, где Матери. Сколько их? Гёте не знает; мы знаем: Три. Но гимном Одной кончается “Фауст”:

Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!
Дева, Мать, Царица,
Милостивой будь! –

молится, пав лицом на землю, Doctor Marianus, и Chorus
Mysticus поет:

Все преходящее
Есть только знак;
Ненаходимое
Найдено здесь;
Здесь небывалому
Сказано: будь!
Вечная Женственность –
К этому путь!
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan!» (410).

«Вечная Женственность» подсказывает иной контекст – творчество Вл. Соловьева.

«В 1898 году, в Архипелаге Эгейского моря – там, где было первое явление Матери, возвещает Вл. Соловьев явление последнее:

*Найдите же: Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет!*

В трех видениях увидел он плотскими очами Бесплотную; три имел свидания с Тою, Кого назвать не смеет:

Подруга вечная, Тебя не назову я...

“Здесь, в шуточных стихах, – самое значительное из того, что до сих пор случилось со мною в жизни”, – скажет он, скрывая под смехом самое для него святое и страшное, как это делали древние в таинствах, и все еще делают русские юродивые.

Третье свидание – в Египте, у пирамид, таинственных вех в Атлантиду, совершеннейших кристаллов Божественной Четверицы и Троицы.

*И в пурпуре небесного блистанья,
Очами, полными лазурного огня,
Глядела Ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня...*

Дня, когда сказано: “Семя Жены сотрет главу Змия”. Это Вл. Соловьев понял, как никто» (411).

Соловьевские мистические переживания переданы с помощью цитат из стихотворения «Das Ewig Weibliche (Слово увещательное к морским чертям)» (1898), поэмы «Три свиданья» (1898) и примечания Вл. Соловьева к ней. «Пророчество» Г. Ибсена – пересказом и цитированием «Пер Гюнта»:

«Мать является умирающему Пэру Гюнту, у Ибсена, в образе двойном – его же собственной, старой, ослепшей от слез, матери и вечно юной возлюбленной – Сольвейг.

“Летний день на севере. Избушка в сосновом бору. На пороге сидит женщина со светлым, прекрасным лицом и, глядя на лесную дорогу, поет:

*Гореньку к Троице я убрала.
Жду тебя, милый, далекий...
Жду, как ждала.
Труден твой путь одинокий, –
Не торопись, отдохни.
Ждать тебя, друг мой далекий,
Буду я ночи и дни!*

Пэр Гюнт приходит к ней, узнает Невесту-Мать, крепко к ней прижимается, прячет на ее коленях лицо и плачет от радости:

*Благословенно первое свиданье
И эта наша встреча в Духов День!*
Невеста целует его, баюкает Мать:
*Спи-усни, ненаглядный ты мой,
Буду сон охранять сладкий твой!*

Сон – смерть, пробужденье – вечная жизнь!

Мать ждет всего человечества, так же как Сольвейг ждет Пэра Гюнта; так же убрала для него “гореньку к Троице”, и встреча их будет так же “в Духов день”» (411–412).

«Слова» великих мистиков завершает фрагмент стихотворения З. Гиппиус «Вечно-женственное» (412–413).

В сравнении с книгой «Тайна Трех. Египет – Вавилон» круг имен «спутников» становится меньше, но выкристаллизовывается потребность Д. Мережковского в творчестве именно писателей-«мистиков». В «Тайне Трех», например, он обращался к творчеству Л. Толстого – пересказывал и цитировал «Три старца» и «Смерть Ивана Ильича», в «Тайне Запада» имя и наследие писателя не упоминаются. Нет в книге и имени Ф. Ницше, имя Наполеона возникает единожды, да и то в связи со «Страданиями молодого Вертера» Гёте, но в то же время происходит возвращение к темам дореволюционного творчества. Тенденцию к сокращению числа литературных произведений как источников можно видеть и в третьей части трилогии.

В ее названии «Иисус Неизвестный» использована инверсия, которая во многом обусловила круг источников книги. Автор обращается не только к библейскому тексту, но к апокрифам и текстам древних, в которых стремится обнаружить доказательства того, что христианством непонята личность Христа¹. Книга состоит из двух томов, каждый из них – из двух частей. Как и в «Тайне Запада», Д. Мережковский отказывается от трехчастной формы. Но «Иисуса Неизвестного» мыслит как завершающую часть трилогии, текстуально связывая ее с двумя предшествующими частями. Такая связь устанавливается при автоцитации «Тайны Трех» и «Тайны Запада» и введении цитат из тех источников, которыми он пользовался при их подготовке. Разумеется, эта книга связана и с другими сторонами наследия писателя, если иметь в виду его собственное утверждение, что все его произведения «звенья одной цепи, части одного целого»².

Ю. Терапиано полагал, что

«наименее удачной книгой Мережковского явилась как раз та, которую он хотел написать наиболее подлинно – “Иисус Неизвестный”. В этой книге роковым

¹ Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. Подг. текста, предисл., примеч., сопровод. ст. Е. Андрущенко. – М.: Эксмо, 2007. Далее страницы указываются по этому изданию.

² Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. – М., 1914. Т. I. С. V.

образом интуиция изменяет Мережковскому в самые важные моменты, хотя основная мысль о непознанности Церковью и миром подлинного лика Иисуса Христа очень глубока»¹.

Д. Мережковский почти отказывается от цитирования произведений своих «спутников», может быть, потому ему и «изменяет интуиция», которая всегда замещала факт, точное знание глубоким многослойным образом, мифом, искупавшим отсутствие научного знания. Так, в книге не упоминаются имена и не цитируются произведения Пушкина, Л. Толстого, Гоголя, Байрона, Вл. Соловьева, Г. Ибсена; имя Наполеона возникает один раз в примечаниях к тексту, единожды цитируется Ф. Ницше («Антихрист») и стихотворение Ф. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855); дважды – «Молитва» М. Лермонтова и заключительные стихи (Мистический хор) пятого акта трагедии Гёте «Фауст» в его переводе. Только «слово» Ф. Достоевского вводится в текст книги семь раз: шесть раз цитируется роман «Братья Карамазовы» (дважды глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», главы «Великий Инквизитор», «Русский инок», «Из бесед и поучений старца Зосимы, IX, О аде и адском огне рассуждение мистическое») и один – роман «Идиот». В начале книги писатель обращается к первым упоминаниям о Христе в письмах Плиния Младшего, которые он изучал в период работы над статьей о Плинии (1895), и цитирует «Мысли» Паскаля.

Видимо, зависимость от сакральных текстов не давала ему возможности свободного конструирования мифа о непознанном Христе. Переосмысление священного слова ведется с помощью апокрифов, что открывало пути к собственной интерпретации, реконструкции, домыслу, но не такую широкую, какая заложена в уже пересозданном другим художником. Здесь, вероятно, «сопротивление» героя и его мира, о котором говорил по другому поводу М. Бахтин, оказалось ему не под силу. Вместо этого он использует плодотворный и уже неоднократно использованный прием

¹ Терапиано Ю. Д.С. Мережковский. С. 33–34.

полемики с текстом «другого». Речь идет о книге Э. Ренана «Жизнь Иисуса», того «спутника» Д. Мережковского, который вошел в его творческий мир еще в начале 1890-х гг. Напомним, что его труды неоднократно цитировались в «Вечных спутниках», а размышления над ними сохранились в выписках и заметках писателя. В сжатом виде они представляют позицию молодого Д. Мережковского в споре с Э. Ренаном. В «Иисусе Неизвестном» он восхищается Э. Ренаном там, где в нем проявляется художник, и полемизирует там, где в нем говорит историк.

Сам Э. Ренан в предисловии к тринадцатому изданию книги писал:

«У историка одна лишь забота: соблюсти истину и художественность (эти оба требования неразделимы, ибо искусство есть хранитель неисповедимых законов истины)»¹.

Он однозначно решал вопрос о сверхъестественном или чуде:

«Чудес никогда не бывает, одни легковверные люди воображают, что видят их; никто не может привести для примера ни одного чуда, которое произошло бы при свидетелях, вполне способных подтвердить его <...> Уже одно допущение сверхъестественного ставит нас вне научной почвы»².

Д. Мережковский, напротив, полагал:

«Чтобы прочесть в Евангелии “жизнь Иисуса”, мало истории... Личное отношение Иисуса Человека к человеку, личности, – прежде чем мое к Нему, Его ко мне; вот чудо чудес, то, чем отличается от всех человеческих книг – огней земных, эта Небесная молния – Евангелие» (16–17).

¹ Ренан Э. Жизнь Иисуса. – М.: Обновление, 1991. С. 8.

² Там же. С. 6.

Э. Ренан поясняет, какой путь ему пришлось пройти от первого издания его «Жизни Иисуса» до тринадцатого, и признается, что наибольшие сомнения у него вызвала книга Еноха, а Д. Мережковский обращается именно к ней как к авторитетному источнику. Ренан задумывается над «исторической ценностью» четвертого Евангелия, но его научные доводы вызывают у Д. Мережковского только горечь:

«Ренанова Жизнь Иисуса – Евангелие от Пилата»
(18).

Э. Ренан начинает свою книгу главой «Место Иисуса во всемирной истории», а Д. Мережковский – «Был ли Христос?». Э. Ренан завершает книгу «Жизнь Иисуса» главой «Существенные черты дела Иисуса», а Д. Мережковский – «Воистину воскрес». Для Э. Ренана «Жизнь Иисуса» была первой книгой его многотомной «Истории происхождения христианства», Д. Мережковский, в сущности, завершал «Иисусом Неизвестным» свой творческий путь, хотя до смерти им еще был написан ряд произведений. Общим для Э. Ренана и Д. Мережковского было и большинство источников.

Э. Ренан изучал личность Иисуса и его эпоху как историк. В предисловии к тринадцатому изданию он говорит, как ученый должен относиться к библейскому тексту, к апокрифам, к трудам богословов, что для него наиболее важно в том многообразном материале, который он изучает. Д. Мережковский писал об Иисусе как религиозный мыслитель. Он искал в истории подтверждение тому, что это новое Царство грядет, что прошлое подает нынешнему свои знаки о будущем Конце и преображении. Поэтому ему так важен образ Христа Пришедшего, познав который по-настоящему, человечество сможет прочесть эти таинственные знаки.

Книга «Иисус Неизвестный» имеет огромный библиографический аппарат. Здесь, как представляется, также содержится внутренняя полемика с Э. Ренаном. Как известно, у него было особое отношение к библиографии. По собственным словам историка, он принял решение «избегать

библиографических ссылок» и приводил лишь цитаты «из первых рук»¹. Д. Мережковский, который в большей части своих сочинений никогда не указывал источников, здесь превращается в скрупулезно фиксирующего издания, страницы, развернуто комментирует в примечаниях некоторые из них. Это создает необычный для его произведений полемический фон, что, разумеется, не гарантирует полной «достоверности». Внутренняя полемика с Э. Ренаном проявляется и в том, что его труды, не только «Жизнь Иисуса», цитируются в книге более тридцати раз.

Анализ текстов трилогии позволяет сделать вывод о том, что число «спутников» Д. Мережковского становится меньшим, а их перечень постепенно сводится лишь к имени Ф. Достоевского. Если экстраполировать это наблюдение на последние книги писателя, то окажется, что он в конце жизни, в сущности, остается только с Ф. Достоевским. Мы цитировали уже фрагмент из его последней книги «Маленькая Тереза», где в связи с «теорией прерывов» вводится его «слово». Но если оглянуться на начало его пути, то Ф. Достоевский был одной из основ его жизнетворческого проекта².

¹ Ренан Э. Жизнь Иисуса. С. 11.

² См. об этом: Е. Андрущенко. Достоевский и Мережковский (по архивным находкам) // XII Symposium international Dostoïevski. 1–5 septembre 2004. Université de Genève Uni-Bastions, 2004. – P. 86–87; Две биографии Мережковского // Литература в контексте культуры. Сб. научных статей. Вып. 13. – Днепропетровск: ДНУ, 2004. С. 69–75.

«ЧЕЛОВЕК С ПОНИЖЕННЫМ ЧУВСТВОМ ЖИЗНИ...», или НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

«Человеком с пониженным чувством жизни» Д. Мережковского назвала Е. Толстая. В книге «Поэтика раздражения» она писала, что этот «гуманитарий», «филолог» совершенно иначе, чем А. Чехов, реагировал на итальянские достопримечательности. Его

«охватил экстаз не перед живыми новыми чертами европейской цивилизации, а перед историей и искусством, отложившимся в уже законченных формах»¹.

Здесь точно схвачены особенности Д. Мережковского, неспособного одушевляться живыми впечатлениями действительности, мало интересовавшегося бытом, нравами, а на людей смотревшего как на призванных выражать высокие идеи. Он признавался, что «более счастлив, чем когда в первый раз влюбился», был «три недели» не выходя «из музеев, древних монастырей, палаццо, темных соборов, замков, картинных галерей, библиотек»². Люди, не разделявшие этого счастья, казались ему подобными обезьянам:

«Молодые и уже старчески обрюзгшие, испытые, самодовольные и безнадежно идиотские лица! Как они едят, как смеются! Неужели это не обезьяны, а люди, такие же свободные, Богом созданные люди, как те, что построили Боргелло и дворец Питти? Быть не может! Куда девалась человеческая сила? Почему они все такие скучные, хилые, трусливые и, главное, безобразные?»³.

¹ Толстая Е. Поэтика раздражения. С. 193.

² Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. С. 760.

³ Там же.

Подлинный восторг и настоящий интерес вызывали у него книги.

В III части «О причинах упадка...», характеризуя метод «субъективного» критика, он писал:

«Книги – живые люди. Он их любит и ненавидит, ими живет и от них умирает, ими наслаждается и страдает»,

а их истолкование, новое прочтение декларирует как творческий принцип:

«Поэт-критик отражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, отразивших эти предметы. Это – поэзия поэзии, быть может, бледная, призрачная, бескровная, но зато неизвестная еще ни одному из прежних веков, новая, плоть от плоти наша – поэзия мысли, порождение XIX века с его безграничной свободой духа и неутолимою скорбью познания»¹.

Таким образом, уже в самом начале творческого пути он видел свою задачу не в том, чтобы показать «красоту реальных предметов» или, говоря словами М. Бахтина, преодолеть познавательно-этическое сопротивление жизни, а в том, чтобы отразить «красоту поэтических образов, отразивших эти предметы». Это следует учитывать при осмыслении творчества Д. Мережковского и судить об особенностях его поэтики, как говорил когда-то Пушкин, «по законам, им самим над собой признанным». Хотя Б. Томашевский призывал не требовать от текстологии ответов на «проклятые» вопросы, нам думается, она способна проложить неожиданные пути для ответа на них.

Один из таких вопросов – о тотальной «литературности» творчества писателя. Видимо, речь должна идти о литературности одновременно как о причине и как о форме. В первом случае – это отражение отражения, «поэзия поэзии», которая связана с символистской концепцией.

¹ Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. С. 444.

В самом общем виде действительность осознается в символизме, подобно романтическому мировидению, как несовершенная и источающая зло, а подлинное видится там, «за дымкой явлений». Лишь немногим доступно проникновение в миры иные и им открывается «тайна премирная». Потому перед «субъективным критиком», как Д. Мережковский писал в начале пути, или перед поколением «декадентов», «упадочников», как он говорит в финале «Л. Толстого и Достоевского», стояла задача услышать того, кто уже соприкоснулся с этой тайной и выразил ее. Этим можно пояснить состав «Вечных спутников» и отказ от включения в первое издание тринадцати из двадцати шести написанных к тому времени статей (в т. ч. «Руссо», «Бальзак», «Мишле») и дальнейший пересмотр ее состава, – отказ от «Дафниса и Хлои» и включение «Трагедии целомудрия и сладострастия», «Тургенева» и «Гёте», т.е. объяснить сам перечень «спутников», его изменение с течением времени, введение некоторых из них задним числом в этот перечень и к концу жизни писателя сужение их числа до имени Ф. Достоевского, который при таком взгляде выдвигается на центральное место в творчестве Д. Мережковского.

Потребность в том, чтобы донести до читателя прозрения избранных, обусловила обращение к материально-литературным свидетельствам, в которых они зафиксированы: книгам, изваяниям и живописи. Этим, вероятно, можно обосновать включение в «Вечные спутники» статьи «Акрополь», в целесообразности чего выражали сомнение рецензенты, введение в книгу «Л. Толстой и Достоевский» таких широких обращений к живописи и скульптуре эпохи Возрождения, и создание в исторической беллетристике, как, например, в «Леонардо да Винчи», не «живописного полотна», а «искусно вытканного гобелена, который принято рассматривать в силу его декоративности»¹. В историософской трилогии периода эмиграции их место занимают предметы религиозных культов, мумии, настен-

¹ Бацарелли Э. Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. – М.: Наследие, 1999. С. 55.

ные рисунки, древняя письменность и пр. Можно сказать, что у Д. Мережковского визуальное, направленное на зрительный охват и воспроизведение в слове материального, потесняет музыкальное, являющееся отличительной особенностью символистской поэтики.

Сохраняется ли связь литературности с символистской концепцией, когда Д. Мережковский перестал бороться за новое искусство? Да, поскольку символизм стал основой его жизнетворческого проекта, в который включался и особый тип писательского поведения, и выходы в сферу религии, философии, общественности, где также возникала потребность в отражении отраженного (А. Герцен – М. Бакунин, В. Белинский – Ф. Достоевский, Вл. Соловьев – М. Лермонтов, Н. Некрасов – Ф. Тютчев и др.). Он декларировал решение внелитературных задач, которые перед ним встали уже на рубеже веков, на материале русской литературы, «религиозной по преимуществу». И нет, – поскольку эксплуатация «чужого» стала составляющей профессионального инструментария, предполагавшего целый ряд приемов, пригодных для «отражения»: пересказ, цитата, реминисценция, аллюзия, компиляция, перевод, помещение прежних комбинаций-форм в новый контекст, создание новых комбинаций. Наряду с ними в связи с художественным заданием он использовал предметный замысел и точку зрения, уже выраженные в чужих произведениях, а также свои, но воплощенные в иных жанрах, прибегая к стилизации и вариации. Точное цитирование с отсылкой к источнику в позднем творчестве обусловило особый тип публицистичности, когда собственная точка зрения выражается путем комбинаций авторитетных высказываний.

В «Вечных спутниках» великие «незнакомцы» открывались читателю путем прочтения Д. Мережковским двух текстов: исследования о каждом из них и текста, созданного самим «героем». В качестве источника «точного» знания использовались труды историков, биографов, статьи переводчиков, критиков. Текстом, получавшим статус самохарактеристики («исповедь»), мог быть том переписки, дневник и даже художественные произведения, рассматриваемые как достоверный документ. При интерпретации того и другого он прибегал к домыслу, а его художественная интуиция

восполняла пробелы или способствовала реконструкции недостающего в исходных текстах, излагаемого в сослагательном наклонении. В зависимости от характера интерпретируемых текстов на первый план выдвигалась или «жизнь», или «творчество». В статье «Пушкин» с опорой на «Записки А.О. Смирновой» открывалась неизвестная «жизнь» поэта, а в процессе анализа «творчества» сделаны выводы о его «религии», т.е. намечены черты продуктивной для Д. Мережковского композиции его трудов. Между статьей «Пушкин» и книгой «Л. Толстой и Достоевский» устанавливается метатекстуальная связь.

В книге «Л. Толстой и Достоевский» три темы – «жизнь», «творчество» и «религия» – оформляются уже как структура. Во вступлении, судя по характеру цитируемого материала и называемых имен, определены тематические линии книги. В «жизни» интерпретируются материалы, в которых зафиксирована биография или содержатся свидетельства современников. Поскольку о Ф. Достоевском их было количественно меньше, в этой части книги произошел перевес в пользу Л. Толстого. Как и в «Вечных спутниках», наряду с документальным материалом привлекаются художественные произведения, рассматриваемые как достоверное свидетельство о жизни писателя. Это привело к отождествлению художника и его героев, а также сделало возможным завершение процесса мифологизации имен Пушкина, Л. Толстого и Ф. Достоевского, описанием внешнего облика которых завершается «Жизнь». Мифологема Пушкина оформляет миф о национальном Поэте, Л. Толстого – о «тайновидце плоти», а Ф. Достоевского – о «тайновидце духа».

В «Творчестве» эти мифологемы функционируют в притяжении и отталкивании с иными мифологемами: Пушкин – Гёте, Пушкин – Наполеон, Пушкин – Ф. Ницше, Пушкин – Петр I, Гёте – Наполеон и др. В завершение «Творчества» оформляется миф о русской литературе, равновеликой другим национальным литературам, но в связи с ее религиозностью способной привести к великому религиозному перевороту. Это является основанием для постановки в «Религии» историософских проблем, которые также решаются на материале творчества Л. Тол-

.....

стого, Ф. Достоевского, Пушкина, Гёте и Ф. Ницше, что обеспечивает композиционное и тематическое единство всей книги. Потому оправданной оказывается проблематика Предисловия к «Религии», в котором намечаются узловые моменты, препятствующие осуществлению этой великой миссии русской литературы. Как и во Вступлении, цитируемый в Предисловии материал тематически задает основные линии «Религии». Мифологемы Поэта, «тайновидца плоти» и «тайновидца духа» взаимодействуют в «Религии» с мифологемами Наполеона, Гёте, Ф. Ницше, Петра I («сверхчеловеческое») и анализируются в широких со- и противопоставлениях, сближениях, отождествлениях. Материалом для них являются произведения Л. Толстого, Ф. Достоевского, Гёте и Ф. Ницше, а также свидетельства о деятельности или высказывания Петра I и Наполеона, отрываемые от контекста и вводимые как емкие семантические формулы, вызывающие множественные аллюзии. Это, как правило, фрагменты цитат, которые приведены в «Творчестве», но помещенные в иной контекст.

В пьесах обнаруживается еще один вариант литературности: стилизация – использование литературных претекстов или варьирование их для новой художественной цели. Если понимать стилизацию не только как формирование высказывания, следующего некому образцу, или придающего новому тексту черты, характерные для стиля, манеры определенного периода или автора, а как использование совокупности чужой речи, содержащей определенную точку зрения, то можно судить о своеобразии поэтики пьес, а также – предположительно – новеллистики и беллетристики Д. Мережковского, изучением текстов которых мы, к сожалению, не занимались. Можно предположить, что художественное задание, в отличие от критического и публицистического, диктовало другой способ присвоения предшествующих текстов¹. Во всяком случае, обнаружен-

¹ А.И. Белецкий связывал это явление с рождением новых типов читателя: «навязывающего образы» и «взявшего за перо». См. Белецкий А.И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. С. 36–40.

ный Скрибой претекст одной из новелл, его вопросы «А это откуда? А то? <...> нет ли и тут каких-нибудь заимствований?..», на которые и нам пришлось отвечать, дают именно такое направление для истолкования художественной прозы писателя. Как писал когда-то А. Измайлов,

«...если бы его романы усеять сносками с указанием цитат, его книги стали бы больше похожи на арифметический задачник»¹.

В трилогии, написанной в эмиграции, меняется форма высказывания и оформление «чужого» текста. Писатель указывает источники цитируемого и идет путем сокращения авторского слова, подчеркивая установку на научность и точность. Это обусловило характер привлекаемых источников – трудов археологов, историков, криптологов, религиоведов, культурологов и пр. Недостаточность сведений, содержащихся в них для проведения определенной мысли писателя, восполняется домыслом. Потому форма оказывается «научной», сохраняет видимость достоверности, а доказательством является мифологизация. Между собой спорят и соглашаются, доказывают и опровергают, сомневаются и утверждают «спутники» Д. Мережковского, отбор которых связан с иной, чем ранее, задачей. Он сам как будто лишь ретранслирует («отражает») высказанное писателями-мистиками, какими он в те годы называет Вл. Соловьева, Г. Ибсена, В. Розанова и пр. В «Тайне Трех» из прежнего перечня спутников остаются лишь Гёте, Ф. Достоевский и Г. Ибсен, из имен, к которым он уже обращался – Л. Толстой, Н. Лобачевский, Б. Спиноза, А.К. Толстой, А. Шопенгауэр, Наполеон, Ф. Тютчев и М. Лермонтов. К концу трилогии литературный интертекст представлен, в сущности, только Ф. Достоевским и происходит возврат к именам, с которых творчество Д. Мережковского начиналось: Э. Ренана и Плиния Младшего.

Изучение текста книги «Иисус Неизвестный» в контексте предшествующих произведений писателя и их

¹ Измайлов А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. – М.: И.Д.Сытин, 1913. С. 127.

сравнение по аналогии дает, как нам кажется, возможность ответить и на вопрос о ее «генеральной неудаче». Если исходить из целей, различных форм и механизмов литературности, выявленных нами, можно предположить, что в этой книге должен был осуществиться процесс мифологизации Иисуса как «неизвестного». Для этого, как уже говорилось, требовались отражаемые литературные объекты: в данном случае – текст, написанный самим Иисусом, и труд, посвященный ему. В качестве последнего Д. Мережковский избирает книгу Э. Ренана «Жизнь Иисуса», а также обращается к целому ряду трудов, аргументы авторов которых принимает или опровергает. А текста, принадлежащего Иисусу, у писателя не было. В качестве такового пришлось ему обратиться к Библии и апокрифам, в которых были отражены его личность и его слово.

Но эти тексты по своему характеру уже являются рассказом о жизни, о деятельности, т.е. тем, что обычно Д. Мережковский брал из трудов историков, биографов, воспоминаний современников («документальный», «научный» источник), потому, в сущности, играли ту же роль, что и книга Э. Ренана. «Слово» же Иисуса воспроизведено его свидетелями и учениками. Казалось бы, открывается широкое поле для художественного домысла, к которому всегда прибегал Д. Мережковский. Но возможен ли он, когда речь идет о вере? Если мы верим, что в Библии отражена подлинная личность, деяния и слово Иисуса, то эта книга священна и никакой домысел здесь неуместен. Нужно принять на веру зафиксированный в ней облик и следовать сказанному Слову. А если не верим, то никакое обращение к апокрифам или иным альтернативным источникам, при истолковании которых возможен художественный домысел, не имеет смысла. Следовательно, оперировать нужно было в сфере веры и создавать миф, превосходящий по силе своей убедительности библейский. Иначе говоря, Д. Мережковскому предстояло дискредитировать один из важнейших для человечества мифов и предложить вместо него собственный. Ю. Терапиано говорил, что интуиция изменила ему именно в той книге, к которой он шел всю жизнь. Это произошло, думается, от несоответствия задачи и средств для ее достижения. Сама Библия есть книга о

«неизвестном» Иисусе, и попытка подменить ее обречена на неудачу.

Некоторые особенности поэтики Д. Мережковского, по нашему мнению, дают возможность уточнить представление о его месте в истории русской литературы. Вероятно, литературность была продиктована не только необходимостью услышать пророчества предшественников, но и являлась специфической формой взаимоотношения с читателем. Поскольку он считал своей задачей донести до современников истину, то делать это нужно было так, чтобы она оказалась понятной. Если он стремился к убедительности, то его единомышленниками должны были стать личности, авторитетные для этой читательской аудитории, т.е. писатели, критики, общественные деятели и пр., что отвечает отношению русского общества к литературе, как «учительской». Если же он вел речь о том, кто был известен недостаточно, то прикладывал усилия к тому, чтобы познакомить читателя с их жизнью и наследием и истолковать в нужном ему ключе.

Когда в начале 1990-х гг. к советскому читателю стали возвращаться неизвестные ему произведения Серебряного века, казалось, что все они представляют собой высокое наследие культуры. И во многом это так. Но появился соблазн – об этом свидетельствует довольно много исследований¹ и наших, в том числе, – видеть в добротных произведениях писателя-профессионала выдающиеся создания писательского гения. На это обращал внимание Э. Бацарелли:

«Надеюсь, что проснувшийся интерес к Мережковскому не приведет к другой крайности – к преувеличению его художественной значимости. На мой взгляд, он не был великим писателем, но многие его произведения обладают своеобразной прелестью»².

¹ Холиков А.А. Основные научные работы о Д.С. Мережковском: материалы к библиографии // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Филология. – М., 2011. № III: 2 (24). С. 107–170.

² Бацарелли Э. Заметки о романе Мережковского «Леонардо да Винчи». С. 51–55.

Эти слова относятся к первой трилогии, «Христос и Антихрист», но признаемся: многое в его творчестве включает в себя двойное кодирование и, вероятно, сегодня было бы названо «миддл-литературой». Современное литературоведение выявило и осмыслило то, что обращено к читателю образованному, которому были вняты религиозно-философские искания писателя. Речь идет о символистской концепции, о культурных коннотациях, о мифологическом, библейском, философском подтекстах, о сложных интеллектуальных конструкциях, соединяющих все его произведения в единый «текст» и пр. Но то, что обращено к самому широкому кругу читателей, связано с горизонтом их представлений и ожиданий, до сих пор как-то оставалось вне поля зрения. Как справедливо пишет О. Коростелев,

«Нынешнему читателю порой трудно поверить, что в начале века Мережковского многие считали первым писателем России, более того, одним из первых писателей Европы. Авторитет его на Западе был едва ли не больше, чем в России. Он переводился на все европейские языки и был известен как своими историческими романами, так и критическими эссе, и публицистикой»¹.

Тиражи, которыми издавались, например, романы его первой трилогии, доходили до трех – шести тысяч экземпляров, что по тем временам было довольно много для литературы «высокой». «Вечные спутники», которые, в этой связи, также нельзя не назвать, печатались в количестве от трех до десяти тысяч (!) экземпляров. Тома первого собрания его сочинений 1911 г. выходили в свет в количестве пяти тысяч, даже отдельные издания «Павла I» и «Макового цвета» издавались в количестве двух тысяч экземпляров. Д. Мережковский был писателем очень по-

¹ Коростелев О.А. «Россия без свободы для меня невозможна...» (Статьи Мережковского эмигрантского периода) // Д.С. Мережковский. Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции. Под общ. ред. А.Н. Николюкина. – СПб.: Издательство РХГИ, 2001. С. 561.

пулярным. Это сказалось даже на тираже его последнего собрания стихотворений (1910) – пять тысяч экземпляров, когда стихов он уже не писал.

В то же время тиражи сборников стихов, например, К. Бальмонта, не превышали тысячи двухсот экземпляров, лишь последнее, опубликованное в издательстве «Скорпиона», «Полное собрание стихов» (1908–1913) в 10 томах печаталось в количестве двух тысяч каждого тома. Его известная книга статей «Горные вершины. Искусство и литература» (1904) вышла в свет в количестве полутора тысяч экземпляров, «Белые зарницы. Мысли и впечатления» (1908) – двух, и лишь «Испанские народные песни. Любовь и ненависть» (1911) – четырех тысяч. Первое собрание сочинений Ф. Сологуба («Шиповник», 1909–1912) в 12 томах выходило от полутора до трех тысяч четырехсот экземпляров, причем тираж к последним томам снижается, а «Собрание сочинений», вышедшее в свет в издательстве «Сирин» (1913–1914), печаталось в количестве двух тысяч. Полное собрание сочинений и переводов В. Брюсова в 25 томах (1913) публиковалось в количестве двух тысяч ста экземпляров каждого тома, «Огненный ангел» (1908) – восьмисот экземпляров, книга «О искусстве» (1899) – пятисот, «Испепеленный. К характеристике Гоголя» (1909) – четырехсот, а второе издание – восьмисот экземпляров. Книга Д. Мережковского «Гоголь и черт» (1906) в первый раз выпускалась тиражом тысяча восемьсот, а второй – под названием «Гоголь. Творчество, жизнь и религия» (1909) – уже три тысячи двести экземпляров. Сопоставление, вероятно, не будет корректным без З. Гиппиус. Тиражом три тысячи экземпляров были напечатаны только пятая книга ее рассказов «Черное по белому» (1908) и «Литературный дневник (1899–1907)» (1908), тиражи остальных отдельных изданий едва доходили до полутора тысяч.

Коммерческий успех позволяет говорить о степени популярности писателя, свидетельствуют о ней и отклики читателей. Обычно исследователи обращаются к мнению читателя, так сказать, просвещенного – критика, рецензента, и в работах о Д. Мережковском подобных откликов приводится довольно много. Гораздо сложнее дело обстоит с отношением к творчеству писателя читателя «обычного»,

т.е. интеллигентного, читающего, интересующегося, того из числа трех-десяти тысяч человек, на которого были рассчитаны тиражи. Одним из первых вопрос в подобной плоскости сформулировал О. Лекманов. В блестящей статье «Шустовский спотыкач, мюнхенское пиво и Д.С. Мережковский» он пишет о рекламном слогане 1912 г., в котором имя писателя использовалось для продвижения на рынок Шустовского коньяка¹. Несмотря на то, что декадентская стилистика в те годы уже была чужда Д. Мережковскому, в массовое сознание он вошел именно как писатель-декадент, автор нескольких широко известных стихотворений, в том числе и «Сакья-Муни» (текст которого знал наизусть даже Л. Брежнев), и как носитель некоей недоступной всякому смертному высшей истины. Свою роль в формировании в массовом сознании подобного образа Д. Мережковского играла, прежде всего, его историческая беллетристика. Э. Бацарелли говорил, что

«...когда-то он нравился петербургским и московским дамам, любившим порассуждать о декадентстве и символизме, о культуре Италии и красоте Цезаре Борджа»².

Речь идет о романе «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1899), в котором удачно сочетались интеллектуальные искания автора с занимательной историей из эпохи итальянского Возрождения, в центре которой стоит мифологема Леонардо да Винчи³. Но и «Вечные спутники» были очень популярны. Как вспоминала З. Гиппиус, выпускникам средних учебных заведений вручали эту книгу вместе с документом об окончании курса⁴. Впечатления от нее зафиксированы в переписке А.А. Кублицкой-Пиоттух с О.М. Соловьевой, которых, конечно, трудно отнести к

¹ Лекманов О. Шустовский спотыкач, мюнхенское пиво и Д.С. Мережковский // Новое литературное обозрение. 1998. № 30.

² Бацарелли Э. Заметки о романе Мережковского «Леонардо да Винчи». С. 52.

³ См. об этом подробнее: Е. Андрущенко. Мифологема Леонардо да Винчи и массовая культура // Писатель и литературный процесс. Сб. научн. ст. – Белгород: НИУ «БГУ», 2012. С. 74–82.

⁴ Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. С. 213.

числу «обычных» читателей, но и профессиональными критиками не назовешь. О.М. Соловьева писала:

«Прочла я недавно “Вечные спутники” Мережковского. Читала ли ты это? Все, что об Русских – по-моему неинтересно, все остальное – и ужасно интересно, и красиво, особенно понравились мне “Акрополь” и “Кальдерон”»¹.

Книгу «Л. Толстой и Достоевский» прочел студент А. Бархударов, который воспринял размышления о «тайновидце плоти» как «обвинительный акт» против Л. Толстого. Писатель даже был вынужден ответить своему корреспонденту, что

«Мережковского и не читал, и судя по тем выпискам, которые вы делаете, читать, а тем менее оправдываться не нахожу нужным»².

Только оказавшись в эмиграции Д. Мережковский столкнулся с тем, что новые произведения не приносят былой популярности. Ю. Терапиано вспоминал, что

«...в некоторых французских кругах, интересующихся духовными вопросами и метафизикой, Мережковскому удалось найти союзников и последователей, русские же слушатели, в большинстве, оставались к его проповеди равнодушными. Брали в Тургеневской библиотеке и перечитывали “Леонардо да Винчи” и другие его прежние книги, с удовольствием слушали его действительно блестящие выступления в “Зеленой Лампе”, но к книгам, написанным Мережковским в эмиграции, – к “Тайне Трех”, к “Атлантиде”, к “Иисусу Неизвестному” и к “Лицам святых” относились даже с некоторой опаской – “Бог знает что стал писать на старости лет, непонятно!”»³.

¹ Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 3. – М.: Наука, 1982. С. 174.

² Письмо студента Л.Н. Толстому // Толстой и о Толстом. Новые материалы. – М., 1924. С. 36–37.

³ Терапиано Ю.К. Встречи: 1926–1971. С. 30.

В дореволюционном творчестве он стремился выйти к пониманию глубинных основ бытия, но хотел быть понят и принят, потому делал это, в общем-то, доступно. Ему всегда удавалось нарушать установку модернистов на обращение к избранному кругу и удовлетворять запросы широкого слоя образованных читателей. В эмиграции он, видимо, не сумел учесть особенностей их ожиданий. Они оказались в изгнании и тосковали по родине, хотели утолить ностальгию обращением к тому, что было с ними в прошлом. Новые произведения популярного писателя уж слишком отличались от написанного им в России.

Отношение Д. Мережковского к тексту побуждает говорить о том, что он в каком-то смысле предвосхитил некоторые особенности постмодернистской поэтики. Постмодернизм, как известно, снимает со- и противопоставление реальной действительности и литературы, утверждая, что связи между ними не существует: литература делается из литературы, не выходя к событиям жизни. Д. Мережковский, произведения которого «сделаны» из литературы, этого противоречия не снимает, но ощущает, что литература – в конце пути, накануне грядущих катастроф – почва куда более надежная, чем действительность. И он обращается именно к ней, в конце жизни даже подчеркивая, что уже не сам он говорит, а за него говорят вся мировая литература, наука, культура, традиция. Разумеется, это не постмодернизм, но подобное отношение к тексту является связующей нитью между модернизмом и постмодернизмом, что в случае с Д. Мережковским проявляется особенно наглядно. В отличие от постмодернизма, писатель декларировал позитивную идею, религиозную по своей сути, и предпринимал попытку реформировать действительность средствами литературы. В эмиграции он потерял надежду на то, что это возможно, и сравнивал свои произведения с письмом в бутылке, брошенной в море.

Но еще в «Л. Толстом и Достоевском» он верил, что его поколение стоит, как былинка

«... на самом краю обрыва, на слишком большой высоте, где уже ничего не растет. Там, внизу, в долинах высокие дубы уходят корнями глубоко в землю. <...> Зато

ранним утром, когда вершины дубов еще во мраке – мы уже светимся; мы видим то, чего никто не видит, мы первыми видим Солнце великого дня...» (478).

На эту высоту Д. Мережковский поднимался, опираясь на достижения своих великих предшественников: писателей, философов, художников, «вечных спутников».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предварительные замечания, или «Сам себе текстолог»	3
<i>Глава I.</i> История текста «Вечных спутников».....	10
<i>Глава II.</i> Из чего «сделана» книга «Л. Толстой и Достоевский»	80
<i>Глава III.</i> Претексты драматургии Д. Мережковского	129
<i>Глава IV.</i> Слово «вечных спутников» в историософской трилогии Д. Мережковского.....	204
«Человек с пониженным чувством жизни...», или Некоторые итоги	230

Художник *О. Сетринд*

Андрущенко Е.А.

А66 Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского. – М.: Водолей, 2012. – 248 с.

ISBN 978–5–91763–129–5

Один из основателей русского символизма, поэт, критик, беллетрист, драматург, мыслитель Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865–1941) в полной мере может быть назван и выдающимся читателем. Высокая книжность в значительной степени инспирирует его творчество, а литературность, зависимость от «чужого слова» оказывается важнейшей чертой творческого мышления. Проявляясь в различных формах, она становится очевидной при изучении истории его текстов и их источников.

В книге текстология и историко-литературный анализ представлены как взаимосвязанные стороны процесса осмысления поэтики Д.С. Мережковского, показаны возможности, которые текстология открывает перед тем, кто стремится пройти путь от писательского замысла до его реализации, а иногда и восприятия читателем.

УДК 882

ББК 84(2Рос=Рус)6

Андрущенко Елена Анатольевна

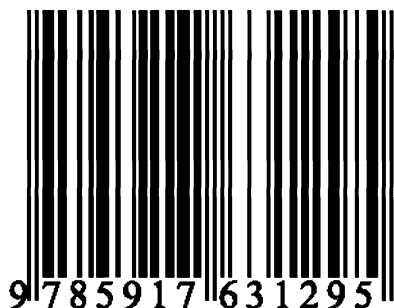
Властелин «чужого»:
текстология и проблемы поэтики Д.С. Мережковского

Технический редактор А. Ильина
Корректор Н. Федотова

Подписано в печать 20.08.12. Формат 60x90/16
Бумага офсетная Гарнитура Палатино. Печать офсетная
Печ. л. 15,5

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: <http://www.vodoleybooks.ru>
E-mail: info@vodoleybooks.ru

Отпечатано в Оперативной типографии «Вишневый пирог»
www.cherry pie.ru



**Книги издательства «Водолей»
можно приобрести в следующих магазинах Москвы:**

ГУП «ОЦ»Московский Дом книги»

119019, Москва, ул. Н.Арбат,7
тел. (495) 789-35-91

ТД «Библио-Глобус»

101990, Москва, ул. Мясницкая, 6\3, стр. 1
тел. (495) 781-19-00

Дом книги «Молодая гвардия»

119180, Москва, ул. Б. Полянка, 28, стр. 1
тел. (495) 238-00-32

ТДК «Москва»

125009, Москва, ул. Тверская, 8, стр. 1
тел. (495) 629-73-55, (495) 629-64-83

Галерея книги «НИНА»

Москва, ул. Бахрушина,28
тел. (495) 959-21-03. (495) 959-20-94

Книжный магазин «Русское зарубежье»

109240, Москва, ул. Н.Радищевская,2
тел. (495) 915-00-83, (495) 915-27-97

**Книжная лавка при Литературном институте
им А.М.Горького**

123104, Москва, Тверской б-р,25
тел. (495) 694-01-98

Книжный магазин «Фаланстер»

109012, Москва, М. Гнезниковский пер.,12\27
тел. (495) 749-57-21

Оптовая торговля: ООО «КнАрт»

E-mail: knarttd@mail.ru тел. 8-916-119-67-20



Елена Андрущенко – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды. Автор более 100 работ по истории русской литературы, драматургии и театра, опубликованных в сериях «XVIII век», «Антология мысли», «Антология мудрости», «История эстетики в памятниках и документах». В серии «Литературные памятники» выпустила в свет книги Д.С. Мережковского «Лев Толстой и Достоевский» (М., 2000) и «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (СПб., 2008).

«Литературные памятники» выпустила в свет книги Д.С. Мережковского «Лев Толстой и Достоевский» (М., 2000) и «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» (СПб., 2008).

Е. Андрущенко показала своими трудами
Д. Мережковского как гения плагиата.

В. Баевский

«Сам себе текстолог...» Скорее, наоборот, текстолог – проводник, Дерсу Узала филологии, и лучше многих других сам может взять след...

В. Гусев

Труд публикатора можно сравнить с работой реаниматора. Оживить явление культуры – занятие не менее достойное, чем оживить человека...

В. Кантор